

O JOGO DO AMOR: Imagens do Amor Cortês em Manuscritos Iluminados Ingleses do Século XIV

THE GAME OF LOVE: Depictions of Courtly Love in English Illuminated Manuscripts of the 14th Century

Giovanni Bruno Alves¹
Maria Gabriela Moreira²

Resumo: O artigo analisa imagens de Manuscritos Iluminados produzidos na Inglaterra no início do século XIV, relativas à temática do Amor Cortês. Esses manuscritos, ligados intimamente à nobreza e à cavalaria inglesa, refletem em seu programa de iluminação os interesses e anseios desse grupo social. Com base na abordagem de Jean-Claude Schmitt (2007), propomos investigar representações da relação entre homens e mulheres e seu aspecto cultural, em suportes visuais, distintos dos romances e da literatura cavaleiresca onde o tema se popularizou. Analisamos dois diferentes temas iconográficos: o Cerco ao Castelo do Amor e o Jogo entre dama e cavaleiro, pertinentes para o estudo das imagens da relação entre homem e mulher nesse período.

Palavras-Chave: Amor Cortês, Saltério de Luttrell, Manuscritos Iluminados.

Abstract: This paper analyzes images of Courtly Love from English Illuminated Manuscripts produced in the early 14th century. These manuscripts, intimately connected to the English nobility and knighthood, reflect their interests and concerns in their illumination programs. Based on the approach of Jean-Claude Schmitt (2007), we propose to investigate representations of the relationship between men and women and its cultural aspect, in visual media distinct from chivalric romances and literature, where such themes were popularized. We analyze two distinct iconographic themes: the Siege of the Castle of Love and the Game between the lady and the knight, both relevant for the study of images depicting the relationship between men and women during this period.

Keywords: Courtly Love, Luttrell Psalter, Illuminated Manuscripts.

O Amor Cortês

Não consigo tirar da minha cabeça
Esses olhos que eu nunca vi tão perto
A ponto de bater o cílio no meu
Não sai da mente o sorriso entreaberto
Penso se eu 'tô errado ou se eu 'tô certo
Em cultivar esse bem querer
O problema é que já tem alguém do seu lado
E eu me sinto tão errado em tentar me aproximar
Por isso mantenho a distância necessária
Pra que não se esqueça, minha cara
Que ao meu lado é um bom lugar
Mais que isso eu não vou fazer, não
Apesar de querer (Alarcon, 2019).

¹ Doutorando pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Mestre pela mesma instituição. E-mail: giovannibruno1212@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9822-6344>. Bolsista CAPES.

² Mestra pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). E-mail: mariagabrielamoreira15@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-4585-5859>.

A canção de Rodrigo Alarcon aborda o enamoramento por um objeto de desejo distante, *apesar do querer* do sujeito, as circunstâncias são limitantes. O protagonista da música encontra-se desejando e ansiando pelo amor de um outro que não pode corresponder-lhe, tanto pelo desconhecimento desses sentimentos quanto por já estar envolvido em um relacionamento. Diante disso, é possível identificar a intertextualidade entre o músico brasileiro do século XXI e um trovador francês do século XII que em sua produção lírica também escreveu sobre os êxitos e pesares de um amor ilícito, distante e impetuoso, um sentimentalismo envolto pela promessa de um amor que nunca se realiza.

O tema deste artigo discute os entrelaços desse amor, que convencionou-se chamar amor cortês. Abordado pelos seus contemporâneos enquanto *vraie amour* e *fine amour*, foi somente no século XIX que o medievalista francês, Gaston Paris, usou a expressão amor cortês para tratar da relação entre um homem e uma mulher ao investigar um romance de Chrétien de Troyes (Le Goff; Schmitt, 2017, p. 55). Apesar de denominadores comuns apontarem para o final do século XI e o século seguinte, na cultura trovadoresca provençal do sul da França, como ponto de partida e de desenvolvimento do amor cortês, as origens e causas desse fenômeno literário são objeto de contestação.

Alan Macfarlane, no livro *Marriage and Love in England: modes of reproduction 1300-1840*, apoiando-se em outros autores, demonstra as divergências na análise do amor cortês como manifestação cultural e social, observando que vários dos temas que são atribuídos a ele, podem ser encontrados anteriormente em outros contextos. Como por exemplo, a paixão sexual e o amor conjugal característica do dito amor cortês, segundo o trabalho de Peter Dronke, são amplamente encontrados na poesia anglo-saxônica e celta em momentos anteriores (Macfarlane, 1986, p. 331-333). Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt, em sua obra conjunta “Dicionário temático do Ocidente medieval”, também apontam para diferentes cenários de onde poderiam ser encontrados aspectos do *fine amour*, como na cultura oriental e uma possível influência da heresia cátara (Le Goff; Schmitt, 2017, p. 60-61).

Mesmo diante das divergências quanto à origem e às circunstâncias do amor cortês na literatura, verifica-se, pela primeira vez em séculos no Ocidente, a emergência do amor apaixonado e sexual como elemento de destaque na cultura medieval. O amor cortês, que tenha sido criado ou revelado pelos trovadores, apresenta notável distinção em relação à concepção antiga de amor. Com exceção da lírica grega no período helênico na Antiguidade, que trazia a emoção e a paixão à tona, o amor do qual falavam os textos era sempre o amor sagrado, com um propósito superior: fosse amar a Deus ou descortinar as

inverdades do mundo terrestre para alcançar um plano maior. Para Platão, seus seguidores e, posteriormente, para Santo Agostinho — autores que trataram do amor na Antiguidade clássica e na Alta Idade Média —, esse sentimento era concebido como um princípio filosófico, associado à razão, à ascese e à elevação da alma (Carvalho, 2013, p. 446–447).

Ainda que se tenha tentativas generalizantes de enquadrar o amor cortês em uma única forma, ele se mostra diversificado quanto a sua composição:

À época da gênese dos textos, o amor cortês não é um conceito unânime. Essa representação plural define ora o amor de um cavaleiro por uma dama casada e inacessível, ora um amor mais carnal, portanto adultério, ora, ainda, o vínculo entre jovens que aspiram ao casamento. Assim, a ideologia do *fine amor* incita as nuances: o espírito pode ser bem diferente entre os poetas do sul e do norte da França, sem falar dos que formularam a doutrina, como André Capelão [...] (Le Goff; Schmitt, 2017, p. 56).

Com o apogeu da cavalaria nos séculos XII e XIII, o amor entre os cavaleiros e as damas floresce nas páginas literárias pelas mãos dos trovadores e *trouvères*¹. Inicialmente idealizado na literatura, o amor cortês cruzou o véu da ficção para adentrar as realidades aristocráticas. Sua influência na cultura e na sociedade nobiliárquica possibilita uma análise da relação entre os sexos, destacando-se, nesse contexto, a preponderância da masculinidade cavaleiresca no “jogo” cortês. Não podemos negligenciar o fato que esse amor foi escrito por homens, idealizados em suas consciências e destinado a ser lido por outros semelhantes a eles, revelando-se assim como uma expressão essencialmente masculina.

Entre as possibilidades de leitura do amor cortês, concentramos nossa atenção na representação do cavaleiro e da dama que é casada com um importante senhor. Nesse cenário, o cavaleiro procura ganhar a afeição da amada, esforçando-se para impressioná-la com suas habilidades e conquistas cavaleirescas. O fato de ele não estar comprometido e se envolver ativamente em batalhas, justas e torneios — onde seria observado pela dama que deseja — indica e simboliza sua juventude. Independente da idade, fosse 16, 25 ou 33 anos, a juventude medieval masculina no que se refere à nobreza, estava muito atrelada a um homem ainda sem posses — sem terra, sem mulher —, com tempo hábil para executar proezas e feitos, conquistando, assim, as glórias.

Essa fase juvenil terminava quando ele se casava, passando a assumir responsabilidades e a se ocupar de uma estrutura funcional e organizacional: o senhorio, a mulher, a família e os servos. Portanto, “um cavaleiro, para se tornar um homem completo, tinha de seguir esse curso durante toda a sua juventude até que também se juntasse às fileiras dos chefes de família²” (Duby, 1983, p. 221, tradução nossa). Assim,

o casamento assinalava o término de uma fase, a juventude, e junto a esse desfecho, o fim das grandes paixões e aventuras.

Para a maioria dos homens e mulheres, o casamento era considerado o marco da maturidade plena (Karras, 2003, p. 13). Logo, o amor cortês, este centrado na relação entre a dama e o cavaleiro, encarna um amor, de certa forma, imaturo e juvenil, caracterizado por excessos, uma vez que a moderação estava associada ao estado conjugal. Os excessos, por sua vez, estavam vinculados à juventude, a qual culminava precisamente no casamento, evidenciando que o amor cortês, apaixonado e ardente, não se coaduna com a instituição matrimonial.

Como observa Locke, “a cultura do amor cortês permitia a exploração de certas relações entre duas pessoas que não podiam ser exploradas no casamento tradicional³³” (Locke, 2019, p. 59, tradução nossa). Esse argumento é potencializado se pensarmos que uma Igreja cada vez mais dogmática engendra mudanças no matrimônio, mudanças que se iniciam no século XI com a reforma gregoriana e que no século seguinte transforma esta união matrimonial em um sacramento. Ou seja, as rédeas em relação aos laços matrimoniais se estreitaram e o amor cortês poderia ser uma rota de fuga. Por consequência:

A literatura influenciada pelo Amor Cortês proporcionou um novo conjunto de práticas e valores nobres, ligados à beleza, docilidade, elegância e cortesia que levaram donzelas, damas e cavaleiros medievais a desligarem-se um pouco da influência da Igreja buscando uma maior autonomia dentro de suas propriedades, evitando por muitas vezes o rigoroso crivo eclesiástico que via nessa literatura cortesã verdadeiras odes ao mundanismo, concupiscência e até mesmo heresia (Morais, 2019, p. 32).

Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que o amor cortês pode ser visto como parte dos excessos juvenis, que há paixão e insensatez nas formas, também foi uma ferramenta de controle dos excessos da juventude. Essa ambiguidade não é difícil de ser compreendida, se considerarmos que se trata de uma forma de sentir e agir que parte do indivíduo, mas que está em constante relação com uma estrutura maior que a regula e organiza suas pautas. Dessa forma:

[...] algumas noções sobre o amor e as relações de gênero constituíam um núcleo de ideais nas discussões e representações da elite medieval. Esses valores fundamentais defendiam que os bons portadores de armas deviam proteger a honra e a pessoa das damas e das donzelas, sendo o corolário que os cavaleiros eram inspirados por elas para alcançarem feitos notáveis de armas e eram recompensados com amor admirado. O amor inspirava a proeza; a proeza inspirava o amor (Kauemper, 2016, p. 327).

Dentro de um ideal cavaleiresco, as damas inspiravam os homens à realização de grandes feitos de armas, enquanto os cavaleiros eram ensinados a defender e honrar as mulheres. Os códigos da cavalaria — pautados na honra, coragem e proeza — renovam-se, em certa medida, com o advento do amor cortês (Kaeuper, 2016, p. 351). Isso ocorre porque, “os amantes sempre se cruzavam, e o homem tinha de se submeter a uma série de testes. Esse era um processo educacional” (Duby, 1983, p. 221).

Para os filhos da nobreza que não ingressariam na vida eclesiástica, a cavalaria constituía um caminho natural. Em casas de senhores mais poderosos, onde possivelmente outros meninos e homens já eram abrigados, eles recebiam a formação considerada adequada. Pode-se imaginar esses meninos e homens juntos, entretidos pelas narrativas que circulavam naquele espaço: histórias contadas à mesa, nos banquetes e nas festas. Nesses ambientes, ouviram feitos de cavaleiros anteriores, moldando-se a partir deles. A literatura funcionava como um verdadeiro arcabouço simbólico, um referencial formativo para esses jovens. O amor cortês, portanto, assumia também o papel de “um agente educacional, fomentador das mais profundas experiências de vida” (Carvalho, 2013, p. 447).

Em relação à formação desse cavaleiro e à construção da sua identidade masculina, é fundamental considerar o amor cortês, no qual o amor à dama se entrelaça com o ideal de masculinidade. Ao abordarmos o amor, estamos tratando das relações de gênero e dos roteiros elaborados pelo social a ser performado neste entrelaço.

A análise das relações de gênero no amor cortês, na produção lírica, perpassa, compreender como, o gênero, essa forma de organizar a prática social, pode criar categorias simbólicas, estruturando assim uma ideia (Connell, 2005, p. 71-72). Sabe-se que “a natureza complexa do ideal de amor cortês cruza com as normas de gênero⁴” (Locke, 2019, p. 60). E qual a ideia que faz o amor cortês sobre os papéis de gênero? Ele se baseia no ideal cavaleiresco, como por exemplo a própria “honra medieval”, essa qualidade tamanha que, ser honrado ou não, era motivo de orgulho ou desgraça. Para os homens, a honra esteve profundamente ligada à identidade de gênero, pois se considerava menos masculino a desonra. E a honra provinha de muitas outras qualidades ligadas ao cavaleiresco e ao ideal masculino: as proezas, a coragem, a lealdade ao senhor. A honradez se provou um atributo multifacetado (Karras, 2003, p. 60-61).

E de que forma se comporta esse masculino? O cavaleiro continua a fazer aquilo que lhe é próprio: realiza proezas, conquista honras, veste sua armadura e participa em torneios. Na literatura cortês, esse movimento de “se aventurar pelo mundo” é

impulsionado pelo amor à dama, de forma que a armadura brilhante do cavaleiro torna-se ainda mais reluzente quando se propõe a cumprir todos esses feitos. Trata-se, portanto, de um ideal de masculinidade forjado na interseção entre coragem, prestígio e devoção amorosa. A figura do cavaleiro, impulsionada pela admiração, muitas vezes platônica, por uma dama inacessível, legitima suas ações heroicas não apenas no campo de batalha, mas também no plano simbólico da honra e da elevação moral.

Sobre este ideal da época:

[...] o modelo medieval dominante de masculinidade, o “macho cavaleiresco”, enfatizava “o autossacrifício, a coragem, a força física, a honra e o serviço à dama e a primogenitura”. Essa descrição simplificada se encaixa bem em um entendimento da masculinidade medieval como o oposto da feminilidade (Karras, 2003, p. 2).

E quanto à dama? Mesmo sendo protagonista da trama, sua figura pouco se movimenta. Ela precisa somente existir para despertar no cavaleiro todos os sentimentos, para lhe gerar impulsos. A descrição clássica da dama é a de uma figura fria e distante, cuja mera existência é capaz de comprometer um homem por completo. O espaço de encontro entre os sexos é concebido como perigoso para essa sociedade, prejudicial a ambos. O mundo exterior não representa apenas uma condenação da mulher, mas também do outro, do risco da transgressão. No que diz respeito à representação do feminino como figura de perigo, marcada por uma natureza provocante e tentadora, observa-se que nesse encontros entre os sexos:

Preocupações ainda maiores provocam as mulheres que saem para participar naqueles momentos colectivos, festas, danças, reuniões, espetáculos, em que um grupo familiar ou toda uma comunidade social se mostra e se reconhece. Aqui as mulheres exibem-se e exibem a riqueza, o prestígio e a honra da família a que pertencem; mas basta pouco — um olhar mais aceso, um movimento mais descomposto — para que essa riqueza, esse prestígio e essa honra corram sérios perigos: a festa favorece os encontros e desencadeia o desejos, o movimento circular das danças toma belas e febris mesmo as mulheres pálidas e feias, os cantos lascivos seduzem os corações e inflamam os sentidos (Casagrande, 1994, p. 118).

Até aqui, dedicamo-nos a elucidar o conceito de amor cortês e sua relação com a nobreza medieval, com ênfase na formação de seus cavaleiros e damas, ou seja, na dinâmica de gênero entre esse masculino cavaleiresco e o feminino nobiliárquico. Essa abordagem inicial visou fornecer uma base para a discussão subsequente, na qual, por meio da análise de imagens, aprofundaremos as reflexões em torno do cavaleirismo, da figura das damas e o amor cortês.

As Imagens do amor e os Manuscritos Iluminados

Elegemos, para o presente estudo, uma tipologia diretamente ligada à nobreza, à cavalaria e à cultura cavaleiresca, especialmente após o século XIII. Referimo-nos aos manuscritos iluminados e aos exemplares provenientes da Inglaterra ao longo do século XIV, em especial ao *Saltério de Luttrell*, datado entre aproximadamente 1330 e 1345, sob o patrocínio do cavaleiro Sir Geoffrey Luttrell (1276–1345).

Esse recorte não se dá de forma aleatória. Os manuscritos iluminados, livros escritos à mão que contam com imagens no decorrer de suas páginas, passaram a interessar à cavalaria e à nobreza inglesa em geral durante o século XIII. Antes, objetos especialmente direcionados ao público religioso, agora se destacavam por sua multiplicidade de funções e atrativos: podiam ser utilizados como presentes, símbolos de status, instrumentos de devoção pessoal, entre outros (Backhouse, 1999, p. 09).

Nosso recorte volta-se a um movimento específico nesse contexto, relativo à produção de manuscritos iluminados por comitentes pertencentes à cavalaria inglesa no interior da Inglaterra, no início do século XIV, fenômeno amplamente discutido pela historiografia⁵. É justamente nesse público-alvo que as narrativas do amor cortês se proliferaram, o que nos permite buscar, nesses manuscritos caracterizados por sua forte personalização relativo à figura de seus comitentes, ecos da cultura oral e escrita que definem os papéis masculino e feminino introduzidos na primeira parte deste artigo.

O que buscamos nessas imagens não são representações miméticas ou literais da relação entre cavaleiro e dama no contexto medieval em questão. Em consonância com os estudos de Jean-Claude Schmitt (2007), compreendemos a *imago* medieval não a partir de uma lógica representacional moderna — ou seja, como uma tentativa de reconstituir visualmente uma realidade ausente —, mas sim sob a perspectiva da *presentificação*. Neste sentido, a imagem medieval não pretende reproduzir o real, mas instaurar uma presença em uma realidade que se encerra nela mesma. E, a partir de uma concepção ontológica de *imago* como gesto criador, advindo de Gênesis, vemos os trabalhos desses artesãos como formas de se construir novas realidades a partir dos signos pictóricos que estão à sua disposição (Schmitt, 2007, p. 27).

Essas realidades criadas podem ser tanto ideais, refletindo o que deveria ser e não o que de fato é, quanto críticas, expondo aquilo que não deve ser e as consequências da fuga de uma ordem considerada ideal. A ordem, em si, é uma categoria fundamental para o estudo das margens desses manuscritos iluminados, espaço ocupado por uma das imagens do cerco ao castelo do amor escolhidas no presente artigo, assim como todas as

imagens de jogos. Como ressalta Joana Antunes (2015), elas são uma parcela das páginas desses manuscritos que podem definir os discursos centrais e marginais no interior de sua própria lógica interna (Antunes, 2015, p. 89; 98). Esses locais, como ressalta Monica Oancă (2012), permitem a transgressão, mas a fim de propagar a ordem considerada ideal, e não de forma a incentivá-la. Ou seja, através da desordem, afirma-se o discurso central (Oancă, 2012, p. 45). Podemos seguir, nesse sentido, o trabalho de Maria Cristina Pereira (2017) a fim da moralização por meio das imagens marginais, e a forma como elas atuam nesse sentido:

As imagens “marginais”, de quaisquer tipos que fossem (satíricas, híbridas, laicas, eróticas, entre outras), tinham, portanto, seu lugar de direito na economia da página: sa margens. E as poucas exceções só vêm a confirmar isso. Havia, portanto, uma "economia moral" da página no manuscrito, em que centro e margens funcionavam como polos organizadores das imagens, com suas lógicas próprias (Pereira, 2018, p. 17).

Partindo dessa breve introdução acerca das *marginalias*, podemos estabelecer que nossa investigação buscou compreender, nessas imagens, os discursos moralizantes acerca dos papéis ideais atribuídos às damas e aos cavaleiros em manuscritos oriundos de um ambiente permeado pelas ideias do amor cortês. Para isso, dentre o corpus reunido neste trabalho, buscamos dois principais temas iconográficos: o cerco ao castelo do amor e o jogo de tabuleiro entre cavaleiro e dama. Em ambos, é explorada, implícita ou explicitamente, a relação entre esses dois sujeitos, em práticas caracteristicamente cavaleirescas, como a guerra e o lazer voltado à distinção social.

A iconografia do cerco ao castelo do amor se torna relativamente popular no final da Idade Média, figurando não somente em manuscritos iluminados, mas também em vários outros objetos da cultura visual, como espelhos de marfim e tapeçarias. Conforme Flavia Galli Tatsch (2013), essa iconografia pode ser detalhada da seguinte forma:

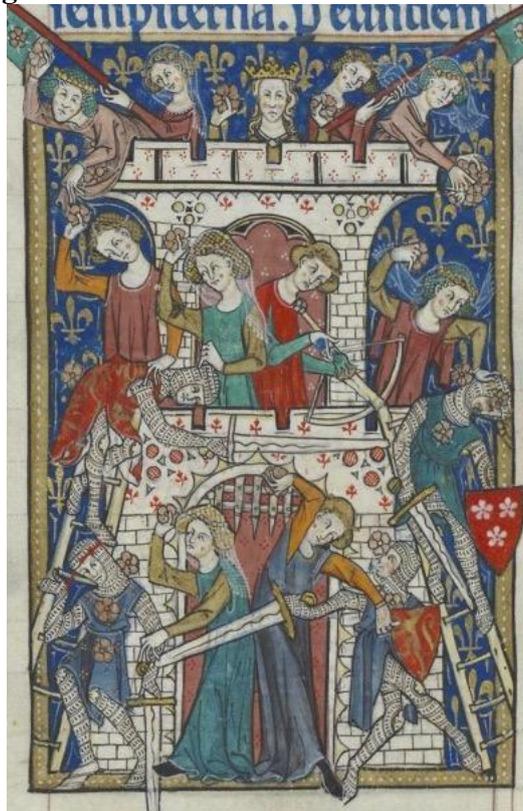
[...] o ataque era tido como “o ato de cortejar” e o castelo como sendo a “mulher amada”. Os homens atacavam e as mulheres se defendiam; ambos usavam o mesmo tipo de arma, diga-se de passagem, bastante peculiar: a rosa, símbolo da redenção. Na verdade, não havia muita convicção por parte das mulheres em relação à sua defesa, já que, geralmente, elas se esqueciam de fechar os portões do castelo. De qualquer maneira, independente da arma, não havia como se defender, pois o Deus do Amor também se encontrava no castelo atirando suas flechas conquistando o coração das mulheres (Tatsch, 2013, p. 4).

Roger Loomis (1919) nota que a primeira evidência de qualquer narrativa detalhando esse cerco pode ser datada de 1214, em um festival em Treviso:

Um castelo fantástico foi construído e ocupado por damas e donzelas com suas aias, que o defendiam com toda prudência possível sem a ajuda de qualquer homem. Agora, esse castelo foi fortificado em todos os lados com peles [...]. O que eu poderia dizer sobre as coroas de ouro, encrustadas com crisólitos e jacintos, topázio e esmeraldas, pérolas e todos o tipo de adornos que as mulheres usavam para proteger suas cabeças do ataque dos invasores? [...] as armas e as ferramentas de cerco utilizadas pelos homens consistiam em maçãs, frutas secas e nozes, além de tortas, peras, rosas, lírios e violetas [...] e toda a sorte de flores e especiarias que são doces de cheiro ou belas de aparência (Loomis, 1919, p. 255–256, tradução nossa).

Ainda Segundo Roger Loomis, uma das primeiras ocorrências do tema em imagens está no Saltério de Peterborough, feito nas primeiras duas décadas do século XIV⁶ (Figura 1). O autor também destaca a sua presença nas margens do Saltério de Luttrell (Figura 2) (Loomis, 1919, p. 259).

Figura 1 – Cerco no Saltério de Peterborough



Fonte: Peterborough Psalter, Londres, f. 91v, 1317-18.

Figura 2 – Cerco no Saltério de Luttrell



Fonte: Luttrell Psalter, Irham, f. 75v, 1330-1345.

É interessante iniciarmos pelos aspectos formais. Ambas as imagens ocupam posições privilegiadas em seus respectivos manuscritos iluminados. De certa forma, podemos classificá-las como centrais. No caso do Saltério de Peterborough, a cena encontra-se em uma miniatura, imagens com suas próprias margens que tendem a constituir a narrativa central no interior de um manuscrito iluminado. Já no Saltério de Luttrell, estamos frente a uma imagem marginal, o que, à primeira vista, poderia sugerir uma menor importância. Contudo, como já observamos, apesar da nomeação do local, a organização interna de um manuscrito e do conteúdo das margens são elementos ainda mais determinantes para definição de uma imagem como *central* ou *marginal*.

Nesse caso específico, a cena está localizada na *bas-de-page*, a porção inferior da página que, no Saltério de Luttrell, possui grande relevância na semântica dos elementos de seus fôlios, sendo, por vezes, o primeiro ponto de observação após sua abertura. Isso se confirma, especialmente, quando pensamos nos onze fôlios mais relevantes em que os Salmos principais do Saltério estavam localizados, de acordo com sua divisão ferial e tripartite. Essa imagem está, portanto, em uma das páginas mais acessadas e abertas do livro em sua utilização.

Em ambas as imagens, os cavaleiros não parecem estar vencendo a disputa, como Roger Loomis nota (1919, p. 260), o que talvez tenha ligação com a ausência da figura do Deus do Amor nas duas cenas, fugindo do que era comum em sua representação em outras mídias, como nos objetos de uso pessoal feitos em marfim analisados por Flávia Galli Tatsch (Tatsch, 2013). Nesses manuscritos, as flores são especialmente mortais. No

Saltério de Peterborough, vemos um homem sangrando após ser atingido por uma dessas flores, no lado esquerdo da imagem. Já no Saltério de Luttrell, um homem à direita é derrubado de sua escada por conta do impacto de uma flor.

A delimitação dos espaços é essencial nessa iconografia e está presente de formas distintas nas duas imagens mencionadas. No Saltério de Peterborough, a sugestão de abertura das mulheres ao assalto é simbolizada pela porta aberta, ainda que elas permaneçam em combate. Tal detalhe pode ser interpretado como uma certa inevitabilidade na conclusão do jogo do amor cortês, como ocorria na literatura e nos primeiros relatos do tema aqui abordado.

No Saltério de Luttrell, por sua vez, há uma maior delimitação de espaços e funções. As mulheres, enclausuradas, se defendem sem oferecer qualquer abertura ao assalto. As altas muralhas que as protegem não permitem qualquer embate direto com os cavaleiros que as desejam. Sua defesa é feita inteiramente pelo arremesso de flores à distância, como se fossem flechas ou lanças a serem atiradas, prevenindo-as de qualquer contato com os homens da mesma cena. Qual seria, portanto, a relevância de tão grande separação espacial?

Esse tipo de imagem pode ser interpretado sob o prisma do claustro feminino. As mulheres ocupam um espaço privado e fechado, enquanto os homens estão em campo aberto, o que é público já lhes pertence. Conforme discutido anteriormente neste texto, ao abordarmos a formação do menino nobre em preparação para a cavalaria, e ao compreendermos a constituição desse masculino em contraste com a educação destinada às mulheres da nobreza, torna-se possível perceber de maneira mais clara os espaços simbólicos e sociais que o cavaleiro e a dama ocupavam — não apenas como personagens idealizados nos escritos líricos do amor cortês, mas também como figuras históricas concretas, inseridas em uma estrutura de gênero e status que define seus papéis e comportamentos. Assim, “cabe aos homens, situados do lado do exterior, do oficial, do público [...], realizar todos os atos ao mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares, [...] sem falar do homicídio e da guerra, que marcam rupturas no curso ordinário da vida” (Bourdieu, 2002, p. 38).

Aos filhos da nobreza que seguiam o caminho cavaleiresco, a jornada para fora de casa, para dentro do mundo, iniciava-se precocemente e se estendia por muitos anos, até o momento do casamento. Para as filhas da nobreza, por outro lado, o espaço privado dos castelos e das cortes constituía o único mundo que conheceriam durante suas vidas⁷. Carla Casagrande observa que aos “homens — pais, maridos, irmãos, sacerdotes — junto a

Deus e os sistemas jurídicos, depositava-se o difícil mas necessário encargo de “guardar” as mulheres” (Casagrande, 1994, p. 122).

E “guardá-las” era visto como necessário justamente porque os próprios homens, em particular os cavaleiros, representavam uma ameaça. Como demonstra Richard Kaeuper (2002) em seu trabalho, intitulado *Chivalry and Violence in Medieval Europe*, o *cavaleirismo* [no original, *chivalry*], e todo o código de valores cavaleirescos que incluía os ideais de amor cortês, se tratava também de uma tentativa de reformar esse grupo de homens que tinham como práticas definidoras de sua identidade a violência, incluindo aí a violência sexual, diretamente relacionada à iconografia que aqui analisamos. Isso fica exemplificado na necessidade que era atribuída aos cavaleiros da tábua redonda a jurarem não violentar mulheres, o que, segundo Kaeuper, indica a recorrência desse problema dentre esses homens (Kaeuper, 2002, p. 228).

Em um trabalho mais recente, Kaeuper (2016) liga a violência cavaleiresca no âmbito militar com o âmbito sexual:

Se a conquista cavaleiresca era geralmente pensada como política e territorial, também poderia ser alcançada sexualmente. Kathryn Gravdal observou que o verbo do francês antigo para tomar uma cidade à força também tem o significado de violação, uma ligação que muitos relatos da queda de cidades e aldeias medievais perante uma força militar em avanço confirmariam (Kaeuper, 2016, p. 326).

O perigo da violência cavaleiresca é indissociável da imagem do cerco no Saltério de Luttrell. Já ressaltamos a sua maior separação entre gêneros e a aparente derrota dos cavaleiros. Outros elementos contribuem ainda mais para nosso ponto. Primeiramente, devemos levar em consideração o Salmo 38, iniciado logo acima da imagem, de importância já ressaltada no presente artigo. Michelle Brown (2006) destaca a grandeza da inicial que dá início ao seu texto e conta com o rei Davi apontando para sua boca, em referência ao conteúdo do versículo: “*Custodiam vias meas: ut non delinquam in lingua mea* [Eu cuidarei de meus caminhos: para que eu não peque com minha língua]” (Sl. 39 (38), v. 02). Segundo a autora, essa é uma inicial de tamanho avantajado e as bordas da página que se conectam a ela se destacam no decorrer do manuscrito por seu tamanho e seu desenho mais “retilíneo do que o usual” (Brown, 2006, p. 126–127).

As relações entre a imagem e o Salmo são diversas e já foram também apontadas pela historiografia. Michael Camille (1998) defende que a palavra *custodiam* pode ser lida com a noção de defesa de um castelo, no sentido militar (Camille, 1998, p. 118). Além dessa interpretação literal do texto, não podemos deixar de identificar uma associação com o tema do pecado e da proteção contra ele. O que é aprofundado pela

consideração de Ana Pérez González (2016) após seu estudo voltado à essa iconografia de forma geral, em diversos manuscritos e na cultura visual da baixa idade média. A autora defende que esse é o único caso, dentre seu corpus documental, em que as mulheres que defendem o castelo são todas casadas⁸ — o que pode ser percebido pela forma como todas elas têm seus cabelos cobertos (Figura 3) — algo que a autora não explora de forma mais profunda (González, 2016, p. 13).

Figura 3 – Detalhe do Cerco ao Castelo do Amor no Saltério de Luttrell



Fonte: Luttrell Psalter, Irnham, f. 75v, 1330-1345.

Por que essa diferença notável ocorreria? Podemos ter uma melhor resposta se voltarmos ao trabalho de Michael Camille. Ao se referir a essa imagem, ele a diferencia de outros exemplares da iconografia justamente por seu teor crítico à fuga da ordem, afirmando que aqui ela é “negada como uma imagem dos perigos do desejo” (Camille, 1998, p. 118, tradução nossa). Camille defende seu ponto também se referindo aos adereços vestidos pelas mulheres em seus cabelos, mas não como forma de avaliar seu status como casadas, mas sim como marcas do pecado: Mulheres vestindo véus extravagantes, que as caracterizam no decorrer do Saltério, atiram aos seus invasores amorosos rosas diretamente das ameias acima. Mannyng chama esses véus de “*kercheves*”, “os véus do Diabo” (Camille, 1998, p. 118 [tradução nossa]).

Ou seja, é uma cena de perigo e cuidado. Mas o maior perigo não está nos cavaleiros que cercam e invadem os castelos, e sim nas terríveis damas com suas flores letais que, como o desejo, tiram dos homens qualquer autocontrole e trazem neles o seu pior: a violência. É uma forma de criticar moralmente o *cavaleirismo* e, mais especificamente, o amor cortês, não como uma falha dos próprios cavaleiros, mas como perigos oferecidos pelas mulheres que são seus alvos. A cultura cavaleiresca ameaça os

valores cristãos do cavaleiro, não por conta da guerra, dos jogos e da caça, mas por conta da tentação feminina.

Essa não é uma interpretação que se resume a uma imagem no Saltério de Luttrell, mas sim uma tendência de várias imagens relativas à cavalaria e ao amor cortês no decorrer do manuscrito. Tal relação é evidenciada em uma outra margem que também contém um tema iconográfico bastante característico do ambiente cultural da cavalaria no século XIV: o jogo de tabuleiro entre um homem e uma mulher nobre (Figura 4).

Figura 4 – Jardim Cercado e Casal jogando no Saltério de Luttrell



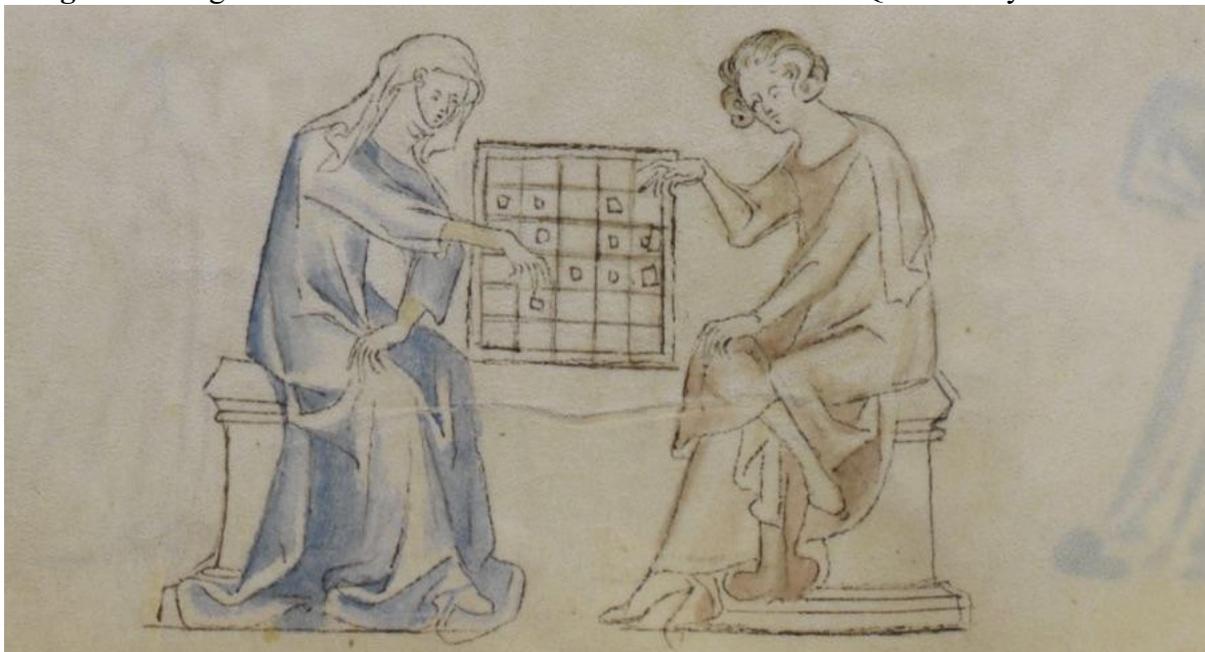
Fonte: Luttrell Psalter, Irham, f. 76v, 1330-1345.

Somente um fólio após a cena do Cerco ao castelo do amor no mesmo manuscrito, essa imagem conta com algumas semelhanças à primeira aqui analisada. Novamente, o espaço é bem delimitado, não por muralhas, mas pelo jardim, que remete à ideia do Jardim Recluso, uma analogia à virgindade da dama e à sexualidade que se origina no *Roman de la Rose* (século XIII). Na cena, um homem e uma mulher, ambos com roupas nobres, jogam um jogo que se assemelha ao Gamão. Mais uma vez, os símbolos negativos da imagem se concentram na figura feminina, dessa vez uma donzela, e se assemelham àquelas da figura anterior: as *devil sails* estão novamente em sua cabeça. Mas, além dela, temos o tecido que forma uma calda no vestido da mulher, também caracterizado como pecaminoso, como ressalta Michelle Brown (2006, p.127).

A negatividade imposta sobre a figura feminina fica ainda mais evidente se a analisarmos no contexto do Saltério de Luttrell. Mais uma vez, buscamos outras

instâncias desse tema iconográfico em manuscritos contemporâneos e também feitos na Inglaterra. Ainda que não seja uma temática muito recorrente fora da literatura cavaleiresca e da oralidade, inseparáveis nesse contexto, o jogo também ocupa os fólhos do Queen Mary Psalter (1310-1320). Nele, vemos novamente um jogo entre dois nobres, dessa vez sem toda a negativização da figura feminina (Figura 5).

Figura 5 – Jogo de tabuleiro entre um homem e uma mulher no Queen Mary Psalter



Fonte: Queen Mary Psalter, f. 198r, Londres, 1310-20.

O Jogo, seja ele xadrez ou gamão, simboliza recorrentemente o jogo do amor. É o que afirma Michael Camille (1996), o pensando em conjunto com o *Roman de la Rose*, a origem desse tema segundo o autor. E, nesse caso, trata-se de uma analogia, assim como na iconografia do cerco ao castelo, ao ato sexual entre cavaleiro e dama (Camille, 1996, p. 171).

No Saltério de Luttrell, além da clara negativização da figura feminina, temos novamente a sua delimitação no espaço, dessa vez o espaço do jardim que simboliza a virgindade da mulher, segundo Michelle Brown:

Na margem abaixo há um jardim envolto por muros de grama ou camomila – um *hortus conclusus* (jardim fechado), símbolo medieval da virgindade, normalmente relacionado à representação da Virgem e que fazia parte da inspiração para o famoso romance medieval denominado *Roman de la Rose*, que narra a busca do amante com o objetivo de entrar no jardim e colher uma rosa – uma alegoria da busca por virtude com um significado extra relacionado à sexualidade. No jardim do Saltério, um homem coroado com uma coroa de flores está sentado ao lado de uma jovem mulher nobre vestindo um véu voador (condenado por pregadores contemporâneos como “o véu do diabo”), e um vestido – todos signos do excesso, depravação, e fontes de tentação

são vestidos aqui. Eles estão jogando um jogo de tabuleiro que lembra o gamão, talvez simbolizando o jogo do amor. Tais excessos de vestimenta eram objeto de condeção em vários tratados moralizantes do período [...] (Brown, 2006, p. 127, tradução nossa).

Além da roupa, como Michelle Brown comenta no excerto acima, há também a negatividade do próprio ato de jogar, classificado como pecaminoso em uma das principais influências sobre os iluminadores do Saltério de Luttrell, a obra *Handlying Synne* de Robert Mannyng (c. 1310) e em outros manuscritos iluminados do mesmo período, como Michael Camille defende (Camille, 1998, p. 117).

Considerações Finais

Dessa forma, podemos concluir que ambas as imagens se caracterizam como alertas baseados em uma visão moralizante e negativa do *cavaleirismo* e, em especial, do amor cortês. Esses alertas tratam a relação entre cavaleiro e mulher como pecaminosas e, ainda mais, a última como sendo a origem desse pecado. Nas duas, as mulheres estão controladas espacialmente, no interior de um local pré-definido e bem delimitado.

No Castelo atacado, elas se defendem, mas, ao mesmo tempo, ameaçam o cavaleiro com suas claras marcas negativas. Mesmo que sejam eles os atacantes, a culpa e o perigo estão centralizados na imagem delas. São os atacantes que correm o risco que a imagem denuncia. O cavaleiro ideal foge dessa relação cortesã.

Já no jardim recluso, homem e mulher estão em contato mais íntimo e em um risco de pecado ainda mais elevado. Novamente, quem carrega as marcas negativas é justamente a mulher, seria ela também a vencedora do jogo do amor? Dessa forma, o discurso do Saltério justifica a violência cavaleiresca de forma a posicionar nas mulheres seu principal incentivador. E, da mesma maneira, tenta alertar aos cavaleiros e conter essa violência através da religiosidade e do ideal de um cavaleiro pio e temente a Deus, o ideal correntemente defendido na imagética do Saltério de Luttrell, frente a recusa do cavaleiro com proezas militares, relações cortesãs e distinção da tão forte *chivalry* desse mesmo contexto.

Referências

ALARCON, Rodrigo. *Apesar de querer*. 2019. Disponível em <https://www.letras.mus.br/rodrigo-alarcon/apesar-de-querer/>. Acesso em 26 mar. 2024.

ANTUNES, Joana. CORPOS MARGINADOS NA ARTE MEDIEVAL. *digitAR* – Revista Digital de Arqueologia, Arquitectura e Artes, n. 2, p. 87–121, 2015. Disponível em: https://impactum-journals.uc.pt/digital/article/view/_2_6. Acesso em: 21 set. 2023.

- BACKHOUSE, Janet. *The illuminated manuscript*. London: Phaidon Press, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2nd ed., 2002.
- BROWN, Michelle Patricia. *The Luttrell Psalter Commentary*. London: The Folio Society, 2006.
- CAMILLE, Michael. *Mirror in parchment: the Luttrell Psalter and the making of medieval England*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- CARVALHO, Ligia C. O cruzamento entre o sagrado e o profano na temática do amor cortês. *Revista História e Cultura*, Franca-SP, v.2, n.3, p.442-462, 2013.
- CASAGRANDE, Carla. A mulher sob custódia. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org). *História das Mulheres no Ocidente*. São Paulo: Ebradil, v. II, p. 99-139, 1994.
- CONNELL, R. W. *Masculinities*. Berkeley, Calif: University of California Press, 2nd ed, 2005.
- DUBY, G. *The Knight, the lady, and the priest: the making of modern marriage in medieval France*. New York: Pantheon., 1983.
- GONZÁLEZ, Ana Pérez. El Castillo del Amor en las artes figurativas bajomedievales. *Revista digital de iconografía medieval*, v. 8, n. 16, p. 1–26, 2016. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6055489>. Acesso em: 04 maio. 2024.
- KAEUPER, R. W. *Medieval chivalry*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2016.
- KARRAS, R. M. *From boys to men: formations of masculinity in late medieval Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.
- LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário analítico do Ocidente medieval: volume I*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- LOCKE, Hilary Jane. *Chivalry and Courtly Love: Cultural Shifts, Gender Relations, and Politics in early Tudor Court Culture*. University of Adelaide, 2019.
- LOOMIS, Roger Sherman. The Allegorical Siege in the Art of the Middle Ages. *American Journal of Archaeology*, v. 23, n. 3, p. 255–269, 1919. DOI: 10.2307/497460. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.2307/497460>. Acesso em: 21 mar. 2024.
- MORAIS, Luan Lucas Araujo. *Meu corpo fica aqui,avas meu coracao?': o amor cortês e as representações de Isolda e Fenice na cultura escrita dos Romans medievais (séculos XII-XIII)*. Dissertação em História. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 2019.
- MACFARLANE, Alan. *Marriage and love in England: modes of reproduction 1300-1840*. Oxford New York: B. Blackwell, 1986.

OANCĂ, Monica. Taming Nature in the Luttrell Psalter. *University of Bucharest Review*, v. 2, n. 2, p. 42–50, 2012.

PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. O Discurso Moralizador das Margens dos Manuscritos Iluminados no Ocidente Medieval. Em: FRANÇA, Jean Marcel Carvalho; PEREIRA, Milena da Silveira (org.). *Por escrito: lições e relatos do mundo luso-brasileiro*. São Carlos: EdUFSCar, 2018. p. 15-41.

SCHMITT, Jean-Claude. *O Corpo Das Imagens: Ensaio Sobre a Cultura Visual Na Idade Média*. Bauru: Edusc, 2007.

TATSCH, Flavia Galli. O ATAQUE AO CASTELO DO AMOR NA CULTURA VISUAL NO MEDIOEVO. *XXVII Simpósio Nacional de História ANPUH*, p. 1–10, 2013. Disponível em: snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371313563_ARQUIVO_AtaqueaoCastelodaA mornaCulturaVisualdoMedievo_final.pdf. Acesso em: 21 mar. 2024.

THE BRITISH LIBRARY (Org.). *Add MS 42130*. The Luttrell Psalter. Irnham, c. 1345. Disponível em: https://web.archive.org/web/20230302102735/https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_42130_fs001ar. Acesso em: 18 jun. 2024.

THE BRITISH LIBRARY (Org.). *Royal MS 2 B VII*. The Queen Mary Psalter. Londres, c. 1320. Disponível em: https://web.archive.org/web/20221223211315/http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_2_b_vii Acesso em: 18 jun. 2024.

THE FITZWILLIAM MUSEUM (Org.). *The Peterborough Psalter*. Peterborough, c. 1225. Disponível em: <https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/illuminated/manuscript/discover/the-peterborough-psalter>. Acesso em: 18 jun. 2024.

Artigo recebido em 17/11/2024

Aceito para publicação em 21/04/2025

Editor(a) responsável: Rodrigo Canossa Barbosa

¹ Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt explicam, também nas notas, que o trovador (*troubadour*) pertencia as cortes francesas do sul, enquanto os *trouvères* eram do norte e este último vocábulo não tem tradução exata para o português (Le Goff; Schmitt, 1986, p. 55).

² No original: “A knight, in order fully to become a man, had to pursue this course throughout his jeunesse until he too joined the ranks of the heads of families” (Duby, 1983, p. 221).

³ No original: Courtly love culture allowed for certain relationships to be explored between two people that could not be explored in the traditional marriage (Locke, 2019, p. 59).

⁴ No original: “the complex nature of courtly love ideal intersected with gender norms” (Locke, 2019, p. 60).

⁵ Se convencionou nomear esse movimento de “*East Anglian School of Illumination*”. Atualmente, o título passou a ser criticado pela historiografia como exageradamente generalista. Para mais informações, ver *The East Anglian Problem: perspectives from na unpublished psalter* de Bruce Watson (1974) (Watson, 1974).

⁶ Roger Loomis data o manuscrito no final do século XIII (Loomis, 1919, p. 259), mas datações mais atualizadas, como a disponibilizada pelo catálogo online da Biblioteca Real da Bélgica, estabelecem os anos de 1317-18 (Disponível em: opac.kbr.be/Library/doc/SYRACUSE/16428696, Acesso: 22 mar. 2024).

⁷ Margaret Wade Labarge no livro “*Las mujeres en la Edad Media*” demonstra no capítulo quatro, através de muitos exemplos de damas aristocráticas, que, de formas variadas, assumiram o controle da situação,

caminhando no tabuleiro político, movendo-se sorrateiramente — ou não — no jogo. Portanto, ressaltamos que, o fato de estarem restritas ao espaço privado dos castelos e das cortes, não as torna objetos inertes nesses lugares. Mas, de qualquer forma, precisam trabalhar com o espaço a que estão, de muitas formas, confinadas, ainda que compreendessem o que era o poder e não temessem em exercê-lo, sendo figuras ativas neste domínio, como escreve a historiadora citada, estão limitadas a um espaço físico (Labarge, 1988).

⁸ Algo não necessariamente negativo por si só — tendo em vista que na literatura cavaleiresca e dentre os trovadores, a mulher alvo do amor platônico cortês era, muitas vezes, casada. Assim, estamos diante de uma negação mais ampla do cavaleirismo e do amor cortês, e não somente dessa característica.