

Subversão e Riso nas Cantigas de Escárnio e Maldizer Galego-Portuguesas do Século XIII

Subversion and laughter in the galician-portuguese satiric songs from the 13th century

Bruna Santos de Camargo¹²

Resumo: Neste estudo analisamos como as sátiras galego-portuguesas do século XIII evidenciam uma visão risível do mundo, com um riso que subvertia a seriedade dos princípios religiosos e cortesãos em bufonarias e gracejos. As estruturas e regras sociais e religiosas em vigor davam lugar ao riso dos trovadores e jograis que andavam de cidade em cidade, pelas cortes e praças públicas ridicularizando a sociedade e os seus valores, com vocabulário obsceno e histórias escandalosas. No entanto, observamos que tudo isto não implicava, necessariamente, na negação desses valores e princípios, mas que havia momentos e espaços onde o riso encontrava liberdade para ser manifestado em abundância, e dele participavam pessoas de diferentes camadas sociais.

Palavras-chave: sexualidade; idade média; trovadorismo.

Abstract: In this study we analyze how the Galician-Portuguese satires of the 13th century show a laughable view of the world, with a laugh that subverted the seriousness of religious and courtier principles in buffoonery and jokes. The social and religious structures and rules in force gave way to the laughter of troubadours and jongleurs, who walked from city to city, by palace courts and squares ridiculing society and its values, with obscene vocabulary and scandalous stories. However, we observed that all this did not necessarily imply the denial of these values and principles, but that there were moments and spaces where laughter had freedom to exist in abundance, and in which people from different social layers could participate.

Keywords: sexuality; Middle Ages; troubadours.

Na esteira do século XIII florescia na Europa com todo o vigor o movimento trovadoresco. Com raízes na cultura popular³ dos povos nativos da Europa ocidental e,

¹ Mestre em História Social pela Universidade Estadual de Londrina (2020). Graduada em História (2017) pela mesma instituição.

² Este trabalho foi desenvolvido com a orientação de Angelita Marques Visalli (UEL) e contou com o fomento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

³ Entendida aqui pela proposição de Paul Zumthor, que concebe a cultura popular do medievo como uma "comodidade que permite o enquadramento dos fatos; refere-se a usos, não a uma essência" (1993, p.118) não tem relação com grupos 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). Cultura popular é entendida aqui, como uma cultura com ampla participação dos diferentes grupos e camadas sociais; é popular não em oposição à uma suposta cultura erudita, mas porque abarca uma diversidade de pessoas, e nela todos (ou pelo menos uma maioria) encontram algum tipo de identificação. Assim também, concordamos com Macedo, segundo qual, "Os elementos que hoje costumam ser rotulados como 'cultura popular' podiam ser encontrados nos diferentes setores da sociedade. Participantes de diferentes situações no plano social, político ou econômico, os grupos sociais não se encontravam completamente distanciados no plano das sensibilidades e comportamentos, participando de um modo de agir e de pensar partilhado por todos" (2000, p. 233).

também com elementos da cultura greco-romana, os trovadores, jograis, menestréis e soldadeiras eram artistas com múltiplas habilidades: cantores, poetas, recitadores, compositores, intérpretes, dançarinos... Sua arte consistia numa miscelânea muito bem sucedida de vida cotidiana, aspirações e imaginação. O resultado disso eram canções, contos, provérbios, poesias e prosas sobre amor, amizade, vida religiosa, natureza, política e diversos outros temas. José d'Assunção Barros define esses artistas como:

[...] 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, no nobre encastelado e de outras que tradicionalmente remetem à pesada estabilidade medieval (2007, p. 86).

Figuras essas já evidenciadas pela historiografia. Por ser um grupo heterogêneo é difícil precisar sua posição. Poderiam ser clérigos errantes, membros da cavalaria, funcionários da corte ou o próprio monarca. Esse movimento teve seu desenvolvimento a partir do século XI e perdurou até o XIV. Embora esteja fortemente ligado à cultura agrária, foi nos centros urbanos em crescimento que o trovadorismo conheceu sua forma mais plena. Era nas praças públicas, nas cortes reais e nas festas populares que os artistas revelavam e exibiam seus talentos.

A arte dos trovadores medievais foi expressa em diferentes gêneros, como dito anteriormente, como contos, canções, poesias etc. Para este estudo voltamos-nos para o gênero das cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas. Optamos por fazer o recorte espacial em virtude das especificidades que podem ser observadas na literatura risível de cada região da Europa medieval. As fontes são analisadas aqui como estudo de caso e compõem um conjunto de três manuscritos: o Cancioneiro da Ajuda, Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal e o Cancioneiro da Vaticana. Essas obras reúnem cantigas compostas por trovadores galego-portugueses no século XIII, onde encontram-se os gêneros de amor, amizade e escárnio e maldizer. O Cancioneiro da Ajuda, de acordo com Massini-Cagliari (2015), é o mais antigo dos três, e é o único contemporâneo aos trovadores. Nesse estudo são utilizadas duas edições críticas dos cancioneiros, uma de Graça Videira Lopes (2002) e a outra, de Manuel Rodrigues Lapa (1971). A diferença básica

entre as duas edições está em que 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, além de sugestões de leitura para as lacunas e possíveis erros de cópia.

Mas apesar de as cantigas terem sido compiladas em manuscritos, a arte trovadoresca é de natureza essencialmente oral, o que provavelmente facilitou sua propagação, porque os trovadores eram, em grande parte, itinerantes, viajando de cidade em cidade. As canções circulavam por muitos lugares, eram memorizadas e 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 foi pela oralidade que essa arte se propagou por quase toda a Europa. Os manuscritos que hoje nos permitem acesso a esse fragmento do passado 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” (ZUMTHOR, 1993, p. 52), o que é perfeitamente possível de se imaginar, visto que o período precede as vozes da modernidade, que lentamente se desenvolve em fins do século XIII e toma fôlego a partir do XIV, o que traz mudanças inclusive nas formas de expressão artísticas da Europa.

A apresentação oral da poesia era tão comum que muitos letrados da alta sociedade recusavam o trabalho da leitura, o que rapidamente levou à formação de pessoas especializadas 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), 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. É importante discutir de antemão a inserção das cantigas em uma tradição de poesia oral porque esse fator não pode ser deixado de lado ao se fazer uma leitura dessa literatura como fonte histórica. Essa tradição estava, muitas vezes associada às festividades ou momentos de divertimento, e o que caracteriza as cantigas como jogralescas ou trovadorescas é justamente sua performance perante uma plateia. As sátiras trovadorescas precisam ser lidas e interpretadas a partir da noção de que faziam parte de um espetáculo público, e eram escritas para tal.

Riso das Sátiras Trovadorescas

A literatura medieval, como sabemos, é vasta e diversificada. Mas por que buscar respostas para nossas indagações acerca do passado nesta literatura? Porque a literatura é um produto de seu tempo, que comporta estruturas de valores e significados próprios do lugar e do período de sua concepção. Na poesia, existe um conteúdo social, que, de acordo com Antônio Cândido,

[...] 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 (CÂNDIDO, 2006, p. 30).

Além disso, as cantigas trovadorescas são fontes não oficiais, oriundas da cultura popular medieval, distante de toda a seriedade e formalidade dos ambientes religioso e político, o que proporciona ao historiador uma investigação a partir de outro ponto de vista, uma história contada não pelas autoridades oficiais, é uma perspectiva completamente diferente. Trata-se de uma história que nasce e floresce na praça, nas ruas,

nas festas e multidões, que é vivenciada na fala, nas trovas, nos ritmos e danças, nas palmas, nas brincadeiras, nas gargalhadas; é uma história que acontece no riso.

Nesse extenso corpo poético, escolhemos as cantigas de escárnio e maldizer. Um gênero bastante rico, e que chama muita atenção pela natureza de seu conteúdo, bem como pela forma como os trovadores se expressavam. Diferentemente das cantigas de amor e de amigo, que apresentam uma linguagem própria do estilo cortesão, e que falam das coisas refinadas, as cantigas satíricas têm um vocabulário informal, obscuro, bruto, de riso livre, onde a presença do erótico é frequente, assim como referências ao baixo corporal, aos órgãos sexuais, às necessidades fisiológicas. E qualquer pessoa poderia ser alvo do humor pungente dos trovadores: camponeses, cavaleiros, reis, comerciantes, integrantes do clero, qualquer um:

Os trovadores expunham nas cantigas de escárnio e maldizer a mesma visão galhofeira notada no domínio occitânico em relação ao gênero poético destinado às questões amorosas. Não pouparam os seus confrades, nem os nobres arrogantes ou demasiadamente avaros. O vocabulário insultuoso preponderava em peças nas quais rivalizavam sobre suas potencialidades sexuais, difamando os fracos e os efeminados, os excessivamente castos e os que amavam em exagero (MACEDO, 2000, p. 160).

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. Mas acima de tudo, essas poesias são cômicas, não são sérias. As sátiras contrapõem-se à seriedade exigida para a vida religiosa do medievo e, justamente por isso, são subversivas. A Reforma Gregoriana (séculos XI-XIII), como resultado de movimentos em defesa da autoridade da Igreja, do combate à simonia e pelo aperfeiçoamento da espiritualidade cristã, teve papel importante na determinação de um rigor moral apurado para a vida eclesiástica, a superioridade espiritual do clero se assentaria na premissa de que os religiosos estariam mais próximos da perfeição cristã em razão de uma vida de renúncia aos prazeres do mundo, rigor esse que contava, entre outras coisas, com a instituição do celibato:

Para Gregório VII, aquele que celebrava o sacrifício da missa devia ser a imagem do Cristo e a castidade do filho de Deus postulava do ministro do culto. Consagrado ao serviço permanente de louvor oferecido por Jesus ao Pai celeste,

o padre terrestre viveria separado dos fiéis e renunciaria a tudo que pudesse haver de profano na sua existência (VAUCHEZ, 1995, p. 46-47).

No mesmo sentido, as atividades culturais também poderiam ser afetadas pela normatização do comportamento eclesiástico, como no Concílio de Lérida (1299) em que foi estabelecida a proibição para clérigos da atividade trovadoresca e de todos os divertimentos relacionados a ela: “ Abstenganse los clérigos com todo cuidado de comilonas y embriagueces, y de todo ofício ó trato secular, especialmente se fuere indecoroso. No sean juglares, truhanes ni farsantes. No entren em las tabernas, sino yendo de caminho y habiendo necesidad” (TEJADA Y RAMIRO, 1851, p. 333).

A normatização do comportamento no medievo, sobretudo em relação aos eclesiásticos, exigia um certo padrão de seriedade e decoro. E as sátiras trovadorescas atuavam justamente quebrando esse padrão com o humor. Como nos indica Bakhtin (1993), o risível opõe-se à cultura oficial, ao estilo sério da vida feudal, como se observa abaixo, na cantiga de João Severando⁴, (LAPA, 1965, p. 345; Cancioneiro da Vaticana. 1030):

Don domingo Caorinha
 Non á proe
 De sobir em [a] Marinha
 Caadoe;
 Quand' ela jaz[e], sobinha,
 Mal a roe
 A grossa pixamisquinha,
 Que lhi no seu conomoe
 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-locon'usado,
 Que non pode teer medo.
 Por aquesto, Don Domingo, non digades que m'enfingo

⁴De acordo com LOPES; FERREIRA, et al (2011), o trovador teria vivido no século XIII, possivelmente oriundo de Muiños, 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.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=75&pv=sim>).

De trobar:
 E[u] doutra Martin Colhar.
 Don Domingo, non podedes

 Que com a pissatragedes

 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-lapissaespida,
 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.

No texto, o autor satiriza o clérigo Domingo Caorinha, isto porque, de acordo com a cantiga ele teria dificuldades relacionadas ao seu desempenho sexual, e ainda cita Marinha, uma soldadeira, a parceira a quem o clérigo não seria capaz de satisfazer (*"Don Domingo Caorinha non áproedesobiren[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 sátira afirmando que ao tentar satisfazer sua parceira, o clérigo perdia seu tempo, pois tudo o que conseguia era deixar exausto o órgão sexual da moça, sem qualquer resultado (*"Don Domingo, vossa vida é conpea, pois Marinha jaz transida e senpea, per que vos, aa sobida, cansou essa cordovea: ficou-vo'lapissaespida, que já xe vos norenfrea"*). Severando ainda vai além, dizendo que não deve ser acusado de se gabar por suas trovas, pois, diferente do clérigo, ele teria, de fato sucesso com sua parceira (*"e[u] doutra cinta me cingo"* se trata de presentes trocados entre namorados).

O autor 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.

Este teor ácido e informal das sátiras trovadorescas, levantam questionamentos acerca da sociedade ibérica medieval, acerca dos limites e liberdades, acerca dos costumes. Como em um período tão marcado pelos ideais da cultura religiosa cortesã pôde florescer uma literatura tão informal, na contramão de tudo o que era idealizado como sublime? A própria literatura de cavalaria era um veículo para a instituição dos códigos de conduta reservados à aristocracia, com intenção de educar as pessoas para terem atitudes delicadas, serem habilidosas nos diálogos, perspicazes nos jogos de palavras, artificiosas nas sátiras e alusões, gentis no comportamento e refinadas nos gestos. E ainda assim, no seio dessa sociedade, floresceu uma poesia que apreciava o rompimento das regras de civilidade, a bufonaria, bebedeiras, fanfarronadas. E o que chama ainda mais a atenção é o fato desse humor alcançar membros do clero, e, também a existência de clérigos trovadores. Pela cantiga abaixo pode-se observar a rudeza e o despudor dos versos endereçados à uma abadessa:

A vós, Dona abadessa,
de min, Don Fernand'Esquio,
estas doas vos envio,
por que sei que sodes essa
dona que as mercedes:
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 tanaginha:
quatro caralhos de mesa
que me deu ã burguesa,
dous e dousena bainha.
Mui bem vos semelharan
ca sequer levan cordões
de senhos pares de colhões;
agora vo-losdaran:
quatro caralhos asnaes,

emanguados em coraes
con que calhedes o pan.

Nesta composição⁵Fernando Esquio⁶ 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 "consolos", de acordo com o verbete no "dicionário Aurélio", objetos de prazer sexual. O presente parece ter sido enviado de última hora ('canom tenho al tanaginha' 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 identificar 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, me fazem lembrar de 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 se refere 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, em nossa leitura mais faz sentido, é a de que esses objetos eram feitos para se parecerem ao máximo com o órgão genital masculino, tanto na cor, como no manuseio; 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 sugere que esta era

⁵ LAPA, 1965, p. 234; Cancioneiro da Biblioteca Nacional. 1604; Cancioneiro da Vaticana.1137.

⁶ Trovador de origem galega, região de Ferrol, teria nascido em fins do século XIII, e pertencia à nobreza. Das poucas cantigas que constam nos códices a maioria são cantigas de amigo, poucas de escárnio e maldizer e uma de amor (LOPES; FERREIRA, et al, 2011).

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 cantiga⁷ de nosso estudo foi composta por Afonso Gómez⁸. Ela começa, em ambos os códices, com a seguinte rubrica: “Aº Gomez, jograr de Sarria, fez esta cantiga a Martim Moxa”. O nome do autor está escrito, no Cancioneiro da Biblioteca Nacional e no Cancioneiro da Vaticana 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
 Tangran tempo, que podedes saber
 Mui bem quando naceu Adan e Eva.

Nenoutrossi 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,
 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

⁷ Lapa, 1965, p.93; CBN. 886; CV. 470.

⁸ Jogral do qual pouco se sabe. Segundo LOPES; FERREIRA, et al (2011) ele teria nascido em Sarria, vivendo no período final do reinado de Afonso X, sendo esta cantiga a única trazida pelos códices italianos.

poder da erva seria tal que Moxa seria capaz até mesmo de saber quando nasceram Adão e Eva.

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 (insinuando que o clérigo há muito tempo não atendia à exigência do celibato), e novamente zomba, 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 sobre quando teria sido a encarnação de Deus em Santa Maria, ou seja ele seria tão velho que saberia contar com detalhes a 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.

Observa-se o tom forte de ridicularização, de escárnio, os trovadores não poupavam palavras indecorosas para compor suas cantigas, e valorizavam nas narrativas o rompimento dos valores morais e religiosos:

[...] a subversão dos limites dessas estruturas é, entretanto, muito evidente e expõe com tolerância surpreendente relações até ousadas entre os envolvidos, de maneira muito mais imprevisível do que se podia imaginar numa sociedade em transformação, porém, concretamente hierarquizada numa estrutura estamental com predomínio ainda da nobreza de sangue (CESCHIN, 2010, p. 288).⁹

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

⁹ Relações de poder nas cantigas galego-portuguesas. In: O Portugal Medieval: monarquia e sociedade. Carlos Nogueira (org). São Paulo: Almedida, 2010.

a ser ordenado no quadro de disciplina do corpo, era associado ao caos, visto como um gesto profano que feria a continência moral.

Desde os pensadores da Patrística, não foi unânime a relação como o riso. Clemente de Alexandria (150-215 d.C), adotou uma postura mais moderada, condenando o riso indecoroso ele valorizava o sorriso: “o riso barulhento pertence ao domínio do baixo, do feio; ele deforma o rosto e caracteriza as prostitutas e os proxenetas. Em compensação, o sorriso é harmonia” (SANTO AMBRÓSIO, I,5, apud MINOIS, 2003 p.127)¹⁰; 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 (SAIN JEAN CHRYSOSTOME, 1873-XX, p. 284 apud MACEDO, 2000, p. 57).¹¹

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.

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 pudessem sensibilizar os ouvintes 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: seus discípulos eram orientados a manter uma postura alegre e um sorriso no

¹⁰ Santo Ambrósio. De officiis, I, 23, 102-103.

¹¹ Saint Jean Chrysostome, 1873-XX, p. 284.

rosto, tanto ao apresentar-se perante Deus, como frente aos fiéis, e durante as pregações “os 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 às 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, 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).

A ridicularização feminina na literatura medieval pode ser interpretada como resultado de um medo frequentemente cultivado por autoridades eclesiásticas e leigas. Jean Delumeau analisa uma variedade de sermões, tratados, provérbios e outros documentos em que homens relacionam uma diversidade de defeitos à figura da mulher. Desde a culpa pela queda no Paraíso até práticas de feitiçaria, a mulher era frequentemente associada ao maligno, uma inimiga em potencial da integridade espiritual do homem. Para o autor, “o medo da mulher não é uma invenção dos ascetas cristãos. Mas é verdade que o cristianismo muito cedo o integrou e em seguida agitou esse espantinho até o limiar do século XX (DELUMEAU, 1989, p. 468). Apesar da exaltação feminina promovida pelo culto mariano e pela literatura cortesã, o caráter até sagrado da mulher mãe, geradora de vida coexistia com o receio dessa figura que poderia levar os homens a ruína com sua sedução e aptidão para os vícios da carne. Assim, fazer das mulheres alvo de escárnio poderia ser uma forma de exorcizar um medo fomentado por séculos, nas palavras de Minois: “diante do

grande medo, o grande riso” (2003, p.243). Não se pretende, contudo, fazer uma generalização, colocando este princípio como regra, uma vez que o riso dos trovadores poderia comportar o medo, mas também, e sobretudo, o espírito lúdico e festivo.

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 falava contra os longos sermões, como os dos Domingos de Ramos, os quais poderiam durar até oito horas, e cujo único efeito seria o de causar sono nos ouvintes e exaustão no próprio pregador. Outro exemplo elencado pelo mesmo autor 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, disse-me, foi desse burro e de tal cavaleiro que nos falastes? Ele se calou, confuso” (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” (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, elencamos o riso dos clérigos: trata-se de hinos e textos litúrgicos que contém tropos e interpolações onde prevalecem o burlesco e o cômico, entre canções piedosas e aspirações espirituais situavam-se gracejos indecorosos. 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 atravessava a pesada e séria liturgia, sob as preces decoradas e recitadas sistematicamente surgiram 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).

Na bibliografia medieval há ainda outros exemplos de paródias de textos litúrgicos, de homilias e até de concílios, entretanto, 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; se havia certa tolerância para com tais excessos cômicos era porque havia também a certeza quanto à solidez dos valores ridicularizados. Essa segurança indica que quanto mais sérios os valores, mais intenso o riso, porque não há temor de que tais valores sejam deturpados pelo riso. Neste sentido, a degradação promovida pelo riso atuava para reforçar a coesão social, destruindo os valores morais e a dignidade geral para fazê-los levantar-se mais fortes, segundo Bakhtin (1993, p.19), 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”. O riso da praça pública expresso nas cantigas de escárnio e maldizer é ambivalente, porque rebaixa todo o sistema de valores não para eliminá-lo, mas para reafirmar sua importância mesmo com suas fragilidades.

No mais, onde a Igreja não foi capaz de combater o riso das ruas, das antigas festas denominadas pagãs, a solução mais viável foi a incorporação dessas tradições risíveis à própria cultura religiosa, a despeito do carnaval, ou ainda da Festa dos Bobos, em que os jovens clérigos performavam paródias jocosas das liturgias e até mesmo elegiam um “papa dos bobos”. Isso porque o riso popular, era um elemento de grande importância e que se perpetuava pelas tradições orais,

De acordo com Macedo, uma questão central no trabalho com essas fontes consiste no modo de manipulá-las:

No caso apontado, a dificuldade reside na percepção dos dados de uma obra literária como reflexo direto de uma dada sociedade ou de uma dada época. As relações entre criação literária e sociedade são bastante complexas, não podendo ser percebidas mecanicamente. A riqueza documental de um texto literário está

ligada não ao quanto ele reproduz de determinados contextos, mas ao modo pelo qual ele dialoga com o meio em que foi gerado (2000, p. 188).

Na poesia satírica, os temas geralmente são relacionados à vida das pessoas, a elementos e situações do cotidiano, mas isto não significa que este cotidiano esteja descrito com exatidão nas narrativas poéticas, nem que os casos e acontecimento nelas citados tenham de fato ocorrido. E isto porque essa poesia reflete uma determinada perspectiva, através de uma forma bem específica, que é a via do riso e, então, lança-se mão na lírica trovadoresca de todo um caráter subversivo e autoderrisivo. Alfredo Bosi traz uma interessante reflexão sobre a questão: “qual fase da História foi vivida só de instantes, pura e abstrata contemporaneidade sem memória nem projeto, sem as sombras ou as luzes do passado, sem as sombras ou as luzes do futuro? (2000, p. 13). A composição poética promove o encontro das experiências do artista e sociedade com valores e experiências do seu presente, com as inquietações e expectativas do futuro, então existe uma relação que envolve autor, obra e público, onde cada um atua sobre o outro em diferentes medidas e em diferentes conjunturas.

Ademais, as cantigas de escárnio e maldizer são 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, construíam 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.

Segundo Minois (2003, p. 194), “o riso enraíza-se num contexto cultural do qual é, ao mesmo tempo, um componente e um elemento revelador” esta reflexão é fundamental para ler e pensar as cantigas analisadas neste estudo. O que elas têm em comum é que em todas observamos um léxico informal, rústico e obscuro; o riso forte, escarnecedor, ácido; com forte tom derrisivo e de subversão; os alvos são eclesiásticos e o conteúdo das sátiras é justamente suas supostas vidas sexuais. Sabemos que aos membros do clero estavam vetadas atividades sexuais ou amorosas (FOREVILLE, p. 272), que o celibato deveria ser cumprido, em uma vida de santidade, purificação e dedicação exclusiva à vida religiosa, embora essa determinação nem sempre fosse cumprida. Não obstante esses religiosos acabavam por estar no centro de narrativas cuja principal temática era a prática sexual. À primeira vista as poesias parecem bastante ofensivas, com duras críticas ao comportamento desses homens e mulheres. Então, retomando o enunciado de Minois, que contexto é este ao qual se refere, ao qual o riso é um componente e um elemento revelador? Ora, este contexto é o da cultura popular, no qual poderiam participar pessoas de diferentes grupos sociais, pois promovia maior sensação de igualdade coletiva (ainda que não fosse plena) presente nas festividades e nas praças: justamente o palco do espetáculo trovadoresco. Este era um ambiente provido de liberdade, liberdade que permitia que as pessoas zombassem umas das outras, escarnecessem de qualquer um e satirizassem qualquer aspecto da vida cotidiana, que se tornava risível.

A natureza do risível medieval está ligada ao jogo, à brincadeira, no francês temos *jongleur*, no occitânico, *joglar*, no alemão, *gengler* e *spielmann*; no italiano, *giullare*; no espanhol, *juglar*; no inglês, *jongler* e no galego-português, *jogral*. Em todos os casos mencionados a inclinação é para a ideia de jogo, de brincadeira, e isto nos permite visualizar esta cultura em oposição ao sério, ao formal e ao oficial. Assim, quando nos voltamos para essas poesias vemos-as agora de outra perspectiva, diferente daquela da acusação, da ofensa, da crítica violenta. Quando elencamos diferentes tipos de riso no medievo,

mencionamos o riso que criticava o comportamento dos membros do clero. Mas o riso das cantigas de escárnio e maldizer pertence a outro ambiente, este da liberdade, onde artistas de diferentes extratos sociais, camponeses, comerciantes e monarcas disputam no jogo de palavras, ofendem-se mutuamente, apelam para o baixo corporal, para o obsceno, e rebaixam-se uns aos outros. De todo modo este rebaixamento não possui um caráter essencialmente negativo, pelo contrário. Porque ele é parte desse riso ritualístico das culturas agrárias da Europa medieval, que permaneceu mesmo com o processo de cristianização. O rebaixamento e a degradação apresentados nas sátiras são de cunho alegre e festivo. Por isso, voltando novamente para a afirmação de Minois, o riso é um componente deste contexto da cultura popular, e é também um elemento revelador. Este riso nos revela que uma sociedade dos ritos religiosos, da fé, dos códigos de conduta da cavalaria, do amor cortês, é, também, a mesma sociedade que aprecia o riso leve, as fanfarronadas, a degradação e o rompimento daqueles valores tão estimados, “a ambiguidade constitui traço marcante do espírito público e dos artistas do medievo” (MINOIS, 2003, p. 142). Essa ambiguidade consiste na degradação dos valores morais e das estruturas sociais, processo que no fim acaba justamente reforçando e reafirmando sua importância. Se era possível destruir o mundo na festa pública, é porque certamente havia segurança quanto a solidez do sistema. O riso da festa de rua do medievo integra uma tradição oral em que:

Pela boca, pela garganta de todos esses homens (muito mais raramente, sem dúvida, pelas dessas mulheres) pronunciava-se uma palavra necessária à manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário, divulgando e confirmando os mitos, revestida nisso de uma autoridade particular, embora não claramente distinta daquela que assume o discurso do juiz, do pregador, do sábio. (ZUMTHOR, 1993, p. 67).

O mundo não sério pronunciado pelos trovadores poderia ser vivenciado pelo público quando bailava ao som dos instrumentos e rimas e respondia aos estímulos dos poetas durante as performances, por isso era possível destruir as autoridades e todo o sistema de valores, transformando-os em seus opostos altamente exagerados. O exagero é um elemento muito importante na constituição deste gênero poético. É um recurso

bastante utilizado pelos compositores para dar o tom de escárnio as suas sátiras, fazendo citação de lugares, datas, acontecimentos, visando fazer com que o público a partir daí embarcasse nas narrativas, sendo comum o emprego de frases como “não mentirei em nenhuma palavra”, “esta é a pura verdade”, “segundo minha sincera intenção” (MACEDO, 2000, p. 148).

Então, pensando nos religiosos retratados nas cantigas, podemos considerar que tivessem de fato uma vida sexual, que tivessem parceiros, e que isto pode ter sido usado como pano de fundo para a criação das narrativas, sendo incorporados a criatividade dos trovadores, “os escritores exploravam as possibilidades abertas pelo jogo da negação/revelação, saber/não saber, falar/fazer, ligado ao domínio do corpo e dos prazeres que ele suscita” (MINOIS, 2003, p. 201). Assim, ao interpretar esse corpo poético tomamos este cuidado de encontrar o equilíbrio, a linha entre fato e ficção pode ser bastante tênue, e de difícil identificação.

Considerações Finais

A arte das cantigas de escárnio e maldizer demandam um elevado grau de atenção, este caráter ambivalente do riso medieval pode, muitas vezes causar estranhamento ao pesquisador do século XXI. Porque o riso medieval não é o nosso riso. O riso do medievo é peculiar e comporta uma estrutura de princípios de risibilidade próprios, que não necessariamente podem ser identificados aos do riso da contemporaneidade. Neste corpo poético os limites entre seriedade e derrisão precisam ser investigados atentamente, podendo, muitas vezes estarem imbricados.

A partir da análise das cantigas de escárnio e maldizer observamos que o riso dos trovadores medievais comporta um elevado grau de subversão, que era incompatível com as convenções da cavalaria e das normas de etiqueta, era também o oposto dos princípios da Igreja, não era um riso comedido, nem edificante. Isto é interessante de se pensar, pois muitos trovadores eram membros da cavalaria, da aristocracia e outros, membros do clero, o que nos permite refletir que este riso embora fosse intensamente degradante e subversivo

em relação aos valores estimados, aos códigos de conduta e princípios religiosos, não implicasse necessariamente na negação de tudo isso. O riso das cantigas de escárnio e maldizer faz parte de uma tradição risível (junto a das fábulas, contos e paródias) que possibilitava ao público viver, ainda que momentaneamente, um mundo não sério e não idealizado como o das cantigas de amor e de amigos, por exemplo. Mas no caso das cantigas trovadorescas nota-se uma preocupação maior em relação à estética, a exemplo da *Arte de Trovar*, manuscrito dedicado ao estabelecimento das regras para o bom trovar, e ainda, nos próprios cancioneiros ibéricos constam críticas aos considerados “maus-trovadores”.

O riso das cantigas satíricas mostra que apesar das críticas ácidas direcionadas ao clero, havia também o momento para a renovação do espírito. Esse jogo do desfazer e fazer de novo, que rompe com todas as estruturas e as constrói novamente pela palavra, o rebaixamento que conduz, no final, à elevação, é uma característica do riso da festa pública, um riso marcadamente coletivo, da degradação mútua, do rebaixamento e do festejo. Ao pensar o tipo de imagem que são formadas por essas narrativas, singularmente e em conjunto, fazendo uma leitura com atenção e destacando os temas apresentados e as situações descritas é possível notar que as sátiras formam imagens ridículas e engraçadas. Perfeitamente compatíveis com o espírito burlesco e zombeteiro das festividades medievais. Um rompimento com a noção do medievo apenas sério, o medievo das guerras, da fome, das doenças, do predomínio dos princípios religiosos que exigiam uma postura mansa, pura, casta, humilde e comedida. Assim, o riso coexiste neste ambiente, e se faz extremamente necessário.

Referências

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. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/15623>> Acesso em: 07/06/2019.

BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. 6. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CÂNDIDO, Antonio. Literatura e Sociedade. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. Disponível em: <http://groups.google.com.br/group/digitalsource> Acesso em: 12 dez. 2018.

CESCHIN, Osvaldo H. Leonardo. Relações de poder nas cantigas galego-portuguesas. In: O Portugal Medieval: monarquia e sociedade. Carlos Nogueira (org). São Paulo: Alameda, 2010.

DELUMEAU, Jean. História do Medo no Ocidente, 1300-1800 (trad) São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

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

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

LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. (2011-), Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>> Acesso em: 10/05/2019.

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 nov. 2017.

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

TEJADA Y RAMIRO, Juan. Colección de cánones de la Iglesia española / publicada en latín por Francisco Antonio Gonzalez; traducida al castellano, con notas e ilustraciones por Juan Tejada y Ramiro. Madrid: Imp. J.M. Alonso, 1849-1862. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=7119>> Acesso em: 23 set. 2020.

VAUCHEZ, André. A espiritualidade na Idade Média ocidental: (séculos VIII a XIII) André Vauchez; tradução Lucy Magalhães. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

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

Links

Dicionário Aurélio <<https://www.dicio.com.br/aurelio-2/>>