



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PALMAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E SOCIEDADE**

MARIA EDUARDA CAMPOS DE SÁ FERRAZ

**MULHERES EM DOIS TEMPOS: A Representação Feminina entre o Trovadorismo
Português e a Sofrência Pop de Duda Beat**

Palmas / TO
2021

MARIA EDUARDA CAMPOS DE SÁ FERRAZ

MULHERES EM DOIS TEMPOS: A Representação Feminina entre o Trovadorismo
Português e a Sofrência Pop de Duda Beat

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Comunicação e Sociedade, da Universidade Federal do
Tocantins, como requisito para obtenção do grau de Mestre em
Comunicação e Sociedade.

Orientador: Dr. André Luis Campanha Demarchi

Palmas/TO
2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins

F381m Ferraz, Maria Eduarda Campos de Sá.
MULHERES EM DOIS TEMPOS: : A Representação Feminina entre o
Trovadorismo Português e a Sofrência Pop de Duda Beat . / Maria Eduarda
Campos de Sá Ferraz. – Palmas, TO, 2021.

120 f.

Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do Tocantins
– Câmpus Universitário de Palmas - Curso de Pós-Graduação (Mestrado) em
Comunicação e Sociedade, 2021.

Orientador: André Luis Campanha Demarchi

1. Trovadorismo. 2. Sofrência Pop. 3. Literatura. 4. Música. I. Título

CDD 302.2

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer
forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte.
A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184
do Código Penal.

**Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).**

AGRADECIMENTOS

Quando penso em expressar meus agradecimentos por todo o apoio recebido durante o tempo que passei desenvolvendo a presente pesquisa, penso em diferentes pessoas que, de muitas maneiras, contribuíram com o percurso que fiz. Sou grata a elas pela confiança, pela ajuda e pela torcida que recebi, e sempre me lembrarei de cada um, desejando um dia ser capaz de contribuir em suas trajetórias de alguma forma também.

No entanto, nos agradecimentos que escrevo hoje, quero falar de uma pessoa em particular. O nome dela é Verônica Dantas Meneses, e ela foi a primeira orientadora deste trabalho e a primeira pessoa a simpatizar com o tema que escolhi pesquisar. Como falar de alguém que já não está mais aqui, se cada vez que penso nesta pesquisa, uma parte dela está presente?

Verônica foi minha mentora na faculdade, assim como foi no mestrado, e os anos fizeram de nós grandes amigas. Quem foi seu aluno sabe como isso era comum, já que gostar dela, admirar a profissional e pessoa que era, funcionava quase que como uma regra entre nós, estudantes. Ela nos inspirava e sua animação com o ensino, sua animação como pessoa e a alegria que transmitia eram contagiantes. Assim, quero dizer obrigada. Obrigada por acreditar no meu trabalho e na minha capacidade; por dar ouvidos as minhas ideias e por contribuir com as dela; por todas as vezes que me escutou falar, não só da pesquisa em si, mas de todo o resto; por todas as vezes que teve fé em mim, naquilo que eu poderia fazer com o meu trabalho e com a minha vida, e por toda a participação que teve na jornada que percorri. O papel desempenhado por Verônica foi fundamental para que eu andasse pelos caminhos que me trouxeram até aqui. Agora me faltam até as palavras, mas este trabalho também é dela.

Gostaria de utilizar este espaço para também deixar registrado o meu agradecimento a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), fundação que me concedeu uma bolsa de estudos, que permitiu que eu me dedicasse a esta pesquisa, bem como aos professores Frederico Salomé de Oliveira e André Luis Campanha Demarchi, por todo apoio, paciência e atenção prestados nesse tempo, sem os quais a conclusão deste trabalho não teria sido possível. Muito obrigada!

Quero soltar as amarras e sair da linha.

(Virgínia Woolf)

RESUMO

FERRAZ, Maria Eduarda Campos de Sá. **Mulheres em dois tempos: A Representação Feminina entre o Trovadorismo Português e a Sofrência Pop de Duda Beat**. 2021. 120 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Sociedade) – Universidade Federal do Tocantins, Palmas TO, nov. 2021.

A pesquisa objetiva estudar a poesia trovadoresca e seus possíveis reflexos na música contemporânea brasileira, representada no trabalho pela Sofrência Pop da cantora Duda Beat. Em adição a isso, visa propor a formação de um novo gênero nas produções atuais, aqui chamado de “Resposta”. Dividindo-se de forma a apresentar a sociedade e o tempo em que cada produção surge, tendo como fim uma melhor compreensão de ambas, a pesquisa traz o Trovadorismo português a partir da contextualização da Idade Média, período de seu surgimento, e o mesmo se dá com a Sofrência Pop, dentro da contemporaneidade. A discussão entre os tempos também se estende a representação de uma era na outra, por meio das produções audiovisuais, da literatura e de outras formas de arte. Como metodologia científica, utilizamos a Análise de Conteúdo, proposta por Laurence Bardin (1977), e a análise se desenvolve em torno do álbum de estreia de Duda Beat, “Sinto Muito”, lançado no ano de 2018. Ao categorizar as características comuns nas canções trovadorescas, estudar e observar as histórias contadas e as formas utilizadas pela artista brasileira, ao descrever seus amores e dores, é possível identificar a reprodução de elementos do passado no presente, e perceber o espaço de resposta sendo construído pela mulher contemporânea na Sofrência Pop brasileira.

Palavras-chave: Trovadorismo. Sofrência Pop. Duda Beat.

ABSTRACT

FERRAZ, Maria Eduarda Campos de Sá. **Women in two times: The Feminine Representation between Portuguese Troubadourism and Duda Beat's Sofrência Pop.** 2021. 120 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Sociedade) – Universidade Federal do Tocantins, Palmas TO, nov. 2021.

This research aims to study the troubadour poetry and its possible reflections on contemporary Brazilian music, represented in the work by the musical genre of Sofrência Pop and the artist Duda Beat. In addition to that, it proposes the formation of a new genre in the current productions, the “Response”. Divided in order to present the society and the time in which the productions appears, aiming a better understanding of both, the research brings the Portuguese troubadourism from the contextualization of the Middle Ages, period of its emergence, and the same happens with the Sofrência Pop, within the contemporary world. The discussion between the times also extends to the representation of one era in the other, through audiovisual production, literature and other forms of art. As a scientific methodology, we use the Content Analyses, proposed by Laurence Bardin (1977), and the analysis develops around Duda Beat's debut album, “Sinto Muito”, released in 2018. By categorizing the common features in the troubadour songs, studying and observing the stories and ways used by the singer, while describing her love and pain, it is possible to identify the reproduction of the characteristic elements of the past in the present, and to perceive the space of response being built by contemporary women in Brazilian Sofrência Pop.

Keywords: Troubadourism. Sofrência Pop. Duda Beat.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Leonor da Aquitânia

Figura 2 – Representação de Maria na pintura medieval, em Maestà di Ognissanti, de Giotto di Bondone, 1300 - 1305

Figura 3 – Representação de Maria na escultura medieval, em Pietà, de Michelangelo Buonarroti, 1497 - 1499

Figura 4 – Representação de Eva e Adão, em parte do teto da Capela Sistina, no Vaticano, pintado por Michelangelo Buonarroti, 1508 – 1512

Figura 5 – Maria Madalena em La Crocifissione di Cristo, de Giotto di Bondone, 1303 – 1305

Figura 6 – Cantiga de Amor

Figura 7 – Cantiga de Amigo

Figura 8 – Cantiga de Escárnio e Maldizer

Figura 9 – Ilustração de Janaina Medeiros, 2017

Figura 10 – Ilustração de Janaina Medeiros, 2020

Figura 11 – Lady Jolene

Figura 12 – Hildegard von Bingen

Figura 13 – Die Hexen, de Hans Baldung Grien, 1510

Figura 14 – Judite decapitando Holofernes, de Artemisia Lomi Gentileschi, 1611 – 1612

Figura 15 – A liberdade guiando o povo, de Eugène Delacroix, 1830

Figura 16 – Marie Antoinette in a Muslin dress, de Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun, 1783

Figura 17 – Safo, a poetisa

Figura 18 – Safo representada em cerâmica Antiga, junto ao poeta Alceu

Figura 19 – Josephine Baker em Paris, por Carl Van Vechen

Figura 20 – Duda Beat, na capa do disco Sinto Muito, de 2018

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Categorização das divisões pré-existentes.....	17
Quadro 2 – Gênero de Resposta.....	18

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
I. UMA BREVE CONTAÇÃO DA HISTÓRIA MEDIEVAL	23
1.1. Um mundo medieval	24
1.2. A poesia como registro de uma sociedade: Trovadorismo.....	41
II. ENTRE DOIS TEMPOS	51
III. O MUNDO PÓS IDADE MÉDIA.....	65
3.1 O mundo pós-medieval: representações e expressões da mulher.....	70
3.2. Expressões do cantar: mulher e música.....	81
IV. MULHERES EM DOIS TEMPOS: TROVADORISMO E SOFRÊNCIA POP	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
REFERÊNCIAS	118

INTRODUÇÃO

Ao longo da história, muitas mulheres transgressoras acabaram sendo sacrificadas. Não só no sentido literal da palavra, mas de outras maneiras. Se não seguiam o comportamento padrão de seu tempo, desenhado para ser e se portar como uma mulher “de respeito”, eram consideradas indignas. Indignas de um bom casamento, indignas para a Igreja e indignas para o homem, mesmo que estes não fossem padrões que todas desejassem seguir.

Em épocas diversas, como no período medieval, ao qual procuramos nos ater, principalmente, neste trabalho, a liberdade de expressão, quando se era mulher, podia ser muito pequena ou mesmo inexistente, dependendo do momento e do local. Àquelas que ousavam de alguma forma ou que pareciam diferentes, no modo de pensar e de agir, precisavam ter muito mais atenção, no que diz respeito à convivência social, como se ser mulher já não exigisse delas um cuidado maior, uma certa capacidade de observação de águia. Muitas dessas, posteriormente, foram vistas como bruxas, difamadas e apontadas como adúlteras, caindo em desgraça pública. Isso, é claro, para não fazermos menção às diversas histórias de mulheres queimadas ou guilhotinadas pelos seus supostos crimes.

Muitas destas questões acabaram sendo reproduzidas em produções audiovisuais épicas, séculos mais tarde, como nos filmes e nas séries de televisão e streaming atuais, de modo que vários desses produtos midiáticos trazem representações que recontam ou demonstram alguns desses comportamentos sociais. Do mundo medieval até o mundo contemporâneo, mudanças aconteceram gradualmente e viraram história, ainda que muito do passado permaneça em nós como uma herança cultural.

Ao passar dos séculos, a situação da mulher teve, com sangue, suor e lágrimas, ajustes que lhe trouxeram algumas melhorias. Com as alterações que foram acontecendo por meio das lutas e engajamentos, em relação ao comportamento social e à conquista de direitos pelas mulheres (como o próprio voto feminino, por exemplo), em um hoje vivido no século XXI, não ser a protagonista de sua própria história pode parecer inconcebível. No entanto, essa é uma realidade que até o momento cerca muitas mulheres, já que certos ideais ainda não conseguem alcançar todas elas, ou lhes são negados.

Uma maior popularização da internet vem proporcionando que as ideias comecem a se difundir com mais facilidade. Talvez ainda não seja o ideal, já que um perfil em uma rede social não atinge o mesmo público de uma rádio, que atende a muitas mulheres que moram em lugares mais remotos, sem acesso ao sinal de internet móvel ou Wi-Fi, por exemplo. Porém, as mídias sociais permitem que as opiniões circulem em um fluxo que vai de um lado a outro do globo

muito rapidamente, contribuindo para a formação de uma nova geração, possivelmente mais bem informada e com mais acesso ao pensamento de outras mulheres, que lhes influenciam, dão coragem e força para expressar seus desejos, anseios e objetivos.

Mas, voltando às mulheres do passado, que pavimentaram o caminho para as que estão no presente, nem todas se encaixavam nos moldes que lhes foram destinados. Muitas delas, e isso não somente na Idade Média, de algum modo destacaram-se no seu tempo, tornando suas histórias conhecidas e perpetuadas ao longo dos séculos. Ora chamaram a atenção por sua coragem e bravura, ora pela bondade e senso de justiça, pela beleza, liberdade ou suposta maldade e ambição, e outras vezes por seu sofrimento. Joana D'arc, Ana Bolena, Elizabeth I, Elizabeth da Áustria e Leonor da Aquitânia são apenas alguns destes nomes que se destacaram.

Leonor, ou Alienor (ver figura 1), atentando-se a esta última, foi a herdeira do ducado da Aquitânia, neta de Guilherme IX, conhecido popularmente como “Guilherme, o trovador”, considerado o primeiro ou, pelo menos, um dos primeiros trovadores. Uma das mulheres mais poderosas da Europa medieval, casou-se duas vezes: primeiro com o rei francês Luís VII, em seguida, com o rei inglês Henrique II. Faleceu já na velhice, após se tornar freira.

Naquele tempo, muito se falou a respeito da moral da jovem Leonor, envolvida em um matrimônio pela primeira vez bem no início da adolescência. Talvez duvidassem dela e condenassem seus comportamentos, em parte, por ser neta de um rei de costumes um pouco mais liberais para aquele tempo e por ter sido criada nesse meio, mas as falácias aparentam mais ser fruto da imaginação clerical, afinal, ao que parece, ela era uma dessas mulheres desafiadoras, destacando-se aos olhos de seus contemporâneos.

O fato é que, ao longo da vida, a figura da duquesa acabou por inspirar poemas que, declamados ou cantados, falavam sobre ela. Há quem diga que era como uma musa inspiradora para esses artistas trovadores: poetas e cantores que escreviam sobre pessoas e casos. Esta forma de arte se espalhou não só pelos domínios franceses, dos quais Leonor era parte, mas para outros reinados medievais.

A presença dos trovadores era tão marcante nos salões que, nas produções audiovisuais que retratam a época, especialmente quando se ambienta um reino em festa, os artistas estarão representados em algum canto do salão, tocando canções para os convidados dançarem ou admirarem.

Figura 1 – Leonor da Aquitânia

Fonte: <https://cutt.ly/OsFenMR>

Os trovadores também são vistos quando, nas aulas de literatura das escolas brasileiras, estudamos o Trovadorismo, ao falar sobre as produções lusitanas enquanto movimento literário. Em geral, é aí que se dá o primeiro contato dos jovens brasileiros com o tema e, conforme o programa de ensino, durante um curto período, fala-se sobre as características acerca das produções portuguesas. Foi justamente durante o ensino médio, que meu interesse pelo movimento literário teve seu despertar pela primeira vez. Os anos se passavam e eu não conseguia esquecer aquela história de “amor, amigo, escárnio e maldizer”. Achava interessante como o movimento trazia a mulher em aspectos diversos. Às vezes elas apareciam como

inalcançáveis e formosas, às vezes saudosas e sofredoras, às vezes como feias e dignas de piada, mas nunca apareciam como trovadoras.

Ao pensarmos no ensino de literatura no período escolar, outros aspectos da disciplina também precisam ser estudados ao longo do ano letivo, para além da poesia trovadoresca. Sendo assim, muitas vezes não há tempo suficiente para um aprofundamento de questões acerca do movimento literário e para propor análises mais detalhadas sobre o tema, já que se trata de um conteúdo passado em poucas aulas. Desta forma, o trabalho que aqui se apresenta, tem como principal proposta estudar a poesia musicalizada deste movimento literário de forma mais profunda, buscando entender seus possíveis reflexos na música contemporânea no Brasil. Fazemos isso a partir da perspectiva da imagem feminina em dois tempos.

Procuro, através dos escritos-cantados medievais e dos comportamentos de outrora, seja nas juras de amor ou nas canções de difamação, estabelecer relações com os escritos-cantados da atualidade, produzidos em língua portuguesa, nas terras que um dia foram parte do domínio marítimo lusitano, sendo estes representados pelo trabalho da artista brasileira Duda Beat, a ser apresentado e discutido mais à frente.

É importante ressaltar, que a poesia trovadoresca era escrita para ser cantada, em parte, talvez, pelo acesso ao papel não ser algo tão simples como hoje em dia, mas também por ser essa a melhor forma de fazer as palavras chegarem às pessoas, que em grande parte não sabiam ler e escrever. É assim que Leite (2017, p. 48 e 49), explica:

[...] ainda não existia uma distinção clara entre os campos do conhecimento formal, valendo lembrar que o pensamento cartesiano só invadiria o Ocidente no século XVII e a filosofia aristotélica viria a ser revisitada apenas no final do século XII. Ainda não haviam distinções claras entre a literatura, a filosofia e a história.

Processo similar é visto nas canções de hoje. Não porque o acesso à educação seja tão limitado quanto foi na Idade Média, mas porque as músicas que são feitas para serem canções gravadas e apresentadas ao público, pelos artistas, são, antes de tudo, poesia escrita. Um cantor e compositor, assim como um trovador, escreve a história que vai ser contada e cantada a posteriori. Mesmo que opte por criar uma melodia antes, a ela será somado o texto escrito (não me refiro, é claro, as músicas que são apenas instrumentais).

Desta forma, existe um diálogo entre um e outro. A poesia cantada de antes chega a nós a partir do contato com o outro, e possui ressonâncias e influências no que se faz presente até aqui, sendo que as produções também são um tipo de herdeiro do que se conhecia a priori e foram se transformando com a incorporação de novos sons e estilos, vindos a partir de lados

diferentes. Ambas são, por escrito, poesia documental, e ao soltar da voz, registros orais de um tempo.

Foi diante das observações feitas até aqui, que surgiu o seguinte problema de pesquisa: que heranças culturais do trovadorismo, a respeito da figura feminina, poderiam ser observadas na música brasileira contemporânea e que características do movimento poderiam ser encontradas nessas produções do presente?

Como Leonor, diversas outras mulheres foram retratadas em cantigas trovadorescas, mesmo que nem todas fossem tão conhecidas como a duquesa. Sendo elas quem fossem, nem sempre lhes foram dedicadas cantigas de amor romântico e muitas delas foram transformadas em objeto de zombaria, sem um direito de resposta.

Ao contrário de hoje, em que muitas podem expressar-se e escrever sobre si mesmas e sobre os outros, no passado havia uma dificuldade de aceitação delas ocupando esse espaço - ainda que houvesse mulheres escrevendo - pois viveram em uma sociedade que, basicamente, ensinou as sociedades que vieram depois a condenarem o prazer mundano e admirarem as questões sacras; a julgarem fortemente a mulher que se comportasse ou se expressasse de um jeito mal visto ou que desempenhasse papéis que naquele tempo “não lhe cabiam”.

Mais de meio milênio após o término da Idade Média, talvez não pareça importante, para alguns, discorrer sobre uma era que aparenta estar tão distante de nós, em tempo e espaço. Entretanto, de acordo com Leite (2017), nas últimas décadas é possível constatar um movimento acontecendo, em relação aos estudos medievais dentro das universidades brasileiras, de modo que se aponta uma certa mudança no olhar do pesquisador local, no que diz respeito ao período que compreende o medieval, que esteve cercado por preconceitos, sendo conhecido, inclusive, como a “Idade das Trevas”.

Como bem sabemos, o continente americano foi colonizado por nações europeias, mas seus habitantes não vivenciaram o seu medieval. Entretanto, uma série de hábitos comportamentais e até mesmo diversos objetos de utilização diária, na atualidade, são reproduções ou têm muito em comum com a era medieval, provocando uma proximidade real.

Práticas como sentar-se à mesa, ao fazer uma refeição, vem daquele tempo; algumas festividades que celebramos todos os anos, como o Carnaval, tão próprio da cultura brasileira, ganharam força também naquele tempo, e essas são apenas algumas das similaridades que descobrimos ao estudar o período. Observamos que muitos dos comportamentos sociais que nos rodeiam constituem-se, na verdade, em uma herança cultural.

Mas o que realmente nos motivou a dar início à pesquisa, dentro deste universo tão familiar e tão desconhecido, ao mesmo tempo, foi observar os aspectos que permeiam a imagem

da mulher. Esta esteve envolta de discursos que, ao longo da história, a subjugarão de muitas maneiras, fincando-se socialmente de forma enraizada, de modo que muitos destes, assim como os costumes e hábitos anteriores, permanecem sendo uma realidade atual.

Rosaldo e Lamphere (1979, p. 26) discorrem sobre como o sexo feminino foi historicamente tido como desinteressante porque, “o homem tende a obter mais prestígio do que a mulher e porque ele usualmente é vinculado a papéis sociais de domínio e autoridade”. Apesar de essa ser uma questão que vem sendo mudada, gradualmente, ao longo dos anos, através da luta por igualdade de gênero, a disparidade se faz presente em vários níveis.

Na Idade Média, em uma outra faceta, também observamos a dualidade de temer tanto a imagem feminina e, ao mesmo tempo, admirá-la, através da figura de Maria e sua importância para a sociedade cristã. Se a mulher era malevolente e impiedosa, na figura desta via-se a virgem, mãe de Jesus Cristo, que intercedia por todos. Assim, de alguma forma, a imagem feminina poderia ser perversa e santa ao mesmo tempo. Se trouxermos essa ideia para o presente, novamente, o pensamento continuará sendo atual.

A sociedade contemporânea continua subjugando, dominando e matando mulheres. Muitos homens de hoje seguem rezando pela Virgem Maria e ao final do dia cometem diversos tipos de violência contra suas esposas ou contra outras mulheres. Um exemplo disso é que em 2020, ano em que o mundo conheceu a pandemia do COVID – 19, os índices de violência doméstica cresceram consideravelmente.

Dados revelados pela Ouvidoria Nacional de Direitos Humanos, apontaram que, até o mês de abril de 2020, as denúncias subiram em 14%. Uma outra informação veio do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos (MMDH), que divulgou que o canal 180¹ recebeu um aumento de 40% de denúncias, somente no mês de abril do mesmo ano. Constituindo-se de abusos físicos e psicológicos, a violência contra a mulher pode ser observada em vários níveis.

O trabalho que aqui segue traz uma temática que nos possibilita refletir sobre uma gama de questões sociais e comportamentais, identificando padrões, repetições e diferenças. Pensar sobre nossas semelhanças com aqueles que vieram antes, sendo elas, talvez, muito maiores do que admitimos, vivendo no século XXI.

Este também é um estudo que possibilita voltarmos nosso olhar sobre o que as mulheres da atualidade, em seus posicionamentos a partir de seu trabalho poético, têm dito. Assim, levantamos a hipótese da formação de um novo gênero, não um gênero de poesia trovadoresca,

¹ Canal da Central de Atendimento à Mulher.

mas em meio à produção musical atual, utilizar suas composições como um espaço de resposta, para falar ao outro sobre si mesmas, seus anseios, desejos e opiniões, possibilitando uma reflexão sobre como essa nova ótica resulta ou não em uma melhor representação de sua própria imagem.

Por se tratar de uma forma mais subjetiva de pesquisa, neste trabalho optamos por uma abordagem qualitativa que, de acordo com Oliveira (2007), é uma análise que busca compreender detalhadamente algo, em relação a sua estrutura ou história, através de métodos e técnicas. A autora recomenda (2007, p. 37-38), que o pesquisador tenha “clareza quanto à necessidade de se adentrar em estudos que permitem diagnosticar em profundidade a realidade pesquisada” e reforça que é preciso entender bem do objeto de pesquisa a ser estudado. Somado a isso, nas leituras feitas em Bardin (2009), também percebemos que a ausência ou a presença de algo, em um trabalho qualitativo, deve ser sempre levada em consideração, quando estamos desenvolvendo um projeto.

Pensando em uma análise como esta, por meio da qual a observação se dá a partir de uma produção literária escrita e cantada, Bauer e Aarts (2002) conceituam o que é e como delimitar aquilo que conhecemos como *corpus*, ou “corpo”, do latim. Para ambos, a construção de tal deve ser feita com assuntos que são relevantes e pegos apenas por um único ponto de vista. Deste modo, elegemos como corpo dois objetos: a poesia trovadoresca, no mundo medieval, e a sofrência pop, na contemporaneidade.

Esta última consiste em um estilo musical relativamente jovem, mas que, enquanto gênero de fato, aparece quase que como uma herança da música de dor de cotovelo, produzida muitas décadas antes, com nomes como Lupicínio Rodrigues. Na pesquisa, conforme mencionado anteriormente, utilizamos como representante do movimento a cantora pernambucana Duda Beat, valendo-se de seu trabalho autoral em nossa análise.

Duda Beat, uma cantora da nova geração de artistas brasileiros, atualmente tem dois álbuns completos lançados, ganhando reconhecimento desde Sinto Muito, seu primeiro trabalho de estúdio, liberado para o público em 2018. Dentre as temáticas favoritas, trazidas pela artista em suas canções, estão o amor, a ausência e a dor do coração partido, temas recorrentes nas cantigas medievais trovadorescas.

A ideia do trabalho, conforme comentado previamente, consiste em trazer uma análise de músicas, no cancionário brasileiro, a partir das principais características das cantigas medievais. O método escolhido para trabalhar a temática foi o da Análise de Conteúdo, com as etapas propostas por Laurence Bardin (2009).

Em sua obra, a autora discorre sobre os domínios possíveis na hora de aplicar a análise de conteúdo, chamada de AC. De acordo com ela, podem ser trabalhados o campo linguístico (dividido em escrito e oral), o campo icônico, e também o campo dos outros códigos semióticos, frisando que:

A leitura efectuada pelo analista, do conteúdo das comunicações, não é, ou não é unicamente, uma leitura <<à letra>>, mas antes o realçar de um sentido que se encontra em segundo plano. Não se trata de atravessar significantes, para atingir significados, à semelhança da decifração normal, mas atingir através de significantes, ou de significados (manipulados), outros <<significados>> de natureza psicológica, sociológica, política, histórica, etc. (BARDIN, 2009, p. 43).

Ainda segundo seus estudos, a AC consiste em diferentes fases, que servem para nortear o desenvolvimento da pesquisa, de modo que primeiro temos uma pré-análise, para fazer a organização prévia daquilo que vai ser desenvolvido, seguindo com os processos de codificação, categorização, tratamento dos dados obtidos e, por fim, a inferência.

Sendo assim, ao seguir as fases de Bardin (2009), iniciando pela pré-análise, percebemos que a pesquisa surge a partir de três perspectivas já mencionadas: a primeira delas é de que a poesia trovadoresca portuguesa, dos tempos medievais, deixou ressonâncias visíveis em canções de língua portuguesa, feitas no Brasil, séculos depois. Partindo disso, chegamos a uma segunda, em que percebemos que, apesar de no passado as cantigas serem feitas, em uma grande parte, sobre mulheres, os homens é que produziam os versos e as cantavam, mas na atualidade, as mulheres assumiram seu lugar de “trovadoras”, cantando também sobre suas paixões e dores.

Por fim, a terceira e última perspectiva diz que, para além de cantar sobre suas paixões, essas mulheres podem constituir um novo gênero, dentro da poesia musicalizada, que aqui denominamos de “resposta”, uma forma por meio da qual elas utilizam o espaço musical para externar situações do seu dia a dia, como preconceitos sofridos, histórias vividas, lutas internas e externas, relacionamentos, além de falar sobre seu próprio corpo, os espaços que ocupam, entre outros, e de certa maneira, até mesmo respondendo às formas depreciativas da mulher, presentes no trovadorismo medieval.

A partir desta pré-análise, observamos o que há de similar e o que há de novo em relação à imagem feminina, na música brasileira produzida hoje em dia, levando em consideração as características observadas na poesia trovadoresca do medievo. É importante frisar que existem acervos para consulta online e pública do material medieval. O portal Cantigas Medievais Galego-Portuguesas², por exemplo, ligado Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da

² <https://cantigas.fcsh.unl.pt/>.

Universidade Nova de Lisboa, disponibiliza ao público uma lista com cantigas, assim como uma listagem por autores, possibilitando uma consulta ao material de forma variada.

Dando continuidade à análise de conteúdo, mas já partindo para um segundo momento, chegamos à codificação, que Bardin (2009, p. 129) descreve como uma fase que “permite atingir uma representação do conteúdo, ou da sua expressão; susceptível de esclarecer o analista acerca das características do texto, que podem servir de índices”.

Dentre as unidades de registro, adotadas por ela (2009) para o desenvolvimento da AC, estão disponíveis para escolha do pesquisador: a palavra; o objeto ou referente; o personagem; o acontecimento; o documento ou o tema, sendo este último a opção adotada por esta pesquisa, já que é, geralmente, utilizado para tratar de questões como valores, atitudes, tendências, crenças e motivações de opinião. A escolha se encaixa com o assunto abordado neste trabalho, exatamente pelo fato de propormos uma investigação que diz respeito aos valores sociais e às relações de poder.

No que se refere às regras de enumeração, também citadas pela autora (frequência; presença ou ausência; frequência ponderada; intensidade; direção; ordem e co-ocorrência); percebemos que, para nós, o ideal seria trabalhar com as questões de presença e ausência, de forma a identificar o que cada elemento do corpus contém e o que está em falta dentro dele.

Sendo assim, a criação das categorias a serem avaliadas dentro das canções foi feita a partir da leitura flutuante realizada sobre o trovadorismo, de modo a identificar comportamentos característicos do movimento no cancioneiro brasileiro. É preciso levar em consideração a divisão natural dessas cantigas: *amor*, *amigo*, *escárnio* e *maldizer*, cada uma delas com seu respectivo estilo e características, a serem explicadas no capítulo primeiro. Desta forma, expomos as 3 categorias já existentes, com suas características observadas previamente, da seguinte maneira:

Quadro 1: Categorias

CATEGORIA	CARACTERÍSTICAS
A – AMOR	1 – Exaltação (elogio) à amada; 2 - Menção a Deus; 3 – Sofrimento por amar demais; 4 – Medo de confessar os sentimentos.
B - AMIGO	1 – Eu-lírico feminino; 2 – Separação dos amantes; 3 – Refere-se ao amado como “amigo”; 4 – Ansiedade para o encontro; 5 – Saudosismo.

C – ESCÁRNIO E MALDIZER	1 – Zombaria de terceiros; 2 – Menção ao físico; 3 – Menção à velhice ou idade; 4 – Fala sobre a conduta do personagem.
-------------------------	--

Fonte: elaboração da autora.

Além de tomarmos as categorias naturais, existentes dentro do Trovadorismo, para procurarmos por suas características no cancionário brasileiro, propomos uma quarta categoria, que viria a ser a “resposta”, em que são explanados temas pessoais. Dentro desta categoria, procuraremos pelos seguintes elementos:

Quadro 2: Resposta

CATEGORIA	CARACTERÍSTICAS
D – RESPOSTA	1 – Eu-lírico feminino; 2 – Menção ao poder feminino, à sua liberdade, desejos pessoais, escolhas, etc.; 3 – Fala sobre a vontade de dar a volta por cima ou ao fato já concretizado; 4 – Autonomia ou independência.

Fonte: elaboração da autora.

Desta forma, categorizamos a nossa temática em 4 partes: *amor*, *amigo*, *escárnio e maldizer*, e *resposta*. Tomando isso como referencial, podemos investigar as questões de ausência e presença das características estabelecidas, dentro do corpus escolhido. A escolha dele se deu pela observação de elementos diversos, em uma pesquisa preliminar no trabalho de Duda Beat, que se assemelham à linguagem trovadoresca. Uma outra questão levada em consideração foi o fato de a artista ser também uma compositora, trazendo suas próprias histórias à tona, além da projeção recebida por ela nos últimos anos, principalmente no âmbito online e entre um público jovem interessado por um circuito musical mais alternativo. Atualmente, a cantora soma mais de 700 mil seguidores na rede social Instagram e mais de 1 milhão e meio de ouvintes mensais, no serviço de *streaming* Spotify, com apenas dois álbuns lançados, *Sinto Muito* (2018) e *Te Amo Lá Fora* (2021).

Nesta pesquisa, utilizamos como referência o seu primeiro álbum de estúdio, *Sinto Muito*, que possui ao todo onze faixas, sendo a primeira delas apenas melódica, servindo como introdução para as demais. Desta maneira, são analisadas as outras dez faixas presentes, seguindo a ordem: “Bédi Beat”; “Bixinho”; “Pro Mundo Ouvir”, “Parece Pouco”; “Back to bad”; “Derretendo”; “Ninguém dança”; “Egoísta”; “Bolo de rolo” e “Todo carinho”.

Foi a partir dessas escolhas que a interpretação dos dados colhidos durante a observação do corpus de pesquisa foi realizada, continuando com as fases da Análise de Conteúdo, proposta por Bardin (2009), que finaliza na inferência. Em todas as faixas apontadas, procuramos por sinais similares aos encontrados nas cantigas trovadorescas, representados através das características separadas anteriormente. Sendo assim, pudemos identificar se uma canção poderia assemelhar-se às cantigas por seu conteúdo, ou se essa mesma canção não apresentaria nenhum dos traços buscados.

A dissertação foi dividida em cinco partes, além desta introdução. Na primeira parte, trazemos um capítulo histórico que busca entender e contextualizar a dinâmica da sociedade medieval e do movimento trovadoresco, tendo como fim apresentar um pouco do período em que as canções começaram a ser feitas, possibilitando, assim, um melhor entendimento dos costumes sociais da época. É importante frisar que este trabalho trata apenas de um recorte da época em questão, já que é focado no medievo europeu, trabalhando somente parte da Idade Média Ocidental.

No segundo capítulo, discorremos sobre a representação atual da Idade Média e da própria figura feminina na mídia, com exemplos que percorrem, principalmente, a literatura e o audiovisual, cruzando os dois tempos utilizados no trabalho, tratando do imaginário popular, das lendas e da imagem épica medieval, amplamente utilizada no mundo contemporâneo, no campo das artes.

Em seguida, o trabalho passa a tratar de um mundo pós-medieval, fazendo uma viagem temporal que busca abordar alguns dos principais acontecimentos que separam essa era da contemporaneidade. Assim, percorre-se o caminho histórico, de forma a projetar discussões a partir das configurações sobre a imagem feminina apresentada nas cantigas do período. Além disso, na parte III estabelecemos um diálogo sobre a relação da mulher com a música, seu início e como a situação política mundial influenciou seu papel e os espaços que passou a ocupar. É aqui que fazemos um primeiro contato com o nosso objeto de estudo na atualidade.

No IV capítulo, apresentamos mais profundamente o corpus selecionado para análise (material exposto por completo adiante), de modo a fazer uma análise a respeito do conteúdo contido nas produções. Por fim, na quinta e última parte, trabalhamos com os resultados obtidos na pesquisa, bem como a discussão gerada acerca deles.

Na jornada que se segue, ao estudarmos o surgimento do amor cortês e do Trovadorismo enquanto movimento literário, no mundo medieval, entenderemos como as canções de língua portuguesa, feitas no Brasil, podem se constituir como matéria prima deste trabalho, sendo um material excepcional para buscar referências e características da poesia medieval trovadoresca,

além de sua capacidade de provocar a reflexão acerca do papel feminino no mundo das artes, em especial no que diz respeito ao campo musical. Finalmente, partiremos para uma análise sobre mulheres em dois tempos.

I. UMA BREVE CONTAÇÃO DA HISTÓRIA MEDIEVAL

“Nós, pessoas da Idade Média, sabemos de tudo disso”. (Desconhecido)

Em algum momento da vida - fosse ao ler um livro, assistir a um filme ou mesmo ao estudar nas aulas da escola -, histórias e causos medievais já foram consumidos culturalmente por grande parte das pessoas. Se pensarmos nos séculos que formam o período medieval, qual seria a primeira memória destes produtos culturais consumidos que nossos cérebros iriam buscar? É claro que a resposta de cada um será dada de acordo com suas próprias vivências, mas é muito difícil fugir dos estereótipos que a produção audiovisual ocidental e a literatura épica e fantástica trouxeram ao longo das últimas décadas.

Se levarmos em conta somente as imagens que foram criadas e/ou representadas por esses meios, é muito comum pensar em alguns símbolos que já se consagraram no imaginário popular. Podemos primeiro pensar em castelos, no geral cercados por longos muros e com pontes levadiças na frente, protegidos por arqueiros e guardas portando espadas afiadas, enquanto usam armaduras pesadas. Temos, também, a imagem dos cavaleiros - ou muito elegantes, ou sujos de sangue após uma longa batalha - sempre em um cavalo de belo porte ou acompanhados por seu fiel escudeiro.

Outras imagens que se sobressaem, principalmente pelas lembranças audiovisuais, são os torneios oferecidos em nome de um rei, nos quais os competidores se exibem na ambição de conquistar a mão da princesa em casamento. As princesas, em grande parte, assistiriam aos torneios ao lado rei, em lugar de honra na arena, vendo um a um os seus pretendentes e desejando estar longe dali, com o seu verdadeiro amor. Mais tarde, no banquete real, um bardo vestido com mangas bufantes tocava canções alegres ou emocionantes para a corte dançar e se divertir.

Os personagens mais recordados são aqueles em torno dos quais a trama gira e por quem as histórias são narradas. São comuns a figura do rei ou rainha, que poderão ser muito bons e piedosos ou extremamente cruéis, beirando a loucura; temos os príncipes e princesas: heróis ou em constante perigo; os cavaleiros sempre como guerreiros, seja qual for a sua causa; o nobre ganancioso que costuma tramar e trair o personagem justo que, geralmente, está no topo da pirâmide real ou é um bom camponês; e ainda é bastante comum a presença de um clérigo. Personagens como o trovador e o bobo da corte são inseridos em algumas produções, mas suas

participações são, quase sempre, pouco significativas, compondo cenas de festas ou eventos no palácio.

Muitas destas figuras populares podem nos trazer esse tom de familiaridade com o passado, nos fazer supor os fatos e acreditar na linearidade de um período tão longo, que compreendeu dez séculos. Mas, em fatos históricos, o que foi a Idade Média europeia?

1.1. Um mundo medieval

A Idade Média é marcada como um momento histórico que dura entre os séculos V e XV, aproximadamente. Durante este período, economicamente, o continente europeu organizava-se, em geral, de maneira feudal: um modo de produção no qual a nobreza e a burguesia, que possuíam terras e riquezas, exerciam seu domínio sobre aqueles que não as tinham, os chamados vassallos. Assim, esses terrenos eram “emprestados” pelo dono, em troca de serviços em seu benefício.

De acordo com Silvia Federici (2017), a servidão surgiu na Europa entre os séculos V e VII e, naquele tempo, várias rebeliões se desenrolaram. Foi dessa maneira que esses senhores feudais passaram a conceder aos seus escravos uma parcela das terras, a fim de erradicar as revoltas. Porém, os mesmos senhores passaram a submeter os camponeses livres, que:

[...] arruinados pela expansão do trabalho escravo e, depois, pelas invasões germânicas, buscaram a proteção dos senhores, ainda que a custo de sua independência [...]. Os servos estavam atados aos senhores de terra; suas pessoas e posses eram propriedades de seus senhores e suas vidas estavam reguladas em todos os aspectos pela lei do feudo [...]. Do ponto de vista das mudanças introduzidas na relação senhor-servo, o aspecto mais importante da servidão foi a concessão aos servos do acesso direto aos meios de sua reprodução. (FEDERICI, 2017, p. 47-49).

Um outro ponto interessante apontado pela pesquisadora é que essa concessão também despertou um lado político e ideológico nesses servos, já que com o passar do tempo eles passaram a visualizar o local que ocupavam como sendo seu “[...] e a considerar intoleráveis as restrições de liberdade que a aristocracia lhes impunha. ‘A terra é de quem trabalha’ [...] é um grito de batalha com o qual os servos medievais certamente se identificariam” (FEDERICI, 2017, p. 49-50).

Mas Federici (2017) também ressalta que havia muitas diferenças entre os camponeses livres, os sem-terra, os camponeses com um estatuto servil, os homens e as mulheres, os ricos e os pobres. Em se tratando de gênero, ela cita os casos em que as mulheres herdavam e

cuidavam da terra em seu próprio nome, mas que a maioria era entregue aos homens, e que elas foram excluídas de cargos mais altos, destinados aos camponeses com mais posses.

No entanto, apesar de frisar que essa realidade não pode ser colocada como estática, a autora também aponta que essas servas não eram tão dependentes e estavam menos subordinadas aos homens de suas famílias, já que as terras eram concedidas para todo o grupo familiar. Porém, ainda assim, relembra que a Igreja defendia a submissão e o direito ao marido de bater em sua mulher.

A dependência das mulheres em relação aos homens na comunidade servil estava limitada pelo fato de que, sobre a autoridade de seus maridos e de seus pais, prevalecia a autoridade dos senhores [...]. Era o senhor que mandava no trabalho e nas relações sociais das mulheres, e decidia, por exemplo, se uma viúva deveria se casar novamente e quem deveria ser seu esposo. Em algumas regiões reivindicavam, inclusive, o *ius primae noctis* – o direito de deitar-se com a esposa do servo na noite de núpcias (FEDERICI, 2017, p. 52-53).

Pode parecer distante tratar de servos e escravos da Idade Média hoje em dia, mas cabe ressaltar que a prática e exploração humana continua acontecendo. Pessoas que vivem em regime de escravidão ou que desempenham seus serviços em troca de um pedaço de terra ainda são uma realidade em muitos lugares. De acordo com matéria do portal G1³, publicada em 2018, 40,3 milhões de pessoas eram atingidas pela “escravidão moderna” em 2016, de acordo com dados extraídos do Índice Global de Escravidão, da fundação australiana Walk Free. Só no Brasil, conforme o relatório, eram quase 370 mil pessoas enquadradas nesse regime naquele ano. No dado geral, 71% dos afetados eram mulheres, enquanto 29% eram homens. Não é exagero dizer que em 2021 ainda existem milhares de senhores feudais dentro e fora do país.

De volta à sociedade medieval, para além do poder desses senhores, havia um domínio ainda maior composto por um grupo superior a todos – nobres, burgueses e povo – e inferior apenas à Igreja: a realeza. Reis, rainhas, príncipes, princesas e seus consortes reinavam por todo o território, não apenas no meio rural, mas também nos espaços urbanos e nas novas cidades conquistadas ou que iam se formando e se desenvolvendo junto ao comércio.

Le Goff (2014, p. 77) explica que, dentre elas, “as mais importantes eram sedes do poder dos reis e dos príncipes, e também da burocracia”. Segundo o autor, esses lugares passaram a possuir uma atividade econômica bastante expressiva devido às feiras, mercados e profissionais

³ Matéria disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2018/07/20/escravidao-moderna-atinge-mais-de-40-milhoes-no-mundo.ghtml>>.

do artesanato, além do surgimento de uma nova figura: o mercador, eternizado na literatura pela obra de Shakespeare: *O mercador de Veneza*⁴.

Muito aconteceu ao longo de um milênio. No campo das artes, por exemplo, a arquitetura gótica passou a ganhar espaço. Xavier et al. (2020), explicam que esta iria muito além das questões arquitetônicas, já que suas construções se constituíam também em “símbolos de uma transformação religiosa e de uma mudança de mentalidade da sociedade” (2020, p. 41).

Os autores esclarecem que as novas construções traziam uma representação do contato com Deus, deixando de se parecer com “fortalezas” e trazendo uma mensagem cristã sendo demonstrada através delas próprias, “preservando-a na arte, perpetuando-a nas esculturas e de maneira ainda mais forte nas pedras que erguiam as catedrais góticas até o céu” (2020, p. 41).

Essa arquitetura gótica viria a ressoar, posteriormente, em outros meios como o cinema, a música e a literatura, tendo novas representações sendo produzidas ano após ano. De acordo com Le Goff (2014), no século XII este tipo de arte sucederia à arte romântica e seus vitrais passariam a trazer luz para as novas igrejas. O autor também aponta que:

O teatro, que desaparecera desde a Antiguidade, ali renasceu, as festas se multiplicaram, e a mais animada era o carnaval. Na cidade, enriquecia-se, aprendia-se e divertia-se o europeu. Mas houve também muitos pobres e malféitores. A miséria e a delinquência urbana se desenvolveram (LE GOFF, 2014, p. 79).

A realidade é que a Idade Média foi um momento histórico agitado, já que, durante o período que compreendeu, a Europa vivenciou diversas guerras e passou por diversas transformações, como a ocasionada pela Peste Negra, que dizimou quase 30% da população do ocidente e que, de acordo com Pais (1992, p. 76), teve como consequência “o despovoamento dos campos e das cidades, acarretando uma grave crise da mão-de-obra, que passou a cobrar mais pelo seu trabalho, havendo também um aumento vertiginoso do preço dos alimentos”.

Invasões mouras, expulsão dos mulçumanos da Península Ibérica, a tomada de Constantinopla por Maomé II, sultão do Império Turco Otomano, entre tantos outros acontecimentos, deixaram registros e mudanças capazes de perpetuar sua herança cultural pelos lugares mais diversos e de muitas maneiras.

A Europa conheceu, durante a Idade Média, invasões de povos asiáticos, como, por exemplo, as dos mongóis no século XIII. Os turcos, no século XV, destruíram o Império Bizantino e tomaram Constantinopla, depois conquistaram uma parte do sudeste europeu; ainda existem mulçumanos na Bósnia-Herzegovina. Mas uma parte da cultura asiática veio enriquecer a cultura europeia, de tal forma que os estudiosos falam de cultura indo-europeia. Alguns contos da Idade Média e algumas *Fábulas* de

⁴ A obra *O mercador de Veneza* foi escrita pelo dramaturgo inglês William Shakespeare no final dos anos 1500.

La Fontaine são adaptações de contos indianos. [...] Muitas palavras europeias vem da Ásia, principalmente do persa, do turco e do árabe: álgebra, divã, alfândega etc. (LE GOFF, 2014, p. 27-28)

Um exemplo interessante é a literatura de cordel. Por mais que seja uma forte representação da cultura brasileira e que a ela tenham sido incorporados novos fatores ao chegar aqui, esta faz sua entrada no Brasil, inicialmente, através das folhas volantes trazidas pelo colonizador português, e há pesquisadores do campo que afirmam que sua origem está ligada à presença árabe na Península Ibérica, iniciada no século VIII. Ou seja, o que nos parece desconexo pelo distanciamento geográfico ou temporal, em muitos casos é parte da nossa própria história (até mesmo o corpus de pesquisa deste trabalho, que trata de passado, com o Trovadorismo, e de presente, com a Sofrência Pop, também se trata disso).

Atestamos, então, que o nosso presente é composto por muito do passado, e esta descoberta não acaba por aí. Objetos, como os livros no formato que conhecemos, relógios, óculos, entre outros, surgiram no período medieval, ainda que de um modo ou de outro, como os folhetos de cordel, tenham sofrido adaptações ao longo dos séculos.

As primeiras universidades também são fruto do mundo medieval. Instituições como Salamanca (Espanha), Bolonha (Itália) e Coimbra (Portugal), e outras ainda tão conceituadas no presente, foram fundadas naquele tempo. Várias festividades e jogos, como as cartas de baralho, com as figuras do rei e da rainha, também têm essas origens “remotas”. São inúmeros os objetos criados na Idade Média e que, aprimorados com o avanço tecnológico, nos acompanham até os dias atuais.

Norbert Elias, no Volume 1 de *O Processo Civilizador*, deixa claro que o período medieval proporcionou para nós, na atualidade, uma série de informações sobre o comportamento social que era adequado na época e que podemos ver em execução hoje em dia. Como vimos anteriormente, vários desses comportamentos se transformaram em herança cultural. Um bom exemplo citado por Elias (1994, p. 75) são os hábitos à mesa moldados a partir do que a nobreza fazia. É quando surge o dizer: “É assim como as pessoas se comportam na corte”, que hoje em dia adaptamos para algo como “É assim que fazem as pessoas educadas”.

É também na Idade Média que a fé cristã passa a ser propagada e largamente difundida. Mas antes de pensarmos sobre o cristianismo e seus impactos na sociedade medieval em questão – e nas sociedades subsequentes - precisamos, inicialmente, recorrer a outras formas de crença anteriores a ele. Os povos romanos, em seu tempo, cultuavam e acreditavam em deuses distintos: Júpiter, Apolo, Vênus e Marte são apenas algumas das divindades cultuadas para

explicar os mistérios do mundo, sendo responsáveis por questões como o dia, o sol, o sentimento do amor, a ideia de beleza, a noite e a caça.

Os judeus, diferente do que pensavam os romanos, tinham consigo um deus único, imutável, que a tudo via e tudo sabia, e por quem explicavam a criação do mundo. Sendo assim, foram estes os primeiros responsáveis pela disseminação dessa fé e desse Deus que, posteriormente (e não na crença judaica), tem um filho com a virgem Maria, concebido por intercessão do Espírito Santo: Jesus, seu filho humano e, ao mesmo tempo, divino. Condenado por Pôncio Pilatos, governador da Judeia, Jesus foi crucificado e morto, ressuscitando aos três dias de seu sepultamento, segundo a Bíblia: o livro sagrado do cristianismo. Surgiam, assim, os cristãos, inicialmente mal-vistos e perseguidos no Império Romano.

De acordo com Arruda (1981), as perseguições se deram por dez vezes, em um período de 249 anos, tendo a primeira ocorrido no ano de 64 d.C, no governo de Nero. A razão para isso era a oposição do cristianismo ao paganismo, já que “os cristãos se recusavam a adorar os deuses protetores de Roma. Quando ocorria alguma calamidade, peste, seca, fome, incêndios, inundações, os pagãos consideravam que era obra dos deuses, revoltados com a presença dos cristãos” (ARRUDA, 1981, p. 272).

O autor afirma que uma outra questão que agravou o relacionamento entre esses dois grupos, foi o fato de as cerimônias religiosas cristãs serem reservadas àqueles que tinham passado por sacramentos como o batismo e a primeira eucaristia, se constituindo em algo diferente para os romanos, que não podiam participar. Desta forma, a tensão entre ambos era crescente. Mas como o cristianismo passa de uma crença perseguida à religião oficial do Império Romano?

Arruda (1981) explica que foi somente com o Imperador Constantino, através do Edito de Milão, que o cristianismo passou a ser legal:

Segundo a lenda, o imperador teria visto no céu uma cruz com a inscrição: “Com este símbolo vencerás”, durante a Batalha da Ponte Mílvia, na qual venceu o inimigo na disputa do trono. Então converteu-se em seguida, fez devolver aos cristãos os seus bens, proibiu o trabalho nos domingos e o assassinato de escravos; restringiu a prática do divórcio e, para ajudar os cristãos a levarem uma vida mais ascética, aboliu as leis de Augusto que estimulavam os casamentos (ARRUDA, 1981, p. 274).

No entanto, mesmo que essas medidas fossem favoráveis aos grupos cristãos, Constantino teria garantido a liberdade religiosa, de modo que os cidadãos pudessem manter sua fé pagã, se assim desejassem. O cristianismo teve bastante adesão nas camadas urbanas do Império; já na parte rural, as pessoas pareciam mais adeptas, de fato, ao paganismo. Foi o

Imperador Teodósio o responsável pela abolição deste último, no ano de 391, e é assim que o cristianismo se consagra, oficialmente, como a religião do Império Romano.

Essa fé se dividiu em duas Igrejas: uma ortodoxa e outra latina, a primeira tendo Constantinopla como centro e a segunda Roma. Isso se dá porque,

No Oeste do Império Romano, falava-se latim; no Leste, grego. Como o Oeste está em crise, o poder imperial desloca-se para leste. O Imperador Constantino estabelece sua capital, Constantinopla, na extrema ponta da Europa em contato com a Ásia. Nessa parte oriental do Império, a Igreja cristã – cuja língua é o grego e não o latim, e que depende não do papa e sim do patriarca de Constantinopla – apresenta-se como a herdeira da “verdadeira” fé cristã: a ortodoxa (LE GOFF, 2014, p. 51).

Esse “patriarca”, ainda segundo o autor, era o chefe de uma Igreja Grega Ortodoxa, sendo ele a figura que representava o que seria o papa, para os cristãos latinos. Como a Igreja Cristã Latina tinha como objetivo ser universal, o distanciamento entre uma e outra, inevitavelmente ocorre, e é em 1054 que as duas, oficialmente, se separam.

Foi então, durante a Idade Média, que aqueles que ainda eram adeptos ao paganismo, que seriam todos os que não tivessem a crença neste deus cristão (o qual não recebeu um nome em particular, mas foi referido como Deus, com letra inicial maiúscula) passaram a ser convertidos, ficando conhecidos como os cristãos novos.

Com a ascensão do cristianismo, as ideias cristãs passaram a ser regra. O conceito de vida eterna, dos milagres, do pecado e dos castigos de Deus para quem agisse de maneira indigna, em relação ao ensinado e proposto pela Igreja, ganham força. Acreditava-se, por exemplo, que se uma pessoa nascia com alguma deficiência ou anomalia genética, tinha vindo ao mundo daquela forma como uma consequência por sua maldade, por sua alma impura.

Robert Fossier (2018, p. 15), em um estudo sobre as pessoas daquele tempo, afirmou que na época consideravam que “as imperfeições físicas ou morais trazem os estigmas do descontentamento divino: quando se tem a alma vil, o corpo sofredor e a consciência pesada é porque se pecou, e se é inevitavelmente ‘feio’ ou enfermo, descrito e pintado como tal”. Sendo assim, tudo aquilo que de alguma forma fosse diferente, não só em se tratando de uma característica física, mas em questões como a fé e a raça, no mundo medieval era chamado de feio e representava a ira de Deus.

Como se pode perceber, ao que parece, as pessoas da Idade Média podiam ser bastante cruéis e isso independia de classe social, se faziam parte do povo ou se eram ricos senhores, pois a sociedade de então, de maneira generalizada, não teria esse senso de compaixão ao próximo, uma vez que:

O mundo medieval não tem nenhuma piedade pelo desgraçado, no sentido pleno dessa palavra. Riem das gafes do cego, excluem os doentes, desprezam os fracos; não procuram compreender nem o judeu nem o infiel; quando muito, têm medo e fogem deles; no pior dos casos, os exterminam, “penetrando a espada na barriga tão fundo quanto possível”, como dizia o santo Rei Luís (FOSSIER, 2018, p. 15).

Os povos medievais, ainda segundo Fossier (2018), também tinham medo, desdém e preconceito pela cor. Consideravam negros todos aqueles que não compactuavam com sua fé e seus costumes. Para eles “o negro” era aquilo que se relacionava com o que não sabiam bem, com a ideia de noite e escuridão, com aquilo que não lhes era familiar. Podemos trazer tal observação para as representações imagéticas do período, por exemplo, com imagens como a de Jesus Cristo ou da Virgem Maria, e sua aparência sempre branca. As próprias representações de figuras femininas e de homens comuns do medievo também traziam, sobretudo, pessoas de pele branca, mostrando que essa era a cor que representava seu ideal de beleza, em detrimento das outras.

Em outro aspecto, enquanto instituição, a Igreja já trazia a condenação do prazer carnal, criando em torno das pessoas um tipo de vergonha, uma culpa pelo seu próprio corpo, usando a ideia do pecado original, a história de Eva e Adão, e censurando o conhecimento e a ideia de “fornicação”.

O catolicismo crescia e o clero, assim como ele, passou a exercer um enorme poder na sociedade medieval. Isso também independia de classe, já que a concepção ensinada podia se estender dos nobres aos cidadãos mais simples, criando uma certa repressão, trazendo a ideia de que o ato sexual em si era mera e unicamente para fins de reprodução, nunca para o prazer pessoal e nunca para a satisfação do seu cônjuge.

O cristianismo trouxe como principal novidade a ligação entre a carne e o pecado. São Paulo adverte: “Eu vos digo, irmãos: o tempo é curto. Que doravante aqueles que têm mulher vivam como se não mais as tivessem” (I Cor., 7:29). A expressão “pecado da carne”, por extensão de sentido, ajusta-se à Bíblia — autoridade suprema — a fim de justificar a repressão a grande parte das práticas sexuais (LINS, 2012, p. 114).

A preocupação com o céu e ser condenado a uma vida eterna de castigos e chamas era tanta que, desde antes da Idade Média, era comum as pessoas evitarem os banhos para que não ficassem mais propensos ao pecado da carne. A repulsa pelo corpo humano era tão grande que São João Crisóstomo (348 d.C – 407 d. C), antigo arcebispo de Constantinopla - santificado e conhecido por sua forte oposição aos luxos demasiados do clero - convenceu um amigo apaixonado de que os prazeres da carne não deveriam ser o caminho para a virtude.

[...] o seu amigo Teodoro se apaixonou por uma moça, Hermíone, e planejou se casar com ela. Crisóstomo conseguiu levá-lo para o celibato escrevendo-lhe uma carta veemente, que o fez mudar completamente de ideia: “O fundamento dessa beleza corpórea nada mais é do que sangue, humor e bile, juntamente com o fluido do alimento mastigado... Se você levar em consideração o que está armazenado, dentro daqueles belos olhos, e daquele nariz reto, bem como daquela boca e daquelas faces, acabará afirmando que o corpo de belas formas não é coisa alguma, a não ser uma falsidade... Além disso, quando você vê um trapo, com qualquer daquelas coisas em cima, tal como cuspe, não tolera o ato de tocá-lo nem mesmo com a ponta dos dedos, e também não suporta o ato de ficar olhando para ele. Encontra-se você, ainda assim, em alvoroçada excitação, para com os depósitos dessas coisas?” (LINS, 2012, p. 114-115).

O arcebispo fez uso de uma forma de falar muito desmistificada e desprovida de qualquer encanto ao se referir ao corpo da mulher que seu amigo admirava, destituindo-o do desejo e provocando questionamentos a respeito de seu envolvimento com uma pessoa e se, ao sucumbir às suas próprias vontades, estaria agradando à Deus. Assim apelar para os pecados da carne e para o lado religioso o faria refletir sobre o pedaço de céu que lhe cabia.

Mas a Igreja aceitou o casamento, assim como instituiu que os clérigos fossem celibatários, e fez dele um laço sagrado e indissolúvel – bem soube Henrique VIII ⁵- em nome do Cristo e de tudo o que era mais sagrado. Essas questões foram impostas de maneira a constituírem uma forma de controle, pela Igreja, e de influência, pelo clero, sobre o ato sexual e a “fornicação”, já que o prazer continuava algo a ser banido.

A mulher não deveria ser usada pelo marido para satisfação pessoal, assim como não deveria lhe tentar ao pecado carnal. Essa informação nos leva a resgatar a figura de Lilith, condenada pela fé de muitos a uma eternidade de esquecimento ou de má fama por, supostamente, ter se recusado a ter uma vida de submissão, o que incluía a submissão no próprio ato sexual, em relação ao marido.

Apesar de ser uma desconhecida para alguns, e de ter sido apagada da história cristã oficial, Lilith teria sido a primeira esposa de Adão e a primeira responsável por perpetuar a espécie, sendo criada do pó e em pé de igualdade ao mesmo. De acordo com Robles (2019), esta teria se negado a ser submissa a ele, o que nos leva ao mito atual - Eva -, de modo que a primeira acaba por ser não só excluída da narrativa contada século atrás de século, mas demonizada pela história.

Deus também extraiu a mulher do barro para que o homem não ficasse solitário sobre a Terra; e a chamou de *Lilith*, que, na língua suméria, corresponde a “alento” [o sopro

⁵ Henrique VIII foi um monarca inglês pertencente à casa Tudor. Ao ter o pedido de divórcio da sua primeira esposa, a rainha Catarina de Aragão, negado pela Igreja Católica, fundou a Igreja da Inglaterra (Anglicana). Sua segunda esposa foi Ana Bolena. Mais tarde, Henrique viria a casar-se mais quatro vezes.

divino]. Porém, assim que os dois se juntaram, começaram a discutir, pois ela se opunha a permanecer por baixo do homem durante o ato da cópula. Aferrada à sua convicção de igualdade, Lilith exigiu de Adão que modificasse sua postura para que ela também desfrutasse o prazer do amor. Indignado, Adão se negou, alegando que era próprio do homem deitar-se sobre a mulher e afirmando que não acederia a seus desejos. Ferida em seu orgulho, Lilith pronunciou o inefável nome de Deus e, enfurecida pela atitude do marido, abandonou-o para sempre. “Nós somos todos iguais” – disse Lilith antes de iniciar sua carreira endemoninhada -, “uma vez que saímos do mesmo barro” (ROBLES, 2019, p. 36).

Vemos aqui, que a construção da ideia de prazer como sendo algo maldoso e condenável, é antiga. Assim como a ideia de qual deveria ser a posição da mulher nas relações de matrimônio. Lilith seria, então, uma figura forte e contestadora que oferecia perigo ao poder da Igreja, mas o tópico em questão é retirado da narrativa oficial, e a culpa cristã é reproduzida posteriormente, através da figura “mais frágil” de Eva - a ser explicada adiante. Assim, esta foi consolidada no inconsciente coletivo.

De volta ao casamento, este era antes de tudo um negócio, uma espécie de comércio, uma “parceria” e, por isso, tão comumente, realizava-se a celebração do matrimônio sem haver necessariamente sentimentos entre o casal. Muitas vezes, o casal nem mesmo se conhecia antes das núpcias, até porque o amor não era exatamente algo muito festejado até então, importando mais o futuro político e econômico das relações familiares, especialmente nas mais altas classes sociais.

Georges Duby (2011) explica o tipo de vínculo que estava sendo formado ao unir duas pessoas e, por conseguinte duas famílias, de modo que não só nos arranjos de casamento, mas na organização social como um todo, o homem primogênito tinha papel principal:

Todos os responsáveis pelo destino familiar, isto é, todos os homens que detêm algum direito sobre o patrimônio e, à frente deles, o mais velho, a quem aconselham e que fala em nome deles, consideram conseqüentemente como seu direito principal casar os jovens e casá-los bem. Ou seja, por um lado ceder as moças, negociar da melhor maneira possível seu poder de procriação e as vantagens que elas podem legar à sua prole; por outro, ajudar os rapazes a encontrar esposa. A tomá-la alhures, numa outra casa, a introduzi-la nessa casa onde ela deixará de depender de seu pai, de seus irmãos, de seus tios, para ser submetida a seu marido, ainda que condenada a ser para sempre uma estrangeira, um pouco suspeita de traição furtiva nesse leito em que ela penetrou, onde ela vai preencher sua função primordial: dar filhos ao grupo de homens que a escolhe, que a domina e que a vigia (DUBY, 2011, p. 15).

Nas famílias medievais, como ainda acontece em algumas famílias tradicionais contemporâneas, a primazia era dos filhos homens. Isso estava profundamente relacionado às questões econômicas: dinheiro, herança e poder. Os rapazes, segundo o autor (2011), supostamente seriam mais vantajosos de se ter, porque dariam mais retorno à família, o que ajudou a firmar a posição masculina na sociedade, uma condição que ainda perdura.

Também com ressonâncias até os dias de hoje, as mulheres eram vistas equivocadamente como mais frágeis e, por isso, em casos de sucessão, durante muito tempo somente o filho homem poderia assumir o posto que lhe foi designado ao nascer, ainda que não fosse o primogênito, ignorando completamente uma filha que tivesse vindo ao mundo primeiro. Assim, às meninas caberia, principalmente, o papel de reproduzir e cuidar dos assuntos domésticos.

Outra questão que ronda os assuntos do matrimônio medieval é o casamento precoce:

Extrema precocidade dos *sponsalia*, cerimônia pela qual concluía-se o pacto entre as duas famílias, o consentimento mútuo expresso e, quando a mocinha era jovem demais para falar, um simples sorriso de sua parte servia como sinal suficiente de sua adesão. Mas igualmente precocidade das núpcias. A moral, o costume, autorizavam retirar a criança, a partir dos doze anos, do universo fechado, reservado na casa às mulheres, onde ela havia sido criada desde seu nascimento, para conduzi-la com grande pompa a um leito, para colocá-la nos braços de um velhote que ela jamais vira ou então de um adolescente pouco mais velho do que ela e que, desde que ele próprio havia saído, por volta dos seus sete anos, das mãos femininas, só vivera para se preparar para o combate pelo exercício do corpo e na exaltação da violência viril (DUBY, 2011, p. 35).

Esta é uma prática hoje caracterizada como pedofilia e, em tese, condenada pelas leis do Brasil, mas, apesar de não estarmos mais na Idade Média, o casamento infantil é ainda um problema real. Em matéria divulgada em meados de 2019 no site Humanista⁶, veiculado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), há um dado da organização internacional sem fins lucrativos *Save The Children*, indicando que 12 milhões de meninas se casam antes de completarem a maioridade, e que o Brasil é o quarto país do mundo onde a prática mais acontece. Já uma pesquisa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), divulgada na mesma matéria, aponta que até o ano de 2010, 88 mil crianças entre 10 e 14 anos de idade estavam vivendo em uma união de cunho consensual civil ou religioso no Brasil.

O texto revela que, a partir de 2019, com o surgimento da Lei nº 13.811, o código civil brasileiro passou a proibir o casamento de menores de 16 anos, mas que, antes disso, era possível às crianças de idade inferior estarem em uma relação matrimonial, desde que houvesse a permissão dos responsáveis. Percebemos com estes dados que as sociedades atuais ainda preservam práticas e comportamentos da Idade Média, pelo menos em se tratando de um aspecto como o que acaba de ser retratado.

⁶ Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/humanista/2019/06/06/de-meninas-a-donas-de-casa-retratos-da-violencia-no-casamento-de-criancas-e-adolescentes/>>

Ainda refletindo sobre as relações entre homens e mulheres, algumas diferenças em ambos se destacam. Na Idade Média o marido era o dono do corpo da mulher. Segundo Duby (2011, p. 37), após leitura de uma carta de orientação⁷, redigida no final do século XII, o pensamento era de que Deus era o dono do corpo e da alma de todas as pessoas, independente do gênero, mas “segundo a lei do casamento que Ele mesmo instituiu, Ele concede ao esposo [...] o direito que Ele detém sobre o corpo da mulher (o marido está assim na posse desse corpo, ele se torna o usufrutuário, autorizado a servir-se dele, a explorá-lo, a fazê-lo dar fruto)”. Acreditava-se então, que a mulher precisava servir ao marido, no campo terreno, e ao Deus, no campo espiritual, já que “entre esses dois esposos não há ciúme algum se a mulher tem o cuidado de dar a cada um o que lhe é devido [...]”.

Durante muito tempo, as questões do coração eram, oficialmente, condenadas pela Igreja: amor, somente ao Deus, que lhes deu a vida. Paqueras e namoricos pareciam ser atos vergonhosos e, mais do que isso, pecaminosos. No casamento, as mulheres deviam respeito e dedicação aos seus maridos, mas o amor puro deveria ser todo e completamente devotado a Deus.

Percebemos aqui uma dualidade em torno da figura feminina. A primeira delas, representada pela imagem de Eva, colocava as mulheres como fruto do pecado e personificação do mal, tratando o gênero como impuro, cruel, indigno, perverso e impiedoso. Fossier (2018) escreveu que o sexo feminino era visto como “a porta do diabo”, como um inimigo cheio de luxúria. Um pensamento recorrente era de que as mulheres não possuíam alma e de que tudo sobre elas era maldoso: “é tagarela, caluniadora, caprichosa e perdulária. Portanto permaneçam caladas e obedeçam ao senhor, do qual só veem as qualidades” (2018, p. 73).

Robles (2019, p. 38) explica que, desde os tempos de Eva, a mulher precisa carregar consigo “o tríplice preconceito de haver cedido ao chamado do diabo; de se atrever a incitar ao pecado não a qualquer homem, porém ao mais inocente e puro de todos – àquele que, havendo resistido ao poder da serpente maligna, é seduzido, por sua própria inclinação, a sucumbir (...)”.

Por outro lado, estava a imagem da Virgem Maria, provocando uma contradição na hora de condenar o feminino como um sexo vil, pois esta representava a figura perfeita, imaculada e, claro, virgem, condição de valor extremo na sociedade medieval e para a Igreja. Nesse sentido, Fossier (2018, p. 73) ainda diz que Maria não era somente venerada por tais atributos, mas por também ser considerada a mãe, protetora de todas as pessoas, aquela que fala e intercede pelos homens.

⁷ De acordo com o livro *Idade Média, Idade dos Homens*, de Georges Duby, existiam cartas de orientação espiritual, feitas por padres para as esposas. A carta mencionada no texto, lida pelo autor, é um exemplar.

No entanto Anchieta (2020), ao discorrer sobre a figura de Maria, demonstra que, apesar de venerada, ela também era capaz de causar uma certa agonia, já que em seu entorno, por parte das mulheres, surgia uma ansiedade a respeito de como ser casada, mãe e pura, assim como a Santa:

Maria era uma imagem que apaziguava as aflições de muitos, em contrapartida causava angústia nas mulheres casadas e, sobretudo, nas prostitutas e cortesãs. Seu modelo moral abria um abismo na identificação entre elas. Para compensar a queda inevitável, a esposa deveria exibir um comportamento exemplar e submisso, controlando inclusive sentimentos e desejos, o que, na prática, parece ter sido um dos mais difíceis aprendizados sociais (ANCHIETA, 2020, p. 28).

Mas a autora também esclarece que essas questões enfrentadas pelas mulheres casadas ganham, posteriormente, uma outra interpretação. Ela faz essa explicação a partir da figura de Catalina Suárez de Figueiroa, a esposa de um poeta espanhol, o marquês de Santilana. Esta teria pedido a Jorge Inglés (1420-1500), pintor, uma imagem que retratasse a sua vida devota, mesmo casada, de modo que outras figuras semelhantes começam a ser encomendadas. Assim, “Não só ela, mas outras mulheres de comerciantes locais darão impulso a uma nova função da imagem mariana: as imagens de devoção privada, Pinturas e esculturas que passam a priorizar sentimentos ‘familiares, laços emocionais entre mãe e filho, entre esposo e esposa (...)’” (2020, p. 73 e 74).

Se, partindo desta reflexão, pensarmos sobre a atualidade, a dualidade citada anteriormente segue a se fazer presente, já que está intrínseca, enraizada no pensamento social. A culpa cristã, independente de qual seja a intensidade hoje em dia em relação à do medievo, ainda permeia, principalmente, sobre as cabeças femininas. Os medos das mulheres em relação ao seu próprio corpo e ao prazer ainda estão presentes, e as ressonâncias do antigo papel feminino em um casamento ou na vida em sociedade persistem em muitos fatores, como por exemplo, no que diz respeito à maternidade.

Se uma mulher decide não se casar ou não ser mãe, cai sobre ela um estranhamento, um pensamento, por parte de terceiros, de que ficará sozinha para sempre ou de que sua escolha não é algo natural. Se ainda uma mulher decide ser mãe, mas sem querer abdicar de sua individualidade, sua vaidade e seus anseios, a culpa também pode cair sobre ela, porque há uma ideia, um estereótipo do que é ser uma mãe dedicada.

Assim, a dualidade medieval se manifesta na contemporaneidade, não de uma forma única, mas, como vimos com as imagens de Eva e de Maria (ver figuras 2, 3 e 4), na ideia de uma mulher que pode, ao mesmo tempo, ser bem vista ao atender aquilo que se espera dela - ao

casar-se, ao tornar-se mãe, ao devotar-se a Igreja -, mas que também sente um estranhamento, um peso em suas costas ao fazer escolhas distintas, porque não se trata apenas de querer viver a sua vida de uma forma diferente ou da maneira que deseja, sua própria existência em si é carregada de culpa. Uma culpa que é anterior a ela.

Figura 2 – Representação de Maria na pintura medieval, em *Maestà di Ognissanti*⁸, de Giotto di Bondone, 1300 – 1305.



Fonte: mare.art.br/ognissanti-madonna-maestra

⁸ A figura traz uma imponente imagem de Maria em um trono, ao centro, coberta por um manto azul escuro, segurando seu filho Jesus, e cercada por santos e anjos. Segundo Anchieta (2020), a cor do manto representa a sua natureza celestial.

Figura 3 – Representação de Maria na escultura medieval, em Pietà⁹, de Michelangelo Buonarroti, 1497 – 1499.



Fonte: artrianon.com/2019/03/05/obra-de-arte-da-semana-pieta-de-michelangelo

⁹ Representação em mármore de uma Maria jovem, com Jesus morto em seus braços. De acordo com Araujo (2014), Maria é trazida em um tamanho maior que o do filho, em uma disposição em que parece fazer um esforço físico, a fim de sustentá-lo. Apesar da tristeza da perda, a obra de Michelangelo a traz com um semblante calmo.

Figura 4 – Representação de Eva e Adão¹⁰, em parte do teto da Capela Sistina, no Vaticano, pintado por Michelangelo Buonarroti, 1508-1512.



Fonte: www.historiadadasartes.com/sala-dos-professores/teto-da-capela-sistina-michelangelo/

Enquanto o ideal da mulher virtuosa do medievo era que fosse virgem ao casar e após o casamento servir ao seu cônjuge, sendo condenada por todos e humilhada publicamente em caso de adultério, aos homens era de praxe que nada ocorresse, por não manterem sua virgindade intacta até o dia do matrimônio, assim como depois dele, já que muitos recorriam ao prazer da carne, que aos olhos do Senhor não deviam ter com suas esposas, com prostitutas. Tal atitude poderia até não ser defendida pelas leis de Deus, mas é sabido que a Igreja fazia vista grossa.

De acordo com Anchieta (2020), Santo Agostinho, por exemplo, era um defensor da ideia de fidelidade, tanto para o marido, quanto para a esposa. Mas a autora também ressalta uma outra forma de pensar, através da figura do clérigo Gilberto de Tournai, que parecia mais tolerante a eles que a elas, já que afirmava que “a mulher guarda a fidelidade melhor que o marido” (2020, p. 81).

¹⁰ A representação traz vários elementos distintos. Em destaque podemos ver Adão e Eva nus, como contado na história de ambos, e a serpente, representada em uma forma híbrida, com características humanas e animais ao mesmo tempo. A obra também parece trazer cenas distintas do enredo bíblico de Adão e Eva, como a cena da tentação e a expulsão do Paraíso.

A questão da prostituição era tão real que, segundo apontou Elias (1994), as prostitutas na Idade Média, tinham uma situação social baixa e desprezada, assim como vemos hoje em dia, mas seu trabalho acontecia sem sigilo, publicamente, e fazia parte da vida na cidade, contendo a profissão direitos e obrigações. O autor, inclusive, cita um fato ocorrido na Alemanha de 1500, em que as profissionais resolveram procurar, junto ao prefeito de uma cidade, uma solução para a concorrência que estaria sendo desleal: “O prefeito deu-lhes permissão para entrar nessa casa, onde elas quebraram tudo e surraram a madame. Em outra ocasião, arrastaram uma concorrente de sua casa e obrigaram-na a morar na delas”. (ELIAS, 1994, p. 177-178)

O tema leva a nossa reflexão à Maria Madalena (ver figura 5), uma outra figura cristã que mais tarde viria, assim como a Virgem Maria, a ganhar força entre os pecadores, especialmente entre as mulheres. Ela representava alguém mais fácil de se alcançar, já que, como as pessoas comuns, errou e buscou redimir-se por seus erros, mostrando ser possível alcançar a redenção, mesmo tendo antes vivido como pecadora.

A mais humana das santas funcionava como lição de moral para prostitutas, hereges e mesmo clérigos, no contexto da Reforma e da Contrarreforma. Os homens deveriam reconhecer os próprios pecados, corrupção moral, desvio da verdadeira fé e se ajoelhar diante de Cristo por uma nova conversão. A imagem da pecadora arrependida inaugura, assim, uma nova pedagogia da salvação. Passa a ser, como Maria Virgem o fora, a imagem da Igreja reformada. Mais flexível na acolhida aos pecadores e identificada diretamente com eles, ela não deixava, no entanto, de apresentar um duro caminho para a salvação. A penitência, a humildade e o sofrimento passam a ser a chave para uma contínua purificação, e o retorno e a subordinação aos cultos da Igreja eram receitados como a saída (ANCHIETA, 2020, p. 107).

Assim, na figura de Madalena, as mulheres sentiam-se chamadas ao recomeço, de modo que sua imagem fazia com que até mesmo aquelas que eram consideradas “de vida fácil”, pudessem sentir uma identificação que não foi possível com a Virgem Maria (ANCHIETA, 2020).

Figura 5 – Maria Madalena em La Crocifissione di Cristo¹¹, de Giotto di Bondone, 1303-1305



Fonte: [https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Giotto-di-Bondone/226685/A-Crucifixa%C3%A7%C3%A3o,-c.1305-\(ver-tamb%C3%A9m-detalhes\).html](https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Giotto-di-Bondone/226685/A-Crucifixa%C3%A7%C3%A3o,-c.1305-(ver-tamb%C3%A9m-detalhes).html)

Como vimos até aqui, os dez séculos que compreenderam a Idade Média foram compostos de muitos acontecimentos importantes, que viriam ainda a impactar a sociedade contemporânea, mesmo que indiretamente, de muitas maneiras. Além de fatos históricos como as diversas guerras e a peste, percebemos que vários comportamentos sociais estão enraizados na nossa cultura.

Em grande parte, esses comportamentos estão ligados à ascensão do cristianismo na Europa medieval, a disseminação de suas crenças e regras. Vimos a questão da culpabilidade feminina, desde a figura de Lilith, passando por Eva e Maria Madalena e que as questões carnis

¹¹ A imagem traz Maria Madalena em destaque, representada ao centro, aos pés de Jesus. Há obras similares que trazem São Francisco de Assis ocupando esse mesmo lugar. Segundo Anchieta (2020), a centralidade de Madalena representa o purgatório humano e a possibilidade do contato direto com Jesus.

eram estritamente proibidas de serem vividas em sua plenitude. Descobrimos que a instituição do casamento era sólida e ao mesmo tempo frágil, e que essa, não necessariamente, contemplava as questões afetivas. O amor, de acordo com o pensamento daquele tempo, não deveria fazer parte dele, devendo ser somente destinado a Deus, assim como desejar a pessoa que passava todos os dias ao seu lado não era algo encorajado.

É nesse cenário que o amor cortês, coisa que acontecia em segredo, ganhava espaço. Talvez por isso seja comum que as poesias antigas, que tratavam do tema, sejam, muitas vezes, sobre o sentimento relativo à outras damas e não às esposas. O fato é que esse amor entra em voga e ganha espaço nas canções e na literatura da época, dando início ao que viria a ser, posteriormente, um movimento literário que, assim como outros fatos conhecidos acima, também deixou suas próprias ressonâncias na atualidade.

1.2. A poesia como registro de uma sociedade: Trovadorismo

Como o casamento era um contrato entre famílias, para os principais envolvidos, o casal, havia responsabilidades a serem cumpridas e, em se tratando das esposas, muito trabalho precisava ser feito. De acordo com Anchieta (2020), a mulher estava completamente responsabilizada pelos cuidados da casa, ou seja:

[...] todas as tarefas, das menores às maiores, eram da sua alçada: cozinhar, limpar, tecer, ocupar-se dos animais, entre uma infinidade de questões diárias. A mulher era uma gestora sem autonomia, já que os recursos financeiros continuavam nas mãos do marido, que, dessa forma, controlava seus gastos e sua administração. Essa relação financeira de esfera privada é identificada por Aristóteles como componente central para a manutenção dessa divisão social: “A mulher não tem autonomia financeira na casa, o marido continua a ser o senhor” (ANCHIETA, 2020, p. 77).

A autora (2020) aponta um pensamento escrito por Guilherme de Tournai, clérigo já citado anteriormente, que dizia que “A mulher que assumiu todos os deveres como esposa e dona de casa é seguramente irrepreensível, mesmo aos olhos do juízo supremo”. Mas se nos voltarmos para a importância de dar continuidade à linhagem das famílias envolvidas em matrimônio, seguramente, sua principal tarefa, enquanto esposa, era a de procriar, gerar e dar filhos ao seu cônjuge e isso precisava ser feito da maneira mais casta possível, já que, como também sabemos, as relações de amor e de carne não eram encorajadas.

Anchieta ainda explica (2020, p. 77) que uma das funções mais importantes dessas mulheres era a de “amar o marido e respeitá-lo, um tema delicado para os clérigos, que se esforçaram em distinguir o que seria o amor aceitável e não aceitável”. Desta forma, essa

distinção se constituía também em uma maneira de controle. As preocupações dos homens de fé iriam desde o amor demasiado às posições sexuais usadas pelos casais.

Mas o fato de a Igreja repreender os sentimentos de amor romântico e o prazer carnal, não quer dizer que ambos - discretamente ou nem tanto assim - não acontecessem. Controlar pessoas, seus sentimentos e suas vontades é certamente algo difícil de se fazer e é assim que podemos usar como exemplo a figura de Pierre Brantôme, que escrevia sobre os casos de amor e sexo que conhecia ou que foram vivenciados por si. Anchieta (2020, p. 78) conta que no livro *Discurso sobre o Amor Galante*, o nobre discorre sobre o fato de que, na verdade, “muitas mulheres percebiam o casamento como uma licença para a liberdade sexual, ao contrário do desejo dos clérigos”.

É assim que, indo de encontro a todas as regras disseminadas pela Igreja na Idade Média, foi também neste período que surgia o amor cortês. Ele trazia o desejo sentimental e carnal, o elogio exacerbado, a expressão das vontades de um para o outro, aquilo que não era estimulado dentro das relações oficiais. Nele, a dama deveria ser valorizada, colocada em uma posição de superioridade, em que o vassalo, assim como no próprio feudalismo, lhe era devoto. Porém, como falamos a princípio, as condições de vida na sociedade medieval, para uma mulher, não foram sempre favoráveis. Apesar do grande amor pela virgem Maria, amor pelo que ela representava e dessa exaltação das mulheres nas poesias, o sexo feminino, de modo geral, continuava a ser visto como desprezível.

Em um de seus trabalhos, Duby (2011, p. 71) explica que:

Houve, de fato, promoção da condição feminina mas, ao mesmo tempo, igualmente viva, uma promoção da condição masculina, de maneira que a distância permaneceu a mesma, e as mulheres continuaram sendo ao mesmo tempo temidas, desprezadas e estritamente submissas, do que aliás a literatura de cortesia dá testemunho em alto grau.

Duby (2011, p. 73) ainda diz que as regras do amor cortês foram originadas nas cortes, com o conhecimento dos príncipes de então, “num momento em que o Estado começava a libertar-se do emaranhado feudal, em que, na euforia provocada pelo crescimento econômico, o poder público se sentia novamente capaz de modelar as relações sociais [...]”.

O autor defende a teoria de que esse tipo de amor era útil à realeza, de modo que, a princípio, colocava em evidência os valores dos cavaleiros, sendo um “dos privilégios do homem cortês”, pois “O papel desses princípios era então acusar a distância entre os diferentes corpos que se afrontavam em torno do senhor. Na sua extrema ‘delicadeza’, o amor não podia

ser o do clérigo, nem o do ‘plebeu’ [...]. Ele caracterizava entre as pessoas da corte, o cavaleiro” (DUBY, 2011, p. 74).

O fato é que o amor cortês, que surge na região de Provença, na França, espalhou-se, e foi durante o século XII que deu início a um movimento literário que englobaria esse “amor delicado”, como chamava o próprio Duby. Trovadorismo foi o seu nome e os relatos históricos dizem que este, enquanto movimento, surge em Portugal, que, de acordo com Le Goff (2014, p. 80), junto a Espanha, era parte dos “Estados mais poderosos e mais bem organizados”, depois da França e da Grã-Bretanha.

A *Canção da Ribeirinha* é considerada o marco inicial do movimento português. Essa fora escrita por um trovador conhecido como Paio Soares de Taveirós, porém, não se sabe ao certo em que ano ele a teria produzido, existindo duas possibilidades: 1189 ou 1198. Sabe-se, no entanto, que o movimento teve continuidade até o fim do século XV, quando Fernão Lopes, um cronista e escrivão da época, foi nomeado para o cargo de Guarda-Mor da Torre do Tombo (parte do Castelo de São Jorge). O trabalho consistia em guardar e conservar todos os arquivos pertencentes ao reino lusitano.

As produções poderiam se dividir de duas formas: as cantigas *lírico-amorosas* e as *cantigas satíricas*. A partir das duas principais divisões, ainda havia subdivisões: na primeira, encontrávamos as *cantigas de amor e de amigo*; na segunda, as de *escárnio e maldizer*. Antes de conceituar cada uma, no entanto, é importante ressaltar que, na época em questão, não havia material de escrita sendo compartilhado em abundância, apesar de ter sido na Idade Média que as pessoas passaram a usar o formato de livro como conhecemos e não mais os rolos de papel. Na verdade, se pensarmos sobre datas, a imprensa só veio aparecer em meados do século XV, o que significa dizer quase três séculos depois do início do movimento.

Fora isso, o acesso à leitura não era tão democrático. Se viajássemos no tempo agora, e voltássemos para o mundo medieval, não encontraríamos pessoas lendo e escrevendo a cada esquina. Essas eram atividades restritas a poucos, privilégios que nem todos usufruíam.

Tendo isso em mente, Leite (2017, p. 49) afirma que:

[...] destacamos a importância de três aspectos fundamentais para o entendimento da poesia trovadoresca: i) a oralidade, tendo em vista que, como já foi dito, não havia a circulação de uma literatura escrita. A apreciação das cantigas é auditiva, e era a partir da oralidade que se aprendiam e se propagavam as composições; ii) a coletividade, uma vez que as cantigas eram entoadas para grupos de pessoas, tanto na corte, quanto na vila. As canções cumpriam um papel social extremamente importante, tendo em vista que não estavam presentes apenas nos momentos de celebração, mas eram vinculadas aos atos religiosos, no serviço militar, nos funerais; iii) a performance, elemento imprescindível, já que as cantigas medievais eram feitas para a execução

acompanhada por instrumentos musicais, tais como alaúde, o saltério e a viola.

Retomando a classificação das cantigas, àquelas que se classificam como lírico-amorosas, nas cantigas de amor tínhamos o amor cortês em sua forma mais pura. Nelas, o trovador falava sobre a dama que desejava e não podia ter, por se tratar de alguém em posição muito superior à sua. Essa dama seria a mais bela entre as mais belas, geralmente tendo seus atributos elogiados, provocando bastante dor naquele que a amava, já que ele nada podia fazer a não ser desejá-la.

Algumas características presentes nessas cantigas, além dos grandes elogios que essas mulheres recebiam, seriam a constante menção a Deus por parte do trovador, o grande sofrimento por amar tanto alguém que não “lhe pertencia” e o medo da confissão de seus sentimentos.

Como exemplo, vejamos por escrito um trecho da cantiga *A maior coita que Deus quis fazer*, escrita por Pero de Armea. Em seguida (ver figura 6), um trecho imagético contendo partes do manuscrito original (a cantiga completa está disponível para consulta no link identificado na imagem). O autor expressa como foi sofrido ter que ficar longe da senhora que era objeto de seu amor e desejo, e como sentiu-se bem melhor ao voltar a vê-la.

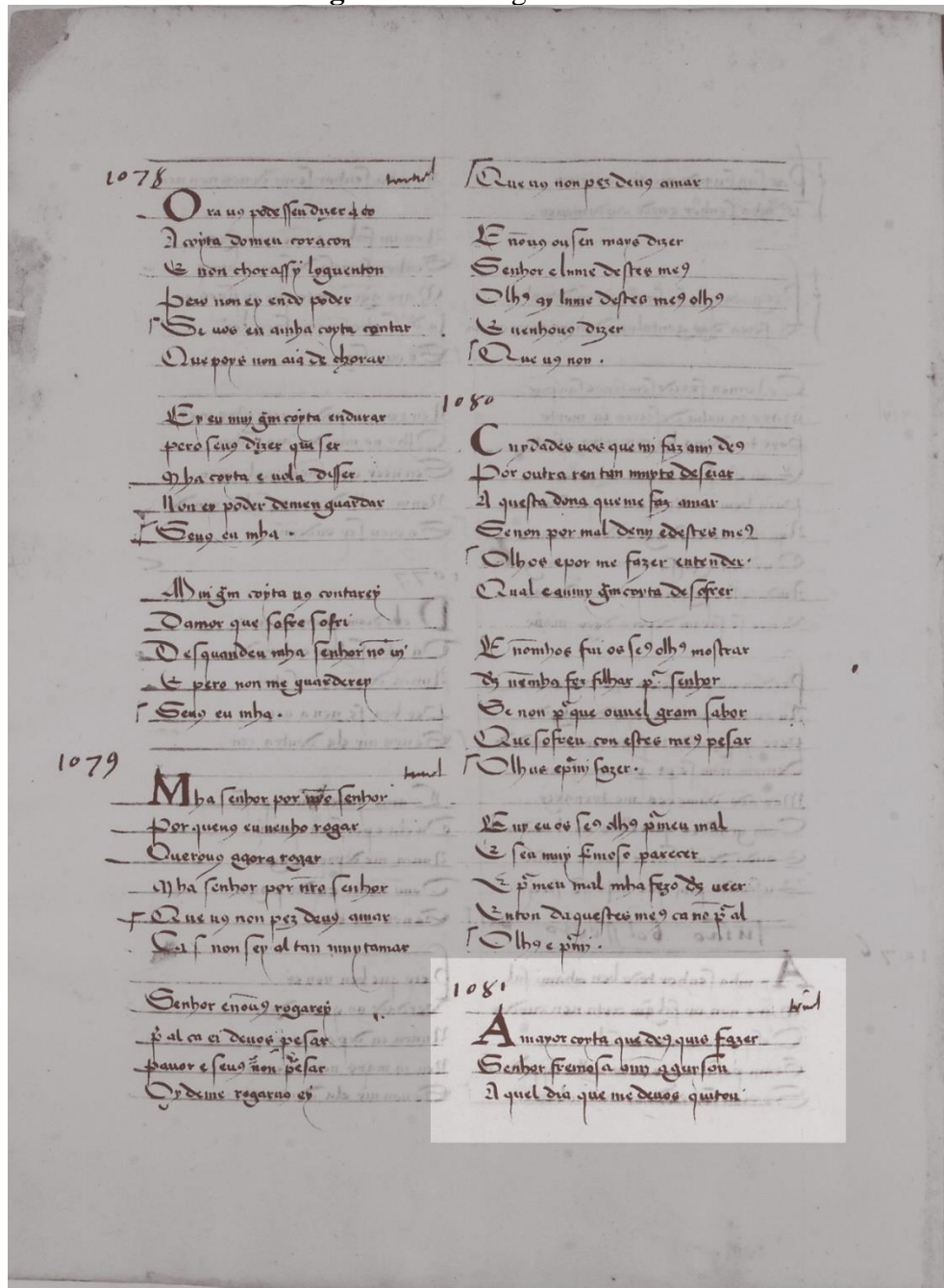
*A maior coita que Deus quis fazer,
 Senhor formosa, a mim a guisou
 Aquel dia que me de vós quitou;
 Mais Deus, senhor, nom mi faça lazer,
 Se eu já mui gram coita tenh'em rem,
 Pois que vos vejo, meu lum'e meu bem¹².*

*Da coita que hôuvi no coração
 O dia, senhor, que m'eu fui daqui,
 Marvilho-m'eu como num morri
 Com gram coita; mais Deus nom mi perdom,
 Se eu já mui gram coita tenh'em rem,*

¹² Em tradução livre: “A maior mágoa que Deus quis fazer, senhora formosa a mim proporcionou aquele dia que me afastou de vós; mas Deus, senhora, não me faça lazer, se eu já muita mágoa tenho em conta, pois que vos vejo, minha luz meu bem”.

Pois que vos vejo, meu lum'e meu bem¹³.

Figura 6 – Cantiga de Amor



Fonte: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1097&pv=sim>.

¹³ Em tradução livre: “Da mágoa que houve no coração o dia, senhora, que me fui daqui, surpreende-se como não morri com grande mágoa; mas Deus não me perdoo, se eu já muita mágoa tenho em conta, pois que vos vejo, minha luz meu bem”.

Observação: as traduções foram feitas tendo por base o glossário disponível no portal Cantigas Medievais Galego Portuguesas, banco de dados que disponibiliza todas as cantigas utilizadas neste trabalho. Em adição a isso, foi usado um dicionário online de galego-português, além de interpretação própria, podendo a tradução se diferir de pessoa para pessoa.

Ainda em relação às lírico-amorosas, estão as cantigas de amigo. Elas, geralmente, tratavam de um relacionamento que, por alguma razão, foi impedido, provocando uma enorme e dolorosa saudade. O mais interessante dentro desse gênero é a mudança de voz. Dessa vez, o amado não cantava para a amada e sim o oposto. O eu-lírico era feminino, e a personagem que contava suas dores ao mundo, uma mulher. O “amigo” trazido nas cantigas era mais do que um simples parceiro de amizade, um colega. Esse era o nome dado àquele que possuía o coração da donzela, o amante, motivo principal da desilusão e da falta sentida e lamentada por ela.

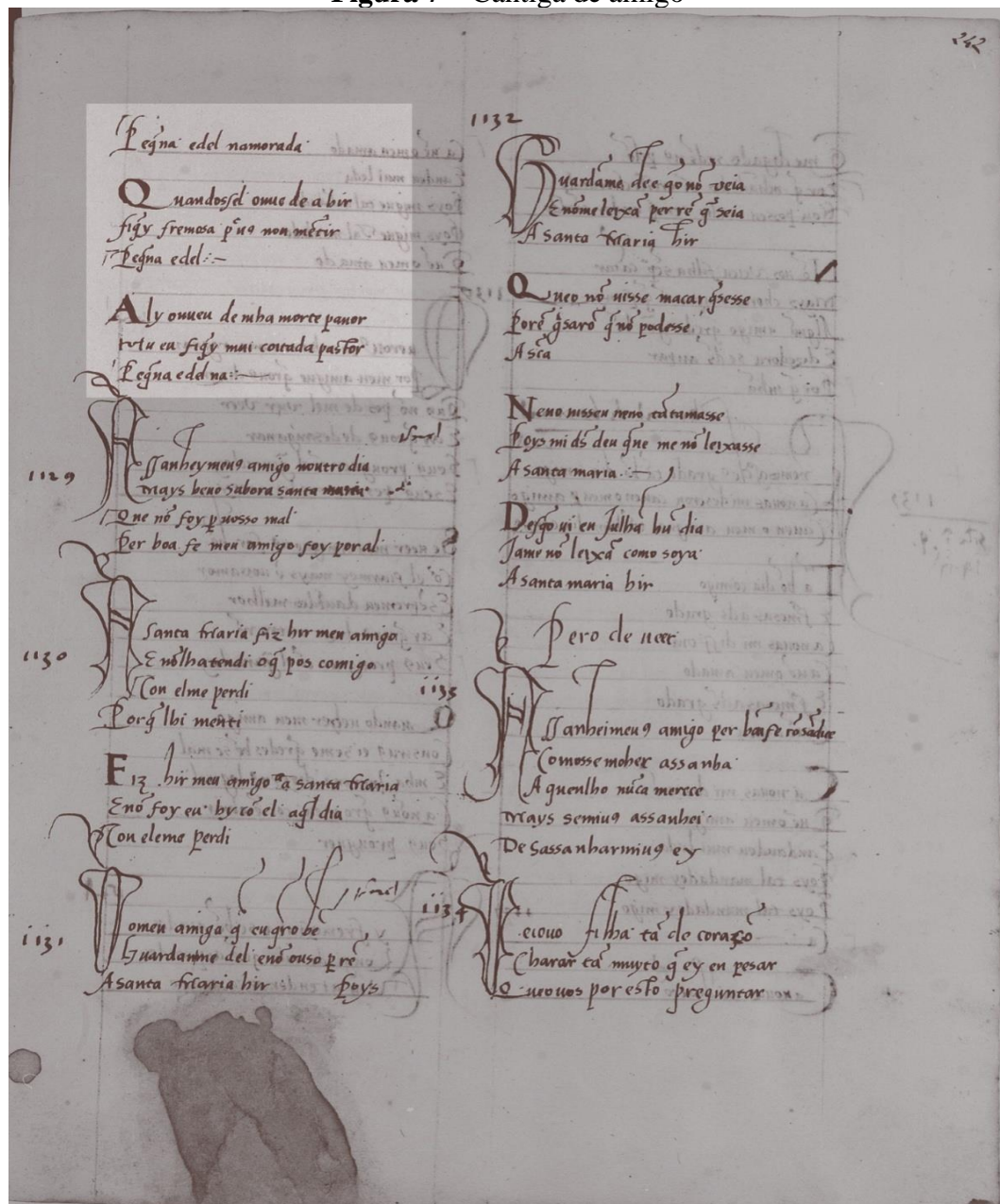
Além dessas características, também podemos observar nos enredos a questão da separação do casal e uma certa ansiedade por parte da personagem que sofre, sem poder voltar a ver aquele que não mais está presente. No entanto, apesar das palavras serem dedicadas a esse alguém e vindas a partir de uma moça, não era ela quem realmente fazia a cantoria. Nas cantigas de amigo também eram os homens quem soltavam a voz, a única diferença é que, dessa vez, se colocavam no lugar de fala da mulher, em um exemplo concreto de transposição para a poesia da visão submissa concedida as mulheres na Idade Média.

Abaixo vejamos mais um exemplo de cantiga, juntamente com um trecho de seu manuscrito (ver figura 7). Em *Ai Deus, que doo que eu de mi hei*, escrita por Pero de Ver, uma jovem expressa seu desconsolo com a partida de seu amigo, para outra cidade.

*Ai Deus, que doo que eu de mi hei,
 Porque se foi meu amig'e fiquei
 Pequena e del namorada
 Quando s'el houve de Julham a ir
 Fiquei, fremosa, por vos nom mentir,
 Pequena e del namorada¹⁴.*

¹⁴ Em tradução livre: “Ai Deus, que dó tenho de mim, porque se foi meu amigo e eu fiquei pequena e por ele enamorada. Quando ele chegou a Julham para ir, fiquei, formosa, por vós não mentir, pequena e por ele enamorada”.

Figura 7 – Cantiga de amigo



Fonte: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1144&pv=sim>.

Não é muito comum ouvirmos falar sobre o sexo feminino criando cantigas trovadorescas na época, mas, de acordo com Deplagne (2010), na França, pode-se encontrar alguns poucos registros das chamadas *trobairitz*, que seriam mulheres que desempenhavam tal papel. A pesquisadora explica que estas assumiam um nível maior de subjetividade e liberdade em seus trabalhos:

Dos gêneros encontrados nas poucas edições de cantigas de *trobairitz* identificamos a *tenson*, modalidade cultivada desde os primeiros *troubadours*, que consiste em um debate poético entre dois interlocutores, no qual cada um defende em estrofes alternadas sua opinião sobre um tema estabelecido (DEPLAGNE, 2010, p.195).

Por fim, no gênero satírico, encontramos as cantigas de escárnio e maldizer. Essas eram especializadas em fazer rir e nelas podemos ver piadas feitas sobre traições, uma crítica a alguém conhecido na sociedade, entre outros pontos que traziam entretenimento a quem as ouvisse e, possivelmente, vergonha a quem fosse o motivo de chacota. Uma outra característica forte no gênero é a fala sobre a falta de beleza de uma dama, podendo tratar de sua aparência física ou mesmo de sua idade, usando destas para provocar o riso.

No exemplo a seguir, conhecido como *Ai dona fea, foste-vos queixar* (ver figura 8), João Garcia de Guilharde debocha de uma mulher que, supostamente, queixou-se de nunca ter sido mencionada em suas cantigas. Como justificativa para jamais ter cantado sobre ela, traz nos versos sua “feiura”.

*Ai dona fea, foste-vos queixar
Que vos nunca louv'em[O] meu cantar;
Mais ora quero fazer um cantar
Em que vos loarei todavia;
E vedes como vos quero loar:
Dona fea, velha e sandia!¹⁵*

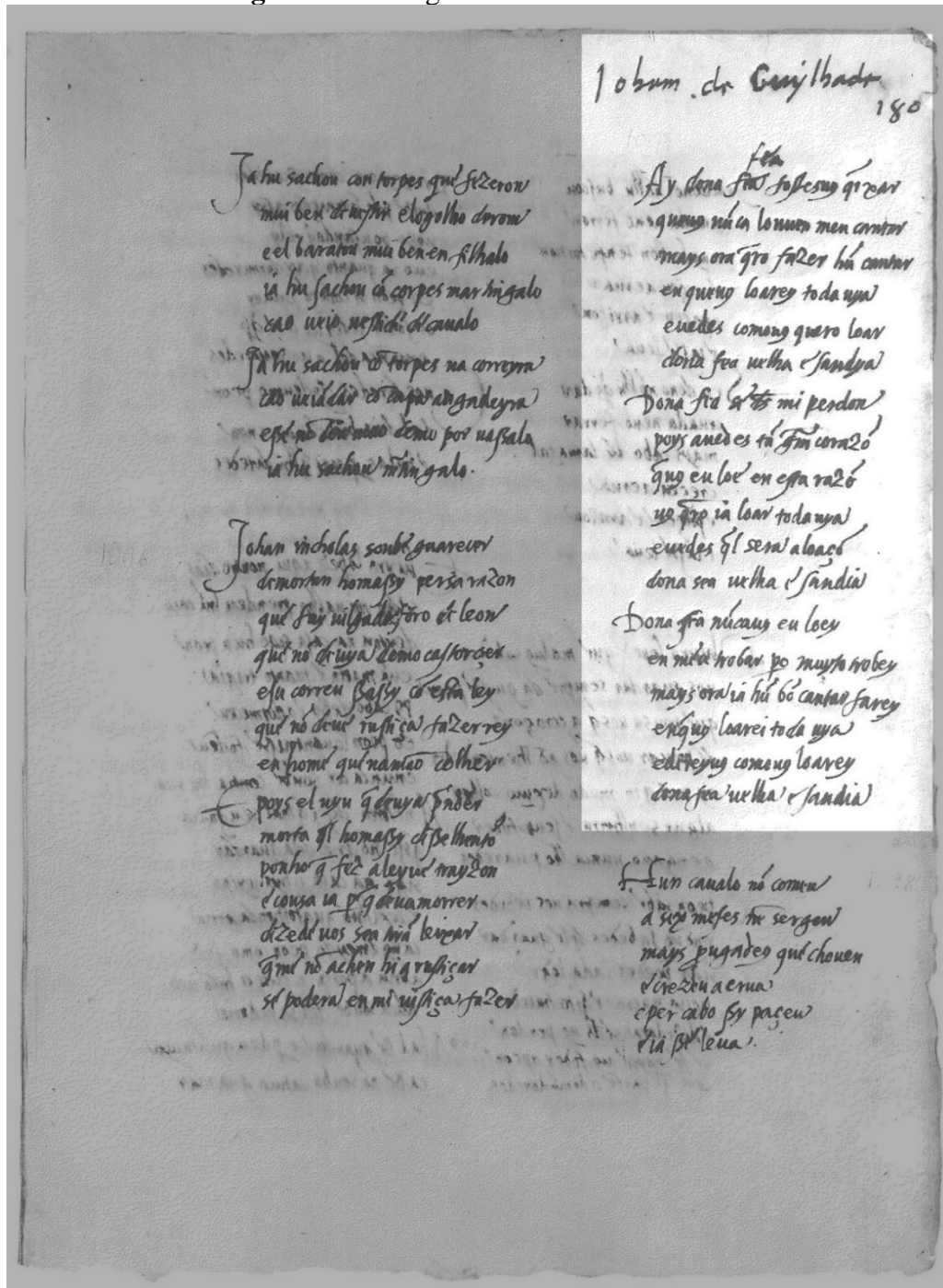
*Dona fea, si Deus me perdom,
Pois havedes [a]tam gram coraçom
Que vos eu loe, em esta razom
Vos quero já loar todavia;
E vedes qual será a loaçom:
Dona fea, velha e sandia!¹⁶*

Podemos observar no exemplo que se seguiu, que o autor, ao promover a zombaria de seu alvo, se utiliza de artifícios como a menção ao seu físico, que considera feio. O trovador também promove o riso ao referir-se sobre sua velhice, como se a idade da mulher em questão fosse uma característica negativa, além de chamá-la de louca. Aqui, é possível notarmos a expressão de alguns estereótipos medievais, relativos as mulheres.

¹⁵ Em tradução livre: “Ai dona feia, fostes queixar que nunca canto em seu louvor, mas agora quero cantar e ainda te louvarei; e veja como quero te louvar: dona feia, velha e louca!”.

¹⁶ Em tradução livre: “Dona feia, se Deus me perdoe, pois tens uma vontade tão grande que por essa razão eu te louvo, quero ainda te louvar um pouco; e veja qual será o louvor: dona feia, velha e louca!”.

Figura 8 – Cantiga de Escárnio e Maldizer



Fonte: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1520&pv=sim>.

Os poemas no trovadorismo formavam um conjunto com as melodias criadas pelos trovadores. Conforme explica Lins (2017, p. 49), “era impossível dissociar a música da poesia, o texto da melodia, o que era dito de como era dito. Música e poesia ainda não haviam assumido a autonomia que nos parece natural. Tudo estava intrinsecamente ligado”. Essa era, até então, a melhor maneira de passar um conhecimento adiante. Sem o papel sendo distribuído largamente

e sem mercado editorial para distribuição de livretos ou artigos do gênero, ou ainda com a população sem acesso à educação, a música era uma linguagem que muitos conheciam e dominavam, a ponto de poderem ensinar uns aos outros e fazer essas canções chegarem a mais e mais pessoas.

Assim como disse Elias (1994), ao discorrer sobre como os modos medievais à mesa foram sendo passados de pessoa para pessoa, podemos utilizar a mesma fala também para ajudar a entender como funcionava o compartilhamento dessas poesias:

A aprendizagem de cor como meio para educar ou condicionar desempenhava um papel muito mais importante na sociedade medieval, onde os livros eram relativamente raros e caros, do que hoje, e esses preceitos rimados eram um dos meios usados para gravar na memória da pessoa o que ela devia e não devia fazer em sociedade [...] (ELIAS, 1994, p. 75).

Posteriormente, com a chegada da prensa de Gutemberg, a literatura e a forma de se fazer notícia se reinventariam, como fizeram muitas vezes mais depois. Segundo Anchieta (2020, p. 27), “Tabloides, folhas volantes, livros, xilogravuras e imagens são impressos, reproduzidos e distribuídos, inaugurando a imprensa sensacionalista e popular. Notícias e livros são lidos em voz alta em público e suas ilustrações, passadas de mão em mão em uma sociedade ainda oral [...]”.

A canção também se constitui em uma forma de poesia e, em seus variados estilos de fala, consegue atingir diversas camadas, podendo comunicar não somente o sentimento de um sujeito, mas documentar as ideias de uma época, registrar pensamentos e comportamentos.

Até o momento, pudemos entender em que contexto histórico e social, o movimento literário trovadoresco existiu, vislumbrando também em quais papéis a mulher se encontrava neste tipo de poesia, e como certos estereótipos femininos, comuns no medievo, tais quais a delicadeza feminina e sua submissão, podem ser observados na própria produção literária da época. A partir de agora entraremos em uma espécie de entrelugar, que estabelece relações entre o medieval e o contemporâneo, sendo este o presente, bem como é o passado.

II. ENTRE DOIS TEMPOS

O que há sobre os tempos medievais que provoca tanto fascínio no mundo contemporâneo? Que aspectos sociais milenares atraem a curiosidade das pessoas, e quais produtos midiáticos têm representado a Idade Média na contemporaneidade? *Tristão e Isolda*, *The Witcher*, *Game of Thrones*, *O Senhor dos Anéis*, *Merlin*, *As Crônicas de Nárnia*... Esses são apenas alguns dos títulos lançados como produtos audiovisuais no século XXI, entre filmes, séries de tv e *streaming*, reconhecidos pelo público interessado por obras épicas ou fantásticas. Diversos deles, inclusive, foram produzidos após o sucesso de obras literárias.

As produções de cunho épico trazem o fascínio por um mundo que se foi e que não se vivenciou, criando símbolos que marcam uma era e que, em muitos casos, passam a ser representantes daquele momento no imaginário popular. Assim, Bueno (2017) entende que:

No que se refere ao cinema, pode-se afirmar que a obra cinematográfica deixou de pertencer somente ao campo das evidências e passou a ser vista como uma construção que, como tal, transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real, produzindo uma reflexão a respeito do mundo que a cerca. Ao articular ao contexto histórico e social que o produziu, um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica, o filme recria uma possível, porém imaginária visão de alguns aspectos da sociedade (BUENO, 2017, p. 106).

As narrativas medievais são repletas de personagens conhecidos desde a juventude e disseminados há muito tempo, dentre eles estão os grandes guerreiros, cavaleiros e suas lutas por sangue, honra e glória; a feiticeira, com toda uma carga de magia em volta de si; os dragões que ateam fogo nas vilas e demais monstros possuidores de características grotescas e amedrontadoras; os reis e rainhas, os príncipes e princesas.

Esses produtos trazem a criatividade de seus criadores e a influência da sociedade atual, muito embora dentre eles haja aqueles que foram baseados em lendas verdadeiramente medievais - como é o caso de *Tristão e Isolda*, por exemplo -, e de fatos históricos verídicos. A história de *Tristão e Isolda* remonta a séculos e séculos de distância de nós e ainda assim ultrapassa a barreira do tempo e do espaço para se adaptar aos dias atuais:

Isolda é a amante legendária que sai de dentro de si mesma e se aventura até o transbordamento de todas as emoções para se entregar ao amado por uma causa indutora, totalmente alheia à sua vontade. Seu delírio, provocado por um filtro de amor que bebe por acidente, expressa o fato obscuro e inconfessável de que toda paixão está vinculada à morte, ainda mais quando envolve um adultério, e supões a destruição para aqueles que nela abandonam todas as forças, seja qual for o motivo que os tenha induzido a se fundir em êxtase, desumanização ou embelezamento tão desmentido que

faça o desejo transcender todas as barreiras do permissível [...] (ROBLES, 2019, p. 205-206).

Aqui, a condenação do amor demasiado, não a Deus, mas ao outro, se adapta para o cinema em uma narrativa romântica e dramática de amor proibido, capaz de provocar sentimentos como dor e tristeza no público, que muitas vezes os consome como uma história de romance trágico, sem assimilar que há por trás das linhas contadas, todo um contexto social de desaprovação do amor, não somente por se tratar de uma história que envolve questões como o adultério, mas porque o amor em demasia, nem sempre foi um sentimento bem visto.

Ainda segundo Robles (2019), no mito, Tristão teria ficado órfão, de modo que o seu tio, o rei Marc da Cornualha, leva-o para a corte a fim de criá-lo com os valores dos cavaleiros de então, e é justamente esse detalhe que tornaria a situação do casal algo ainda mais grave, já que o fato dele ser um cavaleiro “agrava o sentimento de deslealdade que estreita essa glorificação dramática de honra e de amor cortês” (2019, p. 206).

A história de Tristão e Isolda é antiga e tem diversas versões. Acredita-se que ela possua uma origem Celta e que essas versões distintas foram surgindo durante o período medieval, em língua normanda, alemã e inglesa. Posteriormente, outras edições em línguas variadas iriam aparecendo, inclusive no próprio galego-português, de acordo com publicação especial¹⁷ do jornal O Estado de Minas, de 2020. A obra também fora transformada em ópera no século XIX e adaptada para um filme em 2006, dirigido por Kevin Reynolds.

Para além das histórias de romance, as narrativas fantásticas de magia e bruxaria também ganharam espaço no cinema contemporâneo. Em Merlin, seriado de televisão¹⁸ que foi ao ar entre 2008 e 2012, as figuras míticas do mago, da fada Morgana e do próprio Artur Pendragon – posteriormente conhecido como o Rei Artur -, juntamente a Lancelot e aos demais Cavaleiros da Távola Redonda, entre outros nomes de destaque na lenda arturiana, constituem-se em personagens importantes no enredo contado. Em adição a isso, a figura do dragão, ser mágico temido no mundo medieval, se faz muito presente.

Os Dragões também são peça fundamental no enredo de As Crônicas de Gelo e Fogo, obra literária de George R. R. Martin. A saga deu origem ao aclamado seriado de televisão Game of Thrones¹⁹, que foi ao ar entre 2011 e 2019. A ambientação da narrativa se dá em um

¹⁷ Texto especial, publicado pelo escritor, editor e tradutor Rodrigo Lacerda, em 2020, no jornal O Estado de Minas. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2020/07/24/interna_pensar,1169628/tristao-e-isolda-um-romance-que-atravesa-os-seculos.shtml.

¹⁸ O seriado teve cinco temporadas e foi ao ar, originalmente, pela BBC One e, posteriormente, disponibilizado em serviço de streaming.

¹⁹ Seriado de drama e fantasia, exibido pelo canal por assinatura HBO, durante 8 temporadas.

mundo com inspiração medieval, onde há reinos, reis e rainhas, príncipes e princesas, lutas de espada, envenenamento, traições e disputas por poder, formando uma grande trama épica, onde se acompanha a jornada de não somente um herói, mas de vários deles.

Os dragões são apenas um tipo entre tantos monstros e mitos observados no passado. Posteriormente, com a chegada da prensa de Gutemberg e a popularização dos panfletos e folhas volantes, as figuras ganham representações que se espalham pelo povo e entram no imaginário popular. De acordo com Anchieta (2020), essas questões relativas aos monstros sobrenaturais, eram um dos temas mais reproduzidos nas notícias naquele tempo, indo muito além da formação de uma mídia sensacionalista, já que “Homens e mulheres compartilhavam dessa mesma mentalidade social, que tinha o “mágico” como um fato” (2020, p. 78).

A autora ainda traz (2020) o fragmento de um panfleto, assinado por um certo A. R., e escrito em 1614 - Idade Moderna -, que dava continuidade a essa mentalidade. De acordo com a tradução disponível, relatava-se a presença de um monstro que habitava as proximidades da capital inglesa. Esse monstro poderia ser uma enorme serpente ou ainda um dragão, a depender da forma que as pessoas preferiam chamar, com mais de dois metros de comprimento. Para além do tamanho, fala-se sobre possíveis asas e descreve-se como seria o seu corpo enorme. Vale ressaltar que era um momento de expansão, em que navegadores da Europa partiam em grandes navegações para outros cantos do mundo. Assim, esses navegadores assimilavam o desconhecido, as novidades, disseminavam histórias e as consumiam.

Os critérios para determinar a verdade da existência de qualquer criatura deveriam ser buscados nos sentidos que carregavam e na adequação destes à sua aparência. O mundo era, pois, permeado de seres e fenômenos que ultrapassavam qualquer lógica autocentrada ou interna. Os monstros e as maravilhas desempenhavam a importante função de exibir sentidos superiores e manifestar o poder divino (SOARES, 2011, p. 189).

Não podemos comparar a objetividade científica atual, com o modo de pensar da civilização medieval, de forma que, “O saber estava comprometido com um projeto civilizacional voltado à Cidade de Deus. Os limites entre o real e o fantasioso não se encontravam em instâncias internas aos fenômenos/objetos, mas na adequação destes às verdades da sabedoria divina” (SOARES, 2011, p. 189).

Monstros também podem ser vistos em uma produção de cunho épico mais recente. *The Witcher*²⁰, seriado produzido pelo serviço de streaming Netflix, conta as aventuras do bruxo

²⁰ A série começou a ser exibida pelo serviço de streaming Netflix no final de 2019 e é uma adaptação da saga literária polonesa *Wiedźmin*, de Andrzej Sapkowski, que acompanha a história do bruxo Geralt de Rívia.

Geralt de Rivia, que ganha a vida como um caçador dessas criaturas místicas. Na saga Harry Potter²¹, mesmo que esta não se passe em um ambiente medieval, observamos referências do bestiário daquele tempo, como é o caso da figura do *hipogrifo* que teria o corpo formado por um misto de dois animais. De acordo com Aventuras na História²², parte seria como um leão, porém com as asas e a cabeça de uma águia.

Outras obras muito conhecidas pelo grande público também trazem uma atmosfera que nos leva ao medievo: As Crônicas de Nárnia²³ e O Senhor dos Anéis²⁴. Começando pela primeira, segundo Bueno (2017), a obra literária adaptada ao cinema trouxe características fantásticas junto ao gênero épico. Esse imaginário medieval, que tem por base o maravilhoso e o fantástico, está presente tanto nos livros, quando nos filmes da saga, sendo que, dos sete livros publicados por C. S. Lewis, três tiveram sua narrativa contada através do audiovisual.

Esses elementos advindos de uma imagem alegórica da Idade Média, além do próprio cenário, podem ser percebidos também por meio da grande variedade de criaturas míticas e animais falantes que vivem naquele lugar. Outro traço peculiar do mundo imaginário de Nárnia é sua atmosfera de medievalismo, notada nos castelos, armaduras, títulos de nobreza, paisagens bucólicas e combates corpo a corpo de guerreiros e cavaleiros em geral (BUENO, 2017, p. 110).

Em se tratando de O Senhor dos Anéis, saga literária de J. R. R. Tolkien, seus três volumes foram, assim como Nárnia, publicados nos anos 1950, ganhando posteriormente, nos anos 2000, adaptações com grande sucesso de bilheteria. Todo o clima da obra parece possuir um ar de magia. Há a presença de figuras encantadas, como elfos e magos, e figuras medonhas, como os *orcs*, criaturas grandes e deformadas, muitas vezes usadas pelos vilões da trama como soldados, para combater as forças do bem.

A própria Terra-Média, universo onde a história se ambienta, é repleta de encantos e magias. Bueno (2017) explica que, como na obra citada não há um mundo como o nosso sendo apresentado, tudo que está presente não poderia existir sem a própria fantasia e é exatamente essa fantasia que coloca o lado sobrenatural, envolto de magia, em evidência. Deste modo, o autor entende que toda essa ideia “tem a capacidade de fornecer experiências e sensações que

²¹ A franquia de filmes Harry Potter, foi baseada na série de livros de J. K. Rowling e adaptada entre os anos de 2001 e 2011, sendo produzida, entre outros, pelos estúdios Warner Bros.

²² Publicação de 2019, que traz alguns dos principais monstros do folclore medieval. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/bestiario-11-figuras-surreais-do-folclore-medieval.phtml>.

²³ Saga literária publicada entre os anos 1950 e 1956. As três primeiras histórias: O leão, a feiticeira e o guarda-roupa; O príncipe Caspian e A viagem do Peregrino da Alvorada foram adaptadas para o cinema, em 2005, 2008 e 2010.

²⁴ Os três volumes de O Senhor dos Anéis – A Sociedade do Anel; As duas torres e O retorno do rei, foram publicados entre os anos de 1954 e 1955 e adaptados ao cinema em 2001, 2002 e 2003.

o leitor não conhecia, retomando a consciência dos valores do passado, aparentemente ausentes na vida presente, aproximando-se, assim, do mito” (BUENO, 2017, p. 113).

Provavelmente, entretanto, uma das figuras épicas mais disseminadas pelo audiovisual e pela literatura é a da bruxa, que ao longo do tempo ganhou diversas representações, com grande parte delas a colocando como a vilã das histórias infantis. Ao observarmos adaptações de contos antigos, por exemplo, veremos a ideia de “bruxa má” sendo inserida em enredos famosos, como o de *Branca de Neve e os Sete Anões* e o de *A Bela Adormecida*. Na primeira história, a bruxa provoca o envenenamento da princesa com uma maçã; na segunda, faz com que a princesa adormeça após furar o dedo em uma agulha repleta de maldição.

No entanto, em obras mais recentes é também possível observarmos narrativas que desconstroem essa imagem de personagem maligna, sendo a bruxa personagem principal da história, uma figura heroica ou até mesmo aquela que ajuda um protagonista a sair de situações de perigo.

A figura do herói aparece desde os primórdios das narrativas quando estas ainda eram transmitidas através da oralidade e, por isso, está presente na literatura universal de todas as gerações e de diferentes culturas. O herói é a personagem principal de um relato que transita entre a fantasia - a história e suas aventuras - e a realidade, que diz respeito a identificação da personagem com o leitor (LAITANO, 2008, p. 243).

Sagas como a do bruxo Harry Potter, que é capaz de contemplar a basicamente todas as faixas etárias, trazem também uma dualidade da figura em questão, de modo que é possível observar no universo bruxo, aqueles que são de natureza boa e os que têm tendências para o mal. A história é composta, majoritariamente, por personagens do bem, que passam por grandes aventuras, fazem o possível para manter a ordem do mundo em que vivem e proteger o protagonista que dá nome à saga e é ameaçado pelo mal desde que era muito novo.

Mais focada no público infantil, temos a Bruxa Onilda²⁵, personagem que, segundo Laitano (2008, p. 244), apesar de ter seus poderes mágicos, “enfrenta, constantemente, alguma dificuldade. Seus problemas ou situações difíceis são, muitas vezes, oriundos justamente do uso incorreto de sua magia, ou então, das atrapalhões que a personagem, por inocência, acaba realizando”. As narrativas se fizeram presentes em dois campos: no literário e no televisivo. Inicialmente, Onilda aparecia como um personagem secundário na história de *As Trigêmeas*. A

²⁵ Personagem criada por Enric Larreula e ilustrada por Roser Capdevila. As suas aventuras foram contadas em livros, bem como animadas para a TV. No Brasil, os canais responsáveis por trazer a personagem criada nos anos 90, na região da Catalunha, foram o Canal Futura e o Cartoon Network.

posteriori, a bruxa também passou a ter o seu próprio espaço como protagonista, com a história sendo contada através de suas próprias memórias.

A explicação para a forma narrativa que está sendo utilizada aparece na orelha de todos os seus livros e, segundo consta ali, tais memórias foram encontradas dentro de um baú por um antiquário que, mesmo tendo dedicado anos de sua vida para tentar traduzir os garranchos estranhos e misteriosos, não obteve sucesso. O conteúdo do diário só teria sido decifrado pelo mago *Magicus Tremendus* e, segundo consta, esta descoberta foi considerada muito importante por todos os sábios do mundo, porque Leonilda Caldeira (dona do diário), mais conhecida como Bruxa Onilda, era uma das últimas representantes das bruxas da velha escola de magia (LAITANO, 2008, p. 245).

Sendo assim, conforme explica a autora (2008), a ideia de que Onilda era uma das “últimas representantes da velha escola de magia”, dá à bruxa um papel de importância. Além disso, podemos ser testemunhas de que ela mesma pode se expressar, já que é a responsável por dar voz a sua própria história.

O termo “bruxa”, muitas vezes é usado para designar uma mulher considerada “feia”, ou ainda “megera”. Através de produções como as citadas, é possível para as crianças e jovens consumirem outras nuances de uma imagem que, desde sua formação, sofre uma série de injustiças, o que proporcionou que, ao longo dos séculos, fosse sendo usada em narrativas que acabavam por lhe degradar ainda mais.

A brasileira Janaina Medeiros, é uma das artistas da nova geração, que costuma retratar em seus desenhos personagens de contos de fada e mitos, apresentando uma visão diferente das bruxas em seu trabalho, com versões que trazem essas mulheres sendo representadas de maneira mais amigável, gentil e detalhista (ver figura 9).

Janaina desenha, além da tradicional figura mágica, representada com um longo chapéu pontudo, mulheres belas, com lindas roupas e um cenário mágico em sua volta, para além daquela visão grotesca que se tinha da figura, especialmente no passado. Sendo assim, em suas obras, a magia é trazida em um tom de encanto (ver figura 10).

Figura 9 – Ilustração de Janaina Medeiros, 2017



janainaart



Curtido por **solve_et_coagvla** e outras pessoas

janainaart Inktober day 29 🍃🌙🍀📖 #inktober2017

#halloween #witch #drawing #janainaart

#janainamedeiros #janaina

Fonte: Instagram da artista (@janainaart)

Figura 10 – Ilustração de Janaina Medeiros, 2020



Curtido por **nanacdcol** e **outras pessoas**

janainaart Crystal Ball 🌙🌌 My piece for the #SilentTransmissions a group exhibition hosted by @wowxwow_art online gallery. 4th Dec - 25th Dec, 2020. Tools: Ink, pencil and watercolor on paper. Size: 5,7 x 8,1 inches. [Sold piece] 🌌 #crystalball #mystical #inkart

Fonte: Instagram da artista (@janainaart)

Nos últimos anos também pudemos constatar diferentes abordagens acontecendo nas histórias, em relação ao papel desempenhado pelas princesas nos produtos literários e audiovisuais. Não que nunca antes houvesse uma princesa corajosa, e não que o modelo padrão consolidado não estivesse mais sendo representado, mas o papel ocupado por elas, muitas vezes, se restringia ao de ser salva, geralmente por um príncipe, e com ele viver feliz para todo o sempre. Isso nos recorda, justamente, da visão de feminino que debatemos anteriormente.

Era uma vez uma princesa que se casou com um príncipe e viveram felizes para sempre! Essa frase povoa o nosso imaginário. O príncipe e a princesa, como personagens de contos de fadas, são emblemáticos e trazem consigo elementos simbólicos e representativos de várias questões como o amor romântico, o ideal de masculinidade e de feminilidade, os conflitos familiares, os desafetos e as maldades que movem as relações interpessoais, a eterna luta entre o bem e o mal e, sobretudo, as possibilidades de encontrarmos proteção e amor eterno ao final da história (FILHA, 2011, p. 591-592).

Uma princesa delicada, doce, que espera pelo príncipe herói e que tem como desejo principal o casar-se com ele, habita o nosso imaginário desde os primeiros contos da infância e tem forte representação em histórias famosas, disseminadas de geração em geração, fazendo parte do processo de crescimento de meninas e meninos em todo o mundo.

Dentre as muitas princesas difundidas em animações globalmente, pelos estúdios Disney, podemos citar algumas que, talvez, sejam tão antigas quanto, ou ainda mais, que a própria Idade Média, apesar de, aqui, serem produzidas em um contexto contemporâneo. A primeira a ser lançada foi Branca de Neve, em 1937, seguida por Cinderela, em 1950 e Aurora (A Bela Adormecida), em 1959. Já nos anos 1990, chegam as telas outras animações, como a de A Bela e a Fera (1991), com a princesa Bela, e Mulan (1998).

Muitas dessas histórias contadas hoje em dia, não aparecem pela primeira vez em nosso tempo, sendo, na realidade, adaptações de contos e lendas produzidos em um momento histórico muito anterior. Segundo publicação²⁶ da revista National Geographic, os contos populares se originam de tempos remotos e são uma espécie de fusão de versões diferentes de uma mesma história, em uma mistura de informações orais, bem como escritas. O texto sugere, inclusive, que a própria história de Cinderela, uma das mais antigas princesas difundidas pelas produções da Disney, remonta ao Egito Antigo e a China Antiga.

Posteriormente a mesma narrativa, que vai sofrendo alterações junto a outros enredos conhecidos, aparece nos famosos Contos de Grimm, publicados no século XIX. Assim, na

²⁶ “Contos de fadas dos irmãos Grimm nunca foram feitos para crianças”, matéria publicada no ano de 2019, por Isabel Hernández, em National Geographic: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/cultura/2019/10/contos-de-fadas-irmaos-grimm-criancas-cinderela-branca-de-neve-folclore-alemanha>.

publicação da revista, Hernández (2019) afirma que na obra dos irmãos alemães, o nome real de Cinderela seria Aschenputtel, e há muitos detalhes diferentes das histórias infantis retratadas pelas animações popularizadas no século XX, detalhes estes que não eram exatamente adequados para a faixa etária.

A jornalista ainda afirma (2019) que nos contos de Grimm, as irmãs de Aschenputtel, fariam coisas muito piores que simplesmente “forçarem” a entrada de seus pés no sapatinho de cristal, a fim de serem reconhecidas pelo príncipe encantado. Ao invés disso, uma teria cortado fora parte do calcanhar e a outra o dedão. Indo além, na cerimônia de casamento de Cinderela, pássaros teriam atacado os olhos dessas mesmas irmãs, diferentemente da parte em que cantam alegremente pela felicidade do casal.

No entanto, a publicação explica que os Contos de Grimm não foram, originalmente, pensados para atingir ao público infantil, mas sim para registro, em uma espécie de antologia para estudiosos da cultura alemã, com um teor acadêmico, o que poderia explicar os detalhes modificados posteriormente.

Os contos populares teriam sido procurados pelos irmãos nas bibliotecas alemãs, devido a um pedido de um amigo acadêmico, Clemens Brentano, que já trabalhava na área do folclore. Para além do que fora encontrado nesses ambientes, antes da publicação desses trabalhos, Jacob e Wilhelm Grimm também escutaram os contos de contadores de histórias daquela época, levando em consideração, assim, a tradição oral.

As versões dos contos clássicos, apresentadas pela Disney, são muito mais amigáveis e leves, adequando-se ao universo infantil, sendo este o público-alvo para essas produções. Nas histórias podemos observar um padrão, em relação a quase todas as princesas, que está, de acordo com Lopes (2015), intrínseco em grande parte dos contos de fadas e mitologias:

[...] há um símbolo, uma imagem arquetípica que dá rumo à história e que, por sua vez, molda a vida das pessoas. A psique inconsciente, para Jung, contém arquétipos que existem em ambos os sexos e que representam aspectos tanto da masculinidade quanto da feminilidade. Entretanto, nas culturas ocidentais, alguns arquétipos podem ser determinados como feminino ou masculino (RANDAZZO, 1996). Nas histórias de princesas, alguns arquétipos predominantemente femininos podem ser facilmente identificados. São eles: a Grande Mãe, a Donzela e a Guerreira-heroína (LOPES, 2015, p. 15).

Nos últimos anos, entretanto, outros enredos passam a trazer a possibilidade de que essa mesma princesa também seja uma heroína que não precisa ser salva, já que ela, assim como o príncipe, pode ser corajosa, independente e capaz de salvar a si, mostrando ao universo infantil uma outra possibilidade, para além de uma princesa que é sempre delicada.

Lopes (2015) explica que desde que lançou seu primeiro conto de fadas, o de Branca de Neve, na década de 1930, a Disney expôs padrões de comportamento e de beleza. Porém, esses estereótipos passam a sofrer certas mudanças, quando as “princesas modernas” começam a chegar ao público. No final da década de 1990, podemos observar a figura de Mulan, uma guerreira que foge do padrão estabelecido pelos outros contos, que busca tomar suas próprias decisões e que decide não esperar que as coisas simplesmente aconteçam.

Já na primeira metade dos anos 2000, em 2009, era lançada a batalhadora princesa Tiana, em *A Princesa e o Sapo*, conto que, inclusive, pode ser encontrado entre as histórias de Grimm. Mais recentemente, outras personagens como Merida, da animação *Valente* (2012), também representam uma quebra desses estereótipos repetidos por gerações.

Se analisada Tiana, por exemplo, princesa apresentada em *A Princesa e o Sapo*, em 2009, trata-se de uma menina negra (pela primeira vez), forte, batalhadora, focada em alcançar seus objetivos e melhorar sua própria vida e a de sua mãe. Longe das primeiras princesas, frágeis, maltratadas por bruxas e madrastas, que sonhavam em encontrar um príncipe encantado para tirá-las de um pesadelo e daí viverem “felizes para sempre”, Tiana, assim como a nova leva de princesas, sabe se cuidar e busca sua felicidade independentemente de outro – o príncipe encantado deixa de ser essencial e passa a ser agregador, ou mesmo consequência (LOPES, 2015, p. 7).

Outra questão em volta dos contos se dá em relação à ideia de perfeição dessas personagens, que também permeia a literatura e o audiovisual, seja ao descrever seus cabelos, sua pele ou sua personalidade sempre estável. A história de uma mulher que é extremamente delicada, boa com os cuidados de casa, sem outros interesses além da maternidade e de um casamento, também nos é familiar e não se mostra como algo novo. Na verdade, como já discutido, é o contrário.

Se mais uma vez, entretanto, citarmos *Game of Thrones*, em relação à representação feminina, podemos ressaltar, em meio a um universo de guerras e tramas políticas, personagens mulheres com protagonismo. A nobre Sansa Stark inicia a história com o desejo único de casar-se com o príncipe Joffrey e se tornar rainha, mas ao longo da narrativa, muda a perspectiva sobre aquilo que realmente almeja. Sua irmã, Arya, desde o início da trama, mostra-se interessada nas lutas de espada, até então protagonizadas pelos homens do reino; Daenerys Targaryen busca recuperar o trono que foi tirado de sua família; Brienne de Tarth é uma excelente guerreira, e a rainha Cersei Lannister, se mostra como uma das principais vilãs da trama que, implacável, arquiteta diversos planos para manter seus filhos no poder.

Com isso podemos entender que enredos que fogem das histórias padrão podem trazer à juventude um novo olhar sobre ideias muito antigas, apesar de ainda presentes no nosso

imaginário e constantemente reproduzidas no cinema, na literatura e nas falas do dia a dia, como a ideia da bruxa malvada e da princesa perfeita, cuja atividade mais importante é a espera por um príncipe encantado. Assim, se têm acesso a diferentes perspectivas, não só às histórias de “viveram felizes para sempre”, mas também às de “viveu feliz para sempre” ou ainda as histórias com um final aberto a imaginação, que trazem a ideia de que a aventura daquela personagem ainda irá continuar.

Outro recorte interessante, em relação a representação de um mundo medieval, a partir de um olhar contemporâneo, é o chamado *Bardcore*. Esse é um gênero musical que parece se constituir em um fenômeno novo, sendo que até o desenvolvimento desta pesquisa, não foi possível encontrar estudos oficiais que fizessem uma análise profunda sobre a sua existência, no entanto, mostra-se como um tópico realmente interessante, se considerarmos que se populariza fortemente no ambiente online, entre os anos de 2020 e 2021, em meio à pandemia do COVID-19.

Diversos canais, especialmente do Youtube, têm publicado diferentes versões de músicas contemporâneas, de artistas conhecidos e já consolidados pelo grande público, em um arranjo medieval. Em alguns casos, até mesmo é alterada a letra original das faixas. É possível encontrar desde canções pop a canções country, como *Jolene* (ver figura 11), sucesso de Dolly Parton. É comum que interessados pelo gênero interajam nos comentários com piadas históricas ou ainda se passando por cidadãos da Idade Média.

Figura 11 – Lady Jolene



Giorgia Brunetti • há 9 meses

I remember this Lady: back in 1128 she was sentenced to burn on the gallows after poisoning Lady Jolene as she had taken her Lord. It was a tragedy back in the day, everyone was shocked. The bards at the tavern listened to her story and wrote a song about it! I am surprised it is still enjoyed to this day, it brings back all of the memories!

👍 1,5 mil



💬 11



Fonte: Jolene (Bardcore – Medieval Style)²⁷, de Hildegard von Blingin', disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ugqQIB5fpuc>

²⁷ Tradução livre: “Eu recordo dessa dama: em 1128 ela foi sentenciada a queimar na forca, após envenenar Lady Jolene, que havia tomado dela o seu lorde. Foi uma tragédia naquele tempo, todos ficaram chocados. Os bardos na

Hildegard von Blingin é uma das artistas mais populares do novo gênero. Seu canal no Youtube já consta com quase 800 mil inscritos (datado no mês de maio de 2021) e a artista apresenta-se na descrição de sua página (ver figura 12), como uma cantora e ilustradora canadense que passou a produzir *Bardcore*, durante a primavera de 2020. Ela ainda explica que o estilo é formado quando se pega canções modernas e as transforma em uma nova sonoridade, as deixando “antigas”, a partir de uma instrumentação medieval ou mesmo renascentista, além da possibilidade de trazer nas letras uma linguagem Shakesperiana.

Figura 12 – Hildegard von Blingin



Sobre

Bardcore for the discerning clergyman, noble, or muck-gathering peasant.

I am a Canadian singer/illustrator who started making Bardcore in the Spring of 2020. If you're new to Bardcore, it is a pastiche genre that takes modern songs and makes them "old-timey" through the use of Medieval and Renaissance inspired instrumentation, as well as Shakespearean-ish lyrics.

Unless otherwise credited, the majority of the instrumentals were created by me. They feature a mix of virtual and real instruments, including the Celtic harp, Irish whistle, and recorder. Several videos feature my brother, known here as Friar Funk.

Fonte: https://www.youtube.com/channel/UCJ_jwWjf8u5mdtac71Be8QA/about.
Acesso em: 22 de abril de 2021.

Com o Bardcore, a figura dos bardos e trovadores medievais é relembrada, assim como a partir da interação de pessoas de todo o mundo, através das ferramentas online, outros elementos vão sendo trazidos à tona novamente, como por exemplo, personalidades históricas. Ainda que os comentários não tenham, necessariamente, um compromisso com a verdade e

taverna escutaram a sua história e escreveram uma música sobre ela! Estou surpresa que ainda está sendo apreciada até essa época, me traz de volta todas as memórias!”.

com os fatos do medievo, mas sim com o humor, ao trazerem em suas falas uma ambientação que remonta aquele tempo, também manifestam o interesse pela temática épica.

Há muito tempo a Idade Média vem sendo representada nas histórias épicas e fantásticas, geralmente, como vimos, através de enredos que retratam guerras de espada, romances dramáticos, monstros míticos e magia, aproximando o expectador contemporâneo de um universo que se foi, mas que fincou-se no imaginário popular e que constitui-se em uma fonte inesgotável de imaginação para aqueles que não a vivenciaram em seus dias, mas que consumiram, de certo modo, suas lendas, seus fatos reais e suas personalidades conhecidas. Assim, a era segue sendo trazida com o passar dos anos e tendo narrativas adaptadas na literatura, no audiovisual e na própria música.

Anteriormente pudemos entender um pouco da dinâmica do medievo europeu, o papel da mulher dentro daquela sociedade e sua relação com a poesia trovadoresca portuguesa. No capítulo que se seguiu, acompanhamos as visões e representações dessa mesma Idade Média na atualidade, e como suas histórias são contadas pela perspectiva das pessoas de hoje em dia. A partir de agora, iremos analisar a imagem feminina na contemporaneidade e, assim, ao continuar cruzando informações entre o mundo medieval e a atualidade, perceber o que une e o que separa a mulher nesses dois tempos.

III. O MUNDO PÓS IDADE MÉDIA

“A Idade Média deixou-nos grande volume de informações sobre o que era considerado comportamento socialmente aceitável” (Norbert Elias)

No século XVI, a Idade Média chega a um fim, oficialmente. Mas, de acordo com Le Goff (2014), na prática, grande parte das pessoas de então ainda vivia como na era anterior. Afinal, uma época não termina assim, de um dia para outro, e apesar da tomada de Constantinopla pelo Império Turco Otomano ter sido um acontecimento marcante para o final dos tempos medievais, o tempo em si não é marcado dessa maneira.

A sociedade europeia não mudou por completo em um piscar de olhos. Mas, ainda assim, certas mudanças começavam, aos poucos, a acontecer. Entre elas, as ocasionadas quando se sucede a invasão europeia no continente americano, já que “O afluxo de metais preciosos americanos – ouro e prata – permite o aumento da moeda em circulação” (LE GOFF, 2020, p. 86); e outras que vinham sendo construídas ao longo do tempo, como a difusão dos livros, que começaram a ser produzidos ainda no século XV e o Renascimento que, segundo o autor, floresce grandemente no ambiente das cortes.

No mesmo século, a Igreja Católica também se vê, mais uma vez, dividida, com as figuras de Martinho Lutero e João Calvino criando o protestantismo, que ganha força na Europa do Norte, “da Grã-Bretanha aos Países Baixos e nos países escandinavos. O catolicismo manteve-se na Europa Meridional (Itália, Espanha, Portugal), os dois cristianismos dividiram a Alemanha e a França, onde os protestantes eram minoritários e perseguidos pelo poder real [...]” (LE GOFF, 2014, p. 88).

Em outro campo, entre os séculos XVI e XVII, a Europa assiste ao surgimento de grandes clássicos de sua literatura, com personagens que ficariam conhecidos mundialmente, mesmo séculos depois, como Dom Quixote de la Mancha e Sancho Pança, de Miguel de Cervantes. O idioma francês também passa a exercer grande impacto em nível mundial, sendo “a língua da Europa nobre, burguesa e cultivada” (LE GOFF, 2014, p. 97), tendo mantido essa importância até o século XX. Mesmo no Brasil, antes do ensino da língua inglesa nas escolas, diversas instituições ofertavam a disciplina de francês.

Se na Idade Média observamos o surgimento do gótico, a partir do final do século XVI o continente europeu se viu mergulhado no Barroco, que teve expressões na arquitetura, no campo da música, na pintura e na literatura. Mas a parte que mais nos cabe, daquele momento

histórico, a princípio, é como o sistema feudal medieval começava a caminhar para o seu fim, para dar lugar ao sistema vigente; e como este sistema, que passa a ganhar espaço no pós-Idade Média, está também diretamente ligado à figura feminina e sua imagem, peça fundamental neste trabalho.

O processo se inicia ainda no século XVI, momento em que, segundo Federici (2019), os senhores feudais, a própria Igreja e os grandes proprietários de comércios passam a criar estratégias, como uma forma de responder ao proletariado, que traçava suas lutas contra essa elite dominante. A autora afirma que isso foi uma espécie de “contrarrevolução”, de modo que aparece “não apenas sufocando com sangue as novas demandas por liberdade, mas virando o mundo de cabeça para baixo com a criação de um sistema de produção que exigia uma concepção diferente de trabalho, riqueza e valor que fosse útil às formas mais intensas de exploração” (FEDERICI, 2019, p. 64).

É nesse contexto que Federici (2019) explica que as mulheres se tornam um grande alvo do novo meio de produção, e isso se dá ao passo em que possuíam uma “compreensão particular dos segredos da natureza, que as capacitava, supostamente, a proporcionar vida e morte e a descobrir as propriedades ocultas das coisas” (2019, p. 65). Isso sem contar, é claro, com o fato de que esses conhecimentos místicos, possuídos pelas mulheres, também se constituíam em uma forma de gerar sua própria renda.

Se voltarmos um pouco no tempo, nos lembraremos de que a sexualidade feminina, aos olhos da Igreja, andava de mãos dadas com o mal. Para o mercado, isso não era tão diferente. Foi entre os séculos XVI e XVII que a caça às bruxas se tornou algo ainda maior na Europa, sendo trazida, inclusive, para o continente americano, através dos colonizadores europeus.

[...] Fosse católica, protestante ou puritana, a burguesia emergente deu continuidade a essa tradição, mas com uma deformidade, já que a repressão do desejo feminino foi colocada a serviço de objetivos utilitários, como a satisfação das necessidades sexuais dos homens e, mais importante, a geração de mão de obra abundante. Uma vez que seu potencial subversivo foi interdito por meio da caça às bruxas, a sexualidade feminina pôde ser recuperada, em um contexto matrimonial e para fins de procriação” (FEDERICI, 2019, p. 68).

Assim, a autora defende que, ao desenvolver-se, o capitalismo se mostrou quase que como uma guerra contra essas mulheres, ocasionando uma intensa caça e gerando o assassinato em massa de pessoas inocentes, pois a sexualidade feminina era vista como perigosa, problemática e ameaçadora para o novo sistema e suas classes. Afinal de contas,

Na figura da bruxa as autoridades puniam, ao mesmo tempo, a investida contra a propriedade privada, a insubordinação social, a propagação de crenças mágicas, que pressupunham a presença de poderes que não podiam controlar, e o desvio da norma sexual que, naquele momento, colocava o comportamento sexual e a procriação sob domínio do Estado (FEDERICI, 2019, p. 53).

Em adição a isso, ao condenar essas mulheres, junto delas iam embora várias das práticas sociais rurais do período anterior ao capitalismo e muitas das crenças vigentes. Assim, impunha-se uma nova forma de viver em sociedade, que eliminava poderes alternativos que fossem de encontro aos “propostos” pelo Estado e pela Igreja (FEDERICI, 2019). Tudo que representasse esse oposto era visto como mal.

No século XVIII, o continente europeu passaria por mudanças que afetariam o curso do mundo. Eric Hobsbawm (1977) explica que, nesse período, o funcionamento dos países ainda dependia do meio rural, de modo que a população nessas regiões era muito maior em relação aos centros urbanos que haviam se formado. De acordo com o autor, naquele tempo, era realmente “difícil encontrar um grande Estado europeu no qual ao menos quatro de cada cinco habitantes não fossem camponeses” (HOBSBAWM, 1997, p. 28). Ele aponta que a classe média e profissional da “cidade provinciana” era composta, entre outros, essencialmente por negociantes de trigo e de gado, por advogados, tabeliões, membros do clero e nobres.

Com a Revolução Industrial, entre meados do século XVIII e XIX, muitas alterações viriam a acontecer. Assim, uma sociedade que era, em sua essência, agrária e feudal, passa a se transformar em urbana e industrial, havendo uma migração em massa do campo para a cidade, devido ao grande desenvolvimento e instalação de fábricas nesses centros urbanos. Contudo, essa migração também acaba gerando uma série de fatores negativos, já que esses centros não estavam preparados para suportar a quantidade de pessoas chegando.

Ao crescer desmesuradamente, diversos problemas sociais surgiram, como o crescimento demográfico desenfreado, que passou a gerar muitos conflitos, o aumento dos índices de insegurança, problemas de criminalidade - como homicídio -, e até mesmo o aumento dos casos de suicídio (SILVA; BELAÇON, 2021). É nesse cenário de crescimento da indústria e das cidades que o capitalismo se firma como um sistema de produção, e junto da Revolução Industrial, a Revolução Francesa (séc. XVIII) também tem grande contribuição nesse firmamento. Enquanto a primeira foi mais voltada para o campo econômico, a segunda, se voltaria para o campo político.

Assim, Le Goff (2014), explica que:

A monarquia é abolida e a república é proclamada em seu lugar. São as assembleias de deputados eleitos que governam o conjunto dos franceses que é chamado de nação. Esses deputados abolem o regime feudal: não haverá mais senhores usufruindo dos favores que eram chamados de privilégios. Por exemplo, eles não recebem mais os tributos senhoriais pagos por seus camponeses, perdem o privilégio de serem os únicos que praticam certas atividades como a caça, não devem mais se distinguir por sinais exteriores: vestuários luxuosos e perucas, carruagens etc. Os deputados proclamam que todos os franceses são iguais. Eles atribuem à república uma divisa que figura nos edifícios públicos: “Liberdade, igualdade e fraternidade” (LE GOFF, 2014, p. 110).

Entretanto, o autor também frisa (2014) que, apesar de todos esses feitos, nem só de fatos positivos viveu a Revolução, já que também houve a restrição da liberdade das pessoas e o uso da guilhotina contra aqueles que eram considerados inimigos, entre outros fatores que provocariam a divisão dos cidadãos europeus. Essa divisão segue até os dias atuais, representada, por exemplo, pelos ideais de esquerda e direita.

Se a chegada do capitalismo contribui, diretamente, com a condenação em massa de muitas mulheres durante a caça às bruxas, entre os séculos XVII e XVIII, nas cortes absolutistas, algumas diferenças passam a existir, em relação a posição feminina na sociedade. De acordo com Elias (1994), neste período pós-Idade Média, o poder dos maridos sobre as esposas passa por um enfraquecimento:

O poder social da esposa é quase igual ao do marido. A opinião social é formulada, em alto grau, pelas mulheres. E se a sociedade até então aceitaria apenas as relações extra-conjugais dos homens, considerando as do “sexo [socialmente] mais fraco” como mais ou menos repreensíveis, essas relações por parte das mulheres parecem nesse momento, dentro de certos limites devido à mudança no equilíbrio de poder entre os sexos, como legítimas [...] esse fortalecimento da posição feminina na sociedade implicou (dizendo esquematicamente) uma diminuição nas restrições aos seus impulsos e um aumento das restrições nos dos homens. Ao mesmo tempo forçou ambos os sexos a adotar uma autodisciplina nova e mais rigorosa em suas relações recíprocas (ELIAS, 1994, p.183).

Elias explica (1994) que, neste ponto da história, a mulher passa a ser mais livre se compararmos com sua condição no mundo medieval. Porém, muito embora algumas condições parecessem estar um pouco diferentes, o poder e a posição do homem seguia sendo maior que o espaço ocupado por elas. Isso se deu em muitos fatores, mas um exemplo citado pelo autor traz a questão das faltas cometidas entre casais.

Em relação às traições, se pensarmos que ambos praticassem o mesmo ato, a sociedade vigente julgava o sexo masculino com mais condescendência, embora ambos devessem ser “excluídos” da vida social. Muito do que foi descrito por Elias (1994) segue se repetindo hoje em dia. Alguns termos podem ter mudado e o pensamento de muitos também, mas o comportamento de se julgar a mulher com mais rigidez do que o homem permanece porque está

intrínseco, enraizado na sociedade, e sendo passado de geração em geração, ainda que inconscientemente.

A repreensão às mulheres e a restrição ao seu papel social tem um significado profundo, remontando suas origens percebemos que, na verdade, há um sentido político por trás, ligado à uma lógica de dominação. Se nos voltarmos a própria caça às bruxas, entendemos que esta foi crucial para julgar, exterminar e dividir, pois as mulheres condenadas, muitas vezes, eram apenas desafiadoras, possuíam um caráter reprovável de alguma maneira, poderiam também ser curandeiras ou até mesmo simplesmente mães solteiras que geraram um filho fora do matrimônio (FEDERICI, 2019).

Percebemos serem elas, então, mulheres comuns que apenas iriam de encontro à norma social, ao padrão construído e esperado, e que, ao castigá-las ou matá-las, as autoridades demonstravam que esse seria o fim de qualquer outra que pensasse em desacordo. Isso foi fundamental para proporcionar uma divisão, porque ajudava a colocar uma mulher contra a outra, já que, segundo Federici (2019), muitas se viam obrigadas, pelos maridos e autoridades locais, a denunciarem e testemunharem suas suspeitas.

O julgamento para aquela que prioriza ou leva outro tipo de vida considerada de alguma forma incomum, tem raízes que datam de um tempo muito anterior ao nosso, e a caça às bruxas contribuiu para criar uma rivalidade entre mulheres que perdura. Exemplificando, esses comportamentos advindos do passado podem ser vistos, hoje em dia, na forma de frases como: “se não se casar e tiver filhos ficará sozinha”; “se escolher demais, ficará velha”; “isso não é coisa de mulher direita”, que partem de vários lados e, em muitas ocasiões, por parte de outras mulheres também. Sendo assim, se uma não segue um comportamento “padrão” e parece, de alguma maneira, ir na contramão do esperado, assim como aconteceu no passado, se torna um alvo ainda maior para comentários.

Federici (2019) destaca que o fato de a caça às bruxas ter acontecido séculos atrás não nos serve somente para entender como e porque nosso presente é tão problemático. Na verdade, ela nem mesmo está tão distante de nós. A autora aponta um crescimento do que seria uma caça moderna, com casos reais em países como Tanzânia, República Centro-Africana, Índia, Arábia Saudita, Nepal e Papua Nova Guiné. Isso nos serve como um alerta de que a situação da mulher nas sociedades contemporâneas pode não só mudar a qualquer momento, como também piorar.

Ao entendermos que o sexo feminino foi privado de sua liberdade em praticamente todos os sentidos ao longo da história - e como isso esteve diretamente ligado com a formação do mundo em que vivemos hoje - e que certas privações e desigualdades seguem acontecendo

de várias maneiras, não só sorrateiramente, mas descaradamente, percebemos a necessidade que há de se ter representatividade no meio político, social e midiático.

3.1 O mundo pós-medieval: representações e expressões da mulher

Se a Idade Média fica marcada pelas importantes figuras de Eva, desobediente e envolvida no pecado original, da Virgem Maria, mãe de Jesus, e da pecadora arrependida, Maria Madalena, usadas pela Igreja a fim de ajudar a formar um comportamento social exemplar, no pós-Idade Média, a figura feminina se vê envolta por outros modelos de expressão, embora a temática religiosa ainda fosse muito presente.

As figuras citadas anteriormente seguiriam sendo retratadas nas artes visuais, na literatura e na música até os dias de hoje, assim como outros temas relativos às histórias bíblicas. Mas, ao passo em que os tempos mudavam, a mulher ia adquirindo um novo status dentro da sociedade europeia e outras formas de representação foram surgindo, bem como outras maneiras de expressão.

No século XVI, a representação da figura feminina, ainda como bruxa, é amplamente difundida, assim como posteriormente, de acordo com Anchieta (2020), as imagens de índias canibais do continente americano ganham forte circulação no continente europeu, especialmente ao final do medievo, quando a população europeia passou a conhecer a imprensa e seu poder de reprodução. Conforme a autora:

Notícias e livros são lidos em voz alta em público e suas ilustrações, passadas de mão em mão em uma sociedade ainda oral, na qual a imagem tinha grande poder. As bruxas *parecem* proliferar, e as índias antropófagas americanas se tornam populares, a partir de 1557, nas mais de setenta edições dos livros ilustrados do alemão Hans Staden, que circulam em quase toda a Europa (ANCHIETA, 2020, p. 27).

Seguindo os estudos de Anchieta (2020), a presença feminina enquanto curandeira, parteira e outras atividades, era algo comum, algo visível no dia a dia de uma comunidade rural medieval, até o século XVI. Mas, esse poder que adquiriram, além do status que vinha com ele, se constituía em uma ameaça ao poder religioso vigente, além de ser “uma afronta à exclusividade masculina na mediação com o divino” (2020, p. 29).

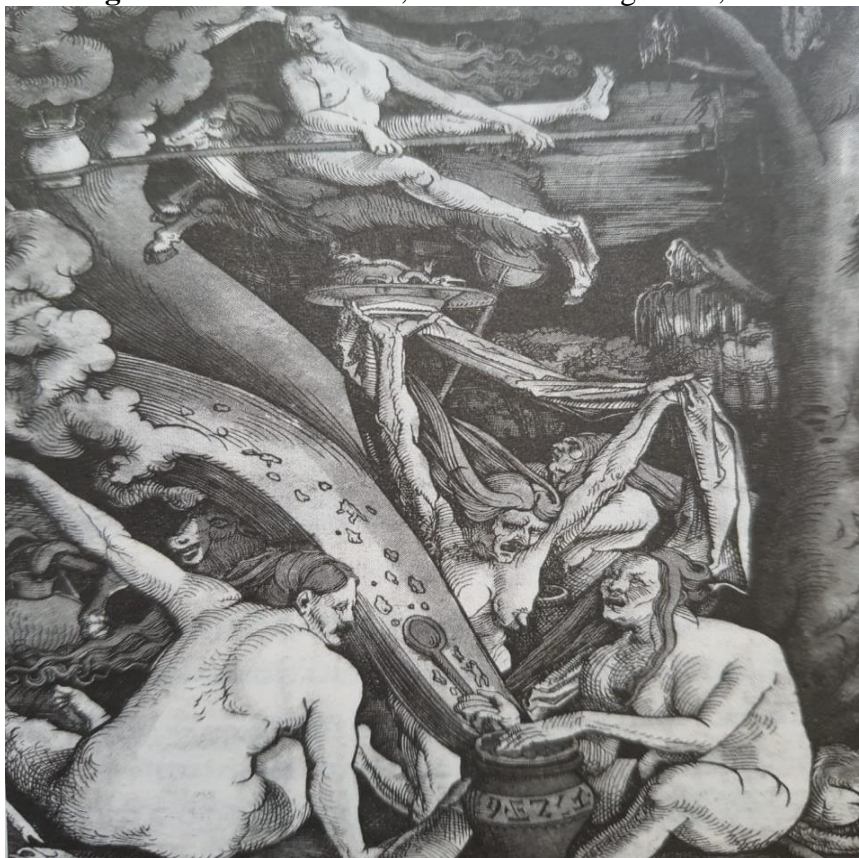
A partir de então, acontece uma espécie de campanha de horror, a fim de enfraquecer a imagem e o poder feminino. O que se referia a Deus era considerado cristão, já a magia e a feitiçaria não poderiam ser parte integrante do divino, só restando a classificação de pertencente ao diabo: figura frequentemente associada à mulher, bruxa, nas imagens produzidas naquele

tempo. Nessa verdadeira batalha épica pós-medieval, a Igreja e demais autoridades responsáveis, traziam a exata oposição do que a mulher representava no momento:

[...] essa imagem possui desde o princípio uma característica singular: a inversão das funções tidas como próprias das mulheres. Se eram elas as responsáveis por preparar o alimento gerador de vida, agora produzem venenos para provocar morte. As parteiras que auxiliavam o nascimento agora produzem abortos e a impotência masculina. As benzedoras de animais e plantas agora produzem a morte das criações e estragam cultivos, provocando tempestades. A vassoura, que era um utensílio ligado aos afazeres domésticos, passa a servir como veículo para fugir da casa, para transgredir as obrigações do casamento, tornando-se o mais significativo símbolo da sexualidade desenfreada das bruxas. A imagem da bruxa é a imagem da transgressão dos papéis sociais. É por essa razão que a bruxa é considerada fora de ordem, e, por tanto, sobrenatural. (ANCHIETA, 2020, p. 31-32).

Representações imagéticas do período retratarão essas bruxas de diversas maneiras, como por exemplo, no ato da prática de rituais ou estando na presença do diabo, machucando homens que seriam indefesos perto delas ou ainda nuas e incitando, de alguma forma, a sexualidade e a perversão (ver figura 13).

Figura 13 – Die Hexen²⁸, de Hans Baldung Grien, 1510



Fonte: Imagens da mulher no Ocidente moderno (vol 1), Isabelle Anchieta, 2020, p.54.

²⁸ Na imagem podemos observar uma reunião de bruxas. Todas as participantes estão nuas e possuem expressões grotescas.

A caça às bruxas acontece em maior intensidade entre os séculos XVI e XVII e é neste último, durante o movimento Barroco seiscentista, que a italiana Artemísia Gentileschi, que vive entre 1593 e 1654, se constitui em uma de suas grandes representantes, tendo sido a primeira mulher a ser aceita na Academia de Belas Artes de Florença.

Na obra *Judite decapitando Holofernes* (1611-1612), ela se vinga do estupro que sofreu aos 18 anos, pelo pintor Agostino Tassi, então amigo e colega de trabalho de seu pai, Orazio Gentileschi, também pintor. Na obra pintada por ela (ver figura 14), podemos observar a representação da força feminina, da dor e da raiva pela injustiça cometida, através da figura das duas mulheres que seguram Holofernes, que na imagem representaria a Agostino Tassi, além do uso da espada, pela figura de Judite – Artemísia - que decapita o criminoso.

A marca autoral do legado imagético de Artemísia Lomi Gentileschi está inscrita em diferentes experiências vivenciadas pela pintora. Ser mulher, ser filha de um reconhecido pintor, ser artista. Uma órfã de mãe aos 12 anos, forçadamente desvirginada aos 18 anos pelo pintor Agostino Tassi, inquirida e torturada pelos juízes do Tribunal da Tor di Nona em Roma, desonrada aos olhos da sociedade (TEDESCO, 2013, p. 773).

É importante frisar que, naquele tempo, ainda não era comum que mulheres desempenhassem uma tarefa como a de ser pintora, sendo este um ofício predominantemente dominado por homens, embora houvesse, sim, pintoras do sexo feminino, como fora o caso da própria Artemísia.

Depois de um longo processo, com o caso tendo sido levado ao papa Paulo V, Tassi foi condenado ao exílio em Roma, que deveria ter a duração de 5 anos, porém sua pena jamais fora cumprida e, de acordo com Tedesco (2013), a amizade entre ele e o pai da artista prosseguiu após o final do julgamento, de modo que “Essa atitude demonstra que o processo teve o objetivo de recuperar a honra da família. Assim, Orazio consegue um casamento de conveniência para Artemísia e o casal se estabelece em Florença, provavelmente fugindo da situação que se criou em torno da pintora” (2013, p. 742).

Em uma matéria publicada pela revista Aventuras na História, em 2019²⁹, conta-se que, na verdade, Tassi também chegou a ser condenado por planejar assassinar sua esposa, bem como participar de práticas incestuosas, além de “tentar roubar as obras do pai de Artemisia”. Ainda é dito que este teria sido preso, mas que seu julgamento fora anulado no ano subsequente.

²⁹ Artemisia Gentileschi: a artista que vingou-se de seu esturador através de uma pintura. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/galeria/historia-artemisia-gentileschi-esturador-judite-holofernes-arte.phtml>.

Figura 14 – Judite decapitando Holofernes³⁰, de Artemísia Lomi Gentileschi, 1611-1612



Fonte: “Artemisia Gentileschi: a artista que vingou-se de seu esturador através de uma pintura”, revista Aventuras na História, 2019.

Se os dez séculos que compreenderam a Idade Média foram repletos de acontecimentos importantes, no período subsequente, como temos visto, o mundo assistia a uma série de mudanças sociais e econômicas, que também viriam a impactar o campo das artes e da literatura. Assim como houve o Barroco, movimentos como o Romantismo tem seu início nesse

³⁰ Judite Decapitando Holofernes já apareceu nas artes em outras representações, entretanto, a criação de Artemisia Gentileschi traz um peso ainda maior a imagem, transferido a ela pela história de vida da pintora.

cenário. Nicola (2006) explica que a partir das produções que surgem do meio para o final do século XVIII, conhecido como o Século das Luzes, “filósofos e artistas passaram a atacar o modelo monarca-feudal e a defender a liberdade, a igualdade civil. Foi nesse ambiente que se preparou o terreno para a Revolução Francesa, ocorrida no final desse mesmo século” (2006, p. 254).

O autor ainda aponta que esse período que compreendeu a Revolução Industrial e a Primeira Guerra Mundial resultou em grandes reflexos no meio artístico, que agora representava um “novo conceito burguês, romântico, marcado pelo individualismo, pelo apelo à imaginação, pelo nacionalismo, por uma liberdade formal e temática” (NICOLA, 2006, p. 252).

Uma das obras mais importantes e reconhecidas do período romântico é a pintura *A liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix (1798 – 1863), do ano de 1831 (ver figura 15), que é considerada a imagem mais emblemática do movimento romântico. Nicola explica que “Delacroix não é um pintor “descritivo” e sim prioritariamente “Narrativo”; como outros românticos, retrata episódios históricos contemporâneos, carregados de dramaticidade e um certo caráter épico” (2006, p. 251).

A imagem “carrega nas cores intensas, na composição piramidal dos elementos e nos gestos largos e heróicos dos personagens” (NICOLA, 2006, p. 251), trazendo como elemento central a figura de uma mulher que está usando um vestido rasgado, fazendo com que seus seios fiquem à mostra, enquanto segura a bandeira da França com a mão direita e uma arma de fogo com a mão esquerda. A figura seria, então, uma representação da própria liberdade, um dos principais lemas da Revolução Francesa.

Figura 15 – A liberdade guiando o povo³¹, de Eugène Delacroix, 1830



Fonte: Louvre Collections, via: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065872>

Mas, em se tratando desse período especificamente, há uma figura feminina, em particular, que ficou muito conhecida e seguiu, posteriormente, sendo muito lembrada na história (mais vezes por sua personalidade extravagante ou ainda sua contribuição no campo da moda): a arquiduquesa austríaca e rainha da França, Maria Antonieta (ver figura 16), membro da poderosa casa de Habsburgo.

Nascida em Viena, em 1755, filha do imperador do Sacro Império Romano-Germânico, Francisco I, e da imperatriz Maria Teresa, Antonieta era uma entre os muitos filhos da família que, assim como escreveu Reinaldo José Lopes (2007), em *Aventuras na História*³², mesmo com todo o prestígio do cargo desempenhado pelo pai, não era dele que realmente vinha o poder de decisões, já que “a titular do comando do Império era Maria Teresa, que também era

³² Edição física, número 41, de 2007. Trouxe como capa Maria Antonieta e fez uma matéria especial sobre sua vida.

arquiduquesa da Áustria e rainha da Hungria e Boêmia” (LOPES, 2007, p. 27) Esta, além de uma mãe participativa, também seria uma excelente estrategista.

Lopes (2007) explica que, no ano de 1765 o imperador Francisco I falece e a imperatriz busca, logo em seguida, fortalecer o relacionamento do Império com a corte francesa. Após resistências do lado francês, o delfim Luís Augusto (Luís XVI) e Maria Antonieta casam-se no ano de 1770 por procuração. Ela tinha catorze anos, ele, um ano a mais.

Por exigência da nova pátria, ao chegar à fronteira com a França, Maria Antonieta foi obrigada a deixar para trás tudo o que tivesse alguma relação com a Áustria. Não apenas seu enxoval e suas damas de companhia, mas até as roupas que usava. Maria Antonieta despiu-se e recebeu um vestido dourado para continuar a viagem (LOPES, 2007, p. 28).

Na França, Antonieta, como já vimos acontecer com outras personagens femininas, precisa lidar com a má fama, o que se deu pelas dificuldades enfrentadas por ela na adaptação à nobreza local. De acordo com Lopes (2007), a arquiduquesa, a princípio ainda uma jovem menina, passaria a ser apelidada, de forma negativa, como “a austríaca”.

Foi apenas quatro anos após o casamento, no ano em que completaria 18, que ela se transformaria na rainha francesa, após a morte de Luís XV, em 1774. Tinha gosto pela moda – utilizando-a como forma de expressar-se e de demonstrar sua autoridade. Participava de bailes, gostava da vida noturna da cidade e de teatro, trazendo à corte o costume de nobres atuando: um dos assuntos favoritos para as conversas da elite francesa.

Figura 16 – Maire Antoinette in a Muslin dress³³, de Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun, 1783



Fonte: https://ogimg.infoglobo.com.br/in/23005986-6fb-b75/FT460A/x78066445_ELMaria-Antonieta.jpg.pagespeed.ic.V90po_Heyv.jpg

O dramaturgo Pierre de Beaumarchais escreveu uma peça, de nome “*As bodas de fígaro*”, que na época foi censurada por trazer excessivas críticas à nobreza local, mas Antonieta teria convencido o rei, ela mesma, a retirar a proibição. Posteriormente ainda atuou em “*O Barbeiro de Sevilha*”, do mesmo autor, e o convidou para a assistir em seu palácio (LOPES,

³³ A imagem traz Maria Antonieta ao centro, enquanto mexe em um vaso de flores na lateral. Ressalta-se a vestimenta luxuosa da arquiduquesa, que tinha um grande gosto pela moda.

2007). Atitudes como essa, que talvez se constituíssem em sua própria forma de demonstrar quem era e que posição ocupava, sem dúvidas, serviam ainda mais para provocar incômodo.

Depois do nascimento do herdeiro, Maria Antonieta ganhou coragem para desafiar ainda mais os costumes de Versalhes. Quando teve os últimos dois filhos, um menino e uma menina, ela se recusou a dar à luz em público, quebrando a tradição da corte francesa. A essa altura, Maria Antonieta parecia viciada em flertar com a impopularidade (LOPES, 2007, p. 31).

A França passava por um momento efervescente no campo da política, bem como encontrava-se em um mar de dívidas - com uma população que sofria como um resultado disso. Para além, também se encontrava em guerra no continente americano. Neste período pré-revolução, a rainha, que era criticada no território desde que chegou, passa a ser um alvo ainda maior por seus gastos e jeito extravagante de ser, assim como os demais membros da nobreza também se transformam em objetos de crítica.

A situação se fechava no domínio francês e isso acabaria por resultar na guilhotina, com a família real tendo sido presa no ano de 1792, após a declaração da república. O momento era de hostilidade: “Uma das melhores amigas da rainha, a princesa de Lamballe, foi linchada. Enfiada na ponta de um pedaço de pau, sua cabeça foi levada até a janela da cela de Maria Antonieta, que entrou em pânico e desmaiou” (LOPES, 2007, p. 33). No ano seguinte, o rei e a rainha foram mortos, em um momento que separa, definitivamente, o mundo moderno do mundo contemporâneo.

A contemporaneidade, assim como as eras anteriores, é também composta de acontecimentos que marcariam a história mundial a partir da Revolução Francesa. Dentre eles, posteriormente, o movimento feminista, que tem sua chamada “primeira onda” entre o final do século XIX e início do XX; a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque e a primeira e segunda Guerra Mundial.

Após a Revolução é escrita a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, por Olympe de Gouze (Marie Gouze) que, de acordo com Monteiro e Grubba (2017), fora dedicada à Maria Antonieta, guilhotinada pouco tempo antes. Esse documento criticaria o anterior a ele, a Declaração dos Direitos do Homem e Cidadão, publicada no ano de 1789, sendo que este “continha apenas os direitos dos homens e cidadãos franceses, entendidos como pessoas do sexo masculino, proprietários e alfabetizados” (2017, p. 263). As autoras explicam que: “A Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã contou com 17 artigos que reivindicavam e demonstravam os direitos das mulheres, tais como a igualdade, a liberdade, a justiça, a livre

comunicação dos pensamentos e das opiniões, entre outros” (MONTEIRO; GRUBBA, 2017, p. 263).:

Mas o ato de Olympe não sairia impune na recém-formada república francesa. Assim como o fim de Maria Antonieta no novo mundo pós-monárquico, essa acabou sendo guilhotinada em 1793 na cidade de Paris. Entretanto, após sua declaração, muitas mulheres passam a organizar-se em manifestos e essa primeira onda é marcada, principalmente, pela busca do direito ao voto.

Monteiro e Grubba (2017) apontam que as seguintes ondas do feminismo se desenvolvem, a segunda entre as décadas de 1960 e 1980, e a terceira entre 1990 e 2000. As autoras descrevem a escritora e filósofa francesa Simone de Beauvoir como um dos principais nomes e influências deste movimento. Beauvoir publicou diversos trabalhos consagrados, entre eles *O segundo sexo*, de 1949. Martha Robles (2019, p. 431) destaca que ela “criou um universo que outras escritoras contemporâneas não conseguiram superar: viajou, ensinou, discutiu, escreveu, participou das mais importantes atividades políticas de esquerda e manteve um olho sempre alerta frente às mudanças”.

No Brasil, Monteiro e Grubba (2017) indicam a bióloga paulistana, Bertha Maria Júlia Lutz como a precursora de uma primeira onda feminista no país. Bertha, que teve contato com o feminismo enquanto estudava na França, fora “responsável por movimentos e ações políticas que culminaram na criação de leis que concederam o direito ao voto às mulheres brasileiras” (2017, p. 268). As autoras apontam esta, que posteriormente também fora deputada, como uma das fundadoras da Liga Para Emancipação Intelectual da Mulher, no ano de 1919, pois:

[...] representou o Brasil na Assembleia geral da Liga das Mulheres Eleitoras, nos Estados Unidos, onde foi eleita vice-presidente da Sociedade Pan-Americana e, ao regressar, criou a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, que substituiu àquela criada em 1919, iniciando assim, a luta pela obtenção do direito ao voto pelas mulheres (MONTEIRO; GRUBBA, 2017, 269).

Em se tratando de um contexto mundial, ainda no início do século XX, entre os anos de 1914 e 1918, acontece a Primeira Guerra, que teve seu estopim com a morte de Francisco Ferdinando, herdeiro do trono austríaco, assassinado em Sarajevo, na Bósnia-Herzegovina. Nos quatro anos em que se sucedeu a Guerra, os conflitos armados do período tiraram a vida de milhares de pessoas, momento da história em que diversas mulheres passam a inserir-se no mercado de trabalho, já que grande parte dos homens era enviada para as zonas de guerra. É importante ressaltar que aqui estamos falando de um momento ainda anterior ao da conquista

ao voto, mas essa inserção da mulher nas atividades fora de casa é fundamental para o que viria posteriormente.

Ao final da Primeira Guerra, os Estados Unidos tornam-se a grande economia mundial e é nesse cenário que vemos desenvolver o *American way of life*, ou o “estilo de vida americano”, uma ideologia que se constituía na ideia de um consumo cada vez maior de produtos e serviços diversos, e que tinha como aliada uma enorme publicidade para estimular as pessoas a comprar.

A Europa, entretanto, enfrentava dificuldades para recompor-se em seu pós-guerra e esse foi um momento em que muitos países precisavam importar produtos dos Estados Unidos. Mas à medida em que esses países iam se recompondo, as importações iam diminuindo, muito embora os Estados Unidos continuassem com sua produção em larga escala. Com isso, os produtos passam a gerar estoque e a valer menos, e os produtores passam a ter que demitir funcionários. Em 1929, a Bolsa de Valores de Nova Iorque quebra, o que teve ressonâncias em todo o mundo. A Grande Depressão, como ficou conhecido o período, persiste até a década de 1930.

É em um cenário como esse que a luta feminina pelo direito ao voto, que como vimos anteriormente já havia iniciado na Europa, têm resultados no Brasil, já que em 1932, durante o governo provisório de Getúlio Vargas, a mulher passa a ter o direito de votar nas eleições do país. Também precisamos destacar a partir daí a crescente onda de totalitarismo que passa a circular no mundo, em países como Alemanha, Itália, Portugal e Espanha, com as figuras de Adolf Hitler, Benito Mussolini, Oliveira Salazar e Francisco Franco, respectivamente. A Segunda Guerra Mundial estava próxima, tendo início em 1939 e fim em 1945, sendo ainda mais nociva que a Primeira.

Não há como afirmar ao certo o número de perdas trazidas pelo conflito, mas segundo matéria divulgada em 2019, pelo portal de notícias UOL³⁴, a maioria dos historiadores estima uma quantidade de 55 milhões de pessoas, enquanto outros falam em 80 milhões. Ao final da Segunda Guerra, é criada a Organização das Nações Unidas (ONU) e poucos anos depois é lançada a Declaração Universal dos Direitos Humanos.

Nesse cenário de perdas, muitas mulheres se veem como as únicas capazes de prover seu sustento e o sustento da família, e a sua inserção no mercado de trabalho, que começa a intensificar-se durante a Primeira Guerra quando passam a atuar em fábricas, por exemplo, torna-se inevitável. Uma outra atividade que foi fortemente desempenhada por elas, durante os

³⁴ A Segunda Guerra Mundial em números, disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/deutschewelle/2019/08/30/a-segunda-guerra-mundial-em-numeros.htm>.

conflitos armados, foi a atuação enquanto enfermeiras em hospitais montados para receber os feridos. Essa função foi representada em diversas produções audiovisuais contemporâneas, como no filme Pearl Harbor³⁵, de 2001, e na primeira temporada da série Outlander³⁶, de 2014.

Os homens iam para as frentes de batalhas e as mulheres assumiam os negócios da família, ocupando cada vez mais espaço no mercado de trabalho. Ao findar o conflito, muitos homens que eram chefes de família haviam falecido, e, dos sobreviventes, muitos ficaram mutilados e impossibilitados de voltar a trabalhar (SIMÕES; HASHIMOTO, 2012, p. 8).

De acordo com Simões e Hashimoto (2012) esses trabalhos que elas passam a desempenhar eram importantes para o complemento da renda, para o manutenção e sustento das famílias, mas se constituíam também em uma forma de mudança social, que aos poucos iria acontecendo, resultando, entre outras coisas, em uma maior independência financeira que começava a ser conquistada, ainda que a duras penas.

Os autores afirmam (2012) que esse fator passa a alterar as próprias relações familiares, e o capitalismo – que havia se tornado o modo de produção vigente e consolidado – provoca uma série de mudanças nas questões de trabalho, mudanças essas que também acabam por afetar a mulher, pois com o “desenvolvimento tecnológico e o intenso crescimento dos equipamentos industriais, boa parte da mão de obra feminina foi transferida para as fábricas. A partir de então, algumas leis foram implementadas para beneficiar as mulheres” (2012, p. 9).

Isso não quer dizer, é claro, que a situação da mulher na sociedade e no mercado de trabalho estava completamente resolvida. De fato, direitos passam a ser conquistados, no entanto, um longo caminho estaria por vir, o preconceito de gênero era e é evidente, e a igualdade entre homens e mulheres, como hoje, não havia sido alcançada. Este era somente o começo de uma jornada que ainda não terminou.

3.2. Expressões do cantar: mulher e música

Já no presente século XXI, desde o século V, no princípio da Idade Média e ponto de partida desta pesquisa, centenas e centenas de anos se passaram. Ao investigar a representação da imagem feminina e sua relação com as artes através dos tempos, percebemos que, desde muito cedo, as mulheres são personagens importantes nas produções populares. As cantigas

³⁵ Pearl Harbor é um filme de gênero de guerra e ação, dirigido por Michael Bay e lançado em 2001.

³⁶ Outlander, é uma série televisiva, produzida pelo canal Starz desde 2014, baseada em uma série de livros de mesmo nome, escrita por Diana Gabaldon e publicada pela primeira vez nos anos 1990.

medievais contavam histórias de amor, de escárnio e de dor, e muitos desses enredos as envolviam. Entretanto, ainda não discutimos sobre seu envolvimento no campo da música pós-medieval.

Não é como se antes disso as mulheres não pudessem cantar canções, celebrar acontecimentos e dançar em festividades, mas, de acordo com Soler (2017), durante muito tempo o que estas não tiveram, de fato, foi o acesso aos meios e à formação para realmente adentrarem no campo vasto da música. E quando obtiveram esse poder, ele ficou restrito de duas maneiras: às paredes de casa, já que apresentar-se na rua era impensável, e àquelas que possuíam melhores condições financeiras.

Soler (2017) ainda explica que no século XIX uma mulher até poderia publicar suas composições, mas para fazer algo assim, necessitava de um pseudônimo para encobrir o seu nome e, conseqüentemente, seu gênero. A situação também se estendia aos palcos, já que não seria bem vista em uma apresentação pública. No entanto, a autora ressalta que as sociedades e períodos históricos são diferentes, e que em alguns momentos, ao longo do tempo, o reconhecimento nesta área, em particular, até era uma realidade para algumas. Diz isso citando como exemplo, o caso das civilizações egípcia, grega e mesmo os períodos renascentista e barroco, em algumas cortes.

Una de las primeras compositoras de la historia de la música de las que tenemos constancia es Safo (Éreso, 600 a. C), considerada una de las mejores poetisas de la antigüedad. Las poetisas de este período (además de leer) cantaban y se acompañaban con instrumentos musicales como la cítara, la lira y/o la flauta. La creadora de estas composiciones líricas se encargaba también de componer la música e incluso los pasos de danza. Pero es a partir del siglo IX d. C (a excepción de algunos casos concretos como la mencionada Safo) en adelante cuando tenemos más información acerca de la participación de la mujer en la música. Dicha información, a pesar de los esfuerzos realizados, continúa siendo escasa (SOLER, 2017, p. 88).

Figura 17 – Safo, a poetisa



Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-47955780>

Segundo informações da BBC³⁷, Safo (ver figuras 17 e 18) tinha como temas recorrentes em seu trabalho as próprias questões de gênero e sexualidade, e ela é, na verdade, uma das poucas representantes femininas cuja parte da produção, criada tanto tempo atrás, conseguiu chegar até a atualidade, já que muito se perdeu com o passar do tempo. A publicação ainda aponta que Safo pertenceu a uma família da aristocracia antiga e que ela obteve fama enquanto esteve viva, sendo reconhecida como “a poeta”, da mesma forma em que se referiam a Homero, que fora chamado e conhecido naquele tempo, por “o poeta”.

³⁷ Matéria publicada no ano de 2019 e disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-47955780>.

Figura 18 – Safo representada em cerâmica Antiga, junto ao poeta Alceu.



Fonte: Getty Images, via BBC: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-47955780>.

Retornando da Antiguidade Clássica para o mundo contemporâneo pós-Cristo, de acordo com Libik (2018, p. 1), no século XIX a temática da mulher e de sua sexualidade era muito presente: “O assunto está em todo lado: nos catecismos, nos livros de boa conduta, nas obras de filosofia, de medicina, na literatura e, evidentemente, na música”. Em sua pesquisa, a autora dá destaque ao caso das óperas italiana e francesa que se desenvolvem a partir da racionalização da ordem social burguesa.

Libik (2018) entende que essas óperas, além de obviamente refletirem o contexto histórico e os costumes do período no qual foram criadas, também carregavam consigo uma função social e, sendo assim, nesses trabalhos podiam ser observados as normas vigentes sendo fixadas, bem como os ideais do que seria o comportamento adequado a ser executado pelas mulheres e pelos homens de então. Ainda assim, ao investigar algumas dessas produções, a autora conclui que:

A cultura operística revelou personagens que corroboram, mas também questionam os sistemas de valores canônicos da sociedade urbana do século XIX, as hierarquias de poder e autoridade, a confiança na razão e no autocontrole, manifestando formas mais complexas de relacionamentos entre homens e mulheres. É com a ferramenta da cultura musical que os autores dos libretos conduziam os expectadores das óperas a refletir sobre seus posicionamentos acerca dos modelos de conduta e modos de pensar partilhados, conjuntamente, em seus grupos de sociabilidade e no núcleo familiar (LIBIK, 2018, p. 14).

Entretanto, a autora (2018) também constata que o amor era uma característica em comum e importantíssima para as personagens femininas, e que essa era a questão mais importante da vida de cada uma delas nesses enredos. Nas narrativas reforçava-se a ideia de que a felicidade feminina se dava pela devoção do amor e a formação de uma família, traços esses que já vimos ser representados anteriormente.

A passagem de um século para o outro é marcada por enormes mudanças sociais e econômicas que, claramente, também acarretam e ressoam em mudanças no campo artístico, que envolve não só as artes visuais, mas também outras expressões, como a literatura e a própria produção musical. Sendo assim, Kerr (2012) explica que:

Duas grandes revoluções marcaram a passagem do século XIX para o XX. A primeira sucedeu no cerne da própria arte musical, na sua linguagem, por meio da quebra dos modelos tradicionais do fazer e do ouvir. Sem complacência para com o passado e buscando novas saídas para uma arte que deveria sempre estar em evolução, artistas modernistas ou modernos distanciaram-se da arte dos tempos anteriores, principalmente do passado mais próximo – o romantismo –, e passaram a enfatizar a necessidade de uma nova arte. Essa nova arte atendia aos desejos de um novo mundo – o das máquinas, das fábricas, da mecanização, das grandes cidades que surgiam com seus problemas. Além disso, destinava-se a um novo ser – diferente, mais consciente, torturado ou acomodado e que não deveria ser deixado pacificamente sentado fruindo arte (KERR, 2012, p. 57).

De acordo com Lindsay Baker, em publicação da BBC Culture³⁸, o início do novo século, especialmente da década de 1920 - em um momento de pós-guerra (a Primeira Guerra Mundial aconteceu durante quatro anos, entre 1914 e 1918) -, ficou marcado pela euforia dos jovens. É nesse cenário que vemos a ascensão do *Jazz* e o brilho das melindrosas.

Essa nova revolução afetaria não só o que as pessoas ouviam, mas também no campo comportamental e no próprio campo da moda, pois é esse o momento em que as mulheres começam a deixar de lado os dolorosos espartilhos que as acompanharam até então, passando a usar roupas menos longas e a ousar mais no seu vestuário, sendo um pouco mais livres. No mesmo período, a estilista francesa Coco Chanel introduz ao guarda-roupa feminino as calças, até então masculinas.

Dentre as figuras femininas de destaque daquele período, podemos citar, por exemplo, a de Josephine Baker (ver figura 19). Nascida em 1906, norte-americana naturalizada francesa, Josephine conquistou a fama com a música e a dança, além de sua participação no cinema. A artista também atuou como informante do governo francês³⁹, no período da Segunda Guerra, o que a fez ser condecorada, tendo também sido muito ativa no Movimento dos Direitos Civis, chegando a discursar ao lado de Martin Luther King Jr., nos Estados Unidos. Faleceu no ano de 1975, aclamada pelo público até o fim de sua vida.

³⁸ “Como a era do jazz mudou para sempre a forma como nos vestimos”. Matéria publicada no ano de 2018 e assinada por Lindsay Baker, para CBC Culture. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/vert-cul-43089701>.

³⁹ De acordo com informações da Biblioteca Nacional: <https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2020/06/josephine-baker-mulher-mais-exotica-mundo>.

Figura 19 – Josephine Baker em Paris, por Carl Van Vechen



Fonte: Wikimedia Commons

É também no século XX que são cunhados os termos “cultura de massa” e “indústria cultural”, de Adorno e Horkheimer que, de acordo com Zapett (2002, p. 34) se refere a “mercantilización de las formas culturales producidas por el surgimiento de las industrias del espectáculo en Europa y Estados Unidos”. Segundo a autora (2002), para além dos produtos dessa indústria serem transmitidos em meios de comunicação massivos, como a televisão e o

rádio, alcançando milhares e milhares de pessoas, ela constitui-se em criar modelos de comportamento, reprodução de valores ou ainda a própria percepção do indivíduo sobre algo.

Brandão e Duarte (2010) entendem que, na sociedade norte-americana dos pós-guerras I e II, a ideia de consumismo era usada de maneira a ser como um “antídoto” que ia de encontro ao comunismo, de forma a servir como publicidade, além de exaltar a abundância material. Estamos falando de um contexto de Guerra Fria e, ainda de acordo com os autores (2010), só em 1948, naquele mesmo país, haviam aproximadamente um milhão de aparelhos de TV sendo utilizados, de modo que, pouco tempo depois, em 1950, esse número já havia subido para cinco milhões e, no meio daquela mesma década, dez milhões.

Foi nos anos 1950 que surgiu a chamada “cultura jovem” e com ela a onda *Rock*. Esse novo ritmo, que misturava *Blues* e *Country music*, de início teve destaque com figuras como Chuck Berry e Elvis Presley, mas posteriormente, diversos outros nomes passam a se destacar. Em um período de constantes mudanças, Demarchi (2019) afirma que:

[...] o rock era uma das manifestações culturais que expressavam com maior vigor os “conflitos geracionais” e o “espraçamento dos novos hábitos”, uma vez que em suas performances os cantores e as bandas da “nova música” utilizavam uma série de elementos que iam além das canções, demarcando através de outros signos, como as roupas, o cabelo e a forma de dançar, entre outros códigos que seriam vistos a partir daquele momento como repertório amplo de produtos destinados ao consumo da juventude. Esses artistas serviam mesmo como teste para produção e divulgação de novos produtos colocados no mercado de acordo com a aceitação do público juvenil que os assistia nos programas de televisão, nas apresentações ao vivo, nas capas de revistas e em alguns filmes também destinados especificamente a semelhante público (DEMARCHI, 2019, p. 26).

Essa crescente ideia de consumo norte-americana, devido ao firmamento daquela nação enquanto potência, viria, é claro, a ressoar em outros territórios, inclusive no Brasil, fazendo da cultura estrangeira um grande sucesso com os jovens locais.

Para sermos mais exatos, a chegada visível de Tio Sam ao Brasil aconteceu mesmo no início dos anos 40, em condições e propósitos muito bem definidos. A partir de 1941, o Brasil foi literalmente invadido por missões de boa vontade norte-americanas, compostas de professores universitários, jornalistas, diplomatas, empresários etc., todos empenhados em estreitar os laços de cooperação com os brasileiros, para a conquista de um novo mercado consumidor (BRANDÃO; DUARTE, 2010, p. 35-36).

O Brasil navegava nas ondas do samba-canção, ritmo que havia iniciado nos anos 1940, mas que alcançava o seu ápice naquele momento. O gênero, ainda nas palavras de Brandão e Duarte (2010, p. 40), era “uma mistura do samba raiz com os padrões urbanos de consumo”. Dentre os nomes importantes daquele período no cenário local, citamos os de Maysa e de

Lupicínio Rodrigues. Este último, ainda que indiretamente, haveria de contribuir e muito para esta pesquisa, por ser um dos principais nomes do que conhecemos atualmente como “sofrência”.

Como vimos no princípio deste trabalho, optamos por trabalhar com um único estilo musical como *corpus*, a “sofrência pop”. Esse gênero, relativamente novo, seria como um alargamento da sofrência em si, um gênero que voltou a ser bastante popular na atualidade, tendo nomes muito famosos e bastante escutados na mídia brasileira, tanto entre os homens, como entre as mulheres, com artistas como a goiana Marília Mendonça⁴⁰, de grande projeção nacional e considerada “a rainha da sofrência”.

Entretanto, a sofrência, que é o ponto de origem, não é algo recente se pensarmos nela com um outro nome. Décadas antes, Lupicínio Rodrigues, além de ser o responsável pelo hino do Grêmio, time gaúcho de futebol, também criou e popularizou a chamada “dor de cotovelo” em diversas canções. Segundo Brasiliense e Seixas (2020, p. 26), a expressão se originou justamente pela “posição de abandono que aqueles que sofrem de amor ficam quando estão no bar. Ao se apoiar sobre a mesa, enquanto consome alguma bebida alcóolica, os cotovelos são castigados pelas longas horas em tal atividade”.

Sendo assim, pode-se dizer, então, que a sofrência é, na verdade, uma espécie de herdeira da dor de cotovelo, consagrada anteriormente. Os autores ainda afirmam (2020, p. 25) que, entre os trabalhos produzidos no cancioneiro brasileiro, e isso não somente em se tratando do gênero em questão, o amor é uma temática muito popular:

[...] especialmente o amor triste, aquele que encontra o fim ou aquele que nem mesmo consegue se concretizar. Tal temática nunca se limitou nem mesmo a apenas um gênero musical. [...] Encontramos facilmente o mesmo mote de sofrimento de amor em basicamente todos os gêneros da música popular brasileira, como nas canções de axé, samba, bossa-nova, forró e rock. Contudo, apesar da liberdade exercida pelo tema entre os gêneros musicais brasileiros, o sertanejo atual abraçou a sofrência como a tábua de salvação do momento.

O relacionamento não deu certo, “não é você, sou eu”, “não temos mais nada em comum”, “diferenças irreconciliáveis” e todas as outras formas usadas para dizer que algo acabou e nem sempre acabou bem, são situações que unem, e a união é provocada justamente pelo fato de que a dor é um sentimento universal. Segundo Demarchi (2019), ao pensarmos sobre música e sociedade, as mensagens que estão presentes nas letras, muitas vezes, podem

⁴⁰ Marília Mendonça nasceu em 22 de julho de 1995 e faleceu em 5 de novembro de 2021, vítima fatal de um acidente aéreo, a caminho de uma apresentação no estado de Minas Gerais.

trazer “diálogos, conflitos e tensões vivenciadas (e por isso identificadas) por aqueles que as consomem” (2019, p. 24).

Uma característica importante, abordada por Brasiliense e Seixas (2020), é que as canções atuais da sofrência costumam possibilitar que o sujeito que as escuta, execute passos de dança e movimento o seu corpo, seguindo ao ritmo que é mais acelerado. Dessa forma, “O indivíduo dança consigo mesmo como se buscasse um afastamento da dor. Mesmo tomado pelo sofrimento do amor perdido, ele encontra ainda uma maneira de ser feliz” (2020, p. 27).

Este é também o caso da sofrência pop, uma variação ou desdobramento da sofrência original. Enquanto termo oficial, ainda se mostra como um fenômeno novo, muito ligado ao que dizem os fãs do gênero, sendo o termo popularizado através deles. É neste ritmo, ou gênero, que encontramos nomes como Duda Beat (ver figura 20), uma artista que, assim como aquelas mulheres retratadas nas cantigas portuguesas medievais, aparece aqui como uma representante contemporânea, peça indispensável na nossa pesquisa.

A música de Duda Beat, por trazer um conteúdo sofrido, regado de influências musicais distintas, como *funk* e MPB, mas sempre com batidas pop envolvendo o público, parece funcionar perfeitamente no termo em questão. Em entrevistas, a cantora costuma contar sobre suas experiências de sofrimento amoroso e como isso influenciou diretamente no seu lançamento enquanto artista.

No ano de 2019, em uma conversa⁴¹ com a atriz e apresentadora Giovanna Ewbank, do canal online GIOH, ela contou que sofria tanto por amor que seus amigos não aguentavam mais escutar suas reclamações, sendo assim, transformou suas vivências em letras de músicas.

[...] Eu tava (sic) completamente destruída por causa dos caras que eu amava e não me amavam; porque eu tava (sic) numa profissão que não era o que eu queria e aí, como os caras que eu amava eram músicos, eu meio que, um dia, também acordei no retiro [se referindo a um retiro espiritual que fez, antes de se tornar cantora], era sempre meio que de noite esses negócios, revelações... Acordei no retiro e fiz assim, bom, eu acho que preciso tomar esse lugar pra mim, pra desmistificar essa história de gostar de músico. A história começou assim.

⁴¹ A entrevista foi vinculada no canal GIOH, no Youtube, em novembro de 2019. O link de acesso é: <https://youtu.be/njOQqJiRzi8>.

Figura 20 – Duda Beat, na capa do disco Sinto Muito, de 2018



Fonte: <http://miojoindie.com.br/resenha-sinto-muito-duda-beat/>

A artista se utiliza de letras simples e acessíveis para comunicar seus sentimentos em relação ao outro, além de trabalhar com temáticas fáceis de se identificar. Sendo uma mulher que traz conversas tão reais, ela tem grande capacidade de provocar a sensação de “esse enredo se parece com o meu também” em seus ouvintes, já que quase toda pessoa tem uma história triste de amor para contar: um romance que deu errado; um amor não correspondido; o sentimento de ter sido enganado ou posto para trás, entre tantas outras situações que provocam essa sensação. Sendo assim, Brasiense e Seixas (2020, p. 30), novamente apontam, em sua pesquisa sobre sofrência e felicidade, que:

A crise da dor solitária pode trazer ao corpo vibrações, impulsos e tensões que se movem ao compartilhamento numa tentativa de transformar a dor em sofrimento, ou seja, criam-se possíveis representações dessa dor latente. O sofrimento é a experiência alteritária em que os sujeitos tentam denominar sua dor entendendo a necessidade de partilhar uma experiência com um outro consolador. Quebra-se então, a

particularidade espacial da dor e se lança na direção do outro em vez de se interiorizar. Cria-se, portanto, uma experiência de transferência como forma de preencher um desamparo.

Desta maneira, os autores afirmam que a dor é lançada ao outro e não mais somente interiorizada, havendo, então, um tipo de transferência entre os sujeitos, que pode ser usada como forma de preencher aquele vazio causado pelo sofrimento. É como se só o ato de estar ali, explanando seus sentimentos mais doloridos em meio a outras pessoas, já constituísse uma boa parte do processo de superação. Cantar a plenos pulmões, abraçar os amigos próximos e, sobretudo, dançar com a tristeza, sensações que estão presentes e podem ser analisadas nas produções de Duda Beat.

Até aqui já passamos pela mulher medieval, pela mulher moderna e pela contemporânea. Até mesmo conversamos, ainda que brevemente, sobre um pouco da presença feminina na Antiguidade Clássica, representada pela figura da poetisa e musicista Safo. Entendemos o papel que elas tinham na sociedade do medievo europeu e como ele foi passando por pequenas alterações até chegarmos à contemporaneidade. A partir de agora passaremos a relacionar com maior intensidade o corpus de pesquisa que dá nome e fala a este trabalho, entendendo de quais maneiras as personagens principais, as cantigas trovadorescas portuguesas e a cantora Duda Beat, já definidas até aqui, se interseccionam.

IV. MULHERES EM DOIS TEMPOS: TROVADORISMO E SOFRÊNCIA POP

Antes de darmos início a uma análise das características trovadorescas, dentro do cancionero da atual Sofrência pop, aqui representado pelo trabalho de Duda Beat, achamos importante revisarmos as características comuns das cantigas do Trovadorismo, utilizando-se de outros exemplos possíveis, que ilustrem alguns dos aspectos encontrados nas produções do movimento. Dessa forma, assim como nos exemplos anteriores, toda a poesia aqui utilizada é disponibilizada para consulta pública, pelo portal Cantigas Medievais Galego-Portuguesas, ligado à Universidade Nova de Lisboa.⁴²

Iniciamos com as cantigas lírico-amorosas de amor e amigo, aqui compostas por exemplos escritos por João Garcia de Guilhade e Fernão Rodrigues de Calheiros. No exemplo de amor, Guilhade traz a história de um homem que percebe estar indo à loucura por causa de uma senhora que sempre lhe foi indiferente, entretanto, ainda assim, decide seguir a admirando e a exaltando, como podemos identificar na sequência:

*A bõa dona por que eu trobaba,
e que non dava nulha rem por mi,
pero s'ela de mi rem nom pagava,
sofrendo coita sempre a servi;
e ora já por ela 'nsandeci,
e dá por mi bem quanto x'ante dava⁴³.*

*E pero x'ela com bom prez estaba
e com [tam] bom parecer, qual lh'eu vi,
e lhi sempre com meu trobar pesava,
trobei eu tant'e tanto a servi
que já por ela lum'e sem perdi;
e anda-x'ela por qual x'ant'andava⁴⁴:*

*Por de bom prez; e muito se preçava,
e dereit'é de sempr'andar assi;
ca, se lh'alguém na mia coita falava
sol nom oía, nem tornava i;
pero, por coita grande que sofri*

⁴² A base de dados é um resultado do projeto intitulado “Littera, edição, atualização e preservação do património literário medieval português”.

⁴³ Em tradução livre: “A mulher nobre porque eu trovava, e que não dava coisa nenhuma por mim, embora ela não gostasse nada de mim, sofrendo mágoa sempre a servi; e agora por ela enlouqueci, e dá por mim tanto quanto o que antes deu”.

⁴⁴ Em tradução livre: “E embora ela estivesse muito honrada e com tão bom parecer quando lhe vi, e lhe sempre com o meu trovar pesava, trovei eu tanto a servi que já por ela a luz da razão perdi; anda como antes andava:”

*oimais hei dela quant'haver cuidava*⁴⁵:

*Sandec'e morte, que busquei sempr'i
e seu amor me deu quant'eu buscava!*⁴⁶

A cantiga traz um enredo que ilustra a indiferença da pessoa amada, característica que pode ser comumente observada em outras narrativas do gênero. Segundo o portal Cantigas Medievais, “o trovador, jogando com as expectativas do ouvinte/leitor, conclui que, na verdade, conseguiu dela tudo que pensava conseguir: loucura e morte, que foi o que sempre procurou”⁴⁷, sendo isso um resultado do desinteresse do sujeito, em relação ao trovador.

Com a leitura constatamos que neste exemplar é possível encontrarmos características bem recorrentes dentro do gênero amoroso, como a exaltação à amada, colocada em uma posição de superioridade em relação ao poeta, e o sofrimento demasiado por amar profundamente, levando o apaixonado a enlouquecer de amor.

Mongelli (2009) identifica e explica a dinâmica existente entre os trovadores medievais e as senhoras inalcançáveis das cantigas de amor, ao dizer que:

[...] o trovador ama uma mulher que não o quer (ou que diz não o querer) e a quem ele, no extremo oposto, requisita com paixão. Está configurado o impasse: de um lado ela, a *dame sans merci*, que sempre se recusa, que diz “não” a todas as investidas, que se deixa quando muito contemplar à distância; de outro ele, que insiste sem sucesso, que se curva à imperiosa vontade, que cumpre rigorosamente rituais de submissão e que vive sequioso de desejo. Em círculo vicioso, as negativas recrudescem o amor (MONGELLI, 2009, p. 5-6).

É interessante pensar que em narrativas épicas de amor romântico, esse sentimento em demasia muitas vezes está associado, de fato, com a possibilidade de “loucura”, como vimos na cantiga anterior. O personagem apaixonado é, geralmente, ilustrado como aquele que faz ações baseadas no que sente em relação a pessoa de que gosta, podendo agir de forma imprudente e se colocando em situações de risco para salvá-la ou simplesmente para vê-la.

Essas características podem ser vistas, muito frequentemente, na literatura, no cinema e nas séries de televisão. No contexto medieval, no qual as cantigas eram escritas, nos lembraremos que esse tipo de amor, que é dedicado ao outro, podia ser visto como algo desmedido. O amor cortês surge, justamente, em um momento em que Deus deveria ser a fonte

⁴⁵ Em tradução livre: “muito honrada; e muito estimada, e ser justo sempre andar assim; pois, se alguém no meu sofrimento falava, nem mesmo ouvia ou respondia; mas, pelo grande sofrimento que senti, de hoje em diante ei dela o quanto me importei.”

⁴⁶ Em tradução livre: “Loucura e morte que sempre busquei e seu amor me deu tanto quanto eu buscava!”.

⁴⁷ Comentários disponíveis em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=396&pv=sim>.

e o centro desse sentimento, desafiando a essa questão e trazendo a possibilidade do sentir em relação a uma outra pessoa.

Já em se tratando das cantigas de amigo, aqui representaremos o gênero com um exemplar escrito por Calheiros, que traria o característico eu-lírico feminino sentindo-se aflito, inquieto, já que o sujeito de quem se gosta não parece ter vontade de permanecer junto a ela por muito tempo. A seguir:

*Agora vem o meu amigo
e quer-se log'ir e nom quer migo estar;
havê-l'-ei já sempr'a desejar.⁴⁸*

*Nunca lho posso tanto dizer
que o comigo possa fazer estar;
havê-l'-ei já sempr'a desejar.⁴⁹*

*Marcar lho rogo, nom mi há mester,
mais que farei pois migo nom quer estar?
Havê-l'-ei já sempr'a desejar.⁵⁰*

Percebemos as observações da narradora, que nota a distância do “amigo” em questão, em relação a ela. Mesmo que o implore, seu pedido parece ser em vão, indicando a possibilidade de o amor não ser o mesmo para ambas as partes, sendo, possivelmente, um sentimento não recíproco. Em nota disponível no portal Cantigas Medievais, temos aqui uma história em que a personagem se encontra atormentada, “porque o seu amigo vem vê-la mas não quer ficar com ela muito tempo. Isto por mais que lho peça e que o seu desejo seja intenso”.⁵¹

De acordo com Barthes (2018), a ausência amorosa de alguém tem apenas um sentido, podendo ser dita somente por aquele que fica e jamais por aquele que parte, aquele que não está aqui: “eu, sempre presente, só se constitui diante de *você*, sempre ausente. Dizer a ausência é, de início, estabelecer que o sujeito e o outro não podem trocar de lugar, é dizer: “Sou menos amado do que o outro” (2018, p. 59).

Podemos apontar como características presentes na narrativa exposta, um eu-lírico feminino, que é uma regra neste tipo de cantiga. Mas, para além disso, observamos a questão da distância, da separação entre ambos os personagens, além da referência a pessoa amada,

⁴⁸ Em tradução livre: “Agora vem o meu amigo e ele logo quer ir e não quer comigo estar; sempre o terei de desejar”.

⁴⁹ Em tradução livre: “Nunca posso dizer que comigo possa fazer estar; sempre o terei de desejar”.

⁵⁰ Em tradução livre: “Embora lhe peça, é inútil, o que mais farei se comigo não quer estar? Sempre o terei de desejar”.

⁵¹ Comentário disponível para consulta em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=649&pv=sim>.

tratando-a como “amigo”, algo que está intrínseco a esse modelo de poesia. Também é possível identificarmos a presença de uma grande ansiedade em relação ao outro.

Assim, Mongelli (2009) entende que:

[...] se, no primeiro caso, o amante sofre por abstração porque rejeitado pela dama que não o quer e ele amarga a *coita* infindável, não menos doloroso, aqui, é o sofrimento da jovem, abandonada pelo amigo por um sem-número de razões e igualmente solitária, à espera de que ele volte. Padecer por “querer possuir” ou por “ter possuído” não muda a essência do desejo insatisfeito” (MONGELLI, 2009, p. 92).

Barthes (2018, p. 59) ainda reflete que a ideia de ausência está diretamente ligada ao feminino. Segundo o autor, historicamente, “o discurso da ausência é sustentado pela mulher”. O autor traz, então, a ideia de que é a mulher quem “dá forma à ausência”. Essa ideia nos faz traçar um paralelo com as cantigas de amigo, já que justamente as poesias que tratam da separação e da dor da ausência, no trovadorismo, têm como principal característica uma mulher como eu-lírico.

Já quando a questão parte para um outro lado, e é voltada para o humor, para a zombaria, os versos satíricos, nos quais encontramos as histórias de escárnio e maldizer, tratam de depreciar o seu alvo de diversas formas possíveis, seja falando de atributos físicos ou ainda sobre traços de sua personalidade ou sua conduta, faltas que o alvo do trovador tenha cometido. Uma poesia antiga que aqui possa representar este tipo, pode ser o refrão de autoria de Afonso Anes do Cotom, que canta sobre uma mulher mais velha, ao dizer:

*A ãa velha quisera trobar
quand' em Toledo fiquei desta vez;
e veo-me Orraca López rogar
e disse-m'assi: - Por Deus que vos fez,
nom trobedes a nulha velh' aqui
ca cuidarám que trobades a mim.⁵²*

Observamos que o autor revela o nome da pessoa de quem fala e procura fazer seu escárnio através da temática da velhice. Apesar da cantiga original estar incompleta, com um único verso disponível, é possível entendermos exatamente o direcionamento que o poeta procurou dar a narrativa.⁵³

⁵² Em tradução livre: “À velha gostaria de trovar quando em Toledo fiquei desta vez; e me veio Orraca López pedir e me dizer assim: - Por Deus que vos fez, não troves a nenhuma velha aqui porque pensam que trovas a mim”.

⁵³ Comentário disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1614&pv=sim>.

Mongelli (2009) defende a importância social e histórica dessas cantigas, que referenciavam não só a lugares e situações, mas as personagens que eram “reais”, de forma que permitiam “recompor um amplo painel de acontecimentos importantes dos séculos XII, XIII e XIV peninsulares, em âmbito político, religioso e popular, nas cortes régias e senhoriais e na relação delas com a aristocracia, o clero e os homens comuns” (2009, p. 183). Além disso, a autora aponta o fator cômico, o deboche, a ironia presentes nessas cantigas, que necessitavam da interação e da colaboração entre o trovador e o público ouvinte, como que em um trabalho em conjunto.

Na atualidade, é possível que encontremos canções de escárnio com temáticas muito mais pesadas do que os exemplos de maldizer vistos até então neste trabalho, mas é importante novamente ressaltar, que estamos tratando de um período anterior ao nosso, em que a zombaria, por mais que, para nós, possa parecer leve, em relação ao que podemos escutar hoje em dia, também poderia causar vergonha no objeto de inspiração.

Após trazermos novas representações do cancionero medieval, a fim de ilustrar e destacar as características mais comuns no movimento trovadoresco, é chegado o momento de analisarmos e buscarmos tais características no cancionero atual, a partir de uma análise subjetiva das produções da artista Duda Beat.

Assim, como apontado, a nossa análise dentro da obra desta, se dá através de seu álbum de estreia, *Sinto Muito*, lançado no ano de 2018, um trabalho extremamente pessoal, que reflete sobre histórias verdadeiras, vividas pela própria artista, suas dores e seu romantismo. Iniciamos a procura por esses sinais do trovadorismo, a partir da faixa Bédi Beat, uma canção com batidas leves, de 3 minutos e 20 segundos, composta pela própria Duda. Em seus versos, a história contada pela artista diz:

E eu vivia à flor da pele e nem percebia

*Visto que você nunca me ligou
Mas pergunta por aí como é que eu tô
De que tipo é o seu amor?
Me explica que eu tô tentando entender
Onde você quer chegar
Mas não sei o que você sente
Em qual língua você passa o dente
Fica difícil de adivinhar*

*E eu vivia à flor da pele e nem percebia
Que das vezes que eu ria era vontade de chorar
Chorar, chorar, chorar (2x)*

*Visto que você nunca me ligou
Mas pergunta por aí como é que eu tô
De que tipo é o seu amor? (2x)*

*E eu vivia à flor da pele e nem percebia
Que das vezes que eu ria era vontade de chorar
Chorar, chorar, chorar (2x)*

*Visto que você nunca me ligou
Mas pergunta por aí como é que eu tô
De que tipo é o seu amor?
Que eu tô tentando entender (3x)*

Na letra, a artista procura uma explicação para as atitudes da pessoa amada, que se mostra indiferente aos sentimentos da narradora, mas que ao mesmo tempo pergunta a terceiros sobre ela, provocando a confusão de tentar entender o que se passa na cabeça daquele que parece rejeitar o seu amor. Ao apontar que estava “à flor da pele” e que mesmo ao rir tinha, na verdade, “vontade de chorar”, a autora traz uma das características das cantigas de amor, que é a indiferença da pessoa amada.

O próprio título da música carrega um sentido dolorido, se consideramos que “Bédi”, seria um jeito próprio para dizer que se está sofrendo, vindo a partir da palavra inglesa *bad*, que se traduz como mau, ruim, doloroso, inoportuno. A expressão *estar na bad* é, inclusive, bastante popular entre os jovens, no meio online. Já o “Beat” viria da própria batida musical, conectando sentidos sonoros aos sentidos poéticos apresentados na canção. Desta forma, seguindo a lógica do título, esta seria uma canção com uma batida triste, uma canção de sofrimento.

Na letra, também constatamos o eu-lírico feminino, característico das cantigas de amigo, notado a partir do “eu”, da própria cantora. Não foram encontradas mais características claras, dentre as apontadas nas categorias vistas acima, entretanto podemos notar um tom questionador vindo da voz da artista, que busca por uma satisfação para as suas dúvidas e pede por uma explicação.

Esse recurso pôde ser interpretado de duas formas, sendo a primeira essa demanda por respostas plausíveis e a segunda como um recurso usado por um eu-lírico machucado, que se recusa a desprender-se do amor e segue cheio de dúvidas, sentindo a ausência da pessoa em questão. Conforme explica Barthes (2018, p. 62), essa ausência “é a figura da privação; desejo e preciso ao mesmo tempo”.

Já na faixa seguinte, Bixinho, que também segue um ritmo calmo, com batidas pop mais tranquilas e características tropicais, o que encontramos é uma Duda que assume, assim como

no estilo melódico da canção, um tom igualmente leve. Como vimos em Bédi Beat, a cantora parece estar mandando um recado a alguém, falando diretamente com o personagem de quem gosta, referindo-se a ele como “você” ou “bixinho”, e sempre se incluindo na história, junto ao sujeito de quem se fala. Vejamos a seguir:

Ô bixinho

Eu te conheço de outra vida

Meu sentimento é repartido

Um pedaço é pra você

Me contento

Em te ter bem devagarzinho

Fazer um amor bem gostosinho

Pra gente só se divertir

Eu nunca senti desapego por ninguém

Com você experimentei

Não resisti

Ei, meu bem

Com esse sotaque cê me deixa louca

Cheira meu cabelo, aperta minha coxa

Que com esse beijo cê me deixa doida

E o que é que tem?

Só mais uma vez não vai fazer diferença

Mais uma vez não vai fazer diferença

Mais uma vez não vai fazer diferença

Eu nunca senti desapego por ninguém

Com você experimentei

Não resisti (2x)

E já que estamos aqui

Vamos aproveitar

O tempo que nos resta

Pra gente se agarrar

Puxa, eu gosto mesmo é quando você me puxa

Cheira meu cabelo e aperta minha coxa

Que com esse beijo cê me deixa doida

E o que é que tem?

O nosso amor é quando você me puxa

Eu gosto mesmo é quando você me puxa

Só mais uma vez não vai fazer diferença

Eu nunca senti desapego por ninguém

Com você experimentei

Não resisti (2x)

“Bixinho”, se mostra como uma forma de tratamento carinhosa da qual a cantora faz uso para referir-se a pessoa em questão. Ao dizer que o conhece de outra vida, ela parece trazer à tona a ideia de que se identifica com aquele alguém e que tem sentimentos por ele vindos de muito tempo atrás. Ao contrário das cantigas trovadorescas de amor, esta não possui uma exaltação demasiada a pessoa amada, nem parece haver o medo da confissão dos sentimentos. Pelo contrário, ela explana aquilo que sente claramente. Entretanto, é possível identificar, mesmo que sutilmente, um tom sofrido nos trechos em que diz que apenas “se contenta” com o que tem da relação, que os versos fazem parecer ser algo casual.

Também é possível observar esse mesmo tom, quando diz que “só mais uma vez não vai fazer diferença”, o que novamente pode ser interpretado dubiamente, já que é possível pensar que se trata ou de uma vontade própria, um desejo pessoal - o que poderia ser apontado como uma característica de resposta, como proposto acima - ou ainda ser visto como o apego sentido pela cantora com aquela pessoa de que gosta, mas que só pode ter consigo casualmente, e como ela tem se contentado com esses encontros, estar com ele uma vez mais não mudará sua situação.

Outro fator que percebemos nesta canção, é que Duda diz exatamente que características gosta da relação que tem com o sujeito da história e como é o amor no relacionamento entre ambos, comprovando que já houve sim um relacionamento concreto, e que não se trata de alguém inalcançável, que nunca esteve junto antes. Essa característica aproximaria a canção mais das cantigas de amigo que das de amor, se considerarmos que no trovadorismo português, nesta última, as relações costumavam não ser concretizadas, já que a mulher era tratada como alguém inalcançável. Nesse sentido, o amor se diferia daquele visto nas cantigas de amigo, em que se podia haver um romance real, de fato, e o sofrimento da separação parte da mulher, que é quem conta a história ao ouvinte.

Ao mesmo tempo, ao expressar seus gostos e preferências, em trechos como “eu gosto mesmo é quando você me puxa, cheira meu cabelo e aperta a minha coxa”, ela também aproxima-se das características de resposta, já que trata de falar sobre seu gosto pessoal e as coisas que, de certa forma, deseja, mostrando que uma única canção pode conter características diversas.

Logo em seguida, o álbum traz a faixa Pro Mundo Ouvir, que além de ser cantada por Duda, conta com a participação de Luiza e Camila de Alexandre, artistas que fazem parte de sua banda. A canção traz um pop sensual, com pouco mais de quatro minutos e em diversos

trechos, há a harmonização da voz das três, em uma das músicas de letra mais romântica de todo o disco. A seguir:

*Tava lá à espera de um mar de amor
Quando você chegou e me balançou (2x)*

*E o tempo virou, uma luz acendeu
E tudo mudou, cadê meu amor?
Era coisa linda, o que eu tinha pra falar
Eu quis gritar pro mundo todo (4x)*

*Tu vem chegando ô
Olha a menina lá
Fica falando por aí que eu preciso me cuidar
Mas não quer ficar comigo
E o tempo virou, uma luz acendeu
E tudo mudou, cadê meu amor?
Era coisa linda, o que eu tinha pra falar*

*Eu quis gritar pro mundo todo
Eu quis gritar pro mundo inteiro
Eu quis gritar pro mundo inteiro ouvir
Eu, eu quis
Gritar pro mundo inteiro*

*Se tu diz que não me aguenta, pra que veio?
Você não me merece
Por favor vê se me esquece
Se não quer, não me dá like
Nem fica com esse disfarce*

*E se fosse fácil te fazer enxergar
Se fosse fácil te fazer enxergar
Se fosse fácil te fazer enxergar
E se fosse fácil te fazer enxergar
E se fosse fácil te fazer enxergar
Se fosse fácil te fazer enxergar
E se fosse fácil te fazer enxergar
Que ao meu lado é o teu lugar*

*Tava lá à espera de um mar de amor
Quando você chegou*

Já na primeira estrofe constatamos a presença de uma característica saudosista. O eu-lírico feminino se mostra como alguém que deseja algo e se mantém a espera de sua realização. No caso da canção, a artista diz esperar por amor, mas quando esse amor chega, ele não parece permanecer, como é possível interpretarmos a partir de trechos como “cadê meu amor?” e “era

coisa linda, o que tinha pra falar”. Aqui podemos ver que antes mesmo dela ter a chance de dizer como se sentia, o sujeito de quem se fala desaparece, provocando um mal tempo, que identificamos em “o tempo virou”, o que também pode ser visto como sendo uma tempestade de sentimentos dolorosos, a partir da dor sentida pela artista.

Ao mesmo tempo em que verificamos essa dor, esse saudosismo e essa frustração pelo amor que desapareceu, também podemos observar, mais uma vez, a expressão de dúvidas em relação ao real sentimento daquele de quem se fala. Isso é perceptível quando escutamos “fica falando por aí que eu preciso me cuidar, mas não quer ficar comigo” ou ainda em “se tu diz que não me aguenta, pra que veio?”. É como se o eu-lírico que sofre, estivesse consciente de que a pessoa em questão faz um jogo com seus sentimentos.

Assim, ela passa a responder as atitudes desse sujeito em trechos como “você não me merece”, “por favor vê se me esquece” e “se não quer, não me dá like”, tendo como fim demonstrar que está cansada de esperar. Ao mesmo tempo, no entanto, ela volta a explicar sobre sua dor, quando logo em seguida diz que gostaria que fosse fácil fazer aquela pessoa enxergar que o lugar deles dois é lado a lado, o que demonstra que, apesar de estar ciente do jogo feito pelo amado, que aqui podemos chamar de “amigo”, lembrando as cantigas medievais, ela ainda sofre por aquele amor, colocando o sujeito em uma situação de superioridade, já que para eles voltarem a ficar juntos, só depende dele. Desta forma, a canção traz simultaneamente, características que podem ser relacionadas com as cantigas de amor e de amigo, além da nossa proposição de resposta.

A fórmula se repete em Parece Pouco, quarta faixa e uma das menores de seu álbum de estreia, que conta com elementos pop e rap, ao longo de pouco mais de um minuto. Aqui a artista novamente questiona a pessoa amada sobre o que sente de verdade, mas uma característica importante é observada: o fato de agora ela referir-se a esse sujeito como “amigo”. Vejamos a seguir:

*Eu vi que você não ligou
Mas andou perguntando como é que eu tô
Me diga muito honestamente
Que tipo, que tipo é o seu amor*

*Que eu tô tentando entender
Onde você quer chegar
Se isso é um jogo pra você
Me desculpe, amigo, pra mim não vai dar*

*Mas eu vi que você não ligou
Me diga muito honestamente
Que tipo, que tipo é o seu amor (3x)*

*Me diga muito honestamente
Que tipo, que tipo é o seu amor*

A canção parece dar continuidade a narrativa contada anteriormente em *Bédi Beat*. Aqui, Duda põe-se a questionar que tipo de amor é sentido, de fato, pelo sujeito de quem se fala, pondo esse sentimento em cheque, já que com o fato de não ter ligado, mas permanecer perguntando aos outros sobre ela, ele passa ao eu-lírico, representado pela própria cantora, um sentimento de incerteza e frustração.

Parece Pouco se aproxima, então, das cantigas de amigo e podemos observar isso, por exemplo, ao passo em que, pela primeira vez, ela refere-se a pessoa que gosta não como você, ou com outra forma carinhosa de se dirigir a ele, a citar como exemplo “bixinho”, mas o chama de “amigo”. Isso pode ser visto na segunda estrofe da música, em que fala que não pretende participar de um jogo, possivelmente referindo-se a um jogo de interesse dentro de um relacionamento, “me desculpe, amigo, pra mim não vai dar”.

A história entre ambos se mostra como algo que chegou a se concretizar, no entanto, pelo que parece ser a indiferença do sujeito falado, ambos estão separados. Essa separação também se mostra como uma característica possível das cantigas lírico-amorosas medievais. Nas cantigas de amor a separação existe porque um dos sujeitos é inalcançável, nas de amigo isso se dá porque algo provoca sua separação, mas o relacionamento entre ambos não é algo impossível de acontecer.

Na faixa seguinte, *Back to bad*, podemos encontrar uma das canções com o enredo mais dolorido em todo o álbum. Desde o princípio, os sentimentos do eu-lírico são destacados através da linha “eu nunca fui tão humilhada nessa vida por você, meu amor”. Ao longo de quase quatro minutos, com uma melodia suave e sensual, que destaca os vocais de Duda, essa é também a única música do disco a ter alguns trechos em língua inglesa, misturando-se ao português que compõe quase toda a história contada. Suspeitamos que o título, inclusive, possa ser uma referência a *Back to black*, da artista inglesa Amy Winehouse (1983-2011), que é também uma canção de amor dolorido, que fala sobre um relacionamento concretizado e sobre o abandono.

*Eu nunca fui tão humilhada nessa vida por você, meu amor
A vida toda eu quis me dar inteira
Mas você só queria a metade
E desse jeito a gente viveu uma coisa louca*

*Você gostou
Depois pegou, olhou e viu que não serviu
E então me jogou fora assim (3x)*

*And now
Leave a space for crying
You are only reaping what you sow
Leave a space for crying
My love, my love, my love, my love*

*Eu nunca fui tão humilhada nessa vida por você, meu amor
A vida toda eu quis me dar inteira
Mas você só queria a metade
E desse jeito a gente viveu uma coisa louca*

*Você gostou
Depois pegou, olhou e viu que não serviu
E então me jogou fora assim (3x)*

*And now
Leave a space for crying
You are only reaping what you sow
Leave a space for crying*

*My love, my love, my love, my love
My love, my love, my love, my love
My love, my love, my love, my love
My love, my love, my love, my love*

A canção traz um eu-lírico que se sente usado pela pessoa que ama. Isso é perceptível em trechos como “a vida toda eu quis me dar por inteira, mas você só queria a metade” ou ainda em “você gostou, depois pegou, achou e viu que não serviu e então me jogou fora assim”, em que é possível identificar que se trata de uma história concretizada, que não acontece somente na imaginação apaixonada da cantora, mas que de fato existiu, e chegou a um fim.

O final do relacionamento contado aqui, mostra ter se dado em circunstâncias tristes, já que o eu-lírico sente que foi apenas um objeto para aquele sujeito, que após vivenciar uma página em conjunto com a narradora, exauriu-se da relação entre ambos e foi embora, a deixando sozinha, provocando a tristeza e a inquietude desta, que agora conta sua história para os ouvintes, que podem testemunhar um relacionamento real, como nas cantigas de amigo.

Nos trechos cantados em língua inglesa, em tradução literal, Duda diz “e agora deixe um espaço para chorar, você só está colhendo o que plantou, deixe um espaço para chorar, meu amor”, o que pode ser interpretado como uma tentativa de superar as dificuldades, de

demonstrar que se deu a volta por cima e que, tudo bem, você foi embora, mas agora é você quem vai sofrer por isso, e não mais eu, que já passei por tudo. É como se ela quisesse afirmar que, devido a todo o sofrimento causado por aquele que se foi, mesmo que ele resolvesse retornar, isso não seria mais possível, o que também podemos identificar como sendo uma resposta dada a ele, por ela.

Em seguida, o álbum apresenta a canção Derretendo, que segue com o tom de romantismo, muito presente no cancionário de Duda. Aqui encontramos também uma terceira pessoa desempenhando um papel de destaque na história contada, a quem a cantora se refere como “ela”. Vejamos:

*Me desculpe ter lhe visto
É que o meu coração, ele não aguenta
Fique mais só um pouquinho
E se precisar de mim*

*Eu tô me derretendo toda de amor
Me derretendo toda de amor
Me derretendo toda por você*

*É melhor que seja ela
Que no outro dia vai e procura um novo alguém
Logo eu, você bem sabe
Que sempre que vejo você, fico toda boba*

*Eu tô me derretendo toda de amor
Me derretendo toda de amor
Me derretendo toda por você*

*Quando vejo você
Quando vejo
Quando, quando vejo você
Eu fico toda doida*

*Quando vejo, quando, quando vejo você
Quando vejo
Eu fico toda doida (2x)*

*Me derretendo toda de amor
Me derretendo toda de amor
Me derretendo toda por você
Eu tô*

Em Derretendo, podemos observar que o sujeito de quem se fala está, claramente, em uma posição de superioridade em relação ao eu-lírico da canção, que diz estar se “derretendo

de amor” e ficar “toda boba” ou ainda “toda doida”, quando consegue vê-lo. Essas características podem ser entendidas como elementos que se assemelham as cantigas de amor, já que parece haver uma exaltação à pessoa amada em questão.

Ao mesmo tempo, a cantora também demonstra uma certa ansiedade para encontrar esse sujeito que a afeta tanto, e essa característica também pode ser observada nas antigas cantigas de amigo, onde podemos perceber, muito frequentemente, a espera por alguém que, no momento, não está aqui com quem conta a história.

Um outro ponto interessante é a menção dessa terceira pessoa, que aparece na terceira estrofe. “Ela” mostra-se como alguém que também teve um envolvimento amoroso com o sujeito de quem se fala ou que ao menos despertou a atenção deste de alguma forma, provocando no eu-lírico um sentimento de ciúmes, ainda que “ela” pareça não ter tanto interesse na pessoa em questão, sendo isto o contrário do que Duda demonstra, como podemos refletir a partir do trecho, “é melhor que seja ela, que no outro dia vai e procura um novo alguém, logo eu você bem sabe”.

Sobre a ideia de ciúme, Barthes reflete que, como ciumento, se sofre por quatro vezes: “porque sou ciumento, porque me reprovo por sê-lo, porque temo que meu ciúme machuque o outro, porque me deixo dominar por uma banalidade: sofro por ser excluído, por ser agressivo, por ser louco e por ser comum” (2018, p. 85). No trecho, percebemos que Duda demonstra que “ela” está em uma certa posição de superioridade, já que segue sua vida facilmente no dia seguinte e não dá tanta importância ao sujeito que é objeto de desejo do eu-lírico. Em contrapartida, o eu-lírico permanece sofrendo pelo sujeito, o que a posicionaria como esse alguém “comum”, dito por Barthes.

O eu-lírico se mostra, o tempo inteiro, como alguém apaixonado, e não parece ter medo de confessar seus sentimentos. Esse medo da confissão pode ser considerado uma forte característica do cancionero de amor medieval, mas que não parece ser muito presente no cancionero de Duda, que tem se mostrado destemida na hora de dizer o que sente em suas narrativas.

Chamada de Ninguém dança, a faixa seguinte é uma canção de quase quatro minutos, com uma batida mais sombria, em relação ao restante do álbum, embora continue a trazer os elementos pop que são característicos da cantora. Na letra, a história parece se passar nas noites de um bar, frequentado pela artista, de modo que é possível identificar que os personagens principais já se encontraram diversas vezes.

*Sempre vou lá naquele lugar
Na esperança de poder te encontrar
Foi lá que a gente se conheceu
E que você, que você me fudeu*

*Então eu repito que isso já acabou
E na maioria das vezes é verdade
E aí eu olho ao redor
Mas ninguém, ninguém interage*

*Ninguém dança
Nem se diverte nesse lugar
Eu vou embora
E quando a saudade apertar*

*Todo mundo se acha importante
E é por isso que ninguém olha pro lado
Você não fugiu, me encarou
Depois ficou meio desconfiado*

*Tocou uma música deprê
E pra piorar
Os meus amigos não conversam mais
E eu tô é me perguntando
O que é que eu tô fazendo aqui
Já que*

*Ninguém dança
Nem se diverte nesse lugar
Eu vou embora
E quando a saudade apertar
Eu volto, só volto de novo
Por querer me lembrar de você*

*Ninguém transa
Nem se diverte nesse lugar
Eu vou embora
E quando a saudade apertar
Eu volto, só volto de novo
Por querer me lembrar de você*

De início identificamos os sentimentos de Duda em relação ao outro, quando ela afirma que visita o lugar onde a história se passa com frequência, na esperança de poder ter algum encontro com o sujeito em questão, com quem já teve algum tipo de relacionamento anteriormente. Aqui, conseguimos perceber três elementos distintos, presentes nas cantigas de amigo: um eu-lírico feminino, um casal separado e uma ansiedade da parte dela para ver aquele de quem se fala. É também possível notar o desconforto e os sentimentos mal resolvidos que a

artista tem em relação a essa história, que parece ter acabado para o “amigo”, mas que ainda não chegou a um final para ela, que clama que as vezes a saudade ainda aperta.

Na letra a superação se mostra especialmente difícil, já que não há nada naquele lugar que a distraia de pensar sobre ele, mostrando de certo modo uma ideia de dor, sofrimento em relação ao outro, que lhe é indiferente, o que também nos permite estabelecer uma aproximação da canção com as cantigas de amor trovadorescas, em que o narrador está em uma posição de inferioridade em relação ao seu amor, que não está ao seu alcance. Nas cantigas, essa distância é muitas vezes representada pelas posições sociais diferentes dos envolvidos, o que não é uma questão vista nas canções da artista.

Já em Egoísta, faixa que aparece na sequência no álbum, vemos uma nova faceta de Duda Beat, ao passo em que, pela primeira e única vez em todo o disco, uma canção teve algo em comum com as cantigas de escárnio e maldizer. Não há nenhum outro tipo de ofensa em relação a figura do sujeito de quem se fala, mas em várias ocasiões esse mesmo sujeito é descrito como alguém egoísta, o que seria um traço negativo de sua personalidade sendo ressaltado e apontado por Duda, que diz ter tentado muitas vezes o “salvar”.

*Eu planejei somente te dizer que eu sinto muito
Que isso já passou, que não te quero mais
E que por tantas vezes eu morri tentando te salvar
E nesse meio tempo pratiquei meu desdém
Mas tudo bem, porque eu cresci com isso
E é só por isso que eu tô aqui*

*Eu aprendi a ser egoísta com você
Tá reclamando do quê?
Tá reclamando do quê?
Devia se orgulhar*

*E aí eu te odiei por tudo que você tinha feito
Por todas as meninas que você desfilou
Na minha frente e por qualquer sentimento
Que eu ainda poderia ter*

*E por você dizer que era meu amigo
Que se preocupava comigo enquanto a gente conversava
Que nada*

*Ainda bem que aprendi a ser egoísta com você
'Tá reclamando do quê?
'Tá reclamando do quê?
Devia se orgulhar porque eu*

*Aprendi a ser egoísta com você
 'Tá reclamando do quê?
 'Tá reclamando do quê?
 Só 'to tentando te imitar*

*Aprendi a ser
 Aprendi a ser
 Aprendi a ser
 Aprendi a ser*

Egoísta tem um tom sombrio, que também se difere de quase todas as faixas anteriores - com exceção de Ninguém dança - que possuem como melodia um pop mais leve. No entanto, a letra, assim como nas demais canções do álbum, parece ter um destinatário certo, como que em uma carta ou um recado enviado a alguém em particular, o sujeito que, de alguma maneira, a machucou anteriormente.

Já na primeira estrofe o eu-lírico assume um tom de resposta, como se através desta “carta” pudesse explicar seus sentimentos em relação a pessoa em questão. É possível observarmos essa característica ao vermos Duda trazer frases como “isso já passou, que não te quero mais” ou “pratiquei o meu desdém”, demonstrando a existência de uma dor, que se transformou em mágoa e que, apesar dos sentimentos que teve, houve um esforço para esquecer as vivências passadas.

Observamos que ela pega como artifício para se reerguer na história, o fato de usar como escudo algo que aprendeu com o sujeito, o egoísmo dele, de modo que antes essa pessoa agiu de maneira egoísta com ela, o que lhe provocou sofrimento, e de tanto vê-lo tratá-la assim, ela absorve essa característica para si, e a usa não só como um tipo de vingança, mas também para se resguardar do sofrimento, já que agindo desta forma em relação a ele, ela se protege, bem como consegue proteger os seus próprios sentimentos, como constatamos nos trechos “eu aprendi a ser egoísta com você, tá reclamando do quê? Devia se orgulhar”.

Essa característica de “dar a volta por cima” foi apontada e proposta anteriormente, no que seria esse gênero de resposta, em que um eu-lírico feminino não só demonstra seu poder, sua liberdade, sua independência ou seus desejos pessoais, mas também sua vontade de vencer uma situação difícil, ou que lhe tenha causado dor.

Assim, mesmo ao demonstrar seu ciúme e a mágoa que ficou, a artista ainda questiona o caráter do sujeito, através de falas como “eu te odiei por tudo que você tinha feito, por todas as meninas que você desfilou na minha frente e por qualquer sentimento que eu ainda poderia ter e por você dizer que era meu amigo, que se preocupava comigo”. Através de sua perspectiva, o ouvinte pode entrar em contato com o que seriam as falhas de caráter do sujeito em que se

fala, deste modo, podemos relacionar ao mesmo tempo uma resposta, uma dor típica das cantigas de amigo e uma espécie de maldizer, de escárnio em relação ao outro.

Dando sequência a análise, a canção seguinte é Bolo de Rolo, que juntamente da faixa Bixinho, analisada anteriormente, é uma das músicas de maior destaque dentro do álbum. Ela é composta por uma batida leve, com elementos de estilos como o pop, gênero predominante em todo o trabalho, e o reggae. Vejamos a letra a seguir:

*Eu não vou buscar a felicidade em mais ninguém
Porque cansei, meu amor
Dessa procura por um nada
Que só está aqui na cabeça*

*Ontem, quando eu te encontrei
Você me disse bem baixinho
Eu queria uma namorada*

*E minha mãe me ensinou
Que se é pra brincar de amor
Não pode ser desesperada*

*Então eu
Só quero dizer que pra mim você tanto faz
E não vou fingir que pra mim você tudo bem
Eu só quero dizer que pra mim você tanto faz
E não vou fingir que pra mim você tudo bem*

*Tanto tempo se passou desde que você se foi
Que eu até me perguntei se eu gostava de você
E se eu conhecia você
E se o cheiro era bom
E se você lembrava do que foi*

*Então eu
Então eu (4x)*

*Só quero dizer que pra mim você tanto faz (tudo bem)
E não vou fingir que pra mim você tudo bem (na cabeça)
Eu só quero dizer que pra mim você tanto faz (tudo bem)
E não vou fingir que pra mim você tudo bem (na cabeça)*

*Eu não vou buscar a (tudo bem) felicidade em mais ninguém
Tudo bem
Tudo bem
Eu não vou buscar a felicidade em mais ninguém*

De início podemos identificar um eu-lírico desiludido, que parece já ter sido machucado anteriormente, e assim decide que não deve mais basear a sua felicidade em uma outra pessoa, demonstrando que esteve em uma busca por algo que não conseguiu encontrar. A partir da estrofe dois, notamos que o eu-lírico ainda tem sentimentos pelo sujeito de quem se fala e pretende passar a agir de acordo com o que sua mãe ensinou, demonstrando um desinteresse que não necessariamente é real, como podemos interpretar no trecho onde diz que “minha mãe me ensinou que se é pra brincar de amor não pode ser desesperada, então eu só quero dizer que pra mim você tanto faz”.

Posteriormente a cantora demonstra que essa é uma pessoa com quem já se relacionou de fato, ao dizer que passou muito tempo desde quando aquele alguém a deixou. Essa é uma questão que pode ser relacionada com as características elencadas das cantigas de amigo, afinal se trata de um relacionamento que já foi concretizado, mas que, por alguma razão, as pessoas que faziam parte dele estão separadas.

Duda dá a entender que esse abandono aconteceu a muito tempo, o que possibilitou que o eu-lírico refletisse sobre seus sentimentos e repassasse as lembranças daquele sujeito que já tinha partido, questionando se o que sentia realmente foi real e se a pessoa mencionada ainda tinha lembranças de tudo, assim como a cantora escreve de forma a demonstrar que seu eu-lírico sofredor tem.

Ao mesmo tempo em que levanta esses sentimentos mal resolvidos, ela torna a repetir que não mais se importa tanto assim com quem já não está mais aqui, como que em uma tentativa de se convencer daquela verdade. Além disso retorna ao começo, ao mencionar novamente que não mais irá buscar a felicidade nos outros, o que pode ser interpretado também como uma tentativa de superação, ou de mais uma vez “dar a volta por cima”, algo que julgamos ser uma característica de resposta.

Por fim, o álbum é finalizado com a faixa Todo Carinho, dona de uma melodia que parece retornar à musicalidade tropical de um Brasil de décadas atrás, com um sentimento nostálgico a acompanhando por todos os quase cinco minutos de música, além de uma letra extremamente romântica.

*Beije ontem à noite
Mas acordei sozinha
Difícil de falar dessas relações
Eu sou de outro tempo
Amor que é pra sempre
E tanto sentimento guardado pra nós dois*

*Que se eu só tivesse hoje
Pra poder te amar de novo*

*Beije ontem à noite
Mas acordei sozinha
Difícil de falar dessas relações
Eu sou de outro tempo
Amor que é pra sempre
E tanto sentimento guardado pra nós dois
Que se eu só tivesse hoje
Pra poder te amar de novo, de novo
Que se eu só tivesse hoje
Pra poder te amar de novo, de novo*

*É que eu amo você
E eu nem sei porquê
Que eu amo você (ah ah ah)
É que eu amo você
E eu não sei porquê
Que que que eu amo você
De novo (4x)*

*É que eu amo você
E eu não sei porquê
Que eu amo você (ah ah ah)
É, é que eu amo você
E eu não sei porquê
Que eu amo você
De novo*

*Todo carinho do mundo para mim é pouco (4x)
Para mim é pouco
Todo carinho do mundo para mim é pouco
Todo carinho do mundo para mim é pouco*

Aqui podemos retornar a um eu-lírico apaixonado, que demonstra não conseguir acompanhar os relacionamentos modernos e casuais, ao dizer que na noite anterior estava acompanhada, mas, ao acordar, constatou estar só, o que a faz pensar em si como alguém antiquado, alguém que vem de um outro tempo, onde o amor seria algo “para sempre”, demonstrando nas linhas o seu ideal de amor romântico. Esse estranhamento por parte da narradora se repete na segunda estrofe.

Mais uma vez a artista parece estar direcionando sua fala como em uma carta a alguém, referindo-se a essa pessoa, diversas vezes, por “você”, fazendo da canção uma confissão explícita de seus sentimentos, o que pode ser atestado no trecho “é que eu amo você e eu nem sei porquê”. Ao finalizar a canção, a cantora ainda diz que “todo o carinho do mundo para mim

é pouco”, o que podemos interpretar como um sentimento de carência em relação ao outro ou ainda, em uma outra visão, uma espécie de exigência pessoal, no sentido em que se ela se der por inteiro a alguém, precisa receber o mesmo de volta. Assim, o romantismo de Duda, que teve várias facetas ao longo de seu trabalho de estreia na carreira musical, o disco *Sinto Muito*, é sintetizado em *Todo Carinho*, que fecha um álbum repleto de amor, de dor e de subjetividade.

Ao longo das dez canções analisadas neste capítulo, em relação as características das cantigas medievais apontadas anteriormente, pudemos constatar e identificar sinais diversos presentes em todas as canções que aqui seguiram, como por exemplo, a ausência da pessoa amada, a ansiedade pelo encontro e a referência ao interesse amoroso como “amigo”. Nenhuma das faixas demonstrou ter atributos de um único tipo de cantiga, no entanto pudemos perceber uma mistura das propriedades de cada gênero, sendo que uma única canção pôde demonstrar traços particulares das cantigas trovadorescas de amor, mas ao mesmo tempo traços comuns as cantigas de amigo.

Em se tratando das histórias de escárnio e maldizer, observamos que um único caso contado por Duda, pôde ser relacionado com este tipo de cantiga. Assim entendemos que, dentro de seu cancionário, seu perfil é trazer muito mais uma ideia romântica e sofrida de amor, do que de fato a difamação da pessoa ou das pessoas que causam a sua dor. O objetivo de sua obra é a expressão de seus sentimentos, não a calúnia ou a exposição de alguém.

Sinto Muito não é marcado pela depreciação do outro, há somente uma sutil observação sobre as falhas de caráter daquele sujeito, como é possível ver na faixa *Egoísta*, em que se fala de um traço negativo marcante da personalidade da pessoa amada, que pode relacionar-se a ideia de uma má reputação, mas em nenhum momento há qualquer tipo de ataque em relação ao outro, mesmo que em tom cômico.

Em seu trabalho também pudemos constatar uma forte presença dela mesma. Em cada faixa a cantora traz um pedaço de si, sempre se colocando dentro das histórias, que são marcadas por um eu-lírico feminino. Reconhecemos que nas dez canções analisadas se destacam, principalmente, as características presentes nas cantigas de amigo, que são quem mais aparecem em suas narrativas, mesmo com toda a mistura de elementos presentes também nas cantigas de amor ou de escárnio e maldizer.

Como propusemos anteriormente, ao analisar o disco, também buscaríamos por um novo aspecto, que seria esse espaço sendo usado para prover respostas, vindas da mulher que conta sua própria história. Como características da resposta, destacamos aspectos tais quais um eu-lírico feminino, um enredo que aborde os desejos pessoais e escolhas deste eu-lírico, além de outros pontos, como a vontade de “dar a volta por cima” e superar uma história vivida. Nesse

sentido foi interessante perceber que essa característica proposta pôde ser vista em pelo menos 5, das 10 canções estudadas, em que pudemos destacar reações como a vontade dela de transpor as dificuldades trazidas pelo amor ou ainda um eu-lírico que demonstra seus gostos e o que deseja em relação ao outro.

A narradora em Duda Beat é uma mulher que, apesar de sofrer várias dores e muitas vezes sentir-se ferida pelo sujeito de quem se fala, usa seu espaço de fala sem medo de expressar seus pensamentos e sentimentos, desta forma, mesmo que nem todas as músicas tragam características que possam ser apontadas como respostas, o próprio ato de haver uma mulher no palco, cantando sobre si, já se constitui em uma resposta.

Sendo assim, entendemos que nenhuma das canções acima se identifica particularmente com apenas um único gênero trovadoresco, mas todas elas têm características comuns das cantigas trovadorescas presentes em suas letras, que se relacionam e coexistem, permitindo traçar uma relação clara entre os dois tempos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do princípio desta pesquisa até aqui, fizemos uma viagem temporal que se iniciou na Idade Média. A partir de uma visita aos tempos medievais, pudemos ter uma melhor compreensão do período, da formação do Cristianismo e de sua grande influência no comportamento social. Aprendemos sobre a situação da mulher medieval e as ressonâncias do medievo europeu na sociedade contemporânea. Entendemos o surgimento do amor cortês e suas expressões na literatura portuguesa de então, peça fundamental para o desenvolvimento deste trabalho.

Posteriormente, descobrimos como a formação do capitalismo também esteve diretamente ligada a posição ocupada pela mulher ao longo da história que se seguiu. Ao acompanharmos alguns dos diversos eventos históricos, ocorridos ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX, pudemos constatar as tímidas mudanças que, aos poucos, aconteceriam, até chegarmos à atualidade.

Pudemos também, além disso, visualizar diversas nuances da imagem feminina: a santa, a mãe, a prostituta, a bruxa, a mulher que ocupa espaços e causa incômodo... Observamos diversas versões, até chegarmos na mulher que canta livremente suas dores e seus amores, aqui trazida, principalmente, através do gênero da sofrência pop, tendo Duda Beat como sua representante.

Em nossa análise, que permeia não somente a história das mulheres, mas um pouco da história do amor, constatamos que a herança medieval, caracterizada na pesquisa, essencialmente, pela poesia trovadoresca lusitana, possui, intencionalmente ou não, ressonâncias no cancioneiro em língua portuguesa da atualidade. Pudemos identificar aspectos diversos de um material medieval, produzido a séculos de distância, em canções do nosso tempo. Características típicas das cantigas medievais sendo reproduzidas atualmente, quando uma história traz a temática do amor, da solidão, da dor, do desafeto ou ainda da zombaria para com o outro.

Ao analisarmos o cancioneiro de Duda Beat, optamos por não classificar as canções individualmente, como sendo somente de amor, de amigo ou de escárnio e maldizer, já que encontramos características de todas essas sendo representadas, mesclando-se em uma só, especialmente as características presentes nas cantigas de amor e de amigo, em que o foco da artista é justamente o sofrimento e a dor no campo amoroso, não o escárnio. Ainda assim, ressaltamos que as características das cantigas de amigo parecem ser as mais usadas no álbum de estreia da artista, já que foram encontradas ainda mais fortemente em seu trabalho.

Em suas canções, o sofrimento da separação, a exaltação a pessoa amada, o eu-lírico feminino, a saudade, a ansiedade pelo outro e até mesmo o fato de, em um caso, se referir ao sujeito amado por “amigo”, coexistem em harmonia, demonstrando que os formatos das cantigas medievais na atualidade podem se cruzar, em uma troca harmônica.

Após a constatação dessa herança medieval portuguesa no cancioneiro brasileiro, também identificamos em pelo menos metade das canções analisadas, características do que denominamos anteriormente como “resposta”. Na realidade, como apontado, percebemos que a resposta já se dá, por si só, pelo fato de que hoje é possível que uma mulher possa falar sobre si, para si e para outras. É possível que uma mulher ocupe seu espaço de cantar, seu espaço enquanto poeta, enquanto artista, o que anteriormente se mostrava como algo ainda mais difícil de se conquistar e, por vezes, impossível.

No medievo português esse era um espaço ocupado, necessariamente, pela figura masculina. Ainda que fosse uma cantiga de amigo, onde a história contada deveria ser trazida à tona pela perspectiva feminina, esse não era considerado o seu lugar de fala. A jornada para uma mulher ser aceita nos palcos ou na literatura foi longa, e ocupar esse espaço em si, já se constitui, verdadeiramente, em um tipo de resposta. Ainda assim, avaliamos o uso desse espaço conquistado para explicar sobre suas próprias histórias e vontades.

Nas canções de Duda Beat, aqui analisadas, pudemos encontrar representações que trouxeram a expressão de seus desejos pessoais em relação ao outro, ou ainda seu desejo de superação, de “dar a volta por cima” no sofrimento causado pelos personagens de suas histórias. Além disso, constatamos que a cantora usa seu espaço para falar sem medo sobre aquilo que sente, usando seu disco como um local de expressão pessoal.

Assim, concluímos que a resposta feminina na sofrência é um fato, podendo inclusive ser percebida no trabalho de outras artistas do gênero, para além da sofrência pop de Duda Beat, como no trabalho de Marília Mendonça, por exemplo, uma das representantes da música sertaneja atual. Entretanto, como já havíamos mencionado antes, a busca por essas respostas femininas não era uma busca por um novo gênero trovadoresco. A categoria de resposta não pode ser considerada como tal, porque o trovadorismo foi um movimento literário medieval, iniciado e finalizado séculos antes de nós mesmos.

O que constatamos aqui se trata das características literárias medievais sendo reproduzidas no presente, o que de fato pudemos perceber com nossa análise, e, em adição a isso, as mulheres da atualidade, que antes não podiam por si só expressar sua poesia, demonstrando a ocupação desse espaço de fala e o utilizando para contar sobre aquilo que

interessa a si, como percebemos ao analisar o cancionário de Duda, em seu álbum de estreia. A isso, demos o nome de resposta.

A temática da mulher ocupando espaços é rica, nos dá diversas possibilidades, e pode ser observada de muitas maneiras, seja no cinema, no teatro e nas performances, bem como na literatura e na música, que foram o nosso principal formato de trabalho. Deste modo, os resultados aqui obtidos podem, inclusive, resultar em uma pesquisa ainda mais profunda, a ser desenvolvida posteriormente. No entanto, neste primeiro momento, fica clara a atualização de elementos constituídos na Idade Média e como a imagem da mulher medieval se cruza com a imagem da mulher contemporânea, em um entrelaço entre dois tempos.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Ana Claudia Menezes. A intertextualidade imagética: análise das relações imagético-cognitivas mantidas com Pietá de Michelangelo. **Littera**, v. 5, n. 8, p. _____, nov. 2014.

AITA, Elis Bertozzi; FACCI, Marilda Gonçalves Dias. Subjetividade: uma análise pautada na Psicologia histórico-cultural. **Psicologia em revista**. Belo Horizonte, v. 17 n. 1, p. 32-47, 2011. Disponível em: <file:///C:/Users/Maria%20Eduarda/Downloads/1533-Texto%20do%20artigo-9387-1-10-20110906.pdf>. Acesso em: 11 de maio de 2021.

ANCHIETA, Isabelle. **Imagens da Mulher no Ocidente Moderno 1: Bruxas e Tupinambás canibais**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

_____, Isabelle. **Imagens da Mulher no Ocidente Moderno 2: Maria e Maria Madalena**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

ARMEA, Pero de. **A maior coita que Deus quis fazer**. Disponível em <<https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1097&pv=sim>> Acesso em: 20 de jan. 2020.

ARRUDA, José Jobson de Andrade. **História antiga e medieval**. São Paulo: Ática, 1981.

AVENTURAS NA HISTÓRIA. **Artemisia Gentileschi: a artista que vingou-se de seu estuprador através de uma pintura**. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/galeria/historia-artemisia-gentileschi-estuprador-judite-holofernes-arte.phtml>. Acesso em: 6 de abril. 2021.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARTES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

BAUER, Martin W; AARTS, Bas. **A construção do corpus: um princípio para a coleta de dados qualitativos**. In BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. São Paulo: Vozes, 2002.

BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais de juventude**. São Paulo: Moderna, 2010.

BRASILIENSE, Daniel; SEIXAS, Leonardo. **Sofrência em tempos de felicidade: a música sertaneja, o álcool e o feminejo**. Disponível em: <https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/6135/2902> Acesso em: 01 de set. de 2020.

BUENO, R. P. M. O imaginário medieval na literatura e no cinema: Reflexões acerca das obras *O Senhor dos Anéis* e *As Crônicas de Nárnia*. **Literartes**, [S. l.], v. 1, n. 7, p. 103-120, 2017. DOI: 10.11606/issn.2316-9826.literartes.2017.115531. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/115531>>. Acesso em: 21 de abril. 2021.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Crescem denúncias de violência doméstica durante a pandemia**. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/noticias/661087-crescem-denuncias-de-violencia-domestica-durante-pandemia>> Acesso em: 24 de jun. de 2020.

CALHEIROS, Fernão Rodrigues de. **Agora vem o meu amigo**. Disponível em: <<https://cantigas.fcs.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=649&pv=sim>>. Acesso em: 13 de maio de 2021.

COTOM, Afonso Anes do. **A ãa velha quisera trobar**. Disponível em: <<https://cantigas.fcs.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1614&pv=sim>>. Acesso em: 21 de maio de 2021.

DEMARCHI, André Luis Campanha. **A grande fúria do mundo: Legião Urbana, juventude e rock**. Palmas: EDUFT, 2019.

DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado. **Gênero em desafio: das trobairitz provençais às repentistas nordestinas**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Brasília, 2010.

DUBY, Georges. **As damas do século XII**. Tradução de Paulo Neves e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

_____, Georges. **Idade Média, Idade dos Homens**. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador – vol. 1**. Tradução de Ruy Jugmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1994.

ESTADÃO CONTEÚDO. **Violência contra a mulher aumenta em meio à pandemia; denúncias ao 180 sobem 40%**. Disponível em: <<https://www.istoedinheiro.com.br/violencia-contra-a-mulher-aumenta-em-meio-a-pandemia-denuncias-ao-180-sobem-40/>> Acesso em: 24 de jun. de 2020.

FARIAS MONTEIRO, K.; GRUBBA, L. S. A luta das mulheres pelo espaço público na primeira onda do feminismo: de suffragettes às sufragistas. **Direito e Desenvolvimento**, v. 8, n. 2, p. 261-278, 7 dez. 2017.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: editora Elefante, 2017.

_____, Silvia. **Mulheres e a caça às bruxas**. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.

FOSSIER, Robert. **As pessoas da Idade Média**. Tradução de Maria Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2018.

GUILHADE, João Garcia de. **Ai boa dona porque eu trobava**. Disponível em: <<https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=396&pv=sim>> Acesso em: 13 de mai. 2021.

_____, João Garcia de. **Ai dona fea, foste-vos queixar**. Disponível em: <<https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1520&pv=sim>> Acesso em: 18 dez. 2019

G1. **Escravidão moderna atinge mais de 40 milhões no mundo**. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2018/07/20/escravidao-moderna-atinge-mais-de-40-milhoes-no-mundo.ghtml>> Acesso em: 18 set. 2020.

HILÁRIO, Franco Jr. Somos todos da Idade Média. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 30, p. 58-61, 2008.

KERR, Dorotéia. **A música no século XX**. Disponível em: <<http://acervodigital.unesp.br/handle/123456789/40520>>. Acesso em: 12 de abril de 2020.

LAITANO, P. E. A Bruxa Onilda e sua trajetória heróica: uma representação da bruxa como herói na literatura infantil. **Letrônica**, v. 1, n. 1, p. 243-255, 23 dez. 2008.

LE GOFF, Jacques. **Uma breve história da Europa**. Tradução de Maria Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2014.

LIBLIK, Carmem Kummer. Subjetividades femininas na ópera oitocentista: notas sobre Norma, La Traviata e Carmen. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 26, n. 2, e39139, 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2018000200200&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 8 de abril de 2021.

LIMA, Bárbara; BATISTA, Filipe. **De meninas a donas de casa: retratos da violência no casamento de crianças e adolescentes**. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/humanista/2019/06/06/de-meninas-a-donas-de-casa-retratos-da-violencia-no-casamento-de-criancas-e-adolescentes/>> Acesso: 19 jan. 2020.

LEITE, Jonathan Lucas Moreira. Um canto de amor e saudade: o neotrovadorismo na poesia de Vinícius de Moraes. **Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras)**. Universidade Federal da Paraíba. João pessoa, 2017.

LINS, Regina Navarro. **O livro do amor, vol. 1**. Rio de Janeiro: Bestseller, 2012.

- LOPES, Karine Elisa Luchtemberg dos Santos. **Análise da evolução do estereótipo das princesas Disney**. 2016. 52 f. Monografia. (Graduação em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda) – Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2016.
- LOPES, Reinaldo José. A última rainha. *Revista Aventuras na História*. São Paulo: Editora Abril, n. 41, 2008.
- MONGELLI, Lênia Márcia. **Fremosos cantares – Antologia da lírica medieval galego-portuguesa**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- NICOLA, José De. **Painel da Literatura em Língua Portuguesa**. São Paulo: Scipione, 2006.
- OLIVEIRA, Maria Marly de. **Como fazer pesquisa qualitativa**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- PAIS, Marco Antônio de Oliveira. **O despertar da Europa: a Baixa Idade Média**. São Paulo: Atual, 1992.
- PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cezar. **Metodologia do Trabalho Científico: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico**. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.
- ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas**. Tradução de William Lagos e Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2019.
- ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise. **A mulher, a Cultura e a Sociedade**. Tradução de Cila Ankier e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- SILVA, Daiany Cris; BELAÇON, Milena Cristina. **Fundamentos Sociológicos e Antropológicos da Educação**. Maringá: Unicesumar, 2021.
- SIMÕES, Fatima Itsue Watanabe; HISHIMOTO, Francisco. Mulher, mercado de trabalho e s configurações familiares do século XX. **Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas**. Nº 2 – ano 1, 2012. Disponível em: <http://site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/files/2011/09/Mulher-mercado-de-trabalho-e-as-configura%C3%A7%C3%B5es-familiares-do-s%C3%A9culo-XX_fatima.pdf>. Acesso em: 8 de abril de 2021.
- SOARES, Paulo Roberto de Núñez. Os monstros na cultura medieval. **SIGNUM - Revista da ABREM**, [S.l.], v. 12, n. 2, p. 188-210, fev. 2012. ISSN 2177-7306. Disponível em: <<http://www.abrem.org.br/revistas/index.php/signum/article/view/60/59>>. Acesso em: 16 abr. 2021. doi: <https://doi.org/10.21572/2177-7306.2012.V12.N2.10>.
- SOLER CAMPO, S. Cuestiones de género: mujeres en la historia de la música. **ARTSEDUCA**, n. 19, p. 84-101, 11 ene. 2018. Disponível em: <<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/artseduca/article/view/2792/2330>>. Acesso em: 8 de abril de 2021.

TEDESCO, Cristine. Imagens de Artemísia Lomi Gentileschi: autorretrato, rebeldia e inovação na pintura barroca. **IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem**. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2013/anais2013/trabalhos/pdf/Cristine%20Tedesco.pdf> Londrina, 2013.

VER, Pero de. **Ai Deus, que doo que eu de mi hei**. Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1144&pv=sim>. Acesso em: 20 de jan. de 2020.

VITO, Paulo. Isis Valverde é criticada por trabalhar 1 mês após dar à luz. Disponível em: <https://famosidades.com.br/famosos/isis-valverde-e-criticada-por-trabalhar-1-mes-apos-dar-a-luz/m>. Acesso em: 22 de junho de 2020.

XAVIER FILHA, Constantina. Era uma vez uma princesa e um príncipe...: representações de gênero nas narrativas de crianças. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 591-603. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2011000200019&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 abril de 2021.

XAVIER, J.; GÖEBEL, A. G.; CORDASSO, L.; ALMEIDA, L.; SOUZA, M. M. A relação entre a arquitetura gótica e a religiosidade medieval. **Kerygma**, v. 15, n. 1, p. 40-52, 1 out. 2020.

ZAPETTA, Adriana. Teoría de la cultura: Industria cultural. **Revista Discurso Visual**. México, nº 4, p. 34-35, 2002. Disponível em: <<http://discursovisual.net/1aepoca/dvweb04/pdfs/indcultural.pdf>>. Acesso em: 12 de abril de 2021.