



# Universidade Estadual de Londrina

---

Centro de Letras e Ciências Humanas  
Departamento de História

## **Sexualidade e religiosidade nas cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores do século XIII**

Bruna Santos de Camargo

---

LONDRINA

2018

**BRUNA SANTOS DE CMARGO**

**SEXUALIDADE E RELIGIOSIDADE NAS CANTIGAS DE  
ESCÁRNIO E MALDIZER DOS TROVADORES DO SÉCULO**

**XIII**

Trabalho apresentado como requisito parcial para a Conclusão do Curso de História. Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina.

Orientador: Prof. Dra. Angelita Marques Visalli

**BRUNA SANTOS DE CAMARGO**

**SEXUALIDADE E RELIGIOSIDADE NAS CANTIGAS DE  
ESCÁRNIO E MALDIZER DOS TROVADORES DO SÉCULO  
XIII**

Trabalho apresentado como requisito parcial para a Conclusão do Curso de História. Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina.

Orientador: Prof. Dra. Angelita Marques Visalli

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof. Dra. Angelita Marques Visalli  
Universidade Estadual de Londrina

---

Prof. Dra. Edméia Aparecida Ribeiro  
Universidade Estadual de Londrina

---

Prof. Dra. Monica Selvatici  
Universidade Estadual de Londrina

Londrina, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2018

## AGRADECIMENTOS

Foi uma longa jornada até aqui, momentos de alegria, de tristeza, de euforia e de desânimo. Ao olhar para trás e ver todo o aprendizado, todas as experiências, meu primeiro e mais forte pensamento é agradecer a Deus, porque durante todo o percurso me senti protegida e amparada.

Agradeço à minha mãe, Genilda, que sempre se empenhou em cuidar da nossa família. Quando eu era ainda pequena, me inspirou a ser forte, a querer ser independente, a trabalhar para alcançar meus objetivos. Sempre acreditou na minha força, no meu potencial, me fez acreditar que eu era capaz. Sem o apoio dessa pessoa tão especial eu não teria chegado até aqui.

Minha sincera gratidão à professora Angelita Marques Visalli, que com sua ajuda pude crescer, amadurecer, desenvolver meu potencial. Agradeço por ter aceitado me orientar nesta pesquisa, pelo cuidado e atenção com que tratou meu trabalho. Agradeço por ter trabalhado comigo, e hoje ser parte deste momento especial. Sua paixão pelo que faz é inspiradora.

Agradeço ao Fernando, pela paciência, pelo carinho, pelas deliciosas receitas, por tantas risadas, por ser meu conforto, porque me faz querer ser uma pessoa melhor.

Por fim, agradeço ao meu pai José Carlos, meus irmãos Willian e Raphaela, por serem meu porto seguro. Às minhas amigas Dani, Gi e Iza, meu amigo Leonardo, com os quais pude viver muitos momentos inesquecíveis durante a graduação. Obrigada pela amizade tão especial que criamos.

Somos uma partícula especial de poeira  
Um momento passageiro em uma arca  
Uma celebração, um refúgio de descanso  
da vida.

... Nas profundezas do passado  
siga o caminho da eternidade  
cumprimente uma folha de grama,  
cada uma das infindáveis belíssimas formas.

Viva consciente, em reverência  
diante da grandeza de tudo,  
Nossa flutuante e pálida arca azul  
de infindáveis belíssimas formas.

(Tuomas Holopainen em *Endless Forms Most Beautiful* – Nightwish)

## Resumo

A discussão acerca da sexualidade é um tema presente não apenas na contemporaneidade, mas, também o foi na Idade Média. Isso porque em um período onde a Igreja trabalhava para estabelecer os princípios morais do cristianismo, a purificação e submissão do corpo à disciplina eram de grande importância; tanto os religiosos como laicos deveriam buscar uma vida de pureza, fosse dentro do casamento (para os laicos) ou no ambiente eclesiástico. A partir do século XII a Igreja intensificou esse trabalho (na intenção, principalmente de diferenciação entre clérigos e leigos), estabelecendo que os membros do corpo eclesiástico devessem viver uma vida casta, tornando-se celibatários. Assim, este estudo observa e analisa como se relacionavam a sexualidade e a religiosidade do corpo eclesiástico. Para isso lançamos mão das sátiras trovadorescas, expressas nas cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas do século XIII. Essas fontes por serem não oficiais, estarem localizadas no seio da cultura popular medieval (ambiente provido de maior liberdade), apresentarem um caráter risível e subversivo, apresentam a sexualidade dos religiosos com uma linguagem chula, escarnecem dos personagens, contanto casos que, reais ou não, nos indicam que mesmo com a exigência do celibato, muitos eclesiásticos possuíam vida sexual, porém, isto não implicava na negação de sua religiosidade. A poesia dos trovadores mostra que não apenas se praticava o sexo, como sobre ele as pessoas tinham opiniões, e que a atividade sexual dos eclesiásticos não era tão incomum. Assim os trovadores satirizam, escarnecem, e dão noções de seu cotidiano através dos exageros de suas poesias.

Palavras-chave: sexualidade; santidade; Idade Média; cantigas de escárnio e maldizer.

## **Abstract**

The discussion about sexuality is a theme present not only in contemporaneity, but also in the Middle Ages. This is because in a period where the Church worked to establish the moral principles of Christianity, the purification and submission of the body to the discipline were of great importance; both the religious and the laity should seek a life of purity, whether within marriage (for the laity) or in the ecclesiastical environment. From the twelfth century the Church intensified this work (in the intention, mainly of differentiation between clerics and laity), establishing that the members of the ecclesiastical body should live a chaste life, becoming celibate. Thus, this study observes and analyzes how the sexuality and religiosity of the ecclesiastical body were related. To this end, we use the troubadour satires expressed in the thirteenth-century Galician-Portuguese derision and scolding. These sources, because they are unofficial, are located within medieval popular culture (a more liberated environment), have a laughable and subversive character, present the sexuality of religious with a foul language, mock characters, as long as real or no, they indicate to us that even with the requirement of celibacy, many ecclesiastics possessed sexual life, but this did not imply the denial of their religiosity. The poetry of the troubadours shows that not only was sex practiced, but people had opinions about it, and that the sexual activity of the ecclesiastics was not so uncommon. Thus the troubadours satirize, mock, and give notions of their daily life through the exaggerations of their poetry.

Key words: sexuality; sanctity; Middle Ages; troubadour satires.

## **Sumário**

Introdução .....	11
Capítulo 1 – Fontes .....	20
Capítulo 2 - A subversão e a derrisão na poesia dos trovadores.....	25
Capítulo 3 - A sexualidade na lírica trovadoresca .....	35
Considerações finais .....	51
Fontes.....	54
Referências bibliográficas .....	55
Anexos.....	58



## Lista de abreviações

**CA:** Cancioneiro da Ajuda.

**CBN:** Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa.

**CV:** Cancioneiro da Vaticana.

**B e V:** Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa e Cancioneiro da Vaticana.

## Introdução

A Idade Média foi um período profundamente marcado pela presença do cristianismo no ocidente europeu. Desde a queda do império romano a instituição eclesiástica trabalhou para expandir sua esfera de poder na Europa e agregar o maior número possível de fiéis. Esse foi um processo longo e trabalhoso, pois as populações da Europa, anteriormente identificadas como “bárbaras”, população de origem principalmente germânica<sup>1</sup>, possuíam sua própria cultura, religião e tradições. Assim, a Igreja utilizou-se de estratégias diversas para adentrar esses terrenos, visto que a imposição nem sempre funcionava, os indícios dessas culturas “pagãs” permaneciam velados em práticas diversas. Enquanto isso a própria Igreja trabalhava em torno de organizar-se enquanto instituição, de estabelecer um corpo doutrinário e litúrgico único, formando uma comunidade cristã sob sua autoridade.

Desde o início do movimento cristão, havia uma preocupação em purificar o corpo e a mente na busca pela salvação. Muitos debates aconteceram em torno de quais seriam as práticas mais e menos adequadas para um cristão. Jesus, os apóstolos e os teóricos da Igreja, todos eles falaram sobre santidade. E dentro deste debate um tema em especial permaneceu por séculos: o prazer carnal. O apóstolo São Paulo e Santo Agostinho, por exemplo, manifestaram posições bastante pessimistas quanto ao corpo e principalmente ao sexo. A satisfação carnal era em geral mal vista, não apenas na cultura cristã, mas também nas culturas que exerceram sobre esta, influência, como o judaísmo e a cultura greco-romana.

A bibliografia sobre a Idade Média indica que a Igreja estabeleceu ideais de uma vida santa, com pureza e humildade. Os prazeres corporais deveriam ser desprezados, e o lugar de aceitação do sexo seria dentro do casamento, ainda assim com muitas ressalvas, havendo interdições diversas feitas pela Igreja nas práticas sexuais dos casados, como uma lista de dias em que a mulher estaria impura para o ato sexual, por exemplo (LE GOFF, 2013). No

---

<sup>1</sup> Parte desta população já era cristianizada.

caso dos eclesiásticos era preferível que vivessem em continência, sendo que a partir da Reforma Gregoriana o celibato passou a ser cobrado dos clérigos, pois deveriam viver em constante estado de pureza, tanto de corpo como de coração.

Para Jacques Le Goff (1984), a Idade Média viu o horror ao corpo culminar na sexualidade, e ainda o pecado original tendo sua razão tornada de orgulho intelectual em pecado sexual. Michel Foucault (1988), questiona por que durante tanto tempo associa-se sexo ao pecado e de que maneira fez-se essa associação. Agostinho de Hipona teve importante papel nesta virada de concepção, ele teria sido um dos primeiros a relacionar sexualidade ao pecado original. A libido seria para o homem como um tipo de recordação de sua desobediência, consequência do pecado, agora o homem passaria a ter em si algo que não pode ser controlado, que foge ao domínio da razão, então a libido seria uma forma de lembrar o homem de sua infidelidade (HIPONA, 1990).

Outro exemplo que aponta para a relevância deste tema no medievo é o Terceiro Concílio de Latrão (1179), quando ficou determinado que os clérigos, já ordenados que não deixassem suas concubinas para viver em continência, seriam expulsos de seus cargos e perderiam seus auxílios eclesiásticos; quanto aos laicos, as práticas sexuais fora do casamento seriam punidas com a excomunhão (FOREVILLE, 1972, p.272).

A sexualidade dos religiosos em especial, também era pensada: o texto hagiográfico *“Milagres Medievais, numa colectânea mariana alcobacense”*, dos séculos XIII-XIV, (obra de milagres latinos que teriam contado com a súplica da Virgem Maria, localizado na biblioteca do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça em Portugal), mostra, de acordo com Pereira (2014), a Virgem Maria como o modelo de comportamento a ser seguido pelos membros do corpo eclesiástico. A autora observa que ao longo do texto, na maioria das vezes em que as qualidades de Maria são mencionadas, elas vêm acompanhadas da palavra “virgem”, “o que, evidencia que o estado virginal mariano é a representação mais propagada nos milagres, pois não bastava as mulheres terem as virtudes já citadas era preciso primeiramente que elas fossem virgens” (Pereira, 2014, p.4).

Das razões que conduziram a este estudo pode-se dizer o desejo de compreender a sociedade medieval, como as pessoas concebiam o mundo a

sua volta, a vida, mas, principalmente por observar na historiografia que a temática da sexualidade era uma discussão recorrente no medievo, aparecendo no quadro de negação, em favor de uma vida casta e pura. A sexualidade não apenas deveria ser reprimida, mas qualquer atitude que pudesse conduzir ao mínimo desfrute de prazer, deveria ser evitada. O medievo como sociedade cristã elevou a importância da castidade e do celibato (questões que já não eram novas), o discurso se estabelece na intenção de diferenciação entre religiosos e não-religiosos, entretanto, havia contradições entre práticas e discursos. A exigência do cumprimento do celibato pelos clérigos foi reforçada a partir da Reforma do século XII e continuou a ser cobrada no século XIII, no Terceiro Concílio de Latrão.

O recorte temporal pretendido é o século XIII, período marcado por investidas eclesiásticas que visavam combater o poder laico, definir os lugares de cada um na sociedade (e na própria instituição), estabelecer um corpo de práticas que definisse o comportamento apropriado para os cristãos, a exemplo do Terceiro Concílio de Latrão, já citado anteriormente.

Assim, trabalho consiste na investigação sobre a sexualidade dos religiosos no período medieval a partir de cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas, entendendo que a questão da sexualidade extrapola o campo da prática. Em suas composições, como explica Lapa (1965), os trovadores expressavam não apenas aquilo que era idealizado, mas também suas observações e concepções acerca da vida cotidiana. Incorporavam em sua narrativa elementos da vida diária e expressavam-nos pela via do riso. As cantigas de escárnio e maldizer têm a interessante característica de revelar através do humor, da sátira, do escárnio, traços da sociedade a qual pertenciam seus poetas. As fontes eclesiásticas indicam o que era ideal, como as coisas deveriam ser, as cantigas, por outro lado, nos dão ideias quanto ao cotidiano, aproximam o leitor de uma possível realidade. Como aponta Bakhtin (1993, p.3), “o mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época”, neste sentido, as cantigas são importantes instrumentos de pesquisa, pois são fontes não oficiais, possuem uma natureza risível, e tem forte caráter de subversão. Os compositores da poesia satírica muitas vezes ignoravam o tom de sutileza exigido pela cortesia, expressando claramente o que queriam dizer. Então é

possível observar de que modo a sexualidade dos religiosos é apresentada nessas fontes.

Este corpo poético faz parte de um conjunto de três manuscritos: o Cancioneiro da Ajuda, Cancioneiro da Biblioteca Vaticana e Cancioneiro da Biblioteca Nacional. Neles, o tema da sexualidade dos religiosos é abordado por treze trovadores, assim pretende-se analisá-las e compará-las com os princípios religiosos da época apurados na pesquisa, o total de cantigas em que a sexualidade dos religiosos é apresentada pelos trovadores é de dezoito poesias.

Utilizamos neste estudo as edições críticas feitas por Graça Videira Lopes em 2002 e Rodrigues Lapa em 1971, e ainda o glossário elaborado por Carolina Michaelis (1922) para auxiliar na compreensão textual. A diferença básica entre as duas edições é que, como afirma Lopes:

“Por um lado, do meu próprio estudo da arte satírica trovadoresca, os seus modos, formas e recursos, resultaram alguns dados novos que permitiam ou mesmo obrigavam a uma re-interpretação ou a uma re-leitura de muitas das cantigas” (LOPES, 2002, p. 15).

Já Lapa, faz menos alterações dos textos originais, optando por apresentar propostas diferentes apenas quando acredita na possibilidade de erro por parte dos copistas, quando a palavra utilizada não faz sentido dentro do texto.

Visto que a proposta é estudar a relação entre sexualidade e religiosidade, apenas as cantigas que correspondem ao critério serão consideradas, ou seja, aquelas em que é dito ou feita alguma referência à vida sexual de religiosos. Como os códices são antigos, muitas páginas estão bastante deterioradas, e em alguns textos não é possível interpretar a escrita dos copistas, assim das dezoito cantigas, sete serão analisadas neste estudo.

Naturalmente, algumas dificuldades foram encontradas no caminho: os cancioneiros não estão completos, sendo o Cancioneiro da Ajuda o que está mais incompleto, e ainda, a falta de informações sobre pessoas citadas nos textos, ou sobre os autores, por exemplo. Ainda assim, Rodrigues Lapa e Graça Videira Lopes realizaram excelente trabalho em suas edições, tentando reunir o máximo de recursos e informações para a compreensão das cantigas.

As sátiras fogem das regras formais, nelas há espaço e oportunidade para expressar o que não é possível em outras situações. Desta forma seu estudo pode representar uma oportunidade para repensar conceitos e ideias sobre a sexualidade na Idade Média. E não apenas em função de seu caráter informal, mas também porque sátiras eram elaboradas para fazer rir, e “na qualidade de gesto coletivo, o riso traduz valores, revela comportamentos e padrões socioculturais” (Macedo, 2000, p.22), por isso essas fontes tem valor para a investigação aqui proposta.

As cantigas de escárnio e maldizer são poesias feitas pelos trovadores, entre aproximadamente os séculos XI e XIV, eram cantadas nas cortes e nas praças públicas, principalmente. Conforme indica Medeiros (2009, p.23):

“Entre 1200 e 1350, desenvolveu-se na Península Ibérica, a lírica trovadoresca, um movimento poético-musical representado pelas mais diversas classes: reis, grandes senhores, clérigos, pequena nobreza, (os trovadores) e pessoas de camada inferior (jograis). Esses dois últimos exerciam essa atividade, também, como profissão”.

As sátiras trovadorescas são marcadas por seu vocabulário chulo, obsceno e degradante, escarnecendo de camponeses, nobres, eclesiásticos e até de monarcas. Nelas são satirizados ainda, elementos da vida cotidiana, romances, desavenças, política, características corporais, a vida religiosa, a sexualidade, entre outros. O ambiente de circulação das cantigas era cercado por certa liberdade, por isso, os trovadores tinham segurança para elaborar e cantar suas poesias satíricas. No que diz respeito ao teor ácido das sátiras, Bakhtin (1993) apresenta a ideia de um rebaixamento, de que essa linguagem aproxima do terreno, com a finalidade de renovar, ele destaca o caráter alegre e festivo. Para o autor, “esse exagero tem um caráter positivo e afirmativo” (1993,p.17). Já Georges Minois (2003), concorda que essa agressividade das sátiras tenha um fundo mais poético do que pessoal, entretanto, reconhece que esse conteúdo tem por base a vida cotidiana, por isso, “suas obscenidades não são nem gratuitas nem involuntárias, porque a Idade Média não ignora o pudor” (Minois,2003,p.202). Tanto Bakhtin como Minois são essenciais neste estudo para compreender o mundo trovadoresco e sua poesia, suas divergências acabam contribuindo para enriquecer a discussão.

As cantigas dos trovadores estavam imersas no contexto da cultura popular, entendida aqui pela proposição de Paul Zumthor, que concebe a cultura popular como uma “comodidade que permite o enquadramento dos fatos; refere-se a usos, não a uma essência” (1993, p.118) não tem relação com classes sociais, uma vez que, o que torna essa cultura ‘popular’ é justamente a “tendência a alto grau de funcionalidade das formas, no interior de costumes ancorados na experiência cotidiana, com desígnios coletivos e em linguagem relativamente cristalizada” (Zumthor, 1993, p.119), assim pensamos em uma cultura da qual todos (ou a maioria) participam, em função de seu alto grau de funcionalidade. As cantigas de escárnio e maldizer localizam-se neste contexto justamente pelo fato de seus poetas virem de estratos sociais diferentes, por serem cantadas nas cortes e praças públicas, ambientes sem (ou com poucas) restrições, seu conteúdo estar relacionado, em grande parte, ao cotidiano das pessoas e ainda, pelo trovadorismo ter sido um movimento presente em grande parte da Europa Ocidental, não se restringindo a Península Ibérica.

A lírica trovadoresca possui, apesar dos manuscritos, uma natureza oral, eram cantigas transmitidas pela oralidade, percorrendo assim diferentes lugares por diferentes vozes, e essas vozes carregam particularidades, valores, marcas de seu tempo (Zumthor, 1993), por isso, é importante atentar para resquícios de voz presentes na poesia oral transcrita:

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

Assim, os índices de oralidade podem ser observados a partir de palavras que exigem certa entonação vocal, expressões que denotem posturas ou também gírias e acompanhamento musical.

E para pensar a relação dessa poesia trovadoresca com o mundo medieval, os valores expressos por ela, e mais especificamente, com a relação à sexualidade dos religiosos investigada aqui, adotamos as proposições de Antonio Cândido (2006), para o qual a literatura mantém com seu público e

com seu tempo uma relação de proximidade, sendo em certa medida influenciada pelo seu público e contexto e, ao mesmo tempo, exercendo sobre estes alguma influência, por isso entende-se aqui as sátiras dos trovadores como um reflexo de um tempo e de uma sociedade.

Além de pensar a natureza da poesia trovadoresca e sua relação com a sociedade de seu tempo, é importante também, pensar a ideia a questão da de sexualidade, uma vez que este é o objeto investigado nas cantigas. O conceito de sexualidade utilizada aqui é a de Wilza Vieira Villela e Margareth Arilha (Silva, 2008. p.3, apud Vilela e Arilha, 2003), que concebem-na como o complexo de idealizações construídos por cada um sobre e para si, relacionados às sensações que conduzem ao prazer. Este complexo é composto pelos elementos culturais que circundam o indivíduo, e pelas representações sociais quanto às permissões e interdições que atravessam a sexualidade.

A sexualidade também é pensada aqui a partir das formulações de Michel Foucault sobre a relação entre sexo e poder. Para o autor, em uma sociedade onde o sexo é reprimido, falar sobre ele já implica em uma transgressão, “quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura” (FOUCAULT, 1988, p.4). Assim também, o modo como trovadores falavam sobre a sexualidade dos clérigos permitem refletir sobre como se articulavam sexualidade e religiosidade no meio eclesiástico. Para Foucault (1984, p.13) o sexo é colocado contra a parede .por um discurso que pretende não dar-lhe espaço, e mesmo assim, os discursos sobre o sexo continuam a se multiplicar. As próprias cantigas evidenciam isto, pois falam sobre sexo ora de maneira velada, ora abertamente. Na Idade Média a Igreja busca para si a autoridade sobre o sexo ao buscar apoderar-se do discurso sobre ele e ao estabelecer um conjunto normativo a seu respeito.

É necessário salientar que, o termo “sexualidade” não é próprio do período, mas sua veiculação se deu a partir do século XIX (FOUCAULT, 1988). Entretanto, é possível realizar uma investigação como esta a partir de outros termos que constam nas fontes selecionadas e direcionam à sexualidade, conforme indica Itatismara Valverde Medeiros (2009), como: ações relacionadas ao ato sexual: “ambrar”, “foder”, “emprenhar”, “madeirar”; órgãos



sexuais: “pissa”, “caralho” colhões”; artifício para estimulação do prazer sexual: “dedo”; caralhos franceses”; qualificação para o estado sexual do indivíduo: “escaralhado”, “fodimalhas”. Há ainda ocasiões onde a referência à sexualidade é feita de maneira mais sutil, como na cantiga de Gonçalo Anes do Vinhal, ao agradecer à uma abadessa pelo bom tratamento recebido no mosteiro, referindo-se ao tratamento sexual. Ele diz: *“porque vos nembrastes de mim”*, conforme indica Lapa (1965).

No que diz respeito à compreensão da sexualidade no período medieval conta-se com significativo corpo bibliográfico, composto por autores como Geoffrey Barraclough com “ Os papas na Idade Média”; Jacques Rossiaud “A Prostituição na Idade Média”; “Eunucos pelo reino de Deus: mulheres, sexualidade e a Igreja Católica” de Uta Ranke-Heinemann; de Jacques Le Goff temos “O Imaginário Medieval”; “Corpo e Sociedade: o homem, a mulher, e a renúncia sexual no início do cristianismo” de Peter Brown; História da sexualidade, volumes I, II e III, por Michel Foucault e outros autores cujos trabalhos têm contribuído significativamente para entender as dimensões da sexualidade no contexto medieval.

Andréia Cristina Lopes Frazão e Marcelo Pereira Lima em seu estudo sobre continência e celibato eclesiásticos (LIMA e SILVA, 2002.), indicam a partir da análise de correspondências entre clérigos (1198-1216) que nem sempre a legislação e orientação da Igreja quanto às práticas sexuais e casamentos eram seguidas em integridade, mas que os bispos administravam as situações conforme as circunstâncias estabelecidas. Jenny M Jochens (1980), em seu estudo sobre a Igreja e a sexualidade na Islândia indica que apesar das normas e concepções eclesiásticas, havia muitos bispos e padres que se casavam e constituíam família, outros ainda possuíam concubinas, e outros viviam com mulheres com as quais não eram casados, mas relacionavam-se como se fossem. Estes estudos são importantes para se pensar a relação entre discursos e práticas no meio eclesiástico no período medieval.

Atualmente muitas pesquisas são realizadas a partir da poesia trovadoresca, seja as de amor, de amigo ou de escárnio e maldizer. Algumas voltadas para a História, outras realizadas por pesquisadores de Língua

Portuguesa e afins. José D'Assunção Barros, por exemplo, pesquisa as relações de poder na sociedade medieval portuguesa a partir das cantigas de escárnio e Maldizer. Dentro deste corpo bibliográfico é interessante ressaltar o trabalho de Hugo David Gonçalves, que fez uma abordagem das cantigas de escárnio e maldizer a partir do eixo identidade. Em sua dissertação, o autor buscou compreender como se deu a construção identitária da nobreza na corte dionisina, de 1279 à 1325, a partir dos traços de humor e sexualidade expressos nas cantigas, relacionando-as com as leis produzidas por Dom Dinis. Segundo o autor, “essas construções identitárias pressupunham diferenciar os nobres a partir da negação de ações consideradas degradantes” (GONÇALVES, 2014. p.7), assim, ele observa nas cantigas o estabelecimento de modelos de comportamento que deveriam caracterizar a nobreza. Além desta, outras pesquisas também mostram-se relevantes para compreender a referida temática, como “O campo lexical da sexualidade dos religiosos nas cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesa” de Itatismara Valverde Medeiros onde a autora apresenta, e analisa o campo lexical da sexualidade dos religiosos e ainda discute “os aspectos sociais e os valores morais do comportamento erótico-sexual de religiosos consagrados no léxico e textualizados nas referidas produções” (Medeiros, 2009, p.6), e “Elementos de erotismo e sexualidade nas cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas”, de Wesley Francisco de Souza Silva (2010), que analisa como a sexualidade é expressa nas sátiras dos trovadores.

No primeiro capítulo apresentamos as fontes históricas na qual baseia-se esta pesquisa, explicando sua origem, localização, percursos, as condições de conservação e outros aspectos importantes. Já no segundo capítulo, é realizada uma discussão sobre relação entre história e literatura, e como as cantigas de escárnio e maldizer sendo material literário podem ser uma fonte de estudo acerca do medievo. E por fim, no terceiro capítulo trazemos as cantigas selecionadas e fazemos a análise do seu conteúdo, pensando o contexto histórico e as questões sobre história e literatura abordadas ao longo do estudo.

## Capítulo 1 – Fontes

As fontes utilizadas neste estudo provêm de três manuscritos medievais: o Cancioneiro da Ajuda<sup>2</sup>, Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa<sup>3</sup> e o Cancioneiro da Vaticana<sup>4</sup>. O Cancioneiro da Ajuda, de acordo com Massini-Cagliari (2015), é o mais antigo dos três, e é o único contemporâneo aos trovadores. Seu primeiro nome foi Cancioneiro do Collegio dos Nobres, isso porque foi encontrado em 1823 pelo embaixador do governo britânico em Portugal na Biblioteca Real do Collegio dos Nobres. Foi transferido, em 1832 para o Palácio da Ajuda, especificamente para a Biblioteca Real, daí o nome Cancioneiro da Ajuda. Em 1843 foram incorporados onze fólios encontrados na Biblioteca Pública de Évora.

Acredita-se, com base em estudos de datação, que a confecção do Cancioneiro da Ajuda seja de fins do século XIII. Neste, a maior parte das cantigas são de amor, contendo em número bem menor algumas cantigas de amigo e escárnio e maldizer. E, de acordo com Massin-Cagliari (2015, p.37): “dos três, é obviamente a cópia mais próxima do que teria sido o arquétipo das compilações de trovas profanas galego-portuguesas, mas não é o antecedente de que teriam sido copiados B e V” (Apud Tavani, 1988, p.92)<sup>5</sup>.

O CA é um manuscrito de dimensões aproximadas entre 438 e 443 mm da altura e com 334 e 340 mm de largura, possuindo 88 fólios. Em razão de suas dimensões, não é considerado, de acordo com Massini-Cagliari (2015), um cancioneiro de mão, e por haver espaços para a inclusão de partituras musicais, acredita-se que o cancioneiro seria utilizado para performance musical, embora as partituras não tenham sido acrescentadas. A transcrição foi feita em letra gótica francesa, conforme o estilo da época, sendo que a própria escrita indica que várias pessoas teriam participado da execução do trabalho (Apud Ramos, 1993, p.116-7).

---

<sup>2</sup> CA: Cancioneiro da Ajuda.

<sup>3</sup> CBN: Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa.

<sup>4</sup> CV: Cancioneiro da Vaticana.

<sup>5</sup> B e V: Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa e Cancioneiro da Vaticana.

O Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa, anteriormente chamado Cancioneiro Colocci Brancuti, é o mais completo entre os três manuscritos. Seu antigo nome remete ao humanista italiano Angelo Colocci, e conde Paolo Antonio Brancuti era o dono no momento da sua descoberta em 1875. Segundo Massini-Cagliari (apud Cintra, 1981), Enrico Molteni teria sido o primeiro a analisar a obra, e após sua morte seu aluno continuou o trabalho, inclusive comprando de Brancuti o manuscrito. Após sua morte em 1918, sua família acaba vendendo a obra para a Biblioteca Nacional de Lisboa, de onde vêm o atual nome.

Neste cancionero constam cerca de 1560 cantigas, e estão presentes os três gêneros poéticos, com cerca de 150 autores. A obra conta com 758 páginas, são 355 folhas, de dimensões 280 x 210 mm. Sua introdução é a terça parte do texto Poética Fragmentária (com Massini Cagliari, 2015, apud Ferrari 1993a, p.119). Para Massini-Cagliari, os capítulos 3, 5 e 6 podem ter sido acrescentados em época posterior a confecção, visto que foram escritos com letras diferentes. As cantigas foram transcritas a partir da página 31, e embora esteja dividido em três partes, de acordo com os três gêneros, nem sempre a ordem é seguida. As más condições de conservação podem ter ocasionado alguns problemas, como a omissão de diversas estrofes e erro na numeração, como duas cantigas diferentes de mesmo número (MASSINI-CAGLIARI, 2015 apud Nunes, 1973). Ainda sobre a confecção, pelo menos seis pessoas teriam participado do processo, sendo que sua ordenação parece não seguir nenhum tipo de lógica. Em função das diferentes letras é possível sugerir que os nomes dos autores foram acrescentados posteriormente, “dos seis copistas que intervêm na transcrição, cinco utilizam variedades gótico-bastardas<sup>6</sup> (Masini-Cagliari, 2015 apud Ferrari, 1993a, p.120), havendo ainda, um que escreve em cursiva itálica chancelaresca<sup>7</sup>, e partir dessas características da escrita Massini-Cagliari (2015) propõe que nenhum dos copistas fossem italianos, mas viessem de educação ibérica.

---

<sup>6</sup> “Distinta do modelo carolíngio, a letra gótica teve origem por volta do século XI, na Bélgica e no norte da França”; “s elementos que permitem identificar diversas Góticas a partir do século XII são: letras violentamente condensadas, com formas quebradas (fracturadas) ou geométricas, hastes e descendentes reduzidas, proporcionando mais letras por linha e mais linhas por página. Esta compactação do texto foi ainda reforçada pelo uso contínuo de abreviaturas” (<http://tipografos.net/tipos/goticas.html>).

<sup>7</sup> Tipo de caligrafia desenvolvida na Itália renascentista (<http://tipografos.net/historia/arrighi.html>)

Massini-Cagliari (2015) corrobora a ideia de Ferrari (1993) de que o CBN seja o mais importante dos três cancioneiros, apoiada em três justificativas: o CBN preserva maior quantidade de textos e autores; contém o texto fragmentário *Arte de Trovar* e traz grande número de informações extratextuais fornecidas por Angelo Colocci.

O Cancioneiro da Vaticana foi também produzido a mando de Colocci, em aproximadamente 1525-6, e encontra-se na Biblioteca da Vaticana desde 1558. Quanto à sua confecção, Massini-Cagliari (2015) traz duas teorias: para Ferrari (1993), diferente do CBN, o CV teria sido produzido por apenas um copista, em tinta sépia e em letra cursiva humanística. Já para Cintra (1973), o manuscrito teria sido elaborado por dois copistas: um teria escrito as poesias e o outro as rúbricas e anotações.

O CV possui boa parte dos textos que compõem o CBN, sendo este segundo maior em quantidade. O CV traz em torno de 1200 cantigas. Outra diferença, indicada por Massini-Cagliari (2015), é que os copistas do CV não indicavam as lacunas nos textos, o que parecia preocupar mais os copistas do CBN, que buscavam decifrar os textos e apontar os vazios.

Segundo Massini-Cagliari:

“Quando comparados com o *Cancioneiro da Ajuda*, mesmo sendo mais completos, os códices italianos têm uma clara desvantagem, por não serem contemporâneos aos autores das cantigas, transportando, por esse motivo, para dentro de si, os problemas que sucessivas cópias (feitas em situações adversas e às vezes por pessoas que desconheciam a língua representada) trazem para a forma final do manuscrito”. (2015, p.35)

Por outro lado, apesar de o Cancioneiro da Ajuda ser menos incompleto e ser contemporâneo aos trovadores, contém basicamente cantigas de amor, e não é, assim como os outros dois, uma compilação original: os três manuscritos são cópias de cópias (MASSINI-CAGLIARI, 2015).

Michaëlis de Vasconcelos levanta a hipótese de os três cancioneiros terem sido parte de uma obra geral, que ela chama de “Cancioneiro Geral da primeira época da lyrica peninsular” (1904, p. 181). Aproximadamente das 56 cantigas do CV e 189 do CBN constam também no CA. Entretanto é difícil ser preciso quanto a todas as semelhanças e diferenças entre as obras, sobretudo pelas condições de preservação. No CA cada página contém de 3 a 4 páginas, no CB e no CV cada página contém de 6 a 8. O Cancioneiro Geral galaico-

português seria de acordo com Michaëlis de Vasconcelos (1910, p. 210), dividido em três partes: cancionero de amor, neste “eles falam a ellas ou d’ellas, sendo em ambos os casos o thema da conversa o magno e eterno assumpto da vida humana”. A segunda parte seria o livro dos cantares de amigo: “são damas, e em especial donzelas, as que manifestam os seus sentimentos e por isso mesmo podia receber o título de Livro das Domas ou Donzellas”. A terceira parte seria o cancionero de burlas: “versos de chacota, escarnho e maldizer, em que aberta ou encobertamente, se peca contra o mandamento oitavo do Decalogo”.

A ideia era organizar as cantigas dentro das três partes em ordem cronológica, de modo que fossem apresentados juntos os trovadores que haviam convivido e trocado versos (Michaëlis de Vasconcelos, 1904), mas essa ideia foi muitas vezes deixada de lado. Alguns compositores atuaram nas três modalidades de cantiga, aparecendo nos três cancioneros, outros limitaram-se a um só tipo, como alguns poetas satíricos, por exemplo (Michaëlis de Vasconcelos, 1904). São vinte e nove o número de poetas que aparecem apenas nas canções de amor, entre eles Diego Monix, Osoir’ Eanes e D. Gil Sanches. Vinte e seis os que compuseram apenas cantigas de amigo, por exemplo: Estevam Coelho, Fernam Froyaz e Reimom Gonçalves. E por fim, vinte e um são os autores que compuseram apenas cantigas satíricas, entre eles Pero Martins, Garcia Perez e Affonso Soares (Michaëlis de Vasconcelos, 1904).

Já entre aqueles que atuaram em mais de um gênero temos vinte e seis autores com canções de amigo e de amor; dezoito autores com cantigas de amor e sátira e vinte e oito com cantigas de amigo e sátira. No Cancioneiro Geral a separação por partes não foi seguida em alguns momentos, no cancionero de amor, por exemplo, encontram-se algumas cantigas de amigo, ou ainda entre as sátiras observa-se algumas cantigas de amor (Michaëlis de Vasconcelos, 1904).

Optou-se por utilizar neste estudo as edições críticas dos cancioneros, elaboradas por Graça Videira Lopes em 2002 e Rodrigues Lapa em 1971, e ainda o glossário do Cancioneiro da Ajuda feito por Carolina Michaelis (1922) para auxiliar na tradução e compreensão textual. O que diferencia as duas edições é que a de Graça Videira Lopes é atualizada: em alguns momentos

quando entendeu por necessário, substituiu alguns termos por outros que fizessem mais sentido e melhorassem a compreensão, já a edição de Manuel Rodrigues Lapa se mantém mais fiel aos manuscritos, por isso, a edição de Lapa será privilegiada, recorrendo à Lopes em grande parte para compreensão de vocabulário e histórico dos textos e seus autores.

Em ambas as versões os textos constam em português medieval, assim como nos manuscritos, contudo, a versão de Lopes traz também a tradução para o português brasileiro. Será utilizada ainda, a plataforma online do Projeto Littera, coordenado por Graça Videira Lopes, onde todas as informações e resultados obtidos pela equipe nos estudos dos cancioneiros estão divulgados.

Além de conhecer as fontes analisadas neste estudo, saber sua origem, seu trajeto, saber sobre seus elaboradores, é importante ainda pensar em como elas se relacionam com a sociedade medieval do século XIII, o que elas indicam sobre esses homens e mulheres, como essa expressão artística se transforma em fonte histórica, podendo refletir os valores e características deste período da história do Ocidente Europeu.

## Capítulo 2 - A subversão e a derrisão na poesia dos trovadores

A arte tem a preciosa característica de tocar as pessoas, seja pela admiração, pelo espanto, pelo choque, pela reprovação, mas de alguma forma as expressões artísticas encontram o caminho para nossas emoções, e nós de alguma forma respondemos a elas. Isso porque a arte é um importante elemento da vida do homem, porque ela fala daquilo que nos é próprio, ou rasga véus diante de nossos olhos. É uma forma de comunicação, de conceber e expressar a vida. A literatura em suas diversificadas formas, não foge ao desígnio: revela um modo de olhar. Por isso não podemos pensar a expressão artística, e no caso deste estudo, especificamente, as cantigas de escárnio e maldizer, como um fenômeno instantâneo e desprovido de raízes. Se a arte é feita por homens e para homens, então ela carrega consigo impressões do seu artista e por vezes também as do seu público, nas palavras de Paul Zumthor, “um discurso que fala da própria voz que o carrega” (1993, p. 35).

Neste estudo incorpora-se a indagação de Antônio Cândido (2006), pensando em como a poesia medieval é expressão da sociedade e como ela é, por outro lado e ao mesmo tempo, social. A elaboração dessa forma artística não é instantânea, certamente comporta influências não apenas das concepções do artista, mas também do meio em que ela é composta. A poesia medieval possui um conteúdo social, seja de ordem política, religiosa ou moral, e de acordo com Cândido (2006, p.30):

“depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais”.

Assim, entende-se a poesia satírica medieval como um produto de seu tempo, ligado às estruturas sociais, às ideologias e às formas de comunicação. Sua produção passa por quatro momentos: o impulso artístico; a escolha do tema; o uso das formas e a síntese resultante (CÂNDIDO, 2006). Chama atenção neste processo a escolha do tema e o uso das formas: o artista escolhe temas que fará o público reagir, que produzirá um efeito. Na poesia



satírica observa-se que os temas são relacionados à vida das pessoas, a elementos e situações do cotidiano, fazendo da arte um tipo de espelho. E isto porque reflete uma determinada perspectiva, através de uma forma bem específica, onde a função é fazer rir e, para isso, lança-se mão da lírica trovadoresca e todo o seu caráter subversivo e autoderrisivo. Se a escolha do tema é baseada nos aspectos da sociedade então esta molda o produto final e por este é também moldada, o que nos mostra que existe uma relação que envolve autor, obra e público, onde cada um atua sobre o outro em diferentes graus e em diferentes momentos. As cantigas de escárnio e maldizer são ainda entendidas aqui como o que Cândido denomina arte de agregação: “se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis” (2006, p. 32), em contraponto à arte de segregação, que seria aquela que é direcionada a um público específico e busca novas formas de expressão. A veia satírica não é de cunho idealizador, mas possui os pés firmes naquilo que é palpável, “o humor, para se realizar, precisa de uma objectivação que lhe sirva de símbolo” (LAPA, 1965, p. 13). Isto não significa que os trovadores descreviam com precisão os acontecimentos, mas que se inspiravam neles, construía uma imagem da vida a partir deles.

As cantigas satíricas podem ainda ser entendidas como dois fenômenos sociais diferentes: o primeiro é o fenômeno integrador, o qual reforça a participação naquilo que é comum a todos. O segundo é o fenômeno de diferenciação, onde as especificidades são ressaltadas, aquilo que as pessoas possuem de peculiar (CÂNDIDO, 2006). Para este estudo, analisando a poesia satírica dentro do contexto da cultura popular medieval, parte-se da perspectiva do fenômeno integrador, em função, sobretudo, das formas e lugares de execução e interpretação das cantigas de escárnio e maldizer, e também do seu conteúdo, inspirado em experiências cotidianas e elementos que possuem algum valor para o coletivo. O comportamento sexual dos religiosos observado nas sátiras é localizado na perspectiva integradora, isto porque, apesar de membros do corpo eclesiástico, também possuíam vida sexual, não sendo diferenciados dos laicos pela castidade. Entretanto, não se nega a possibilidade de estudar esse gênero a partir a partir da perspectiva do fenômeno de diferenciação, como por exemplo, o estudo de Hugo Davi Gonçalves (2014), que concebe as cantigas como um elemento de formação

identitária da nobreza portuguesa, atuando para estabelecer os comportamentos próprios dessa classe, diferenciando dos demais grupos sociais.

Ao reconhecer a importância de pensar o contexto social, o público e a subjetividade do artista na elaboração da obra, emerge a questão em relação ao papel do intérprete. Ora, se a poesia satírica medieval é de natureza essencialmente oral, esse é um importante questionamento a se fazer. Nesse sentido as formas de comunicação assumem uma posição relevante, pois vão determinar as chances de atuação no meio. A poesia satírica chega ao público pela oralidade, acompanhada muitas vezes de instrumentos musicais, apresentando um forte tom jocoso, desrespeitoso, agressivo, e insere-se, principalmente no contexto da praça pública, das festividades, e também das cortes régias.

É importante lembrar que sobre as cantigas não havia questões relacionadas à reconhecimento de autoria, sobretudo porque os trovadores eram, em grande parte, itinerantes, viajando de cidade em cidade e até de países para países, então levavam suas canções para muitos lugares onde eram memorizadas e até modificadas ao longo do tempo: “o trovador ligava-se por essa afinidade às figuras do cavaleiro andante, do clérigo errante, do peregrino, do mercador navegante” (BARROS, 2007, p. 85). É de especial importância pensar a transmissão oral da poesia trovadoresca, pois é possível que ela tenha assegurado sua sobrevivência. Os manuscritos que hoje nos permitem acesso a esse pedacinho da história foram elaborados em época posterior à composição das cantigas, mais ou menos uma diferença de dois séculos, “tudo se passa como se os amadores e os copistas do século XIV, inversamente, tivessem considerado que uma época da sua história poética viva chegasse ao fim com o século XIII” (ZUMHTOR, 1993, p. 52).

A apresentação oral da poesia era tão comum que muitos letrados da alta sociedade recusavam o trabalho da leitura, o que rapidamente levou à uma classe especializada em leitura pública, entretanto, ainda assim o livro ocupava, muitas vezes uma posição mais representativa do que prática. No mais das vezes os intérpretes decoravam o essencial dos textos e no recitar acrescentavam elementos próprios, e assim utilizavam o livro apenas como recurso dramático (ZUMTHOR, 1993).

A poesia apenas pensada ou escrita não chega, sem o intérprete ao seu destino, não pelo menos em um período da história onde a maioria da população era iletrada e a confecção de livros constituía uma arte trabalhosa e cara, disponível apenas para os mais altos extratos sociais. É necessária a atuação no intérprete, não apenas para introduzir a poesia, mas também para dar-lhe o tom, a forma e assegurar sua sobrevivência: “quaisquer que sejam o conteúdo e a função do texto, somos assim, de todo o lado e toda maneira, remetidos à modalidade vocal-auditiva de sua comunicação” (ZUMTHOR, 1993, p. 41). Os intérpretes eram os que carregavam e anunciavam a voz poética, e embora esse grupo seja diversificado o que os caracteriza é “a natureza do prazer que eles têm a vocação de proporcionar: o prazer do ouvido; pelo menos, de que o ouvido é o órgão. O que fazem é o espetáculo” (ZUMTHOR, 1993, p. 57). A importância da performance era tal que, sabe-se da existência entre os séculos XII e XV de escolas na Itália, França, Alemanha e Países Baixos. Entretanto, não é possível dizer que as escolas eram regras, e que todos os trovadores passaram algum dia por uma delas.

O caráter oral da poesia trovadoresca implica não apenas na pronúncia, mas também, e principalmente no ouvir, por isso a performance é um elemento primordial nessa relação poesia-público. Apenas recitar não é suficiente, existe toda uma economia da qual o intérprete faz uso para fazer surtir no seu público o efeito desejado. Cantar um cântico durante uma cerimônia religiosa é diferente de cantar em rito funerário, que é diferente de recitar uma sátira em praça pública ou ainda diferente dos cantos entoados perante o exército antes de uma batalha. Interpretar demanda um saber-fazer, uma certa sensibilidade e também astúcia. O tempo e o espaço são também importantes, e mais ainda, a habilidade de tornar a poesia atemporal, libertá-la do chão e do momento. Assim a performance do artista vai ser determinada pelo tipo de público, de circunstâncias, de lugar, e ainda da mensagem a ser transmitida. Cada situação requer por parte do intérprete, uma determinada postura, determinada sensibilidade expressa pela voz. O intérprete colore o momento com o seu tom. Para Zumthor (2010, p. 167):

“a relação emocional que se estabelece entre o executante e o público pode não ser menos determinante, provocando toda espécie de dramatização ou de desdobramento do canto: intervenções do poeta no seu

próprio jogo, que exigem uma grande destreza, mas engendram uma liberdade”.

Diante da exigência de adequação do intérprete aos fatores externos à poesia, ocorre que esta é sempre renovada, principalmente se pensarmos que uma mesma poesia era recitada por diferentes intérpretes. Desta forma, cada vez que uma poesia é recitada ela comporta valores diferentes, suscita emoções diferentes e vai também, eternizar momentos diferentes.

No caso da poesia trovadoresca a língua também é um fator importante. Em um espaço-tempo que tinha por língua oficial o latim, é interessante observar que as cantigas trovadorescas foram compostas em língua vulgar, na língua viva do cotidiano – occitânico, galego-português, italiano, etc –, para Zumthor (1993, p. 122) isto implica em “enfrentamento e conquista”, isto porque durante séculos o poder eclesiástico trabalhou – embora sem êxito em muitos momentos – para erradicar tudo o que era relacionado às culturas pagãs. Mas a partir dos séculos XI, XII e XIII, a cultura popular desses povos cristianizados conhece um novo florescer, levando o poder clerical a pensar em formas de racionalizá-la pelo menos.

Assim, o movimento trovadoresco pode experimentar um grande florescer a partir dos séculos XI e XII. Mas, a partir de 1300, observa-se, segundo Zumthor, um movimento no sentido de regulamentar a atividade dos trovadores:

“... as cidades burguesas reagem a essa incessante invasão de levianos de ofício suspeito. As municipalidades adotam – ao mesmo tempo em que oficializam a atividade de certos jograis – regulamentos que limitam o número daqueles admitidos como residentes, mesmo se temporários” (1993, p. 65).

Além do cerceamento pelas municipalidades, Zumthor aponta ainda para uma tensão em relação à Igreja, em função do tipo de divertimento proporcionado pelos trovadores: o *solatium*. O termo vem do francês antigo e “refere-se a um prazer, a algum alívio da alma e do corpo, à esperança de uma liberdade, à gratuidade de uma ação” (ZUMTHOR, 1993, p. 68), indo desse modo na contramão os ideais religiosos de vida penitente, de contenção do corpo e dos prazeres da alma.

Mesmo diante de tensões, entende-se que os trovadores foram importantes atores sociais no seu tempo, contribuíram para o alvorecer de uma

cultura intensamente rica, sendo porta-vozes dos valores de uma sociedade em transição. Nas palavras de Lapa (1965, p. 17), “seus cantares exprimem seus anseios, suas amarguras e suas revoltas de jeito insuperavelmente patético”, e complementando com Zumthor (1993, p. 74): “os ouvintes precisam de tal percepção para ... sobreviver”.

A Igreja na Idade Média adotou uma postura séria em relação ao riso, na relação de fé entre o homem e Deus, de acordo com Macedo (2000,p.53) “a busca da interiorização far-se-ia pelo controle da palavra e do gesto, pela educação do corpo, negação dos apetites carnis, contenção dos impulsos desordenados”, e o riso seria um desses impulsos a ser ordenado no quadro de disciplina do corpo, era associado ao caos, visto como um gesto profano que feria a continência moral.

A condenação do riso no medievo tem influência da cultura judaica, na qual havia ocasiões específicas onde o riso era permitido, isso porque, “a tradição hebraica associa o ato risível a dois vocábulos: *Çahaaq* designa o riso que exprime alegria e satisfação, enquanto *Lahaq* designa o riso zombeteiro de deboche e escárnio, revestido de conotações negativas (Macedo, 2000 apud Voeltzel, 1995,p.55).

Os pensadores da Patrística não foram unânimes em relação ao riso, Clemente de Alexandria, adotou uma postura mais moderada, “oscilou entre a negação e a incorporação” (Macedo, 2000,p.56); já João Crisóstomo manteve uma postura mais rigorosa, entre seus principais argumentos “o riso possuiria essência demoníaca; e em segundo, Cristo nunca teria rido” (Macedo, 2000.p.57), o riso só poderia ter um caráter celestial no paraíso:

“Choremos, meus irmãos, choremos para que possamos rir e nos divertir sinceramente ao tempo da verdadeira alegria. As alegrias daqui de baixo são inteiramente misturadas de tristeza. Nunca são puras. As do alto, distantes de toda malícia, de toda impostura, são desprovidas de qualquer perigo” (Macedo, 2000, p.57 apud Sain Jean Chrysostome, 1873-XX,p.284).

Apesar da posição pouco favorável da Igreja em relação ao humor, quando analisamos as cantigas de escárnio e maldizer e seu ambiente de circulação é possível perceber que o riso acabou encontrando um lugar de certa aceitação, como veremos adiante, não só no meio dos leigos mas, inclusive dentro do corpo eclesiástico.

Para pensar os aspectos do riso medieval pode-se adotar a proposição de Minois (2003) e elencar diferentes tipos de riso, cada um com suas próprias características, que em conjunto refletem uma sociedade que “se investiga e se contempla com humor” (MINOIS, 2003, p. 207), uma sociedade que faz um retrato de si mesma e faz disso um meio de diversão. O riso dos moralistas apresenta inquietação diante das transformações em andamento (reforço do poder eclesiástico, as monarquias centralizadoras, e o surgimento da burguesia, por exemplo), produzindo uma sátira que “olha para trás, para uma mítica idade de ouro que representaria um equilíbrio sociopolítico ideal, refletindo um plano divino imutável” (Minois, 2003, p. 211), esse riso é violento e impiedoso, como aponta Minois, uma “sublimação da atividade guerreira” (2003, p. 211), é intimidador e seu principal alvo é o clero, acusado de se corromper pelo poder político ou de explorar os devotos, mas os monarcas também são, frequentemente alvo da sátira dos moralistas. Essa sátira pode ser moralizadora, numa tentativa de “satirizar os vícios do mundo” (Minois, 2003, p. 213), os bons e maus comportamentos dos homens. O texto de Minois nos traz o exemplo de uma sátira do século XIII onde os nobres da Inglaterra são criticados por escolher a maldade, por não praticar o bem (2003, p.212).

Embora durante muito tempo o riso tenha sido mal visto pela Igreja, os pregadores também demonstraram uma veia humorística, porém, apresentando um riso mais moderado. A partir do século XIII, principalmente, durante os sermões fazia-se uso do humor como forma de manter os ouvintes acordados (já que era comum acontecer de durante os longos sermões algumas pessoas não resistirem aos cochilos), e ainda ganhar-lhes simpatia, fazendo uso de histórias cômicas, utilizando situações próprias do cotidiano, que penetrasse o coração e também proporcionassem entre o clero e os fiéis um sentimento de aproximação. De acordo com Minois (2003) Francisco de Assis é um bom exemplo sobre essa questão: seus discípulos eram orientados a manter uma postura alegre e um sorriso no rosto, tanto ao apresentar-se perante Deus, como ao estar com os fiéis, e durante as pregações “os monges franciscanos entregavam-se a verdadeiras palhaçadas durante seus sermões” (Minois, 2003, p. 216). Os pregadores mendicantes também incorporaram o riso à sua prática, lançando mão de pequenas histórias cômicas e contos, contendo ao final uma moral que deveria alertar os ouvintes quanto a suas

práticas pecaminosas. As mulheres costumavam ser o alvo principal dessas histórias, que falavam de mentira, sedução, astúcia, brigas e outras práticas facilmente associadas, na época, ao comportamento feminino (Minois, 2003). O riso dos pregadores é um riso “de exclusão que recorre à cumplicidade do auditório para lançar a ovelha negra nas trevas eternas” (Minois, 2003, p. 218), e justamente por falar mais ao público feminino, é que este era maioria nos sermões, desenvolvendo grande poder de influência dos pregadores sobre as mulheres, utilizando essa proximidade para mantê-las obedientes aos seus pais, maridos e à Igreja. O desenvolvimento das cidades a partir dos séculos XI e XII possibilitava às mulheres novas oportunidades de comportamento, de trabalho, de lazer, de relacionamentos e isso não agradava ao poder eclesiástico, por isso o “riso do pregador procurava ridicularizar a imagem dessa mulher moderna emancipada” (Minois, 2003, p. 218).

Além das mulheres, o riso dos pregadores alcançava ainda os próprios membros do clero, de modo que através do humor eram criticados os desvios de comportamento, preparo musical e teológico insuficiente, corrupção política, a má gestão de recursos da Igreja e criticavam também sermões de eclesiásticos. Minois (2003) cita o exemplo de Jean Pauli que fala contra os longos sermões, como os de Domingo de Ramos, os quais poderiam durar até oito horas, e (que o) único efeito seria o de causar sono nos ouvintes e exaustão no próprio pregador. Outro exemplo elencado por Minois, é o da história de Étienne de Bourbon, no qual um clérigo de renome faz um discurso acalorado sobre pobreza e miséria, utilizando a imagem de Jesus montando um burro, ao final ele sai escoltado, bem vestido e em um belo cavalo. Uma senhora diz perante todos “ó mestre, dizei-me, foi desse burro e de tal cavaleiro que nos falastes? Ele se calou, confuso” (Minois, 2003, p. 219). No fim das contas essas zombarias tinham por objetivo “restaurar a dignidade eclesiástica num clero decadente, cujas virtudes são degradadas pelos efeitos corruptores de uma sociedade urbana que multiplica as tentações” (Minois, 2003, p. 221). O riso dos pregadores, diferente do riso dos trovadores por exemplo, é um recurso a serviço da moral cristã, combatendo a maldade e os vícios pela sua ridicularização, esse riso não é um fim em si mesmo, é um meio para um fim, um instrumento.

A despeito do riso dos religiosos, Minois (2003) nos fala ainda acerca do riso dos clérigos: trata-se de hinos e textos litúrgicos que contém tropos e interpolações onde prevalecem o burlesco e o cômico, “no meio de canções de caráter elevado e piedoso, graçolas da pior espécie” (Minois, 2003, apud Gautier, 1886). Essas canções, de influência goliarda, eram compostas não necessariamente por clérigos importantes, e fundamentavam-se na paródia, misturando idiomas e relacionando sagrado e profano. E assim como no riso dos pregadores, nessas canções os clérigos satirizavam o próprio corpo eclesiástico, principalmente a cúria romana, e a política: esse riso atravessa os aspectos da pesada e séria liturgia, “o riso então, é a irreprimível irrupção da vida que quebra os rituais mumificantes da liturgia” (Minois, 2003, p. 224), sob as preces decoradas e recitadas sistematicamente surgem paródias cômicas e irreverentes, como por exemplo, uma paródia do *Patenostre* que fala sobre o desejo dos clérigos por vinho para encerrar o luto; ou ainda a paródia do *Credo*, onde a crença em Deus se transforma na crença no jogo de dados (Minois, 2003).

No texto de Minois (2003) há ainda outros exemplos de paródias de textos litúrgicos, de homilias e até de concílios, entretanto, para o autor essas bufonarias não denotam falta de fé, mas sim um tipo de busca por uma válvula de escape, um alívio para as tensões da vida medieval e de um elevado e rigoroso padrão cristão de comportamento, e ainda, revelam confiança: “ora, se se tolera tal excesso é porque não há dúvidas sobre a solidez dos valores; não se pensa que eles correm risco por causa das paródias” (Minois, 2003, p. 226). Essa segurança indica que quanto mais sérios os valores, mais intenso o riso, porque não há temor de que tais valores sejam pelo riso deturpados, neste ponto a proposição de Minois vai de encontro a de Bakhtin, para o qual a degradação “cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador, é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação” (1993, p.19).

Uma vez que estamos falando sobre o riso medieval, é interessante dedicar algum espaço para falar do bobo da corte, isto porque ele é, assim como os trovadores, um personagem dotado de certa liberdade poética, em seu ambiente de atuação há liberdade criativa, e licença para dizer coisas não



permitidas em outras situações, ele faz parte deste ambiente onde o riso é livre. Este personagem adquiriu um papel importante na sociedade medieval, tanto que, conforme nos indica Minois (2003), além dos monarcas, também as municipalidades tinham seus bobos, que reproduziam suas bufonarias e obscenidades nas festividades e datas importantes. Na corte de Ferrara eram chamados de *Gonella*, na corte francesa, de *Triboulet* e em algumas cidades alemãs eram chamados de *Possenreisser*, *Pritschenmeister* ou *Spruchsprecher*. Os bobos eram característicos pela debilidade mental e física,

“considerado um híbrido, o bobo, de certa forma, faz parte da coleção de feras real. Ele carrega uma marca característica e simbólica: um capuz, acessório ultrapassado e ridículo, com orelhas de asno, que significam ignorância e sensualidade e que são símbolo de degradação” (Minois, 2003, p. 228).

Não apenas os reis, mas as rainhas e familiares possuíam seus bobos, as grandes famílias feudais também. São personagens importantes, muitas vezes alvo de ostentação e também de trocas, empréstimos e transferências entre reis e nobres. E ao contrário do que parece, esses bobos não eram simplesmente bobos, conforme indica Minois, “é um ofício tão árduo quanto o do sábio; porque a loucura, que só pode ser mostrada sabiamente, é engenhosa; ao passo que os sábios, uma vez caídos na demência, perdem toda a razão” (2003, p. 230). A importância desse papel atribui-se à sua função de fazer rir pela verdade, a verdade que outros membros da corte não poderiam ou não conseguiriam dizer ao soberano. A verdade se traveste de loucura, e assim ele está apto a dizer todas as coisas. O bobo representa a subversão, a oposição ao poder, a transgressão, “é um parapeito que indica ao rei os limites do seu poder” (Minois, 2003, p.232).

Este ambiente provido de liberdade e segurança no qual se localiza o bobo da corte, é o mesmo (observadas as diferenças de condição física e social), do qual fazem parte os trovadores, onde há liberdade artística, onde não há cerceamentos para as palavras, conforme veremos no próximo capítulo.

### Capítulo 3 - A sexualidade na lírica trovadoresca

A literatura satírica medieval contrapõe-se ao tom romântico das poesias amorosas, dos cantares de lamento ou ainda dos que celebram a amizade ou elementos da natureza, ela na verdade, transforma estes elementos em seus opostos. As sátiras opõem-se também a seriedade exigida para a vida religiosa do medieval, como nos indica Bakhtin (1993), o risível opõe-se à cultura oficial, ao estilo sério da vida feudal. “O riso enraíza-se num contexto cultural do qual é, ao mesmo tempo, um componente e um elemento revelador” (MINOIS, 2003, p.194). O riso desenvolve-se num quadro espaço-temporal determinado, e é capaz de revelar características deste. Entender do que e por que riam permite compreender mais claramente a sociedade medieval.

A poesia trovadoresca tem suas origens nas cortes do sul da atual França, espalhou-se para o norte, para a Itália e para a Península Ibérica, correspondendo ao período aproximado dos séculos XI ao XIV, e é um importante elemento da cultura popular da Idade Média e da literatura ocidental. Seus intérpretes eram os trovadores, os menestrais, segreiros, jograis e as soldadeiras. Os trovadores eram homens nobres, que compunham suas próprias cantigas e tinham um público selecionado; os menestrais ou segreiros eram homens de classes inferiores, que buscavam ascender socialmente, os jograis eram cantores populares e geralmente não compunham, apenas reproduziam as cantigas dos trovadores, e por fim, as soldadeiras eram mulheres que geralmente acompanhavam os artistas, dançando ou tocando castanholas (CARREIRO, 2011).

Aqui vamos abrir um breve espaço para falar de um tipo de intérprete em especial: os jograis cegos. De acordo com Paul Zumthor (1993), esta era uma categoria numerosa em boa parte da Europa até pelo menos os séculos XV e XVI. Como não recebiam, muitas vezes a assistência necessária em função de suas limitações físicas, a solução viável era a mendicância. Faziam a arte de trovar seu meio de sobreviver, cantavam romances, as guerras e ainda faziam discípulos, atestando a heterogeneidade do grupo dos trovadores.

Por ser um grupo heterogêneo é difícil precisar sua posição. Poderiam ser clérigos errantes, membros da cavalaria, funcionários da corte ou o próprio monarca. Faziam seus espetáculos tanto na praça pública como na presença do rei em solenidades e outros momentos importantes.

O movimento trovadoresco mostra-se como um reflexo da nova dinâmica que se deu a partir do desenvolvimento das cidades, com a urbanização, as mudanças econômicas e políticas e ainda os movimentos religiosos. Então, os trovadores são:

“... atores sociais que anunciaram um novo cenário na grande aventura medieval e que se contrapuseram àquelas já conhecidas figuras do monge em clausura, do servo da gleba, do nobre encastelado e de outras que tradicionalmente remetem à pesada estabilidade medieval”. (BARROS, 2007, p 86).

Os três gêneros da poesia trovadoresca galego-portuguesa carregam traços do trovadorismo provençal, embora com o passar do tempo tenham desenvolvido suas próprias características, e vale lembrar que naquele período a excelência no domínio da técnica precedia originalidade criativa (MASSINI-CAGLIARI, 2015). As cantigas de amor, inspiradas pelos romances de cavalaria, eram voltadas diretamente para a dama, e demonstravam a total submissão e devoção do trovador, disposto a amá-la, servi-la e ser-lhe fiel, porém seu nome não é revelado, a fim de proteger a identidade da amada. Um ponto interessante que indica uma diferença entre a poesia provençal e a ibérica é a musa inspiradora. Na poesia provençal, a musa é uma mulher (bem) casada, e na poesia ibérica a musa é uma mulher solteira (BARROS, 2007). Rui Pais de Ribela declara seu amor a sua senhora, garantindo não querer viver sem poder vê-la ou sem poder amá-la (LAPA, 1965).

Já nas canções de amigo, quem fala é a dama, geralmente uma donzela solteira que confessa ao amigo seus dramas e aflições, as cantigas de amigo possuem seis categorias:

“O cantar d’amigo exclusivamente amoroso (em que a donzela nos narra a separação do namorado e as circunstâncias acessórias dessa partida); o cantar de romaria (em que a donzela convida companheiras, a irmã ou a própria mãe para uma peregrinação a santuários); a alva (ou alba) (cujo tema típico é o da separação dos amantes ao amanhecer, depois de um desfruto amoroso durante a noite); a pastorela (que versa normalmente os temas de encontro entre cavaleiros e pastoras

que são por eles requestadas de amor); as bailadas (que traduzem as manifestações coreográficas das populações primitivas, versando sobre os temas da dança e das circunstâncias sentimentais que ela pode suscitar); as marinhas ou barcarolas (a versarem temas de amor envolvidos por sugestões e circunstâncias da vida do mar) (MASSINI-CAGLIARI, 2015, p. 52)".

Como as cantigas de amigo possuem mais registros, e comportam mais características da região ibérica, acredita-se que eram mais populares que as demais. De acordo com Lapa (1960, p.11) “essas cantigas eram bailadas, geralmente a dois coros, de modo que a sua forma estrófica era paralelística e consistia num repetir dos mesmos versos, com variantes no fim”.

As cantigas de escárnio e maldizer são marcadas pela sátira da política, da religião, da sociedade, dos indivíduos, enfim, da vida. A subversão é um traço marcante desse gênero, bem como o vocabulário torpe, violento, desrespeitoso. O intuito era despertar gargalhadas, rir de si mesmo e do outro. A sátira podia ser feita diretamente, difamando o alvo de maneira explícita (escárnio) ou de maneira discreta, indireta, utilizando metáforas, por exemplo (maldizer). Se na cantiga de amor a mulher é venerada, exaltada, na poesia satírica ocorre o inverso, tudo o que outrora era admirado aqui é escarnecido, despido, rebaixado.

A poesia satírica podia muitas vezes se transformar em uma arena de combates: “estabeleceram-se verdadeiros confrontos líricos entre vários tipos sociais” (BARROS, 2007, p.102), dos quais participavam vilões, jograis, nobres e até mesmo os monarcas. Esses confrontos foram denominados *disputationes* lírico. Assim, os trovadores alternavam as estrofes, respondendo às falas uns dos outros, e aqui observa-se outra diferença entre a poesia provençal e a ibérica: na primeira discutia-se questões relacionadas ao amor cortês ou questões sobre estilística poética. Já na segunda em geral o tema das *disputationes* eram de fundo social, muitas vezes ataques relacionados à posição social, e o combate devia ser vencido através do talento. Entretanto, apesar da agressividade dos confrontos, as tensões tinham como contraponto o riso, a finalidade era a desmoralização, o rebaixamento.

Nas sátiras feitas com personagens religiosos observa-se a forte presença do erotismo, da relação entre o sagrado e o profano que mistura prática religiosa e sexualidade, em geral as cantigas chamam a atenção para o

comportamento sexual de monges e freiras. O humor erótico e a violação de tabus podem ser entendidos como uma forma de aliviar as tensões de uma rígida moral cristã (Minois, 2003) em relação à sexualidade de modo que “nenhuma barreira moral detém o autor, que mistura, de forma deliberada, sexo e sagrado, com uma evidente intenção provocadora, indo até a blasfêmia” (MINOIS, 2003, p. 194), como podemos ver na cantiga abaixo, de Afonso Eanes do Cotom<sup>8</sup> (LAPA, 1965, p.69; CBN.1579; CV.1111):

Abadessa, oí dizer  
 que érades mui sabedor  
 de tod'o ben; e, por amor  
 de Deus, queredes-vos doer  
 de min, que ogano casei,  
 que ben vos juro que non sei  
 mais que un asno de foder.

Ca me fazem en sabedor  
 de vós que havedes bon sen  
 de foder e de tod'o ben;  
 ensinade-me mais, senhor,  
 como foda, ca o non sei,  
 nen padre nen madre non hei  
 que m'ensin'e fic'i pastor.

E se eu ensinado vou  
 de vós, senhor, deste mester  
 de foder e foder souber  
 per vós, que me Deus aparou,  
 cada que per foder direi  
 Pater Noster e enmentarei  
 a alma de quen m'ensinou.

E per i podedes gaar,  
 mia senhor, o reino de Deus,  
 per ensinar os pobres seus  
 mais ca por outro jajũar;  
 e per ensinar a molher  
 coitada, que a vós veer,  
 senhor, que non souber ambrar.

Essa sátira traz a mistura explícita entre o sagrado (religiosidade) e o profano (sexualidade), o autor diz ter casado há pouco tempo e não possuir muitas habilidades no amor, então recorre a uma abadessa, cujo nome não é

---

<sup>8</sup> Este trovador, de acordo com Lopes (2012) seria de origem galega, provavelmente de Negreira, próximo a Santiago de Compostela. O período de suas atividades teria sido o decênio de 1240, além de trovador era um cavaleiro da pequena nobreza. Compôs em maioria cantigas de escárnio e maldizer e umas poucas de amigo. Fonte: Projeto Littera (<http://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=3&pv=sim.>)

mencionado, para que o ensine a prática sexual. Ele diz ter conhecimento de que a abadessa era experiente nos assuntos sexuais, utiliza duas vezes (v.3 e v.10) a expressão ‘*de tod’o bem*’, o que parece indicar um vasto conhecimento acerca das práticas sexuais. Logo no primeiro verso ele diz ter ouvido dizer acerca das habilidades da abadessa, porém a expressão parece ser irônica, pois no verso 11 ele diz ‘ensinade me mais’, o que leva a indagar se o autor teria insinuado já ter tido ele próprio algum tipo de experiência sexual com a religiosa. Ele coloca-se numa posição de inferioridade, argumentando não ter tido nem pai nem mãe que o ensinasse e que por isso não tinha conhecimento; neste caso é interessante notar que ele utiliza a expressão “*fic’i pastor*”, dando um tom dramático e ao mesmo tempo irônico à fala, afirmando “que fica por aí como um garoto inexperiente”.

Depois ele faz à abadessa uma proposta: se ele de fato aprender com ela o que ele caracteriza como arte (v.16), toda vez que o fizer, da abadessa se lembrará, e por ela rezará um Pai Nosso. O tom de escárnio fica ainda mais explícito ao finalizar a cantiga dizendo que não são os jejuns– ele utiliza antes a palavra ‘outros’, aludindo a jejuns sexuais – que a farão ganhar o reino dos céus, mas sim, a boa ação de “ensinar os pobres seus” (v24), e que as mulheres inexperientes também deveriam procurar a abadessa. Desta forma Afonso mistura ao longo da cantiga a religiosidade da moça e a sexualidade, satirizando a abadessa – que deveria cumprir o celibato – por supostamente ser experiente na arte do sexo, de tal modo que seria capaz não só de ensinar, mas de ganhar a recompensa espiritual pela qualidade de seu ensinamento.

Continuamos nossa análise voltando-nos agora para uma cantiga de Fernando Esquio<sup>9</sup> (LAPA, 1965, p. 233; CBN. 1604; CV. 1136):

A um frade dizen escaralhado,  
e faz creúd quen lho vai dizer,  
ca, pois el sabe arreitar de foder,  
cuid'eu que gaj'é de piss'arreitado;  
e pois emprenha estas con que jaz  
e faze filhos e filhas assaz,  
ante lhe dig'eu bem encaralhado.

Escaralhado nunca eu diria,

---

<sup>9</sup> Trovador de origem galega, região de Ferrol, teria nascido em fins do século XIII, e pertencia a nobreza. Das poucas cantigas que constam nos códices a maioria são cantigas de amigo, poucas de escárnio e maldizer e uma de amor. Fonte: Projeto Littera (<http://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=37&pv=sim>)

mais que traje ant'o caralho arreit'e,  
 ao que tantas molheres de leite  
 ten, ca lhe pariron trêz en un dia,  
 e outras muitas prenhadas que ten;  
 e atal frade cuid'eu que mui ben  
 encaralhado per esto seria.

Escaralhado non pode seer  
 o que tantas filhas fez en Marinha  
 e que ten ora outra pastorinha  
 prenhe, que ora quer encaecer,  
 e outras muitas molheres que fode;  
 e atal frade ben cuid'eu que pode  
 encaralhado per esto seer.

Fernando Esquio fala sobre um frade que dizem ser impotente, ('escaralhado' tem o sentido de 'desprovido de membro viril'), e que o próprio teria confirmado o boato. Mas na verdade, o frade segundo Esquio, não só seria dotado de membro sexual, como este funcionava muito bem – utiliza a expressão '*sabe arreit'ar de foder*', indicando potência sexual – e tem boa disposição para o sexo, de modo que engravidou várias mulheres, por isso ao invés de '*escaralhado*', o trovador o classifica como '*ben encaralhado*'.

Esquio dá ênfase às habilidades do frade, afirmando-as diretamente cinco vezes durante o texto (v.3, v.4, v.5-6 v.7, v.9). O frade teria tantas parceiras sexuais que em certa ocasião teriam nascido, no mesmo dia, três crianças de três mulheres engravidadas pelo frade. O trovador, inclusive, chega a citar o nome de uma das mulheres com quem o frade se relacionava: seu nome era Marinha, e esta seria mãe de muitas crianças, todas filhas do frade. Além de Marinha, Esquio fala de uma outra 'pastorinha', termo para 'senhorita', indicando que o frade havia engravidado também uma jovem de pouca idade, além de muitas mulheres.

O vocabulário do trovador nesta cantiga é bastante chulo e também direto: não se observa, por exemplo, insinuações ou afirmações indiretas. A imagem do frade construída pelo autor é a de um espertalhão, ou namorador, mas nota-se que, diferente da cantiga analisada anteriormente, nesta não se observa alguma mistura de elementos religiosos e sexuais ou blasfêmias em geral, nenhum tipo de comentário em relação à religiosidade do frade. Neste caso, o objetivo do trovador parece ser apenas o de satirizar e desmascarar o frade, sua poesia não parece ter cunho moralizador.

Fernando Esquio compôs ainda, outra cantiga destinada à uma figura religiosa, desta vez, uma abadessa (LAPA, 1965, p. 234; CBN. 1604; CV.1137):

A vós, Dona abadessa,  
de min, Don Fernand'Esquio,  
estas doas vos envio,  
por que sei que sodes essa  
dona que as merecedes:  
quatro caralhos franceses  
e dous aa prioressa.

Pois sodes amiga minha  
non quer 'a custa catar,  
quero-vos já esto dar  
ca non tenho al tan aginha:  
quatro caralhos de mesa  
que me deu ãa burguesa,  
dous e dous ena bainha.

Mui bem vos semelharan  
ca sequer levan cordões  
de senhos pares de colhões;  
agora vo-los daran:  
quatro caralhos asnaes,  
enmanguados em coraes  
con que calhedes o pan.

Nesta composição Esquio fala a uma abadessa, a qual ele diz ser sua amiga, e diz ter enviado a ela alguns presentes ('doas' significa dádiva ou presente), dos quais seria ela merecedora, embora ele não explique o motivo. Trata-se do que ele chama quatro 'caralhos franceses', outro termo para 'consolo', de acordo com o dicionário Aurélio, eram objetos de prazer sexual. O presente parece ter sido enviado de última hora ('ca nom tenho al tan aginha' tem aqui o sentido de 'pois não tenho nada rápido'), e o trovador os teria recebido de outra mulher, que ele chama de burguesa, embrulhados em dois saquinhos.

Logo no primeiro verso, é possível perceber um índice de oralidade, e imaginar o tom exclamativo em que a cantiga possivelmente era cantada, em função do 'a vós', seguido de uma vírgula. No verso 12, o trovador refere-se aos objetos como 'caralhos de mesa', Lapa (1965) sugere que estes objetos adornavam as prateleiras das senhoras. No verso 15, o autor utiliza a frase 'Mui bem vos semelharan' podendo ser entendido como 'me lembram você', isso pode indicar que não seria a primeira vez que a abadessa teria esse tipo



de objeto, o que vai ao encontro da formulação de Lapa. Ainda sobre os objetos, o autor também refere-se a eles como caralhos ‘asnaes’, que significa ‘de grandes proporções, elevando o tom de erotismo e obscenidade.

Já a última parte da cantiga é de difícil compreensão, o autor diz que os objetos são providos de punhos de coral, e a interpretação que mais faz sentido, segundo Lapa (1965, p.234) é de que “os priapos vinham providos de manípulos, com que era mais fácil meter o pão na boca, – imagem forte e atrevida”, assim o autor encerra a cantiga de modo bastante malicioso. Assim como na cantiga anterior, Fernando Esquio não demonstra explicitamente nenhum tipo de confronto entre a vocação religiosa e a sexualidade da abadessa, mas permite sugerir que esta era adepta de práticas de obtenção do prazer sexual. O tom desta cantiga é bastante cru, jocoso, e o autor não deixa nas entrelinhas aquilo que pretende dizer.

A próxima cantiga de nosso estudo foi composta por Afonso Gómez<sup>10</sup>, (Lapa, 1965, p.93; CBN. 886; CV. 470). Ela começa, em ambos os códices, com a seguinte rubrica: “A<sup>o</sup> Gomez, jogar de Sarria, fez esta cantiga a Martim Moxa”. O nome do autor está escrito, no CBN e no CV de forma abreviada, e geralmente esta abreviação aplicava-se aos nomes Afonso e Alvaro. Lapa (1965) e Lopes (2002) optam por Afonso, Lopes justifica que o nome era mais comum no período (1245).

Martin Moxa, a mia alma se perca  
 Polo foder, se vós pecado avedes,  
 Nen por bõos filhos que fazedes;  
 Mais avedes pecado pola erva  
 Que comestes, que vos faz viver  
 Tan gran tempo, que podedes saber  
 Mui bem quando naceu Adan e Eva.

Nen outrossi dos filhos barvados  
 Non voa acho i por [gran] pecador,  
 Se non dos tempos grandes traspassados,  
 Que acordades, e sodes pastor.  
 De que tempo podíades ser,  
 Quand’ estragou ali o Almançor?

De profaçar a gente sandia  
 Non avedes por que vos embargar  
 Nen por que filhardes em vós pesar,

---

<sup>10</sup> Jogral do qual pouco se sabe. Segundo Lopes (2012), ele teria nascido em Sarria, vivendo no período final do reinado de Afonso X, sendo esta cantiga a única trazida pelos códices italianos. Fonte: Projeto Littera (<http://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=1&pv=sim>)

Ca non dizen se non com perfilha.  
 Dizede-m' ora, se Deus vos perdon  
 Quando nascestes vós? Ant' a sazón que encarnou Deus en Santa Maria?

Nesta cantiga o trovador tem por alvo Martim Moxa (outra possibilidade é Moia), um clérigo e trovador. A cantiga é toda permeada de sarcasmo e ironia: na primeira parte o trovador diz, ironicamente, que o pecado de Moxa não era o de ter feito bons filhos, mas sim o de ter consumido uma erva cujas propriedades o proporcionavam longevidade, e o poder da erva seria tal que Moxa seria capaz até mesmo de saber quando nasceram Adão e Eva, de acordo com Lapa (1965) Moxa era conhecido por consumir ervas mágicas.

O trovador continua a mencionar o fato de o clérigo ter uma vida sexual, dizendo que na verdade o que faz dele um grande pecador não é o fato de ter filhos já com barba (talvez insinuando que o clérigo há muito tempo não atendia à exigência do celibato), e novamente ironiza alegando que seu grande pecado era o fato de há muito tempo ter consumido a erva que lhe deu longevidade. Além das práticas sexuais e de feitiços o autor ainda ironiza ao dizer que também não era seu grande pecado falar mal de pessoas loucas, que acusam-no disso por teimosa, e finaliza questionando o clérigo sobre quando teria sido a encarnação de Deus em Santa Maria, ou seja ele teria tanta idade que saberia dizer a respeito da história do menino Jesus.

Ao longo de toda a cantiga o trovador satiriza o clérigo, escarnecendo do não cumprimento do celibato, do envolvimento com práticas de feitiçaria e ainda de cometer o pecado de maledicência, sendo os dois primeiros os mais enfatizados. O vocabulário aqui não é tão obscuro como nas cantigas anteriores, entretanto é evidente o forte tom de ironia utilizado pelo autor.

A próxima cantiga foi composta por Gonçalo Anes do Vinhal<sup>11</sup> (Lapa, 1965, p.266-7; CV.1005):

Abadessa, Nostro Senhor  
 vos gradesca, se lhi prouguer,  
 porque vos nembrastes de mi,

---

<sup>11</sup> Trovador que, embora nascido em Portugal em 1220, passou maior parte de sua vida em Castela. Além de trovador, participava de atividades militares. Frequentou a corte de Afonso X, participando com ele da conquista de Sevilha. Ascendeu à nobreza em 1270 ao casar-se com a filha do visconde de Cardona, Ramón Folch, chamada D. Berengária de Cardona. As composições de Gonçalo variam entre cantigas de escárnio e maldizer e cantigas de amigo. Fonte: Projeto Littera (<http://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=59&pv=sim>)

a sazon que m'era mester:  
 u cheguei a vosso logar,  
 que tan ben mandastes pensar  
 i do vosso comendador!

Ca morto fora, mia senhor,  
 de gran lazeira, sei de pran;  
 mais nembrastes-vos ben de min,  
 e todos me preguntaran  
 se vos saberei eu servir  
 quan ben o soubestes guarnir  
 de quant' el havia sabor.

Hajades por en galardon  
 de Deus, senhor, se a El praz,  
 porque vos nembrastes de min,  
 u m'era mui mester assaz;  
 o comendador [i] chegou  
 e se el ben non albergou,  
 non foi por vosso coraçõn.

De[us] vos dê por en galardon  
 por mi, que eu non poderei,  
 porque vos nembrastes de min,  
 quand'a vosso logar cheguei;  
 ca já d'amor e de prazer  
 non podestes vós mais fazer  
 ao comendador enton.

Cento dobr'hajades por en  
 por mi, que eu non mingouou ren  
 de quant'havia na maison.

Esta cantiga apresenta um tom mais sutil: o trovador agradece a uma abadessa por tê-lo recebido no mosteiro. Deseja que Deus a agradeça por ela ter se lembrado do comendador quando chegou ao mosteiro a procura de um abrigo. Quanto à identidade do comendador, Lopes<sup>12</sup> apresenta duas hipóteses: que seja o próprio trovador, ou um herdeiro do mosteiro ao qual se refere o autor, e neste caso a cantiga seria uma queixa pelo trovador não ter sido tão bem tratado quanto o comendador. Partimos aqui da ideia de que o trovador estaria falando de si próprio, pela ênfase dada no bom acolhimento. De todo modo, na cantiga a abadessa teria oferecido um serviço completo a um visitante. Este diz que estava morto de tanto cansaço, e foi tão bem recebido que perguntavam a ele se seria capaz de retribuir o gesto que tanto o agradou (*'quan bem o soubestes guarnir de quant' el avia sabor'*). Ele enfatiza

---

<sup>12</sup> Fonte: Projeto Littera (<http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1428&pv=sim>)

tanto o bom tratamento, o fato de ela ter se lembrado dele, que o exagero assume tom de ironia, ele diz ainda que, tenha havido alguma falta em relação ao acolhimento, não foi por falta de esforço da abadessa (*'e, se el bem non albergou, non foi por vosso coração'*). Isso leva a imaginar que o tratamento ao qual ele se refere seria também o sexual, pela ênfase dada ao final de cada estrofe. Na terceira, por exemplo, ele diz que ela se lembrou dele da maneira que era conveniente (*'por que vos nembrastes de min, u m' era mui mester assaz'*), e que, como dito anteriormente, se houve alguma falta não foi por falta de esforço. Na quarta estrofe, o autor declara que, quando o comendador chegou ao mosteiro, ele teria sido tão bem suprido de amor e prazer, que não seria possível fazer melhor, ir além, que de tudo o que havia na casa, ele teria sido servido, e que por tudo isso ela deveria ser recompensada em cem vezes mais.

Nesta cantiga não se observa vocabulário obsceno, as declarações são feitas de modo sutil, maliciosamente, não são afirmadas diretamente. Entretanto, a mistura entre religiosidade e sexualidade se faz presente, ao tempo todo o autor não apenas agradece como deseja que Deus a recompense (*'Nosso Senhor vos gradescas'; 'ajades poren galardon de Deus'; Deus dá poren galardon por mi'*), esse exagero na retribuição divina e impossibilidade de o próprio comendador retribuir a abadessa também aumentam o tom de malícia. É interessante observar que esta é a segunda cantiga em que um trovador associa o ofício religioso a práticas sexuais (a primeira foi a cantiga de Afonso Eanes do Cotom, que pede a uma abadessa que o ensine a arte do prazer carnal, afirmando que se o fizesse ganharia o reino do Céu), e ironicamente, o alvo é um personagem feminino, como se o ofício sagrado destinado às mulheres religiosas fosse proporcionar prazer sexual aos homens. Isto não se afirma com segurança, trata-se meramente de uma indagação.

Conforme indicado neste estudo, alguns monarcas também costumavam compor canções trovadorescas, como Afonso X<sup>13</sup>, autor da próxima cantiga: (Lapa, 1965, p.42; CBN. 493; CV. 76):

---

<sup>13</sup> De acordo com Lopes (2002), Afonso nasceu em 23 de novembro de 1221 em Toledo, teve uma vida militar ativa, a partir dos 22 anos. Ele participou da Reconquista da Andaluzia e da conquista de Múrcia em 1243 e da tomada de Jaén em 1246. Atuou na guerra civil portuguesa

Ao daian de Cález eu achei  
 Livros que lhe levavan d'aloguer,  
 E o que os tragia preguntei  
 Por eles, e respondeu-m' el: - Senher,  
 Com estes livros que vós vedes dous  
 E conos outros que el tem dos sous,  
 Fod'el per eles quanto foder quer.

E ainda vos end' eu mais direi:  
 Macar no leito muitas [el ouver],  
 Por quanto eu as fazenda [bem] sei,  
 Conos livros que tem, non á molher  
 A que non faça que semelhen grous  
 Os corvos e as águias babous,  
 Per força de foder, se x'el quiser.

Ca non á mais, na arte do foder,  
 Do que [e]nos livros que el ten jaz;  
 E el á tal sabor de os leer,  
 Que nunca noite nen dia al faz;  
 E sabe d'arte do foder tan bem,  
 Que cõnos seus livros d'artes, que el ten,  
 Fod'el as mouras cada que lhi praz.

E mais vos contarei de seu saber,  
 Que cõnos livros que el ten [i] faz:  
 Manda-os ante si todos trager,  
 E pois que fode per eles assaz,  
 Se molher acha que o demo ten,  
 Que saca dela o demo malvaz.

E con tod' esto, ainda faz al  
 Conos livros que ten, per boa fé:  
 Se acha molher que aja [o] mal  
 Deste fogo que de Sam Marçal é,  
 Assi [a] vai per foder encantar  
 Que, fodendo, lhi faz ben, semelhar  
 Que é geadá ou nev e non al.

Aqui, o monarca Afonso X, escreve a respeito de um deão da cidade de Cádiz, da Andaluzia, a quem estavam levando livros (o texto não especifica

---

a pedido do Para em finais de 1243, atuou ainda na tomada de Sevilha em 1248, onde foi coroado, em 1252, após a morte do pai. Além de atividades militares, Afonso X atuou em outras áreas. “Cognominado ‘o Sábio’, Afonso X legou-nos uma vasta obra, não só poética, como histórica, científica e jurídica, entre a qual caberá destacar a Estoria de España e a General Estoria, as Tablas Alfonsíes (tábuas astronómicas) e o Lapidario (sobre minerais) ou as Siete Partidas (extenso código jurídico). O Libro de jogos (entre os quais o xadrez e os dados) mostra-nos uma faceta mais lúdica da cultura cortesã. Poeticamente, e para além das cantigas profanas galego-portuguesas que integram esta base de dados, a sua obra prolonga-se na vertente religiosa, com as Cantigas de Santa Maria (igualmente em galego-português), vasto e notável conjunto de cantigas dedicadas à Virgem, com a narração dos seus milagres” (REFERENCIA). As cantigas de escárnio e maldizer representam quase a totalidade de sua obra como trovador, sendo poucas cantigas de amor. Fonte: Projeto Littera (<http://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=11&pv=sim>).

quem os levava), ao questionar o deão sobre os livros é dito ao rei que junto a outros livros, estes eram os que faziam com que o deão pudesse desfrutar de sexo à vontade (*fod'el per eles quanto foder quer*). E diz ainda que, apesar de a leitura exigir esforço, não haveria mulher que não ficasse como 'corvos e águias babous no cio', que poderia levar para o leito todas as que ele quisesse.

Nestes livros eróticos, – de origem árabe, segundo Lopes (2002) –, havia tudo o que se deve saber sobre o que ele chama de arte, referindo-se às práticas sexuais, e na cantiga diz que o deão gosta tanto da leitura que passa noite e dia aprendendo com eles, e aprende tão bem que é capaz de deitar-se com todas as mouras que tiver vontade.

O tom erotismo e obscenidade se eleva na quarta estrofe, onde o autor diz que em função do conhecimento obtido nos livros, o deão manda trazer muitas pessoas para ver que sua habilidade é tanta que se uma mulher estiver possuída pelo demônio, ele é capaz de exorcizá-la através de suas habilidades sexuais, que são arte e sabedoria (*assi a fode per arte e per sem, que saca dela o demo malvaz*).

A última estrofe é ainda mais erótica e irônica, o rei diz, a respeito do deão, que os livros proporcionavam tal conhecimento que, se alguma mulher sofresse do fogo de Sam Marçal – também conhecida como fogo de Santo Antão, ou eripsela, de acordo com Lopes (2002), doença associada a práticas de bruxaria, causando fortes calafrios seguidos de muito calor –, o deão seria capaz de curá-la através de suas habilidades sexuais. O autor ironiza chamando o ato de “boa fé”.

É evidente a linguagem chula e obscena empregada pelo autor, bem como o elevado grau de escárnio, o rei trovador não utilizou de metáforas ou deixou alguma fala nas entrelinhas, o discurso é aberto e direto, enfático e ácido. Entretanto não se considera que de fato as práticas mencionadas tenham necessariamente acontecido, reconhece-se essa possibilidade, mas também a de que o monarca Afonso X estivesse utilizando do exagero para falar de algum contexto ou situação que tenha ocorrido uma ou mais vezes, talvez porque o deão fosse conhecido por ser namorador, ter muitas parceiras sexuais. O que se tem por certeza é que ele escarnece intensamente o deão de Cádiz. Outra possibilidade, que inclusive, se aplica às outras cantigas, é a de a acidez da cantiga fazer parte desta “brincadeira”, do fazer humor. Georges

Minois (2003), elucida essa ideia de um “equilíbrio sereno de uma sociedade assegurada por si mesma” (p.207), assim este equilíbrio e serenidade, permitiriam aos trovadores o escárnio, o exagero.

É interessante ainda, notar, novamente a presença e o lugar da figura feminina: sempre a mercê dos charmes do deão: nos três últimos versos da segunda estrofe o autor as compara a corvos e águias, referindo-se à maneira como se comportavam diante das habilidades do deão. Na última parte, quando cita o fogo de Sam Marçal, ele associa diretamente às mulheres, em nenhum momento ele fala sobre um homem sofrer pela doença, isto provavelmente por associarem, no período, as práticas de feitiçaria à figura feminina, por considerarem-nas mais propensas ao mal (SPRENGER, KRAMER, 2007).

A próxima, e última cantiga, foi composta por João Severando<sup>14</sup>, (Lapa, 1965, p. 345; CV. 1030):

Don domingo Caorinha  
 Non á proe  
 De sobir em [a] Marinha  
 Caadoe;  
 Quand' ela jaz[e], sobinha,  
 Mal a roe  
 A grossa pixa misquinha,  
 Que lhi no seu cono moe

Por aquesto, Don Domingo,  
 Non digades que m' engingo  
 De trobar:  
 E[u] doutra cinta me cingo  
 E doutra Martin Colhar

Don Domingo, a Deus loado,  
 Daqui atró em Toledo  
 Non á clérigo o prelado.  
 Que non tenha o degredo  
 .....  
 E vós, Marinha, co dedo  
 Avede-lo con'usado,  
 Que non pode teer medo.  
 Por aquesto, Don Domingo, non digades que m'enfingo  
 De trobar:  
 E[u] doutra Martin Colhar.

<sup>14</sup> De acordo com Lopes (2012), o trovador teria vivido no século XIII, possivelmente oriundo de Muíños, uma província em Ourense, e acredita-se que tenha frequentado a corte castelhana. Suas composições são em maior número cantigas de amigo, algumas poucas de escárnio e maldizer e nenhuma de amor. Fonte: Projeto Littera (<http://cantigas.fcsb.unl.pt/autor.asp?cdaut=75&pv=sim>).

Don Domingo, non podedes  
 .....  
 Que com a pissa tragedes  
 .....  
 Mais como mo[o] a fodedes  
 .....  
 E sobides e decedes,  
 Quabrand' i vossos colhões.  
 Por aquesto, Don Domingo,  
 Non digades que m'enfingo  
 De trobar:  
 E[u] doutra cinta me cingo e doutra Martin Colhar.

Don Domingo, vossa vida  
 É com pea,  
 Pois Marinha jaz transida  
 E sem cea,  
 Per que vos aa sobida  
 Cansou essa cordovea:  
 Ficou-vo-la pissa espida,  
 Que já xe vos [non] enfrea.  
 Por aquesto Don Domingo,  
 Non digades que m'enfingo  
 De trobar:  
 E[u] doutra cinta me cingo e doutra Martin Colhar.

Esta cantiga é, sem dúvida, a mais desafiadora, isso porque sua tradução é mais complexa do que as anteriores, e algumas partes nos manuscritos estão quase incompreensíveis, mesmo para pesquisadores experientes como Lapa e Lopes. Ainda assim é possível interpretá-la (respeitando as limitações impostas pela própria fonte) e produzir algum conhecimento a partir desta.

No texto, o autor satiriza o clérigo Domingo Caorinha, isto porque, de acordo com a cantiga ele teria dificuldades com seu desempenho sexual, e ainda cita Marinha, uma soldadeira, a parceira a quem o clérigo não é capaz de satisfazer (*'Don Domingo Caorinha non á proede sobir en[a] Marinha'*). O autor insinua que o órgão sexual do clérigo não funciona, que sua vida anda para trás, tanto que a soldadeira tinha de se satisfazer com os dedos.

Severando segue sua ácida cantiga dizendo que ao tentar satisfazer sua parceira, perdia seu tempo, pois apenas deixava exausto o órgão sexual da moça, sem qualquer resultado (*'Don Domingo, vossa vida é con pea, pois Marinha jaz transida e sen pea, per que vos, aa sobida, cansou essa cordovea:*



*ficou-vo'la pissa espida, que já xe vos nor enfrea'*). Severando ainda vai além, dizendo que não deve ser acusado de se gabar por suas trovas, e insinua ainda ter sucesso com sua parceira (*'e[u] doutra cinta me cingo' se trata de presentes trocados entre namorados*).

Severando não menciona a sexualidade do clérigo relacionando-a ao seu ofício religioso, nenhum tipo de confronto nesse sentido é observado, parece apenas a sátira pela sátira, a religiosidade parece ficar em segundo plano. O fato de o clérigo ter uma parceira sexual não é alvo do trovador, que se ocupa apenas da suposta incapacidade de Don Domingo. Na verdade, pensando nas cantigas analisadas aqui, a sexualidade dos religiosos retratados parece ser vista com certa naturalidade, o que parece chamar a atenção e se torna alvo de escárnio são os excessos, enquanto que o não cumprimento do celibato não ocupa lugar de destaque.

A partir do estudo dessas cantigas e da literatura que se tem sobre elas, observa-se que degradação e o vocabulário obsceno, a referência aos órgãos sexuais e necessidades naturais tem a função de aproximar da terra, da vida, de promover comunhão, mais do que denunciar, estabelecer um conflito. A sexualidade dos eclesiásticos é apresentada de forma satirizada, e não parece que ela causasse tanto espanto, ou indignação, é utilizada para causar o riso.

Esse riso popular é especialmente interessante, pois não é degradante no sentido negativo, é um riso renovador. Aquele que ri, escarnece do outro e ao mesmo tempo de si mesmo, não se exclui desse quadro, o riso das cantigas satíricas se aproxima da proposição de Bakhtin (1993), do riso que degrada e renova, mas não iguala, como propõe Minois (2003). Porque este riso, a sátira, a degradação não tem como alvo a pessoa individual, mas um contexto, uma situação, um contexto. Ria-se da vida, de uma sociedade em transformação, quem ria o fazia de dentro, e renovava-se junto aos outros, porque o riso popular tinha essa interessante característica de degradar e renovar “ esse público de nobres, de clérigos, de burgueses bate nas coxas escutando relatos que ridicularizam nobres, clérigos e burgueses e todos os seus valores, seu sistema cultural, arrasado a não mais poder” (MINOIS, 2003, p. 198), porque a vida medieval podia ser bastante tensa com as guerras, a moral cristã, e a violência, mas o riso renovador a tornava mais leve.

## Considerações finais

O trabalho com a literatura satírica dos trovadores medievais, tem se mostrado um tanto empolgante e ao mesmo tempo desafiador, pois a cada cantiga estudada é como se uma nova janela se abrisse, ou um véu fosse rasgado diante dos olhos. Essa literatura fala sobre o momento em que foi produzida, sobre aqueles que a produziram e sobre os que dela desfrutavam, é uma representação de um tempo que ainda hoje, instiga, encanta, inspira, choca, espanta, da qual sempre há algo novo para se descobrir, ou algo que se repensar, atribuir novos significados, e contribuir para a compreensão da história do ocidente.

Compreender a Idade Média a partir da poesia dos trovadores é desafiador, primeiro em função da distância temporal que separa este estudo do período escolhido, segundo porque em muitos momentos é preciso estar atento para não ser enganado pela língua: algumas palavras ou expressões em português medieval podem ser iguais ou semelhantes às do português brasileiro moderno, mas na verdade possuem significados diferentes, por isso é necessário manter a atenção e estar comprometido com o trabalho de tradução e compreensão textual. Em terceiro lugar, os pressupostos metodológicos da historiografia precisam ser observados, e aplicados ao tratamento da fonte, desde uma pesquisa a cerca do seu histórico, do histórico dos seus autores até o estudo de seu conteúdo. Nem sempre aquilo que disseram os trovadores nas suas poesias correspondia diretamente à realidade, principalmente em se tratando de sátiras, é bastante comum observar a utilização do exagero como forma de chamar a atenção para algo que se quer dizer, ou mesmo para chocar o seu público levando-o ao espanto ou às gargalhadas em abundância. Pôde-se observar, a partir das leituras realizadas neste estudo que, os trovadores não apenas pensavam no seu público ao compor suas poesias, mas também na hora de sua performance, por isso, é importante não generalizar a interpretação dessa literatura, e coloca-la dentro de seu contexto.

A Idade Média é vista, muitas vezes, como um período sombrio, onde tudo era extremamente formal e sério, onde só havia guerras e penitência religiosa. Não se nega aqui que estes aspectos estiveram presentes, mas, a realização deste estudo, tem permitido observar que, a Idade Média foi também

um período onde floresceram outros elementos, como a própria cultura popular, na qual localizamos aqui as cantigas de escárnio e maldizer, foi um período onde as pessoas encontravam na vida inspiração o suficiente para rir, mesmo que de seus infortúnios, de suas penúrias, da sociedade em que viviam.

Os trabalhos de Antônio Cândido, Paul Zumthor, Georges Minois e Mikhail Bakhtin foram fundamentais para a interpretação da sátira dos trovadores, e do mundo em que viviam. De início, ao ler as cantigas pela primeira vez, a impressão que se tem é a de um confronto intenso entre clérigos e laicos, o tom ácido e desrespeitoso das composições leva a imaginar a ofensa pessoal, a acusação séria, o conflito. No decorrer do trabalho, ao coloca-las no contexto da cultura popular, de pensar o riso e o humor medievais, é possível compreender seu significado por um ângulo diferente. Não que as pessoas aprovassem os desvios de comportamento dos eclesiásticos – pelo contrário, no estudo sobre os tipos de riso é possível observar que havia muitas denúncias e indignação a este respeito, principalmente em relação ao mal gerenciamento dos recursos da Igreja, como clérigos que pregavam a pobreza mas viviam luxuosamente, por exemplo, denúncias vindas não só meio laico mas também de dentro do clero – .Porém mais do que isso, é possível pensar em uma literatura que revela uma sociedade que reconhece suas falhas, talvez suas loucuras, medos e limitações, e as expõem nessa poesia, onde podem ver seu reflexo e dele fazer humor, rir, até não poder mais, degradar-se ao limite, porque talvez seja esse um modo de exorcizar seus medos, alcançar um alívio e refrigério para tensões de uma vida onde há ideais de castidade, de pobreza, de penitência, onde há muitos e intensos conflitos e guerras, luta contra a fome e pestes de tipos variados, onde se trabalha muito e pouco se recebe, mas o sofrimento vem de onde se tem consciência de uma possibilidade de vida diferente.

A irreverência das sátiras e o intenso teor erótico, podem ser compreendidos como uma forma, ainda que inconsciente, de tomar para si o direito sobre o discurso das práticas sexuais, indo ao das formulações de Michel Foucault. A literatura sobre a Idade Média indica que a Igreja tinha uma postura bastante séria em relação ao corpo, e seus prazeres, os quais deveriam ser combatidos e submetidos ao espírito. A poesia dos trovadores mostra que não apenas se praticava o sexo, como sobre ele as pessoas tinham

opiniões, e que a atividade sexual dos eclesiásticos não era tão incomum, como se pensava ao iniciar este estudo. Talvez houvesse alguma ponta de indignação nessas sátiras, mas elas estavam em conjunto com o desejo de liberdade, de descansar a alma por alguns momentos, de ser informal, de participar do riso, do jogo.

## Fontes

LOPES, Graça Videira. *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 2002. (Obras clássicas da Literatura Portuguesa).

LAPA, Manuel Rodrigues. *Cantigas d'escarnho e mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 1. ed. Coimbra: Galaxia, 1965a.

## Referências bibliográficas

BARRACLOUGH, G. *Os Papas na Idade Média*. Lisboa: Verbo, 1973.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais/ Mikhail Bakhtin: trad de Yara Frateschi Vieira*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BARROS, José D'Assunção. *A gaia ciência dos trovadores medievais*. Revista de Ciências Humanas. Florianópolis: EDUFSC, v 41, n 1 e 2, p 83-110, abril e outubro de 2007.

BROWN, Peter. *Corpo e Sociedade: o homem, a mulher, e a renúncia sexual no início do cristianismo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. Disponível em: <http://groups.google.com.br/group/digitalsource> Acesso em: 01/12/2017.

CARREIRO, José. *Poesia trovadoresca galego-portuguesa: origens da poesia trovadoresca*. 2011. Disponível em: <[http://lusofonia.com.sapo.pt/literatura\\_portuguesa/poesia\\_trovadoresca.pdf](http://lusofonia.com.sapo.pt/literatura_portuguesa/poesia_trovadoresca.pdf), 2011-11-30> Acesso em: 03/07/2017.

FOREVILLE, Raimunda. *Lateranense IV*. Vitória: Editorial Eset.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 3 - o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

GONÇALVES, Hugo David. *Prática sexual e humor nas construções identitárias da nobreza portuguesa na corte dionisina (1279-1325) [manuscrito]* / Hugo David Gonçalves. - 2014.

HIPONA, Agostinho de. *A Cidade de Deus Contra os Pagãos* (parte II). Petrópolis, Vozes, 1990.

JOCHENS, Jenny M. *The Church and sexuality in medieval Iceland*. *Journal of Medieval History* 6, 377-392, 1980.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O Martelo das Feiticeiras*, Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

LE GOFF, Jacques. *Uma Longa Idade Média*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2013.

LE GOFF, Jacques. *O Imaginário Medieval*. Portugal, Editorial Estampa, 1994.

MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média / José Rivair Macedo – Porto Alegre/São Paulo: Ed Universidade/ UFRGS/Editora Unesp, 2000.*

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Cantigas medievais profanas e religiosas*. In: *A música da fala dos trovadores: desvendando a pro-sódia medieval* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 29-74. Disponível em: <http://books.scielo.org>  
Acesso em: 10/11/2017.

MEDEIROS, Itatismara Valverde. *O campo lexical da sexualidade dos religiosos em cantigas de escárnio e de maldizer galego-portuguesas / Itatismara Valverde Medeiros*. - 2009.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, C. *Cancioneiro da Ajuda*. Edição de Michaëlis de Vasconcelos. Reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do Glossário das cantigas (Revista Lusitana, XXIII). Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1990.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, C. *Glossário do Cancioneiro da Ajuda*. Revista Lusitana, XXIII. In: *Cancioneiro da Ajuda*. Edição de Michaëlis de Vasconcelos. Reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do Glossário das cantigas (Revista Lusitana, XXIII, 1920). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990. v.I, p.1-95.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 1ed, 2003.

PEREIRA, Camila Rabelo. *Sexualidade entre gêneros na vida religiosa através da representação mariana no medievo (séculos XIII-XIV)*. *Medievalis*, Vol. 3, N. 2, 2014.

RANKE-HEINEMANN, H. *Eunucos pelo reino de Deus: mulheres, sexualidade e a Igreja Católica*. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1996.

ROSSIAUD, Jacques: *A Prostituição na Idade Média*. tradução Cláudia. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991.

SILVA, A.C. L. F. da. *Reflexões sobre santidade, gênero e sexualidade nos textos berceanos*. In: Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva. (Org.)

Hagiografia e História: reflexões sobre a Igreja e o fenômeno da santidade na Idade Média Central. Rio de Janeiro: HP Comunicações Editora, 2008, v. 1, p. 45- 60. ISBN 978-85-7576-126-7.

SILVA, Wesley Francisco de Souza. Elementos de erotismo e sexualidade nas cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas. Orientador Dr. Osvaldo Humberto Leonardi Ceschim. – São Paulo, 2010.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. A "literatura" medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. Introdução à poesia oral. Trad. Ferreira, Jerusa Pires ; Pochat, Maria Lúcia Diniz ; Almeida, Maria Inês de. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

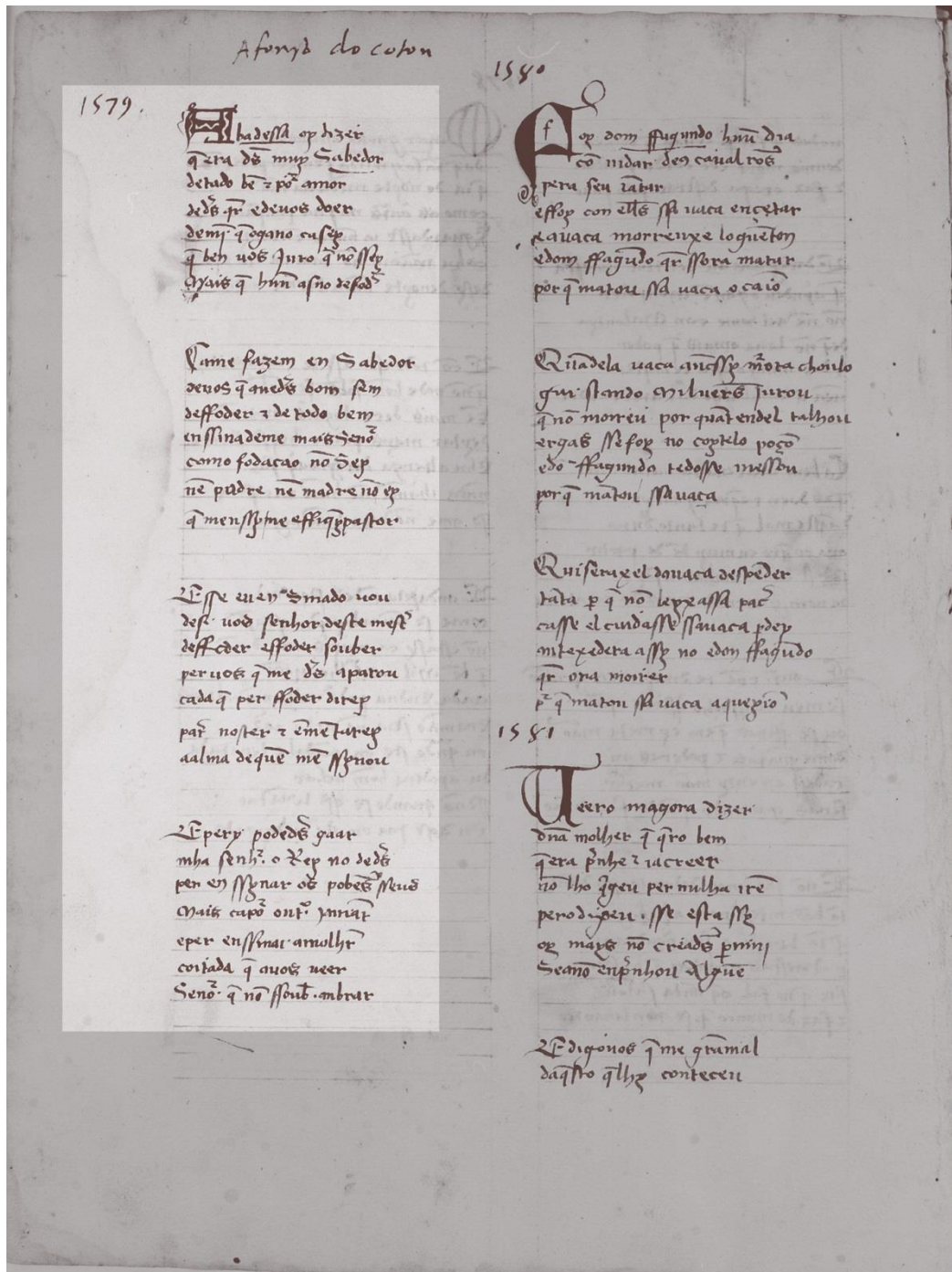
Projeto Littera: < <http://cantigas.fcsh.unl.pt/index.asp>>



## Anexos

Fotografias dos códices onde se encontram as cantigas compiladas por Lapa e Lopes e analisadas neste estudo (todas as fotografias encontram-se na página do Projeto Littera):

## 1- Afonso Eanes do Cotom, CBN e CV respectivamente:



## Affonso do Cotom

A badesa ey dizer  
 q era des muy sabedor  
 de todo bé 2 p<sup>o</sup> amor  
 de ds q redenos doer  
 demin q ogano casey  
 que bon uos uiro q no sey  
 mais q truu asno de foda  
 amf face en sabedor  
 meos q auedes bom pem  
 deffoder 2 de todo bem  
 en sinademe mais seno  
 como fo da cao non sey  
 ne padre ne mader no ey  
 q mensme effiq pastor

E qe en an somado uou  
 desi uos senhor dest mest  
 de foder effoder 2 soubor  
 per uos q meids aprou  
 cada q per foder direy  
 pat noster reme tarey  
 a alma de que ne synou?

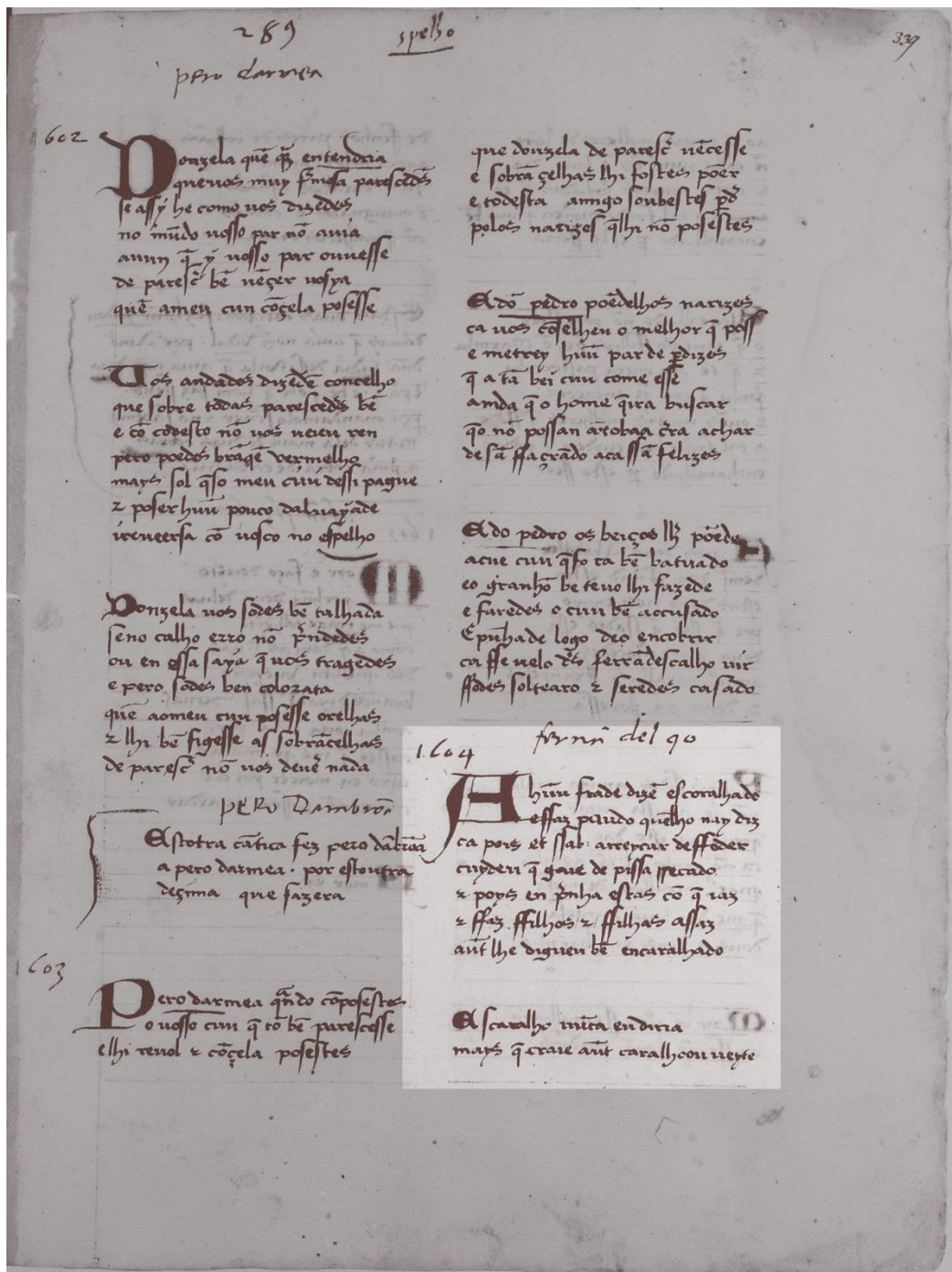
E pery podedes gnar  
 mha senhor orey no de ds  
 per en synar os poter seus  
 mais capõ out ianuar  
 eper en smiar amottr  
 cortada q auos neer  
 seno q no souõ anbrar

183

Foy dom fagundo hum dia  
 co mda dos cavalros  
 pera sea iantar  
 effoy co ette sa uaca en curar  
 e auaca morreuoce logueto  
 edom fagundo qy sora matou  
 por q matou sa uaca o cao  
 uandela uaca anesqy mda chou  
 logui stando mil uezes uiro  
 q no morren por quanten del talhou  
 exyas sr' ffoy no cor-felo poço  
 edo fagundo rodosi' meison  
 por q matou sa uaca  
 Quizeravel dauaca dependor  
 tanta per q no leyxassa pag  
 castel e cuidasr' sa uaca pender  
 ante xedera asy no edon  
 fagundo qy ora morren  
 por q matou sa uaca aquejo

Veiero magora dizer  
 dua molher q qro bem  
 q era pda 2 ia creer  
 no lho q gen per nullhaté  
 pero direu sr' esta sy  
 qy mais no creades per mi  
 sea no enphou alguc  
 E digo uos q me gramal  
 dafsta q lhy con regeu

## 2- Fernando Esquio, CBN e CV respectivamente



uo q̄ tantas molheres de leire  
 e calhe pueros e hui dia  
 e outis muitas inhadas q̄ te  
 enaa e a tal frade curden q̄ muy te  
 encarralhado p̄ esto serua

**E**ncarralhado nõ pode ser  
 o q̄ tantas filhas fez e q̄ armha  
 e q̄ te ora outra pastormha  
 p̄nhe q̄ ora q̄ encuerz  
 e outis muitas molheres q̄ fode  
 a tal frade bem curden q̄ pode  
 encarralhado p̄ esto serua

**E**uos dona abadesa  
 dem don ffrãd esto  
 estas duas nos enyo  
 por q̄ sey q̄ ffrades essa  
 dona q̄ as meçides  
 quat. caralhos franceses  
 e dons aa poressa

**P**orõs ffrades amiga minha  
 nõ q̄ acusta catar  
 q̄reng za esto dar  
 ca nõ tenho al rã agmha  
 quat. caralhos de mesa  
 q̄ me deu huiã burgesa  
 dons e dons ena banyha

**M**uy te nos semalhara  
 ca se q̄ lenã cordões

De senhos pares de colhos  
 agora uoles darã  
 quat. caralhos a ffrades  
 e mangrados e coraes  
 cõ q̄ calhedes oraans

**E**stas duas catigas. fez huiã juden  
 duas q̄ amia nom Vidal. por Amõ  
 dua pidia de ffradela q̄ amia nom dona  
 epõ q̄ e be q̄ obe q̄ hom faz seno  
 p̄a mandamolo ffraver e nõ sabem  
 mais dela mais do duas cobras  
 a p̄ma cobra de cada huiã.

163 *1603*

**M**or e faço deçerto  
 por huiã dona delmas  
 que me trage tolherito  
 como a q̄ dam as huiã  
 des quellhen va operio  
 branco dixas ffras e demas  
 amha copta no a par.  
 casses q̄ me q̄ matar  
 eq̄ro eu mover por ela  
 came nõ possẽ guardar

**A**mor e

E do Pedro por delhos rendes  
 cuos coselheu omeu q  
 e mahei huu par de perdiões  
 q a rã bea cui comi q h' uo bo  
 anda qo bonu q'ra oustar  
 qo no possan E ddaa tra achar  
 de sa ffragido ata sa felizes  
 Acon podes os beigos to pōde  
 aeu cui q h' rã be caruado  
 eo granhe de feito hu fazedo  
 e fazedo eum bea arruado  
 epu had' lega deo enuobri  
 ca sa uao de ferna de latho uir  
 sodes solteiro e seredes casado.

Fernã del 90.

A mu frade dezo encalhado  
 e ffrã perudo q'elho uay de  
 ca pois el sabu reytan de ffrades  
 cuyden q' gair de pissa meada  
 e poys enonha effas co q' uo  
 e ffrade ffrilhos e ffrilhas assaz  
 ant hu' di queu ben encalhado  
 encalhado nuca en dria  
 may q' hui' ant caralhoit uoy  
 ag q' tantas molheres de leyte  
 te talhe parno is e hui' dia  
 e outis muitas p'indas q' se  
 e aral frade cuyden q' muy be  
 encalhado pe effo serria  
 encalhado no pōde ser  
 of tantas ffrilhas ffrã e manha

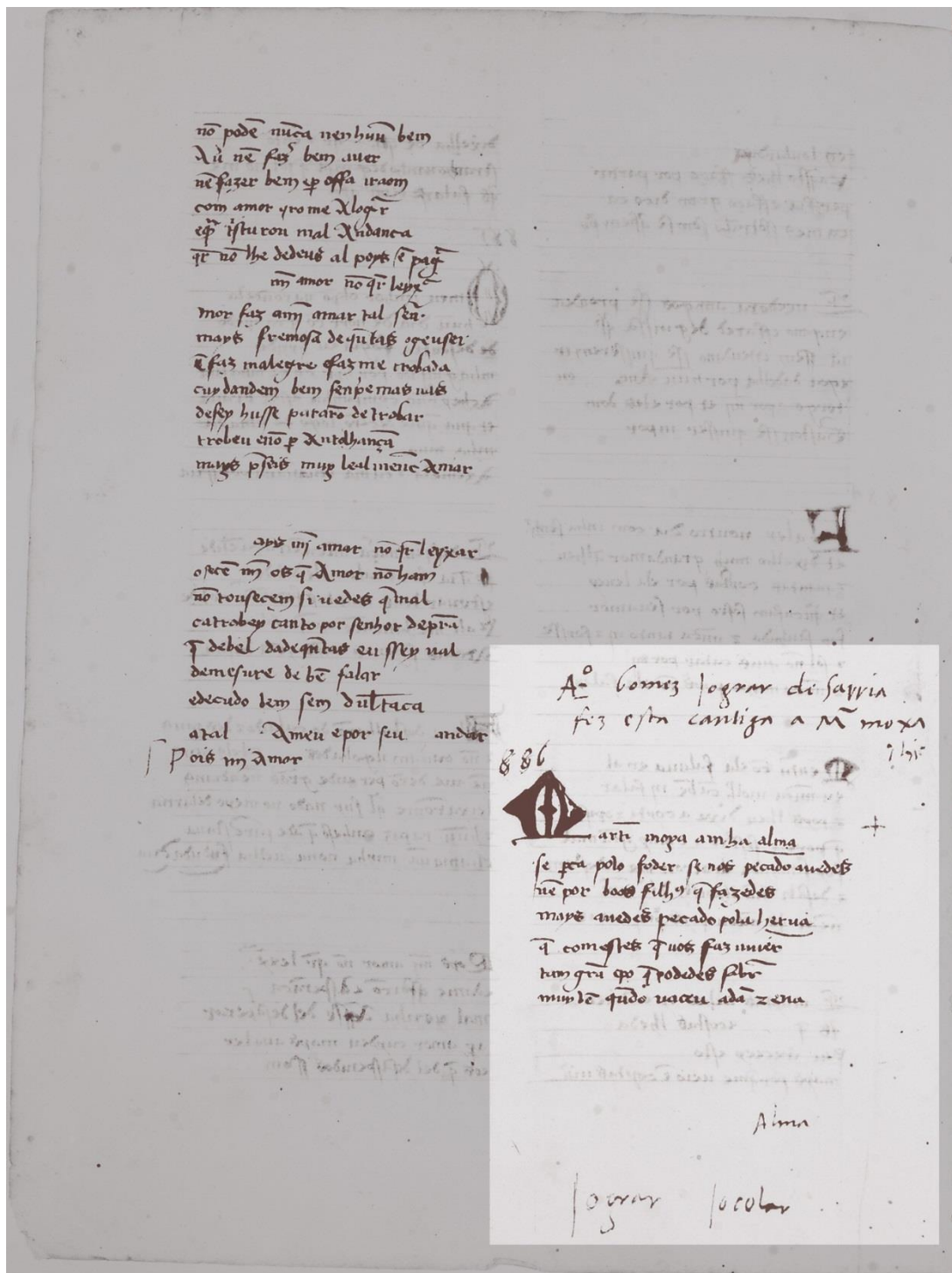
e q' te ora qui pastorinha  
 p'nh' q' ora q' encaez  
 e outras muitas molheres q' ffrade  
 e aral ffrade ben cuyden q' pōde  
 encalhado per effo ser

A nos dona abadeza  
 demã do ffrade epio  
 effas douz nos camo  
 por q' ser q' e ffrade epa  
 dona q' as moçedes  
 quat' caralhos ffrades  
 e douz an pōressa

Poys e ffrades amign manha  
 no ffr' acuyta anoi  
 greus in effo dar  
 ca no tenho al trã aginha  
 quatro caralhos de mesa  
 q' mi' deu hui' burgosa  
 douz e donsenã bap'ha  
 Muy be nos semathana  
 ca ffrã leuã cordoes  
 de senhos pores de colhoes  
 aqera uolos danam  
 quatro caralhos asnaes  
 e maguedos e coraes  
 e q' delheddo cumo.

Estas duas canigas forz  
 hui' nideu del uas q' aua' nom uidal  
 por and' dita luda de sa uita  
 q' aua' nom dona epio q' e be

3- Afonso Gomes, CBN e CV respectivamente:

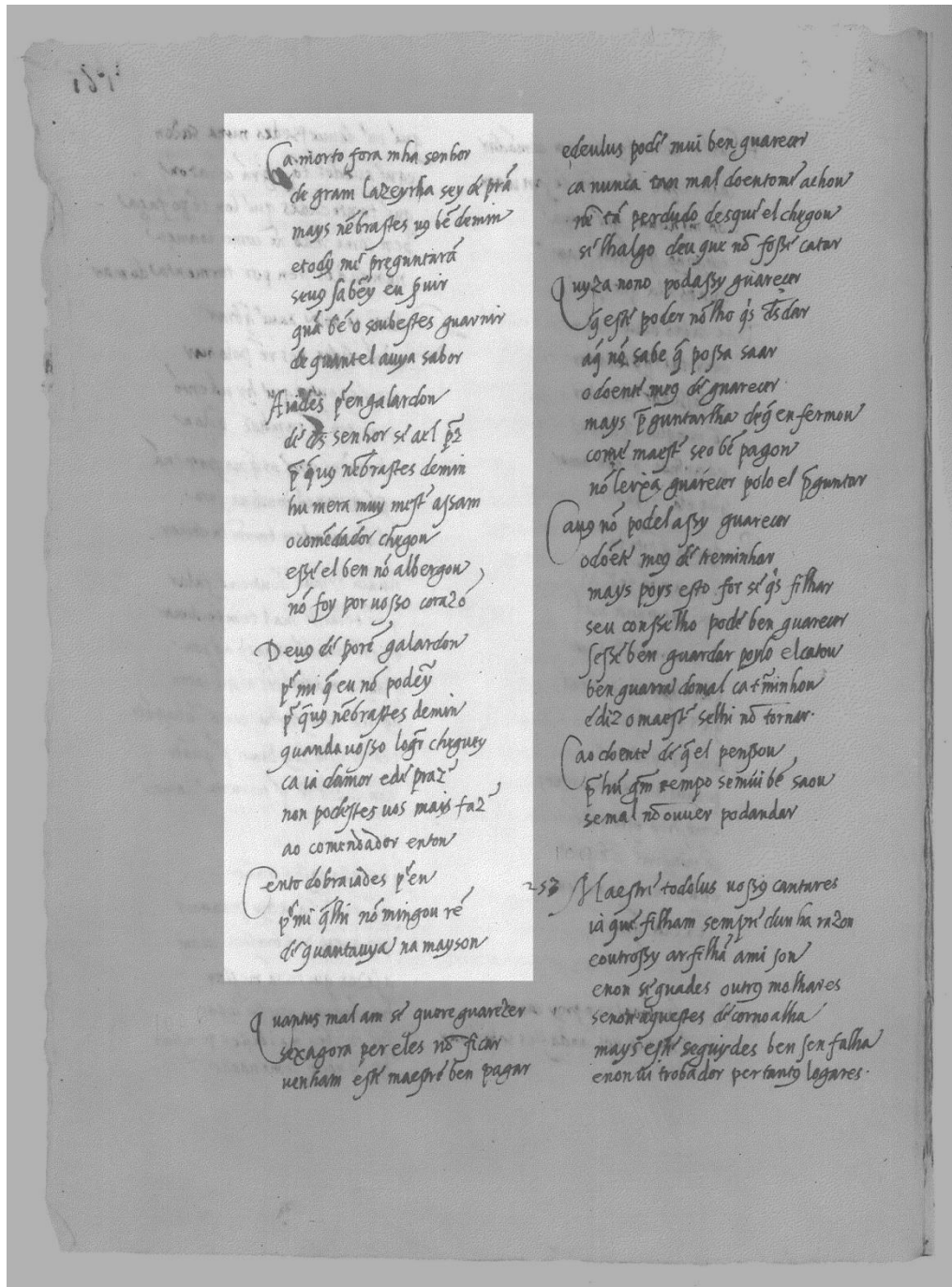








## 4- Gonçalo Eanes do Vinhal, CV:



E unha dona foy de gram demadart  
 casas e pan da ordm de san ioam,  
 con minguas que auya  
 edonhas que lhas dam  
 quares ela querrya

Das casas ouue sabor  
 e foy tal p' feridor  
 q' foyse de iazedor  
 co minguas q' auya  
 edonhas p' seu amor  
 q' es ela q' rya.

Pedynas a pito sal  
 di iazen no fez al  
 capi facorana mal  
 co minguas q' auya  
 edonhas do espital  
 q' es ela q' rya.

A dora de corazon  
 pedynas casas enton  
 emo frou esta rado  
 co minguas q' auya  
 edonhas da m' sone.  
 q' es ela q' rya

Pero danhaon sen proy cantar  
 que nunca uos andastes sobre mar

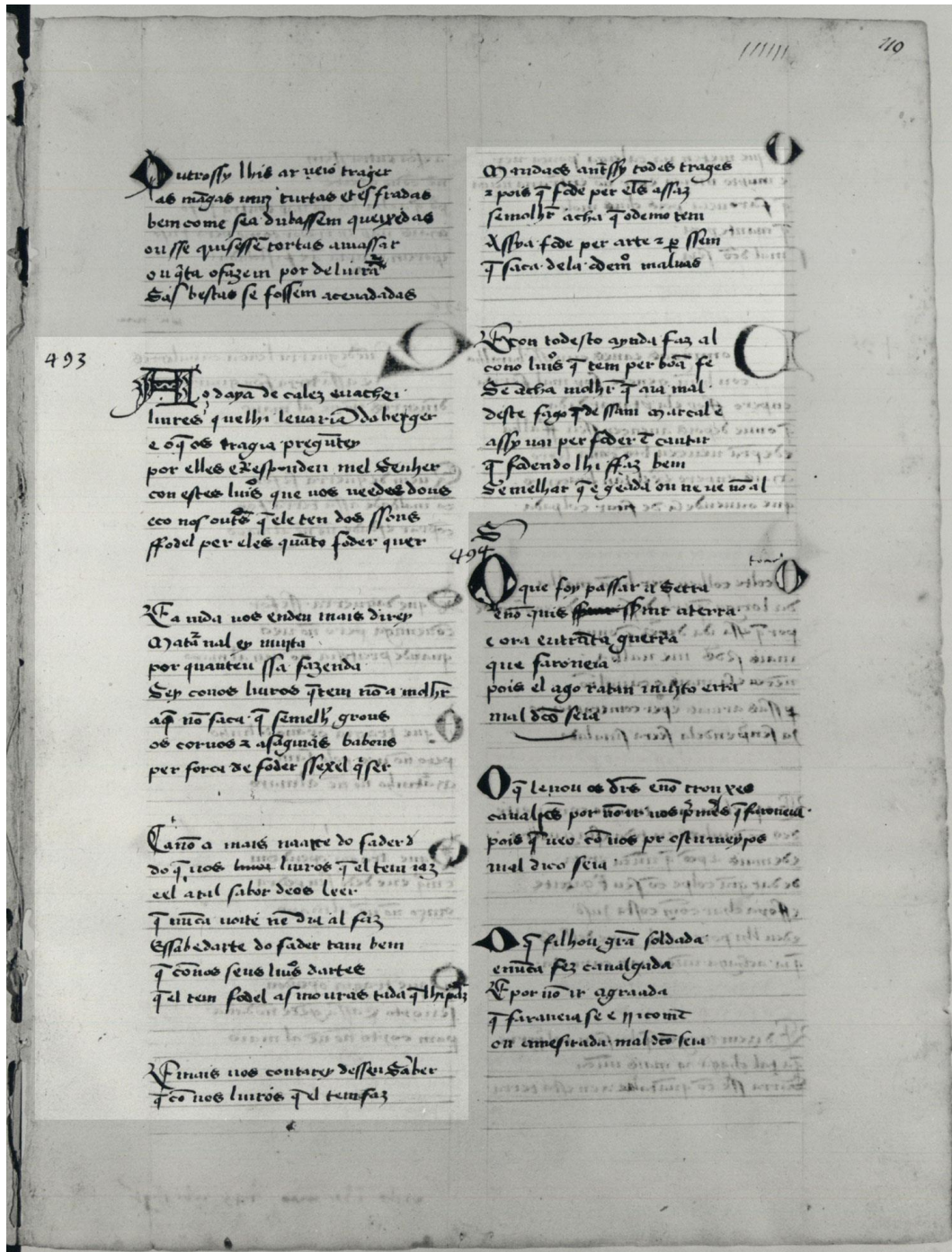
que nu' douue sedes nuna sazon  
 equi auodes ta q' rya corazon  
 que tanto dades que bon te po faga  
 ben como mas tu como boameo  
 nen dades ren por tormenta do mar

E desi u' polo raul q' rya  
 aq' no dades q' os re polo mar  
 como os outros que hy u' eno  
 poré teo q' rya q' don  
 no auodes como os q' na frou na  
 esp' d' rya do medona frou  
 pol q' emendem tormenta do mar

E nunca oymus do nronal falar  
 q' no temeste mal tempo do mar  
 e poré cuida quanto aq' son  
 q' uossa madre co' algu' cacon  
 no fez sen falha ou co' lo bagato  
 e cado esto cuidamo p' q' nato  
 non dades re p' tormenta do mar

Abadesa n' sro senhor  
 no gradesca s' lly prongner  
 por queyo nen brastes demi  
 a sazon que mera mester  
 hu cheguex auosso logar  
 que tan ben mandastes pensar  
 hy do uosso comendador.

## 5- Afonso X, CBN e CV, respectivamente:



## 6- João Severando, CV:

Apartarange delles por comor bem me  
 hor que comerian en almazen e pois  
 quandoos engor non podiam em tirar muy  
 bem as pernas arca foy eu com as armar  
 tados ffoy entao hy apartado da vida e no comr.

Don domingo caomiba  
 non apoe de saber en maon  
 ha caa doc auandela uade fso  
 binha mel asoc agosta pica  
 misquinha que lin no seu nono  
 moe por a questo can domingo  
 non digades que men figo  
 de no bar e doutra cuita me cingo  
 e doutra mar sin tolhar

Dom domingo ante laado  
 daqui aho em toledo no adigo  
 q lado q no tenha  
 odegreo enos marmha ca doc  
 amedelo conhufado q no pod' ter neda  
 por aqsto don domingo  
 no digades camon figo

Don domingo no podedes  
 os da coes q co a pusa trageda  
 amar mha pelos peuges  
 mais q como afodeles  
 eno exerdades os enoes  
 esobedes edicede brades os cates  
 por aqsto don domingo  
 no digades camon figo.

Don domingo uosa puda  
 e com pea pois mar mha uae  
 transida e sem cea  
 perghos aa sobida can son  
 esa cardouca froy uola pissa  
 esfida q ia xenus eis froy  
 por a questo don domingo no digades  
 camon figo.

De quanta gen no mundo que  
 no reguen ni fandon no aspen del  
 uer casti pedros panos que tragia  
 e disse mel oqui tem por ben  
 caos queria trager aspen sem  
 e pois na gima que mhos no daria

E pois lori nos panos perjado  
 enon pinhey mais en las pedin  
 edusse mel ni foy eu pagado ni deus a hui  
 e qndo nos aruir qrey os panos ante  
 nos cabrin q seades dotts de segurabo

E por em secey ia senp do sen lado  
 per como mel os panos ma don  
 hui m' paria del des comportado  
 foy m' chamar edes hui mi chamou  
 roha quando po ma foy bon  
 no uos darey os panos amea grado

Rodrigmanes queria saber  
 deus por que mundes semp hui uer