

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)**

KEILA MARA FRAGA RAMOS DE OLIVEIRA

**A MULHER SATIRIZADA EM CANTIGAS DE
ESCÁRNIO E MALDIZER GALEGO-PORTUGUESAS**

Maringá
2017

KEILA MARA FRAGA RAMOS DE OLIVEIRA

**A MULHER SATIRIZADA EM CANTIGAS DE
ESCÁRNIO E MALDIZER GALEGO-PORTUGUESAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura e Historicidade

Orientador(a): Prof^a. Dr^a. Clarice Zamonaro Cortez

Maringá
2017

KEILA MARA FRAGA RAMOS DE OLIVEIRA

**A MULHER SATIRIZADA EM CANTIGAS DE
ESCÁRNIO E MALDIZER GALEGO-PORTUGUESAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Clarice Zamonaro Cortez
Presidente da Banca – Orientadora (UEM)

Prof^a. Dr^a. Márcia Maria de Melo Araújo
Membro Convidado (UEG- campus Cora Coralina)

Prof^a. Dr^a. Luzia Aparecida Berloff Tofalini
Membro do Corpo Docente (UEM)

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

Oliveira, Keila Mara Fraga Ramos de

O48m

A mulher satirizada em cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas/ Keila Mara Fraga Ramos de Oliveira. -- Maringá, 2017.

113 f., il., color., figs., tabs.

Orientadora: Prof.a. Dr.a. Clarice Zamonaro Cortez.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Letras, 2017.

1. Literatura portuguesa. 2. Cantiga de escárnio. 3. Cantiga de maldizer. 4. Mulher satirizada. 5. Riso. I. Cortez, Clarice Zamonaro, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ED.869.1

JLM-000199

Dedico este trabalho aos meus
filhos Pietra e Ebrain por
suportarem e compreenderem
bravamente minha ausência.

AGRADECIMENTOS

Após tantos obstáculos enfrentados ao longo dessa jornada, com força e perseverança não teríamos conquistado tal feito se não fosse à presença de algumas pessoas envolvidas que nos ajudaram durante esta trajetória. Assim deixamos nossos agradecimentos:

À Deus por ter nos dado saúde e força para superar as dificuldades.

À Universidade Estadual de Maringá (UEM), com seu corpo docente e administração que nos oportunizaram um novo horizonte de conhecimentos, ao qual temos plena confiança no mérito e ética aqui presentes.

À ilustríssima e querida amiga orientadora Prof^a. Dr^a. Clarice Zamonaro Cortez, pelo suporte, pelas orientações, correções, conselhos e incentivos.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras.

Às professoras Dr^a. Márcia Maria de Melo Araújo e a Dr^a. Luzia Aparecida Berloff Tofalini pelas contribuições.

À CAPES pela bolsa de estudo recebida.

É nela [**Poesia Satírica**], e não na contrapartida lírica de carácter mais essencialista, que transborda a fantasia artística dos trovadores. Nas subtilezas dos trocadilhos verbais, na especulação imagística e na variedade terminológica, patenteia-se uma desenvoltura poética que a expressão lírica refreia, para salvaguardar a linha pura do sentimento que a estrutura. Confrontados os dois campos, o lírico e o satírico, não restam dúvidas de que a mordacidade e a ironia são os grandes estímulos da imaginação dos trovadores.

Natália Correia. ***Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses***, Lisboa, 1970, p. 47.

RESUMO

A presente dissertação tem como principal objetivo apresentar um estudo sobre as Cantigas Satíricas Galego-Portuguesas (Escárnio e Maldizer), focalizando a mulher satirizada em suas diferentes facetas e situações sociais. Inúmeras antologias foram publicadas sobre as cantigas trovadorescas líricas e satíricas, destacamos para o nosso trabalho as edições digitalizadas de Carolina Michaëlis e Rodrigues Lapa e as impressas de Juan Paredes, Graça Videira Lopes e Rip Cohen (Cantigas de Amigo), antologias completas de textos originais. O *corpus* escolhido das cantigas satíricas foi retirado da versão impressa da professora Graça Videira Lopes (2002), que reúne as 475 cantigas originais de escárnio e maldizer, publicadas em um único volume. Divididas em três gerações distintas pela autora, a primeira geração apresenta dez trovadores e jograis; a segunda refere-se aos setenta trovadores e jograis, incluindo os textos de Afonso X; e a terceira geração estuda dezessete autores referentes aos reinados de D. Dinis e D. Sancho IV, de Castela. Para os textos de D. Afonso X, foi utilizada a edição de Juan Paredes (2010). Desse volume de textos, estudamos da primeira geração as cantigas de oito trovadores que têm a mulher como tema, são eles: Airas Moniz D'Asme, Bernaldo de Bonaval e Abril Peres, Fernão Pais de Tamalhancos, Fernão Rodrigues de Calheiros, Gonçalo Garcia, João Soares Somesso e Paio Soares de Taveirós, num total de dez cantigas. Da segunda geração foram cinco textos de autoria de D. Afonso X, que apresentam sátira à mulher e da terceira geração, as cantigas selecionadas de D. Dinis (neto de D. Afonso X) e de Caldeiom, num total de dois exemplares. Para cumprir o objetivo proposto, os conceitos históricos sobre a Idade Média foram estudados nas obras de Bark, Duby, Huizinga, Le Goff, Hauser, Lapa, Spina, Franco Júnior, entre outros. As análises críticas sobre a mulher, o riso e a poesia satírica nos estudos de Juan Paredes (2010), Graça Videira Lopes (2002), Paulo Roberto Sodré (2010), Fernando V. Peixoto Fonseca (1961), José Rivair Macedo (1999), Georges Minois (2003), Jean Verdon (2006), entre outros, foram fundamentais. Quanto à metodologia, o estudo se efetivou a partir de leituras, resenhas e fichamentos da bibliografia selecionada. A dissertação visa, finalmente, contribuir com a fortuna crítica dos estudos da poesia satírica medieval e fortalecer a linha de pesquisa Literatura e Historicidade do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEM.

PALAVRAS-CHAVE: Riso; Escárnio; Mulher Satirizada; Cantigas.

RÉSUMÉ

Cette mémoire de maîtrise vise à présenter une étude sur la Chansons galicien-portugais satirique (Moquerie et Médire), en se concentrant sur la femme satirisé en différentes facettes et situations sociales. De nombreuses anthologies ont été publiés sur les chansons de troubadour lyrique et satirique, nous mettons en évidence pour notre travail les éditions numérisées de Carolina Michaëlis et Rodrigues Lapa et l' éditions imprimé de Juan Paredes, Graça Videira Lopes et Rip Cohen (Chansons d'ami), anthologies complètes de textes originaux. On a retiré le *corpus* choisi de chansons satiriques de la version imprimée de la professeure Graça Videira Lopes (2002), qui réunit 475 chansons originales de moquerie et médire, publié en un seul volume. Divisé en trois générations distinctes par l'auteur, la première génération comporte dix troubadours et ménestrels; la seconde se rapporte à soixante-dix troubadours et jograis y compris les textes du roi Alfonso X; et troisième génération ont étudié dix-sept auteurs concernant le roi D.Dinis et Sancho IV, de Castilla. Pour les textes, il a été utilisé l'édition Juan Paredes (2010). Ce volume de textes, l'étude de la première génération huit troubadours qui ont la femme comme thème: Airas Moniz D'Asme, Bernaldo de Bonaval e Abril Peres, Fernão Pais de Tamalhancos, Fernão Rodrigues de Calheiros, Gonçalo Garcia, João Soares Somesso e Paio Soares de Taveirós un total de dix chansons. La deuxième génération avait cinq textes écrit par Afonso X, qui présente la femme satirisé et dans la troisième génération, les chansons sélectionnées de D. Dinis (petit-fils du roi D. Afonso X) e Caldeiom, en ajoutant deux exemplaires sur lesquelles la femme est présente. Pour atteindre l'objectif proposé, les concepts historiques du Moyen Age ont été étudiés dans les œuvres Bark, Duby, Huizinga, Le Goff, Hauser, Lapa, Spina, Franco Júnior, entre autres. Les analyses critiques sur les femmes, le rire et la poésie satirique les études de Juan Paredes (2010), Graça Videira Lopes (2002), Paulo Roberto Sodré (2010), Fernando V. Peixoto Fonseca (1961), Jose Rivair Macedo (1999), Georges Minois (2003), Jean Verdon (2006), entre autres, sont fondamentaux. En ce qui concerne la méthodologie, l'étude a été réalisée sur la base des lectures, des critiques et fichamentos sur la bibliographie sélectionné. Cette mémoire de maîtrise vise à contribuer avec la fortune critique des études de poésie satirique médiévales et de renforcer la ligne de recherche em littérature et historicité du programme d'études supérieures en lettres UEM.

MOTS-CLÉS: Le rire; moquerie; femme satirisé; chansons.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
2 REVISITANDO A HISTÓRIA	17
2.1 A INFLUÊNCIA EXERCIDA PELA IGREJA	17
2.2 O PERFIL DA MULHER MEDIEVAL	20
2.3 LITERATURA DA CORTE: LIRISMO, SAUDADE E SÁTIRA	27
3 O GÊNERO SATÍRICO: ESCÁRNIO E MALDIZER	38
3.1 OS TROVADORES, OS CANCIONEIROS E A PRODUÇÃO DO GÊNERO SATÍRICO	38
4 SOBRE O RISO E O ESCÁRNIO – CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS E LITERÁRIAS	58
4.1 O RISO NA IDADE MÉDIA	58
4.2 A MULHER MEDIEVAL SATIRIZADA	69
4.2.1 PRIMEIRA GERAÇÃO	70
4.2.2 SEGUNDA GERAÇÃO	88
4.2.3 TERCEIRA GERAÇÃO	99
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	107

“**A** dança e o riso têm a virtude do exorcismo.
A dança muitas vezes nasceu de passos
para esmagar e enterrar influências
perniciosas, e o riso tem o poder
de dissipar os temores da noite.”

Minois (2003, p. 166)

Nos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses, a sátira aparece em pé de igualdade com todas as outras formas poéticas. São documentos únicos e insubstituíveis para a compreensão da Idade Média, compilados, provavelmente, numa época próxima ao florescimento da escola galego-portuguesa, refletindo na sua organização, o ambiente literário medieval. Por volta de 1209, a produção trovadoresca foi transformada em uma literatura dirigida pela Igreja. O culto à Maria torna-se tema oficial de trovadores, como D. Afonso X, o Sábio, autor das *Cantigas de Santa Maria*, reveladoras dos louvores e dos milagres da Virgem, nas suas mais diferentes situações. A poesia lírica dos trovadores provençais também não desapareceu, mas tornaram-se tema das sátiras dos trovadores à mulher que envelheceu e ainda espera ser elogiada, ao desejo de morrer de amor, como, por exemplo, a sátira do amor, entre outros temas sociais e políticos.

A Idade Média é o período intermediário que separa a Antiguidade dos tempos modernos. A precisão das datas, quanto ao início ou o final de cada período, possui pouca importância, pois, segundo Bark (1966, p. 12), “são períodos de transição, sem princípio nem fim, foi então uma fusão e não uma interrupção abrupta ou um fluxo intempestivo”. Histórica e didaticamente, começou a se marcar o início da Idade Média em 476 d.C., após a queda do último imperador romano do Ocidente e terminou em 1453, quando os turcos tomaram Constantinopla. Os historiadores não consideram esse período como um bloco histórico homogêneo, mas diferente do que o precede e do que o segue. Não se pode pensar num imobilismo, apesar da existência de estruturas básicas, que Franco Júnior (1986, p. 12) destaca como sendo Roma, Germanos e Igreja, chamados de “fundamentos” da Idade Média.

No século XIII, o Feudalismo constituía-se em uma sociedade “fortemente estratificada, fechada, agrária, fragmentada politicamente”, explica Franco Júnior (1986, p. 14). A Idade Média apresenta períodos culturais

distintos e alguns fatores são relevantes para entender o processo desse momento da História. Hauser (1998, p. 123) coloca em evidência o surgimento da cavalaria aristocrática, o despertar da sensibilidade lírica, a ascensão do naturalismo gótico, a emancipação da burguesia e o começo do capitalismo moderno como situações importantes para explicar a moderna concepção de vida que hoje possuímos em nossa sociedade, pois “a igualdade das mulheres, direitos e dignidade do trabalho, conveniência da instrução, leis iguais, direitos e responsabilidades do indivíduo na sociedade” apontam o começo de “várias instituições básicas, ideias, valores e modos de vida” da civilização europeia, que surgiram na Idade Média, comenta Bark (1966 p. 12-15).

A nobreza medieval, de acordo com Lopes (1994, p. 79), sendo em sua essência rural, manteve estreitos laços com as classes populares, das quais não se distinguia, por vezes, “nem pela cultura nem pela educação, mas apenas pelo estatuto e respectivas vantagens de que desfrutava”. Mais do que laços de trabalho, a estrutura social medieval desenvolveu uma “complexa rede de laços de vassalagem que para além dos econômicos, eram morais e mesmos afetivos”. Enquanto cavaleiro, o nobre era também o chefe de uma descendência que lhe devia obediência e proteção. Em uma estrutura desse gênero, a distância cultural entre dominantes e dominados era pequena e a proximidade, mesmo física entre uns e outros, era uma das condições prévias do seu bom funcionamento.

A lírica trovadoresca, nascida em princípios do século XII, constituía-se num gênero intermediário do ponto de vista das relações entre as culturas clerical e laica, de acordo com Franco Júnior (1987). O trovador era um nobre feudal, que compunha música e letra para interpretação do jogral, daí conceber o amor como variante da vassalagem. Expressava-se de acordo com o seu universo cultural, daí o surgimento da lírica trovadoresca.

As cantigas satíricas revelam aspectos típicos da vida dos jograis, que levavam uma vida diferente do artificialismo da corte. Socialmente, eram considerados párias e suas experiências contam fatos do comportamento da mulher comum, de uma bebedeira, do fidalgo decaído, da mesquinhez do senhor feudal, entre outros temas. Esse tipo de cantiga não se restringe ao

jogral, trovadores como o rei D. Dinis também compôs exemplares com essa temática. A sátira documenta uma época de divulgação das cantigas pelos jograis nas feiras e nos castelos, propiciando o conhecimento dessa realidade.

As cantigas de escárnio e de maldizer foram divididas pela estudiosa Graça Videira Lopes (2002, p. 17), “em três grandes grupos, correspondentes a três momentos possíveis de definir com alguma clareza: I – a primeira geração (os primeiros trovadores e jograis)”, que apresenta dez trovadores e jograis; “II – a segunda geração (os trovadores e jograis afonsinos – D. Afonso X)”, refere-se esta geração aos setenta trovadores e jograis, incluindo os textos de Afonso X, o Sábio; “III – a terceira geração (a última – os reinados de D. Dinis e D. Sancho IV de Castela)”, que estuda dezessete autores referentes aos reinados de D. Dinis e D. Sancho IV, de Castela. A autora esclarece que esse critério de distribuição é “mais geracional do que espacial” (p. 17) e dentro de cada um desses grupos, os autores são apresentados em ordem alfabética e as cantigas seguem a ordem dos manuscritos dos Cancioneiros, edições fac-similadas dos Cancioneiro da Ajuda (1994), Cancioneiro da Biblioteca Nacional (1982) e Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (1973). Para a dissertação, selecionamos, para a leitura interpretativa, apenas os textos que se referem à mulher. Como resultado da difícil escolha das cantigas, definimos as seguintes temáticas (dentre tantas): 1) o culto contrário à beleza; 2) o cotidiano das mulheres; 3) o comportamento sexual das mulheres comuns e das soldadeiras; 4) a sátira de amor e 5) o fingimento religioso/obsceno, presentes nas três gerações que foram divididas por Graça Videira Lopes (2013).

A nossa escolha pelo tema da mulher satirizada se justifica pelo interesse de continuar os estudos já realizados sobre a Idade Média. Dois projetos de iniciação científica foram realizados, focalizando, primeiramente, a comparação entre a mulher elogiada das cantigas de amor e a mulher louvada e comparada à Virgem, em *Cantigas de Santa Maria*. O segundo projeto deu continuidade à leitura dessas cantigas, versando sobre a presença da infância e o modo como as crianças eram retratadas, considerando sempre a difícil vida da mulher medieval.

O nosso trabalho foi estruturado em três capítulos distintos. No primeiro capítulo *Revisitando a História*, apresentamos um breve relato sobre o contexto histórico, o controle exercido pela Igreja, situando o florescimento das cantigas e a situação social da mulher e seus devidos papéis. Com a forte influência da Igreja, a figura e o culto à Maria foi o primeiro passo para o estudo dos diferentes papéis exercidos pela mulher, divulgados pelos trovadores nas cortes, por meio das cantigas de amor e de amigo, ou satirizando-a nas cantigas de escárnio e maldizer, cujo objetivo era divertir a corte e denunciar a decadência da nobreza e dos costumes. Uma referência histórica sobre o início do século XI, na França, destacando a figura de Guilherme IX, duque da Aquitânia, cuja influência da cultura francesa de sua época marca a produção poética dos trovadores galego-portugueses, no século seguinte. Essa produção totaliza, aproximadamente, mil e setecentas cantigas, registradas em três importantes cancioneiros. As personagens descritas nesses livros viveram, na sua quase totalidade, nos reinados de Sancho II, Afonso III, Afonso X e D. Dinis.

O segundo capítulo intitulado *O gênero satírico: escárnio e maldizer* aborda o gênero satírico, especificamente as cantigas de escárnio e maldizer, partindo de um contexto histórico do gênero, desde Horácio e Juvenal, que já satirizavam os acontecimentos na corte que frequentavam, procurando corrigi-los em seus hábitos morais e sociais. Historicamente, as cantigas satíricas foram consideradas “piadas cortês” entre os homens da corte, muitas vezes, como insultos para solidificar laços dentro de um grupo de participantes, estabelecendo a sua hierarquia. Apontamos, também, a função de jogo e brincadeira, estratégias que levavam à reflexão sobre as tensões sociais, políticas e culturais do tempo, criticando-as.

O terceiro capítulo, *Sobre o riso e o escárnio - considerações históricas e literárias*, apresenta um estudo histórico sobre o riso na Idade Média. Desde a Antiguidade Clássica, o universo é descrito em seu nascimento com uma enorme gargalhada em um percurso que culmina na Idade Média. Esse capítulo estuda, ainda, um itinerário histórico das mulheres satirizadas,

retratadas nas cantigas, além de informações biográficas sobre os trovadores e a leitura analítica dos textos selecionados.

Quanto à bibliografia consultada, esclarecemos que para a escolha do *corpus* não partimos do zero, apoiamo-nos na leitura de estudiosos clássicos como Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1989 – reimpressão de 1909), Manuel Rodrigues Lapa (1970), Graça Videira Lopes (2002) e Juan Paredes (2010). O referencial histórico, teórico e interpretativo apresenta as ideias de Georges Duby (2011), Jacques Le Goff (2005), Johan Huizinga (2010), William Carroll Bark (1966), Arnold Hauser (1998), Hilário Franco Júnior (1986), Manuel Rodrigues Lapa (1973), Segismundo Spina (1961), Graça Videira Lopes (2002), Paulo Roberto Sodré (2010), Jean Verdon (2006), Georges Minois (2003), entre outros. Quanto à metodologia, trata-se de uma pesquisa de caráter bibliográfico, a partir de referências históricas, teóricas e críticas publicadas em documentos e coletâneas, além de resenhas e fichamentos de antologias, livros e artigos que tratam do tema. A problemática e o questionamento levantados visam a identificação da presença da mulher satirizada nas cantigas satíricas, seus diferentes papéis e posições na sociedade da época, principalmente na corte de D. Afonso X.

O presente estudo objetiva, finalmente, contribuir com a fortuna crítica dos estudos sobre o riso e as razões da sátira à mulher da época em cantigas satíricas.

“O homem é um animal risível.”

Minois (2003, p. 67)

2 - REVISITANDO A HISTÓRIA

“[...] o riso é ligado à imperfeição,
à corrupção, ao fato de que
as criaturas sejam decaídas [...]”

Minois (2003, p. 112)

2. A INFLUÊNCIA EXERCIDA PELA IGREJA

No período designado de Idade Média não se pode deixar de mencionar a influência exercida pela Igreja, pois nesse período ela é gloriosa, rica e “Senhora absoluta”, e a sua missão era conduzir a sociedade segundo suas próprias regras. Com o objetivo de enriquecê-la ainda mais, Santo Agostinho recomendava que todo cristão “deveria deixar à Igreja em testamento a parte do filho, e caso não tivesse descendente deveria indicar a Igreja sua herdeira”, como registra Franco Júnior (1986, p. 68). A sociedade era basicamente agrária e a Igreja era a maior possuidora de terras isentas dos impostos. Ela também conseguia controlar as manifestações mais íntimas dos indivíduos como:

[...] sua consciência através da confissão, sua vida sexual através do casamento, seu tempo através do calendário litúrgico, seu conhecimento através do controle sobre as artes, as festas, o pensamento, seu domínio sobre a própria vida e a própria morte através dos sacramentos (só se nasce verdadeiramente com o batismo, só se tem o descanso eterno no solo sagrado do cemitério). Ela legitimava as relações horizontais sacralizando o contrato feudo-vassálico [...] justificando a dependência servil (FRANCO JÚNIOR, 1986, p. 71).

O casamento é indicado pelos bispos para os leigos para “melhor controlá-los, enquadrá-los, represar-lhes a devassidão,” nos esclarece DUBY (2011, p. 46). Com os Cancioneiros Medievais tem-se o registro escrito de documentos impressionantes em que os trovadores declaram “a licenciosidade nos meios monásticos, isto é, o desrespeito pelos valores religiosos”, conforme nos explica CARVALHO (1995, p. 38).

Depreendemos que a vida do homem medieval caminhava em torno da Igreja e suas regras. As pessoas que não se recolhiam ao mosteiro, possuíam outro meio para alcançar a amizade de Deus e para “lavar” suas faltas, valiam-se da prática da peregrinação, espécie de penitência, purificação, ou preparação para o dia da justiça divina, o juízo final.

O clero e o laicado eram separados, uma verdadeira tática para revelar a oposição entre o bem e o mal, as virtudes e os vícios para que a autoridade da Igreja fosse incontestável e que esta fosse responsável em orientar a vida moral e em definir o sobrenatural, como nos ensina Mattoso (1985, p. 22).

O referencial do homem medieval era o sagrado, acostumado a conviver sob o signo do sobrenatural. O tempo era rigidamente dividido entre o dia e a noite. Sem luz artificial suficiente, as atividades humanas ficavam limitadas às horas diurnas, a noite era o momento desconhecido, havia perigos que não se viam e a Igreja era quem os protegia contra esses momentos assustadores.

Os mosteiros como os castelos e as cidadelas eram construídos em lugares fortificados contra assaltos do mal, às vezes, nas montanhas, simbolizando o isolamento, ascensão. No entanto, como nos castelos, os mosteiros atraíam para si as riquezas da região, [...] (pois os camponeses) entregam de bom grado tudo o que possuem, porque temem a morte, o julgamento, e os monges os protegem contra os piores perigos: aqueles que não se veem. (DUBY 1988, p. 23)

Nas condições da época, a Igreja cultivava a superstição e a ignorância. A superstição era, nesse tempo, generalizada, porque de acordo com Bark (1966, p. 116), as “pessoas seguiam o que lhes era ensinado”. Havia, também, na instituição religiosa, espaço para as monjas que desempenhavam múltiplas funções, tendo como madre superiora uma abadessa. As comunidades religiosas ofereciam um ambiente acolhedor e uma atmosfera religiosa onde as mulheres podiam viver, rezar e trabalhar. Servindo a Deus e ocupando-se umas das outras com humildade, podiam participar na liturgia e encontrar uma saída para os seus talentos administrativos e intelectuais. Duby (1991, p. 261) esclarece que “algumas mulheres desempenhavam as funções de deãs, camareiras, despenseiras e porteiras. Outras trabalhavam como bibliotecárias, copistas e professoras”.

No século X, os clérigos instruíram as mulheres para comportarem-se humildemente na igreja. Se fossem virgens, deviam imitar Maria, espelho de castidade, inscrição da virgindade, testemunho da humildade, honra da inocência (DUBY 1991, p. 252). As formas de devoção dos séculos precedentes foram substituídas por outras apelações, as confrarias marianas se multiplicaram e os milagres de Nossa Senhora são repetidamente copiados, segundo Verdon (2006, p. 9). Os conventos eram sempre reservados às jovens de boa família e que ofertavam dotes, no final da Idade Média. Em Flandres, a carta de fundação estipula que somente seriam admitidas as jovens de sangue real ou principesco. Verdon (2006, p. 65) registra que os mosteiros possuíam pequenas escolas internas, onde as religiosas pudessem estudar os textos das escrituras e escrever para seus pais.

Mesmo com esse tratamento diferenciado às mulheres abastadas, existia na Igreja uma tendência para a misoginia. Duby (1991, p. 273) registra que “apesar da misoginia dos clérigos, os indícios concordam: este período representa um apogeu, sendo claro que nenhuma comparação é possível com o nosso [...]”. Como exemplo dado a todas as mulheres pela Igreja, consagra-se Maria como a Virgem da Paz, a *stella maris* e, sobretudo, a mediadora mais eficaz diante do Todo Poderoso. Ela é a “obra-prima” da natureza, “a primeira por dignidade e precedência, a fonte de todas as virtudes”, conforme nos ensina Brouquet (2010, p. 121). Verdadeiramente, o culto à Virgem Maria se desenvolve no fim da Idade Média, assim justificado por Verdon:

O culto da Virgem, excluído durante a Alta Idade Média, torna-se particularmente florescente a partir do século XI. A devoção a Maria é desenvolvida em Cluny. Com a comunicação frequente, a devoção à Virgem se constitui a melhor ajuda da fé, escreve Gregório VII, à condessa Matilde (VERDON, 2006, p. 8 Tradução nossa).¹

As palavras AVE / EVA indicam que a mulher representa a figura de Maria ou a de Eva. As três letras E-V-A simbolizam a perda da humanidade e, se invertidas, evocam a saudação à imagem da mãe do Redentor, segundo

1- *Le culte de la Vierge, effacé pendant le haut Moyen Âge, devient particulièrement florissant à partir du XI^e siècle. La dévotion mariale est très développée à Cluny. Avec la communion fréquente, la dévotion à la Vierge constitue le meilleur soutien de la foi, écrit Grégoire VII à la comtesse Mathilde.* (VERDON, 2006, p. 8)

Verdon (2006, p. 8). Entretanto, a ideia de igualdade do homem também foi discutida, quando se considerou a alma imortal e o valor da sua personalidade.

Não é apenas a imagem teológica, mas o papel da mulher na sociedade que se degrada. A influência da Igreja culmina no século XII e para alguns autores ela valeu uma promoção decisiva à mulher, graças, em particular, ao culto mariano, que irrompe nessa época. Duby (1991, p. 274) confirma que os novos cultos à Maria são consequência e não causa dessa melhoria verificada no século XI, mas só revelada a partir do século XII.

Depreendemos desse breve estudo a presença e a influência fortíssimas da Igreja, bem como o início da trajetória feminina, cujo modelo de beleza e virtude é Maria. Fatos esses registrados em preciosos volumes de cantigas que, conservados até nossos dias, são a mais rica fonte de estudos para compreender o período, os papéis exercidos pela mulher e sua real posição na vida e na sociedade medieval.

2.2 O PERFIL DA MULHER MEDIEVAL

Os textos que tratam da mulher medieval são, geralmente, obras de clérigos ou escritores laicos. São escritos que apresentam as mulheres como seres inferiores, descendentes de Eva, a instigadora do pecado, segundo o discurso de alguns clérigos da Igreja. Verdon (2006, p. 5) registra que essa situação de inferioridade prolongou-se durante toda a Idade Média. Na primeira metade do século XII, a superioridade do homem sobre a mulher é de extrema evidência. Os argumentos mais notáveis sobre a inferioridade da mulher são extraídos do direito romano, dos escritos paulinos e das obras de Santo Agostinho, São Jerônimo e Santo Ambrósio.

A cultura cristã teve um peso considerável na concepção da mulher medieval, e para traçarmos esse perfil feminino é preciso levar em conta, segundo Macedo (1999, p. 9), "a situação da mulher nos povos formadores da sociedade europeia e a interpenetração de certos hábitos dos celtas, romanos e germânicos". Os romanos, por exemplo, atribuíam a liberdade feminina à sua ocupação na sociedade, porém, sempre avaliada como um ser de "inferioridade natural". Presa aos interesses familiares, não lhe era permitido nem mesmo o direito de escolher o marido. Sua vida era "restringida aos meios domésticos, e

em sinal de submissão deveria manter os cabelos longos,” expõe-nos Macedo (1999, p. 10).

A família sofria transformações significativas em suas estruturas para conseguir se manter. Desta forma, os beneficiados eram os membros do sexo masculino, herdeiros dos bens familiares. O filho primogênito herdava a maior parte dos bens e as filhas eram excluídas da sucessão. Os bens materiais recebidos eram considerados dotes que seriam administrados somente pelo marido. O pai ou o chefe da família mais abastada temia o perigo da instabilidade financeira. Os dotes eram altos para pagar e para diminuir os casamentos, as jovens eram destinadas a passarem a vida isoladas nos mosteiros, tornando-se “esposas do Senhor”, conforme registra Macedo (1999, p. 14-16). No final do século XII, os conventos e mosteiros femininos cresceram, consideravelmente, resultado dos processos de transmissão dos bens, que determinaram o destino das mulheres aristocráticas.

Na França do século XII, as damas não possuem “nem rosto nem corpo”, segundo Duby (1995, p. 5-6), porque “nunca passaram de sombras imprecisas, sem contorno, sem profundidade, sem voz”. Essas damas “sabiam escrever, talvez melhor do que os cavaleiros, seus maridos ou irmãos, no entanto, nada aparece de feminino, a não ser através do olhar dos homens”, no que diz respeito as cantigas, salienta Duby (1995, p. 7- 8).

Quando casavam, reproduziam as formas de poder das relações feudo-vassálicas. Ao marido era empregada a palavra “Senior” (Senhor), conservando o feudalismo que refletia no meio doméstico. Para os religiosos, a mulher era vista como “naturalmente” inferior ao “sexo viril”, um simples reflexo da imagem masculina, uma imagem secundária. Os casais não se tornavam iguais, porque a mulher era “a responsável pela queda da humanidade no pecado”. Como consequência desses preconceitos, o marido tinha total domínio sobre ela e as dores do parto eram consideradas o seu castigo. Assim, para os clérigos “a direção ou o governo ficavam reservados ao homem, cabendo à mulher a submissão”, esclarece-nos Macedo (1999, p. 16, 19). Verdon, por sua vez, aponta outros dados dessa situação:

Na segunda metade do século XIV, Gilles Bellemère enumera os defeitos da mulher. Sua natureza é malvada. Ela se inclina para a concupiscência, ela é diferente do homem por sua fragilidade,

sua fraqueza de espírito, sua pequena constância natural de discrição. E cita a frase de um jurista, pouco conhecido: a mulher é um objeto imperfeito, um animal dócil, um ser odioso, a origem de discórdias, um encorajamento de disputas, instigadoras de todos os crimes. Os transtornos de seu sangue, a obrigação de ser defendida por um homem a incapacidade de ensinar em público, de receber ordens, de confessar, [...] (VERDON, 2006, p. 6 - Tradução nossa).²

Os homens desse tempo são visíveis, mas escondem suas mulheres. Presentes na literatura, elas eram representadas, simbolicamente, por homens que, em sua maioria, eram eclesiásticos. Faziam parte dos seus pertences e de seus bens móveis. Tinham o direito de doá-las e, em seguida, recebê-las de volta para depois abandoná-las, concluindo que as mulheres não passavam de simples objetos. A História, segundo Duby (1995, p. 155), registra o fato de que os homens “as expõem ao seu lado, pomposamente trajadas, como uma das mais belas peças do seu tesouro, ora as escondem nas profundezas da sua morada e, se for necessário tirá-las de lá, dissimulam-nas sob véus e sob mantos”. Porém, essa atitude ou comportamento era apenas para protegê-las de outros homens, para não despertar-lhes o desejo de apoderarem-se delas.

Os senhores controlavam o tempo das mulheres, conferindo-lhes, ao longo da vida, três estados sucessivos: “filhas, necessariamente virgens; esposas obrigadas à cópula para cumprir a função de trazer ao mundo os seus herdeiros; viúvas, fundamentalmente devolvidas à continência”, segundo Duby (1995, p. 156). Todos esses períodos marcam a obrigatoriedade de se subordinarem aos homens. Entretanto, esses mesmos homens do século XII temiam as mulheres, principalmente aquelas que não se deixavam dominar facilmente, eram julgadas e consideradas pessoas ruins: “sendo elas teimosas, eles achavam-se no dever de adestrá-las, de domá-las, de guiá-las, assim os homens julgavam-se responsáveis pela conduta de suas mulheres”, ilustra Duby (1995, p. 156). Os homens tinham até o direito de punir os seus pecados,

2- Dans la seconde moitié du XIV siècle, Gilles Bellemère n'en finit pas d'énumérer les défauts de la femme. Sa nature est mauvaise. Encline à la concupiscence, elle diffère de l'homme par sa fragilité, la faiblesse de son esprit, son peu de constance naturelle et de discrétion. Et de citer cette phrase d'un juriste, peu connu: la femme est un objet imparfait, un animal aimable, un être odieux, l'origine des discordes, un encouragement aux disputes, l'instigatrice de tous les crimes. Ses trouble de son sang, l'obligation d'être défendue par l'homme l'incapacité d'enseigner en public, de recevoir les ordres, de confesser, [...] (VERDON 2006, p. 6)

ou mesmo de matá-las, caso fosse preciso. Na maioria das vezes, o castigo era a prisão em regime severo.

As camponesas constituíam a maior parte da população, principalmente na Alta Idade Média, consideradas indispensáveis à sobrevivência da família, pelo seu trabalho árduo na terra e no interior das casas de família. Verdon explica que

As mulheres participavam de numerosos trabalhos agrícolas, na tosca das ovelhas na primavera ou começo do verão, na fenação em junho, na colheita no final de julho, na vindima em setembro, no cuidado com os animais. No entanto, elas não podiam fazer um trabalho, a aração ou sementeira, não só por causa de sua debilidade física, mas também por razões simbólicas, a terra era fêmea e o homem o único que tem o direito exclusivo de penetrar-lhe a semente (VERDON, 2006, p. 72 Tradução nossa).³

Nessa época, o trabalho têxtil teve papel importante, suprimindo as necessidades da família e fornecendo ao senhor feudal o que ele necessitava. Igualmente a fabricação de agulhas, de tesouras e fivelas de cintos não era estranha às atividades das mulheres, completa Verdon (2006, p.72-74). Nesse período, o nível dos salários das mulheres era muito inferior ao dos homens, recebiam mais ou menos a metade que os homens ganhavam e, nessas condições, muitas delas se prostituíam para sobreviver, relata Verdon (2006, p. 75).

Quanto ao comportamento e ocupações, desde muito cedo as meninas eram conduzidas a um procedimento reservado com gestos modestos e ocupavam-se com os trabalhos de agulha e linha para distraírem os maus pensamentos. Nos vilarejos, as jovens filhas de artesãs aprendiam o ofício de bordadeiras e costureiras, registra Brouquet (2010, p. 16). As que já eram casadas, responsabilizavam-se com os cuidados da casa. Acendiam o fogo para preparar a comida, amassavam o pão e faziam a limpeza da casa, porém seus trabalhos não param por aí. A produção têxtil ocupa uma boa parte do seu

3- Les femmes participent à de nombreux travaux agricoles, à la tonte des moutons au printemps ou au début de l'été, à la fénaison en juin, à la moisson fin juillet, à la vendange en septembre, à la surveillance des animaux. Toutefois il ne leur appartient pas de procéder à certains travaux, tels que le labour ou les semailles, non seulement à cause de leur faiblesse physique, mais aussi pour des raisons symboliques, la terre étant femme et l'homme ayant seul le droit d'y faire pénétrer la semence. (VERDON 2006, p. 72)

dia com a cardagem e a fiação da lã, ou com a tecelagem do linho para costurar lençóis e roupas para sua família e para o senhor feudal, de acordo com Brouquet (2010, p. 79). A mãe de família também se ocupava

[...] do jardim, do pomar, do galinheiro de onde provinha boa parte da alimentação. Ela trata dos animais, bate a manteiga e faz o queijo. A maior parte dessas atividades se passa em um pequeno perímetro perto da casa, ela participa também de trabalhos no campo na ocasião dos períodos mais movimentados: a debulha e a colheita de frutas no verão, e a colheita de outono. As jovens cuidavam dos rebanhos e tosavam as ovelhas com suas mães (BROUQUET, 2010, p. 81 Tradução nossa).⁴

As jovens solteiras trabalhavam na casa de outras famílias do vilarejo como assalariadas, durante a colheita ou quando precisavam de mão de obra. Essas jovens eram condenadas a uma dura realidade, mal alimentadas e mal vestidas, frequentemente apanhavam e eram abusadas sexualmente por seus patrões, ressalta Brouquet (2010, p. 82, 90). Com essa perspectiva de vida, o corpo da jovem era um objeto de luta constante para manter-se virgem, luta pessoal, de sua família e de toda a sociedade, explica Brouquet (2010, p. 15).

Desde o Ciclo Carolíngio, os religiosos consideraram o casamento uma instituição divina. Macedo (1999, p. 17) ilustra que “não deveria ser realizado pelo estímulo da luxúria, mas pelo desejo da procriação e antes das núpcias, a virgindade deveria ser mantida.” Quando casados, o ato sexual deveria ser evitado com a única intenção do prazer e o casal deveria conviver na castidade. No entanto, os homens procuravam outras mulheres para o prazer sexual, mantendo as esposas em casa para conservar as alianças estabelecidas anteriormente, ou abandonando-as em caso de esterilidade, ou, ainda, quando surgiam casamentos melhores.

O prazer físico era condenado pela moral cristã da Igreja, limitando a sexualidade ao extremo. As relações sexuais dos casais foram severamente disciplinadas pelos religiosos e os contraceptivos eram considerados atos

4- [...] du jardin, du potager et du poulailler qui procurent la plus grand partie de l'alimentation. Elle traite la vache, baratte le beurre et fait le fromage. La majeure partie de ses activités se déroule dans un petit périmètre autour de la maison, elle participe aussi aux travaux des champs à l'occasion des périodes les plus chargées: le battage et la cueillette des fruits en été, et le glanage à l'automne. Les jeunes filles gardent les troupeaux et tondent les moutons avec leurs mère. (BROUQUET 2010, p. 81)

culposos. Macedo (1999, p. 20) esclarece que em determinadas épocas a relação sexual era proibida sob pena de penitências religiosas, principalmente durante a Quaresma e em dias santos.

Os doutores da Igreja, Santo Ambrósio e, sobretudo, São Jerônimo preveniram os esposos sobre o amor demasiado ardente no casamento, considerando-o adultério. Santo Agostinho resumiu em três palavras a finalidade da união: “progenitura”, “fidelidade” e “sacramento”, de acordo com Duby (1991, p. 296). Assim a função do casamento era apenas a de gerar filhos, igualmente para as esposas, a abstenção dos desejos carnis deveria ser cumprida rigorosamente e justificada pelo calendário litúrgico. Complementa Verdon (2006, p. 40), ao afirmar que

Eles guardaram o domingo, dia do Senhor, possivelmente o sábado. Quarta-feira e sexta-feira sendo dias de luto, numerosas penitências são prescritas para a continência. São adicionadas antes do Natal e da Páscoa, as festas de santos diversos. Deve-se também observar a castidade algum tempo antes da comunhão (VERDON, 2006, p. 40 Tradução nossa).⁵

Os casamentos forçados eram uma das causas das fugas das mulheres, ou por sua própria decisão ou por raptor, o *rousso*, como era conhecido. Consequentemente, reis e nobres eram parentes uns dos outros, ou se abraçavam pela frente ou se apunhalavam pelas costas, como registra Carvalho (1995, p. 29).

A Igreja não era favorável a um novo casamento, mas ela não o condenava. As viúvas se casavam por diversas razões. Assim as damas de condição elevada, proprietárias de grandes bens, tinham a necessidade de alguém para defenderem seus patrimônios (VERDON, 2006, p. 49 Tradução nossa).⁶

5- Ils n'auront point de rapportes les dimanche, jour du Seigneur, éventuellement le samedi. Le mercredi et le vendredi étant des jours de deuil, nombre de pénitentiels prescrivent alors la continence. S'ajoutent les carêmes avant Noël et Pâques, les fêtes de divers saints. Il faut aussi observer la chasteté un certain temps avant la communion (VERDON, 2006, p. 40).

6- L'Église n'est pas favorable au remariage, mais elle ne le condamne pas. Des veuves se remarient pour divers raisons. Ainsi les dames de condition élevée, propriétaires de grand bien, ont besoin d'un appui pour défendre leur patrimoine (VERDON, 2006, p. 49).

As mulheres sofriam fisicamente, registra Macedo (1999, p. 21-24) “homens, pais ou maridos reservavam o direito de castigá-las como a uma criança, a um doméstico ou a um escravo. Era um direito de justiça inquestionável, primordial, absoluto.” Assim, a “surra conjugal” era um direito do marido, porém, se a mulher gerasse filhos do sexo masculino era-lhe garantido o lugar entre os demais familiares, pois tornando-se mãe, quando viúva teria ascendência moral sobre os seus filhos. Não o sendo, apenas um destino era reservado – o casamento místico com Cristo nos mosteiros e conventos. As viúvas, de acordo com Verdon (2006, p. 48), tinham apenas três escolhas: consagrarem-se a Deus, casarem-se outra vez ou viverem em sociedade.

As casadas, em contrapartida, reagiam e lutavam por direitos e ambições. No século X, há registro de um número crescente de esposas castelãs e senhoras de propriedades fundiárias, proprietárias de igrejas, participantes em assembleias seculares e eclesiásticas, detentoras do poder de comando militar e do respectivo direito de justiça. As extensões de terra eram a única fonte de poder e tinham o direito de herdá-las dos maridos ou da família e exercer seu domínio, quando seus maridos eram chamados à corte real ou imperial, por motivo de guerra ou de dissensões ou, então, quando morriam, esclarece Duby (1991, p. 246).

A mulher que vivia em castelos não tinha uma vida muito diferente das mais pobres. Christine de Pizan, uma das poucas mulheres escritoras da literatura medieval, em sua obra *Livre des Trois Vertus*, (Brouquet 2010, p. 91) registra a vida da mulher nobre que possuía filhos e seus restritos deveres maternais. Desde o nascimento, as crianças eram confiadas às amas de leite e aos empregados. Mais tarde, os religiosos dos mosteiros encarregavam-se da educação e aprendizagem dos meninos, que poderiam também ser mandados para a casa de outro senhor. A tarefa da mãe era consagrada, essencialmente, ao bom andamento da casa. Christine de Pizan apresenta cinco tipos de serviços dessas mulheres: as caridades, as despesas da casa, o salário dos empregados, os presentes, as joias e os vestidos. Todos os dias, era obrigada a se preocupar com o abastecimento do castelo e a fabricação de alimentos, não somente para sua própria família, mas do mesmo modo para seus empregados. No seu cotidiano, eram dezenas de pessoas inteiramente dependentes dela.

Quanto à economia da época, a mulher exerceu um papel importante, explica-nos Le Goff (2005, p. 285). Na classe camponesa, o seu trabalho era quase igual ao dos homens, não sendo apenas uma produtora, mas uma transformadora da matéria prima produzida. Mesmo as de classe superior desempenhavam atividade econômica respeitável, à “frente dos gineceus, para atender as necessidades vestimentárias do senhor e de seus companheiros”. Outra causa da valorização feminina na Idade Média atribui-se às inovações tecnológicas na produção de alimentos com maior e melhor qualidade, como, por exemplo, o uso do arado puxado pelo cavalo, a obediência ao calendário agrícola com períodos de plantar e colher, entre outros. Alimentavam-se melhor e com mais saúde, de acordo com Franco Júnior (1987, p. 38).

Considerando que o essencial era comer e administrar a casa, “célula mestra da sobrevivência,” era a mulher que exercia o controle das reservas, além de preservar o lar, explica-nos Macedo (1999, p. 26-27). A participação feminina é registrada em inúmeros documentos senhoriais nas diversas atividades, tais como plantar ervilhas e feijão, além de pescar, bater o trigo, ordenhar as vacas e tosquiar os carneiros, menos cultivar e lavrar a terra, trabalho específico do homem. No próximo item, dando continuidade ao relato histórico, apresentamos um breve relato sobre a literatura da corte, o lirismo e a sátira.

2.3 - LITERATURA DA CORTE: LIRISMO, SAUDADE E SÁTIRA

No sul da França, a mulher é cultuada pela poesia dos trovadores com sentimentalismo, cortesia, elegância refinada, transformando-a em um santuário de inspiração. Já ao Norte, as canções são escritas para celebrar o espírito heroico e guerreiro da sociedade. As mulheres são consolo dos heróis cansados e dos prazeres do senhor, só pensavam nelas quando se sentiam cansados de matar (SPINA, 1996, p. 22). Os franceses denominam o amor trovadoresco de *amour de tête*, “um produto mais da inteligência e da imaginação do que propriamente da sensibilidade” (LAPA, 1973, p. 15).

A poesia épica torna-se eterna no patrimônio literário da Europa com civilidade, estritamente cavaleiresca, exclusiva da vida palaciana no decorrer

do século XI (SPINA, 1996, p. 23). É possível que tenha ocorrido uma influência moçárabe no decisivo desabrochar da lírica galego-portuguesa ou na exploração literária do tema do amor. É também provável que a maioria dos jograis e trovadores compusesse suas cantigas fora de sua terra natal, como nos explica Mattoso (1985, p. 44). A corte sustentava vários trovadores, o que permitiu um processo melhor de criação cultural, levando em consideração que esses trovadores, geralmente, eram bastardos e cavaleiros sem fortuna, promovendo tão-somente entretenimento à corte nas horas de lazer.

A mais antiga mística popular da Idade Média surgiu com a canção de amor trovadoresca em sua forma clássica, registra Lapa (1973, p. 5). O historiador Jacques Le Goff explica que a civilização que encontrou a sensibilidade humana soube também encontrar o

[...] equilíbrio da alma e do corpo, do coração e do espírito, do sexo e do sentimento [...] reclamar a autonomia do sentimento e pretender que podia haver entre os dois sexos relações diferentes das do instinto, da força, do interesse do conformismo, eram coisas em que havia algo de verdadeiramente novo (LE GOFF, 2005, p. 352).

A lírica do trovador é “poesia de sociedade”, na qual até mesmo as experiências reais têm de se revestir das formas fixadas pela moda predominante. A senhora amada é exaltada nos mesmos termos, adornada com as mesmas qualidades, representada como a encarnação da mesma virtude e da mesma beleza. Assim, todos os textos empregam as mesmas fórmulas retóricas, a tal ponto que se poderia pensar serem todas pertencentes a um só trovador, explica-nos Hauser (1998, p. 128). Tão poderosa era essa moda literária, tão indiscutíveis as convenções da corte, que fica a impressão de que “os poetas tinham em mente apenas um ideal abstrato, não qualquer mulher individual, de carne e osso, ou seja, seus sentimentos seriam derivados mais de exemplos literários do que de qualquer pessoa viva”.

Foi essa reflexão que, presumivelmente, levou Wechsler (apud Hauser 1998, p. 218) a declarar que “todo o amor cortesão e cavaleiresco é fictício, e a negar que houvesse qualquer experiência real das emoções descritas nessas canções de amor, exceto em raríssimos casos”. O louvor da dama, na opinião do autor, era puro, mas qualquer amor por parte do cantor, normalmente era

uma falsidade convencional, procedimento de louvor. Esclarece-nos Franco Júnior que:

O trovador era um nobre feudal (que compunha música e letra para a interpretação do jogral), daí conceber o amor como variante da vassalagem. Ou seja, ele se expressava de acordo com seu universo cultural, sem isso significar a espiritualização completa do amor. Pelo contrário, o caráter sensual, às vezes declaradamente erótico, aparece com frequência naquela poesia. Seu caráter anti-matrimonial colocava-se na perspectiva de oposição à Igreja, que no século XIII instituiu o sacramento do matrimônio objetivando reforçar sua capacidade de controle sobre a sociedade laica (FRANCO JÚNIOR. 1986, p. 139).

Os trovadores não endereçavam o seu grande amor às mulheres solteiras, pois estas estavam sob os cuidados paternos e possuíam insignificância jurídica, assim “o louvor do trovador era destinado às mulheres casadas por possuírem influência, como se pode observar o servilismo real à dona, é um pedido de favor que revestida de poesia mostra a condição econômica dos trovadores” (LAPA, 1973, p. 12).

Hauser (1998, p. 219) comenta que estava inteiramente fora de questão a dama retribuir o amor do trovador. Sua posição social era superior a do trovador e a mais remota sugestão de adultério teria sido violentamente punida pelo marido. A declaração de amor era pretexto para o trovador expressar seus lamentos e queixumes sobre a crueldade da mulher amada, e tais lamentações eram concebidas, na realidade, como elogio à irrepreensível castidade da dama. Por outro lado, o amor trovadoresco e a poesia amorosa do trovador duraram tempo demais para que se possa considerá-los mera ficção. Na opinião de Lopes,

[...] nas regras provençais do amor cortês pode ver-se também um código de classe que procura assegurar sua nobreza a sua diferença em relação a classe dos vilões, cujo peso, no sul da Europa, começa por esta altura a tornar-se cada vez mais significativo. Falar e agir “com cortesia” passa a ser assim uma marca distintiva de cultura, de cultura de uma classe ameaçada pelo poder econômico e social crescente duma burguesia de raiz urbana e mercantil. (LOPES, 1994, p. 83)

Surge, então, um sentimento que para a época parece resolutamente moderno. De acordo com Le Goff (2005, p. 351), o amor de uma “sociedade viril e guerreira da era propriamente feudal, o refinamento dos sentimentos

entre dois seres parecia relegado à amizade entre homens.” O historiador explica que “o amor cortês tenha sido antimatrimonial é algo evidente, e o casamento era mesmo o terreno privilegiado para um combate que tendia a revolucionar não apenas os costumes, mas a sensibilidade.” Lapa (1973, p. 107) comenta que é no ambiente familiar e burguês que essa poesia nos conduz, transformando-se em declarações de “intimidades domésticas e nisso reside o seu irresistível encanto, a sua veracidade.”

Os especialistas chamaram de amor cortês a passagem do amor para fora do par conjugal. Duby (2011, p. 42-43) elucida que o amor cortês está fora do campo matrimonial, uma vez que o “amor delicado é um jogo cujo terreno deve ser o das aventuras da liberdade e não o das obrigações e das dívidas então nesse jogo, a mulher é um chamariz.” Ela preenche duas funções: “oferecida até certo ponto por aquele que a mantém em seu poder e que conduz o jogo, ela constitui o prêmio de uma competição”. Essa ideia justifica a atitude de homens que abandonavam as mulheres para participarem das Cruzadas, dessa forma “a poesia dos trovadores seria o reflexo desta promoção da mulher abandonada.”

Desenvolvia-se, nesse período, a lírica cortesã, na qual o trovador reverenciava uma dama tornada sua “senhora”, pelo amor que ele lhe dedicava. (LE GOFF, 2005, p, 286). Servir era o dever do bom vassalo e o amor cortês ensinava as obrigações vassálicas que foram “transferidas para a gratuidade do divertimento, mas que num certo sentido adquiriam mais acuidade, já que o objeto do serviço era uma mulher, um ser naturalmente inferior (...) e o solicitado era a “submissão, a fidelidade e o esquecimento de si”. (DUBY, 2011, p. 74-75)

A origem da vassalagem deriva do “relacionamento social do ético, sustentando que a ideia de vassalagem requeria tanto a aprovação pessoal do vassalo pelo senhor quanto a confiança e devoção pessoal do vassalo ao suserano”, essa teoria formulada por Eduard Wechsler é a mais antiga teoria idealista, ao afirmar que “o 'amor' do vassalo por seu senhor ou senhora nada mais é do que uma sublimação de sua posição social subordinada”. Hauser (1998, p. 217) comenta que essas canções de amor são apenas uma expressão da homenagem do vassalo aos seus senhores, uma variante do panegírico político, explicando que “O fato é que a poesia de amor cortesã-

cavalheiresca deriva da ética do feudalismo não apenas formas e expressões, imagens e analogias; o trovador não se limita a declarar-se servo devotado e leal vassalo da bem-amada”, chegando ao ponto de solicitar-lhe seus direitos como vassalo e de manter sua reivindicação de reciprocidade na lealdade e de favor, proteção e ajuda. Essas pretensões são, evidentemente, meras fórmulas de convenção palaciana.

Tal transferência de solenes juramentos do senhor para sua dama torna-se bastante plausível quando se consideram as prolongadas e repetidas ausências dos barões em função das guerras, e a importante circunstância de que, durante essas ausências, os poderes do senhor feudal na corte e no castelo eram exercidos pelas mulheres. Nada era mais natural para os poetas a serviço dessas cortes do que entoar louvores á dama e expressá-los e formas cada vez mais galantes, que eles reputavam apropriadas para lisonjear a vaidade feminina (HAUSER, 1998, p. 217).

De acordo com Macedo (1999, p. 49, 50), há quem veja na doutrina do "amor cortês" uma suposta valorização da mulher, pelos seguintes motivos. “Primeiramente, porque apenas um grupo particular de mulheres composto pelas damas, foi posto em evidência”.

Depois, porque a evocação, em última análise, enfatizava a imagem e não a mulher em si. A dama não era personificada pelos trovadores. Ela foi estilizada, tornou-se um modelo, um fantasma nas brumas do delírio dos poetas. Numa peça criada por Guilherme da Aquitânia (1071-1127), o primeiro grande trovador, onde o amor sincero, total e arrebatador é louvado, o poeta confessa: Tenho uma amiga, não sei quem é/ Pela minha fé, jamais a vi/ Jamais a vi e a amo muito/ Jamais me fez bem ou mal [...] (MACEDO, 1999, p. 49, 50)

Em segundo lugar, a “senhor” era, para o poeta, um ser de qualidades sublimes, possuidora de todas as virtudes morais, de todas as graças corporais, de toda a sabedoria. Perante tão brilhante visão o poeta sentia-se verdadeiramente aterrorizado. Carvalho (1995, p. 46) esclarece que o trovador “tremia com a ideia de encarar a “senhor”, paralisava-se lhe a voz se tinha oportunidade de lhe falar, chorava, gemia, pedia a Deus que o fulminasse para pôr termo à tão grande *coita de amor*”, expressão usada para se referir ao seu sofrimento amoroso.

Apesar de lavados em lágrimas não havia da parte dos poetas a mínima intenção de conquistarem as damas dos seus sonhos para, prosaicamente, se casarem com elas. De resto a “senhor” era, em princípio, mulher casada, e de alta condição [...] tornava o amor mais sofrido, mais saboroso pela impossibilidade de colher deles favores, e que quanto mais fossem as dificuldades mais poética se apresentava a situação. O marido da “senhor” não intervinha no jogo, embora haja exemplos de casos em que o poeta se mostra descontente por ter notícia de que o marido da sua amada não aceitava bem as cantigas de amor (CARVALHO, 1995, p. 47).

Só a morte poderia resolver tal desespero e todos os trovadores dos Cancioneiros ansiavam por morrer de amor, tema central, cujo sujeito é o amante e a mulher, aparentemente venerada, apenas serve de referência, sendo que o seu papel é inspirar, porém os elogios cabem ao homem. Macedo (1999, p. 50) nos explica que é o homem que “sente, sofre, suporta as dores do amor. Não se submete à mulher, mas ao seu sentimento. Este o engrandece, amadurece, educa; porque ela está distante. A ausência da dama é fundamental, é essencial”. A única importância que a mulher tem é o fato de que se deve ao seu distanciamento e de ser inacessível pela sua posição social.

Para a Igreja, havia a necessidade de enquadrar as emoções de modo que não permitisse ao homem entregar-se à barbárie. Nas classes mais baixas da sociedade, a tarefa era a de frear a licenciosidade. A Igreja cumpriu como pôde essa missão, conforme permitiam as circunstâncias. A aristocracia que, de certo modo, se sentia mais independente da Igreja por manter parte da sua cultura fora do âmbito eclesiástico, criou, a partir do próprio erotismo enobrecido, um freio para a desordem. Literatura, moda e etiqueta exerciam uma influência normativa na vida amorosa da corte, aborda Huizinga (2010, p. 179).

Por volta de 1209, a produção trovadoresca foi transformada em uma literatura dirigida pela Igreja. Foram os dominicanos que impuseram o culto à Maria como tema oficial dos novos trovadores. A poesia lírica dos trovadores provençais não desapareceu, contrariamente, raízes profundas haviam sido lançadas pelos países vizinhos, que se tornaram discípulos da arte poética do Languedócio, ao mesmo tempo em que davam forma culta aos temas de inspiração folclórica. Quando a poesia dos trovadores adentrou em terras

germânicas e italianas, ultrapassando as fronteiras ibéricas até a Galiza, encontrou nessas populações uma poesia primitiva, autóctone, que “tinha por agente principal a mulher, e por irmãs a música e a coreografia”. (SPINA, 1996, p. 26)

O século XIII, “antes de ser o século das catedrais e das sumas escolásticas, foi o século da laicização”, explica-nos Le Goff:

Em 1277 o bispo de Paris, Étienne Tempier, criou uma lista de doutrinas condenadas pela igreja duzentos e dezessete proposições, e o arcebispo da Cantuária, o dominicano Robert Kilwardby, preparou um documento similar, ambos tentando frear a evolução intelectual. Condenaram indistintamente o amor cortês e o relaxamento dos costumes, o uso exagerado da razão na teologia, o esboço de uma ciência experimental e racional. (LE GOFF, 2005, p. 80)

A poesia trovadoresca e o culto mariano são contemporâneos. Lapa (1973, p. 23) registra que antes do “século XII já existia, senão um sistema de mística mariana, pelo menos o serviço de Maria”. Para o cristão, a Virgem era a meiga intercessora entre o Céu e a Terra, a que ouvia a oração do suplicante e a transmitia ao Senhor. De acordo com Lapa, há quem considere a “concepção religiosa, transferida para a vida social, a razão profunda do trovadorismo, o seu caráter panegírico, o motivo enfim porque o trovador pedia à senhora e não, como era natural, ao senhor”. O paralelismo poético é efetivamente perfeito entre a atitude do cristão, “prosternado aos pés da Virgem, e a do amador, deitado aos pés da dona.” A mulher foi divinizada como objetivo da nova concepção trovadoresca da vida, que “representa um desvio consciente ou inconsciente da Igreja e dos ideais de vida que ela impunha uma gradual libertação do homem medieval” (LAPA, 1973, p. 23).

Os trovadores colocavam em um mesmo plano de adoração tanto a dona divinizada quanto Deus humanizado. Possuíam valores iguais. O trovador preferia a dona por intuitivas razões de ordem social e estética e não em obediência a qualquer pensamento ou disposição anticatólica (LAPA, 1973, p. 24).

Com a intervenção do clero na cultura trovadoresca, pode-se também observar nas cantigas de amigo a presença da Igreja. As composições poéticas são cantigas em que o poeta retrata a mulher em colóquio ou em solilóquio,

falando do amor, da saudade e designando o amado de “amigo”. Carvalho (1995, p. 52) registra que o artificialismo encontrado nas cantigas de amor domina igualmente a maioria das cantigas de amigo. São os homens que a escrevem e interpretam a psicologia da menina solteira e seus sentimentos, “o que pensa e o que sente o homem, naquilo que ele próprio tem de feminino”. Carvalho (1995, p. 52) esclarece ainda que:

Buscando as origens deste gênero de cantigas, as de amigo, põe-se a hipótese de que deverão ter sido imitações das cantigas populares, locais, enraizadas na tradição do povo que labuta nas zonas que o rio Minho separa, o norte de Portugal e a Galiza, berço da poesia galego-portuguesa. Os modelos populares de canções antiquíssimas, cantadas nas romarias e na vida quotidiana dos campos, teriam inspirado os poetas que o utilizariam na expressão dos seus sentimentos (CARVALHO, 1995, p. 52).

No meio do cenário ergue-se a imagem da mulher, comenta Carvalho, (1995 p. 53) “ela é a 'pastor', qualificativo de 'jovem' e não de guardadora de gado, que anda pela ribeira a cantar, a lavar roupa no rio ou a dançar com as amigas confidentes sob as avelaneiras floridas, proferindo a sua paixão pelo namorado que, por vezes, observa-a por entre os arbustos. O homem que figura nas cantigas de amigo, especificamente nas pastorelas (gênero importado) é o escudeiro ou o cavaleiro que acompanha o rei na guerra, na expulsão dos mouros e passa, a caminho do fossado, pelo lugar onde a jovem habita. Se lhes é possível, chegam à fala, se não, mandam recados por “mandadeiros”, desejando saber onde se encontra, se está bem de saúde, ou se foi ferido e, quando regressa, manda-lhe flores. Ela chora, canta e desabafa com as amigas e a natureza: *Ai flores, ai flores do verde pino / se sabedes novas do meu amigo! Ai Deus e u é?* Oupergunta às ondas do mar se sabe notícias do amigo, como nos versos, *Ondas do mar de Vigo/ vistas lá o meu amigo? / ai Deus se virá cedo*”. Discute com a mãe que se opõe aos encontros da filha com o namorado ou pretendente, nos versos: *Dizede, madre, por que me metestes / en tal prison, e por que mi tolhestes /que non possa meu amigo veer?*

Apresentamos a Tabela 1, que traz um panorama geral com os elementos estruturais, formais e as principais características das Cantigas, pois

são requisitos prévios para o entendimento da sátira, como exemplo na temática sobre o culto contrário à beleza, a sátira está incluída na questão em que o trovador na cantiga de amor elogia a beleza da dona e na cantiga satírica tal beleza não existe, muito pelo contrário ela é rebaixada, entre outras características. Assim, acontece nas demais.

GÊNERO LÍRICO	CANTIGAS DE AMOR	CANTIGAS DE SANTA MARIA	CANTIGAS DE AMIGO
SUJEITO	Eu-lírico masculino	Eu-lírico masculino	Eu-lírico feminino
OBJETO DE DESEJO	A dona, ou a “senhor”	A Virgem Maria	Amigo ausente
CARACTERIZAÇÃO DO SUJEITO	Cativo, coitado, aflito, subserviente, sofredor.	Submisso à fé e esperançoso dos milagres da Virgem	Esperançosa, submissa à mãe, velida, fremeosa, delgada.
RELACIONAMENTO ENTRE O SUJEITO E O OBJETO	Regras do amor cortês: <i>coita</i> de amor, vassalagem amorosa, desejo de morrer de amor.	Religiosidade, fé, Submissão religiosa. Peregrinação.	Sentimento amoroso. Saudade;
CENÁRIO	A corte.	Espaço sagrado- a Igreja, o altar, os mosteiros.	A natureza amiga e confidente a) o campo: a fonte, o rio, a montanha, a ermida, o baile, a alvorada; b) o mar.
VALOR DOCUMENTAL	Sociedade cortesã — séculos. XII-XIV	Séculos. XII-XIV	Sociedade rural — séculos. XII-XIV
TEMÁTICA	Sentimento amoroso: <i>Coita</i> de amor; Inacessibilidade da mulher amada.	Sentimento de fé e de esperança	Sentimento amoroso: a alegria de amar e de ser amada, a tristeza da ausência do amigo e a alegria do retorno do amigo.
ESTRUTURA	a) Cantiga de mestria b) Cantiga de refrão	Estrutura: a) Argumento inicial b) Refrão	Paralelismo perfeito Cantiga de refrão Cantiga de mestria (rara)

Paralelamente à corrente lírica, desde muito cedo desenvolveu-se um gênero satírico, representado pelas *cantigas de escárnio e maldizer*, pois os mesmos trovadores que escreviam as cantigas de amor também produziam as cantigas satíricas, como no caso do Rei D. Afonso X. De caráter autóctone e

original, são observadas semelhanças entre a sátira galego-portuguesa e o *serventês provençal* (*le serventois* ou *le sirventés des troubadours*), texto satírico que expressa ideias morais e costumes da época, a decadência da sociedade ou as sátiras pessoal, literária, política e social. O trovador galego Pero Mafaldo, contemporâneo e frequentador das cortes de D. Afonso III e de D. Afonso X, cultivou esse gênero:

*Vej' eu as gentes andar revolvendo
E mudando aginh' os corações
Do que póen antre si as nações;
E já m' eu aquesto vou aprendendo
E ora cedo mais aprenderei:
A quem poser preito, mentir-lho-ei,
E assi irei melhor guarecendo.
(...) **CA 435. CBN 316.**

*Vejo a pouca firmeza das pessoas e dos povos, / que hoje negam o que antes respeitavam / e já isto vou aprendendo / e cedo mais aprenderei: / a quem prometer alguma coisa, mentirei / e assim irei melhor prosperando.

“**N**a Idade Média, o riso é, portanto, largamente usado a serviço dos valores e dos poderes. Mesmo quando estes últimos são parodiados nas festas, retiram benefício deles.”
Minois (2003, p. 191)

3 - O GÊNERO SATÍRICO: ESCÁRNIO E MALDIZER

“Rir faz parte da natureza humana, e não se pode proibi-lo totalmente.”

Minois (2003, p.129)

3.1 OS TROVADORES, OS CANCIONEIROS E A PRODUÇÃO DO GÊNERO SATÍRICO.

A cultura dos trovadores foi buscar no cristianismo seu “método psicológico, o gosto da análise interior, o fino tom das suas idealizações e, por vezes, a veemência da sua emoção que a equilibrada cultura clássica não conheceu”. Lapa explica que ocorreu um verdadeiro avanço na vida moral do homem, porque “foi a primeira vez que se procurou conciliar o mundo convencional das formas e dos ditames da razão escolástica com os ímpetus da sensibilidade mais fremente” (LAPA, 1973, p. 25).

A importância desempenhada pela mulher no lirismo galego-português revela o seu caráter popular. Comprovou-se que as mulheres desempenhavam um importante papel nas grandes cerimônias religiosas de Santiago de Compostela. O ofício de cantora e dançarina oficializara-se e estava incorporado às festividades da Igreja.

Com o advento do Trovadorismo, foram separados, teoricamente, o trabalho de composição e o da execução das cantigas, encarregando-se do primeiro o trovador e do segundo, o jogral. Já o papel de jogralesca decaiu, ou melhor, transformou-se de cantora e passou a ser dançarina (soldadeira), possuindo assim um teor artístico, pois recebia por seu trabalho. (LAPA, 1973, p. 106). Na cantiga “*O Marot haja mal grado*” de autor desconhecido, encontra-se o seguinte refrão “*Mal grad'haja, que cantamos/ e que tam em paz dançamos!*”

Quanto à origem desses cantares, a tese árabe defende que a ideia de que a poesia trovadoresca podia ter sido influenciada pela poesia árabe-andaluza, que possuía dois tipos de composição das estrofes: a *moashaha* ou *muaxaha*, criação de Mocaddam, que viveu entre os anos de 840 e 920. A sua forma de construir as estrofes era aa/bba/aa/ccca/aa/dda/aa. Terminava, geralmente, por uma *carja*, conjunto de versos à maneira da *finda* das cantigas

de amor, resumindo o assunto da cantiga. O tom era feminista, como nas cantigas de amigo, pelos lamentos da menina enamorada. A poesia na forma do *zéjel* tinha caráter político, o que não ocorre nas cantigas galego-portuguesas.

Na civilização milenar árabe, uma das mais ricas e avançadas da época, a poesia e as artes, em geral, ocuparam um espaço considerável entre os povos da Península Ibérica. Numerosos califas eram poetas ou protetores de poetas, e toda poesia trovadoresca, incluindo a Provençal, inspirou-se na poesia árabe, que tinha um importante estatuto nas cortes peninsulares. Como exemplo, também podemos citar uma célebre iluminura das *Cantigas de Santa Maria*, de D. Afonso X, que apresenta um jogral cristão e um jogral árabe tocando lado a lado como prova da influência árabe na composição das cantigas.

Figura 1- Mudéjares de Valência –
Iluminura do Códice
Cantigas de Santa Maria. Árabe e Cristão.



No sul da França o ritmo de vida é favorável ao nascimento de uma cultura e de um lirismo vulgar. No século XI, Guilherme IX, duque da Aquitânia (1122-1124), considerado o primeiro trovador provençal da história (BERNARD, 2013), chegaram até nossos dias onze cantigas de sua autoria. A influência cultural da França condicionou energicamente a poesia trovadoresca, sendo anterior a ela e até mesmo à fundação da nacionalidade portuguesa, quando D.

Henrique regeu o condado portugalense, em 1094 ou 1095. Houve, então, a imitação dessa cultura entre os trovadores galego-portugueses, cujas semelhanças se explicam por inevitável encontro de ideias e expressões linguísticas, conforme registra Lapa (1973, p. 117-124).

Reitera-nos esse registro, o historiador Segismundo Spina,

Entre 1150 a 1200 desenvolveu-se também na França a filosofia, a literatura e o pensamento artístico. Na França havia duas literaturas, a épica dos *trouvères* do Norte, e a lírica dos *troubadours* do Sul, que no período em estudo já estavam maduras, constituídas e refinadas, pressupondo, um período anterior de elaboração. As duas literaturas abandonaram o latim para empregarem a língua vulgar (SPINA, 1996, p. 18).

O início da história literária da moderna Europa foi escrito no decorrer do século XII, pelos trovadores da Provença. Spina (1996, p. 17) esclarece que, na época, “surge então uma poesia lírica que é fonte de todo lirismo europeu dos próximos séculos e de grande importância [...] da literatura medieval e do grande renascimento medieval da França no século XII”. Santiago de Compostela torna-se o grande centro de romaria, por onde passavam os peregrinos para visitar o túmulo do Apóstolo, fato que ocorre até os dias de hoje. Com o fluxo de milhares de pessoas, a cidade e a região tornaram-se foco de criação e divulgação da poesia trovadoresca, depois conduzida às cortes de Castela e Leão, bem como a de Portugal.

O autor, assim, registra:

As origens do movimento lírico que se define na Galiza e no norte de Portugal e têm Santiago de Compostela como seu centro produtor de irradiação [...]. A poesia de Entre-Douro-e-Minho, se desenvolve sob o estímulo interior e as sugestões formais da poesia lírica da Provença, não nasceu sob a inspiração, pois as virtudes poéticas e musicais destas populações do Noroeste da Península Ibérica são de uma ancianidade anterior a todos esses movimentos poéticos da época do feudalismo (SPINA, 1961, p. 13).

A maioria dos trovadores portugueses, segundo o autor, “produziu e medrou nestas cortes, fora das plagas nacionais”. Paralelamente a essa cultura jogralesca elabora-se também “uma cultura monástica, adventícia, trazida pelas ordens religiosas, cujo centro principal é a França e cujos mais altos espíritos portugueses são Santo Antônio de Lisboa e o Papa João XXI”. Na

Galiza as mulheres não só produziam cantigas, mas também eram musicistas por excelência. De acordo com Spina (1961, p. 14), “a penetração e o conhecimento da poesia provençal nessas plagas só têm o condão de disciplinar à vocação poética dos galego-portugueses”.

Trovadores e jograis aparecem satirizados por ordem pessoal (e nisto não parecem distinguir-se dos restantes das personagens satirizados), explica Lopes (1994, p. 297). As categorias correspondem à classe de origem, assim, “[...] o nobre é o trovador, o escudeiro ou o cavaleiro de pequena ou média nobreza é o segrel, o vilão é o jogral. É deste esquema geral que resulta a distinção de competência e comportamentos no interior da escola”, essa nobreza é da ordem do implícito mais do que do explícito, na prática, nunca é pacífica. Lopes esclarece ainda que o ponto de partida é o da transferência dos lugares sociais (e da hierarquia) para o campo artístico. O compositor é o nobre e a atividade da nobreza é essencialmente a das armas, a sua arte permanece, portanto, desinteressada. Essa ocupação é comparada com a caça ou os torneios e, ao mesmo tempo, trata-se de uma marca cultural socialmente distintiva, nunca um trabalho: “É a pequena nobreza que pode permitir-se fazer desta arte um ofício distinto dos trovadores, os segréis são pois todos os que, não sendo vilãos de origem, vivem exatamente da sua arte de trovar”. (LOPES, 1994, p. 304).

Quanto ao jogral, a sua origem social impede-lhe, em princípio, qualquer aspiração no campo da criação – pelo menos no interior da escola trovadoresca, onde o seu lugar é o de dependente, o de criado, como o de qualquer vilão com acesso ao espaço da nobreza, mas nunca o de ator (as cantigas de vilãos, existiam, como um gênero próprio, mas depreciado pelos trovadores). Ao jogral compete tocar, acompanhar musicalmente ou cantar as cantigas do trovador ou do segrel.

Esta divisão lógica, que acompanha a estratificação social exterior, estava, no entanto, longe de ser clara na sua aplicação prática. Porque trovador é primeiramente (e etimologicamente) o que faz trovas (boas trovas) – não é especificamente uma categoria social – vemos muitos dos que mais propriamente deveriam designar-se por segréis reivindicar para si esse estatuto, independentemente de receberem ou não pagamento. E vemos logicamente jograis que também compõem, serem alvo

das chufas conjuntas dos segréis e trovadores (LOPES, 1994, p. 305).

A distinção entre trovadores e jograis parece mais ou menos fixa, mas a diferença entre trovadores e segréis é muito mais fluída. Lopes (1994, p. 305) esclarece que “é sobretudo na corte de Afonso X que a questão aparece em evidência diga-se que a maioria das vezes mais como um humorístico debate do que como um problema real”. A designação de segrel era mal apreciada, fixada por um uso não aplicado ao artista e compositor profissional. A autora complementa que

De qualquer maneira, classe social de origem, finalidade da atividade e competência artística são, de fato, as três coordenadas pelos quais se definem aqui as hierarquias e como qualquer destas coordenadas podia entrar em conflito com qualquer uma das outras, compreende-se que a matéria fosse vasta para todo o tipo de chufas (nobres sem talento), vilãos e escudeiros divididos entre o seu nascimento e a sua realidade material concreta, são algumas das possibilidades. (LOPES 1994, p. 306).

Com toda a produção trovadoresca dessa hierarquia de trovadores, jograis e segréis, as cantigas satíricas podem ser divididas em quatro grandes grupos temáticos: a) os comportamentos sexuais; b) as relações interpessoais (de classe, políticas, ou entre grupos étnicos); c) os problemas artísticos internos à escola; d) e, em menor grau, o universo religioso.

A produção literária medieval é desmembrada em duas épocas: a primeira refere-se ao instrumento linguístico galego-português de fins do século XII até 1434, enquanto que a segunda época pode ser marcada de 1434 ao retorno de Sá de Miranda a Portugal, inaugurando o Classicismo. O ano de 1198 foi a data provável da mais antiga composição literária portuguesa, polêmica pela dificuldade de classificação de seu gênero, que oscila entre cantiga de amor, eu lírico masculino e sofrimento amoroso e cantiga de maldizer, pelo fato de o trovador mencionar o nome da senhora (“filha de don Paai / Moniz...”). De autoria de *Paai* Soares de Taveirós, foi dedicada a Maria Pais Ribeiro (a Ribeirinha), que frequentava a corte e, provavelmente, amante de D.Sancho I.

<p><i>No mundo non me sei parelha, Mentre me for como me vai, Cá já moiro por vós, e - ai! Mia senhor branca e vermelha. Queredes que vos retraia Quando vos eu vi en saia! Mao dia me levantei, Que vos enton non vi fea!</i></p> <p><i>E, mia senhor, desd'aquel'di, ai! Me foi a mi mui mal, E vós, filha de don Paai Moniz, e ben vos semelha D'haver eu por vós guarvaia, Pois eu, mia senhor, d'alfaia Nunca de vós houve nen hei Valia d'ua correa.</i></p>	<p>No mundo não conheço outro como eu enquanto me acontecer como me acontece: porque já morro por vós, e ai!, minha senhora branca e vermelha, quereis que vos censure quando vos eu vi em saia? (em corpo bem feito) Mau dia me levantei que vos então não vi feia!</p> <p>E, minha senhora, desde então, passei muitos maus dias, ai! E vós, filha de D. Paio Moniz, parece-vos bem ter eu de vós uma garvaia? (manto) Pois eu, minha senhora, de presente nunca de vós tive nem tenho nem a mais pequenina coisa.</p>
--	--

Os mais antigos textos poéticos em língua portuguesa datam dos últimos anos do século XII, observa Carvalho (1995, p. 1). Não se trata ainda da língua portuguesa, mas de uma língua hispânica, falada aquém e além do rio Minho, o galego-português. Por essa fase passou o português arcaico antes de se constituir uma língua independente. “Devemos o conhecimento desses textos poéticos à feliz determinação de anônimas pessoas que se dispuseram a redigir, ou a mandar redigir, e a colecionar, as poesias de que se tinham notícia e que naturalmente lhes agradavam”, explica Carvalho. Esses textos estão compilados em três importantes Cancioneiros.

De acordo com Fonseca (1961, p. 5), o Cancioneiro Geral Galaico - Português abarca cerca de cento e cinquenta anos do período trovadoresco (1200-1350), divide-se segundo Carolina Michaëlis, em três partes principais: um Cancioneiro de amor, um Livro dos Cantares de Amigo e um Cancioneiro de Burlas, este último com versos de chacota, escárnio e maldizer, em que se criticam os vícios, como resultado da decadência dos costumes da época. São eles:

1- O Cancioneiro da Ajuda (CA), encontrado na Biblioteca dos Jesuítas, que foram expulsos de Portugal, em 1759. Passou depois para a Biblioteca do Palácio da Ajuda e ali se conserva até os dias atuais. Contém 304 canções de amor e seis de gênero diferente, contendo composições anteriores ao reinado

de D. Dinis. Deve ter sido compilado na corte portuguesa em fins do século XIII. É o mais antigo e contém iluminuras. Não está acabado e tem muitas deficiências.

2- O Cancioneiro da Biblioteca Nacional (CNB) foi chamado, também, de Cancioneiro Colocci-Brancuti. Pertenceu, no século XVI, ao italiano Ângelo Colocci, depois adquirido, em 1924, pela Biblioteca Nacional de Lisboa. Tem a mais completa coleção das cantigas medievais (1647) distribuídas em 355 folhas, sendo que 1205 são comuns ao Cancioneiro da Vaticana.

3- O Cancioneiro da Vaticana (CV), copiado na Itália, foi encontrado na Biblioteca do Vaticano (Biblioteca Vaticana), no século XVI. Julgou-se que todas as composições eram de autoria do rei D. Dinis, por isso chamaram-lhe, também Cancioneiro D'El Rei D. Dinis. É constituído por 1205 cantigas de vários trovadores portugueses e galegos, e 56 são comuns ao Cancioneiro da Ajuda.

O número total de cantigas dos três Cancioneiros chega a mil e setecentos (1700), o que não corresponde à soma das cantigas que os compõem, separadamente, em virtude de muitas serem repetidas. De acordo com Carvalho (1995, p. 2), a designação de “cantigas” dada aos textos poéticos dos Cancioneiros justifica-se por serem tocadas por instrumentos musicais, cantadas e dançadas, na maioria de suas apresentações. Originalmente, as composições do Cancioneiro da Ajuda vêm acompanhadas de uma pauta com símbolos musicais.

Além dos Cancioneiros, outra referência citada por Lopes (2011) é a *Tavola Colocciana (C)* “índice de trovadores galego-portugueses escrito por Ângelo Colocci em oito fólhos”, cujo paralelismo entre sua sucessão de números e nomes e a sucessão dos textos e rubricas atributivas no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B)*, “não pode deixar de sugerir que C seja o índice de B”. Temos ainda o *Cancioneiro da Brancroft Library* – cópia realizada entre 1592 e 1612 –, o *Pergaminho Vindel* – datável do último terço do século XIII, contendo sete cantigas de amigo musicadas de Martin Codax, documento notável por nos oferecer texto e música, e o *Pergaminho Sharrer* – fólho mutilado da última década do século XIII –, também fragmentos, musicados, de sete cantigas de amor de D. Dinis, descoberto recentemente (1990).

Essa é toda a documentação manuscrita de que dispõe o pesquisador para o estudo da lírica profana galego-portuguesa. Em face da escassez e do estado precário dela, é de supor que os trabalhos de crítica textual – codicológicos, paleográficos, ecdóticos e filológicos são o ponto de partida. Sendo poesia, ou seja, linguagem condensada e cifrada (misteriosa), há ênfase nos timbres, nas sonoridades fonéticas, na silabação acentual, na rima e na métrica e na carga semântica simbólica.

Os Cancioneiros abarcam o período de um século e meio e, nesse tempo, estão representados os cento e cinquenta e quatro (154) trovadores. Nada se sabe sobre meia centena deles, nem onde nasceram ou viveram, a classe social a que pertenceram e as datas da produção das cantigas, explica Carvalho (1995 p. 3). Dos 154 trovadores, 27 são portugueses, além de mais doze cuja origem deixa dúvida de terem nascido em Portugal ou na Espanha. O maior número é de poetas galegos, 19 certos e 16 duvidosos. Acentue-se, porém, que todos eles, portugueses, galegos, leoneses, aragoneses, ou quaisquer outros, todos se exprimem na mesma língua, o galego-português, nascido nas margens do rio Minho, considerada a língua dos trovadores em toda a Espanha (CARVALHO, 1995 p. 3). Desses trovadores, 93 são autores de cantigas satíricas. Segundo Graça Videira Lopes,

[...] num total de 1679 cantigas que chegaram até nós através dos cancioneiros galego-português, cerca de 465 são agrupados como satíricas. Tão elevado número de cantigas confirma a importância desse gênero poético na cultura trovadoresca. [...] e que não são obras marginais na escola galego-portuguesa. Quem são os autores das 465 cantigas? Há cerca de 154 trovadores e jograis representados nos Cancioneiros, 93 são autores de cantigas satíricas em termos percentuais 60 % da totalidade dos poetas [...] (LOPES, 1994, p. 23).

Nos Cancioneiros, a sátira aparece em pé de igualdade com todas as outras formas poéticas, explica Lopes (1994, p. 11). À primeira vista, os trovadores não parecem ter utilizado qualquer filtro seletivo de ordem moral, fazendo com que do mesmo trovador pudesse coexistir cantigas delicadas e sátiras mordazes, como ocorre na produção de Afonso X. Para o estudioso ter uma correta ideia do homem peninsular, a leitura dos Cancioneiros é fundamental. Os costumes e as personagens descritas ocorreram, quase na

sua totalidade, nos reinados de Sancho II (1209-1248), Afonso III (1210-1279), Afonso X (1221-1284) e D. Dinis (1261-1325).

Os Cancioneiros são documentos únicos e insubstituíveis para a compreensão da Idade Média, pois foram compilados provavelmente numa época próxima do “florescimento da escola galego-portuguesa, refletindo, assim, na sua própria organização, o ambiente literário medieval onde sátira e lirismo parecem ser indissociáveis”, a maioria das cantigas recolhidas nos Cancioneiros não vem acompanhada de nenhuma especificação, cabendo ao leitor decidir em qual dos gêneros a integrar, comenta Lopes (1994, p. 18) e conclui, explicando que a “poesia trovadoresca não pode ser totalmente desligada da música que era seu suporte”, pois corre o risco de ser descaracterizada.

Há nos Cancioneiros, uma “homogeneidade de formas, de tal maneira que é praticamente impossível detectar alterações significativas ao longo dos quase dois séculos de poesia que eles recobrem [...], que não dá mostras de quaisquer espécies de decadência nos anos terminais”. A poesia trovadoresca vive em sua essência “da competência na reprodução de modelos fixos”, ela não morre por perda de vitalidade interna, mas, “por razões conjunturais e sociais exteriores” (LOPES, 1994, p. 29).

De acordo com Fonseca (1961, p. 7), os trovadores, morrendo de amor ou deixando a donzela sofrer pelo amigo, afastam as leis da cortesia para rima-rem o quanto existe de cômico, substituindo o idealismo pelo realismo da participação das soldadeiras, que acompanhavam os jograis em suas apresentações, ridicularizadas pelo povo e pelos próprios jograis em composições satíricas. Explica Fonseca (1961, p. 7), que “[...] nas de escárnio e maldizer dava largas aos instintos, por vezes brutais e rasteiros, voltando-se para o realismo, às vezes pornográfico, que constitui valiosíssimo documento para o estudo da vida e costumes medievais”, cita-se como exemplo a cantiga de Martim Soares “Pero Rodriguiz, da vossa molher” em que “e direi-vos em que lho entendi:/ em outro dia, quando a fodi, / mostrou-xi-mi muito por voss’amiga.”

Neste gênero de cantigas, configura-se o caráter impetuoso do homem medievo, que chamava as coisas pelo nome; o texto é de estilo rude e obsceno, mas de grande preciosidade linguística pela variedade de nomenclatura, dureza e brutalidade do vocabulário, que enriqueceu, sobremaneira, a língua

portuguesa. O valor das cantigas de escárnio e maldizer é incalculável, quer do ponto de vista linguístico, quer histórico, etnográfico ou literário. Essa literatura produzida nas cortes para divertir os nobres também estava presente entre as pessoas simples, também criticadas pela decadência dos costumes, diferentemente das cantigas líricas que exaltavam o amor, a beleza e a saudade nas cantigas de amor e nas cantigas de amigo.

Na Antiguidade Clássica, pode-se citar Horácio e Juvenal que já satirizavam os acontecimentos na corte que frequentavam. Sodré (2010, p. 19) registra que “os poetas censuravam seus contemporâneos, procurando corrigi-los em seus hábitos morais e sociais”.

Na Idade Média não foi diferente, no ambiente palaciano surgiram as cantigas satíricas, formas literárias que refletem com veracidade problemas, preocupa es e conceitos morais do tempo, por uma visão sard nica (sarcástica, maldosa) que, de acordo com Sodré (2010, p. 48), trata-se de uma “modalidade que procura diminuir o objeto, atacando, ajustando as motiva es da produ o trovadoresca, em especial a satírica, um dos pontos suscetíveis de injúria e mal-entendidos no ambiente palaciano”. Segundo Sodré (2010, p. 15), a crítica considera as cantigas satíricas como um “ponto de vista predominantemente moral e sociológico, comprometendo não apenas a leitura das cantigas, mas inclusive, a no o de sátira dos próprios trovadores”

Denise K. Filios (*apud* Sodré, 2010, p. 89) explica que as cantigas satíricas são

[...] piadas ditas cortesmente entre homens, funcionando como insultos rituais, para solidificar laços dentro de um grupo de participantes e, ao mesmo tempo, estabelecer uma hierarquia dentro desse grupo. Segundo ela, os insultos rituais seriam uma versão do *jugar de palabras*, [...] na medida em que tanto o gracejador como o gracejado, além dos ouvintes da performance trovadoresca, deveriam se agradar do jogo, rindo-se e divertindo-se.

As cantigas escarninhas eram um incentivo à brincadeira e ao jogo, não excluindo aquelas que criticavam os acontecimentos sociais, políticos e culturais do tempo. Essa reflexão crítica está presente em grande parte das cantigas, por meio de versos injuriosos, que tornavam o seu *jugar de palabra* mais divertido e eficaz. O trovador sentia-se realizado, não havendo modelos literários a seguir, o poeta tinha liberdade de cria o e poderia apresentar-se

conforme era, “gozador, irreverente, desrespeitador, embora se teime, em livros escolares e noutros escritos, em divulgar uma imagem do poeta medieval fundada no artifício das cantigas de amor, dedilhando o citolão, sinceramente apaixonado”, explica Carvalho (1995 p. 44).

O gênero satírico parece estar sujeito às maiores dificuldades de interpretação, de acordo com Paredes (2010, p. 19). As composições que não podem ser incluídas nas categorias de cantigas de amor e de amigo são interpretadas como satíricas. Há nos Cancioneiros menção a certas mulheres ligadas à prática trovadoresca, na qualidade de acompanhantes dos jograis, que se apresentavam em lugares públicos, embora alguns, pelo seu talento, já tivessem atuado em paços e em castelos. Os jograis faziam-se acompanhar de mulheres que “dançavam, cantavam e tocavam pandeiros, mulheres que, por força da profissão do jogral, andavam de terra em terra, instalando-se onde lhes era possível, comiam quando calhava, numa existência difícil, entregando-se aos homens que as desejavam”, explica Carvalho (1995, p. 33). Como profissionais, recebiam salário, o soldo (antiga moeda de ouro criada pelo Imperador Constantino, no ano 300 a.C.) como pagamento, originando-se o nome de “soldadeiras”. Essas mulheres assim chamadas foram satirizadas pelos trovadores em cantigas de escárnio e maldizer, durante os festejos que participavam.

A criação trovadoresca se realizava em certas horas de ócio, os mais dotados de inclinação poética compunham versos que vinham a ser cantados com acompanhamento musical. Desse modo, foram criados os centros de cultura que marcaram uma época e que permitiam a revelação de altos valores poéticos enriquecedores da literatura portuguesa. Alguns dos poetas tinham condição de viajar e visitar outras cortes, como a da França, onde aprenderam e trouxeram poéticas para seus países de origem, independente do cultivo de formas literárias originais, conclui Carvalho (1995, p. 27).

Um passatempo favorito dos nobres era o das aventuras amorosas. Nelas se viam envolvidos reis e nobres na disputa de uma mesma mulher ou colaborando nos escândalos que provocavam, protegendo-se mutuamente, e às vezes também resolvendo com a espada na mão casos que tocavam mais perto a dignidade e o orgulho feridos. A época foi fértil em escândalos de toda a ordem no campo da moral social, de violações de

mulheres, de rapto de cavalos fogosos, de assaltos a conventos, de concubinatos de freiras, de abadessas, de bispos e de frades. Afonso III teve 10 filhos bastardos e D. Dinis sete, provavelmente cada um de uma mãe diferente. As cenas escandalosas, com indicação pública dos nomes das altas pessoas intervenientes, eram temas de cantigas e naturalmente constituiriam um gáudio para aquela divertida sociedade (CARVALHO, 1995, p. 27).

As cantigas satíricas são formas próprias elaboradas no seio de uma elite culta, esclarece Lopes (1994, p. 75). Elas mantinham, desde remotos tempos, uma forte ligação entre as tradições populares autóctones que adaptam e transformam um gênero artístico de características definidas e com funções próprias determinadas. Permitiram uma relação entre a cultura cortês de uma elite e a cultura popular. Uma parte muito significativa dos trovadores galego-portugueses pertencia, por nascimento, à nobreza. A palavra poética era composta não só de estatuto social, mas também de atividades preferenciais, como a guerra e o manejo das armas (LOPES, 1994, p. 78). Destaca-se a figura do rei Afonso X, o Sábio, monarca amante da música e da poesia, amigo dos trovadores, autor de várias obras, dentre elas, *Las siete partidas*, *Fuero real*, *Setenario*, além de trovador de obscenas e violentas cantigas satíricas. Na literatura, sua maior obra foram as *Cantigas de Santa Maria*, de caráter religioso e moralista dedicadas ao louvor e aos milagres da Virgem Maria.

Afonso X foi herdeiro de uma corte sensível às atividades trovadorescas, tendo como referência seu bisavô, Afonso VIII, casado com Leonor Plantageneta, filha de Leonor de Aquitânia, autora de cerca de nove obras históricas e pequenas histórias produzidas entre 1180 e 1200. Praticamente, todo conhecimento sobre as obras feitas por monges ou cônegos apresentam Leonor de Aquitânia sob uma perspectiva desfavorável, por se tratar de uma mulher, embora fosse neta de Guillerme IX. Para os homens, nesse período, a mulher é uma criatura essencialmente má. Duby (1995, p. 16) registra que, “mediante [...] o pecado se introduz no mundo, com toda a desordem que nele se vê.” Outras mulheres, porém, destacaram-se na “literatura cortês, damas inspiradoras e poetisas” como Leonor de Aquitânia, podemos citar Marie de Champanhe, Marie de França, Isolda, Guinevere,

Maria Madalena, Heloísa, Julette, Dorée d'Amour e Fênix – todas consideradas “heroínas de carne e de sonho”.

A corte de Afonso X era o local dos oficiais legislarem sobre justiça e para deliberarem sobre o modelo de comportamento e de valores para as próximas ações, explica Sodré (2010, p. 42). Recolhiam “os filhos de homens honrados para que aprendessem a ser cortesões, sendo pólo de ética e de educação”. A metáfora da ‘espada da justiça’ aperfeiçoa a função da corte, “onde os escárnios, enganos e excessos são rejeitados por mancharem as *palabras* dos homens”.

A importância da obra de Afonso X, de acordo com Leão (2011), se justifica, levando em conta a vasta obra produzida em seu *scriptorium*, na cidade espanhola de Toledo, recebendo o título “sábio”. Nascido em 23 de novembro de 1221, na cidade de Toledo, sede do reino de Castela e falecido em 4 de abril de 1284, em Sevilha (Andaluzia), reinou sobre Castela e Leão durante trinta e três anos (de 1252 a 1284), fortalecendo-se tanto por sua atividade cultural quanto por sua ação política.

Quanto à produção profana, há falta de dados concretos, segundo Paredes (2010, p. 27). Além da ausência desses referentes, torna-se difícil a tarefa de estabelecer uma cronologia, mesmo que aproximada da produção profana afonsina. Tudo indica que o texto mais antigo poderia ser o de escárnio amoroso, escrito provavelmente quando o rei era infante, entre 1237 e 1243, já governando o reino de Leão. Diferentemente, as cantigas de caráter político oferecem possibilidades de datação, partindo-se das referências históricas no contexto espaço-temporal, ou seja, no período de suas campanhas andaluzas em Murcia, Cádiz e Granada.

A corte afonsina era itinerante por força das circunstâncias e moveu-se entre Toledo e Murcia, Sevilha e Valladolid. Sodré (2010, p. 43) explica que “formada por um contingente variado de leigos e clérigos, a corte não acolhe apenas a residência do rei e seu séquito; nela realizam-se os negócios do governo, os tribunais de justiça e a reunião das cortes ou conselhos, para tratarem das demandas do reino”. Nessas reuniões, a corte afonsina apreciava o divertimento e as apresentações das cantigas, o *juglar de palabra* e o *fablaren gasaiado*, debates, narrações e sátiras. As cantigas produzidas por D.

Afonso classificam-se em cantiga d' *escarneo*, cantiga de maldizer, cantigas de *jogueted'arteiro* e cantigas de *risabella*. Sodré esclarece que

O conjunto de leis peninsulares organizadas por Afonso X no século XIII, as Partidas [...], apurou-se a estreita relação entre *injuriar e brincar cortesmente*, na Lei XXX do Título IX da “Partida Segunda” ela determina que “nada poderia constranger ou aborrecer aquele que seria motivo de mofa (“que aquel a quien jugaren non se tenga por denostado”), uma vez que só a distração e a alegria deveriam conduzir o *fablar en gasaiado e o jugar de palabra*, consideradas as conveniências de “*tiempo e lugar e manera*”. O contrário disso recairia provavelmente em injúria e em desonra, proibidas por lei, e, mais ainda, em conduta não palaciana, descortês, o que era grave no convívio com o rei, passível de pena” (SODRÉ, 2010, p. 16).

Afonso X era cuidadoso quanto à circunstância cortesã peninsular do *fablar en gasaiado*. Sodré (2010, p. 70) esclarece que há “várias passagens das leis afonsinas que abordam o perigo de *deostar* (demonstrar), maldizer e injuriar alguém, sobretudo, na presença do rei”, assim, eram evitadas as injúrias, ofensas ou maledicências, na tentativa de impedir que o *deostar* não fosse além do cômico.

Afonso X regula nas cantigas as palavras de maldizer contra alguém, mais que da finalidade do *riso* do que da maledicência. Sodré (2010, p. 83) explica que, para ele, “é o pecado de quem produz cantiga (*palabras*) de maldizer, mesmo com o propósito de diversão”. Considerava o monarca que as palavras más provocavam dano e uma vez proferidas, não poderiam voltar atrás. Provavelmente, seria essa a situação com que se deparavam os cortesãos, nenhuma palavra ou gesto é por si só injurioso ou desencadeia prejuízo. Contudo, bastava uma entonação diferente, a escolha de certos lugares, testemunhos ou a passagem de determinado gênero para lugares inconvenientes, para se criar a injúria e incorrer em crime de desonra. Em uma situação de corte entrariam em jogo não apenas o fato de o cortesão detectar a injúria, mas, principalmente colocar em prática sua indignação e sua capacidade de fingir a ofensa em nome da *cortesía*, da harmonia da reunião com o rei ou o senhor que recebe em seu *solaz* (solar) (MADERO, 1992, p. 39 apud SODRÉ, 2010, p. 70).

O avesso seria, assim, um tipo de *equivoco*; o caráter lúdico, o jogo estaria justamente na surpresa de os ouvintes e o próprio

visado perceberem a brincadeira do jogo dos contrários. Estariam a conveniência e a boa *razon* para a composição da cantiga: não dizer ao covarde que é covarde, nem ao sodomita que é sodomita, mas jogar com seu avesso, se isso fosse conveniente ao trovador e à corte: um seria valente; o outro, heterossexual. Esses exemplos da lei- muito arriscados na prática, no caso de um cortesão covarde presente no *fablar en gasaiado-*, poderiam não ser exatamente os utilizados pelos jogadores de *palabra*. Mais provável é que os trovadores, por meio da “injúria lúdica”, tomassem como alvo do jogo um funcionário heterossexual como *sodomita*, ou um bom trovador como “plágíario” ou “jograrón”, ou um rico-homem gênero como *escasso*, o que aparece com certa frequência no cancionero de burla galego-portuguesa (SODRÉ, 2010, p.115).

Deixa claro, assim, o desejo dos trovadores de fazer gracejos e dedicá-los aos nobres avarentos (os infanções), aos trovadores incompetentes, aos funcionários sensuais da corte, às soldadeiras peregrinas, aos sodomitas, entre outros, justifica Sodré (2010 p. 113). Contudo, diante da lei, o *equivoco* não estaria apenas na retórica de disfarçar ou criticar com palavras. O receptor poderia sentir no ato de maldizer, uma brincadeira equivocada. O *jugar de palavras*, registrado na lei, advertia a atitude velada ou desvelada que fosse contrária à natureza das pessoas social, moral ou fisicamente, ou seja, falar camuflado ou equivocado nas cantigas de escárnio e chão e grosseiro nas de maldizer.

Na corte de D. Afonso X a ira e a tristeza não tinham lugar, quando se tratava de entretenimento. As pessoas deviam ouvir, prazenteiramente, as brincadeiras e as chufas declamadas ou cantadas nas cantigas. Além de convenientes, essas cantigas escarninhas poderiam “ser lidas não como críticas ou denúncias – excetuando-se, por certo, as sátiras morais e políticas, mas como jogos de avessos apenas”, elucida Sodré (2010 p. 121).

O fato de Afonso X criar cantigas obscenas e marianas, deve-se considerar, segundo Sodré (2010 p. 135-136), que cada gênero na cultura trovadoresca tinha seu propósito e prestígio. Isso se configura na cantiga de Santa Maria, número 10, *Rosa de beldad’e de parecer/ e Fror d’alegria e de prazer/ [...] se eu per ren poss’ aver seu amor, / dou ao demo os outros amores*. Trata-se de uma verdadeira exorta o do rei trovador que aconselha os demais trovadores a abandonarem as ‘donas’ da cantiga de amor e a louvarem apenas Maria, a “Rosa das rosas”. Ao mesmo tempo, há,

coerentemente, uma condenação aos escarnecedores, com a visão religiosa do riso, considerada como “expressão demoníaca”. No ambiente de produção poética e artística descarta-se a ideia de que Afonso X desobedeceu às suas próprias leis sobre maledicência, quando produziu versos obscenos.

Para Lopes (1994, p. 91), o conceito geral de sátira não tem limites muito definidos, uma vez que a obra é considerada satírica pela sua “atitude e o propósito do escritor e por certa visão sardônica”, o termo “satírico” não designa propriamente um gênero ou uma forma, mas uma função – a de criticar, satirizar.

As cantigas de escárnio e maldizer prolongaram de alguma forma as tradições satíricas anteriores, explica Lopes (1994, p. 53-54). A tradição carnavalesca ocupava um grande lugar na vida do homem medieval, desta forma, o “caráter de liberdade relativa, de suspensão das hierarquias feudais, que estas festas permitiram era certamente propício ao desenvolvimento da sátira”. Como ponto inicial, tinham o grotesco carnavalesco sobre outras formas não grotescas possibilitadas pelo cômico. Algumas das formas mais utilizadas nas cantigas satíricas são a ironia, os trocadilhos, o jogo com a polissemia das palavras, “[...] a linguagem direta e geralmente sem ornatos contribui antes, poderosamente, para o tom incisivo e certo das invectivas [...]” (LOPES, 1994, p. 189).

[...] no que diz respeito a figuras de estilo, os trovadores e jograis galego-portugueses mantêm-se, pelo menos no cancionero satírico, muito próximos de um realismo quotidiano de fortes raízes populares. O mesmo transparece num outro recurso linguístico frequente nas cantigas satíricas – os provérbios. [...] mas o seu uso recorrente nas cantigas satíricas é mais uma prova da ligação deste gênero com as tradições e a linguagem populares, de que os provérbios certamente são um dos elementos típicos (LOPES, 1994, p. 192).

Há, ainda, nas cantigas expressiva presença de provérbios. De acordo com Lopes (1994, p. 193), ocorrem daí muitos “problemas de interpretação”, considerando que a maioria dos provérbios desapareceu da linguagem contemporânea, dificultando o entendimento do seu sentido.

O próprio Afonso X constrói uma das suas cantigas de escárnio em torno de um provérbio que lhe serve de refrão: “quem leva a baio, non leixa a sela”. A

cantiga refere-se provavelmente a um cavaleiro ausente das campanhas da Andaluzia, que o rei teria antes protegido.

Além dos provérbios, encontram-se também as paródias:

É possível assim que muitas cantigas satíricas parodísticas [...] “seguissem”, se não uma cantiga particular, pelo menos o tipo de música do gênero dos poemas parodiados (cantares de amor ou de amigo, cantares heroicos, prantos, etc). Do mesmo modo se poderá imaginar que algumas sátiras contra colegas de ofício poderiam igualmente apoiar-se em melodias da autoria dos visados, ainda que, mais uma vez, não haja nenhuma espécie de provas sobre o assunto (LOPES, 1994, p. 196).

Graça Videira Lopes (1994 p. 197) comenta que há também “alguns problemas curiosos, ao mesmo tempo de ordem musical e cênica”:

Um jogral levanta-se então [...] e anuncia que preparou uma estrofe que espera resposta; toca então algumas notas de uma música conhecida; por entre risos e comentários inicia o seu canto; ao fim da primeira estrofe há novamente palmas e risos e só depois um trovador se levanta (o nomeado pelo jogral) e, sobre a mesma música, inicia a resposta. [...] nas linhas gerais é um cenário verossímil, pelo menos para uma parte destas cantigas, que funcionariam assim como uma espécie de cantares ao desafio, onde, como dissemos, o que estava sobretudo em jogo era a mestria de cada um na arte de trovar (LOPES, 1994 p. 197).

A forma como a arte satírica trovadoresca era demonstrada é algo que podemos apenas supor (ou imaginar) hoje. Sua expressão poético-musical ocorria essencialmente na oralidade e de acordo com Lopes (1994, p. 205), “ela estaria certamente longe da fixidez que os textos que até nós chegaram nos dão a ver”.

Ao lê-los e analisá-los não podemos, no entanto, deixar de fazer nossas as palavras de Paul Zumthor: “o que proponho à atenção, é o aspecto corporal a partir dos textos medievais, seu modo de vida como objeto de percepção sensorial.” Mesmo que o conhecimento exacto desse modo de existência nos esteja hoje vedado, não poderemos nunca deixar, com maior ou menor nitidez, de o pressupor (LOPES, 1994, p. 205).

A estrutura das cantigas facilita o levantamento do gênero, pois é à primeira estrofe que cabe um papel introdutor. Na grande maioria das cantigas

essa estrofe apresenta a personagem a quem é dirigida o gracejo, que geralmente é em forma de vocativo. É possível fazer um levantamento geral dos destinatários dos gracejos, partindo dos grupos sociais ou sócio profissionais a que pertencem, o que geralmente também os trovadores e jograis não deixam de referenciar, explica Lopes (1994, p. 212).

[...] uma das características notáveis da arte satírica trovadoresca é que, tornando públicos, como vimos, vícios e comportamentos mais ou menos censuráveis da sociedade do seu tempo, trovadores e jograis não se excluem, em princípio, dessa mesma sociedade. Tal como nos surgem nas cantigas de escárnio e maldizer, eles são participantes ativos que, se retratam, com cores mais ou menos fortes, os seus ridículos, retratam-se também a si próprio e aos seus colegas de ofício com a mesma crueza ou o mesmo humor que utilizam nos retratos dos seus contemporâneos (LOPES, 1994, p. 296).

Há, também, em contrapartida, a liberdade de linguagem, quando se refere às doenças venéreas que, “por vezes descritas com um realismo quase clínico”. Algumas estrofes evidenciam também uma “vida desregrada, que inclui acusações como atividades sexuais excessivas, bebidas, jogo, etc., muitas vezes tendo como alvo segréis e jograis”, de acordo com Lopes (1994, p. 323). Existem também cantigas com motivos de feitiçaria, astrologia e credices, que Lopes (1994, p. 323) nos revela várias personagens acusadas dessas práticas:

É muito curioso e significativo que, no entanto, e na sua totalidade, estas cantigas acentuem claramente o ridículo deste tipo de práticas, o que nos transporta para uma sociedade cortês onde, contrastando com a imagem tradicional da Idade Média, parece imperar um notável racionalismo-sintoma inegável do elevado padrão da cultura trovadoresca no quadro geral da cultura medieval (LOPES, 1994, p. 323).

Não deixa de ser interessante, também, o reduzido número de cantigas satíricas cujo motivo principal é o vício da bebida, ou do vinho de uma maneira geral. Onde, quando e como eram cantadas essas sátiras? De forma genérica, explica Lopes (1994, p. 330), “seriam as cantigas de escárnio e maldizer cantadas na presença dos visados (ou mesmo dos seus protetores?). Supomos que talvez não fosse raro 'chufar' de alguém presente na própria forma do maldizer direto, ou, talvez mais frequentemente, na forma de escárnio”.

Conhecemos, destas cantigas, os seus textos e autores mas de fato nada sabemos do seu percurso na sociedade do tempo. Ora, da mesma forma que é sabida terem existido jograis encarregados de “publicitar” com as suas cantigas santuários e romarias célebres [...], poderemos igualmente admitir que fato semelhante pudesse ocorrer no domínio da sátira, ou seja, que não só pudesse haver “encomendas” visando determinados objetivos, como mesmo não sendo “encomendadas”, pudessem as cantigas ser difundidas de uma forma mais ou menos orientada, a partir, por exemplo, da sua integração no repertório dos jograis, que as repetiram assim em circunstâncias e cenários diferentes e mais alargados do que as circunstâncias e cenário da sua primeira apresentação pública (LOPES, 1994, p. 330).

O que a história deixa registrado, de acordo com Lopes, uma cantiga não era cantada uma única vez, no entanto, essa é uma questão que, como tantas outras, permanecerá em aberto. Há apenas suposições baseadas nos textos e manuscritos que foram deixados.

No próximo capítulo, as noções de riso e de escárnio serão estudadas como embasamento da leitura analítica das cantigas selecionadas.

“No período mais arcaico, o riso é, antes de tudo, uma expressão agressiva de zombaria e de triunfo sobre os inimigos. A zombaria faz parte das invectivas rituais; é uma arma, uma ameaça, eficaz e temerosa, usada pelos bons e pelos maus.”

Minois (2003, p. 117)

4 - SOBRE O RISO E O ESCÁRNIO - CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS E LITERÁRIAS

“Ninguém contribui mais para demonizar o riso que os pais da Igreja.”

Minois (2003, p. 126)

4. 1 O RISO NA IDADE MÉDIA

Georges Minois (2003, p. 21) explica em seu livro que na história da criação, não foi pela palavra que tudo veio à vida, mas pela gargalhada e pela alegria. Esclarece que o papiro de Leyle, datado do século III, descreve o nascimento do Universo como se fosse uma enorme gargalhada: “Tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo... Quando ele gargalhou, fez-se a luz... Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água [...]”.

Nos tempos bíblicos, registra Minois (2003, p. 112): de que poderiam rir Adão e Eva se a condição de vida era viver no paraíso? Se no jardim paradisíaco não havia “nenhum defeito, nenhum desejo, nenhuma fealdade, nenhum mal: o riso não tem lugar no Jardim do Éden”. Não há, portanto, nem o riso de satisfação, pois só há “satisfação quando alguma carência é suprida; ora, o paraíso conhece a plenitude permanente”, explica-nos o autor. Contudo, eis que o maligno se envolve e o pecado original é cometido, tudo se desequilibra e o riso aparece, fatos que nos levam a concluir que o diabo foi o grande responsável pelo riso.

Partindo-se desses dados históricos, registrados por Minois (2003), fica evidente que o riso está ligado à imperfeição, à corrupção e ao fato de que as criaturas estão decaídas. De acordo com o autor, o riso é a revanche do diabo, que revela ao homem a sua pequenez e dependência. Ele nada pode, pois é um ser grotesco que vive em um universo também grotesco, explica Minois (2003, p. 112-113).

O riso vai se insinuar em todas as imperfeições humanas, constatando sua decadência e, ao mesmo tempo, pode ser um consolo, uma conduta de compensação para escapar do desespero e da angústia, é rir para não chorar. A Igreja recrimina a ideia de rir em vez de chorar pela nossa decadência, rir de

nossas fraquezas deveria ser uma marca de arrependimento e essa é nossa perda. Enxergamos o nosso nada e rimos dele, segundo Minois (2003, p. 112), trata-se de um riso diabólico.

Nesse importante estudo, o autor aponta dois tipos de riso no vocabulário: o *gelân*, riso simples e subentendido e o *katagelân*, que significa “rir de”, um riso agressivo e zombeteiro, comum entre as pessoas. Desde a Antiguidade Clássica, o famoso riso “sardônico”, sarcástico, que aparece em *Odisseia*, representa o riso ligado ao sofrimento e ao mal-estar. Do mesmo modo, o riso dionisíaco, que não está ligado ao vinho como foi associado no século XX, mas ao “furor e ao homicídio”, seus atributos estão relacionados com a violência e com a obscenidade. Para Minois (2003, p. 43), o riso é uma maneira de “afirmar o triunfo sobre o inimigo do qual se escarnece”, o que nos leva a entender que o riso é “como simples válvula de escape”.

Minois (2003, p. 72) explica que Aristóteles nunca disse que “o riso é próprio do homem”; ele apenas disse que o homem “é o único animal que ri” ou que “nenhum animal ri, exceto o homem”. O riso debochado, raivoso, com finalidade moralizante, conservador e gozador dos vícios e das coisas novas é sucedido por um riso inquieto e perturbador, que provoca mal-estar e vai muito além do riso cômico. Esse é o riso generoso, que simplesmente inverte as coisas de forma temporária, diferente do riso grotesco nascido de uma reação de medo diante da realidade que, por momentos, se deforma e perde sua estrutura racional, tranquilizadora, tornando-se anormal, assustadora.

Historicamente, a zombaria faz parte dos rituais como uma arma, uma ameaça eficaz e temerosa, utilizada pelos bons e também pelos maus. Ninguém contribuiu mais para demonizar o riso que os pais da Igreja, investindo contra as comédias, espetáculos demoníacos e impudicos, pois de acordo com Minois (2003, p. 126) não é permitido rir, incorrendo no risco de ofender a Deus, desprezando sua lei, pois o riso podia fazê-los esquecer o medo constante que tinham do inferno. Essa fusão do sério com o cômico marcou a religião popular da Idade Média. Dos poucos relatos religiosos, os historiadores depreenderam que o cômico existente não tinha a finalidade de fazer rir, pelo contrário, de edificar e compreender que a vida terrena era pobre e risível. Dessa proposta, mesclam-se nas pessoas o medo e o riso, o sagrado e o profano. Por outro lado, ao povo medieval não faltavam brincadeiras. As

fábulas introduzem bobos e diabos muito impertinentes, deixando evidente que a verdade deveria ser dita rindo, ideia presente nos relatos desde a Alta Idade Média. A partir do século XI, os abusos do clero e dos altos postos ocupados na Igreja, tornaram-se motivos de paródias e sátiras cômicas. Até o século IX, o limite era o grotesco, com grande liberdade cômica.

Para Bakhtin (1987), essa liberdade ocorre pelo fato de que o regime feudal era ainda jovem e relativamente popular, mesmo sendo uma cultura poderosa que caminhava lado a lado com a cultura escolástica. Assume, naturalmente, a continuação das “saturnais”, festas realizadas na Roma antiga em homenagem a Saturno, pela fragilidade da cultura religiosa oficial que impunha proibições ao riso colocado no mesmo nível da razão, como particularidade fundamental do homem em relação à besta. O homem não é apenas a única criatura que pode rir, mas também a única criatura risível: “só rimos daquilo que é humano ou que faz pensar no homem. O riso faz parte da natureza humana, mas não de sua essência, o que não prejudica em nada o seu caráter bom ou mal”, de acordo com Minois (2003, p. 144).

Na Idade Média, a visão cômica foi excluída do domínio sagrado e tornou-se a característica essencial da cultura popular, que evoluiu fora da esfera oficial, “e é graças a esta extensa extraoficial que a cultura do riso distinguiu-se por seu radicalismo e sua liberdade excepcionais por causa da impiedosa lucidez”, explica Minois (2003, p. 156). A visão cômica do mundo, elaborada de maneira autônoma e longe do controle das autoridades, adquiriu licença e liberdade extraordinárias.

Essa visão cômica se manifesta sob três formas principais: 1) ritos e espetáculos, como carnavais e peças cômicas; 2) obras cômicas verbais; 3) desenvolvimento de um vocabulário familiar chulo e grosseiro. A primeira forma compreende todas as festas populares, incluindo-se aquelas que utilizam elementos religiosos, como as festas dos loucos, festa do asno, riso pascal e todas as festas ligadas aos trabalhos agrícolas, ritos de passagem da vida, com a participação de bobos e bufões. Nas esferas carnavalescas, o povo representa a própria vida, parodiando-a e invertendo-a na alegria para uma vida nova e melhor, livre e transfigurada. O Carnaval é considerado pelo autor, a segunda vida do povo, cujo princípio é o riso, é a vida de festa, que corresponde aos fins superiores da existência, à liberdade, à igualdade e à

abundância, o renascimento da universalidade. O riso carnavalesco é, primeiramente, o bem coletivo do povo, inerente à natureza do Carnaval, é “geral”; “universal” e atinge todas as coisas e todas as pessoas que participam da festa. O mundo inteiro parece cômico e o riso torna-se ambivalente: alegre ao transbordar alegria e, ao mesmo tempo, zombeteiro e sarcástico, ao mesmo tempo, nega e afirma, sepulta e ressuscita.

A segunda forma pode ser exemplificada com obras que privilegiaram o cômico, a imitação dos defeitos físicos e morais, as situações tal como ocorridas no teatro pré-viceentino, em Portugal, com os arremedilhos e os momos, que divertiam e faziam rir as pessoas. Nos séculos XIV e XV surge uma literatura de festa, parodística, que zomba e revira as condições sociais oficiais, além dos ritos mais sagrados que são parodiados. São apresentadas liturgias, preces, sermões bufos, paródias de romance de cavalaria, fábulas e farsas, além de peças religiosas encenadas com crueldades. Para expressar a liberação, o caráter dinâmico efetivo da realidade e a visão cômica do mundo têm necessidade de um novo vocabulário, no qual pragas e grosserias desempenham um papel essencial. Na terceira forma, as cantigas satíricas apresentam um grande peso pela contribuição ao vocabulário popular de palavras grosseiras, ironias e palavras de baixo calão, que chegaram às famílias, nos séculos XIV e XV.

Minois (2003, p. 158) esclarece que a paródia medieval foi um processo de rebaixamento para explicar o “alto” pelo “baixo” - não sob uma perspectiva simplesmente negativa, mas com o objetivo de entretenimento. O mundo é grotesco, alegremente cômico e essa caricatura popular despoja-se no “baixo”, em situações como, por exemplo, a absorção do alimento, a excreção, o acasalamento, o parto na sujeira, os odores e os ruídos ligados ao ventre e ao baixo-ventre, todas as funções que rebaixam o homem. Por outro lado, a visão oficial e séria do mundo, representada pela estética clássica, insiste, ao contrário, no permanente, no estável, no identificável e no diferenciado, ao passo que no grotesco popular, na grosseria, no insulto e sacrilégio, na vontade subversiva de rebaixamento, ao contrário, é o “alto” desprezando o “baixo”.

O autor explica que esse riso, no entanto, não é individual, mas, sim, para sua eficácia, deve ser coletivo, social, universal. Ele não ocorre sobre o particular, mas sobre o mundo inteiro, do qual revela a verdadeira natureza. O

riso profanador e libertador do povo medieval pode ser considerado uma visão de mundo, um mundo cômico, mas que não chega ao nível da consciência clara. O desenvolvimento do individualismo, a partir do século XVI, não permitirá tornar-se uma realidade viva, a festa carnavalesca e a paródia evoluíram para uma concepção negativa e formal de crítica pura ou um simples divertimento.

Na Idade Média, portanto, o riso é largamente difundido a serviço dos valores e dos poderes, até mesmo quando parodiados nas festas, os seus benefícios são aproveitados. Em seu aspecto coletivo organizado, o riso medieval é mais conservador que destrutivo. A utilização consciente do riso pela literatura, seu exame pelos filósofos e teólogos, sua manipulação pelo bobo do rei e pelos pregadores confirmam essa impressão, tanto no humor profano como no humor sagrado. Diante das exigências de uma moral cristã rígida e muito repressiva em relação à sexualidade, o “humor erótico” era um meio de apaziguar as tensões. Nesse sentido, “a violação dos tabus é uma das características do conto para fazer rir”, ilustra Minois (2003, p. 191). Não restam dúvidas que o riso foi o que mais contribuiu para tornar mais suportável a dominação da Igreja e o terror do pecado na Idade Média.

Vale salientar, ainda, que a partir do século XIII, todos os docentes das faculdades de Teologia consideraram necessário consagrar um capítulo de seus ensinamentos ao riso: *de risu*. Ao reconhecerem sua importância enquanto fenômeno, fizeram dele uma das marcas da natureza humana decaída. Entretanto, existe um riso bom, que exprime alegria do cristão devoto, moderado, quase silencioso e bem mais próximo do sorriso.

Wladimir Propp (1992, p. 8) foi outro estudioso do riso. A sua familiaridade com a bibliografia alemã, deixa claro que o riso faz parte das abordagens dos grandes filósofos. Partindo do cotidiano russo, buscou sua fundamentação em Kant, Hegel e Goethe defendendo o humor *tout court*, contra os que afirmavam que todo riso deveria ser dirigido para uma finalidade social.

Propp (1992, p. 20) define o cômico partindo de conceitos exclusivamente negativos, tais como “algo baixo, insignificante, infinitamente pequeno, material, é o corpo, é a letra, é a forma, é a falta de ideias, é a aparência em sua falta de correspondência, é a contradição, é o contraste, é o

conflito, é a oposição ao sublime, ao elevado, ao ideal, e o espiritual, etc.”
Justifica, assim, que o homem pode rir de todas as suas manifestações:

Exceção feita ao domínio dos sofrimentos, coisa que Aristóteles já havia notado. Podem ser ridículos o aspecto da pessoa, seu rosto, sua silhueta, seus movimentos. Podem ser cômicos os raciocínios em que a pessoa aparenta pouco senso comum; um campo especial de escárnio é constituído pelo caráter do homem, pelo âmbito de sua vida moral, de suas aspirações, de seus desejos e de seus objetivos. Pode ser ridículo o que o homem diz, como manifestação daquelas características que não eram notadas enquanto ele permanecia calado. Em poucas palavras, tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso (PROPP, 1992, p. 29).

O riso ocorre em presença de duas grandezas, como explica o estudioso, de um objeto ridículo e de um sujeito que ri do homem, pois “o homem expressa de modo muito diferenciado as emoções que lhe são suscitadas pelas impressões do mundo exterior”, comenta Propp (1992, p. 41). O riso é provocado pela repentina descoberta de algum defeito oculto. Quando esse defeito não existe ou quando nós não o identificamos, não rimos. E, nesse caso, onde está o defeito? A premissa inconsciente de nossa avaliação do homem, de nossa apreciação e de nossa estima por ele reside no fato de que cada homem é uma individualidade irrepetível, segundo Propp (1992, p. 55). Faz menção também ao jogo de palavras ou à compreensão literal do significado das palavras para finalidades satíricas, encontradas, frequentemente no folclore. Do mesmo modo, a ironia é particularmente expressiva na linguagem falada, quando se faz uso de uma entonação escarnecedora.

Verena Alberti (2002), pesquisadora e estudiosa do riso, assevera que a condenação moral é somente daquele que é risível e daquele que ri. A inclusão da questão do riso em um diálogo dedicado à distinção entre os prazeres verdadeiros e os falsos, leva à inferioridade do prazer cômico ante os prazeres puros do belo, do ser e da verdade. O prazer que experimentamos no caso do riso é marcado por um engano (proposto por Sócrates), quando experimentamos um prazer puro, ele vem misturado com a dor, tornando-se um falso prazer. O estado de alma que nos proporcionam as comédias não se identifica com os prazeres verdadeiros do filósofo - o que nos leva para bem

longe da relação intrínseca e indispensável entre o riso e o pensamento. (Verena, 2002, p. 44).

Para o autor, a posição de Platão com relação ao problema do riso é reiterada pela condenação não só ética, mas também filosófica da comédia e de toda espécie de manifestação artística, de que trata o livro X, de *A República*. A poesia é incompatível com a filosofia, porque o poeta representa apenas a aparência das coisas, sem ter jamais o real conhecimento delas e, iludida a esse respeito, a multidão o aplaude. A poesia, para o filósofo, não poderia incluir a comédia, pois seria duplamente condenável, não só por produzir obras sem valor do ponto de vista da verdade, bem como por relacionar-se com o elemento inferior da alma humana, a parte irracional e distante da sabedoria. A poesia, ao fazer prevalecer em nós a aparência, arruína o elemento da alma que julga com a razão. Além disso, sustenta as paixões da alma e os excessos, enquanto a razão nos ensina a preferir a modéstia e o bom senso, explica-nos Alberti (2002, p. 44).

O argumento referente à modéstia e ao bom gosto aplica-se diretamente à comédia, segundo o autor. Se sentimos vergonha de sermos objeto de riso, ao mesmo tempo sentimos prazer na representação de comédias, mesmo sendo levados ao risco de expandir a vontade de fazer rir, antes travada pela razão, a ponto de nos tornarmos autores cômicos, registra Platão, em *A República*. É nesse sentido que a imitação poética só fortalece o mau elemento da alma, estando, mais uma vez, distante dos objetivos da filosofia.

Diferentemente de Platão, na obra de Aristóteles não há nenhuma teoria específica sobre o riso e o risível, apenas algumas passagens dispersas. Porém, sua influência sobre o riso, talvez seja a mais marcante na história do pensamento, principalmente no que diz respeito à consagração de sua definição do cômico como uma deformidade que não implica dor, nem destruição. Proposta na *Poética*, desde a Antiguidade essa definição se estabelece como qualidade primeira do cômico, atravessando os séculos com toda a soberania. Outra importante concepção aristotélica é a definição do riso como especificidade humana, ao considerar o homem como o único animal que ri, explicação fisiológica do riso reiterada por Bakhtin (1987, p. 59), confirmando que o riso é um sentimento ampliado e considerado privilégio espiritual do homem, inacessível às outras criaturas: “O riso, dom de Deus, unicamente ao

homem concedido e aproximado do poder do homem sobre a terra, da razão e do espírito que apenas ele possui”.

Ainda estudando Aristóteles, há uma passagem mais extensa registrada por Alberti (2002, p. 54), na qual o filósofo refere-se pela segunda vez a um fragmento perdido da *Poética*:

No que concerne ao risível, já que ele parece ter alguma utilidade no processo e que é preciso, dizia com razão Górgias, destruir o sério dos adversários pelo riso e o riso pelo sério, dissemos, em nosso tratado sobre a Poética, quantas espécies há de risível, das quais uma parte concorda como caráter do homem livre, e outra não: é preciso, portanto, estar atento para adotar apenas aquela que está em harmonia com sua pessoa. A ironia é mais digna do homem livre do que a bufonaria; pelo riso, o ironista procura seu próprio prazer; o bufão, aquele de outrem.

Nesse fragmento, depreendemos que Aristóteles define a utilidade do risível para o orador e a nova classificação que distingue os procedimentos dignos do homem livre e os do bufão.

Retomando a questão do riso na Idade Média, Alberti (2002, p. 68) aponta ainda algumas questões relevantes quanto às concepções do riso em textos medievais. A principal questão refere-se à definição de que o riso deve ser considerado "próprio do homem". Nos textos teológicos medievais, o "próprio do homem" ganha mais uma especificidade, o riso nos distingue não só dos animais, mas também de Deus. Era condenado nos textos teológicos, porque não havia na Bíblia nenhum indício de que Jesus Cristo tivesse rido algum dia, apesar de dispor da *risibilitas*, assim como de todas as nossas fraquezas, a conduta de Jesus, historicamente, aproximava o riso do pecado. Nesse sentido, foi travado um grande debate sobre o riso e suas implicações. O conceito medieval condenava o riso, porque nos distanciava de Deus e, se Jesus não riu uma única vez em sua vida humana, considerado como o grande modelo humano, o riso tornou-se estranho ao homem cristão. Inversamente, se o riso é próprio do homem, é certo que, ao rir, o homem estará exprimindo melhor sua natureza humana.

Para Graça Videira Lopes (2013), o riso na Idade Média ocupa um lugar importante no cotidiano, depois de referirmo-nos aos estudiosos acima elencados. Para a autora, o que interessa é o que se refere à obra dos

trovadores e jograis, lembrando que cerca das 1680 cantigas galego-portuguesas, mais de um quarto (ou seja, cerca de 475) são cantigas de escárnio e cantigas de maldizer.

No pequeno tratado sobre a *Arte de Trovar*, ou *Poética Fragmentária*, de autor anônimo, que introduz o Cancioneiro da Biblioteca Nacional, encontra-se a mesma expressão para definir, primeiramente, as cantigas de escárnio: “*Son aquelas que os trovadores fazem querendo dizer mal d’alguen en elas, e dizem-lho por palavras cobertas, que hajam dous entendimentos, pera lhe lo non entenderem ligeiramente; e estas palavras chama os clérigos hequevocatio. E estas cantigas se podem fazer outrossi de maestria e de refram*”. As cantigas de maldizer, segundo a *Arte de Trovar*: “*Son aquelas que fazem os trovadores mais a descubertamente: en elas entram palavras que querem dizer mal e non avertom aver(ão) outro entendimento senom aquele que querem dizer chaãmente*”. Definimos neste “dizer mal” trovadoresco, que o riso é o elemento fundamental nas duas modalidades de cantigas.

O autor não se refere ao riso explicitamente na definição, porém, no segundo parágrafo das definições, faz uma referência depreciativa a um tipo de cantigas denominadas “de risabelha” (“*e chamam-lhes assi porque riim ende a vezes os homens, mais non son cousas em que sabedoria nen outro ben haja*”). Do mesmo modo que afirma que, de qualquer forma, essas cantigas “*ou são de escárnio ou de maldizer*”.

Este pequeno parágrafo da *Arte de Trovar* é, segundo Lopes (2013), importante, porque aponta, por contraste, para a implícita noção de que o “dizer mal” trovadoresco não se baseia no puro riso inconsequente, mas comporta-se na “sabedoria ou outro bem”. Ou seja, que essas cantigas deviam sugerir um riso crítico, ou entendidas como pertencentes e aproximadas do que conhecemos como escárnio ou sátira, atualmente.

No “dizer mal” trovadoresco comprovado nos textos, está implícita a noção de crítica pela palavra e pelo riso, ainda que na prática, em muitos momentos (nomeadamente em cantigas dirigidas contra soldadeiras, por exemplo), essa vertente pareça apagar-se em favor da risada inconsequente (ou da *risabelha*, talvez), conforme nos explica Lopes (2013).

Para Bakhtin (1987, p. 62), a riquíssima cultura popular do riso na Idade Média viveu e desenvolveu-se fora da esfera oficial da ideologia e da literatura

elevada. E foi graças a essa existência extra-oficial que a cultura do riso se distinguiu por seu radicalismo e sua liberdade excepcionais, por sua implacável lucidez. Ao proibir o que o riso tivesse acesso a qualquer domínio oficial da vida e da idéias, o período medieval lhe conferiu, em compensação, privilégios excepcionais de licença e impunidade fora desses limites, como na praça pública durante as festas e na literatura recreativa. E o riso medieval beneficiou-se com isso ampla e profundamente. Explica-nos Bakhtin,

O riso na Idade Média estava relegado para fora de todas as esferas oficiais da ideologia e de todas as formas oficiais, rigorosas, da vida e do comércio humano. O riso tinha sido expurgado do culto religioso, do cerimonial feudal e estatal, da etiqueta social e de todos os gêneros da ideologia elevada. O tom *sério exclusivo* caracteriza a cultura medieval oficial. [...] O tom sério afirmou-se como a única forma que permitia expressar a verdade, o bem, e de maneira geral tudo que era importante, considerável. O medo, a veneração, a docilidade, etc., constituíam por sua vez os tons e matizes dessa seriedade (BAKHTIN, 1987, p. 63).

O riso era condenado pelo cristianismo primitivo, Tertuliano, Ciprião e São João Crisóstomo levantam-se contra os espetáculos antigos, principalmente o mimo, o riso mímico e as burlas. São João Crisóstomo declara de saída que “as burlas e o riso não provêm de Deus, mas são uma emanção do diabo; o cristão deve conservar uma seriedade *constante*, o arrependimento e a dor em expiação dos seus pecados.(BAKHTIN, 1987, p. 63). De acordo com o autor, o riso popular “penetrava não apenas nos círculos religiosos médios, mas também nos círculos superiores [...]. O encanto do riso popular era muito poderoso em todos os graus da jovem hierarquia feudal (eclesiástica e leiga)”. Esse fenômeno se explica pelas seguintes causas:

- 1. A cultura oficial religiosa e feudal nos séculos VII, VIII e mesmo IX era ainda débil e não completamente formada.
- 2. A cultura popular era muito forte e era preciso levá-la em conta a qualquer preço; era também necessário utilizar alguns dos seus elementos com fins *propagandísticos*.
- 3. As tradições das saturnais romanas e outras formas do riso popular legalizadas em Roma estavam ainda vivas.

- 4. A Igreja fazia coincidir as festas cristãs e as pagãs locais, que tinham relação com os cultos *cômicos* (a fim de cristianizá-los).
- 5. O jovem regime feudal era ainda bastante progressista e *relativamente* popular.

A tradição do riso perpetuou-se sob a influência de todas essas causas conjugadas, era uma cultura cômica popular, embora sofresse restrições cada vez maiores.

O riso não é forma exterior, mas uma *forma interior* essencial a qual não pode ser substituída pelo sério, sob pena de destruir e desnaturalizar o próprio conteúdo da verdade revelada por meio do riso. Esse liberta não apenas da censura exterior, mas antes de mais nada do grande censor interior, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos. O riso revelou o princípio material e corporal sob a sua verdadeira acepção. Abriu os olhos para o novo e o futuro (BAKHTIN, 1987, p. 81).

Assim, o riso permaneceu como uma arma de liberação nas mãos do povo, comenta Bakhtin (1987). Desta forma, o riso “jamais poderia ser um instrumento de opressão e embrutecimento do povo. Ninguém conseguiu jamais torná-lo inteiramente oficial,” muito contrário ao riso, na seriedade medieval havia em seu interior “elementos de medo, de fraqueza, de resignação, de mentira e de hipocrisia, ou então de violência, intimidação, ameaças e interdições” (p. 81). Tinha como objetivo na mão dos poderosos intimidar, exigir e proibir os súditos. Por essa razão ela suscitava a desconfiança do povo.

As cantigas satíricas trovadorescas, na modalidade de maldizer, são endereçadas a uma determinada pessoa, como a Maria Balteira, ao Don Foam, ao Bispo, à Donzela, à Dona Abadessa, entre muitos outros. Nos textos a criação individual das cantigas implica geralmente a ideia de crítica social feita através de “tipos” mais ou menos ficcionais (representantes de uma classe ou comportamento social) e não a partir da crítica direta a pessoas reais, historicamente localizáveis. Horácio, autor que a Idade Média seguiu de perto, registra que a crítica à sociedade do seu tempo era também pessoalizada, nomes de altas figuras romanas são citados nos seus versos, mulheres públicas a quem se dirigia, a partir de nomes fictícios. Em épocas posteriores, quando a “graça e o cuidado” conduziam os textos satíricos, mais para uma

crítica a “tipos”, no século XVI, Gil Vicente, pelo menos em dois dos seus autos mais controversos, *Jubileu de Amores* e *Auto da Aderência ou Vida no Paço*, praticou também a crítica pessoal e escarninha.

As *Partidas* de Afonso X também abordam o tema em sua obra profana, composta por quatro cantigas de amor e quarenta cantigas de escárnio e maldizer, todas endereçadas a pessoas e, uma delas, ao Papa. A partir desses dados, Lopes (2013) situa a sátira medieval trovadoresca num terreno onde o riso público procura encontrar um equilíbrio, partindo do tom acusatório ou difamante, seguido pela denúncia crítica e o combate, muitas vezes político e, um terceiro, o divertimento cortês, que o criticado deveria ser capaz de aceitar e entendê-lo como tal.

4.2 A MULHER MEDIEVAL SATIRIZADA

Iniciamos este último tópico do nosso trabalho, reportando-nos a um trecho do livro *A letra e a voz*, do notável medievalista Paul Zumthor (1993, p.3), que registra “[...] quando um poeta ou seu intérprete canta ou recita (seja o texto improvisado, seja memorizado), sua voz, por si só, lhe confere autoridade. O prestígio da tradição, certamente, contribui para valorizá-lo, mas o que o integra nessa tradição é a ação da voz.”

Esclarece o autor que a voz medieval não é a nossa e admitir que um texto, num momento qualquer de sua existência, tenha sido oral, como as cantigas satíricas, o leitor deve se conscientizar do fato histórico e não se confundir com a situação que subsiste a marca escrita, e que jamais aparecerá “a nossos olhos”. Por oralidade, o autor entende que

[...] tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação - quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos. O índice adquire valor de prova indiscutível quando consiste numa notação musical, duplicando as frases do texto sobre o manuscrito (ZUMTHOR, 1993, p. 35).

Dos séculos X ao XV, na Europa, a identidade de um intérprete manifesta-se com evidência logo no início de sua fala, momento em que ele se

define em oposição às outras identidades sociais que, com relação à sua, são dispersas e inacabadas. Zumthor (1993, p. 161) complementa que o texto poético medieval, qualquer que seja seu modo de produção e destinação, usa uma língua semelhante, as mesmas estruturas gramaticais e o mesmo vocabulário de base, identificando-se com a escrita das cantigas satíricas.

Para o nosso estudo e melhor direcionamento da leitura analítica, como resultado da difícil escolha dos textos, definimos as seguintes temáticas presentes nas três gerações classificadas por Graça Videira Lopes (2013), cujo tema trata da mulher: culto contrário à beleza, o cotidiano das mulheres, o comportamento sexual das mulheres comuns e das soldadeiras, a sátira de amor e um exemplar do tema sagrado e obscuro.

4.2.1 A PRIMEIRA GERAÇÃO

A primeira geração é composta por dez trovadores, sendo que nove apresentam a figura feminina como personagem de suas cantigas. Airas Moniz D'Asme com a cantiga *Mia senhor, vim-vos rogar*. e Abril Peres com uma cantiga escrita em dupla, *Abril Peres, muit'hei eu gram pesar*. Fernão Pais de Tamalhancos com três cantigas *Outrossi fez estas/cantigas a ùa abadessa; Nom sei dona que podesse; Quand'eu passei per Dormãa*. com uma cantiga *Agora oí d'ùa dona falar*. com *Levarom-n'a Codorniz*. com duas cantigas *Ogan[o], em Muimenta; Ùa donzela quig'eu mui gram bem* e Paio Soares de Taveirós *Eu são tam muit' amador*. Totalizando dez cantigas de oito trovadores.

Da primeira geração, iniciamos com o tema da sátira do amor e com a cantiga do trovador **Airas Moniz D'Asme**, de nacionalidade galega. Asme é topônimo galego bem conhecido, na Idade Média, designava toda a comarca em seu arredor da vila de Chantada, na parte meridional da atual província de Lugo. Foi trovador da fase inicial do movimento trovadoresco e o primeiro autor no Cancioneiro da Biblioteca Nacional, suas cantigas demonstram ser diferentes dos modelos canônicos posteriores da escola, ficaremos apenas com o estudo de uma.

A cantiga I, *Mia senhor, vim-vos rogar* é uma sátira de amor, quase um exemplar único do gênero por apresentar um diálogo entre a dona e o cavaleiro, distanciando-se das normas do amor cortês e da sua importância. De

forma obscura, sobretudo no que diz respeito à declarada desonra ou descrédito das enormes barbas do cavaleiro. O trovador demonstra estar cansado de um serviço sem recompensa e no texto deixa claro uma espécie de ultimato à dama, ou obtém os seus favores, ou seguirá o seu caminho:

- *Mia senhor, vim-vos rogar*
 por Deus que ar pensedes
 de mi que em tam gram vagar
 trouxestes e tragedes.
 E cuido-m' eu avergonhar!
 Se vos pr[o]uguer, devedes
 hoj'a mia barva a honrar,
 que sempr' honrada sol andar,
 e vós nom mi a viltedes!

- Cavaleiro, já viltar
 nunca m' [a] oiredes;
 mais leixemos já ela estar;
 e desso que dizedes

.....

.....

sol nom penso de vos amar,
 nem pensarei, a meu cuidar,
 mais desto que veedes.

- Mia senhor, eu vos direi
 de mi como façades:
 o porque vos sempr' amei
 per rem nom mi o tenhades
 - e sempre vos servirei;
 se m' hoj' avergonhades
 fazede como sabor hei
 e dade-m' al e ir-m'-ei
 e non me detenhades.

- Cavaleiro, nõn' [o] darei;
 pero se vos queixades
 mui bem vos conselharei:
 ide-vos, que tardades.
 Que porque vos deterrei
 u ren nom adubades?
 Pero desejos haverei
 de vós, e endurar-mi-os-ei
 atá quando ar venhades.

- Mia senhor, a meu saber
 mais aposto seeria
 quererdes por mim fazer
 como eu por vós faria;
 ca eu por tanto d' haver,
 nunca vos deterria;

mais non poss' eu dona veer
 c' assi and' a meu prazer
 como lh' eu andaria. (B 7)

(LOPES, 2002, p. 22-23)

Cantiga estruturada em cinco estrofes de nove versos cada, com exceção da segunda estrofe, que contém apenas sete versos. Quanto à metrficação, há uma variação de versos octassílabos e hexassílabos, com rimas alternadas (ABABAB) e emparelhadas (AA). O trovador dirige-se à senhora (*mia senhor*) e se considera um sofredor pelo amor não correspondido da senhora. Os versos apresentam expressões características das cantigas de amor, tais como, “*mia senhor, vim-vos rogar*” (verso 1), “*por Deus*” (verso 2); “*o porque vos sempr’amei / - e sempre vos servirei*” (verso 21); “*nunca vos deterria*” (verso 40).

Trata-se de uma sátira de amor, porque no diálogo entre o cavaleiro e a dama ocorre a revelação de que houve uma grande espera da parte do cavaleiro (“*tam gram vagar*”) e ele pede com ênfase que ela honre a sua barba (“*hoj’a mia barva a honrar*”), ou seja, as suas promessas, porque seu amor por ela não era insignificante (“*o porque vos sempr’ amei*”). Em sua resposta, a senhora o rejeita e aconselha-o a ir embora, porque o seu tempo já se esgotou (“*ide-vos, que tardades*”). Esse diálogo estabelece a diferença com cantiga de amor, quando a senhora era louvada pela sua beleza e admirada pelo seu caráter e juízo pelo trovador, que declara o desejo de morrer por ela.

A primeira estrofe da cantiga inicia-se com a fala do cavaleiro que, por Deus, roga à senhora que considere a sua longa espera e que honre suas promessas, porque não quer ser humilhado (a *mia barva a honrar, / que sempr’ honrada sol andar / e vós nom mi a viltedes!*). De acordo com Lopes (2002, p. 22) “a barba era o símbolo da dignidade de um cavaleiro [...] expressão que se usava para designar um comportamento digno nas batalhas”.

Na segunda estrofe, a senhora se dirige ao cavaleiro e responde que ele já está desonrado e ofendido (“*- Cavaleiro, já viltar/nunca m’ [a] oiredes*”), mas que ele nunca a irá ouvir dizer que pensa em amá-lo (“*Sol nom penso de vos amar*”) no presente ou no futuro (“*nem pensarei*”). Na terceira estrofe, a palavra retorna ao cavaleiro que declara o seu amor (“*o porque vos sempr’ amei/ per*

rem nom mi o tenhades”) os versos não são muito claros, mas entendemos que o seu sentido refere-se aos motivos que justificam o seu amor não são insignificantes, reafirmando que sempre será o seu servidor (“– e *sempre vos servirei*:”) e que, talvez pela longa espera, que ela lhe ofereça qualquer coisa para ele ir embora, para não o deter, ou para não deixá-lo em longa espera (“e *dade-m'al e ir-m'-ei, e nom me detenhadesse dai-me*”).

Na quarta estrofe, vem a resposta (talvez inesperada), ela não dará o que o cavaleiro pede (“*nom darei*”) e ainda explica a razão: se ele reclamar, ela o aconselha a ir embora, pois já havia ficado tempo demais (“*se vos queixades,/mui bem vos conselharei:/ide-vos, que tardades!*”) e se ele ficar, sofrerá (“*endurar-mi-os-ei*”). Na última estrofe o cavaleiro declara que seria mais elegante se ela quisesse fazer por ele (retribuísse) o mesmo que ele faria por ela (“*quererdes por mim fazer/como eu por vós faria*”), ou melhor, ele nunca a prenderia (“*nunca vos deterría*”). Finaliza o diálogo, ironizando o fato de a dona ter concordado tão prontamente com o seu desejo de partir, contrariando, mais uma vez, as regras do amor cortês.

Configura-se, assim, a sátira de amor pela atitude rude e insensível da mulher. Segundo Lopes (2002, p. 23), os últimos versos são difíceis de serem interpretados, deixando a dúvida se não há um equívoco no tipo de relação que contraria as normas do amor cortês, principalmente pela decisão da senhora de deixá-lo partir. Nas estrofes anteriores ele suplica e no final, defende o contrário.

Em continuidade ao tema sátira de amor, a segunda cantiga a ser estudada é a do trovador **Bernaldo de Bonaval**, segrel galego, nascido em Bonaval, provavelmente do bairro extramuros de Santiago de Compostela medieval. Bernaldo de Bonaval, provavelmente, deve ter iniciado a sua atividade de trovador nas primeiras décadas do século XIII, tendo frequentado o círculo trovadoresco de Afonso X (infante ou rei), atendendo às várias cantigas satíricas que lhe são dirigidas por trovadores e jograis afonsinos.

A cantiga estudada é a de número 2, *Abril Pérez, muit' hei eu gram pesar*, cantiga de tenção, dialogada, que discute o valor das senhoras. Foi composta em parceria com Abril Peres, que poderá ou não ser “o poderoso rico-homem D. Abril Peres de Lumiães”, de acordo com Lopes (2002, p. 24) e que para os demais estudiosos, Peres era um burguês de Santiago. Na

cantiga, ambos dialogam sobre o valor das donas, apresentando uma sátira de amor.

- Abril Pérez, muit' hei eu gram pesar
da gram coita que vos vejo sofrer,
ca vos vejo come mi lazerar
e nom poss' a mi nem a vós valer,
ca vós morredes com[o] eu d' amor;
e pero x' est' a mia coita maior,
dereito faç' em me de vós doer.

- Dom Bernaldo, quero-vos preguntar
com' ousastes tal cousa cometer
qual cometestes em vosso trobar,
que vossa coita quisestes pōer
com a minha; que, quant' é mia senhor,
Dom Bernaldo, que a vossa melhor,
tanto me faz maior coita sofrer.

- Abril Pérez, fostes-me demandar
de tal demanda, que resposta nom
há i mester, e convém de provar
o que dissestes das donas; entom
enmentêmo-las, e sabê-las-am,
e, poi' las souberem, julgar-nos-am;
e vença quem tiver melhor razom.

- Dom Bernaldo, eu iria enmentar
a mia senhor, assi Deus me perdom,
se nom houvesse med' em lhe pesar,
eu a diria mui de coração,
ca ùa rem sei eu dela, de pram:
que, pois la souberem, conhocer-lh' -am
melhor ca quantas no mundo som.

- Abril Pérez, os olhos enganar
vam homem das cousas que gram bem quer;
assi fezerom-vos, a meu cuidar,
e por seer assi com' eu disser,
se vós vistes algũa dona tal,
tam freiosa e que tam muito val,
mia senhor é, ca nom outra molher.

- Dom Bernaldo, quero-vos conselhar
bem, e creede-m' en, se vos prouguer:
que nom digades que ides amar
bõa dona, ca vos nom é mester
de dizerdes de bõa dona mal,
ca bem sabemos, Dom Bernaldo, qual
senhor sol semp'r a servir segrel.

(LOPES, 2002, p. 24-25, B1072, V. 663)

A cantiga possui seis estrofes de sete versos cada e as rimas apresentam-se em ABABCCB, alternadas e emparelhadas. Trata-se também de uma sátira de amor como a cantiga anterior, porém, há um diálogo entre dois homens que estão sofrendo de amor. Tal como nas cantigas líricas, o nome da senhora não consta nos versos. No texto, temos apenas a voz masculina das personagens, que competem a dor do sofrimento amoroso, havendo uma hierarquia entre eles, Bonaval é um segrel e Abril Peres, um rico homem.

Na primeira estrofe, Bonaval dialoga com Abril Peres sobre o grande sofrimento do amigo: (“Abril Peres, muit’ hei eu gram pesar / *da gram coita que vos vejo sofrer*”), porém, ele não pode ajudá-lo nos assuntos do coração, porque ele também sofre por amor (“*nom poss’a mi nem a vós valer*” / *ca vós morredes come eu d’amor*). Nos dois últimos versos da estrofe, Bonaval declara que o seu sofrimento é muito maior, mas sente-se na razão ou no direito de sentir pena ou condoer-se de Abril Peres (“*e pero x’ est’ a mia coita maior, / dereito faç’ em me de vós doer*”).

Na segunda estrofe, Abril Peres questiona a ousadia de Bonaval tratar do assunto e comparar (*poer com*) a sua dor de amor com a dele (“- *Dom Bernaldo, quero-vos preguntar / com’ ousastes tal cousa cometer / qual cometestes em vosso trobar / que vossa coita quisestes pôer / com a minha*”). Nesses versos, percebemos que as relações sociais são diferentes, principalmente pelo uso do verbo “ousar” (*com’ ousastes*). No final da cantiga, fica evidente que Abril Peres pertence a uma classe social superior à de Bonaval.

Nas estrofes seguintes, o diálogo continua tenso e acirrado. Na terceira estrofe, Bonaval afirma que não é necessário responder (“*que resposta nom / há i mester*”), mas que seria conveniente divulgar os nomes das mulheres para que elas saibam do segredo e possam julgá-los, o que tiver razão, vencerá: (“*entom / enmentêmo-las, e sabê-las-am*”). Na estrofe seguinte, Abril Peres retoma a palavra, afirmando que se o nome da senhora for divulgado publicamente, (*assi Deus me perdom*), as pessoas conhecerão a melhor mulher do mundo (“*conhocer-lh’am / melhor ca quantas no mundo som*”).

Nas últimas estrofes, Abril Peres e Bonaval discutem sobre a melhor mulher, a mais formosa (“*se vós vistes algũa dona tal, / tam fremosa e que tam*

muito val, / mia senhor é, ca nom outra molher”), que se destaca entre as outras. Finalmente, Abril Peres solicita que Bonaval creia nele e aceite os seus conselhos. Irônica e sutilmente, afirma que o fato de Bonaval dizer que amava uma boa senhora (a mulher nobre) e falar mal dela, seria motivo de injuriá-la, porque ele sempre serviu como segrel, (*“que nom digades que ides amar / bõa dona, ca vos nom é mester / de dizerdes de bõa dona mal, / ca bem sabemos, Dom Bernaldo, qual / senhor sol sempr’ a servir segrel”*). Fica assim definida a diferença de classe social entre as personagens e o espanto de Abril Peres da ousadia de Bonaval desejar uma senhora da nobreza.

As três próximas cantigas são de autoria do trovador **Fernão Pais de Tamalhancos**, trovador galego da primeira metade do século XIII, pertencente à fase inicial de implantação da poesia galego-portuguesa. Nos manuscritos, está documentado que ele foi tenente do distrito de Búbal (onde se situa a povoação de Tamalhancos), na região de Ourense, na Galiza, entre os anos de 1216 e 1242.

As cantigas (números 5, 6 e 7), se referem a uma abadessa do mosteiro de São Cristóvão de Dormea, localizado próximo da diocese de Iria, em Santiago de Compostela, fundado por volta de 1150. O assunto das três cantigas gira em torno do comportamento sexual da abadessa que, provavelmente, era prima do trovador que a servia. O trovador relata o momento em que ela aceita presentes de um cavaleiro-vilão que chega ao mosteiro e o decepciona pela traição. Os textos estão em sequência cronológica e possuem um tom escarecedor e satírico no tratamento da questão religiosa e do comportamento sexual da abadessa de nome desconhecido. A cantiga 5

*Outrossi fez estas
cantigas a ùa abadessa,
sa coirmã, em que
entendia; e passou per
aquelmoesteiro um
cavaleiro e levava ùa cinta
e deu-lha, porque era pera
ela, e por entrobou-lhi
estes cantares.*

Com vossa graça, minha senhor
fremosa, ca me quer’eu ir
e venho-me vos espedir
porque mi fostes traedor;
ca, havendo-mi vós desamor,

[e]u vos amei sempr'a servir
des que vos vi, e des entom
m'houvestes mal no coraçom.

Pero de vós é a mim peor
porque vos vej'assi falir:
que eu bem poderei guarir
oimais sem vós, ca mui melhor
dona ca vós hei por senhor
e que nom sabe assi mentir;
que fará adur tal traiçom
sobre seu home, sem razom.

E veeredes qual amor
vos eu fazia, pois partir
me vim de vós; e descobrir-
-vos-ei d'um voss'entendedor
vilão, de que vós sabor
havedes, e a que[m] pedir
foste'la cinta; por en nom
vos ama rei nulha sazom.
(LOPES, 2002, p. 28, B. 74)

Composta de três estrofes de oito versos cada, com rimas em ABBAABCC, que podem ser classificadas em interpoladas (A...A) e emparelhadas (BB; CC). Os versos se dirigem a uma abadessa que traiu o seu trovador (provavelmente seu primo), que a amava e servia, quando um cavaleiro passou pelo mosteiro e presenteou-lhe com uma cinta e, em troca, aceitou seus convites e amores. Historicamente, as cintas eram faixas de seda, presentes trocados entre os namorados, segundo Lopes (2002).

A primeira estrofe, no primeiro verso, o trovador faz uso da fórmula de cortesia ("Com *vossa graça, mia senhor/ fremosa*"), que numa despedida, equivale a "com vossa licença". No terceiro verso, ele vem se despedir, alegando que tinha sido traído por ela e que sempre a amou e serviu, ("*venhome vos espedir*" / *porque mi fostes traedor (...)* [e]u vos amei sempr' a servir"), nos dois últimos versos, reclama do mal que surgiu no coração da abadessa.

Na segunda estrofe, há uma continuidade do desabafo do trovador, justificando que é por ela que a despedida lhe custa muito, pelo fato de ela estar cometendo um grande erro, ("*Pero de vós é a mim peor/porque vos vej'assi falir*"). Na sequência, no desabafo, declara que terá uma senhora que não seja mentirosa e que dificilmente o trairá, sem razão, ("*...* *sem vós, ca mui melhor / dona ca vós hei por senhor / e que non sabe assi mentir; que fará adur*

tal traiçom / sobre seu home, sem razom”). Na terceira e última estrofe, reitera seu amor por ela, e se despede, prometendo-lhe que descobrirá seu amante vilão, de quem ela se apaixonou e pediu a cinta, e que nunca a amou com razão. Depreendemos dessa leitura, que o tom utilizado não foi de escárnio, pelo uso de muitas expressões do amor cortês, como “mia senhor”, “fremosa”, “amor/ vos eu fazia”, “voss’ entendedor”, assemelhando-se a uma cantiga de despedida.

Em continuidade ao tema, a cantiga de número 6,

Nom sei dona que podesse
 valê'la que eu amei,
 nem que eu tanto quisesse
 por senhor, das que eu sei,
 se a cinta nompresesse,
 de que mi lh'eu despaguei:
 e por esto a cambiei.

Pero mi ora dar quisesse
 quant'eu dela desejei
 e mi aquel amor fezesse
 por que a sempr'aguardei,
 cuido que lhonom quisesse,
 tam muito me despaguei
 dela, poila cinta achei.

Nem ar sei prol que m'houvesse
 seu bem; e al vos direi:
 se a per ataltevesse
 quando m'a ela tornei,
 juro que o nom fezesse,
 ca tenho que baratei
 bem, pois me dela quitei.

Ca muito per i mais hei
 com melhor senhor, e sei
 de mi que a servirei.

(LOPES, 2002, p. 29, B75 e 1336, V943)

Composta por três estrofes de sete versos cada e uma finda de três versos, que conclui o assunto, o rompimento com a abadessa. As rimas apresentam-se no esquema ABABABB, alternadas e emparelhadas nas três estrofes e BBB, na finda. Na primeira estrofe, o trovador declara sua dúvida, se poderia voltar a amar a abadessa, apesar de a ter desejado por senhora. Mesmo se ela não tivesse aceitado a cinta, fato que o desagradou tanto, por

isso, trocou-a por outra, (“*de que mi lh'eu despaguei: / e por esto a cambiei.*”). Na segunda estrofe, reitera as afirmações feitas nos primeiros versos, reforçando que sempre a desejou, mas o seu desagrado foi profundo quando encontrou a cinta, “*quant'eu dela desejei*” (...)“*tam muito me despaguei / dela, poi'la cinta achei*”).

Na terceira estrofe, ele confessa que não sabe que proveitos ele tirou (ou teve) dos seus favores, mas sabe que procedeu bem, agora que a deixou “*pois me dela quitei*”, na finda, conclui que terá muito com uma senhora melhor e que sabe que a servirá, *Ca muito per i mais hei / com melhor senhor, e sei / de mi que a servirei.*

Ficou evidente que o descontentamento do trovador foi profundo e que a trocou por outra melhor. O seu procedimento com ela foi bom (*baratei bem*), mas que no momento terá muito mais, com outra senhora.

A terceira e última cantiga é satírica por excelência, quando o trovador se dirige às monjas do convento, perguntando pela sua prima. A cantiga 7,

Quand'eu passei per Dormãa
 preguntei por mia coirmãa,
 a salva e [a] paçãa.
 Disserom: - Nom é aqui essa,
 alhurbuscade vós essa;
 mais é aqui a abadessa.

Preguntei: - Por caridade,
 u é daqui salvidade
 que empr'amou castidade?
 Disserom: - Nom é aqui essa,
 alhurbuscade vós essa;
 mais é aqui a abadessa.

(LOPES, 2002, p. 30, B1337, V 944)

Composta por duas estrofes de seis versos cada, na forma dialogada, com rimas AAABBB, emparelhadas. Num tom narrativo, o trovador relata, no primeiro verso que passou por Domã, o mosteiro de São Cristóvão de Dornea e perguntou pela sua prima (“*Quand' eu passei per Dormã / preguntei por mia coirmã*”), e ironicamente a chama de pura e cortês, (“*a salva e paçãã*”). A palavra “paçãã” refere-se ao paço, subentendendo-se que ela havia sido criado no paço, contrastando-se com a condição do cavaleiro-vilão. Como dirigiu-se às monjas, elas lhe responderam que não existia a pessoa que estava procurando, apenas a abadessa. Na segunda estrofe, usando de um fingimento

muito irônico, insiste na pergunta (“por caridade”) sobre a mulher pura, que sempre amou a castidade. Novamente, as monjas respondem que a pessoa procurada por ele deve se encontrar em outro lugar, que lá só havia a abadessa: *Disserom: - Nom é aqui essa / alhur buscade vós essa; / mais pé aqui a abadessa*. Depreendemos da leitura dos versos das três cantigas que trataram do mesmo assunto, que as abadessas também foram motivo de ironia e sátira por parte dos trovadores, apesar de a abadessa possuir um cargo de primeira dignidade numa comunidade religiosa. Havia a abadessa geral, cuja autoridade se estendia a todas as da mesma ordem e a abadessa secular, aquela a quem era dada a diretoria temporária de uma com obrigação de apresentar ao do lugar um sacerdote idôneo para curar e salvar as almas. A abadessa católica possuía um brasão de armas em elipse envolvido pelo terço ornado pelo báculo abacial (o cajado, o bordão alto) e o crucifixo (Figura 2). Fonte: Neubecker, Ottfried. *HeraldrySources, Symbols and Meaning*. McGraw-Hill, 1976.



Modelo do brasão de armas de uma Abadessa Católica

De acordo com a História, muitas mulheres não tinham opção na vida, a não ser tornarem-se monjas, ou pela extrema pobreza ou por imposição da família, conforme registramos nos capítulos anteriores. As que pertenciam às famílias mais abastadas, muitas vezes, eram obrigadas a abraçar a vida religiosa, mesmo sem vocação, pela recusa do pai de dispor o dote a um pretendente. Daí o seu comportamento sexual não seguir as regras do

convento e ser motivo de sátira e crítica severa por parte da sociedade e, principalmente, dos trovadores.

A cantiga seguinte, de número 10, de autoria de , trovador português, muito provavelmente ativo nas primeiras décadas do século XIII, na fase inicial da poesia galego-portuguesa, suas composições encontram-se nas seções iniciais dos Cancioneiros. A rubrica que acompanha a cantiga esclarece que o texto poético fala de uma dona que tinha uma ligação amorosa com um seu criado chamado Vela, nome que favorece uma troca de significados no contexto da cantiga. A cantiga 10,

*Outrossi fez outra cantiga
a outra dona a que davam preço
com um peom que havia nome Vela*

Agora oí d' ua dona falar,
que quero bem, pero nunca a vi,
por tam muito que fez por se guardar:
pois molher que nunca fora guardada,
por se guardar de maa nomeada,
filhou-s' e pôso Vela sobre si.

Ainda d'al o fez [o] mui melhor
que lhi devemos mais agradecer:
que nunca end' houve seu padre sabor
nem lho mandou nunca, pois que foi nado;
e, a pesar dele, sem' o seu grado,
nom quer Vela de sobre si tolher.
(LOPES, 2002, p. 33, B1332, V939)

Composta por duas estrofes de seis versos cada, com rimas ABACCB, alternadas e emparelhadas, reforça o tema que vimos discutindo sobre o comportamento sexual das mulheres.

Desde a primeira estrofe, percebemos uma ambiguidade nas palavras utilizadas nos versos, um jogo de palavras. Num tom narrativo, o trovador relata o que viu e ouviu naquele exato momento: *Agora oí d' ua dona falar*. Refere-se a uma mulher que, embora nunca a tenha visto, (*pero a nunca vi*), ouviu-a dizer que sempre se preservou, porque nunca foi “guardada”, compreende-se que, ao contrário do que os relatos históricos registram, os pais guardavam, preservavam suas filhas. Na cantiga, é a filha que resolve “por vela”, ou melhor, resguardar-se e, num jogo de palavras e significado ambíguo, não deseja livrar-se do Vela, seu criado: “*pôso Vela sobre si*” e “*nom quer Vela*

de sobre si tolher". Segundo Lopes (2002, p. 33), "diziam que esta dona tinha uma ligação com um seu criado chamado Vela, registra a rubrica."

A segunda estrofe continua o relato do que o trovador ouviu, referindo-se ao pai da dona. Num tom de crítica, revela que nunca houve interesse da parte do pai de preservá-la e que apesar disso, não deseja tirar Vela de si própria. Nesse texto, uma mulher comum, que tinha um caso amoroso com seu criado. É com a ambiguidade do nome do criado (Vela) que o trovador provoca, como na expressão "pôr vela sobre si", /e pôso Vela sobre si/ significava, em sentido corrente, "pôr-se sob vigilância" ou permite o equívoco /pôs o/ que subentende a sátira crítica do comportamento da dona e também uma crítica a liberalidade do pai.

A sexta cantiga a ser estudada é do trovador **Conde D. Gonçalo Garcia**, trovador de origem portuguesa, filho do também trovador , e irmão do também trovador . D. Gonçalo Garcia pertencia a uma das linhagens portuguesas mais importantes da época, os Sousa. Tendo nascido, provavelmente, em inícios do século XIII, pouco se sabe do seu percurso. A cantiga 13,

Levarom-n'a Codorniz
de casa de Dom Rodrigo.
Mais quem dissesse a Fiiz
aquesto que lh[e] eu digo:
que guarde bem mia senhor,
ca já [som] eu treedor
se se ela quer ir migo.

Fiiz nom se quer guardar
[e] nem sol nom é pensado,
E leixa-m'assi andar
cabo si e namorado;
pero quer'ante molher
que queria volonter
que fosse e nom forçado.
(LOPES, 2002, p. 36, B455)

Cantiga composta por duas estrofes de sete versos, com rimas ABABCCB, alternadas e emparelhadas, composta na casa de Dom Rodrigo Sánchez, que relata o rapto de uma jovem chamada Cordoniz, o tema é o cotidiano das mulheres.

Na primeira estrofe, em tom narrativo, o trovador já anuncia nos dois primeiros versos o rapto: *Levaram-n'a Cordoniz / de casa de Dom Rodrigo.*” Dando continuidade ao relato, refere-se ao porteiro de nome Fiiz, que indicia o gracejo, a sátira, porque o sentido do nome é “fidelidade”, segurança. Nos versos seguintes, o trovador faz um pedido para que o porteiro Fiiz cuide bem de sua senhora (“*guarde bem mia senhor*”). Na segunda estrofe, Fiiz, segundo o trovador, não quer guardá-la, nem sequer deseja pensar nisso, (*Fiiz nom se quer guardar / [e]nem sol nom é pensado, / e leixa-m' assi andar / cabo si e namorado*) o namoro não deve continuar, porque ele quer antes uma mulher que o queira voluntariamente e que não fosse forçada a amá-lo.

Essa cantiga é considerada pela crítica mais jocosa que satírica, por relatar um acontecimento que muito surpreendeu na época, o rapto de Dona Maria Rodrigues Codorniz, nobre e jovem viúva, por João Bezerra, vassalo do poderoso conde galego D. Rodrigo Gomes de Trastâmara. O trovador, Conde D. Gonçalo Garcia, aconselha o porteiro, de nome Fiiz, a ter mais precaução na sua vigilância. O rapto de Dona Maria Codorniz, efetuado pouco antes de 1245, teria ocorrido, segundo a rubrica, em casa de D. Rodrigo Sanches, o filho bastardo de D. Sancho II e da Ribeirinha, de acordo com Lopes (2002, p. 36). Trata-se de mais um exemplo do cotidiano das mulheres. No manuscrito do Cancioneiro da Biblioteca, segundo Lopes (2002), o sentido contrário de Fiiz, nome do porteiro, refere-se à atitude de não cuidar, em vez de fidelidade, segurança. A palavra *volunter* é um provençalismo (voluntariamente) que se opõe a *forçado* do verso seguinte. É nessa troca ou inversão do significado das palavras que a sátira se instala.

A próxima cantiga a ser estudada é a de **João Soares Somesso**, na cantiga *Ogan[o]*, em *Muimenta*. De nacionalidade duvidosa, o trovador foi ativo na primeira metade do século XIII, fase inicial da poesia galego-portuguesa. De acordo com os dados históricos, João Soares Somesso é filho do segundo casamento de Soeiro Aires de Valadares, cavaleiro da corte de D. Afonso Henriques, com uma dama galega (uma infanta). O nome Somesso significa “o submisso”, sua atividade trovadoresca iniciou-se, provavelmente por volta de 1215/1220 e, por volta de 1246, encontra-se o último documento que o menciona, de acordo com Lopes (2002).

Essa cantiga que tem como tema o cotidiano das mulheres, ao tratar do casamento de D. Urraca Abril, filha do poderoso rico-homem D. Abril Peres de Lumiares, com João Martins de Riba de Vizela, conhecido como “o Chora”, casamento esse que, pelo que percebemos na leitura, foi realizado contra a vontade da noiva. A cantiga 15,

Ogan[o], em Muimenta,
 Disse Dom Martim Gil:
 - Viv'em mui gram tormenta
 Dona Orrac'Abril
 per como [or']a quer casar seu pai;
 e a quem lho enmenta:
 cedo moira no Sil
 e a[r] ela, se se com Chora vai.

E disse em Muimenta
 com'[ora] vos direi:
 - Ela viv'em tormenta,
 segundo o eu sei,
 per como [or']a quer casar seu pai;
 e a quem lhoenmenta,
 cedo o mate el-rei
 e a[r] ela, se se com Chora vai.

El disse em Muimenta,
 assi me venha bem:
 - Viv'em tam gram tormenta
 que quer perder o sem,
 [per como or'a quer casar seu pai];
 e a quem lhoenmenta,
 cedo moira por en
 e a[r] ela, se se com Chora vai.
 (LOPES, 2002, p. 39, B104)

A cantiga composta por três estrofes com oito versos cada apresenta as rimas em ABABCABC, alternadas. A primeira estrofe inicia com a marca do tempo com a palavra *Ogan[o]*, cujo significado é “este ano” ou “há pouco”, além da marca do local, Muimenta, cidade pertencente às terras portuguesas localizada Entre-Douro e Tâmega, ao Norte de Portugal.

Dom Martim Gil declara, em seguida, que Dona Orraca Abril vive uma grande tristeza, porque seu pai quer casá-la contra sua vontade, com João Martins de Riba de Vizela, conhecido como o Chora. Essa revelação repete-se nas estrofes seguintes, com algumas palavras novas, reiterando sempre o grande sofrimento de D. Urraca Abril (*Viv'em gram tormenta / Dona Orrac'*

Abril). Na sequência, o trovador alega que se o casamento acontecer, ou se ela se for com o Chora, deseja que “cedo moira no Sil” (cedo morra no Sil), afluente do rio Minho conhecido pelas pepitas de ouro, o que indicaria um casamento de conveniência, somado ao verso “cedo o mate el-Rei”, caso Don Urraca se vá com o Chora. Constitui-se a cantiga de mais um exemplo da subserviência e da desvalorização da mulher que devia obediência cega ao pai.

Na terceira estrofe, a donzela comenta que vive um grande desgosto, que chega perder o senso, o juízo e deseja morrer cedo, por sentir-se obrigada a realizar um casamento de conveniência: - “*Viv’ em tam gram tormenta / que quer perder o sem, / (...) cedo moira por en / e a[r] ela, se se com Chora vai*”.

A cantiga relata, finalmente, o sofrimento de uma jovem por um casamento forçado. O sentido satírico da questão, que nos leva a uma leitura equivocada, relaciona-se às “pragas” emitidas pelo trovador: “*cedo moira no Sil*”; “*cedo o mate el-rei*”, quando no refrão ele repete “*e a[r] ela, se se com Chora vai*”. O significado da palavra “concho/a” é arrogante (*se se conch’ ora vai*”).

Na história verídica de Dona Urraca Abril, casou, em finais da década de 1230, com João Martins de Riba da Vizela, “o Chora”. Ficou viúva e, mais tarde, casou-se com o trovador Fernão Garcia Esgaravunha, da linhagem de Sousa. Portanto, ficou registrado um acontecimento comum, relativo à vida da mulher medieval, nas áreas pessoal e política. As mulheres nobres casavam-se por acordos financeiros de seus pais, que ignoravam seus sentimentos e desejos.

A próxima cantiga também de **João Soares Somesso** é uma cantiga de escárnio, dirigida a uma donzela que teria deixado de o ser (comportamento sexual da mulher comum). Possui alguns traços das cantigas de amor, mas no decorrer da leitura, as palavras do trovador revelam o seu escárnio à situação. A cantiga 16,

Õa donzela quig'eu mui gram bem,
 meus amigos, assi Deus me perdom,
 e ora já este meu coração
 anda perdudo e fora de sem
 porũa dona, se me valha Deus,
 que depois virom estes olhos meus
 que mi a semelha mui mais doutra rem.

Porque a donzela nunca verei,
 meus amigos, enquanto eu já viver;
 poyesso quer'eu mui gram bem querer
 a esta dona em que vos falei
 que me semelha a donzela que vi.
 E a dona servirei des aqui
 pola donzela que eu muito amei.

Porque da dona som eu sabedor,
 meus amigos, assi veja prazer,
 que a donzela em seu parecer
 semelha muit', e por end'hei sabor
 de a servir, pero que é meu mal.
 Servi-la-ei e nom servirei al,
 por a donzela, que foi mia senhor.
 (LOPES, 2002, p. 40, B106)

Cantiga composta por três estrofes com sete versos cada, com rimas em ABBACCA, interpoladas e emparelhadas. Na primeira estrofe, o trovador, num tom narrativo, conta aos amigos sobre uma donzela que muito ansiou (*“ Ûa donzela quis eu mui gram bem ”*). Nos versos seguintes, pede perdão a Deus porque sente que seu coração está perdido e fora de seu juízo, (*“ assi Deus me perdom, / e ora já este meu coração / anda perdudo e fora de sem / por ua dona, se me valha Deus ”*). Sente-se confuso pelo o que seus olhos viram, porque está apaixonado por uma dona, que muito se assemelha com a donzela, (*“ que depois que virom estes olhos meus, / que mi a semelha mui mais d’outra rem ”*). Subentende-se que o escárnio inicia-se nesses versos, pela confissão do trovador que sugere que a donzela que conhecera teria deixado de o ser, daí a semelhança com a dona, ou melhor, era a mesma pessoa.

Na segunda estrofe reitera que nunca mais verá a tal donzela enquanto ele viver (*“ Porque a donzela nunca verei, / meus amigos, enquanto eu já viver ”*), por isso ele quer muito bem a essa dona, que se parece muito com a donzela, ou seja, trata-se da mesma pessoa. (*“ E a dona servirei des aqui / pola donzela que eu muito amei ”*). Na terceira estrofe, o trovador afirma que já conhece a dona, porque ela se parece com a jovem que amou no passado e promete aos amigos que a servirá, mesmo sabendo que essa atitude será o seu mal, mas fará isso pela donzela que foi a sua senhora.

Trata-se, portanto, de uma cantiga de escárnio, na revelação de que a jovem donzela tão amada tornara-se dona, reconhecida pelo trovador que

lamenta, durante toda a cantiga, que ela deixara de ser a jovem, mas fora reconhecida por ele.

A cantiga a ser estudada é a do trovador **Paio Soares de Taveirós**, originário da linhagem Taveirós, da Galícia, trovador ativo nas primeiras décadas do século XIII, embora não encontramos nenhum dado documental seguro sobre o trovador. A cantiga *Eu sãõ tam muit' amador*, de acordo com Lopes (2002, p. 41), "é difícil de enquadrar num dos três gêneros canônicos, na qual Paio Soares de Taveirós de declara apaixonado por "uma sua parenta". A hipótese de se tratar de um maldizer posto na boca de um terceiro, denunciando uma qualquer ligação incestuosa, com questões financeiras envolvidas, pode ser considerada como satírica". A cantiga 17,

Eu sãõ tam muit'amador
do meu linhagem, que nom sei
al no mundo querer melhor
d'ũa mia parenta que hei;
e quem a sa linhagem quer bem,
tenh'eu que faz dereit'e sem;
e eu sempr'o meu amarei.

E sempre serviç'e amor
eu a meu linhagem farei:
entanto com'eu vivo for,
esta parenta servirei,
que quero melhor doutra rem;
e muito serviç'em mi tem,
se eu poder - e poderei.

Pero nunca vistas molher
nunca chus pouc'algo fazer
a seu linhagem, ca nom quer
em meu preito mentes meter;
e poderia-me prestar,
par Deus, muit', e nom lhe custar
a ela rem de seu haver.

E veede se mi há mester
d'atal parenta bem querer:
que m'hei a queixar, se quiser
lhe pedir alg', ou a veer;
pero se mi quisesse dar
algo, faria-me preçar
atal parenta e valer.

(LOPES, 2002, p. 41, A 37)

Composta por quatro estrofes de sete versos cada, com rimas em ABABCCB, alternadas e emparelhadas, a cantiga inicia com a declaração do trovador sobre seu amor à sua linhagem, que deseja e ama uma parenta de sua família (“*d’ũa mia parenta*”), que necessita agir com justiça e sensatez (“*tenh’eu que faz dereit’e sem*”). Na segunda estrofe ele oferece seus serviços e seu amor, não só à sua linhagem como a parenta, que pretende servir enquanto viver (“*entanto com’eu vivo for, / esta parenta servirei*”). Porém, nas últimas estrofes, o trovador revela seu interesse de beneficiar-se sem que lhe custasse qualquer perda, pelo uso da expressão “seu haver”, usada no sentido de bens materiais. De acordo com Lopes, a cantiga é “estranha”, ao revelar a paixão de Paio Soares de Taveirós por uma parenta. A pesquisadora a considera “bizarra, jocosa e satírica” (2002, p. 41). Trata-se, portanto de um maldizer acrescentado, que denuncia qualquer ligação incestuosa, porém embaralhada com questões de bens materiais. O ato de “jugar de palavras” atribuída ao trovador jogar com o avesso das palavras de suas composições.

4.2.2- SEGUNDA GERAÇÃO

Para iniciarmos a leitura analítica da segunda geração, elegemos, a produção satírica de D. Afonso X, o Sábio. Para o estudo desse tão importante trovador, utilizamos a antologia de textos elaborada por Juan Paredes (*Alfonso X – Cantigas Profanas*), datada de 2010, autor especialista na vida e obra do rei trovador. Como demonstra o título do livro, Paredes registra no *Cancionero Profano*, cantigas de amor, cantigas de amigo e cantigas de escárnio e maldizer, com exceção da quarta cantiga, que encontramos somente na antologia organizada por Lopes (2002). Do rei D. Afonso X, estudaremos cinco cantigas. São elas: *Non quer’ eu donzela fea*; *Achei Sanch[a] Anes encavalgada*; *Domingas Eanes houve sa baralha*; *[Maria Pérez vi muit’assanhada,]*; *Joam Rodriguiz foi desmar a Balteira*.

Iniciamos a leitura interpretativa com dois exemplares que apresentam o culto contrário à beleza, pertencentes ao *Cancioneiro Profano* de D. Afonso X,

da segunda geração. A cantiga abaixo, número XXII, apresenta um escárnio jocoso sobre uma mulher que sofria de problemas intestinais.

XXII

Non quer' eu donzela fea
que [ant'] a mia porta pea.

Non quer' eu donzela fea
e negra come carvon,
que ant'a mia porta pea
nen faça come sison.

Non quer' eu [donzela fea
que ant' mia porta pea].

Non quer' eu donzela fea
e velosa come can,
que ant' a mia porta pea
nen faça come alerman.

Non quer' eu donzela fea
que [ant'] a mia porta pea.

Non quer' eu donzela fea
que á brancos os cabelos,
que ant' a mia porta pea
nen faça come camelos.

Non quer' eu donzela fea
que [ant'] a mia porta pea.

Non quer' eu donzela fea,
velha de ma[a] coor,
que ant' a mia porta pea
nen faça i peior.

Non quer' eu donzela fea
que [ant'] a mia porta pea.

(PAREDES, 2010, p. 88-89 – B476)

Cantiga escarninha estruturada em quatro estrofes de quatro versos cada (quadras), acompanhada de um refrão de dois versos. Trata-se, sem dúvida, de um escárnio dirigido a uma mulher envelhecida (“que á brancos os cabelos”), sem referências a nomes, tema de larga tradição nas cantigas satíricas. Apresenta um escárnio jocoso em torno do verbo “peer”, peidar, uma crítica difamante, direcionada a uma “donzela” (modo como era tratada a mulher solteira, mesmo envelhecida) em apuros digestivos e intestinais. Motivo

de riso, de acordo com Minois (2003), ligado à imperfeição, à corrupção, ao fato de que as criaturas estão decaídas.

Na primeira estrofe, o trovador declara que não quer mulher feia em sua porta, porque sua pele é de cor preta como o carvão (“e negra come carvom”) e, em seguida, ele a compara a uma ave semelhante à perdiz (perdigão), conhecida pelas constantes expulsões de gases intestinais, (“nen faça come sisom”). Na segunda estrofe, repete-se a ideia de não a querer em sua porta, porque, além de feia, é peluda como um cão, solta gases e se assemelha à arruda silvestre, planta conhecida pelo seu forte odor: (“...donzela fea / e velosa come cam/ que ant’ a mia porta pea / nem faça come alermã”). O fato de ela ser feia e soltar gases intestinais, repete-se cinco vezes no refrão (Non quer’ eu donzela fea / que ant’ a mia porta pea”), ao longo da cantiga.

Na terceira estrofe, os insultos são direcionados à idade da mulher, ao revelar a cor branca de seus cabelos e compará-la a um camelo que, na época do cio, os machos exalam um odor fétido, devido às secreções das glândulas (“que à brancos os cabelos / nem faça come camelos”). O trovador finaliza a cantiga, na quarta estrofe, reiterando a feiura, a idade avançada e sua cor, por tratar-se de uma mulher negra. Repete, insistentemente, que não a quer em sua porta para não fazer o pior, ou seja, para não soltar os seus gases.

Contrariamente ao culto da beleza, o trovador faz um contra-texto de uma cantiga de amor, louvando sua beleza física e o seu caráter elevado. Nessa cantiga, ressalta a feiura da mulher, sua cor preta, o fato de ser peluda, além do problema digestivo e intestinal que ela apresenta, ao longo dos versos. As comparações feitas com o mundo dos animais que apresentam o problema de soltar gases (perdigão, cachorro e camelo) e da planta com forte odor (arruda), exclui-a de todos os padrões de beleza saudável, classificando-a em um plano baixo, humilhante e animalesco. Vale observar, finalmente, que o verbo *peer* (peidar) surge inúmeras vezes no Cancioneiro satírico dos trovadores.

Seguindo no mesmo tema, culto contrário à beleza feminina, outra cantiga de autoria de D. Afonso X, número III, apresenta-nos a caricatura de uma tal Sancha Anes, cujo aspecto e compostura é comparada a um fardo de palha.

*Achei Sanch[a] Anes encavalgada,
e dix'eu por ela cousa guisada,
ca nunca vi dona peor talhada,
e quige jurar que era mostea;*

vi-a cavalgar per ûa aldeia
e quige jurar que era mostea.

Vi-a cavalgar com un seu 'scudeiro,
e non ia melhor un cavaleiro.
Santiago-ei-m'e disse: - Gran foi o palheiro
onde carregaron tan gran mostea;

vi-a cavalgar per ûa aldeia
e quige jurar que era mostea.

Vi-a cavalgar indo pela rua,
mui bem vistida en cima da mua;
e dix'eu: - Ai, velha fududancia,
que me semelhades ora mostea!

vi-a cavalgar per ûa aldeia
e quige jurar que era mostea.
(PAREDES, 2010, p. 54-55; B 458)

Cantiga de maldizer, composta de três estrofes de quatro versos cada (quadras), acompanhadas de um refrão de dois versos, que se repete ao longo da cantiga. O texto, em primeira pessoa do singular (Achei, dix' eu, vi-a, quige jurar), o trovador descreve uma cena da nobreza rural, apresentando um culto contrário à beleza feminina e um retrato às avessas da *senhor* das cantigas de amor, ao apontar a figura de uma matrona chamada Sancha Anes, que atravessa as ruas de uma aldeia montada em um cavalo.

Na primeira estrofe o trovador “acha” (Achei) Sancha Anes montada em um cavalo. Nesse jogo de palavras (*jugar de palabras*), não podemos esquecer ou deixar de mencionar o sentido obsceno do verbo “encavalgar, montar”, “Achei Sancha Anes encavalgada”. A partir do segundo verso dessa estrofe, o trovador apresenta uma crítica injuriosa, quando se dirige a ela, naquela situação, de forma depreciativa, embora afirme que “dix'eu por ela guisada” (eu lhe disse uma coisa apropriada) e, em seguida, revela a fealdade do seu corpo, jurando que era um fardo de palha: “ca nunca vi dona peor talhada, / e quige jurar que era mostea;”, ou seja, gorda e enroupada, segundo Carolina Michaëlis (1990), montada no cavalo assemelhava-se a um enorme fardo de palha. Vale lembrar que nas cantigas líricas a senhora ou a menina sempre era

elogiada pela beleza de seu corpo, nas expressões “ben talhada”, de bon parecer”, “fremosa”, “louçana”, além dos predicados de seu bom caráter (“prez”).

A palavra “dona” é uma crítica dura e cruel à mulher. O trovador poderia estar se referindo a uma mulher de classe social, a “dona”, a uma nobre, ou a uma soldadeira ou, ainda, a uma mulher que vive do seu corpo. Sendo assim, Sancha Anes é uma dona “velha fududancua” com aparência de um rolo de palha, mas, não, necessariamente, uma soldadeira ou prostituta. O ato de “jugar de palavras” atribuída ao trovador jogar com o avesso das qualidades da pessoa criticada, como ocorre com Sancha Anes.

Na cantiga em questão, na segunda estrofe, a situação de Sancha torna-se cômica e piora, quando ela aparece cavalgando na companhia de um de seus escudeiros. Ao deparar-se com a cena, o trovador se benze: “*Via-a cavalgar com um seu ‘scudeiro’ [...] ‘Santiaquei-m’e*”, uma referência a Santiago, santo maior e protetor dos fiéis, motivo das muitas peregrinações a Santiago de Compostela para cultuar e visitar o corpo do santo na catedral. Confirma-se que o elemento cômico dos relatos religiosos é, muitas vezes, involuntário; não tem por finalidade fazer rir, mas edificar, assimilando o mundo terreno ao risível. O medo, o riso, o sagrado, o profano estão intimamente mesclados, esclarece Minois (2003, p. 140). O ato de benzer-se denota que a cena não era nada agradável, porque a compara com a forma e a cor de um animal, tendência da linguagem rural tomar nomes de animais no uso cotidiano, de acordo com Paredes (2010). Costume que permanece até os dias atuais, popularmente, pessoas são chamadas de “anta”, por exemplo, quando se mostram lentas em suas atitudes ou demoradas para entender o assunto de uma conversa.

A declaração seguinte: “*Gram foi o palheiro / onde carregarom tam gram mostea*”, surpreende o leitor pela rude comparação que o trovador estabelece, Sancha Anes assemelha-se a um grande fardo de palha (*mostea*), ideia repetida três vezes no refrão: “*e vi-a cavalgar per ûa aldeia / e quige jurar que era mostea*”. Na última estrofe, o trovador a vê cavalgar pela rua, agora melhor vestida sobre uma mula, mas com aspecto de uma “velha fududancua”, insulto de raiz obscena, que remete a uma atividade sexual contra a natureza, como a doninha, animal que, segundo os bestiários, era capaz de conceber através da

boca e parir pelas orelhas. O termo “fududancua” ou “fududinculo” e outras variantes surge várias vezes nos Cancioneiros, sempre associado ao termo *velha*.

Concluimos que ambas as cantigas reiteram o conceito de cômico e confirmam o tema do culto contrário à beleza feminina. A mulher satirizada não possui nem a beleza física e muito menos o bom caráter.

A terceira cantiga, número XLI, tem como tema o comportamento sexual das soldadeiras, também composta por D. Afonso X. Trata-se de um escárnio dirigido a uma soldadeira de nome Domingas Eanes. A imagem de uma batalha, que o rei, em forma de equívoco erótico, descreve como sendo um combate que Domingas teve com um cavaleiro mouro e saíra vencedora, apesar da ferida provocada pela lança.

XLI

Domingas Eanes houve sa baralha
 com ûu genet', e foi mal ferida;
 empero foi ela i tan ardida,
 que ouve depois a vencer, sem falha,
 e, de pran, venceu bõo cavaleiro;
 mais empero é'x' el tan braceiro,
 que ouv' end' ela de ficar colpada.

O colbe colheu per ûa malha
 da loriga, que era desvencida;
 pesa-m' ende, por que essa ida,
 de prez que ouve mais, se Deus me valha,
 venceu ela; mais o cavaleiro
 per sas armas o fez: com' er arteiro,
 já sempr' end' ela será sinalada,

E aquel mouro trouxe, com' arreite,
 dous companhões en toda esta guerra;
 e de mais á preço que nunca erra
 de dar gran colpe com seu tragazeite;
 e foi-a achar con costa juso,
 e deu-lhi poren tal colpe de suso
 que já a chaga nunca vai çarrada,

E dizem meges que ûus tal prei' e
 que atal chaga já mais nunca serra
 se con quanta lãa á en esta terra
 a escaentassen, nen cõno azeite:
 por que a chaga non vai ontra juso,
 mais vai en redor, come perafuso,
 e poren muit' á que é fistolada.

(PAREDES, 2010, p. 137-138 – B495, V78)

Cantiga de mestria composta por quatro estrofes com sete versos cada, com rimas em ABBACCD, interpoladas e emparelhadas, tendo como ponto de partida o jogo do *aequivocatio*. De acordo com Sodré (2010, p. 18).[...] um dos fundamentos dos gêneros voltados para o riso: o *jugar de palavra* e a noção de equívoco que nele se propõe. A oposição ou distinção entre *dizer mal de alguém* por meio de equívocos ou de inequívocos – a despeito da hesitação terminológica dos próprios trovadores parece indicar, em cotejo com o que determinam as leis afonsinas, uma “diferença” incompleta entre os gêneros escarninhos na *Arte de Trovar*.

Trata-se de uma crítica dirigida à soldadeira Domingas Eanes, “provavelmente uma prostituta, porque se encontrava entre os homens de guerra, comportamento típico de mulheres de corpo e soldo” (Sodré, 2012). O trovador utiliza-se de palavras de duplo sentido e também de imagens em torno do obsceno, típico exemplo de *jugo de palavras* para relatar um combate que a soldadeira tivera com um cavaleiro árabe e que teria saído vencedora, apesar do ferimento provocado pela lança, o *tragazeite*, que os médicos foram incapazes de curar. No entanto, historicamente, nada se sabe sobre Domingas Eanes, senão que é considerada uma soldadeira para os estudiosos.

Na primeira estrofe, o trovador, em tom narrativo, relata a batalha de Domingas com o cavaleiro mouro (*genet'e*), mostrando-se valente (*ardida*), apesar de ferir-se pela lança do cavaleiro (*tragazeite*) forte de braços (*braceiro*), que a deixou golpeada (*colpada*). Na segunda estrofe, a descrição continua relatando que ela recebeu um golpe de lança através de uma malha de ferro desatada e nessa ida ao campo de guerra, segundo o trovador, ela venceu por seu valor (*se Deus me valha*), mas foi marcada pelo astuto cavaleiro.

Dando sequência à narração, na terceira estrofe, o cavaleiro mouro teve auxílio (*arreite*) de dois companheiros (*companhões*), que têm fama (*há preço*) durante toda a guerra, de nunca errar os golpes com suas lanças. O verbo *arreitar*, cujo sentido é “espevitado” era usado quer em sentido moral (despertar o animo), quer em sentido físico (endireitar o sexo). De acordo com Lopes (2002, p.87) “é evidente que Afonso X joga aqui com os dois sentidos, se atendermos que o *arreite* se faz com o auxílio dos *dous companhões*, no verso

seguinte. A palavra *companhões* também pode ser entendida como “testículos”.

Nessa mesma estrofe, Domingas estava caída de costas no chão, assim ele pode lhe dar o golpe por cima: *e foi-a achar com costa de juso / e deu-lhi por en tal golpe de suso*, ou seja, o golpe abriu-lhe uma ferida (*que já a chaga nunca vai çarrada*). Na quarta estrofe, o trovador revela que os médicos que têm o hábito de curar (refere-se aqui às curiosas práticas da medicina militar), não conseguiram curá-la nem com azeite, porque a ferida não vai contra o chão, mas ao redor, como se fosse um parafuso e que por muito tempo ficará aberta. O parafuso entre a porca remete a conotações sexuais relacionadas ao mundo animal. Portanto, essa última alusão, segundo Lopes (2002), pode indicar, ainda, uma qualquer doença venérea.

Dessa leitura do texto, depreendemos que há em toda a extensão da cantiga uma linguagem ambígua para relatar um episódio jocoso de uma batalha sexual entre uma cristã e um mouro. Esse tipo de prostituição com um mouro era proibido por lei, que substituíra a verdadeira guerra.

Afonso X, no ciclo dos cavaleiros, acusa seus vassallos de traidores e covardes na luta contra os mouros infiéis. Esse episódio relatado por ele, torna-se jocoso, uma vez que Domingas Eanes foi capaz de vencer o inimigo (o mouro) de quem os cavaleiros fugiam, covardemente.

A próxima cantiga, sem numeração própria e faltando o primeiro verso que foi completada por Rodrigues Lapa, faz parte do numeroso grupo de sátiras contra as soldadeiras, na pessoa de uma delas, que Rodrigues Lapa [identifica, na reconstituição que faz do primeiro verso com Maria Pérez Balteira, identificação que parece justificar-se, dadas as referências que nela são feitas ao jogral Pero d’Ambroa, próximo à famosa soldadeira, explica Lopes \(2002\)](#). A cantiga desenvolve-se quase inteiramente como um suposto desabafo da soldadeira, seriamente indignada com os cantares de escárnio que o mesmo Pero d’Ambroa lhe teria feito.

*[Maria Pérez vi muit'assanhada,
 porque lhi rogava que perdoasse
 Pero d'Ambroa, que o nom matasse,
 nem fosse contra el desmesurada.
 E diss'ela:- Por Deus, nom me roguedes,
 ca direi-vos de mim o que i entendo:*

se ùa vez assanhar me fazedes,
saberedes quaes pêras eu vendo.

Ca [me] rogades cousa desguisada
e nom sei eu quem vo-lo outorgasse:
de perdoar quen'o mal deostasse
com'el fez a mim, estando em sa pousada.
E pois vejo que me nom conhocedes,
de mi atanto vos irei dizendo:
se ùa vez assanhar me fazedes,
saberedes quaes pêras eu vendo.

E se m'eu quisesse seer viltada
bem acharia quem xe me viltasse;
mais, se m'eu taes nom escarmentasse,
cedo meu preito nom seeria nada;
e em sa prol nunca me vós faledes
ca, se eu soubesse, morrer'ardendo;
se ùa vez assanhar me fazedes,
saberedes quaes pêras eu vendo.

E por esto é grande a mia nomeada,
ca nom foi tal que, se migo falhasse,
que en[de] eu mui bem nom castigasse,
ca sempre fui temuda e dultada;
e rogo-vos que me nom afiquedes
daquesto, mais ide-m'assi sofrendo;
se ùa vez assanhar me fazedes,
saberedes quaes pêras eu vendo.

(LOPES, 2002, p. 58-59, B471 bis)

Cantiga de refrão composta por quatro estrofes de oito versos cada, com rimas em ABBACDCD, interpoladas, emparelhadas e alternadas. De acordo com Lopes (2002, p. 58) “com esta cantiga se inicia um novo ciclo em B, claramente atribuído a D. Afonso X, ciclo onde as dificuldades de leitura são menores [...] é a primeira cantiga sem numeração própria e que falta o primeiro verso”. O primeiro verso é reconstruído por Lapa e a cantiga faz parte de um grande número de textos que satiriza as soldadeiras.

Na primeira estrofe encontramos o nome de Maria Pérez, conhecida soldadeira galega, ativa nas cortes castelhanas de Fernando III e Afonso X. Provavelmente, originária da povoação de Armea, na Galiza, Maria Pérez era filha de uma família de pequena nobreza, de quem herdou algumas propriedades. A cantiga apresenta um suposto desabafo e indignação da soldadeira com os cantares de escárnio que Pero D'Abroa lhe teria feito.

Na primeira estrofe, ela se encontra muito enraivecida (no primeiro verso): *vi muit' assanhada** (*palavra originária do latim *sania*, com o sentido de ira, raiva) e pede ao amigo que a perdoe e não vá contra ela, que está desapietada, roga a Deus. O verso: *saberedes quaes pêras eu vendo*, segundo Lopes (2002, p. 58) trata-se de uma expressão popular que significa “não brinques comigo”, “já vais ver com quem te metes”).

Na segunda estrofe, Maria Pérez reclama que d'Ambroa lhe pediu algo sem propósito (*cousa desguisada*), deixando-a em dúvida de perdoar quem lhe fizera tanto mal: (*“Ca [me] rogades cousa desguisada/e nom sei eu quem vo-lo outorgasse: / de perdoar quem-no mal deostasse / com ‘el fez\ a mim (...)”*). Revela, ainda, que mesmo se encontrando na casa de Pero (*“estando em sa pousada”*) foi injuriada. Repete o refrão, afirmando que ele não sabe do que ela é capaz, se ele a deixar injuriada.

Na terceira estrofe, Maria Pérez continua sua queixa, sentindo-se humilhada e se não o castigasse, em breve deixariam de respeitá-la. (*“E se m'eu quisesse ser viltada / bem acharia quem xe me viltasse; (...) /cedo meu preito nom seeria nada”*). Reclama, ainda, que ele nunca foi a seu favor (ou nunca falou bem dela) e se ela soubesse como, ele poderia morrer na fogueira (*“ca se eu soubesse, morrer'ardendo;”*). Reitera no refrão, que ele não sabe com quem está lidando. Na última estrofe, confessa que por tudo isso, a sua fama é grande e quem comete esse erro com ela, teria um castigo, porque sempre foi temida e receada, por isso, pede que ele não a importune mais e aceite-a assim como é: (*“ca sempre fui temuda e dultada / e rogo-vos que me nom afiquedes / daquesto, mais ide-m' assi sofrendo”*).

Concluimos que Maria Pérez Balteira foi uma soldadeira muito conhecida e que recebia elogios porém, na maioria das vezes, eram críticas e escárnios pelo seu comportamento, pela sua aproximação com os jograis, especialmente com Pero d' Ambroa. Nesse período dos anos de 1200, as soldadeiras eram alvo de críticas satíricas da parte dos trovadores e de preconceitos da sociedade, pela vida livre que levavam como acompanhantes dos jograis e segréis nas apresentações artísticas. Tocavam pandeiro, cantavam e dançavam, daí a sua liberdade de comportamento em uma época em que a mulher era submissa aos mandos masculinos e à Igreja.

Na sequência do tema “crítica (ou escárnio) às soldadeiras”, a cantiga seguinte apresenta um divertido equívoco (*aequivocatio*) que Afonso X compõe sobre um tal João Rodrigues, funcionário fiscal, que vai fazer cálculos com a famosa Maria Balteira, do corte de madeira para uma casa que a soldadeira desejava construir. De acordo com os historiadores, provavelmente, a madeira, ao que parece, fornecida pelo próprio Afonso X das suas matas reais). O equívoco, de caráter erótico, gira em torno da medida da madeira. A cantiga de número XXVII,

Joam Rodriguiz foi desmar a Balteira
sa midida, per que colha sa madeira;
e disse: - Se bem [o] queredes fazer,
de tal midida a devedes colher
[assi] e não meor, per nulha maneira.

E disse: - Esta é a madeira certa,
e, de mais, nõn'a dei eu a vós sinlheira;
e pois que s'em compasso há de meter,
atam longa deve toda [de] seer
[que vaa] per antr'as pernas da 'scaleira.

A Maior Moniz dei já outra tamanha,
e foi-a ela colher logo sem sanha;
e Mari'Airas feze-o logo outro tal,
e Alvela, que andou em Portugal;
e já i as colherom [e]na montanha.

E diss': - Esta é a midida d'Espanha,
ca nom de Lombardia nem d'Alamanha;
e porque é grossa, nom vos seja mal,
ca delgada para gata rem nom val;
e desto mui mais sei eu [i] ca boudanha.

(PAREDES, 2010, p. 101-102, B482, V65)

Cantiga composta por quatro estrofes e cinco versos cada, com rimas em AABBA, emparelhadas. Na primeira estrofe há o nome de Joam Rodriguiz, funcionário da corte do rei D. Afonso X, que foi cobrar impostos sobre a madeira fornecida, ou cobrar a *desma*, a décima (“*foi desmar a Balteira*”), dizendo-lhe que a medida desejada por ela deveria ser bem acolhida e não menor. Dando continuidade à conversa, na segunda estrofe, Joam Rodriguiz afirma que a madeira é certa, ou seja, do tamanho certo, o verso (“*nõn'a dei eu a vós sinlheira*”) significando que ele não havia dado apenas à Balteira e que irá metê-la com regra, compassadamente (“*pois que s'em compasso há de*

meter”) no ângulo formado pela madeira do telhado. Observa-se aqui uma ambiguidade na linguagem, (o *aequivocatio*) evidentemente trata-se de uma leitura erótica, a expressão “*per antr’ as pernas da scaleira*” pode estar aludindo às pernas da soldadeira. De acordo com Paredes (2010, p. 103), o lexema *escalera* pode ser entendido como *símbolo verticalizante del acto sexual* (“símbolo verticalizante do ato sexual”). Do mesmo modo que a palavra madeira pode ser entendida como “membro viril” para uma melhor decodificação do texto, de acordo com Paredes (2010).

Na terceira estrofe aparecem Maior Moniz, Mari’ Airas e Alvela, outras soldadeiras, as quais Joam Rodriguiz também já havia medido a madeira, sendo que todas a acolheram muito bem. Em uma segunda leitura desses versos, fica evidente que a série léxica de termos como *midida, longa, grossa, delgada, colher*, referidas à madeira possuem sentido erótico, voltado ao “membro viril”.

Na última estrofe, o trovador faz referências à Espanha, Lombardia e Alemanha, referência “auto-irônica malograda candidatura de Afonso X ao trono do Sacro Império Romano-Germânico ao trono imperial”, explica Lopes (2002, p. 68). Completa o trovador que a medida é da Espanha e não dos países citados, por isso trata-se de uma medida grossa (“*e porque é grossa*”), justificando que se a medida fosse delicada, fina, não serviria para o andaime (*gata*), que subia e descia com o auxílio de um torno. O último verso: “*e desto mui mais sei eu ca boudanha*” é considerado pelos autores (Paredes e Lopes) de difícil interpretação. A palavra “boudanha” pode significar uma porca pequena, um instrumento de furar madeira, ou, ainda, uma planta trepadeira, da família das abóboras, famosa por possuir uma volumosa raiz em forma de nabo, levando o leitor ao *aequivocatio*, à linguagem obscena.

4.2.3 - TERCEIRA GERAÇÃO

Da terceira geração selecionamos apenas uma cantiga de autoria do rei D. Dinis *Ou é Meliom Garcia queixoso*, e um exemplar do trovador Caldeiom *Ua donzela coitado*. Na primeira cantiga, a temática satírica refere-se à vida miserável de duas jovens que viviam sob a tutela de Meliom Garcia em que mostra o culto contrário à beleza.

Ou é Meliom Garcia queixoso
 Ou nom faz come home de parage
 encontra duas meninas que trage,
 contra que[m] nom cata bem nem fremoso:
 calhas vej'eu trager, bem desantano
 ambas vestidas de mui mao pano,
 nunca mais feo vi nem mais lixoso.

Andam ant'el chorando mil vegadas,
 por muito mal que ham com el levado;
 [e] el, come home desmesurado
 contra elas, que andam mui coitadas,
 nom cata rem do que catar devia;
 e poi' las [el] tem sigo noit'e dia,
 seu mal é tragê-las mal lazeradas.

E pois el sa fazenda tam mal cata
 contra elas, que faz viver tal vida,
 que nem del nem d'outrem nom ha[m] guarida,
 eu nom lho tenho por bõa barata
 de as trager como trag', em concelho,
 chorasas e minguidas de conselho,
 ca Demo lev'a prol que xi lh'en ata.

(LOPES, 2002, p. 418, B1533)

Cantiga composta por três estrofes de sete versos cada com rimas em ABBACCA, interpoladas e emparelhadas. Na primeira estrofe, o trovador coloca em dúvida o comportamento de Meliom Garcia (de origem desconhecida), ou ele faz queixas ou não faz como um homem de categoria, um fidalgo, com respeito às meninas que cuida: *Ou é Meliom Garcia queixoso / ou nom faz come home de parage / encontra duas meninas que trage*. Nos versos seguintes, o trovador revela que ele não procede bem (ou bonito) com as jovens que mantém, desde há muito tempo as meninas andam maltrapilhas e com a pele feia, motivo de espanto do trovador ao declarar que “*nunca mais feo vi nem mais lixoso*”, ou seja, nunca tinha visto algo mais feio e ordinário, reles.

Na segunda estrofe, surgem as meninas que choram muito (mil vezes) pela má vida que têm levado ao lado de Meliom, sempre contra elas e não procede bem como devia, porque as meninas vivem chorando, pela sua crueldade (“come home desmesurado”) sentem-se muito infelizes e tristes (“andam mui coitadas”), pelo estado de miséria e mal tratadas como vivem (“seu mal é tragê-las mal lazeradas”). Na última estrofe, a situação em que as

meninas se encontram necessita de proteção e defesa, porque não têm outro lugar que as proteja (“que nem del nem d'outrem nom ha[m] guarida”). No entanto, ciente desse maltrato, declara que não acha bom negócio maltratá-las e deixá-las chorosas e minguadas, põe a culpa no Diabo e que ele leve o proveito que tira disso (“ca Demo lev'a prol que xi lh'en ata”).

D. Dinis satiriza Meliom Garcia, pela vida miserável que deixava levar duas pupilas que viviam em sua casa. Fica subentendido que o rei pretende ironicamente dizer que nessa miséria e maltratos, as meninas dificilmente arranjariam um bom casamento, o que seria prejudicial ao próprio Meliom que, por sua vez, não conseguiria melhorar de vida.

Era comum os que tinham posses responsabilizarem-se por crianças ou jovens que não tinham família, ou abandonados por ela. Nesse caso, as meninas (pupilas) não tinham outro teto para se abrigarem e sofriam demais com a miséria do amo. Quanto à questão do casamento, Meliom ganharia parte do dote do noivo para melhorar sua fazenda. Essa mesma personagem é motivo de outra cantiga escrita por D. Dinis (417), ressaltando, ainda mais, os seus pecados e mau caráter, que acabam causando-lhe um mal da visão, que o impossibilita “ver a face de Cristo” e recuperar a fé.

A última cantiga da terceira geração (415) é de autoria de um jogral de origem incerta, chamado Caldeiom. Trata-se, segundo Lopes (2002, p. 481) de um “perfeito contratexto de uma cantiga de amor que é o anti-retrato, por excelência, da *senhor*.”

Ua donzela coitado
d'amor por si me faz andar;
e em sas feituraz falar
quero eu, come namorado:
rostr' agudo come foram,
barva no queix' e no granhom
e o ventre grand' e inchado.

Sobrancelhas mesturadas,
grandes e mui cabeludas,
sobre' los olhos merjudas;
e as tetas pedoradas
e mui grandes, per boa fé:
há um palm' e meio no é
e no cós três polegadas.

A testa tem enrugada

e os olhos encovados,
 dentes pintos come dados
 e a boca de passada.
 Atal a fez Nostro Senhor:
 mui sem doít' e sem sabor.
 des i mui t tabr' e forçada.
 (LOPES, 2002, p. 481, B1619, V1152)

Cantiga composta por três estrofes de sete versos cada, com rimas em ABBACCA, interpoladas e emparelhadas.

O trovador, num tom narrativo, inicia relatando sobre uma certa jovem apaixonada, que o motiva a falar, como namorado, de sua aparência. Apresenta, ao longo dos versos da primeira estrofe, um verdadeiro culto contrário à beleza feminina, oposto aos elogios das cantigas de amor à beleza da senhora. Inicia pelo rosto agudo semelhante ao focinho de um furão (mamífero carnívoro, de cor cinza amarelada, que vive em galerias), que tinha barba no queixo e um bigode, além do ventre inchado: *“rostr’ agudo come foram / barva no queix’ e no granhom / e o ventre grand’ e inchado.”*

Na segunda estrofe, descreve as sobrancelhas rebeldes, muito grandes, cabeludas e que caíam sobre os seus olhos. Os seios (as tetas) estavam pendurados e eram muito grandes. Quanto aos pés, tinham um palmo e meio de tamanho e a cintura media três polegadas: *“as tetas pendoradas / e mui grandes, per boa fé: / há um palm’e meio no pé / e no cós três polegadas.”*

Na terceira estrofe, continua descrevendo a pobre donzela, que tem a testa franzida e os olhos encovados, os dentes pintados (provavelmente sujos) e a boca descomunal. Nesse verso, a palavra “passada”, de acordo com Lopes (2002, p. 481), “era uma medida equivalente a quatro palmos”. Nos últimos três versos da cantiga, revela que Deus a fez muito sem graça e mal feita: *“Atal a fez Nostro Senhor: / mui sem doít’ e sem sabor, / des i mui tabr’ e forçada.”*

A cantiga classifica-se como “escárnio de amor”, crítica sem subterfúgios, as palavras não possuem outro significado a não ser o literal. De acordo com Paredes (2010), a classificação “escárnio e maldizer” fixam-se como fórmulas estereotipadas para designar qualquer cantiga satírica. No caso da cantiga acima, as críticas são dirigidas contra Meliom Garcia e à certa donzela, pessoas concretas, portanto, *escárnio pessoal*. Nas gerações

anteriores encontramos também essa categoria, que se agrupa nas críticas às soldadeiras.

5- CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa sobre a Idade Média revelou-se como uma inesgotável fonte de informações históricas e artísticas. Durante a pesquisa e a escrita da dissertação concretizou-se sua vital importância no (re)despertar da sensibilidade nas artes e na poesia, fundamentais ao nosso trabalho e à formação de pesquisadora.

No decorrer das pesquisas sobre a Idade Média observou-se que o homem medieval, era controlado pela Igreja e suas regras, havia perigos que não se viam e a Igreja o protegia contra eles, conservando a superstição e a ignorância. Quanto à nobreza, mesmo sendo essencialmente rural, manteve estreitos laços com as classes populares que, por vezes, não se distinguiam nem pela cultura nem pela educação, mas por títulos e vantagens. Comprovamos que a Igreja dominava a vida das pessoas e qualquer mudança de classe social era o mesmo que empreender uma rebelião contra Deus. A Igreja controlava as manifestações íntimas dos indivíduos, principalmente a da mulher, um ser nunca compreendido pelo clero. Considerada culpada pelo pecado, sua vida era de submissão ao pai e depois ao marido, tendo filhos e trabalhar em casa e na lavoura. O trabalho têxtil foi exercido pelas mulheres para suprir as necessidades da família e do senhor feudal. Seu modelo de beleza e virtude era a figura da Virgem Maria.

Quando não se casavam ou eram abandonadas, seu destino era tornarem-se monjas e terminarem os dias nas instituições religiosas, nos mosteiros e nos conventos. Porém, o que há de informação sobre a vida dessas mulheres do medievo foi escrita por homens, clérigos ou escritores laicos, apresentando-as como seres inferiores, sobressaindo, sempre, a figura do homem como ser superior.

Nas cerimônias religiosas de Santiago de Compostela, algumas mulheres se apresentavam como cantoras e dançarinas, marginalizadas pela sociedade e alvo de críticas e sátiras diretas. A cidade e a região tornaram-se foco de criação e divulgação da poesia trovadoresca, depois conduzida às cortes de Castela e Leão e nas cortes portuguesas. Trovadores, jograis e segréis seguiam uma hierarquia, correspondendo às classes sociais de origem.

A música, a poesia e a dança tornaram-se meios de vida, ao serem apresentadas em castelos e feiras.

Os textos poéticos tanto líricos como satíricos preservados por pessoas anônimas e guardados em Cancioneiros, tem no total cento e cinquenta e quatro trovadores citados, noventa e três ou seja, 60% da totalidade produziram cantigas satíricas, sem possuírem qualquer indicação de gênero, cabendo ao leitor classificá-las, a partir do contexto e do conteúdo linguístico. O estilo dos textos é rude, por vezes, obsceno ao mostrar os instintos brutais do homem medieval. As cantigas de escárnio e maldizer contribuíram de maneira incalculável para o estudo linguístico, histórico, etnográfico e literário. As personagens presentes nos textos são o clero, os nobres, as pessoas simples e as mulheres comuns e as soldadeiras, que recebem severas críticas da parte dos trovadores e jograis, registrando a decadência dos costumes.

Desde a Antiguidade Clássica, os acontecimentos da corte eram satirizados. Na Idade Média, nas cortes, as cantigas satíricas tinham o objetivo de expor problemas, preocupações e defeitos morais e físicos para divertir a nobreza. Havia também as que eram destinadas às brincadeiras e ao jogo. Alguns trovadores viajavam para visitar outras cortes como a da França, onde aprendiam e traziam técnicas para seu país de origem.

Destacamos também a figura de Afonso X, o Sábio como notável trovador, herdeiro de uma corte sensível às atividades poéticas trovadorescas, musicais e de pintura na forma de miniaturas e iluminuras. A corte afonsina era formada por diferentes estamentos da sociedade, também era local de negócios relacionados às demandas do reino e da justiça, e nessas ocasiões a corte apreciava o divertimento e as apresentações de cantigas *d'escarneo*, de *maldizer*, de *joquete d'arteiro* e *risabella*, entre outras. Há também nas cantigas um tipo de *equivoco ou aequivocatio* que consistia em dizer o contrário do que realmente se queria dizer.

O riso na Idade Média esteve ligado à imperfeição, e sugiu com a decadência do homem. Para o medieval a visão de mundo é grotesca e cômica o que contribuiu para suportar a dominação da Igreja como subterfúgio do medo e do pecado. O cômico é visto como algo negativo, necessita de um objeto ridículo e do homem que ri. É um prazer marcado pelo engano, misturado com dor, ou seja, um falso prazer. O riso ligava-se ao profano e

distanciava as pessoas de Deus, deveria ser estranho ao cristão, mas não ao pagão.

A relevância do estudo desse tema se justifica pela sua importância em contribuir com os estudos linguísticos, literários e a história das mulheres.

Os resultados obtidos com a pesquisa foram relacionados à história das mulheres medievais. Com o decorrer dos séculos e o desenvolvimento da sociedade, ficou evidente que a vida da mulher contemporânea mudou significativamente, conquistando direitos e visibilidade. Porém, ela continua submissa às pressões sociais e às obrigações familiares, ditas femininas. Cuida de si, da sua beleza, mas sofre ainda muitos preconceitos e sua voz é pouco ouvida, principalmente nas pequenas comunidades, ainda são vítimas de sátiras e de crimes de intolerância por parte dos companheiros e da sociedade.

Para futuros estudos, pretendemos aprofundar nossos estudos sobre o riso e analisar um *corpus* mais amplo das cantigas satíricas de outras temáticas, além da crítica às mulheres.

REFERÊNCIAS

ALAVARCE, C. S. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009, p. 208. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

BARK, W. C. *Origens da idade média*. Tradução de DUTRA, W. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1966.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BERNARD, K. *Le néant et la joie, chanson de Guillaume d'Aquitaine*. Gardonne: Fédérop, 2013.

BROUQUET, S. C. *La vie des femmes au Moyen Âge*. Rennes: Ouest-France, 2010.

CARVALHO, R. de. *O texto poético como documento social*. 2. ed. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1995.

DUBY, G. *A Europa na Idade Média*. Tradução de DANESI, A. P. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. (Org.) *História das mulheres: a idade média*. Tradução Maria Helena da Cruz Coelho. Lisboa: Afrontamento, 1991.

_____. *Damas do século XII*. Tradução de COSTA, T. Lisboa: Teorema, 1995.

_____. *Idade Média: idade dos homens*. Tradução de NETO, J. B. São Paulo: Schwarcz, 2011.

FERREIRA, J. P. F. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

FERREIRA, M. P. et al. *Cantigas medievais galego portuguesas*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>. Acesso em: 26 maio 2016.

FRANCO JÚNIOR, H. *A idade média: nascimento do ocidente*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FONSECA, F. V. P. *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1961.

HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. Mestre Jou, 1998.

HUIZINGA, J. *O outono da Idade Média*. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

LAPA, M. R. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. 8. ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1973.

LEÃO, A. V. *Cantigas de Afonso X a Santa Maria*. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2011.

LOPES, G. V. *A sátira nos cancioneros medievais galego-portugueses*. Lisboa; Editorial Estampa, 1994.

_____. *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa, 2002.

LE GOFF, J. *A civilização do ocidente medieval*. Tradução José Rivair Macedo. São Paulo: Edusc, 2005.

MACEDO, J. R. *A mulher na idade média*. São Paulo: editora Contexto, 1999.

MATTOSO, J. *O essencial sobre a cultura medieval portuguesa (Séculos XI A XIV)*. Lisboa: Casa da moeda, 1985.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

PAREDES, J. *Alfonso X. Cantigas profanas*. Espanha: Editorial Castilia, 2010.

SARAIVA, A. J. & LOPES, Ó. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto, 1998.

SODRÉ, P. R. *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira Galego-Portuguesa*. Vitória: EDUFES, 2010.

_____. *O nome das donas e soldadeiras nas cantigas satíricas de Afonso X*. *Revista Convergência Lusíada*. Rio de Janeiro, nº17, jan/jun. 2012: Vária.

SPINA, S. *Presença da literatura portuguesa*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.

_____. *A Lírica trovadoresca*. Texto e arte. São Paulo: Edusp, 1996.

PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

VERDON, J. *La femme au Moyen Âge*. Paris: Éditions Gisserot, 2006.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Tradução: PINHEIRO A., FERREIRA, J. P. São Paulo; Companhia das Letras, 1993.