

> Do imaginário para a literatura: a confusão feminina na mentalidade do cristianismo europeu

> From the Imaginary to Literature: female confusion in the
mentality of European Christianity

por André Luiz Silveira da Cunha Melo

Mestrando em Teoria Literária pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (PPGL-UFPE), na área de Literatura Comparada, inserida na linha de pesquisa Literatura, Sociedade e Memória. E-mail: andre.lscmelo@ufpe.br. ORCID: 0000-0003-2526-7214.

Resumo

Foi graças à perpetuação de certos preceitos de feminilidade que uma mentalidade antifeminina vingou no imaginário do cristianismo primitivo, enraizando-se na cultura europeia e revelando-se nas demonstrações de arte e literatura desde o baixo-medieval. Neste artigo busca-se discorrer sobre uma importante parte dessa maneira de pensar – a associação do feminino a um estado confuso ou à propagação da confusão, seja através da fala ardilosa ou da simples exposição à presença do feminino, que, para o cristianismo primitivo, estava intimamente ligado ao pecado original e à Queda. Dessa maneira, tenciona-se demonstrar como uma mentalidade antifeminina transpassou para a representação literária de feminino e de amor na Europa medieval, apresentando-se em cantigas e trovas variadas.

Palavras-chave: Imaginário. Confusão Feminina. Cristianismo.

Abstract

It was due to the perpetuation of certain precepts of femininity that an anti-feminine mentality took hold in the imagination of primitive Christianity, taking root in European culture and revealing itself in art and literature demonstrations since the low-medieval period. This paper seeks to discuss an important part of this way of thinking – the association of the feminine with a confused state or the spread of confusion, whether through cunning speech or through simple exposure to the presence of the feminine, which for early Christianity was closely linked to the original sin and the Fall. This paper seeks, then, to demonstrate how an anti-feminine mentality was transferred to the literary representation of the feminine and of love in medieval Europe, presenting itself in different lyrics and songs.

Keywords: Imaginary. Feminine Confusion. Christianity.

> Artigo recebido em 27.06.2021 e aceito em 16.08.2021.

1. Introdução

Para grande infortúnio feminino, a mulher é um tema popular no desenvolvimento do cristianismo ao longo da Idade Média. Seu modelo prototípico, Eva, é aquele que, em todos os sentidos, surgiu como inferior e adjutório ao homem; ao mesmo tempo que sua obediência deve ser mimetizada pelas cristãs, sua volatidade deve ser temida – sim, *volatilidade*, porque no imaginário cristão é a mulher quem traz o pecado aos homens, com a sua dimensão carnal, o caminho para que ambos falhem. Esse tema de associação da mulher ao erro, ao confuso, à desorientação e ao pecado sobrevive na mentalidade cristã ao lado de profundos paradoxos de sua existência: a mulher deve ser virgem e casta, mas existe para que sua virgindade seja tomada por um homem; a mulher é quem tem o maior potencial de redenção e grandeza, ainda que seja intrinsecamente relacionada ao pecado e à tentação pelo cristianismo; a mulher não deve demonstrar amor e fervor emocional, mas a literatura insiste em representá-la como desequilibrada pelas paixões. Tudo isso configura uma maneira de pensar a mulher que é antifeminina e – hoje podemos dizer – misógina.

Se essa é a mentalidade medieval a respeito da mulher, é lógico que iremos encontrá-la nas mais diferentes representações literárias daquele tempo, no qual a mulher era centro das atenções dos trovadores. Quando acionada a memória sobre o que será considerado literatura europeia, afinal, somos lembrados do lirismo moderno que, sem dúvida, tem forte expressividade na figura dos trovadores da Provença e nas cantigas que se popularizaram a partir do século XII.¹ Essa tradição lírica, que tem início na civilização do Languedócio, é o começo de um levante poético que, através de língua “vulgar”, desabrocha no lirismo que eventualmente amadurece na Galícia, misturando-se com a produção poética da região para dar forma à trova.

No que viria a se organizar como o reino de Portugal, tal trova era uma prática comum à corte e razoavelmente disseminada entre o povo, manifestando-se no que convém chamar de *cantigas de escárnio e maldizer*, *cantigas de amor*,

¹ Segismundo Spina, *A Lírica Trovadoresca*, 1996, p. 316.

cantigas de amigo e outras ainda.² É através de algumas delas que investigaremos como a mentalidade misógina e antifeminina que acompanhou o cristianismo primitivo sobreviveu na feitura das cantigas e suas imagens, projetando-se para o lirismo que influenciou toda a tradição ocidental de amor – apenas outra demonstração de como a misoginia corre profundamente no Ocidente, acentuando-se com o medievo.

2. Como o cristianismo “esqueceu” a criação do *Homo*, o ser humano

Um natural modo de iniciar a dissecação da mentalidade cristã acerca da mulher é investigar seu texto sagrado, a Bíblia. Na verdade, é de grande relevância como os pensadores cristãos trataram um importante marco da gênese de toda a existência: a criação do homem e da mulher. Em flagrante demonstração de amnésia cultural, devemos lembrar que a Bíblia possui não uma, mas *duas* instâncias da Criação: a jeovista e a sacerdotal.³ A jeovista (Gênesis 2:7) é a mais disseminada, a eleita que tomou seu lugar no imaginário comum do mito da criação do homem da mulher, na qual esta foi criada a partir daquele. A sacerdotal (Gênesis 1:27), por outro lado, sugere a criação *simultânea* do homem e da mulher, “indiferenciados quanto à sua humanidade, e cuja igualdade é atestada por uma designação comum”⁴ – esta instância é a “esquecida” pelos pensadores cristãos mais populares, ainda que cronologicamente ocorra primeiro. Por “designação comum” Bloch refere-se à maneira como os eventos ocorrem no latim, língua de estudo, religião e filosofia medieval, na qual ambos os sexos são representados no termo aglomerante *homo* – “*Et creavit Deus hominem ad imaginem suam: ad imaginem Dei creavit illum, masculum et feminam creavit eos*” (Gênesis 1:27)⁵. Os atributos de gênero alcançam um grau de equivalência sintática e referencial graças aos dois termos adjetivadores que modificam o mesmo pronome. Não houve um e depois o outro, mas sim ambos ao mesmo

² Para os propósitos deste artigo, quando cantigas forem utilizadas se referenciará: (i) a coletânea física e/ou comentada na qual se encontra, ou (ii) o acervo digital da FSCH; neste segundo caso, serão indicadas como B (Cancioneiro da Biblioteca Nacional – CNB), V (Cancioneiro da Vaticana – CV) e A (Cancioneiro da Ajuda – CA).

³ Howard Bloch, *A Misoginia Medieval*, 1995, p. 31.

⁴ *Ibidem*, p. 31.

⁵ “E criou Deus o homem à sua imagem, à imagem de Deus criou-os varão e fêmea”. Tradução do autor.

tempo. No pensamento medieval, qualquer peso ou significância dessa passagem é deixada de lado na “visão geral das coisas” de comentadores patrísticos como São Jerônimo, Santo Agostinho e Filon de Alexandria:

A Escritura judaica canônica nunca admitiu o versículo 1, 27 do Gênesis. Os primeiros Padres da Igreja estavam cientes da existência de duas versões. João Crisóstomo, por exemplo, invalida a versão sacerdotal em função da visão presciente dos autores bíblicos que “falam de coisas ainda não criadas como se já criadas. Veja, uma vez que percebem com os olhos do espírito coisas que devem acontecer depois de um grande número de anos e, em consequência, observam as coisas como já dispostas na frente de seus próprios olhos, descrevem tudo desta forma”⁶.

A versão que prevalece, portanto, é a encontrada em Gênesis 2:7, 18-23, que hierarquiza a relação do homem e da mulher, sua criação e, acima de tudo, seus papéis:

O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e inspirou no seu rosto um sopro de vida, e o homem tornou-se alma vivente. [...] Disse mais o Senhor Deus: não é bom que o homem esteja só; façamos-lhe um adjutório semelhante a ele. Tendo, pois, o Senhor Deus formado da terra todos os animais terrestres, e todas as aves do céu, levou-os diante de Adão, para este ver como os havia de chamar; e todo o nome que Adão pôs aos animais vivos, esse é o seu verdadeiro nome. E Adão pôs nomes convenientes a todos os animais, a todas as aves do céu, e a todos os animais selváticos; mas não se achava para Adão um adjutório semelhante a ele. Mandou, pois, o Senhor Deus um profundo sono a Adão; e, enquanto ele estava dormindo, tirou uma das suas costelas, e pôs carne no lugar dela. E da costela, que tinha tirado de Adão, formou o Senhor Deus uma mulher; e a levou a Adão. E Adão disse: eis aqui agora o osso de meus ossos e a carne da minha carne; ela se chamará Virago, porque do varão foi tomada.

Nessa versão – chamada de jeovista –, não apenas os sexos são criados de forma distinta como o são em ordem, com significância notável sendo conferida à diferença sexual: mais especificamente, às competências e condições que levam à criação. “O próprio processo depende tanto da associação da diferença sexual com um momento eponímico original – a nomeação das coisas – quanto da relação derivacional das designações dos sexos”⁷, de maneira que no relato jeovista, a criação da mulher está submetida à do homem como instância primeira (e, portanto, mais próxima de Deus) e a uma espécie de ato linguístico fundador. Se ao homem coube o papel de nomear as coisas (e, portanto, criá-las num certo sentido retórico), a mulher, ou a necessidade da mulher, deu-se através

⁶ Howard Bloch, *Op. Cit.*, 1995, p. 49.

⁷ Howard Bloch, *Op. Cit.*, 1995, p. 32.

da imposição dos nomes. O homem deu nome às coisas, executando a primeira instância de poder, enquanto a mulher é uma das coisas por ele rotuladas.

Em I Coríntios, 11, 7-8, Paulo declara: “o homem à imagem de Deus, a mulher à imagem do homem”. Fica claro que a mulher está um passo extra afastado de seu criador *de facto*. Some-se isso à condição de criação da mulher – uma *necessidade* do homem – e sua existência nos parecerá apenas complementar, quando certamente secundária e servil. Lógico, não foram essas perspectivas cristãs que inauguraram uma noção antifeminina do lugar da mulher na sociedade. Maleval⁸ nos lembra, a título de ilustração, dos costumes androcráticos romanos que relegam a mulher à condição de escrava (ao negá-las a cidadania), estabelecendo também sua linhagem pelo ramo masculino, com chefes patrísticos – em claro contraponto à sociedade céltica, matrilinear, que quase completamente destruíram e subjugaram. O virulento discurso misógino dessa maneira de organizar o mundo é antigo, uma faceta da instituição de poder que se tornou popular no mundo antigo. O que figuras importantes do cristianismo fizeram foi propagar as ideias de pensadores e textos alinhados a essa perspectiva – Ovídio, São Jerônimo, a Sexta Sátira de Juvenal – legitimando e solidificando firmemente essa maneira de leitura da mulher e seu papel.⁹

Portanto, essa demonstração de amnésia cultural – melhor dizendo, a decisão pela prevalência do discurso antifeminino sobre o equalitário – separa o Homem (*homo*, a humanidade como expressa no latim) em *dois* tipos de homem. Uma raça feita segundo a imagem divina e uma outra, feita da terra. É esta, de menor qualidade, que assume o papel *adjutório*. Na leitura jeovista, Deus formou primeiro a mente, ou aquilo ligado à mente, e depois seu ajudante, ligado à carne. E como toda alma precisa de carne, todo homem precisa de uma mulher – “Não é bom que *qualquer* homem esteja sozinho” (Gênesis 2:18. Grifo do autor). No primeiro século, Fílon de Alexandria comenta que daí infere-se que *todo homem precisa de seu adjutório*¹⁰, que é esta coisa criada *para ele*. João Crisóstomo, arcebispo de Constantinopla no século V com impacto colossal no cristianismo primitivo, defendia que “formado primeiro, o homem tem direito à honra

⁸ Maria Maleval, *Rastros de Eva no imaginário ibérico*, 1995.

⁹ Georges Duby, *As damas do século XII*, 2013.

¹⁰ Fílon de Alexandria, *On the Creation*, 1929, p. 227.

maior”¹¹ – isso porque, segundo São Paulo diz em I Coríntios, 11:9, “o homem não foi criado por causa da mulher, mas a mulher do homem”.

Esses e outros importantes nomes do cristianismo reforçam de uma maneira ou outra aquilo que é colocado de maneira bem explícita por Graciano, monge bolonhês que viveu entre os séculos XII e XIII:

Não foi por nada que a mulher foi criada nem da mesma matéria da qual foi criado Adão, mas da costela de Adão [...]. Porque Deus não criou no começo um homem e uma mulher, nem dois homens, nem duas mulheres; mas primeiro o homem, e então a mulher a partir deste [...]. É natural que as mulheres sirvam os homens, como os filhos os pais, porque é justo que o ser inferior sirva o ser superior¹².

Finalizando a questão do apagamento da narrativa e interpretação sacerdotal, cabe dizer ainda que, não surpreendentemente, há um ponto da Gênese que sequer experimentou do frágil debate explicitado acima: a atribuição do pecado humano à mulher.

Ora, a serpente era mais astuta que todas a alimárias do campo que o Senhor Deus tinha feito. E esta disse à mulher: É assim que Deus disse: Não comereis de toda árvore do jardim? E disse a mulher à serpente: Do fruto das árvores do jardim comeremos, mas, do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem tocareis, para que não morrais. Então, a serpente disse à mulher: Certamente não morrereis. Porque Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, se abrirão os vossos olhos, e sereis como Deus, sabendo o bem e o mal. *E, vendo a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento, tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e ele comeu com ela. Então, foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus;* e coseram folhas de figueira, e fizeram para si aventais. E ouviram a voz do Senhor Deus, que passeava no jardim pela viração do dia; e escondeu-se Adão e sua mulher da presença do Senhor Deus, entre as árvores do jardim. E chamou o Senhor Deus a Adão e disse-lhe: Onde estás? E ele disse: Ouvi a tua voz soar no jardim, e temi, porque estava nu, e escondi-me. E Deus disse: Quem te mostrou que estavas nu? Comeste tu da árvore de que te ordenei que não comesses? *Então, disse Adão: A mulher que me deste por companheira, ela me deu da árvore, e comi.* E disse o Senhor Deus à mulher: Por que fizeste isso? E disse a mulher: *A serpente me enganou, e eu comi.* Então, o Senhor Deus disse à serpente: Porquanto fizeste isso, maldita serás mais que toda besta e mais que todos os animais do campo; sobre o teu ventre andarás e pó comerás todos os dias da tua vida. E porei inimizade entre ti e a mulher e entre a tua semente e a sua semente; esta te ferirá a cabeça, e tu lhe ferirás o calcanhar. *E à mulher disse: Multiplicarei grandemente a tua dor e a tua conceição; com dor terás filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará.* E a Adão disse: Porquanto destes ouvidos à voz de tua mulher e comeste da árvore de que te ordenei, dizendo: Não comerás dela, maldita é a terra por causa de ti; com dor comerás dela todos os dias da tua

¹¹ João Crisóstomo *apud* France Queré-Jaulmes, *La Femme: Les grands textes des Pères de l'Eglise*, 1968, p. 178-179. Tradução minha.

¹² Graciano *apud* Jean Marie Aubert, *La Mujer: Antifeminismo y Cristianismo*, 1976, p. 89-90. Tradução minha.

vida. Espinhos e cardos também te produzirão; e comerás a erva do campo. No suor do teu rosto, comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado, porquanto és pó e em pó te tornarás. *E chamou Adão o nome de sua mulher Eva, porquanto ela era a mãe de todos os viventes.* E fez o Senhor Deus a Adão e à sua mulher túnicas de peles, e os vestiu. (Gênesis 3, 1-20. Grifos do Autor)

Nesses versículos da Gênese, fica clara a configuração do feminino como uma figura facilmente enganada pelo pecado, que, não obstante o pecado próprio, divide-o com seu marido. É na realização de que estão ambos nus que percebem o pecado acometido, pelo qual a mulher é a grande responsabilizada: ela foi amaldiçoada à dor do parto e sua sexualidade será sedimentada como propriedade do homem, um símbolo da serventia da mulher.¹³ A nudez é indissociável de nossa cultura. A percepção súbita de Adão e Eva acerca da própria nudez, após o pecado, não é “uma simples ignorância precedente que o pecado anulou”, mas, antes, “uma suspensão da veste de luz”, tal como verificado na versão judaica do trecho, encontrada no Zohar.

É dessa veste sobrenatural que o pecado os despe, e eles, desnudados, são forçados, em primeiro lugar, a se cobrirem, confeccionando, antes, com suas mãos uma tanga de folhas de figueira (“Entrelaçaram folhas de figueira e fizeram tangas”) e, mais tarde, no momento da expulsão do paraíso, usando vestes com peles de animais, que Deus preparou para eles¹⁴.

A nudez só ocorre, então, em dois momentos: quando se dão conta dela e quando tiram as tangas para vestir as túnicas feitas por Deus. Ela ocorre na privação da graça, uma espécie de sinônimo para esta – e o fardo dessa perda é todo da mulher. Não por acaso, a nudez, no imaginário cristão, é frequentemente associada ao Inferno – onde figuras femininas (e algumas masculinas), despidas, correm em meio ao fogo. Na terra dos vivos, a nudez só ocorre associada à tentação e, portanto, a uma possível estada no Inferno. É também no episódio da Queda que a denominação utilizada para a mulher muda. Até então, referia-se a esta primeira mulher (pelo menos na tradição cristã latina) como *virago*, de *vir*; e Bloch destaca que, para Isidoro de Sevilha, “a palavra para homem, *vir*, é função da força superior deste, enquanto a palavra para esposa, *mulier*, deriva da maior suavidade desta”¹⁵. No episódio da Queda, entretanto, essa suavidade dá espaço

¹³ Silvia Federici, *Calibã e a Bruxa*, 2018.

¹⁴ Giorgio Agamben, *Nudez*, 2014, p. 92.

¹⁵ Isidoro de Sevilha, 1911 *apud* Howard Bloch, *Op. Cit.*, 1995, p. 34.

para a dor que sentirá ligada ao seu sexo e, portanto, à natureza intrinsecamente pecadora de Eva, como reveladora do mal.

Assim também, nascemos todos chorando para expressar a miséria da nossa natureza [...]. Observa-se que o menino grita *Ah!* logo após o nascimento, e a menina grita 'E'. Daí o verso comum: 'Estão gritando 'E' ou 'Ah', / Todos eles nascidos de E-va'. Pois que é o nome 'Eva', quando examinado cuidadosamente, senão *Eu!* mais *Ah!* – sendo estas palavras interjeições de pesar ou grande dor. Por esta razão, antes da queda a mulher era chamado 'vir-ago' (feita do homem [*uir*]), mas depois da Queda, ela mereceu ser chamada 'E-va' [...]¹⁶.

No cerne dessa discussão sobre a construção de uma tendência antifeminina no discurso cristão, a partir, como se viu, de um apagamento discursivo e textual seletivo, está a conclusão de que o episódio da Queda – para muitos e para o próprio discurso cristão, o instante que justifica a lógica antifeminina que diaboliza, culpa e responsabiliza a mulher – nada mais é que o corolário lógico de algo já estabelecido na criação de Adão e Eva, visto que

A mulher da versão jeovista, concebida desde o começo como secundária, derivada, subsequente e complementar, assume o fardo de tudo aquilo que é inferior, depreciado, escandaloso e perverso, durante a articulação fundadora dos sexos nos primeiros séculos do cristianismo¹⁷.

Ademais, Adão existe (ou existiu primeiro) plenamente enquanto Eva apenas em parte. Trata-se aqui do princípio de unidade do qual Adão participa, de alguma maneira, enquanto Eva é a ramificação da divisão e da diferença. De acordo com a metafísica medieval da unidade, no esquema platônico e pitagórico todas as coisas seguem ou o *principium ejusdem* (princípio de autoidentidade) ou *principium alterius* (auto alteração contínua), “o primeiro está associado à unidade, à mônada; o segundo à multiplicidade, às estruturas diádicas. Eles têm, além disso, gêneros específicos, a mônada sendo a masculina, a díade feminina”¹⁸. A mulher, portanto, além de acessório e função complementar, além de estar mais distante de Deus por sua própria feminilidade, tendo vindo de Adão, está fundamentalmente incompleta sem este, que está ligado à ordem e ao Uno, sendo ela a incorporação do oposto. A graça, afinal, foi concebida a Adão primeiro e à mulher por extensão secundária – tendo sido ela também a responsável por sua perda.

¹⁶ Inocêncio III, *De Miseria Conditionis Humane*, 1978, p. 10.

¹⁷ Howard Bloch, *Op. Cit.*, 1995, p. 34.

¹⁸ *Ibidem*, p. 35.

No pensamento bíblico cristão medieval, portanto, a mulher possui papel secundário e caótico, frequentemente gerando confusão e corrupção das coisas como elas eram, o que é usado para justificar com ainda mais vigor a suposta necessidade de sua dominação pelo homem “para mantê-la nas rédeas”, conforme sugere a criação jeovista da Gênesis 3, 1-22. O apagamento da narrativa sacerdotal no imaginário cristão é essencial para o fortalecimento da associação da mulher a uma criatura que precisa ser cuidada e controlada, que é tanto uma responsabilidade quanto um fardo para o homem e que, portanto, não passa de adjutório que quase sempre pode representar um risco maior que uma utilidade.

3. A mulher como ser confuso e fonte de confusão

Quando não se espera que a mulher já seja confusa por natureza, assume-se que ela será o arauto da confusão masculina, seja através das falas ou dos sentidos. O primeiro caso, o da fala, refere-se à natureza *tagarela* da mulher, percebida como reclamona e insolente, expressa principalmente em seu papel como esposa ou senhoria, mas ligada também à sua poderosa retórica e poder persuasivo. A segunda refere-se à perturbação da *ordem* que causa nos outros – por outros, entenda-se homens – através de sua beleza, sua presença, da tentação de que dispõe por natureza, por sua própria condição feminina e, também, sua suposta ardilosidade na fala. Ambas estão associadas à construção de uma imagem de mulher ligada ao seu papel como adjunto (afinal, quem provém o *sentido* é o homem), como secundariamente criada e como vulgar, baixa ou pouco virtuosa, portanto, mais próxima da carne que de Deus, e dialogam bastante com o episódio da Queda, essencial para o discurso antifeminino.

O primeiro caso, mais expresso no *topos* da *molestiae nuptiarum*, traz uma caracterização das esposas como “briguentas, orgulhosas, exigentes, queixosas e tolas, além de incontroláveis, instáveis e insaciáveis”¹⁹. Na realidade, Bloch destaca como as dores do casamento estão ligadas justamente à transgressão verbal. É através das *palavras* que a mulher cria a sua torrente de ansiedade e insatisfação, que atormenta o homem. Naturalmente que isso se intensifica no medievo, mas já pode ser encontrado mesmo na literatura grega.

¹⁹ *Ibidem*, p. 24.

Na figura de Pandora, estabelece-se a construção da mulher simultaneamente à ideia da mentira e da fala ardilosa: Pandora que é um flagelo da humanidade, feita da terra como punição dos deuses contra Prometeu e o furto do fogo. E como esquecer das sereias, que com sua voz sedutora tentaram a nau de Ulisses, nos versos de Homero?

“O *topos* da mulher tagarela é um aspecto persistente do antifeminismo²⁰ no Ocidente”, e “certamente é uma das principais matérias-primas do preconceito antifeminista”²¹. Isso porque um dos principais veículos de tentação da figura feminina é a fala. No episódio da Queda, foi pela fala que Eva foi tentada, e foi através da fala que tentou Adão. Sem dúvida a caracterização dessas mulheres como *tagarelas* vem de uma vontade intrínseca de silenciá-las. Mas isso não basta. Para o discurso antifeminino medieval, é necessário atrelar ainda mais a imagem feminina à falta de ordem, certa-medida e equilíbrio. É por isso que, em consonância a esta construção já mencionada, dá-se a intensificação da natureza incapaz da mulher, pouco autossuficiente. Isto porque está sempre gerando demandas aos homens e, de alguma forma, os atrapalhando. Nesse discurso, há uma confusão própria da mulher, e uma outra, gerada pela soma da sua própria confusão às demais características de sua feminilidade. Na mentalidade europeia, os próprios clássicos ensinam que uma mulher sensata está sempre sujeita à sedução (Penélope), se não o for, está sujeita à insanidade (Lucrecia); se for bela será demasiadamente desejada, se não o for, trairá eventualmente por não se sentir desejada; se for pobre, será de todos, se for rica, será o alvo inalcançável de todos. Em todos os casos, a confusão da mulher causa uma confusão no homem a seu respeito. “Se uma mulher for bela, logo achará amantes; se for feia, é fácil ser licenciosa. É difícil guardar o que muitos desejam; é maçante ter o que ninguém acha valer a pena possuir”²².

Spina nos lembra como a lírica e o romanesco provençal foram influentes em toda a Europa à época em que se desenvolvia o que se consideraria o trovadorismo.²³ Têm especial importância a nova lírica que se desenvolvia a

²⁰ Bloch frequentemente usa o termo *antifeminist*, traduzido como “antifeminista” e “antifeminismo” na edição da Editora 34. Este trabalho prefere, entretanto, usar o termo “antifeminino” para se referir à misoginia que ganhava força naquela mentalidade medieval cristã-europeia, por entender que antifeminismo configura uma oposição ao movimento de emancipação da mulher, o Feminismo, que só veio a se organizar no séc. 19.

²¹ Howard Bloch, *Op. Cit.*, 1995, p. 25.

²² São Jerônimo, *Against Jovinianus*, 2019, p. 57.

²³ Segismundo Spina, *Op. Cit.*, 1996.

partir do século XII e a tradição da poesia do absurdo, para a qual é muito significativo o *topos* da mulher como confusão, já num momento mais tardio do medievo. É a soma de características dessas tendências que constroem o amor cortês mais adiante. Sobre a poesia do absurdo, Bloch (1995) chama atenção para um tipo específico – o *Riotedel monde*, do qual cita o *fabliau*, “La reencontre duroi D’Angleterre et du jongleur d’Ely” (Jean de Meun, séc. XIII). Um *fabliau* é uma narrativa “cômica” que geralmente recorre à obscenidade escatológica na representação feminina e que era bastante popular na França, mas em especial nas cortes do nordeste, do qual o *fabliau* mencionado é um bom exemplo. “Este último alarga deveras os termos da analogia entre a mulher como um discurso abundante e sua descrição como sobredeterminada, o que é característico da mulher na concepção culta medieval dos sexos”²⁴. Está inserido, sem dúvida, no *topos* do *molestiae nuptiarum*, e traz na figura da mulher um engessamento que caracteriza a oportunidade de confusão, de estranheza, do atrapalhamento certo que o homem terá diante da comunidade:

*Et tot vus mostroi par ensample
Qu’estsi large et si aunple
Et si pleyn de resound,
Que um me dira si bien noun.
Si vus estez simple et sage houm,
Vus estes tenuz um feloun; [...]
Et si vus les femmes amez,
Et ou eux sovent parlez
como
Et louvés ou honorez [...]
Donques dirra ascun pautener:
“Veiez cesti mavois holer,
Como il siet son mestier
De son affere bien mostrar”.
Si vus ne les volez regarder
Ne volenters ou eux parler,
Si averount mensoungé trové
Que vus estes descoillé! [...]*²⁵

Não há uma posição, como se vê, na qual o homem sai sem ter de adquirir ou passar por algum problema – e isso por simplesmente *lidar* com o sexo feminino. Um simples entregar-se a falar com elas é, entre outras coisas, entregar-se à natureza tagarela delas, o que deve ser evitado ou até mesmo recriminado; o simples lidar com a mulher joga o homem numa posição deslocada na sociedade, causa confusão na ordem.

²⁴ Howard Bloch, *Op. Cit.*, 1995, p. 27.

²⁵ Jean de Meun, *Le Roman de la rose*, 1966, p. 40.

Se, no sul da França, desenvolve-se um lirismo que coloca a mulher numa posição menos *narrativamente* acessória — pois a misoginia que vemos nessa *fabliau* é a mesma que pode ser averiguada na configuração de “mulher confusa/geradora de confusão” da literatura francesa meridional, então o campo das *ideias* ainda se aproxima — no norte (em especial no nordeste) se desenvolve cada vez mais *épico*, voltado para a luta e deixando a mulher de lado, figurando apenas em seu papel acessório de “causadora de confusão”, seja nas intrigas ou nas ideias. Talvez seja esse o único aspecto que realmente têm em comum com a literatura cada vez mais individualista do sul provençal: essa marcação do desequilíbrio fatal que a mulher representa para o homem, independente do que ele faça ou escolha. A confusão é inescapável. Se, no *fabliau* de há pouco, ela se dá pela inevitabilidade da imagem que se terá por tratar com mulheres, na *cansó* provençal abaixo, fruto da produção literária da França meridional, se verá uma perturbação dos sentidos por vias do *fin’amors*, um amor platônico, adúltero, inacessível, que degrada ou dificulta a vida daquele que ama.

Quando a doce brisa se torna amarga
Cercamon

Quando a doce brisa se torna amarga
e a folha cai da ramagem
e os pássaros mudam a sua melodia,
também eu suspiro o canto
por um amor que me traz aprisionado
e jamais estive em meu poder.

Ah! Do amor só tenho conquistado
trabalhos e fadiga;
nada se consegue tão dificilmente
como acontece com o que vou desejando!
Nem tanto almejo outra coisa
como esta que não posso ter.

Alvoroço-me por uma jóia
fina, pois coisa alguma nunca amei tanto!
quando estou a seu lado,
de tal forma me sinto fascinado,
que não sei dizer o que desejo;
e quando dela me separo,
sinto perder todo o juízo e o saber [...] ²⁶

A configuração da *coita amorosa* é muito semelhante à do *fin’amors*, mostrando um elo direto entre literatura provençal e lirismo cortês, ambos usufruindo de uma imagem misógina de mulher como fonte de confusão,

²⁶ Tradução de Segismundo Spina, *Op. Cit.*, 1996, p. 112-113.

perturbação e enganação.²⁷ Naturalmente, os modos não são idênticos, o que D. Dinis fez questão de salientar²⁸, mas compartilham de um mesmo espírito e percepção da mulher. No quesito da confusão, dá-se também a enganação, principalmente por uma frustração de expectativa. A ideia geral é de que a dor é causada pela quebra de expectativa de sua amada ou sua esposa, que se revela um importuno. Isto, para o pensador cristão medieval, é óbvio. Porque

Quando você compra um cavalo, um burro, um boi, um cachorro, roupas, uma cama, mesmo uma xícara ou um jarro, tem primeiro a oportunidade de examiná-los. Mas ninguém exhibe uma noiva, para que não desagrade antes do casamento²⁹.

Não só a mulher é reduzida à mesma condição de animais, criaturas secundárias e servas aos homens – o que foi estabelecido no mito jeovista da criação – como é inerentemente associada à tagarelice (ao incômodo). Trata-se de uma associação pura e simples da enganação de que a linguagem é capaz à figura da mulher, “um preconceito tão arraigado no discurso medieval sobre os sexos que frequentemente passa despercebido”³⁰. E isto, levando-se em conta a natureza supostamente cômica e didática do *fabliau* – como a de Jean de Meun, mais acima –, consolida ambos os *topoi* e reforça a imagem da mulher como confusa, fonte de confusão e enganação.

Onde podemos encontrar a imagem da *mulher que engana*, seja através da expectativa infrutífera que gera ou do manuseio da linguagem no trovadorismo do amor cortês, agora que sabemos que ela existia num discurso cristão e que já figurava na literatura provençal?³¹ Talvez um bom exemplo seja visto em algumas cantigas de escárnio e maldizer, nas quais vemos a recorrente imagem da “velha”, que parece aglomerar todos os sentidos dessa “enganação”. Enquanto homens velhos eram tidos como fontes da conservação da memória

²⁷ Mesmo que se argumente que a construção aqui considerada antifeminina o é meramente por um tipo específico de configuração de amor, este é, entretanto, pautado na existência de um objeto/alvo percebido através da mentalidade cristã até então apresentada, sem dúvida misógina por relegar à mulher uma série de posições e expectativas negativas.

²⁸ “*Proençares soem mui bem trobar / e dizem eles que é com amor; / mais os que trobam no tempo da flor / e nom em outro, sei eu bem que nom / ham tam gram coita no seu coraçom / qual m’eu por mia senhor vejo levar*”. Consultada no acervo digital de cantigas galego-portuguesas da FCSH, B 524b, V 127.

²⁹ Inocêncio III, *Op. Cit.*, 1978, p. 20.

³⁰ Howard Bloch, *Op. Cit.*, 1995, p. 30.

³¹ Aquela literatura resultante no âmbito da língua occitana, empregada no sul da França, nos Vales Occitanos, em Mônaco e no Vale de Arão, e utilizada com vigor pelos trovadores do século XII, responsáveis por sua introdução nos espaços palacianos. É dela que se desenvolvem os traços líricos legados ao resto da Europa, na figura de Guilherme IX (duque da Aquitânia), trovador da França meridional a quem se atribui os primeiros exemplos de *cansó* provençal.

ancestral, ocupando a posição de conselheiros das gerações mais jovens³², a mulher dita “fea, velha, sandia”³³ era um insulto para a sociedade, especialmente quando não agia como tal. Nas cantigas, é comum que as “velhas” sejam estes obstáculos aos trovadores ou, ainda, apenas figuras desgostosas tratadas com repulsa. Afonso Eanes de Coton, por exemplo, parece enfurecido com as camareiras que, numa espécie de complô, parecem afastar sua dama dele ou ainda expor sua aproximação da dama aos outros³⁴ – isto porque a figura da *mulher idosa* é associada com frequência, da alta à baixa idade média, à ideia de “fofoqueira”, o que é especialmente intensificado durante a fase de instauração paranoica da “bruxaria”, na qual os camponeses passaram inclusive a acusar uns aos outros deste tipo de heresia³⁵. Também é associada a estas mulheres “velhas” (naquela época, algo em torno dos trinta anos) uma vida pecaminosa.

Esta situação aponta para uma ligação entre prostituição, feitiçaria e alcovitagem: fora do mercado matrimonial, resta a estas mulheres aproveitarem sua forma física para atrair os homens e, conseqüentemente, garantir sua sobrevivência. Elas terão algum tipo de valor enquanto forem jovens e belas, e só conseguirão se manter atraentes com o passar dos anos com o uso de cosméticos, perfumes e, mais desesperadamente, de poções e sortilégios que pudessem garantir-lhes um amante³⁶.

Vêm à mente as ideias de Étienne de Fougères³⁷, que, ao comentar o uso de cosméticos femininos, conclui que todas as mulheres eram parcialmente feiticeiras, desviando-se das intenções divinas ao utilizarem misturas suspeitas e maquiagens e unguentos e pastas depilatórias para falsear suas aparências, apresentando-se de forma enganosa: “Putas se fazem donzelas e feias e enrugadas, belas”. Duplamente estas velhas enganam, primeiro com a palavra, depois com o maquiamento de suas aparências ou, ainda, do maquiamento da aparência das moças mais jovens. Estas associações da imagem da mulher a algo intrinsecamente enganador já estão bem claras. Nas cantigas, a associação destas falhas de caráter imanentes é transposta no paralelo entre a feiura física da mulher e a malícia de sua alma.³⁸ É por isso que os trovadores “ridicularizam tanto a má aparência em si, como as tentativas das mulheres de disfarçá-la”³⁹, o

³² Le Goff, 2006, p. 104 *apud* Cerchiari, “*Fea, velha, sandia*”: imagens da mulher nas cantigas de escárnio e maldizer galego-portugueses, 2009, p. 105.

³³ Candice Cerchiari, *Op. Cit.*, 2009.

³⁴ Consultada no acervo digital de cantigas galego-portuguesas da FCSH, B 1587 e V 1119.

³⁵ Silvia Federici, *Op. Cit.*, 2018.

³⁶ Candice Cerchiari, *Op. Cit.*, 2009, p. 106.

³⁷ Georges Duby, *Op. Cit.*, 2013.

³⁸ Umberto Eco, *História da feiura*, 2007.

³⁹ Candice Cerchiari, *Op. Cit.*, 2009, p. 106.

que se exemplifica com a seguinte cantiga de Pero d'Armea, com a qual encerraremos essa parte da discussão:

Donzela, quem quer entenderia
Pero d'Armea

Donzela, quem quer entenderia
que vós mui fremosa parescedes;
se assi é, como vós dizerdes,
no mundo vosso par nom havia;
aun que i vosso par nom houvesse,
que a meu cu concela posesse,
de parescer bem vencer-vos-ia.

Vós andades dizend'em concelho
que sobre todas parescedes bem;
e com tod'esto, nom vos vej'eu rem,
pero poedes branc'e vermelho;
mais sol que s'o meu cu de si pague
e poser um pouco d'alvaadaade,
rever-s's-á convosco no espelho.

Donzela, vós sodeis bem talhada,
se no talho erro nom prendedes
ou em essa saia que vós tragedes;
e pero sodes bem colorada,
que ao meu cu posesse orelhas
e lhi bem fingesse as sobancelhas,
de parescer nom vos devera nada.⁴⁰

O que a cantiga faz é, simultaneamente, identificar a mulher da qual se fala como mentirosa (primeiro verso da segunda cobra) e ridicularizá-la, transformando sua suposta feiura interna (por ser mentirosa e vaidosa) numa feiura externa através do comparativo de sua beleza com o traseiro do próprio trovador. Quanto ao *topos* dos cosméticos disponíveis às mulheres, se observa, nesta mesma cobra, que eles lhes permitiriam encobrir os cabelos brancos e as faces enrugadas e pálidas. O cuidado com a escolha das vestimentas também salienta a construção de um suposto perfil sedutor (que liga a mulher à carne e tentação intrínseca), reforçando a imagem de enganadora e, portanto, fonte de confusão.

Quanto à perturbação dos sentidos, esta dá-se na própria intrinsecidade da mulher, na fatalidade de sua existência vital para as cantigas de amor. Ou seja: mesmo se deixarmos de lado o espírito antimatrimonial do cristianismo primitivo, onde a mulher é um importuno escandaloso, indesejável e completo – especialmente se esposa –, a figura da mulher será a geradora de confusão. Um

⁴⁰ Disponível no acervo digital da FCSH, B 1602, V 1134 (C 1602).

apaixonado terá sua vida em miséria simplesmente por apaixonar-se. E a culpa de sua vida estar uma bagunça completa é, naturalmente, da mulher, de sua beleza, *de sua natureza*. Imagine, por exemplo, uma *Dama*, muito comum nas cantigas galego-portuguesas, alvo do amor *aparentemente* subliminar do trovador. A mulher que se imaginava dócil frequentemente será descrita como má, ou mesmo cruel, por não corresponder a uma expectativa específica do trovador – certamente ligada à legitimação ou aceitação de seu amor. Vejamos a cantiga abaixo, por exemplo:

Senhor fremosa, poys me non queredes
Martim Soares

Senhor fremosa, poys me non queredes
creer a coyta, 'n que me ten Amor,
por meu mal é que tan ben parecedes,
e por meu mal vus filhey por senhor,
e por meu mal tan mouyto ben oy
dizer de vos, e por meu mal vus vi:
poys meu mal é quanto ben vos avedes.

E pois vus vos da coita non nenbrades
nen do affam que mh-o Amor faz sofrer,
por meu mal vyvo mais ca vos cuydades,
e por meu mal me fezo Deus nacer
e por meu mal mon morri hu cuidey
como vus viss', e por meu mal fiquei
vivo, poys vos por meu mal ren non dades.

D'esta coyta en que me vos tēedes,
en que oj' eu vivo tan sen sabor,
que farei eu, pois mi-a vos non creedes?
Que farey eu, cativo pecador,
Que farei eu, vivendo sempre assy?
Que farei eu, que mal dia naci?
Que farei eu, poys me vos non valedes?

E poys que Deus non quer que me valhades
nem me queirades mha coita creer,
que farey eu? Por Deus, que mh-o digades!
Que farei eu, se logo non morrer?
Que farei eu se mays a viver ey?
Que farey eu, que consslh'i non ey?
Que farey eu, que vos desenparades?⁴¹

Na cantiga acima ficam claras algumas das características apresentadas até agora. A primeira delas é a simples natureza da coita amorosa, na qual o trovador é a vítima: é repetida nada menos do que *nove* vezes a expressão *e por meu mal*, cujo agente é, sem dúvida, a impiedosa dama, e cuja existência é acentuada pela “contundência obsessiva da interrogação anafórica *Que farei eu?*, repetida dez

⁴¹ Disponível no acervo digital da FCSH, A 46, B 158.

vezes”⁴², uma expressão “clichê” de “intenso valor psicológico”⁴³, reforçando a tortuosidade da coita. Logo na primeira cobra destaca-se também a *beleza incomparável*, no terceiro verso; a beleza como desnorteadora de sentidos, como uma aflição que muda completamente o estado deste trovador e causa sua ruína. Destaca-se também o amor à primeira vista, fatal, inescapável, como veremos mais adiante na discussão, e aqui expresso já no sexto verso, acentuando sua existência como criatura sensorial (por estar ligada à carne e por chamar atenção à carne).

Na segunda cobra é evidente que a mulher sequer percebe, ou lembra, o tormento do trovador. Isso parece até ser proposital para acentuar a malignidade do ato; o quão injusta é a situação do trovador. É quase como se devêssemos nos apiedar dele por ter se apaixonado. Esta mulher má, fria, não retribui o gesto daquele que a ama, sequer o percebe, e é duplamente culpada por *ele* ter se apaixonado e por acentuar sua dor ao não notar seu estado. A culpa, inicialmente projetada a Deus (quarto verso da segunda cobra), posteriormente é deslocada mesmo à Dama, pois o trovador está consciente *do enganador expediente que levantou no seu espírito, a angústia se torna agora irremediavelmente esmagadora, cujo sentido climático reside na reflexão sobre a inutilidade da vida*, esta vida que perdeu todo o sentido por se sentir desamparado do amor da mulher desejada; logo, fatalmente, a conclusão é que, acima de Deus, a culpa é da mulher.

Mas é importante lembrar sempre que a *coita* é a máxima da fruição estética dessas *cantigas de amor* e, portanto, a desordem da vida em função do amor é quase que bem-quista pelo trovador. Essa *coita* internaliza, de toda maneira, o discurso de expectativa – da confusão (enganação) intrínseca na existência da mulher – pois para haver coita deve haver tal confusão que estava, assim, já dada na Dama. Eis aí o sobredeterminismo discutido.

Um exemplo final de como a assumpção de confusão feminina do cristianismo transpassou para as cantigas pode ser atestada nas cantigas abaixo, numa demonstração da confusão como enganação proveniente da feminilidade:

⁴² Lênia Mongelli, *Fremosos Cantares: antologia da lírica medieval galego-portuguesa*, 2009, p. 18.

⁴³ Segismundo Spina, *Op. Cit.*, 1991, p. 323.

*Senhor fremosa, oy eu dizer
Lourenço, jogral*

*Senhor fremosa, oy eu dizer
que vos levaron d'u vos eu leixei
e d'u os meus olhos de vós quytey:
aquele dia fora ben de morrer
eu, e non vira atan gran pesar
qual mi Deus quis de vós amostar.*

*Porque vos foron, mha senhor, casar
e non ousastes, vós, dizer ca non:
por én, senhor, assy Deus mi pardon,
mays mi valera ja de me matar
eu, e non vira atan gran pesar
[qual mi Deus quis de vós amostar]⁴⁴.*

Esta é admitidamente uma cantiga que está no limite de seu gênero, porque não só desobedece a regra do elogio à dama como faz marcações evidentes a um evento social, ameaçando ainda mais que o comum à descrição que é preciosa nas *cantigas de amor*. O trovador, aliás, parece fazer questão de destacar uma fraqueza ou injustiça da dama, ao supostamente não resistir ao casamento que “lhe foi forçado”. Parece que se sente enganado ou traído de alguma forma, quase como se esperasse dela a resistência em nome do amor que sente, e não a encontrasse. Além disso, o episódio é uma clara representação da lógica patrística medieval, através da qual a mulher passa de um núcleo familiar para o outro com pouca atenção destinada ao que *ela mesma* deseja. Aliás, o trovador parece, ele mesmo, ignorar o que a dama quer, sobrepujando qualquer intenção dela com a sua – que é a de que ela resistisse. Mongelli encaixa esta cantiga no *topos* provençal da *chanson de mal mariée*, a tópica da mal maridada, devido ao destino da mulher⁴⁵. Na perspectiva do trovador, a dama é vítima de violência, e ele sofre ainda mais por presenciar tal agressão; é ignorante talvez ao fato de que a dama pudesse também não querer se casar com ele, de maneira que é ignorante à *própria* agressão – não há voz para ela e não há evidências na cantiga, afinal, de que a dama o amasse como ele a ama. Para os homens medievais, talvez isso fosse suficiente para configurar enganação?

Na seguinte cantiga vemos novo exemplo da quebra de expectativas que a dama pode representar, ou seja, seu aspecto enganador, mesmo cruel, gerador de *confusão* para o trovador:

⁴⁴ Disponível no acervo digital da FCSH, B 1102, V 693.

⁴⁵ Lênia Mongelli, *Op. Cit.*, 2009.

*Amor, a ti me ven[h]’ora queixar
Fernando Esquío*

Amor, a ti me ven[h]’ora queixar
de mha senhor, que te faz enviar
cada hu dormho sempre m’ espertar
e faz-me de gran coyta sofredor.
Poys m’ ela non quer veer nen falar,
que me queres, Amor?

Este queyxume te venh’or dizer:
que me non queiras meu sono tolher
pola fremosa do bom parecer
que de matar home sempre’á sabor.
Poys m’ela nêhũ ben quis[o] fazer,
que me queres, Amor?

Amor, castiga-te d’esto, por ém
que me non tolhas meu sono por quen
me quis matar e me teve en desdem
e de mha morte será pecador.
Poys m’ela nuna quisu fazer ben,
que me queres, Amor?

Amor, castiga-te d’esto, por tal
que me non tolhas meu sono por qual
me non faz ben [e sol me faz gran mal]
e mh-o [fará], d’esto [son] julgador.
Poy-lo seu ben cedo coita mi val,
*que me queres, Amor?*⁴⁶

Note-se que esta cantiga de amor também contraria seu gênero, por não se utilizar da *joi d’amour* provençal e, portanto, contrariar-se aos princípios da cortesia.⁴⁷ Personificando o Amor enquanto entidade (ou alegoria), o trovador insiste que seja “liberto” da paixão por aquela que, a seu ver, não o merece, visto que *nêhũ ben quis[o] fazer*. Configura-se, portanto, uma quebra de expectativas em seu amor, que o leva a queixar-se de sua dama, configurando uma *mala cansó*. Esta mulher, portanto, está na posição daquela que é cruel para com o trovador, uma configuração que dialoga com a imagem da mulher que usa de sua beleza para gerar a confusão e o mal.

4. Considerações finais

Ao longo deste trabalho, buscou-se demonstrar uma tendência antifeminina dentro da mentalidade cristã e sua percepção de feminilidade,

⁴⁶ Lênia Mongeli, *Op. Cit.*, 2009, p. 81.

⁴⁷ *Ibidem*, 2009.

expressa nesse caso na relação da mulher com a confusão e a enganação. Tal tendência revela uma base fundamentalmente misógina em sua construção. Quando não é vista como uma criatura desamparada e pecaminosa a ser regrada pelo homem, a mulher é pensada como uma entidade que poderá levá-lo à ruína – ao pecado que emula o original –, o que levou pensadores cristãos a rotineiramente sugerir disciplina e atenção aos homens, alertando-os da artilosidade verbal e dos perigos da exposição ao feminino, tentador por natureza. A mulher é sempre aquela que engana, aquela que perturba e descontrola, aquela “ajudante” que também é um problema – simplesmente pelo fato de *ser mulher*.

Essa lógica antifeminina e misógina está impregnada na cultura europeia medieval e suas demonstrações de arte e literatura. Logo, buscou-se mostrar como parte da problemática anteriormente colocada pode ser observada em exemplos do lai francês, da literatura provençal e das cantigas galego-portuguesas, expressões literárias cujas concepções de amor e feminino estão enraizadas pela mentalidade da época, indiscutivelmente cristã.

Mas a associação da mulher à confusão não é o único desdobramento da seleção de um imaginário antifeminino, legitimado pelo apagamento da criação sacerdotal. Uma série de paradoxos estão presentes na maneira como o feminino é visto pelo cristianismo medieval – o de virgindade e castidade; o de igualdade; o de dependência e independência e muitos outros. Assumir que a mulher é confusão e confusa é apenas o primeiro passo para uma série de articulações de imaginário que são observadas no lirismo e no amor ocidental – e o propósito deste artigo talvez tenha sido apenas o de articular certos movimentos de ideias, uma espécie de introdução a estudos que não dispensem a misoginia nessas literaturas como apenas “um mal da época”, mas um longo processo cultural que precisa ser examinado em sua completude, demonstrando como o pensamento cristão contribuiu para uma concepção de amor literário erguida em pilares de uma perspectiva antifeminina.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- AUBERT, Jean Marie. *La Mujer: Antifeminismo y Cristianismo*. Tradução de Maria Colom de Llois. Barcelona: Editora Herder, 1976.
- BLOCH, Howard. *Misoginia Medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- CERCHIARI, Candice Quinelato Baptista. “*Fea, velha, sandia*”: imagens da mulher nas cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas. 2009. 151 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- DUBY, Georges. *As damas do século XII*. Tradução de Paulo neves e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ECO, Umberto. *História da feiúra*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2007.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa*. 1. ed. São Paulo: Editora Elefante, 2018.
- FÍLON. *On the Creation*. London: Heinemann, 1929.
- INOCÊNCIO III; LEWIS, Robert E. (Ed.). *De Miseria Conditionis Humane*. Athens: University of Georgia Press, 1978.
- JERÔNIMO. *Against Jovinianus*. Tradução de William Fremantle. Nova York: Barnes & Nobles Press, 2019.
- LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro *et al.* Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Acesso em: 15 jun. 2021. Disponível em: cantigas.fcsh.unl.pt/index.asp. Acesso em: 15 jun. 2021.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Rastros de Eva no imaginário ibérico*. Santiago da Compostela: Edicións Laiovento, 1995.
- MEUN, Jean de. *Le Roman de La Rose*. Paris: Champion, 1966.

MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos Cantares*: antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

QUERE-JAULMES, France. *La Femme*: les grands textes des Peres de l'Eglise. Paris: Editions du Centurion, 1968.

SPINA, Segismundo. *A Lírica Trovadoresca*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

Referência para citação deste artigo

MELO, André Luiz Silveira da Cunha. Do imaginário para a literatura: a confusão feminina na mentalidade do cristianismo europeu. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 3, número 2, p. 250–271, dezembro de 2021.