

AS CANTIGAS DE ESCÁRNIO E DE MALDIZER (a fascinante marginalidade em desfile)

Maria Elizabeth G. de Vasconcellos

*“... somente o riso, com efeito,
pode ter acesso a certos aspectos
extremamente importantes do mundo.”*

— Mikhail Bakhtin

Fixar datas que delimitem quer os albores, quer o declínio da poesia lírica galego-portuguesa é questão que muito tem ocupado os estudiosos. A esse respeito comenta Giuseppe Tavani:

*“... não se pode resolver de modo claro e definitivo o problema dos limites extremos do movimento poético através da fixação de datas precisas, mas, quando muito, delimitando amplos períodos de formação e de primeira elaboração a montante da progressiva transformação ou de lenta modificação a jusante.”*¹

É nesse contexto polêmico que se encontra a famosa cantiga de “garvaia” — “No mundo nom me sei parelha” — de Martim Soares, como informam António José Saraiva e Oscar Lopes:

*“... primeiro se julgou ser de 1189 e, segundo hipótese mais recente, será de 1198 ou pouco depois.”*²

E, como se não bastasse a polêmica sobre os limites cronológicos, outra também se desenrola a respeito do próprio gênero a que pertenceria a composição: seria uma cantiga de amor ou uma cantiga de escárnio?

Preferimos aceitar a posição dos editores do Cancioneiro da Biblioteca Nacional que a classificam como cantiga de escárnio e é como tal que será inserida nos comentários que se seguem.

Os cantares “d’escarnho e de mal dizer” colocam o fruidor diante do instigante universo regido pelo riso. E, para a compreensão mais apurada desses cantares, três são os aspectos que devem ser abordados: a função do riso, a pertinência do riso na ordem medieval e o alvo da zombaria nessa mesma ordem.

1. A Função do Riso

Utilizando a nomenclatura teatral, pode-se dizer que a situação responsável pela deflagração do riso repousa na tensão decorrente da antipatia do público fruidor em face da insociabilidade da personagem. Possuída pela obsessão, a personagem cômica separa-se socialmente do grupo, já que encarna algo indesejável: a usura, a vaidade, a luxúria, a doença, a fealdade... O riso nasce, então, da cumplicidade entre os membros de um grupo que, rindo, se protegem do elemento estranho, excêntrico.

Ao fazer dos representantes da nobreza, da religião e do saber institucionalizado o alvo de zombaria, as composições satíricas minimizam a ordem e o poder. Ao repensar as convenções, problematizam o privilégio — quer da Igreja, quer da nobreza — e pregam a subversão da hierarquia. E em relação aos já socialmente marginalizados — os loucos, os bêbados, os vagabundos — o riso também conserva seu caráter subversivo. Aterrorizantes de início — por carregarem o estigma do vício — os deserdados da sorte tornam-se também fascinantes por constituírem a imagem viva da transgressão. Ridicularizá-los é, mais uma vez, marginalizá-los, garante a voz do poder. Perigosa estratégia, entretanto; criaturas desse mesmo poder, os excluídos e escarnecidos, reclamam à comunidade um novo olhar, sugerindo a iminente necessidade de mudança, sob pena de todo o corpo social mergulhar nos descaminhos da margem.

2. A Pertinência do Riso na Ordem Medieval

Observando o medievo do Ocidente europeu, cabe indagar sobre a pertinência do riso numa ordem social cuja geografia desenha-se pela forte demarcação entre espaços lícitos e ilícitos. Em última análise, entre a Igreja e a Taberna.

Recorrendo ao antigo ideal de dignidade defendido pela arte clássica que preconizava a rígida separação de estilos (o *sermo sublimis* era adequado à expressão de grandes emoções características da classe nobre e culta, enquanto o *sermo humilis* prestava-se a descrever o sentimento do povo vil), o primitivo monarquismo cristão rejeita o riso, como ensina Ernst Robert Curtius ao discorrer sobre “A Igreja e o Riso”³. E conclui o autor que, embora se encon-

trem em outros textos posições menos rígidas em relação ao riso, foram as instruções de São Bento (+ 547) que permaneceram como norma oficial: “Não falar palavras frívolas ou aptas a excitar o riso; não amar o riso demorado ou forte”.⁴

Período de intensa inquietação intelectual, o século XII será o palco de nova discussão sobre a conveniência do riso. É ainda Curtius quem resume a polêmica medieval: se como afirma Aristóteles, o ato de rir distingue o homem do animal, o riso pertence então à essência humana; e como desta essência participa também Cristo, coloca-se a pergunta: teria Cristo rido alguma vez?⁵ É oportuno ressaltar que uma das mais importantes produções literárias deste final de século XX — *O Nome da Rosa* de Umberto Eco — recuperando a cena medieval, atualiza o antigo debate. Enquanto o sábio franciscano Guilherme de Baskerville acredita no direito à livre circulação do *saber*:

— *Quero ver o segundo livro da Poética de Aristóteles, aquele que todos consideravam perdido ou nunca escrito, e do qual tu guardas talvez a última cópia.* (NR, 524) —

o monge bibliotecário Jorge de Burgos representa a voz do *poder*. Consciente da força subversiva do cômico, destrói a obra que justificava a admissão do riso:

— *O Senhor me absolverá, porque sabe que agi para sua glória. O meu dever era proteger a biblioteca.* (NR, 529)

Recuperada em rápido esboço a discussão em torno da pertinência do riso na Idade Média, cumpre examinar o uso literário de situações jocosas. Ao contrário do que acontecia na literatura clássica, a mescla de gracejo e seriedade passa a pertencer às normas de estilo simpáticas ao poeta medieval, como ensina Curtius ao discorrer sobre o “cômico hagiográfico”, o “cômico épico” e o “humorismo de cozinha e outros ridículos”.⁶ O que importa ressaltar, então, é que essas inúmeras representações literárias medievais dão conta de uma tendência humorística que não pode ser encarada somente como criação de mentes depravadas, pois até os reis utilizavam-se do mais licencioso vocabulário, como é o caso de Alfonso X, em alguns de seus cantares profanos.

E assim, as cantigas de escárnio e de maldizer dos cancioneiros galego-portugueses, ao elegerem seu alvo de zombaria, constituem precioso subsídio não só para a comprovação do prazer do riso na ordem medieval, como também para o entendimento de alguns aspectos da mentalidade do homem de então.

3. O Alvo de Zombaria na Idade Média

Espelho da cidade celeste, o mundo terreno medieval organiza-se em três ordens — os *oratores*, os *bellatores* e os *laboratores* — hierarquicamente dispostas e fortemente caracterizadas pelos sinais que portam e gestos que executam. Castidade, fidelidade, coragem, beleza e regras de etiqueta são marcas

que definem as duas primeiras; trabalho, obediência, perseverança é o que se pede aos *laboratores*. Sob o risco de tornar-se herege, desertor, vagabundo, cada membro do corpo social deve movimentar-se dentro de tais padrões, como salienta Jacques Le Goff:

Qual a justificativa ideológica da marginalização ou da exclusão? [...] À volta das noções de comunidade sagrada, de pureza, de normalidade, articulam-se os juízos de suspeição, de rejeição ou de exclusão.⁷

Se a noção de pureza estava radicada na crença indissolúvel entre corpo e alma, tanto os portadores das marcas da alma — os pecados —, quanto os das marcas do corpo — a sujeira, a fealdade, a deformidade — deveriam, como inimigos do Bem, serem excluídos da comunidade sagrada, sob o risco de contaminarem os demais. Nesse sentido, as cantigas de escárnio e de maldizer, pela retomada dos dois grandes tabus que caracterizam a sociedade medieva — o tabu de sexo e o de trabalho — tornam-se um dos espaços privilegiados onde se teatraliza a cena de exclusão. Por outro lado, ao iluminarem os dúplices da ordem oficial (criaturas dessa ordem esclerosada), não desmentem o caráter utópico do riso na demanda de um novo tempo.

Se a arquitetura configura-se como documento exemplar para o entendimento de um período histórico, a eliminação, nas cidades medievais, do teatro, do circo, do estádio e das termas caracteriza, sobretudo, a derrota do corpo. O mosteiro, a catedral, o castelo — espaços fechados — traduzem a necessidade de enclausuramento dos corpos que se devem proteger das penetrações.⁸ O ato transgressor de Adão e Eva (originalmente um desafio intelectual a Deus) é transformado pelo cristianismo do medievo em pecado social; e o corpo — lugar onde esse pecado se atualiza — deve ser constantemente domado e castigado.

Tal desprezo pelo corpo e pelo sexo encontra seu alvo preferido na mulher que, por seus atrativos, representa a perdição do homem. É Estêvan da Guarda que, evocando a lendária figura de Merlin traído, apresenta outra prova da falsidade feminina: a Martin Vásquez, “que mostrou por seu mal seu saber” a uma mulher, não lhe resta senão morrer. (CBN, 1324; CV, 930). E então, dominado pelo sexo, o homem traz no corpo decadente as marcas de seus desregramentos, a “doença alegre”, como era chamada a sífilis: “deu-mi o Demo esta pissuça cativa, / que já non pode sol cospir a saíva.” (Joan Soárez Coelho, CV, 1017).

Pela exposição de um corpo feminino grotesco — feio, velho e luxurioso — o olhar oficial aponta para o perigo de envolvimento com algo corruptível, monstruoso, disforme: “Non quer’eu donzela fea / que ant’ a mia porta pea” diz a cantiga de caráter escatológico de Alfonso X (CBN, 476; CB, 370). A promiscuidade e a lascívia de Dona Maria — expressas pelo jogo onomástico da cantiga de Afonso Sánchez (CBN, 415; CV, 26) — e o apetite sexual voraz de

Maria Negra — que “per pissas berra, em terra deitada” (Pero Garcia Buralês, CBN, 1384; CV, 993) — sugerem a conveniência de uma mulher virtuosa, bela e comedida. O retrato grotesco — para lá das convenções — amedronta, pois a ele subjaz a possibilidade de uma nova ordem que uniria conceitos que oficialmente se excluem: o homem está para a espiritualidade, assim como o animal está para o sexo. Não há nada calmo nesses retratos que, ultrapassando as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo, figuram os atos do drama corporal: a cópula, as necessidades naturais, a transpiração. Não é de estranhar, pois, que no terreno do rebaixamento, tato e olfato constituam os sentidos privilegiados na construção do universo grotesco das cantigas de escárnio e de maldizer.

Direcionando o olhar ao corpo feminino, as cantigas satíricas, algumas vezes, privilegiam também a beldade, só que em situações de intimidade, jamais mencionadas nos cantares de amor. É o caso, por exemplo, da tão decantada cantiga da “garvaia”: “ca já morro por vós e, ai! / mia senhor, branca e vermelha / queredes que vos retraia? / quando vos eu vi em saia, / mao dia me levantei, / que vos entom nom vi fea.” (Martim Soares, CA, 38).

Paródias dos cantares de amor, as composições satíricas mostram a dúplice da “senhor fremosa”, agora Maria destronada. Nessa ronda verbal, a morte de amor já não existe; sagrado e profano adquirem direitos iguais e o amador ressuscita “depois ao tercer dia”, como mostra Pero Garcia Buralês (CV, 988; CBN, 1380). Numa etiologia às avessas, o *topos* do Deus *artifex* (Deus como criador da beleza feminina) tão explorado nas cantigas de amor, é agora parodiado; o corporal e material ganham a cena pela nomeação das partes do corpo feminino: “rostr’ agudo”, “barva no queix’ e no granhon”, ventre grand’ e inchado”, “tetas pendoradas” e “un palm’ e meio no pé” (Pero Viviaez, CBN, 1619; CV, 1152). Projetando um retorno ao baixo, essa representação hiperbolizada constitui uma espécie de funeral daquela que “Nostro Senhor [...] fez das melhores melhor” (D. Dinis, CV, 119; CBN, 526).

Como mostra Bakhtin⁹, esse destronamento encerra um princípio regenerador; libertando-se da seriedade hierárquica, o homem encontra-se consigo e, sem pintar Maria ou Eva, pode cantar a verdadeira dor da perda: “Já eu non ei por quen trovar/ [...] / ca mi filhou Deus mia senhor” (Gil Perez Conde, CBN, 1527). Mais que uma cantiga de escárnio: um pranto de quem perdeu sua mulher.

Mais próximos da Cidade Celeste, os oradores devem cultivar a castidade, emblema que os distingue dos impuros; quanto às outras duas ordens, o medievo cristão, ao normatizar a prática sexual, justifica a cópula pela necessidade de manutenção e fomento da milícia de Cristo contra os infiéis¹⁰; qualquer prática contra a natureza será, portanto, rejeitada.

Rigidamente vigiado, o homem debate-se entre o que é permitido e o que é proibido; e todo esse modelo de castidade põe-se a girar quando os *duplos dos*

castos conventuais — o “frade encaralhado” (da composição de Fernad’ Esquio, CBN, 1604; CV, 1136) e a abadessa¹¹ presenteada com “quatro caralhos asnaes” (da composição do mesmo Fernad’ Esquio, CV, 1137) — tornam-se as contradições vivas do ideal ascético. E coroados tal desfile, o homossexual relativiza as categorias fixas do jogo sexual, provocando a indignação do “ome fodimalho”, voz da oficialidade ameaçada, como registra Pero da Ponte (CBN, 1616; CV, 1160).

Em relação ao segundo grande tabu — o de trabalho — o medieval estabelece a diferença entre ofícios lícitos e ilícitos. Ofício lícito é o de orar pela salvação da alma e o de guerrear em nome de Deus; e para o cavaleiro, em tempo de paz, o *otium* é o emblema da distinção. Ofícios ilícitos são os que colocam o homem em contato com a impureza e com o sangue (cozinheiros, açougueiros, tintureiros, cirurgiões) ou com o dinheiro (mercenários, mercadores, usurários)¹².

Pela necessidade de estabilidade social, condenam-se, primeiramente, os vagabundos (ou mendigos válidos), os “sem eira nem beira”¹³; é nítida, no medieval, a fobia dos estrangeiros, cuja itinerância provoca a suspeita, como ensina a cantiga de Pero Meéndez da Fonseca (CBN, 1600; CV, 1132), onde se delinea o retrato de Paio de Maas Artes, que terá futuro literário brilhante nos contos tradicionais, como Pedro Malasartes.

Caracterizado por determinadas práticas — como a fidelidade, a coragem, a generosidade, a honradez, a sagesa —, o espaço dos *oratores* e dos *bellatores* é rebaixado pelo desfile dos que desmentem esses gestos. Duplo dos valentes cruzados e piedosos romeiros é o aventureiro da mentira que se gaba de conhecer muitas terras, inclusive o Santo Sepulcro, como mostra Martin Soares (CBN, 143; CB, 115). Já ao leal vassalo opõem-se os entreguistas: no emaranhado período entre a excomunhão e deposição de Sancho II e a nomeação de seu irmão Afonso, Duque de Bolonha, a Igreja ordenou que os nobres entregassem seus castelos ao Duque e muitos assim o fizeram, desconhecendo o juramento de fidelidade, baluarte da nobreza medieval. Operando com a duplicidade da palavra, Diego Pezelho (CBN, 1592; CV, 1124) aponta a equivocada linha entre fidelidade e traição no sinuoso jogo do poder: preso e excomungado por não ter cumprido a determinação da Igreja, um vassalo queixase ao arcebispo, dizendo que seu pecado foi apenas ser fiel ao próprio rei...

Dúplice de Roland, intrépido cavaleiro, movimenta-se Don Foão que, ao se deparar com o perigo, “sacudiu-se [e] revolveu-se, al- / çou rab’ e foi as via a Portugal.” (Afonso Meéndez de Besteiros, CBN, 1558; CB, 431). Tal covardia, vista pelo cômico popular, é apresentada através de uma lógica corporal e topográfica; o sistema de movimento desse corpo é orientado em função da dessagração da verticalidade hierárquica do medieval: o traseiro ocupa o lugar da cabeça...

Fontes de riso são também os pares que ilustram a alegre relatividade da existência, como o *novo rico* que ostenta suposta elegância — “a pee dua torre,

/baila corpo brioso: / vedes o cós, ai, cavaleiro!" (Joan de Gaia, escudeiro; CBN, 1433; CV, 1043) e o *escudeiro pobre* que não tem recursos para alimentar seu cavalo (Joan Garcia de Guillhade, CBN, 1481; CV, 1098). Antípoda do soberano generoso está o rei usurário que não recompensa seus vassallos (Gil Pérez Conde, CBN, 1524; CB, 397). E, finalmente, pela disputa entre Joan d' Avoín, trovador, e Lourenço, jogral, problematiza-se o lugar da sabedoria: serão os mais nobres os mais capazes?

Por trás de cada personagem grotesco está um acontecimento histórico; os símbolos do poder, virados ao avesso, esclarecem a consciência do homem, revelando-lhe a possibilidade de renovação. Imagens de alternância, as criações parodísticas desmitificam as próprias bases da concepção medieval do mundo, provocando um diálogo com sua atualidade política e ideológica.

Cumprindo a função de intervalo, as cantigas de escárnio e de maldizer, ao fazer desfilar os que não se inserem no espaço oficial, permitem uma distensão, pela abolição temporária das relações hierárquicas, dos privilégios, das regras e dos tabus. Essa eliminação provisória das fronteiras exige a criação de um vocabulário especial, alegre e sem restrições, para a expressão desse *mundo às avessas* em que, como registra Pero Gómez Barroso: "vej' agora o que nunca vi / e ouço cousas que nunca oí." (CV, 592, 593).

Cessada, porém, a explosão e conduzido de novo à seriedade, o leitor medita sobre os tabus que calcaram a arquitetura social medievá e pergunta se não estamos ainda percorrendo o mesmo labirinto, em disfarçado jogo de permissões e proibições...

Notas

- * BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, Hucitec, 1987, p. 57.
1. TAVANI, Giuseppe. *Problemas da poesia lírica galego-portuguesa. História e Antologia da Literatura Portuguesa. Séculos XIII-XIV*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 64.
 2. SARAIVA, A. José & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 4ª ed. Porto, Porto Ed., [s/d], p. 21.
 3. CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957, p. 440 e segs.
 4. Id., *ibid.*, p. 441.
 5. *Ibid.*, p. 442.
 6. *Ibid.*, p. 444 e segs.
 7. LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente medieval*. Lisboa, Edições 70, 1985, p. 177.
 8. VIGARELLO, Georges. *O limpo e o sujo*. Lisboa, Fragmentos, 1988, p. 33.
Evidentemente que se pode falar nas estufas da Idade Média, mas a história que as caracteriza é exatamente "a do tempo lúdico e festivo, a dos prazeres e do jogo. Neste caso, não podemos deixar de falar também de ilegalidade e de transgressão."
 9. Cf. BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, Hucitec, 1978, p. 265 e segs.
 10. Cf. ARIÈS, Philippe & BÉJIN, André. *Sexualidades ocidentais*. 3ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 153 e segs.

11. O emprego do termo *abadessa* para designar a administradora de prostíbulo representa claro rebaixamento da dignidade monástica e aponta para a eliminação das diferenças.
12. Cf. LE GOFF, Jacques. *A bolsa e a vida*. São Paulo, Brasiliense, 1989, p. 47 e segs.
13. Cf. MOLLAT, Michel. *Os pobres na Idade Média*. Rio de Janeiro, Campus, 1989, p. 4.