

«CANTIGA DE ESCARNHO» GALEGO-PORTUGUESA: SOCIOLOGIA OU POÉTICA?*

As produções em verso de natureza lírica e profana daquilo que é costume designar-se por «poesia galego-portuguesa» * foram-nos transmitidas, como é sabido, por um reduzido, mas muito unitário, conjunto de testemunhos manuscritos, que por sua vez denunciam a preocupação, certamente localizada no séc. XIV, de organização de um *corpus* textual susceptível de dar uma imagem do carácter culto e literário de uma poética quase exclusivamente cultivada por membros da fidalguia. O tratadinho de poética que, embora acéfalo, se encontra apenso ao Cancioneiro da Biblioteca Nacional é o testemunho mais evidente dessa preocupação, ao postular não só a dignidade literária dos textos compilados, mediante a referência a outros «géneros» deixados de fora do conjunto das poesias recolhidas, mas também a sua conhecida esquematização em três tipos de «cantigas».

Grande parte da produção lírica profana em galego-português resultou, como é sabido, da actividade poética que se havia centrado de modo particular na corte de Toledo em tempos de Alfonso X e, pouco depois, na corte dionisina, numa evolução que conduzirá, é certo, ao desinteresse que, pouco depois da morte de D. Dinis (1325), a aristocracia manifestará para com essa poética, não só mercê do esgotamento que ela vinha revelando, mas também em consequência de razões de ordem política, social e material entretanto verificadas ².

* Texto, pontualmente modificado, de uma lição-síntese de provas de agregação apresentada em Novembro de 1984.

¹ Sobre a designação, cf. PICCHIO, Luciana Stegagno — *La Méthode Philologique. I — La Poésie*, Paris, 1982, p. 121-124.

² Cf. TAVANI, Giuseppe — *L'ultimo período della lírica galego-portoghese: archiviazione di un' esperienza poética*, «Revista da Biblioteca Nacional», Lisboa, vol. 3, 1983, pp. 9-17.

No seu conjunto, e conforme tem sido evidenciado em investigações mais recentes, essa poética patenteia diversas tentativas de exploração e de conjugação de variadas linhas de força intervenientes na criação de um discurso artístico em verso levada a cabo nas cortes centro-ocidentais da Península, discurso esse cujas raízes se têm de perspectivar na nebulosa proto-história das literaturas românicas; mas também um discurso que só pode ser devidamente equacionado se visto no contexto cortesão por onde circulavam os ideais cortesões herdados do séc. XIII. É que, e disto não nos podemos esquecer, a visão do ideal cortês é inseparável da imagem que, através da literatura, nos chega desse mesmo ideal³ e até de alguns aspectos da sua concretização.

É nossa intenção, nas páginas que se vão seguir, abordar um sector da produção poética galego-portuguesa que, com certeza, se identificava já no arquétipo primitivo como a terceira parte do *corpus* de «cantigas», concernente aos textos de intenção satírica, graduada em níveis diversos da ênfase atribuída a essa mesma intenção.

No entanto, antes de avançar, há que recordar que os estudos sobre a poesia galego-portuguesa ainda não atingiram uma fase de amadurecimento suficiente para permitirem interpretar globalmente a respectiva poética. São relativamente poucos os problemas resolvidos, apesar dos esforços de Carolina Michaélis, Rodrigues Lapa e da Escola Italiana⁴, a que devem juntar-se os de uma geração de investigadores mais novos. Talvez por isso a atenção tenha incidido ultimamente de modo especial sobre «cancioneiros» particulares, isto é, sobre conjuntos de composições atribuídas a autores individualizados.

³ Há que ter presente que o texto literário é praticamente a única via de acesso de que dispomos para esse ideal. Cf. por ex. SEGUE, Cesare — *Le Forme e le Tradizione didattiche*. 3. «*Ars Amandi*» clássica e medievale, in «Grundriss des Romanischen Literaturen des Mittelalters», VI, 1 Heidelberg, 1968, p. 109.

⁴ L. S. PiccHio, defende o ponto de vista de que «a lírica galego-portuguesa foi e é ainda o campo de investigação privilegiado da filologia italiana e que foram os exegetas italianos quem, desde o século XVI, orientaram esta investigação! numa perspectiva comparativista»; vid. o artigo «La Lyrique Galégo-Portugaise: Ou en sommes-nous?», in *La Méthode Philologique*, cit, I, p. 130. Mas a mesma investigadora, com uma intuição solidificada por um largo saber, observou que a poesia burlesca galego-portuguesa se mostra «incapable sans doute de s'élancer comme les aigles provençaux, ni d'arriver à leur sobriété», não obstante «les changements de ton entre les trois genres» serem fascinantes (p. 142).

Giuseppe Tavani equacionou mesmo essa metodologia definindo-a como «exigência de uma sistematização dos textos em recolhas dedicadas a alguns poetas isolados»⁵, como condição prévia para se proceder à valorização crítica da obras dos poetas e, por conseguinte, dos fundamentos e características gerais desta poética, não só no plano teórico, mas também no das realizações literárias.

Ora, como adiante se exporá, o sector satírico daquilo a que Carolina Michaélis chamou várias vezes o «cancioneiro geral» da Idade Média não pode ser separado da produção trovadoresca em tom sério amoroso sob pena de introduzirmos um factor de perturbação no panorama do que foi a realidade poética cortês no séc. XIII e em parte do seguinte.

O estudo das composições de intenção mais claramente satírica pressupõe, por conseguinte, o estudo prévio das de natureza lírica amorosa, não exactamente pelas mesmas razões que Alfred Jeanroy invocava no tomo II de *La Poésie Lyrique des Troubadours*, ao opinar que a *tenso* e o *sirventés* deviam ser abordados após o estudo da canção de tema amoroso pelo facto de esses dois géneros (sic) lhe estarem subordinados e serem considerados inferiores a ela⁶, mas porque, na perspectiva mais feliz de Pierre Bec, em *Burlesque et*

⁵ TAVANI, Giuseppe — *I piu recenti Studi Italiani sulla Letteratura Portoghese*, «Anuário de Estudos Medievales», Barcelona, 3, 1966, p. 566.

⁶ JEANROY, Alfred — *La Poésie Lyrique des Troubadours*, II, Toulouse-Paris, 1934, p. 177; vid. pp. 181-182. A etimologia de «sirventés» como composição que «servia» outra, apesar de incorrecta certamente, sustentou a ideia de dependência dos cantares jocosos face à canção de amor cortês. No domínio galego-português poder-se-ia recordar a cantiga de seguir, a cada passo referida nos textos escarninhos e à qual a «arte poética» de *CBN* dedica bastante atenção, para sublinhar como a técnica fazia parte da tradição cancioneril trovadoresca. Um exemplo patente deste procedimento para composição de poemas que imitam outros em «ssom, ou em palavras, ou en todo», como se lê na citada «arte», reside sem dúvida na conhecida poesia escarninha do escudeiro João de Gaia (*CEM*, 199), «Eu convidey hun prelado a jantar, se ben que me venha», que, segundo a didascália que segue o texto em *B* 1452 e em *V* 1062, é, no fim de contas, um tratamento parodístico de uma bailada, transformada em invectiva contra o bispo D. Miguel Vivas. O texto respectivo, como mostra PICCHIO, L. S., «Gli agli verdi (Una canzone di Johan de Gaya)», in *La Méthode Philologique*, cit., I, p. 47, inclui uma clara referência ao tema folclórico do alho e do seu simbolismo sobre os bebedores, pelo que o refrão quer em *B* (vid. *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cod. 10991, 1—Reprodução Facsimilada*, Lisboa, 1982, p. 639), quer em *V* (vid. // *Canzoniere Portoghese della Biblioteca Vaticana* messo a stampa da Ernesto Monaci, Halle, 1875, p. 369) não admite a suposta correcção para

*Obscênitê chez les Toubadours*⁷, se trata — particularmente nas cantigas de mais evidente carga invectivante — de um «contra-texto» que sô pode ser correctamente entendido se colocado perante o «texto» correspondente ao registo sério cortês⁸.

O conteúdo do *Cancioneiro da Ajuda*, porque exclui com elevado rigor composições ditas *de amigo* e de *escárnio e maldizer*⁹, é testemunho da preocupação que, pelo menos já em finais do séc. XIII, existiu em se organizar em três sectores distintos a colectânea geral da produção galego-portuguesa. Aparentemente os dois apógrafos quinhentistas não documentam de forma tão clara essa realidade, mas não deixam de a denunciar de forma indirecta, como o revelam as rubricas que acompanham várias cantigas. E se é certo que em muitos casos elas são indício da integração, na colectânea geral, de cancioneiros menores e particulares¹⁰, não deixa de ser também verdade

«olhos verdes», proposta por Carolina Michaélis de Vasconcellos, (*Cancioneiro da Ajuda*. Edição crítica e comentada por..., Vol. II, Halle, 1904, p. 468) e adoptada por Manuel Rodrigues Lapa na 1.^a edição de *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer*, Vigo, 1965, p. 301, se bem que já corrigida na 2.^a ed. de 1970, p. 304. Aliás José Filgueira Valverde soube evidenciar como, nesta composição, o motivo central da figura rubicunda do bispo amante do vinho se desenvolve a vários níveis, sobretudo na oposição entre duas séries de registos, os «olhos» e os «alhos» (cf. *Joan de Gaia*. «Seguida» de *escárnio*, in «El Comentario de textos. 4 — La Poesia medieval», Madrid, 1983, p. 33).

⁷ BEC, Pierre — *Burlesque et Obscênitê chez les Troubadours. Le contre-texte au Moyen Age*, Paris, 1984.

⁸ Apesar de a oposição ser mais evidente no domínio erótico, não devemos esquecer que o contra-texto satírico abrange ainda outros sectores; cf. TAVANI, Giuseppe — *La Sátira morale e letteraria nella Lirica Galego-Portoghese*, in «GRLMA», VI, 1, pp. 212-21 A. No fundo, porém, tudo fazia parte do mundo cortês.

⁹ Ao editar em 1904 o *Cancioneiro da Ajuda*, Carolina Michaélis pro pôs-se preencher as 26 lacunas do códice incorporando 157 outras composições que recolheu dos apógrafos italianos, de modo que obteve um total de 467 cantigas, praticamente todas *de amor*. No entanto, a erudita filóloga calculava que o referido cancionero deveria ter contido, se completo, 744 composições; José Joaquim Nunes encarregou-se de publicar em 1932 as cerca de duas centenas e meia que: faltariam para esse total.

¹⁰ Sobre o assunto, cf. TAVANI G. — *Poesia dei Duecento nella Penisola Ibérica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma 1969, cap. «La Tradizione manoscritta», pp. 77-179; mas também FERRARI, Anna — *Formazione e struttura dei Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)*, «Arquivos do Centro Cultural Português», Paris, XIV, 1979, pp. 27-142.

que em ambos esses códices se assinala claramente o início da última parte como reservada a cantigas escarninhas (*B* 1330 bis; *V* 937: «Aquy sse começam as cantigas de escarnho e de maldizer»). E o próprio tratado poético que antecede o actual *CBN* pressupõe uma divisão orgânica em cantigas *de amor*, *de amigo* e *de escárnio e de maldizer*, como sabemos.

Este último sector constituía aquilo que Carolina Michaëlis chamou o «cancioneiro de burlas», utilizando uma designação habitual nos cancioneros castelhanos posteriores, interpretando-o, no fundo, como um desvio em relação à poesia digna, representada pelos outros dois géneros líricos profanos. A aceitarmos este ponto de vista, haveríamos de admitir que a inclusão deste tipo de composições terá resultado ou da aplicação de um critério de recolha exaustiva das produções dos trovadores centro-ocidentais ao longo do séc. XIII, ou então da influência de uma forte tradição popularizante, que se teria imposto ao coleccionador depois de se haver feito aceitar nos meios cortesões. Mas porque não ensaiar uma outra perspectiva de interpretação?

No importante estudo que em 1967 dedicou a *La Tradizione manoscritta delia Lirica galego-portoghese*¹¹, trabalho ainda hoje fundamental, apesar das observações e achegas de Jean-Marie d'Heur¹², Giuseppe Tavani fez notar que, não obstante a tentativa de seccionamento do cancionero galego-português segundo os seus três géneros principais, muitas infracções se observavam no seu interior, verificando-se que o sector medial, respeitante às *cantigas de amigo*, se mostrou permeável às incursões dos outros dois géneros¹³. Para além

¹¹ TAVANI, Giuseppe — *La tradizione delia lirica galego-portoghese*, «Cultura Neolatina», Modena, XXVII, 1967, pp. 41-94, depois aproveitado no cap. «La tradizione manoscritta» de *Poesia dei Duecento*, cit., pp. 77-179.

¹² D'HEUR, Jean-Marie — *Sur la tradition manuscrite des Chansonniers Gallicien-Portugais. Contribution à la bibliographie générale*, «Arquivos do Centro Cultural Português», Paris, VIII, 1974, pp. 3-43.

¹³ TAVANI, G. — *Poesia dei Duecento*, cit., p. 152. Talvez isso se devesse ao facto de, segundo Carolina Michaëlis, a recolha das cantigas de escárnio e maldizer ter sido levada a cabo em fase relativamente mais recente, pois que a maioria dos seus autores poetou na corte de Alfonso X; por esse motivo, o sector escarninho que forma a Parte III do Cancioneiro galego-português «sahiu relativamente livre de elementos estranhos, mas cheia de textos mal conservados, e muito baralhados»; cf. *Cancioneiro da Ajuda*, II, p. 223.

de razões de natureza material relacionadas com a organização do arquétipo, é possível que outras, de características propriamente literárias, tivessem actuado nesse sentido, pois que os cantares *de amigo* incluem traços formais susceptíveis de facilitar essa situação¹⁴.

No entanto, e como é do conhecimento geral, o tratado poético que se encontra apenso ao actual *CBN*, ao classificar os vários tipos de cantigas que os trovadores «faziam», distingue a *de amor* da *de amigo* com base unicamente no critério do sujeito da enunciação: ou o homem ou a mulher. O redactor do tratado, que, como sublinhou

¹⁴ A *cantiga do amigo*, para além de participar das características próprias da poesia de tradição oral (cf. SÁNCHEZ ROMERALO, António — *El Villancico. Estudios sobre la lírica popular en los Siglos XV y XVI*, Madrid, 1969, em especial os cap. IV e V), das quais compete sobressair a tendência para a concisão, para a economia dos meios de expressão e até para certa dramatização resultante da brevidade procurada para os poemas, acolhe a possibilidade de utilizar o diálogo e também uma narrativa reduzida, além de que pode integrar-se em «ciclos» (cf. ASENSIO, Eugênio — *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, 2.^a ed. aum., Madrid, 1970) susceptíveis de comportarem aspectos ou fases de uma pequena história amorosa, traço que não passou despercebido aos trovadores galego-portugueses (cf. TAVANI, G.—*Spunti narrativi e drammatici nel Canzoniere di Joam Nunes Camanês*, «Annali» deUTstituto Orientale di Napoli, Sezione Romanza, II, 1961, p. 47; cf. também FINAZZI-AGRÒ, Ettore —// *Canzoniere di Johan Mendiz de Briteyros*, L*Aquila, 1979). No entanto, há que ter presente que na consciência dos poetas não existia a ideia de oposição entre os dois géneros líricos, *de amor* e *de amigo*: este não explora domínios diversos dos daquele; os trovadores sabem que ela constitui uma das modalidades da canção cortês, independentemente de considerações de natureza histórica; cf. SANSONE, Giuseppe E. — *Temi e Tecnica delle Cantigas d'amor di Joan de Guilhade*, «Annali», cit., III, 1961, pp. 168--169, 176. Isto sem invalidar que, no fundo, o «monólogo de mulher» tenha sido «la forme préférée de la lyrique romane à ses débuts» (JEANROY, A. — *Les Origines de la Poésie lyrique en France au Moyen Age. Études de Littérature française comparée*, 4.^a ed., Paris, 1969, p. 158), ou, como escreve BEC, P.: «La chanson de femme constitue donc une sorte d'archétype qui soutend les réalisations (en gerires) les plus diverses. Cette communauté archétypale ressort en particulier des interférences de ces divers genres entre eux» (cf. *La Lyrique française au Moyen Age (XIIe XIIIe Siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Vol. I, *Études*, Paris, 1977, p. 61); sublinhemos ainda o seguinte ponto de vista deste mesmo investigador: «le texte singulier se situe très souvent à la rencontre de ces deux approches typologiques (contéudo e temática, estruturas formais, textuais e musicais) notamment pour ce qui est du registre pieux et de *Yanti-lyrique* (genres bachiques, burlesques, obscènes ou irrationnels)» (p. 37).

o seu editor mais recente, Jean-Marie d'Heur¹⁵, procedeu a uma verdadeira redução dos géneros líricos existentes aos géneros reconhecidos do ponto de vista cortês, além de que se moveu sobretudo por razões de ordem ética nas observações críticas e normativas que exarou, distinguia, desse modo, duas modalidades de enunciação no interior da poesia amorosa profana.

Por outro lado, se atentarmos com cuidado no início do cap. V da citada «arte de trovar», verificaremos que aí o redactor caracteriza as cantigas escarninhas pelo facto de elas servirem aos trovadores quando queriam «dizer mal d'alguen en elas», o que implicitamente faz supor que nos outros dois géneros líricos tal atitude não era possível¹⁶.

Desta feita, enquanto para a canção amorosa se admitiam paradigmaticamente duas modalidades de «fala» (cap. IV), no caso da de teor satírico não estava codificada tal possibilidade, visto que o enunciado investivamente assumia um carácter de interpelação pessoal que não se coadunava, as mais das vezes, com a atribuição do enunciado a um sujeito feminino, distinto, enquanto tal, do trovador-autor. Talvez por isso mesmo, como nota Giuseppe Tavani, na sua apreciação sobre a arte do jogral Lourenço, a *cantiga de amigo* se tenha mantido geralmente estranha a contrastes polémicos¹⁷.

Contudo não decorra de imediato daqui que não possam ter existido composições de conteúdo burlesco e até obsceno atribuídas a um sujeito enunciador feminino¹⁸. Elas poderiam corresponder, no

¹⁵ D'HEUR, J. M. — *L'«Art de trouver» du Chansonnier Colocci-Bran-cuti. Édition et analyse*, «Arquivos», cit. IX, 1975, pp. 321-398.

¹⁶ O «dizer mal de alguém» era objecto de legislação especial nas *Partidas* de Alfonso X; cf. também *Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte*, Lisboa, 1982, cap. 60, p. 222.

¹⁷ TAVANI, G. — *Lourenço. Poesie e Tenzoni*. Edizione, introduzione e note, Modena, 1969, p. 28. Aliás já em 1907 NOBILING, Oskar — *As Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade, Trovador do século XIII*. Edição crítica, com Notas e Introdução, Erlangen, 1907, p. 3 reconhecia que a *cantiga de amigo* permitia uma substituição de ponto de vista enunciativo, em relação à *de amor*.

¹⁸ Não é de todo inverosímil que tenham existido composições da autoria de mulheres; se bem que no caso das *cantigas de amor* e de *amigo* isso seja menos provável, nas escarninhas certas situações podem sugerir a participação feminina no jogo burlesco, como se pode apontar a propósito da cantiga de Joan Vaásquiz, «Maria Leve, u se maifestava» (*CEM*, 247). No entanto, o recurso a um enunciador feminino de um texto burlesco em condições idênticas às da *cantiga de amigo* é raro; o caso da cantiga de Joan Fernández

fundo, a uma enfatização da ironia que se observa em algumas *cantigas de amigo*. Para Eugênio Asensio, tal enfatização irónica sobre as dúvidas da rapariga em relação à fidelidade ou à constância amorosa e até à própria dignidade do amigo, é indício de um distanciamento acentuada perante o código veiculado pela *cantiga de amigo*¹⁹, que, como notou Tavani, se pode interpretar, no fundo, como um «canto de rectaguarda»²⁰. A ausência do *amigo* e as interrogações da *amiga* sobre a fidelidade dele patenteiam-se tanto no recurso a um léxico próprio da área semântica da honra e da virtude («traidor», «perjurado», «falso», «desleal») em conotação com o domínio do código de valores feudais, como ainda no plano temático. Basta lembrar a *cantiga de amigo* de D. Dinis, «Amad' e meu amigo» (NUNES, *Amigo*, II, XXI), para a qual Asensio chamou já a atenção²¹ pelo facto de combinar o tema da chegada da primavera com o da partida do cavaleiro que, ao invés do habitual, é desejada e até estimulada pela donzela. Trata-se, evidentemente, de uma abordagem irónica do tema, que denuncia o distanciamento tomado pelo poeta face à tradição cortês. Além disso, o tom depreciativo da exortação «selad'o baiozinho» ou «selad'o bei cavalo» e «guisade d'andar», está de certeza relacionado com o refrão em estilo proverbial que Alfonso X utilizou numa *cantiga* dirigida a D. Meendo de Candarei: «quen leva o baio, non leixa a sela» (CEM, 6), sendo certo que o termo *sela* pode assumir um sentido pejorativo e obsceno que era já conhecido dos trovadores occitânicos²². Tudo isto podia facilitar o estabelecimento da consciência de uma rigorosa separação entre os géneros. Por vezes a passagem de

cfArdeleiro, «Un sangrador de Leirea» (CEM, 202) é demasiado tardio para se tornar exemplo fidedigno e o mesmo se diria da de Pêro Larouco «Non á, meu padre, a quen peça» (CEM, 397), do 3.º quartel do séc. XIII, a qual, se puder ser lida como posta na boca de uma mulher, poderá então ser vista como «escarnho d'amigo».

¹⁹ ASENSIO, E.—*Poética y realidad*, cit., cap. II; cf. MIRANDA, José Carlos — *O discurso poético de Bernal de Bonaval*, «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», Porto, 2.ª Série, II, 1985, pp. 105 ss.

²⁰ TAVANI, G. — *La poesia lírica galego-portoghese*, in «GRLMA», II, 1, 6, Heidelberg, 1980, pp. 17-18.

²¹ *Poética y realidad*, cit., pp. 36-37. Cf. RODÓN BINUÉ, Eulalia — *El Lenguaje técnico dei feudalismo en el siglo XI en Espana*, Barcelona, 1957.

²² BEC, P. — *Burlesque et obsénité*, cit., p. 237.

um campo para o outro fazia-se através do reforço do equívoco no sentido de algumas palavras; sirva de exemplo o caso do emprego do verbo «trebelhar» numa poesia *de amigo* de Afonso Eanes do Coton (NUNES, *Amigo*, II, CCXXXIII):

«Todos andan trebelhando
estes con que vós soedes
trebelhar e vós chorando»,

que evoca nitidamente o verso da conhecida pastoreia de Airas Nunes «Oy og' eu húa pastor cantar» (NUNES, *Amigo*, II, CCLVI): «e chorava e estava cantando», verso que Pellegrini já analisou nos seus *Studi*. E o confronto torna-se tanto mais importante quanto a pastoreia em causa pode ser considerada como a composição galego-portuguesa que melhor define a «mesura», na opinião de Tavani²³. Mas uma outra poesia, esta de Joan Zorro (NUNES, *Amigo*, II, CCCLXXXIX), «Pela ribeira do rio salido», documenta o tratamento malicioso do tema do encontro amoroso. Pouco faltaria para se passar ao registo obsceno, oposto ao amoroso cortês a que, no fundo, pertence a *cantiga de amigo*²⁴.

²³ PELLEORINI, Silvio — *Studi su trove e trovatori della prima lirica Hispano-Portoghese*, 2.^a ed., Bari, sd., p. 134. TAVANI, G.—*Le Poesie di Ayras Nunez*. Edizione critica con Introduzione, note e glossário, Milano, 1964, p. 34. Cf. ainda LAPESA, Rafael — *La Obra literária dei Marquês de Santillana*, Madrid, 1957, pp. 71-72.

²⁴ Cf. ASENSIO, E. — *Poética y realidad*, cit., p. 44; sobre a forma *salido*, cf. CUNHA, Celso Ferreira da — *O Cancioneiro de Joan Zorro. Aspectos Linguísticos — Texto crítico — Glossário*, Rio de Janeiro, 1949, pp. 30-33. Falar de «oposição» neste contexto permite talvez avivar dois aspectos de uma mesma realidade, mas não pode servir de explicação total. Conceitos como «amour courtois» (designação de Gaston Paris) e «fin'amors» não são completamente pacíficos, visto que, para além da distinção entre verdadeiro e falso amor, se relacionam com uma diversa literatura (cf. LAZAR, Moshé — *Amour courtois et fin'amors*, Paris, 1964; também FRAPPIER, Jean — *Amour courtois et Table ronde*, Paris, 1973, cap. I). Mas muitas vezes parte-se do pressuposto errado de que o significado de «fin'amor» tem de corresponder a um conceito mantido inalterável ao longo do séc. XII (cf. RUIZ-DOMÉNEC, J. E. — *Amor y Moral Matrimonial: El Testimonio de Guilhelm de Peitieu*, Bellaterra, 1983, p. 21). É evidente que estamos perante um conjunto de convenções, cuja relação com a realidade não é directa; assim sucede com o tratado de André Capelão *De Amore*, cujo tom irónico anula interpretações realistas sobre o quadro que faz do comportamento amoroso (cf. WALSH, P. G. — Introdução a *Andreas Capellanus, On Love*, London, 1982, p. 5; também LUCAS, Angela M. — *Women*

Nestas circunstâncias, há que colocar uma questão: será que as composições de intenção satírica, em cujo seio circulam as de cariz declaradamente burlesco e obsceno, deverão ser lidas em perspectiva poética, em conexão com a leitura a que os géneros líricos sérios mais abertamente se prestam, ou serão elas especialmente compatíveis com uma descodificação prioritariamente sociológica?

As *cantigas de escarnho e de maldizer* têm sido, efectivamente, apreciadas, sobretudo por parte de uma investigação mais positivista, como textos documentais, susceptíveis de valorização mais por quanto nelas se encontre de informação referida aos contextos históricos em que surgiram e circularam, do que propriamente do ponto de vista literário e poético. Esta situação reflecte, de modo particular, duas realidades: a primeira diz respeito à ignorância com que nos deparamos frente a uma tradição poética cujas origens, condições de elaboração e até circunstâncias de transmissão nos são ainda bastante obscuras; a segunda decorre da anterior, e tem a ver com a indubitavelmente maior carga informativa que as cantigas jocosas comportam nas alusões a eventos e figuras coevas.

No interior desta corrente interpretativa, o trabalho de maior fôlego é sem dúvida o de Eugênio López-Aydillo, *Los Cancioneros Gallego-Portugueses como Fuentes Históricas*, de 1923, que pretendia

«Uamar Ia atención de los estudiosos acerca de un fondo tan rico en testimonios históricos de toda especie, como el que constituyen los cancioneros gallego-portugueses»²⁵.

in the Middle Ages. Religion, Marriage and Letters, Brighton, 1983, p. 177, onde se sublinha o facto de que a circulação do tratado não foi certamente muito grande). E não devemos esquecer que Ovídio exerceu uma influência enorme em toda a doutrina sobre o amor; por ex. a tradução anónima *VArt d'Amours. Traduction et commentaire de V«Ars amatoria» d'O vide*. Édition critique par Bruno Roy, Leiden, 1974, inclui glosas de natureza erótica, com sugestões concretizantes que o próprio Ovídio estimulava. A uma tal ênfase do erotismo poderia talvez aplicar-se a designação de «safety valve» que, para outro contexto, Leonard Forster utiliza (cf. *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, 1969, cap. 3), se tal não equivallesse a atrofiar um pouco a função da poesia erótica no contexto trovadoresco. Veja-se, por ex., a canção de Daude de Prades, «Amors m'envida e-m somo» (cf. *Les Troubadours. 11. Le Trésor Poétique de VOccitanie*. Texte et traduction par René Nelli et René Lavaud, Bruges, 1966, pp. 148-150).

²⁵ LÓPEZ-AYDILLO, Eugênio — *Los Cancioneros Gallego-Portugueses como Fuentes Históricas*, «Revue Hispanique», 57, p. 315.

López-Aydllo seguia na esteira de Carolina Michaëlis que, defrontando-se com o mistério que envolve grande parte das personalidades poéticas representadas nos códices desta escola, foi levada a buscar muitas soluções no complemento que os *Livros de Linhagens* pareciam fornecer ao conjunto das poesias mais circunstanciadamente históricas, como eram as de *escárnio e maldizer*. No entanto, Costa Pimpão apontou, posteriormente, os riscos de uma tal procura de soluções, sublinhando que os *Nobiliários*

«não constituem, por si, documentos suficientes, embora não possam dispensar-se, na falta de verdadeiros documentos»²⁶,

para solucionarem o nosso enorme desconhecimento sobre a identidade e a biografia de muitos dos cerca de 150 trovadores galego-portugueses.

É evidente que não se pode condenar *in limine* o possível contributo destas fontes. Pode servir de exemplo a cantiga de Martin Soares B 172, em que o conhecido trovador alude ao rapto de D. Elvira Eanes por Rui Gomes de Briteiros, porque a «roussou» quando ainda era «infançon», como informa a didascália que em *CBN* segue imediatamente a citada cantiga, intitulada «Pois boas donas son deseparadas» (*CEM*, 285)²⁷. Ora esta didascália coloca-nos perante uma rede de relações no interior da aristocracia, então dividida entre os partidários de Sancho II e os de Afonso III, que podem ser iluminadas pelas informações contidas nos *Nobiliários*, como observou a editora das poesias de Martin Soares, Valeria Bertollucci Pizzo-

²⁶ PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa — *História da Literatura Portuguesa. Idade Média*, 2.^a ed. rev., Coimbra, 1959, p. 109. Cf. no entanto MATOSO, José — *Portugal medieval. Novas interpretações*, Lisboa, 1985, p. 328; *A Nobreza medieval portuguesa. A família e o poder*, Lisboa, 1981.

²⁷ Na sua edição diplomática // *Canzoniere Portoghese Colocci-Brancuti pubblicato nelle parti che completano il Codice Vaticano 4803*, Halle, 1880, p. 70, Enrico Molteni interpretou como duplo *ss SL* geminada inicial da forma verbal citada («ssousau»), aliás lida também erradamente «raussou» por Elsa Pacheco Machado e José Pedro Machado (cf. *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Fac-simile e transcrição, Vol. VII, p. 290). Sobre a relação entre estas duas fontes, a didascália e os *Nobiliários*, cf. VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de— *Cancioneiro da Ajuda*, cit. II, p. 329, n. 2. Ao mesmo assunto se refere a cantiga «Tal om' é coitado d'amor» (*C.A.*, 60), segundo Carolina Michaëlis (*CA.*, II, p. 218).

russo²⁸. Mas é claro que a complementaridade das duas fontes, a didascália e os *Nobiliários*, resulta neste caso de circunstâncias excepcionais, decorrentes quer da alta categoria social da raptada, quer do caso Rui Gomes de Briteiros, exemplo de ascensão rápida no seio das lutas entre as diversas facções da fidalguia de meados do séc. XIII²⁹, como analisou o editor das suas duas cantigas conservadas, Ettore Finazzi-Agrò³⁰.

Não obstante, porém, as limitações referidas, está fora de dúvida que, aos olhos do leitor de hoje, as cantigas escarminhas se inividualizam frente às restantes pelo facto de comportarem uma dose claramente superior de informações que extravasam o domínio rigorosamente poético. Não é nova esta atitude: a necessidade de manter uma transparência mínima entre o texto escarninho e o contexto histórico que o viu nascer impôs, certamente no final do período trovadoresco, que algumas composições se fizessem acompanhar de rubricas explicativas destinadas a iluminar o sentido literal do texto, medida tanto mais útil quanto era certo que a poética galego-portuguesa privilegiava o equívoco como figura por excelência do género satírico³¹.

²⁸ PIZZORUSSO, Valeria Bertolucci — *Le Poesie di Martin Soares*, «Studi Mediolatini e Volgari», Bologna, X, 1962, p. 15.

²⁹ Rui Gomes de Briteiros foi o pai daquele Mendo Rodrigues de Briteiros contra quem D. Afonso Lopes de Baião, pertencente à velha fidalguia, escreveu uma composição de maldizer em forma de canção de gesta, «Sedia-xi Don Belpelho en ua sa maison» (*CEM*, 57). e avô do João Mendes de Briteiros cujo cancionero Ettore Finazzi-Agrò editou em 1979; pertencia ao grupo de portugueses que acompanharam o Conde de Bolonha a Paris com o intuito de obter apoios à sua pretensão ao trono (cf. LANG, Henry — *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle, 1894, p. XXXI).

³⁰ FINAZZI-AGRÒ, Ettore — *Le due «Cantigas» di Roy Gomez de Briteiros*, «Estudos Italianos em Portugal», Lisboa, 38-39, 1975-1976, pp. 183-206.

³¹ Precisamente por isso devemos receber com extrema cautela interpretações que pretendem retirar das *cantigas de escárnio e de maldizer* ilações documentais sobre o estado do clero, como sucede com o trabalho de pouco fôlego e inconsistente de TORRES, Alexandre Pinheiro — *Para um Estudo da Prevalência do Anti-clericalismo no Romanceiro português em relação ao congénere espanhol* (in «Studies of the Spanish and Portuguese Ballad», London, 1972, pp. 165-176), ou ainda, se bem que numa perspectiva bem mais prudente, no artigo de ANDRADE, Amélia Aguiar; MAGALHÃES, Olga — *A Igreja e os seus membros nas Cantigas de Escárnio e Mal Dizer dos Cancioneiros medievais galaico-portugueses*, «Estudos Medievais», Porto, I, 1981, onde se lê que os textos jocosos são «fontes históricas privilegiadas, já

Contudo poderá alguém objectar: se foi possível a Erich Köhler propor uma leitura sociológica da canção cortês occitânica sob fundamento de que manifesta, a nível do texto e da organização estrófica, as intenções, desejos e expectativas de uma pequena nobreza oposta à grande nobreza carolíngia ligada à Igreja³², não será legítimo transpor para o caso galego-português conclusões similares? E se Georges Duby pôde interpretar o sentido de «jovem» e de «juventude» na literatura medieval francesa como reportado aos elementos da nobreza situados em franjas marginais da aristocracia, como eram os filhos segundos e os bastardos, caracterizados por alta agressividade e turbulência, sem disponibilidades financeiras, mas conscientes de uma dignidade e de um estatuto social protegido pelos privilégios³³,

que foram escritos não com o fim de respeitar a objectividade histórica, mas de satirizar certos extractos da sociedade através do riso, pelo que podem assim constituir indicativos mais ou menos fiéis de um certo ambiente social», (p. 58). Cfr. também NELLI, René — *Troubadours et trouvères*, Paris, 1979, p. 35. Por estes motivos, afigura-se-nos que abordagens como a de AGUIAR, Manuel de — *Cantigas de escárnio e maldizer; uma galeria de caricaturas*, in «Portugaliae Histórica», Lisboa, II, 1974, pp. 65 ss., pouco adiantam para a problemática poética em si mesma.

³² KOEHLER, Erich — *Sociologia delia Fin' Amor. Saggi Trobadoricci*, trad. ital., Padova, 1976, cap. «Sulla struttura delia canzone», pp. 19-37, cap. «Senso e funzione dei termine *joven*», pp. 233-256. Há, no entanto, a observar com ZENTK, Michel — *La Pastourelle. Poésie et Folklore au Moyen Age*, Paris-Montréal, 1972, pp. 69-70, que a tese de Koehler pressupõe uma enorme capacidade de consciência de grupo por parte dos elementos dessa pequena nobreza, capazes de compreenderem um fenómeno de raiz económica, de o equacionarem em termos de uma sensibilidade e de o exprimirem em perfeita sintonia homológica numa forma poética determinada, que era a *canso*. Cf. também de KOEHLER, Erich — *Les Troubadours et la jalousie*, in «Mélanges de Langue et de Littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier par ses collègues, ses élèves et ses amis», T. I, Genève, 1970, pp. 543-559.

³³ DUBY, Georges — *Dans la France du Nord-Ouest. Au XI^e siècle: les «Jeunes» dans la société aristocratique*, «Annales», Paris, 19^e Année, 1964, pp. 835-846. Cf. também RIQUER, Martin de — *Los trovadores. Historia literária y textos*. 2.^a ed., T. I, Barcelona, 1983, p. 88. Sobre alguns aspectos desta problemática cfr. ainda FLORI, Jean — *Lidéologie du glaive. Préhistoire de la chevalerie*, Genève, 1983. Para o caso português, vid. MATTOSO, José — *Identificação de um País. Ensaio sobre as Origens de Portugal, 1096-1325*, Lisboa, 1985, vol. I, pp. 101 ss., vol. II, pp. 47 ss., e ainda *Portugal medieval*, cit., p. 73, p. 323.

também não se terá dado uma situação idêntica no caso da poesia centro-ocidental da Península?

Em 1904 Carolina Michaëlis registava, não sem uma ponta de satisfação, que «mais de um magnate português se absteve de compor dizeres de escárnio», acrescentando que, aqueles que o fizeram, como Ayras Peres Vuituron e D. Afonso Lopes de Baião,

«não desceram ao nível baixo dos histriões, nem nunca se mediram com os ínfimos frequentadores de tabernas e casas de tavalagem no campo defeso da calúnia e maledicência, obscenidades, caçurrias e palavrões, guardando, pelo contrario, as regras da cortesia tanto na escolha dos assuntos como na linguagem circumspecta de que se serviram»³⁴.

Estas palavras de uma investigadora, cuja «coragem meritória e abnegado espírito científico» Rodrigues Lapa elogiou por haver incidido o seu estudo sobre este tipo de cantigas³⁵, colocam-nos ainda uma outra questão: resultam as cantigas escarninhas, sobretudo as de intenção caluniadora e invectivante, fundamentalmente da actividade dos jograis? E em caso afirmativo, de que categoria de jograis, sendo certo que, como notou Menéndez Pidal, havia diversas espécies de jograis?³⁶

As perguntas são legítimas, mas há que ter presentes algumas objecções. Em primeiro lugar, apesar da pertinência das considerações formuladas por Köhler³⁷ e Duby, «joven», isto é, 'juventude', podia conhecer uma interpretação mais moralista e espiritualizante, como sublinhou Aurélio Roncaglia³⁸; em segundo lugar, se pusermos de

³⁴ VASOONCELLGS, Carolina Michaëlis de — *Cancioneiro da Ajuda*, cit, II, p. 598.

³⁵ LAPA, M. Rodrigues — *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, 1.^a ed., Vigo, 1965, p. VIII.

³⁶ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón — *Poesia Juglaresca y Juglares. Aspectos de la Historia Literária y Cultural de Espana*, 7.^a ed., Madrid, 1975, pp. 34 ss.

³⁷ Em especial no ensaio «La Piccola Nobiltà e P Origine delia Poesia Trobadorica», in *Sociologia delia Fin' Amor*, cit., pp. 1 ss.; de facto, é preciso ter presente que a estrutura repetitiva dominante na poética galego-portuguesa não corresponde exactamente à da *canso* provençal. Cfr. também LAZAR, Moshé — *Amour courtois et «Fin'amors» dans la littérature du XH^e Siècle*, Paris, 1964, cap. I, n.º 5, «Jovens» et P éthique de Ia «Cortezia», pp. 33 ss.

³⁸ RONCAGLIA, Aurélio — «Trobar clus»: *discussione aperta*, «Cultura Neolatina», Modena, XXIX, 1969, pp. 53 ss.

lado algumas conotações de *viçoso/viçosa*, a ideia de 'juventude' (e, portanto, de 'jovem') parece desconhecida da poesia galego-portuguesa, não obstante poder documentar-se em textos medievais o conceito de «homem novo»³⁹; finalmente, se é certo que, pelo cancionero medieval, circulam frequentes alusões a fidalgos pobres ou de segunda categoria, não é líquido que tal presença corresponda à afirmação de um ponto de vista de grupo, pois que compete interrogar-nos sobre se tal facto não está, bem pelo contrário, integrado no jogo poético que a polarização *cortês* — *não cortês* introduz no seio da poesia trovadoresca⁴⁰.

³⁹ Refira-se o sentido de «homem novo» num passo de Fernão Lopes, no cap. LXIV da *Crónica do Senhor Rei Dom Fernando Nono Rei destes Regnos*, com uma introdução pelo Prof. Salvador Dias Arnaut, Porto, sd., onde, a propósito de Afonso IV, se pode ler: «tijnha mais sentido nas cousas em que avia prazer, como homem novo que era, mais que naquello que pertecia a regimento do reino» (p. 170).

⁴⁰ PoiRION, Daniel — *Le Poete et le Prince. Vévolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, 1965, ao estudar, no cap. IX, o «Chant royal et ballade: une structure rayonnante», chamou já a atenção para «cette esthétique radicalement opposée à la courtoisie» que a «sottise» irá desenvolver no séc. XV (p. 364), segundo ele sob a influência de perspectivas burguesas. Do mesmo PomiON — *Le Roman de Ia Rose*, Paris, 1973, cap. 5, «L'enseignement ironique». No respeitante ao caso galego-português, sem se duvidar de que a cantiga escarninha pertença ao ambiente cortês como os outros dois géneros líricos, embora aí desempenhasse a função de equacionar a anti-cortesania, não se poderá recusar em absoluto que a difusão do género jocoso se deva ao «carácter mais popular» dessa poesia «em relação à matriz occitânica», como quer Saverio Panunzio, ao editar as *Poesie* de Pêro da Ponte (Bari, 1967, p. 29, n.º 3), difusão suficientemente larga para justificar a legislação contra as poesias ofensivas. A questão tem a ver com o problema do estatuto do «jogral», assunto discutido polemicamente por vários autores (cf. o artigo de PIZZORUSSO, Valeria Bertolucci — *La Supplica di Guiraut Riquier, e Ia Risposta di Alfonso X di Castiglia*, «Studi Mediolatini e Volgari», Bologna, XIV, 1966, p. 9; FRECHES, Claude-Henri — *Segrel, Jogral, Trova, Trovador*, in «Actes du XIII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes», Québec, 1976, II, p. 64). Para o efeito tem sido também evocada a célebre poesia de Alfonso X, «Pêro da Ponte, parou-se-vos mal» (*CEM*, 17), que Silvio Pellegrini, seguido neste ponto por Saverio Panunzio (Pêro da Ponte, *Poesie*, cit., p. 55) e por Maria Luisa Indini (Bernal de Bonaval, *Poesie*, Bari, 1978, p. 75) leu como se reportando directamente ao *partimen* entre Pêro da Ponte e Garcia Martinz sobre o melhor modo de o enamorado se comportar, (*Pêro da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X*, «Annali», III, 1961, pp. 127-137), mas que Jean-Marie D'Heur (*Troubadours d'Oc et Trouba-*

Nesta ordem de ideias, e levando em linha de conta a opinião já manifestada por Kenneth Scholberg⁴¹ num trabalho dedicado à sátira e à invectiva na Península medieval, segundo o qual muitas das cantigas escarminhas não são propriamente sátiras por não comportarem uma intenção clara de denunciar vícios e corrupções, como em regra o género implica, somos levados para o domínio da utilização do risível e para a exploração do picante mais ou menos espirituoso, zonas contempladas há muito pela Retórica⁴². E com esta atitude recuperamos também, pelo menos em parte, a opinião de Dietmar Rieger a propósito do «sirventes», ao considerar que, em verdade, o seu valor objectivo-documental é mínimo, visto que, no fundo, se relaciona com o panegírico⁴³; por isso mesmo Pierre Bec fez notar que muitas poesias eróticas e obscenas devem ser

dours Galiciens-Portugais. Recherches sur quelques échanges dans la Littérature de VEurope au Moyen Âge, Paris, 1973, cp. III, p. 291), coincidindo de um modo geral com Costa Pimpão (*Idade Média*, cit, p. 71) e Rodrigues Lapa (*CEM*, 1.^a ed., p. 29), interpreta em termos de doutrina e não de circunstância histórica. Cf. também MIRANDA, J. C.— *art. supra cit.* No entanto, ainda não se deu atenção ao verso 10, «ante o Diabo, a que obedeecestes», e à conotação religiosa que o termo «obedecer» tinha no vocabulário medieval; ora RONCAGLIA, Aurélio — *Obediens* (in «Mélanges de Linguistique Romane et de Philologie Médiévale offerts à M. Maurice Delbouille», Vol. II, Gembloux, 1964, pp. 597-614), a propósito do «Canto de penitência» de Guilherme IX, «Pos de cantar m'es pres talentz», sublinhou a matriz religiosa do significado dessa forma; e por isso traduziu o verso «Mais non serai obedienz» por «Piú non potro adempiere ai mio servizio terreno» (cf. *Antologia delle Letterature Medievali d'Oc e d'Oïl*, Milano, 1973, p. 287; aliás como ALVAR, Carlos — *Poesia de Trovadores, Trouvères, Minnesinger (De principios dei siglo XII a fines dei siglo XIII)*, 2.^a ed., Madrid, 1982, p. 87). Mas *obedienz* era também um termo do vocabulário do *firíamor*, significando o estado em que o aspirante ao amor fora admitido como servidor; cf. *NELLI — Troubadours et trouvères*, cit., p. 48. Cf. a expressão «ca ben trobamos d' escarnh' e d'amor», no v. 12 da cantiga de Airas Perez Vuitoron (*CBN*, 1481), «Joan Soárez, pêro vós teedes»: os dois pólos desta poesia palaciana! Esta composição integra-se na querela das «amas e tecedeiras».

⁴¹ SCHOLBERG, Kenneth — *Sátira y Invectiva en la Espana medieval*, Madrid, 1971, em especial o cap. II.

⁴² Cf. QUINTILIANO, *De Inst. Or.*, VI, onde trata «De risu», aconselhando que «Laedere numquam uelimus, longeque absit illud propositum, potius amicum quam dictum perdedi» (6.3.28).

⁴³ RIEGER, Dietmar — *Das Sirventes*, in «GRLMA», II, 1, fase. 4, p. 10.

vistas no contexto do *gab*, isto é, no campo do poema de elogio próprio⁴⁴.

Por isso, se ninguém pode, em boa verdade, considerar a poesia burlesca isenta da influência jogralesca e até goliárdica, não se pode negar todavia que a presença de alguns trovadores fidalgos e de dois monarcas poetas, Alfonso X e D. Dinis, entre os autores de poesias jacosas, constitui fundamento para se poder afirmar que a fronteira entre a poesia amorosa e a poesia escarninha não passava necessariamente pela fronteira sociológica entre trovadores e jograis⁴⁵.

Consequentemente, a presença da secção de *cantigas de escárnio e de maldizer* no «cancioneiro» medieval parece-nos estar relacionada sobretudo com a duplicidade de registos e aspectos inerentes a essa poesia, por um lado dependentes do código da cortesia amorosa e por outro da realidade do contexto social. Aliás, um pouco discutivelmente talvez, a personalidade poética de Guilherme IX foi já analisada sob a designação de «trovador bifronte»⁴⁶, com fundamento no cultivo de poesias sentimental-cortesês e cínico-jogralescas, sem se atender a que, no fim de contas, e desde os primeiros tempos da poesia trovadoresca cortês, se tratava de dois níveis poéticos, articulados num conjunto respeitante à produção artística própria dos ambientes cortesês do séc. XII⁴⁷. Por outras palavras, e de acordo

⁴⁴ BEC, P.—*Burlesque et obscénité*, cit, introdução.

⁴⁵ O que não quer dizer que o chamado «escândalo das amas e tece-deiras» não servisse para evidenciar diferenças, com certeza não exclusivamente no plano social, mas também — e talvez sobretudo — ao nível da arte poética; cf. VASCGNCELLOS, Carolina Michaëlis — *Cancioneiro da Ajuda*, cit., II, p. 540: «Uma das principaes proezas dos jograes palacianos consistia efectivamente, se não me engano, na grosseira parodia da cortesia».

⁴⁶ No entanto, a crítica não é unânime sobre o desenho do perfil do chamado «primeiro trovador»; além de Ruiz-Doménec já cit., cf. também DRAGONETTI, Roger — *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise («Flamenca» et Jofroi de Poitiers)*, Paris, 1982, «Le contredit», pp. 49 ss. Se quiséssemos colocar a questão em termos culturais, poderíamos evocar a oposição estabelecida por Mathieu de Vendôme na sua *Ars Versificatoria*, entre as duas facetas da pessoa: «una superficialis, alia intrínseca», uma do «homo exterior», outra das «interioris hominis proprietates» (cf. FARAL, Edmond — *Les Arts Poétiques du XII^e et du XIII^e Siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, reimpr., Paris, 1971, p. 135).

⁴⁷ LAZAR, M. — *Amour courtois*, cit., p. 77. Num trabalho publicado há cerca de vinte anos, HOIXIDAY, Frank — *The Frontiers of Love and Satire in the Galician-Portuguese Mediaeval Lyric*, «Bulletin of Hispanic Studies»,

com Moshé Lazar, tratava-se dos dois elementos — o idealista e o realista — que integravam, dialecticamente, a ideologia do *jirí amors* na poesia dos trovadores provençais, numa tensão constante entre a paciência no requerimento da dama e a concretização do desejo físico.

Podemos, deste modo, fixar que ao cancionero medieval era intrínseca uma dicotomia, de que um dos pólos residia na canção de amor, «le grand chant courtois» que Roger Dragonetti estudou⁴⁸, e o outro na cantiga satírica, capaz, por sua vez, de abranger diversos graus de imperativo. Mas os fundamentos formais eram os mesmos, precisamente porque tudo se situava no interior da função lírica que o canto desempenhava no mundo cortês: a *cantiga de escárnio e maldizer* não explora formas ou estruturas poéticas diferentes das utilizadas pela cantiga lírica amorosa e uma boa parte do ternário abordado nela ou das situações evocadas está orientada para o horizonte próprio da ideologia subjacente a esta cantiga⁴⁹.

Mas antes de avançarmos importa assinalar ainda um pormenor formal. Consultando o *Repertório Métrico delia Lirica Galego-Portoghese*⁵⁰, de Tavani, verificamos que a estrofe mais utilizada, no conjunto desta poesia, é a de 6 versos com 3 rimas (160: a b b a c c); ora dos 466 casos apontados por Tavani de emprego deste esquema, só sete dizem respeito a composições de teor satírico. Em contrapartida, verifica-se que os trovadores privilegiaram para as cantigas escarninhas a estrofe de sete versos com três rimas também (161: a b b a c c a); cerca de metade das quase três centenas de utilizações pertence à poesia de *escárnio*. Ambos os esquemas são os mais representados na poesia galego-portuguesa, mas enquanto a estrofe de seis versos está destinada a um desprezo quase total pelos poetas

Liverpool, XXXIX, 1962, pp. 34-42, chamou já a atenção para as relações entre os dois níveis poéticos, embora tivesse utilizado como cantigas amorosas algumas que R. LAPA viria a incluir entre as escarninhas. Mas por aí se pode observar como, a partir de certa dose de *vituperado* contra a dama inacessível, o tom da cantiga resvalava para um domínio mais próximo da invectiva, o que se manifestava pelo reforço da *aequivocatio*.

⁴⁸ Cf. *La Technique poétique des Trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la Rhétorique médiévale*, reimpr., Genève-Paris-Gex, 1979, cap. I.

⁴⁹ Cf. TAVANI, G. — *La sátira morale e letteraria*, cit.

⁵⁰ TAVANI, G. — *Repertório métrico delia Lirica Galego-Portoghese*, Roma, 1967.

da escola peninsular seguinte, a de sete versos vai conhecer algum sucesso, inclusivamente no esquema atrás citado de três rimas⁵¹.

Até ao momento focámos aspectos que nos parecem importantes na problemática relativa à *cantiga de escárnio* e à sua presença no *corpus* poético galego-português. Importa agora passarmos para o interior dessa outra realidade que são os próprios poemas.

E a primeira questão a focar é a seguinte: que sucede no plano temático? Como é sabido, Rodrigues Lapa enunciou cinco temas centrais nas cantigas satíricas: a entrega dos castelos, a cruzada da Balteira, o escândalo das amas e tecedeiras, as impertinências do jogral Lourenço e a traição dos cavaleiros de Granada⁵². Uma análise, ainda que rápida, revela que se trata de assuntos que se relacionam com o comentário sobre acontecimentos actuais; a sua inserção nos cancioneiros não deve, pois, ser explicada só a partir da «inclinação escarninha» que constituiria alegadamente uma «predilecção dos portugueses», como escreve Rodrigues Lapa⁵³, mas como reflexo, em termos literários, da recepção que a corte alfonsina concedeu a assuntos políticos ou a outros que, não o sendo, a interessaram de modo particular. O ponto de referência reside na corte e nos modelos de comportamento ideal nela defendidos. Tudo é aferido pelo que se passa «en cas dei Rei», expressão a cada passo surgida nas cantigas satíricas e que reflecte, no fundo, a importância crescente da corte na vida social⁵⁴.

⁵¹ LE GENTIL, Pierre — *La Poésie Lyrique Espagnole et Portugaise à la fin du Moyen Age*, reimpr., Genève-Paris, 1981, II, p. 29 e p. 32. Cf. ainda LAPESA, Rafael — *La Obra literária dei Marquês de Santillana*, cit, p. 18, n. 21.

⁵² LAPA, M. Rodrigues — *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*, 9.^a ed. rev. e acres., Coimbra, 1977, p. 187. Cf. o caso de João Soares Coelho, na interpretação de MATTOSO, José — *Portugal medieval*, cit., cap. «João Soares Coelho e a gesta de Egas Moniz», pp. 409 ss.

⁵³ *Ibidem*, p. 183. Todavia, não é possível reduzir a sátira cancioneril galego-portuguesa à «reportagem» sobre acontecimentos históricos, mais ou menos referenciáveis a um dado momento ou local. Isto foi recentemente sentido por Yra Frateschi Vieira no artigo *O escândalo das amas e tecedeiras nos cancioneiros galego-portugueses*, «Colóquio-Letras», Lisboa, n.º 76, 1983, pp. 18-26, onde é tentado um ensaio de leitura das cantigas escarninhas a partir de três «pressupostos de marginalidade», considerando-as como «poesia marginal» de «produtores marginais», o que não se nos afigura totalmente correcto.

⁵⁴ Alfonso X, *Las Siete Partidas*: «Corte es llamado el lugar do es el rey y sus vasallos y sus oficiales con él, que le han cotidianamente de consejar y de servir, y los hombres dei reino que llegan y (allí), o por honra de él

Nestas condições, a própria sátira à pobreza dos infanções constitui uma actividade cortês, cujo pólo de referência pode não residir no interior da poesia cancioneril, mas noutras áreas do «mundo cortês». Ora não devemos esquecer que este «mundo», segundo observou Robert Guiette⁵⁵, deve ser interpretado mais como manifestação de uma tendência ideal do que como imagem fidedigna da realidade dessa mesma vida cortês.

A *cantiga de escárnio*, movendo-se no seio do mundo cortês e situando-se perante a idealização do sentimento e do comportamento amorosos em atitude de distância acentuada frente à doutrina da lírica erótica, ilumina e completa a visão cortês relativa ao amor, ao mesmo tempo que patenteia como o exercício artístico da palavra e do discurso abrangia, aos olhos desse mundo cortês, todos os domínios que pudessem merecer a entrada «en cas dei Rei».

A dicotomia entre a cantiga amorosa e a escarninha assumia assim especial significado nesse contexto cortês e por isso nos parece que, mais do que nos assuntos históricos ou documentais, é no tratamento jocoso da temática amorosa que radica o principal motivo da presença destas composições no interior do cancionero medieval.

Fixemos, pois, a nossa atenção sobre três aspectos: o modo de enunciação do discurso versificado, a visão cortês do amor e a figura da mulher.

O discurso correspondente à poesia lírica cortês revela-se inscrito, de modo imediato, nas instâncias da comunicação, explorando directamente o dispositivo formal da enunciação — o *ego, hic, nunc*.

o por alcanzar derecho o por hacerlo o por recabar las otras cosas que han de ver con él» (cf. 2.^a Partida, título IX, ley 27). Ora não podemos esquecer que a literatura novelesca colaborava decididamente no enaltecimento da corte como local estável, de paz e justiça: tal é o perfil da corte do rei Artur (cf. ZUMTHOR, Paul — *Essai de poétique médiévale*, Paris, 1972, p. 351). Cf. o caso da cantiga *CEM*, 5, do próprio Alfonso X, onde uma «irmana» diz à outra que nunca se casará «se me non [for a] cas de-lRei».

⁵⁵ Cf. *Observations sur Vage courtois*, in «Românica Gandensia», XIII, «Questions de Littérature» (seconde série), Gent, 1972, pp. 17-32. Os textos medievais estão cheios de exemplos da distância que medeava entre a proposta paradigmática e a realidade do comportamento dos homens, entre a convenção cortês e a vida real; cf. GUIETTE, R. — *Chanson de geste, chronique et mise en prose, ibidem*, p. 53; por isso não podemos cair na tentação de fazer dos textos poéticos símiles fiéis de toda essa realidade. Cf. MARTINS, Mário — *A Sátira na Literatura Medieval. Portugal (Séculos XIII e XIV)*, Lisboa, 1977, cap. I.

Paul Zumthor classificou tal forma de discurso de «pessoal», por oposição a um outro tipo, «impessoal»⁵⁶, com o enunciado na 3.^a pessoa gramatical. Resulta deste modo naquela forma de discurso «pessoal» uma forte concentração sobre um mesmo estado vivido pelo *eu*, estado que, no dizer de Köhler⁵⁷, se define por «um amor perpetuamente frustrado». Ora esta circunstância limitava naturalmente as hipóteses de variedade de situações evocáveis pelo trovador, que tinha de se mover no interior de uma tradição autolimitada em vários dos seus aspectos. Quanto à *cantiga de amigo*, já vimos que, não obstante se servir da 1.^a pessoa gramatical, atribui o enunciado a um sujeito feminino, o que neutraliza a coincidência entre ele e a personagem envolvida no processo amoroso⁵⁸.

E na *cantiga de escárnio*? Se atentarmos na compilação editada por Rodrigues Lapa verificaremos que muitas das composições abrem com um vocativo através do qual, logo à partida, se identifica o visado pelo texto. A expressão da emoção que constituía o objectivo do enunciado na cantiga amorosa dá lugar aqui a um procedimento

⁵⁶ ZUMTHOR, P. — *Essai*, cif, p. 172.

⁵⁷ KOEHLER, E. — *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des Troubadours*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», Poitiers, VII, 1964, p. 43: «La structure temporelle de la chanson est celle de l'instant lyrique, dans lequel se cristallisent un état et une durée; (...) Le temps grammatical caractéristique de la *canso*, cela va de soi, est le présent».

⁵⁸ Não é fácil fixar o sentido, ou pelo menos o seu âmbito, desta ruptura; se há críticos que aceitam, para o caso de Guilherme IX por exemplo, a divisão de Jeanroy em poemas sérios, poemas ternos e poemas sensuais, outros tendem a proceder a uma leitura mais global (cf. CHAMPROUX, Charles — *Faray un vers tot convinen*, in «Mélanges Jean Frappier», cit., I, pp. 159-172), enquanto outros acentuam que as características do amor cortês não coincidem com a banalidade dos lugares comuns fornecidos, por exemplo, pela tradição árabe (cf. CLUZEL, Irénée M. — *Las jaryas et V «amour courtois»*, «Cultura Neolatina», Modena, XX, 1960, pp. 233-250). No estado actual da questão parecem mais fecundas as pistas que apontam para leituras situadas mais no plano ideológico e semântico do que no psicológico; assim, poderíamos perguntar-nos se a hipótese lançada por DUBY, Georges — *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, 1981, pp. 171-172, sobre o significado político e anti-clerical de poemas eróticos de Guilherme IX, não terá algum cabimento no caso galego-português. De qualquer forma convém ainda ter presente que a situação enunciativa instituída na *cantiga de amigo*, onde o discurso é atribuído a uma mulher, poderá não depender, em termos de poética, de tradições anteriores mais ou menos antigas (cf. GANGUTIA ELÍCEGUI — *Poesia griega «de amigo» y poesia árabe-española*, «Emérita», Madrid, XL, 1972, pp. 329-396).

inequivocamente ligado à interpelação. Por este processo, a cantiga escarninha rompia frontalmente com uma das regras do código cortês: o silêncio sobre a personagem a quem se endereça o poema ⁵⁹. À *mesura*, conotada sempre com a ideia de prudência e comedimento, correspondia o exagero da invectiva. Deste modo, as expectativas do género lírico cortês, centradas sobre a confissão de um sofrimento amoroso, são defraudadas claramente pela composição jocosa ⁶⁰, que institui uma liberdade de actuação que, sem pôr em causa os mecanismos de coesão interna nos seus vários planos (verso, estrofe, poema), não deixa de abrir o texto em verso a outros horizontes temáticos e, portanto, lexicais e sémicos ⁶¹. Além disso, ao interpelar explícita e directamente o destinatário — em princípio a mulher —,

⁵⁹ Em cerca de 35 % das cantigas incluídas na colecção de Rodrigues Lapa, o trovador interpela directamente o destinatário, quase sempre mediante a *nominatio*, procedimento que não era, em regra, admitido na lírica cortês; cf. JEANROY, A.—*La Poésie lyrique*, cit, I, cap. «Les 'Senhals'», pp. 317 ss.; na lírica galego-portuguesa há aplicações dos «sinais» em vários casos: cf. SPINA, Segismundo — *Do Formalismo estético trovadoresco*, São Paulo, 1966, p. 128, e também ASENSIO, E. — *Poética y realidad*, cit., p. 66. Mas a referida interpelação tem a ver com o emprego da apóstrofe nos poemas líricos, que Maria Indini aponta como prevalectente entre os galego-portugueses, ao contrário do que sucedia nos provençais, onde era menos vulgar (cf. Bernal de Bonaval, *Poesie*, cit., p. 40, n. 3); só que, no caso da invectiva, em vez de *senhor* e *Deus*, temos o nome próprio do invectivado. Um exemplo bem conseguido de ataque *ad personam* encontra-se em Martin Soárez, «Nostro Senhor com' eu ando coitado», (*CEM*, 288), na opinião de PizzORUSSO, V. B.—*Le poesie di Martin Soares*, p. 38.

⁶⁰ Verificava-se, deste modo, uma situação que Hans Robert Jauss denomina de «identificação irónica», em *Cinq modeles d'identification esthetique. Complément à la théorie des genres littéraires au Moyen Age*, (cf. «Atti» do XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza, Napoli, 1974, I, p. 161). E talvez se possa colocar também a questão das *gesticulationes* dos histriões como ingrediente desta retórica (uma estética gestual); cf. ZUMTHOR, Paul — *La poésie et la voix dans la littérature médiévale*, Paris, 1984, pp. 46-47. Mas há também que atender ao facto de composições como a de João Garcia de Guilhade, «Elvira López, aqui, noutra dia» (*CEM*, 206) poderem significar — por uma retórica da dissuasão — aquilo que a dama não deveria esquecer: «Guardar-se» dos requeostos de amadores indignos. Sobre a *mesura*, cf. LAPA, Rodrigues — *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra, 1982, pp. 219-233. Sobre Bonaval acrescenta-se MIRANDA, José Carlos — *O discurso poético de Bernal de Bonaval*, art. cit., pp. 105 ss.

⁶¹ TAVANI, G.—*La poesia lirica galego-portoghese*, «GRLMA», cit., p. 116.

o autor do texto invectivante utiliza também uma segunda pessoa gramatical; ora quando esta é *vós*, choca frontalmente com o tratamento cerimonioso e respeitador do *vás-senhora* da *cantiga de amor*⁶², o que constitui naturalmente um ingrediente mais no modo de provocar o riso no público, sobretudo se o texto escarninho tem intenções burlescas ou obscenas. Isto é, a cantiga satírica pretende actuar de modo violento sobre o destinatário, ultrapassando a perspectiva apelativa que o poema amoroso comporta, ao tratar o sofrimento em registo parecido com o da prece.

Ao abordar o género da *cantiga de escarnho e de maldizer* no vol. II do *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters* — texto que se deve considerar como a visão mais acabada sobre este tipo de poesia —, Giuseppe Tavani faz notar acertadamente que, salvo algumas excepções, nas cantigas escarninhas faltam o exórdio e o preâmbulo⁶³, pelo menos aquilo que se convencionou denominar assim nos textos de inspiração trobadórica^m. Ora dentro de uma tradição que atribuía à repetição uma função fundamental na organização da estrutura poética⁶⁵, esta ausência de certo modo generalizada reveste-se de claro significado: o enunciado coloca de imediato o receptor (o ouvinte) perante o objecto da invectiva ou da simples crítica, o que, na economia que a cantiga impunha, mercê da sua própria brevidade, assumia uma incidência grande.

⁶² *Vós* é a forma de tratamento usada na *cantiga de amor* e na *de amigo* (uma cantiga de Gil Sanches, CA, I. n.º 332, emprega *tu*, «Tu, que ora vees de Mont-mayor», mas aplicado a um mensageiro e não à *senhor*); nas *cantigas de escárnio* a forma *vós* é também muito frequente, exceptuados os casos em que o poeta se dirige a figuras inferiores como jograis e soldadeiras {CEM, 218, 219, 221, 235, 239, 260, 295, 302, 310}. Mas esta forma de tratamento na 2.ª pessoa do plural revestia-se da ironia que envolve as poesias jocosas, contrastando, por conseguinte, com a dignidade de tratamento em português medieval, a par de outros tratamentos jocosos (cf. Luz, Marilina dos Santos—*Fórmulas de tratamento no português arcaico*, Coimbra, 1958, cap. VII; CINTRA, Luís Filipe de Lindley — *Sobre «Formas de tratamento» na língua portuguesa*, Lisboa, 1972).

⁶³ *Ob. cit.*, pp. 110 ss.

^m DRAGONETTI, R. — *La technique poétique des trouvères*, cit., cap. II.

⁶⁵ Cf. TAVANI, G. — *Parallelismo e iterazione. Appunti in margine al critério di pertinenza*, «Cultura Neolatina», Modena, XXXIII, 1973, pp. 9-32. Aliás também WARDOPFER, Bruce W. — *On the Supposed Repetitiousness of the «Cantigas d' Amigo»*, «Revista Hispânica Moderna», 38, 1974-1975, pp. 1-6, sublinhou que a repetição não significa pobreza poética.

A adopção da narrativa, ou melhor, a maior intervenção da função narrativa na *cantiga de escárnio* instituía-se, como sublinhou Tavani, logo ao abrir da primeira *cobra*, sem prejuízo de que, nas restantes, entrasse em acção o mecanismo iterativo que caracteriza a lírica cortês galego-portuguesa. Mas dessa adopção resultavam diversas consequências no plano da organização do texto da cantiga. Na verdade, se por um lado isso permitia alargar os horizontes da poesia cultivada no ambiente cortês, pois o autor instituía-se como relator de eventos por si alegadamente verificados ou recolhidos de fontes alheias, mas de conhecimento do auditório, por outro lado oferecia um procedimento útil à estratégia invectivante, incutindo maior eficácia ao exemplo mediante o alargamento dos campos sémicos⁶⁶. Uma outra consequência, porém, se verificava: o enfraquecimento da estrutura repetitiva tão vulgar no poema galego-português⁶⁷. Basta recordar o caso da composição «Desfiar enviaron ora de Tudela» {CEM, 70), do clérigo Airas Nunes, da qual, se excluirmos o refrão, desaparece qualquer tipo de iteração entre as estrofes. E na cantiga «O meu senhor o bispo, na Redondela un dia» {CEM, 71) o mesmo autor reduz a repetição ao resíduo da rima dos três últimos versos de cada estrofe (em *-ua*), de tal forma o relato se impõe no texto⁶⁸.

Mas a presença da função narrativa na cantiga escarminha provocava ainda outro efeito. Ao invés da cantiga amorosa, nela não

⁶⁶ Cf. TAVANI, G. — *La poesia lirica galego-portoghese*, cit, pp. 116 ss.; é o que ele chama «la dilatazione sarcástica».

⁶⁷ *Ibidem*, p. 112.

⁶⁸ Segundo Rossi, Luciano — *A Literatura novelística na Idade Média portuguesa*, Lisboa, 1979, pp. 34-35, esta cantiga descreve uma aventura idêntica a um trecho de uma novela do *Decameron*, II 2 3. Há que notar que a narração podia expandir-se por vários poemas, numa série ou «ciclo», como no da Balteira ou de João Fernandes, em que intervêm diversos autores, ou no do *brial*, de um mesmo autor, D. Lopo de Liáns ou Lias (cf. LAPA, M. Rodrigues — *O trovador D. Lopo Lias. Introdução ao estudo do seu Cancioneiro*, «Grial», Vigo, n.º 12, 1966, pp. 129-148, com uma proposta de identificação da personagem de que discorda PELUEGRINI, Silvio — // *Canzoniere di D. Lopo Liáns*, «Annali», Napoli, XII, 1969, pp. 155-192). É sabido, porém, que a *cantiga de amigo* podia também comportar «ciclos», tomando-se por referência às vezes os santuários ou, então, formando-se um conjunto que, na sua totalidade, permite reconstituir uma história de amor, como sucede com Airas Carpancho, de acordo com o seu editor recente, MTNERVINI, Vincenzo—*Le Poesie di Ayras Carpancho*, Napoli, 1974, pp. 14-15.

se neutralizam as referências contextuais: o auditório tinha na sua frente textos cuja eficácia comunicativa era propositadamente superior à dos cantares líricos. E isso obtinha-se através de marcas concretizantes, como a nomeação do destinatário, a indicação de lugares ou datas de eventos, as quais impunham a introdução no discurso de formas capazes de garantir a autenticidade, quer do ponto de vista do sujeito da enunciação (*eu vi, eu sei*), quer no respeitante a terceiros (*D. Foão, un ricome, os de Burgos, todos dizem, os d' Aragon, muitos*)⁶⁹.

Residia precisamente aqui um dos pontos de oposição entre a *cantiga de escárnio* e a *de amor* cortês: se esta prescindia do apelo ao público receptor — o único destinatário era a *senhor*—, aquela, até porque visava também provocar o riso, necessitava do enquadramento social, de teor concretizante. Daí a evocação referencial obtida por meio de formas verbais como *conhocedes, vedes, ou* então *contar-vos-ei, direi-vos*. O apelo aos circunstantes, buscando prendê-los emotivamente ao ponto de vista do poeta não era, todavia, desconhecido da canção cortês, onde podemos deparar com enunciados como «Meus amigos, que sabor aueria» (CA, I, n.º 159), «Amigos, non poss'eu negar» (CA, I, n.º 299), «Amigos, quero-vos dizer» (CA, I, n.º 233), etc.⁷⁰. No entanto, as situações eram muito distintas: no poema de amor cortês o autor reportava-se a uma realidade subjectiva de difícil descrição, pois que a *cantiga de amor* evita as referências a cenários contextuais, se bem que a *de amigo*, dentro da parcimónia descritiva já sublinhada por Asensio, possa anotar sinais exteriores da perturbação amorosa; mas a *cantiga de escárnio*,

⁶⁹ Ou então marcas toponímicas: CEM, 276, «Ena primeira rua que chegemos».

⁷⁰ É preciso atentar em que este apelo aos «amigos» não pode ser entendido só, sobretudo no caso das canções líricas cortesias, no sentido material e restrito de circunstantes; o auditório não era indeferenciado, como podia suceder na praça pública para o jogral ou no sermão para o pregador; tratava-se de algo mais profundo, pois os «amigos» (os receptores e destinatários) eram cúmplices de um jogo ideológico de que a poesia se mostrava expressão literária e musical. E talvez valha a pena notar também que, no caso da pastoreia, a narrativa tende a ser instituída sem recurso a um *incipit* onde se faça tal apelo aos receptores. Mesmo assim, vale ainda a pena notar que cerca de 38 % das poesias editadas por Rodrigues LAPA são de teor claramente narrativo, das quais à volta de 25 % na 1.ª pessoa e 12 % na terceira. E se a narrativa não está ausente da *cantiga de amor*, ocupa aí um lugar nitidamente menor.

essa é que se relaciona claramente com situações objectivantes da realidade contextuai.

Ora esse investimento na captação do auditório, apelando inclusivamente para a sua própria experiência, é ainda reforçado na cantiga jocosa por meio da utilização do discurso directo, facilitada, naturalmente, pela narrativa. Na *cantiga de amor* pode dizer-se que ele é raro, evidentemente pela razão de que o poeta e amador não podia instituir uma terceira personagem entre si e a *senhor*. Na *cantiga de amigo*, quando o autor se distancia do sujeito da enunciação, já o discurso dá guarida ao diálogo, sobretudo na *altercado* entre a donzela e a mãe ou a confidente. É, no entanto, na cantiga escarvinha que o discurso directo desempenha um papel mais importante. Através dele o autor desliga-se — ou procura insinuá-lo — muitas vezes da responsabilidade da invectiva, na medida em que se limita a relatar com fidelidade um evento ou a opinião de outros. Assim sucede até em casos de composições que constituem perfeitas notas de um diário da corte, como duas de D. Dinis, «U noutro dia seve Don Foan» e «Disse-m' oj' un cavaleiro» (CEM, 94 e 95). Este procedimento, que se coadunava bem com a entrada *ex abrupto* na narrativa, acentuando assim a ausência do exórdio, transferia a atenção do receptor do *eu* subjectivo para um *ele* objectivo, sobre quem convergiam os olhos de todos. A própria utilização da frase proverbial, frequente em alguns autores como Martin Moya⁷¹, ia ainda nesse sentido, na medida em que acentuava o tom discursivo e chão da cantiga burlesca, ao mesmo tempo que diluía alegadamente a responsabilidade do autor na invectiva.

Sem querermos sugerir que a inclusão da cantiga jocosa nos cancioneiros seja resultado exclusivo da influência da arte jogralesca, não podemos deixar de evocar o parecer de Menéndez Pidal, para quem

«Ia poesia juglaresca mira hacía sus oyentes, no solo en el momento de Ia recitación, sino desde Ia poetización»⁷².

⁷¹ PICCHIO, Luciana Stegagno — *Martin Moya, Le Poesie*, Edizione critica, introduzione, commento e glossário, Roma, 1968, p. 78; o recurso ao provérbio institui uma *auctoritas populi* (p. 86).

⁷² MENÉNDEZ PIDAL, R. — *La poesia juglaresca*, cit., p. 243. O emprego de fórmulas iniciais do tipo «contar-vos-ei» e «darei-vos» patenteia, ainda segundo Pidal (p. 112), a importância que, na técnica jogralesca, assumiam a rapidez e a eficácia do contacto com o auditório. Por este e outros motivos

O emprego de um formulário inicial do tipo «contar-vos-ei» e «darei-vos» revela a importância que assumiam a rapidez e a eficácia no contacto com o auditório; o apelo à realidade objectiva das coisas e das pessoas permitia intensificar fortemente essa relação.

E assim chegamos ao limiar de um outro ponto que atrás enunciámos: o vocabulário da cantiga escarninha.

Como forma de responder à variedade de situações que abordava, contextualmente diferentes das suas congéneres cortesias, a *cantiga de escárnio* necessitava de um vocabulário muito mais rico e diverso do que estas⁷³. É sabido que tanto a *cantiga de amor* como a *de amigo* impunham ao trovador uma movimentação no interior de uma faixa lexical bastante limitada: à *senhor* aplicava-se o *epithetum constans* de *fremosa*, *mansa* e pouco mais (às vezes *sanhuda*, também na *cantiga de amigo*) e à donzela os epítetos de *velida*, *louçana*, *ben talhada*⁷⁴, além de *fremosa*: pobreza lexical, que impede a

as cantigas burlescas galego-portuguesas foram vistas como uma espécie de concessão a um mau gosto, que não se coadunava com a imagem elevada do trovador, ponto de vista que não deixa de ser arbitrário. Mas para além disto é preciso ter presente que a maior incidência das cantigas escarninhas na 2.^a metade do séc. XII as torna contemporâneas de um estado da poética galego-portuguesa marcado já por uma total ausência de consciência histórica quanto à formação dos géneros (cf. MAOCHI, Giuliano — *Le poesie di Roy Martins do Casal*, «Cultura Neolatina», Modena, XXVI, 1966, pp. 129-142). Aliás valeria a pena ter presentes as considerações de LE GENTIL, Pierre — *Réflexions sur la création littéraire au Moyen Age*, «Cultura Neolatina», Modena, XX, 1960, pp. 129-140, onde joga com a articulação entre a tradição e a inovação no processo criativo.

⁷³ Essa necessidade estendia-se aos vários domínios da poesia jocosa; refira-se o caso de uma canção de amor de Alfonso X, que é a sua única composição em castelhano, que Rafael Lapesa mostrou ser uma verdadeira paródia feita à cantiga lírica cortês (cf. *Amor cortês o paródia? A propósito de la primitiva lírica de Castilla*, «Estudis Romànics», Barcelona, IX, 1961, pp. 11-14), pois que, entre os tópicos habituais, lá vem uma enumeração de parentescos absolutamente inusitada na cantiga de amor do seu tempo (v. 5: «Ermanos e primos e tios»; vid. SOLALINBE, António — *Antologia de Alfonso X el Sábio*, 7.^a ed., Madrid, 1980, p. 68). Mas uma questão há que colocar: se o vocabulário poético é tradicional e arcaizante (cf. CUNHA, Celso F. — *O Cancioneiro de Joan Zorro*, cit. pp. 30-31), no caso das cantigas satíricas o alargamento dos campos sémicos e lexicais não representava também um processo de actualizar e de aproximar do presente o discurso poético, já que a cada passo a cantiga jocosa se reporta à experiência dos receptores?

⁷⁴ Quer dizer que, em muitos casos, a *cantiga de escárnio* mais não faz do que explorar um vector de significação já contido na terminologia

introdução no texto de séries numerosas e o alargamento dos campos sémicos⁷⁵.

Distinta é a situação na *cantiga de escárnio*, onde se encontram sequências como «casada / viúva / solteira / touquinegra / monja / / freira», numa poesia de Afonso Eanes do Coton (*CEM*, 36), ou então «tan moço..., infante..., tan neno» em Estêvão da Guarda (*CEM*, 116), «calenf e ligeiro / e vivedoiro assaz e arriçado» em Pêro d'Ambroa (*CEM*, 332), «trif e nojoso e torp' e sen senhor» em Martin Soares (*CEM*, 301), «e torp' e brav' e mal barragan» em Pêro da Ponte (*CEM*, 346), para já não referir numerosos casos de sequências verbais do tipo «El seve muit' e diss' e parfiou» (*CEM*, 94)⁷⁶.

Na verdade, como podia uma canção *de amor* aceitar que, para além da infracção ao quesito normativo cortês do segredo da identidade da dama, o nome da amada fosse não só divulgado, mas ainda glosado numa autêntica série etimológica, em paródia ao encobrimento do nome da dama, como faz D. Afonso Sánchez na composição.

«Conhocedes a donzela
por que trobei, que avia
nome Dona Biringela?» (*CEM*, 63),

amorosa utilizada na canção cortês. Bastaria para tanto investir um pouco na ironia. Sirva de exemplo o sintagma *bem talhada*, epíteto que, como é sabido, acompanha frequentemente a figura da donzela na *cantiga de amigo*: D. Lopo Lias aplica-o ironicamente à *sela* dos zevrões de Lemos (cf. *CEM*, 257), enquanto Pêro Garcia Burgalês o emprega, já num contexto mais grosseiro, na cantiga «Dona Maria Negra, ben talhada» (*CSM*, 385) e outros reforçam ainda mais o significado quase obsceno para ridicularizarem o mouro convertido João Fernandes, apelidando-o de «maltalhado». Cf. também TAVANI, G.—*La poesia lirica galego-portoghese*, in «GRLMA», cit, p. 114.

⁷⁵ Cf. TAVANI, G. — *loc. cit. supra*.

⁷⁶ É evidente que estes epítetos vão muito mais além em poder sugestivo do que as alusões fugidias que surgem na *cantiga de amigo*, do tipo de *candeias*, *mangas da camisa*, *cabelos* ou *cintas*, que aí disfrutavam de um estatuto de símbolos oriundos da tradição folclórica que terá resistido à aclimação cortês pela utilidade expressiva de que se revestiriam. *Cintas* são por exemplo também várias vezes citadas nas cantigas escarninhas (cf. *CEM*, 22), mas evidentemente num contexto que acentua a sugestão do significado erótico já contido no símbolo. Sobre «monja», vid. R. Lapa, glossário, s. v.; *CBN* e *CV* trazem «muga», que talvez se deva ler «monja»; mas também podia ser «monga», de MGNACHA.

onde o nome próprio é sucessivamente substituído por «Dona Maria», «Dona Ousenda», «Dona Grondode» e «Dona Gontinha»? ⁷⁷.

É evidente que tudo isto ficava para além do aceitável pelo canto lírico sério, mas é também evidente que, graças à exploração de novas áreas lexicais, o trovador podia salientar a sua arte do discurso e ainda alargar os campos sémicos, enriquecendo o horizonte de referências da cantiga. É assim que a cantiga jocosa se abre a sectores de referências muito variados, como a linguagem da gastronomia (*CEM*, 74), da medicina (*CEM*, 25), da cavalaria (*idem*), da construção civil (*CEM*, 11, 59), do vestuário (*CEM*, 252). Se adicionarmos a tudo isto a utilização de uma linguagem por vezes mais vulgarizante, como *gargantão* (*CEM*, 295), *úa formiga* (*CEM*, 276), *quebrar na cabeça* (*CEM*, 296), *levar cabeça descuberta* (*CEM*, 324), *a corda foi em pedaços* (*CEM*, 326), *rogindo come abesoiro* (*CEM*, 394), etc, vislumbraremos um domínio vastíssimo do léxico empregado na cantiga escarninha, a justificar, no fim de contas, o parecer emitido por Rodrigues Lapa, segundo o qual

«No ponto de vista linguístico, histórico-social e ainda literário, a cantiga d'escarnho e de maldizer tem valor inapreciável» ⁷⁸.

Mas esta maior variedade não se observa só no terreno lexical; também no campo das rimas, onde a variedade é obtida à custa de lexemas desconhecidos dos cantares cortesês de amor. Alguns exemplos:

41: vil / pavil / aguzil (*CEM*, 9)
 Gil / bornil / vil / mil / Sil / muril / javaril / quadril
 (*CEM*, 27) -eira: Balteira / madeira / maneira /
 certeira / sinlheira /
 / scaleira (*CEM*, 12)
4z: Blandiz / diz / Tamariz (*CEM*, 45; vid. 16) -
qi: ôi / boi (*CEM*, 118) -ões: carreirões / pipeões
 (*CEM*, 331), etc. ⁷⁹.

⁷⁷ Outro exemplo: *CEM*, 290, no jogo entre «albarda» e «Albarda», nome próprio,

⁷⁸ *Lições de Literatura Portuguesa*, cit, p. 180.

⁷⁹ É claro que em parte isso resultou da prática da paródia de cantares sérios, como a canção de gesta, utilizada por A. Afonso Lopes de

Consequentemente, é possível concluir que na cantiga escarminha se nota uma clara preferência por uma linguagem menos abstraizante. Ora tal inclinação verifica-se nitidamente no tratamento a que é sujeito o tema amoroso, equacionado em autêntico contra-texto do registo cortês. E deste modo podemos perspectivar dois pólos no seu interior: o cortês e o burlesco.

Ambos os registos postulam, como ponto de referência, a existência do código da cortesia, mas diferenciam-se no modo de o encarar ⁸⁰: Assim se compreende que, ao nível do texto, a *cantiga de escárnio* pudesse integrar estilemas provenientes da canção cortês, como «ca nunca orne tan sanhudo vi» (CEM, 168), «Par Deus, amigos, gran torto tomei» (CEM, 195), «moir' eu» (CEM, 207), «En tan gran coita viv' oj' eu» (CEM, 212), «com' eu ando coitado» (CEM, 207), «non sei no mundo outro omen tan coitado» (CEM, 308), «mal dia foi nado» (CEM, 309), etc. Graças a tal processo, o público podia sentir a distância que medeava entre o tratamento sério e o jocoso e situar-se claramente na perspectiva do risível.

Um aspecto que ilumina tudo isto é sem dúvida o tratamento concedido ao obsceno na *cantiga de escárnio e de maldizer*.

A utilização do obsceno no tratamento literário e cortês da doutrina amorosa pertence mais ao domínio da retórica do que manifesta a preocupação em reflectir a realidade crua dos comportamentos sociais. No fundo, é como se *obscenitas* desempenhasse a função que a retórica lhe atribuía no interior do *aptum*: incrementar

Baião na cantiga «Sedia-xi don Bepelho en húa sa mayson»; cf. TAVANI, G. — *La sátira morale e letteraria nella lírica galego-portoghese*, «GRLMA», cit, p. 273.

⁸⁰ Quem mais tem sublinhado e equacionado a noção de registo é Paul Zumthor (cf. *Langue et techniques poétiques à Vépoque romane (XI^e-XIII^e siècles)*, Frankfurt am Main-Paris, 1963, cap. III; *Registres linguistiques et poésie aux XI-XIII siècles*, «Cultura Neolatina», Modena, XXXIV, 1974, pp. 151-161); com fundamento nele pode dizer-se que, no interior da poética galego-portuguesa, o léxico é o factor que acentua a diferença distintiva dos dois registos (o lírico e o jocoso). Ora um dos elementos que evidencia esse facto reside na maior maleabilidade de utilização do vocabulário no caso dos cantares jocosos; cf. BREA, Mercedes — *La parasíntesis en Ias «Cantigas d'escarnho e de mal dizer»*, «Verba», Santiago da Compostela, 4, 1977, pp. 127-136. Cf. «Nunca, dê-lo dia em que naci, / fui tan coitada, se Deus me perdon» (CEM, 14, v. 22-23), cantiga de Alfonso X, claramente obscena.

a credibilidade, inclusivamente mediante o choque étido e moral⁸¹. Para isso nada melhor havia do que o contraste nítido e acentuado, quando não violento, com o equacionamento da mesma problemática na canção cortês.

No plano literário, a obscenidade não é exclusiva da poesia galego-portuguesa; Pierre Bec evidenciou como é possível observar, na poesia dos trovadores occitânicos⁸², abordagens de cariz obsceno, que não deixam de evocar imediatamente o que se passa em algumas cantigas jocosas galego-portuguesas.

Como sabemos, a arte poética apensa ao *CBN* enaltecia o uso do equívoco na poesia satírica⁸³; ora o sentido obsceno era muitas vezes procurado mediante o equívoco que se obtinha graças ao tropo semântico de vocábulos como *servir*, *serviço*, *trebelhar*, *trebelho*, *feito*, *fazenda*, *madeira*, *osmar*, *medir*, *sela*, termos que por vezes surgem também na canção cortês (por ex., na *de amigo*, é frequente *feito*, *fazenda*, *trebelhar*)⁸⁴.

⁸¹ Cf. LAUSBERG, Heinrich — *Elementos de Retórica Literária*, trad. port., 2.^a ed., Lisboa, 1972, § 464, 1; § 99, 2. Sobre a questão, cf. DUBUIS, Roger — *Les Cent Nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Mayen Age*, Grenoble, 1973, pp. 226-233.

⁸² BEC, P. — *Burlesque et obscénité*, cit.; coloca-se, portanto, o problema de equacionar as influências temáticas deste sector da arte trovadoresca occitânica sobre a galego-portuguesa. Mais uma razão para sermos prudentes quanto à utilização das cantigas escarninhas como fontes fiéis de uma realidade social (cf. LÓPEZ ESTRADA, Francisco — *Poética medieval. Los problemas de la agrupación de las obras literárias*, in «El Comentario de textos. 4. La poesía medieval», Madrid, 1983, p. 20).

⁸³ Se tivermos presente que o autor anónimo da «arte de trovar» apensa ao actual *CBN* era, com certeza, um clérigo, poderemos avaliar com maior exactidão as palavras de G. Tavani acerca da polémica em torno das *amas* e *tecedeiras* e da campanha contra o jogral Lourenço, a revelarem que a efectiva mola «è a nostro avviso da individuare nella gelosia di casta» (cf. // *canzoniere dei giullare Lourenço. II. Poesie polemico-satiriche*, «Cultura Neolatina», Modena, XXII, 1962, p. 5). Ainda não chegamos à formulação, feita também por um clérigo, Juan Alfonso de Baena, no prólogo do seu *Cancionero*, sobre a «ciência» que a poesia era capaz de fornecer, essa «gaya sciência» segundo o Marquês de Santillana, susceptível de conceder a fama a quem a cultivava.

⁸⁴ Outro exemplo é *fazenda*, termo relativamente frequente nas cantigas jocosas de intenção obscena, e que provém do occitânico «fazenda». Carolina Michaëlis de Vasconcellos não o indica no seu *Glossário do Concioneiro da Ajuda* (cf. «Revista Lusitana», Lisboa, XXIII, 1921); quanto a *feito* ou *trebelhar*, refere unicamente o sentido sério que os termos têm nas poesias de amor cortês.

Noutros casos, porém, o obsceno manifesta-se explicitamente através de um vocabulário cujas conotações concretizantes se inserem naquilo que se pode chamar uma «estética do obsceno». De facto, se repassarmos as pouco menos de 50 composições escarninhas que, no interior da compilação de Rodrigues Lapa, se podem classificar sem dificuldades como obscenas, notaremos que só num número reduzido de casos o autor denomina explicitamente o acto amoroso por meio de um termo vulgar. Além disso, a maioria das poesias assim classificáveis é-o mercê do emprego do verbo que designa grosseiramente o acto, verbo esse que corresponde, em registo burlesco, ao verbo *amar* frequentíssimo no registo idealizado da cantiga cortês. Quer isto dizer que o obsceno funciona, dentro do código da cortesia, como uma polarização oposta à concepção do amor «fino». Mais ainda: se tivermos em consideração, apesar de o mais antigo texto datável em galego-português ser, muito provavelmente, o sirventês de João Soares de Paiva — e não contando já com o desconhecido Meen Paez⁸⁵ —, que as composições propriamente obscenas são da autoria de trovadores pertencentes à «geração do meio» na designação de Tavani e à corte dionisina⁸⁶, estaremos então colocados diante do problema de saber quando e em que condições a poesia jocosa e obscena entrou efectivamente no cultivo dos trovadores galego-portugueses.

E aqui temos de ter presente a observação feita já em 1904 por Carolina Michaélis a propósito do conjunto de cantares de amor que se encontram em primeiro lugar no códice da Ajuda: trata-se de vinte e um autores «muitos arcaicos, que na maioria só aparecem esta única vez, por se haverem restringido a celebrar damas, cantando os efeitos suaves e perniciosos do amor»; desse grupo, um ainda mais restrito número de poetas escreveu «cantares de amigo e versos de escarnho»⁸⁷. Para além de outras implicações que têm a ver com o processo relativamente longo da evolução do gosto trovadoresco

⁸⁵ Cf. «GRLMA», II, 1, 8, C: *La lyrique galicienne et portugaise (Partie documentaire)*, Heidelberg, 1983, p. 70.

⁸⁶ Cf. TAVANI, G. — *La poesie lírica galego-portoghese*, «GRLMA», cit, p. 156.

⁸⁷ MICHAÉLIS, Carolina — *Cancioneiro da Ajuda*, II, p. 220, p. 223, pp. 225-226.

e do alargamento dos seus géneros, isto pode querer dizer que as cantigas invectivantes de conteúdo erótico não deviam constituir ingrediente de peso na primitiva produção trovadoresca, pelo menos de acordo com o que a respectiva compilação parece deixar entrever.

Será que o «contra-texto» jocoso e obsceno do «texto» lírico profano se inscreveu na poética galego-portuguesa em fase relativamente recente — a corte de Alfonso X—, quando se observam já sinais de esgotamento, patentes na ironização com que eram tratados temas sérios? Afigura-se bem que sim; e então compreender-se-á melhor o distanciamento ironizante de cantigas como a de João Garcia de Guilhade, «A boa dona, por que eu trovava» (CA, 232), na vertente que conduzia aos escárnios de amor.

Por agora importa sublinhar que a dicotomia atrás referida podia conhecer gradações diversas, desde o tom irónico na utilização de certo vocabulário provindo da área cortês, como *viçoso* numa *cantiga de amigo* do jogral Joan Bolseyro:

«Sabedes ca sen amigo nunca
foy molher viçosa»⁸⁸,

ou numa de *escárnio*, talvez de Fernan Soárez de Quinhones (CEM, 141), onde *viçoso* inicia uma interessante sequência de adjectivos ridicularizadores do amor «fino»: «ían viçoso e tan são... tan delgado e tan frio... tan pontoso... tan astroso e tan delgado... tan astros' e tan pungente», até uma grosseiríssima *cantiga de maldizer* de Pêro Garcia Burgalês (CEM, 379) contra o jogral Fernando Escalho, onde, situando a arte da poesia na dependência da arte do amor, subverte

⁸⁸ NUNES, *Amigo*, II, CCCC, composição que, na sequência de Rodrigues Lapa, Erilde Reali considera um «unicum» no conjunto dos cancioneiros galego-portugueses (cf. *Le «Cantigas» de Juyão Bolseyro*, Napoli, 1964, p. 7). O sentido de *viçosa* inscrevia-se também na oposição ao de *velha*, como sucede em Bertran de Born; cf. RIQUER — *Los trovadores*, cit. I, p. 88; II, p. 737, v. 10; também LAZAR — *Amour courtois*, cit., pp. 40-41. Já foi também chamada a atenção para uma coincidência verificável no séc. XIII entre o reaparecimento de um antifeminismo e o declínio da ideologia do *fin^o amours*: cf. PAYEN, Jean-Charles — *La crise du mariage à la fin du XIII^e siècle d'après la littérature française du temps*, in «Famille et Parente dans POccident medieval», École Française de Rome, 1977, pp. 413 ss.

completamente os fundamentos da cortesia⁸⁹. Mais ainda: se atentarmos na atitude irónica denunciada pelo referido adjectivo *viçoso*, podemos legitimamente interrogar-nos se o seu significado não aponta precisamente para a oposição entre «velho» e «novo», equacionada num sirventês de Bertrand de Born, onde se postula que uma dona «es vielha, quan chavalier non a» (v. 10).

Mas a estratégia literária seguida pelos trovadores na abordagem do tema amoroso sob o ponto de vista obsceno é idêntica à que foi já apontada atrás: o recurso ao concretismo, mais facilmente aceitável se e quando aplicado a figuras de segunda categoria, como fidalgos menores, jograis ou soldadeiras. Talvez por isso se encontrem, no interior do concioneiro satírico, considerações tendentes a equacionar os limites morais em que o poeta escarninho se devia mover; tal é o sentido de uma cantiga endereçada por Estêvão da Guarda ao jogral Fernando Chancon (*CEM*, 109), na qual tece conselhos sobre a arte de trovar:

«Pois que te preças d' aver sen comprido, en
trobar ben e en boa razon».

A composição integra-se num conjunto nada despiciendo de cantigas que abordam a problemática da arte poética, equacionada de diverso modo. O principal conselho consiste em dever o jogral precaver-se contra a tentação «d' ir entençar come torp'e avorrido», em evitar a «torpidade»⁹⁰, por outras palavras, em nunca eliminar o mínimo

⁸⁹ Efectivamente, nesta *cantiga de mal dizer*, «Fernand' Escalho vi eu cantar ben», para além do recurso à postura do sujeito da enunciação como testemunho da credibilidade da mensagem, o autor estabelece um jogo entre o «cantar bem» próprio do jogral e a torpeza do seu modo de amar, despido de qualquer outra conotação que não fosse o acto sexual, o que a repetição constante do verbo obsceno sublinha aos ouvidos do auditório. Apesar de a figura visada ser um jogral, não há dúvida de que Burgalês o aponta como exemplo dos efeitos nocivos a que pode chegar a inversão dos valores da cortesia poética. Sobre este poeta, cf. BLASOO, Pierre — *Les Chansons de Pêro Garcia Burgalês, Troubadour Galicien-portugais du XIII^e siècle*, Paris, 1984, que, no respeitante às composições satíricas, nada de inovador apresenta. Sobre o jogral com voz rouca, cf. JEANROY, *La poésie lyrique*, cit, II, p. 185.

⁹⁰ Note-se a junção, no mesmo verso, do «trobar ben» e da «bõa razon». Estêvão da Guarda, trovador da corte poética de D. Dinis, pode estar a reagir perante a necessidade de defender uma tradição poética cortês que

de «sabedoria» graças à qual o autor da «arte poética» do *CBN* entendia distinguir os géneros dignos de aceitação no «cancioneiro» daqueles outros tipos de poesia⁹¹, como as cantigas de vilão, que, não a possuindo, dele deviam ser excluídos.

É evidente, porém, que a utilização do concretismo não era exclusiva da poética galego-portuguesa; ela encontra-se por toda a literatura medieval, desde as «cantigas dramáticas» francesas até à poesia mediolatina que aborda, por exemplo, o tema da «*invitatio amicae*», ou ainda a chamada «comédia elegíaca» em latim do séc. XIII⁹².

no seu tempo se encontrava já em esgotamento cada vez mais acentuado. Por isso institui um enunciado de tom imperativo junto de um jogral que, certamente à imagem do que sucedera na geração anterior com Lourenço, se propunha praticar a arte do verso. Não é fácil fixar o sentido exacto de *ben trobar* e de *boa* ou *alta razon*; *ben trobar* podia reportar-se à arte de construir bem a estrofe e os versos, em oposição portanto ao «trovar desigual», um pouco no sentido que tem na tenção entre Lourenço e João Vasques (cf. FRECHES, Claude-Henri — *Segrel, jogral, trova, trovador*, cit, p. 64); mas também há quem pretenda que pode significar — talvez em período um tanto mais tardio — o equivalente à *dispositio* da retórica (cf. MONTOYA, Jesus — «*O Prólogo das Cantigas de Santa Maria*». *Implicaciones retóricas dei mismo*, in «Homenaje a Camoens. Estudios y Ensayos Hispano-Portugueses», Granada, 1980, pp. 279–291). No caso em apreço, convém notar que o trovador se dirige a um jogral ainda jovem—«pastor»—e, não se atrevendo a exortá-lo a abandonar a sua intenção de fazer versos, adopta a atitude de o aconselhar a que, ao menos, evite a «torpidade» resultante do «torpe entençar». Sobre a sátira literária, cf. TAVANI, G. — *Sátira mor ale e letteraria*, «GRLMA», cit., p. 273. De qualquer maneira, convém não esquecer que, aos olhos do autor da «arte de trovar», a sabedoria era fundamental para a boa poesia como postulou, aliás, Horácio a propósito do *sapere como principiam et fons do scribendi recte*; cf. *Ars Poética*, *Ep. ad Pisones*, v. 309; vid. BRINK, C. O.—*Horace on Poetry. II, the «Ars Poética»*, Cambridge University Press, 1971, p. 338, p. 501.

⁹¹ Cf. o comentário e análise de D'HEUR, Jean-Marie — *V «Art de trouver»*, cit.; cf. SEGRE, Cesare — «*Ars amandi*» *clássica e medievale*, «GRLMA», cit, p. 115, n. 25.

⁹² Cf. DELBOUILLE, Maurice — *Les Origines de la pastourelle*, Bruxelas, 1925, pp. 21-22; frequentemente o ponto de partida é a *invitatio amicae* (*ibidem*, p. 37) (cf. também *The Oxford Book of Medieval Latin Verse Newly selected and edited by F. J. E. Raby*, Oxford, 1981, p. 172, p. 191), numa atitude fortemente contrastiva com a linguagem dos géneros cortesões, o que levou um investigador a perguntar porquê «*cette rage à séduire des bergères*» (cf. ZINK, M. — *La pastourelle*, cit., p. 6).

Por este processo, a agressividade que sempre acompanha a invectiva encontrava no obsceno um ingrediente de alta eficácia. Não concluíamos, porém, apressadamente sobre a sensibilidade da época a partir desta carga de obscenidade que os cancioneiros cortesões acolheram; Robert Guiette sublinhou há muitos anos que, na época, não se tinha «le même sens que nous de la décence et de l'obscénité» ...⁹³.

Convém, no entanto, chamar ainda a atenção para o facto de que as fronteiras entre o cortês e o burlesco ou o jocoso⁹⁴ passavam

⁹³ Cf. GUIETTE, Robert — *Questions de Littérature*, «Românica Gandensia», Gand, VIII, 1960, cap. «Le symbole et les réalités», p. 58; embora sublinhando sobretudo a «heráldica do conto», cf. também ZUMTHOR, Paul — *Le style figure et Vallégorie dans la littérature médiévale: structure linguistique et mentalité*, in «Actes du XIIP Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes», Vol. II, Québec, 1976, pp. 923-931.

⁹⁴ Os círculos de corte, que se querem sempre locais de refinamento manifestado naquilo que Robert Guiette chamou o «ritual cortês» (cf. *D'une poésie formelle en France au Moyen Age*, Paris, 1972 (mas de 1949), p. 57), aceitavam e exploravam o concretismo como elemento contrastivo no seio da poética, em sintonia com o que acontecia noutros domínios artísticos, desde a expressão escultórica realista e por vezes obscena de capitéis, até à própria sermãoaria, onde o *exemplum* e a anedota por vezes escandalosa desempenhavam um importante papel na obtenção da eficiência oratória. É que o cómico, sobretudo aquele que resultava do exagero de atitudes e de vícios, era corrente na literatura edificante do tipo das vidas de santos, ao serviço precisamente da dialéctica das oposições entre virtudes e vícios; cf. PHILIPPART, Guy — *Uédition médiévale des légendiers latins dans le cadre d'une hagiographie générale*, in «Hagiography and Medieval Literature. A Symposium», Odense Univ. Press, 1981, p. 150. A exageração do cómico no sentido da grosseira e da *procacitas* — e da violência — é um mecanismo habitual na época e entrava, no fundo, no terreno da argumentação; o obsceno está lá por necessidade, como exemplifica o caso da *Fatrasie* (cf. PORTER, Lambert C. — *La Fatrasie et le Fatras. Essai sur la poésie irrationnelle en France au Moyen Age*, Genève-Paris, 1960, p. 12). Ora a enormidade que muitas das composições burlescas glosam esconde algo de mais profundo, embora menos evidente: o esforço em acentuar o plano utópico em que se situava o ideal do comportamento cortês, do mesmo modo que nos romances cavaleirescos se contrastavam comportamentos para que o ideal do cavaleiro perfeito surgisse evidenciado. Nisto não temos mais do que sublinhar o ponto de vista de PAYEN, Jean Charles — *La «mise en roman» du mariage dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles: De Vévolution idéologique à la typologie des genres*, in «Love and Marriage in the Twelfth Century», Edited by Willy Van Hoecke and Andries Welkenhuysen, Leuven, 1981, pp. 219-235, a propósito do *Roman*

muitas vezes por uma simples comutação de conceitos. Sirva de exemplo a cantiga de Alfonso X, «Ao daian de Cález eu achei» (CEM, 23), sobre a qual Rodrigues Lapa fez o seguinte comentário:

«Cantiga obsceníssima, com vista ao deão de Oádiz, que, segundo parece, exercia a arte de fazer o amor pelos livros, livros de magia, que punham em seu poder as mulheres que desejava»⁹⁵.

Não traduz essa *procacitas* precisamente o inverso daquilo que a cortesia postulava através da canção *de amor!* Por isso também Eugênio Asensio observou já que, por vezes, a simples substituição de lexemas ou expressões faria passar uma cantiga de um registo a outro. É o que se verifica com & *cantiga de escárnio* de Pêro da Ponte, «Dade-m' alvíssara, Pedr' Agudo» (CEM, 355), onde a substituição de *drudo* por *filho* e do verbo de sentido licencioso do verso 10 por «mama» (presente de *mamar*) transformaria a composição de teor burlesco numa «cantiga de felicitação por el nacimiento de un hijo heredero»⁹⁶. Trata-se, naturalmente, da paródia de cantares sérios, tão habitual na tradição medieval⁹⁷. O mesmo sucede com o emprego do termo *bem*, verdadeiro *leitmotiv* da *cantiga de amor*, que, no sintagma «conhecer o bem» da *senhor*, podia resvalar facilmente para a faceta erótico-jocosa⁹⁸.

de la Rose: «Il y a chez lui un idéalisme fondamental, qui se cache sous un masque hilare» (p. 233). O emprego da enormidade cómica, do grosseiro, do burlesco ou do obsceno provocavam um choque, cujo sentido era mais estético do que sociológico.

⁹⁵ CEM, cit, p. 42.

⁹⁶ ASENSIO, E. — *Poética y realidad*, cit., pp. 88-89.

⁹⁷ Cf. GARCIA-VHJOSLADA, Ricardo — *La Poesía rítmica de las Goliardos medievales*, Madrid, 1975, pp. 283-284.

⁹⁸ Por vezes, se bem que raramente, o trovador vai mais longe no jogo entre os géneros; é o que sucede com João Airas de Santiago no caso de duas composições, uma *de escárnio*, «Meu senhor Rei de Castela» (CEM, 111), e outra *de amigo* (NUNES, *Amigo*, II, CCXCI). A primeira, verdadeira petição ao monarca para intervir numa questão amorosa, deve relacionar-se com a segunda, «O voss' amig' á de vós gram pavor», onde alguém, certamente uma mulher, se faz portador e testemunha da fidelidade do «amigo», de quem a donzela tanto se queixava. Vale a pena notar que a composição possui uma *finda*, onde o sujeito feminino da enunciação, com certeza confidente da amiga,

Mas ainda num outro domínio da cantiga escarninha se pode observar uma estratégia de comportamento semelhante. Trata-se da focagem, de intenção claramente antifeminista, da figura da mulher nas cantigas burlescas ". As figuras femininas que aí surgem pertencem a categorias inferiores à da *senhor* da canção cortês, cujo perfil é delineado sem qualquer tipo de referências concretizantes. Ora é precisamente no jogo com essa ausência de traços realistas no retrato da dama que devemos ler o significado e a função do concretismo e por vezes da obscenidade e da coprologia com que é tratada a figura feminina nas poesias escarninhas¹⁰⁰.

retoma um tópico que a tradição erótica cortês tomara de Ovídio em meados do séc. XII (cf. FARAL, E. — *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age*, Paris, 1967, p. 410), qual é o conselho dado ao enamorado. (Outros exemplos em *CEM*, 19, 213, 308, 375); Rodrigues Lapa, ao comentar a citada cantiga «Meu senhor Rei de Castela», evoca a relação com a também referida *de amigo*, mas devemos atender ao que sobre esta nos diz o editor recente de João Airas de Santiago, RODRÍGUEZ, José Luis — *El Cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y Estudio*, Santiago de Compostela, 1980, p. 281, quando chama a atenção para a utilização de «normas o prácticas jurídicas escogidas e interpretadas *ad hoc*», raramente documentadas no cancionero galego-português, apesar de frequentes entre os poetas occitânicos. Um outro exemplo de interpretação equívoca, e portanto facilmente passada ao jocoso, encontra-se na *cantiga de amor* de D. Dinis «Pêro muito amo, muito non desejo» (NUNES, *Amor*, C), que oferece um texto de difícil fixação, como se pode ver através das leituras propostas já por LANG, Henry — *Das Liederbuch des Königs Denis*, • cit, p. 65, e ainda no artigo *A repetição de palavras rimantes na fiinda dos trovadores galaico-portugueses*, (in «Miscelânea Científica e Literária dedicada ao Doutor J. Leite de Vasconcellos», I, Coimbra, 1934, p. 32), e por LAPA, M. Rodrigues — *Uma cantiga de D. Denis*, (in «Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval», cit., p. 205). Ora esta composição permitia um fácil tratamento em registo jocoso do tema do amor, abandonada que fosse a discussão em torno do «amar muito» mas «não desejar», e se se partisse para o aproveitamento das conotações burlescas de *folgança* ou de *proveito*; mas não esqueçamos que este tópico podia ser abordado em registo mais elevado, de cariz quase religioso, como sucede em João Garcia de Guilhade, «Desej' eu ben aver de mha senhor» (NUNES, *Amor*, CLXXXIII).

⁹⁹ Cf. LE GENTIL, P. — *La poésie lyrique espagnole et portugaise*, cit., I, pp. 419-420, «Note sur la querelle des femmes dans la lyrique péninsulaire».

¹⁰⁰ Relembremos a cantiga de Alfonso X, «Fui eu poer a mão noutro di-/a» (*CEM*, 14), que já foi utilizada como sinal da irreverência religiosa do Rei Sábio. Note-se, porém, que, no cenário concreto dos gestos, se vai

Na verdade, a figura da mulher surge no cancioneiro medieval com duas «faces», uma idealizada e outra concretizada e, por isso mesmo, aparentemente mais realista. Mas é preciso ter presente que nas cantigas de intenção invectivante o autor enfatiza a preocupação em prender o auditório a uma «verdade» que, em termos literários, se constrói sobre a narrativa e a imagem concretizante. Bastaria confrontar a cantiga de Alfonso X, «Joan Rodríguez foy osmar a Balteira» (CEM, 11) com aquela outra bem conhecida de D. Dinis, «Proençais soen mui ben trobar», para se ter o exemplo de como um registo podia ser verdadeiro contraponto do outro.

Para além de outras considerações de natureza sociológica, relacionadas com a situação da mulher na sociedade medieval, devemos partir da perspectiva de que o tratamento da figura da mulher nas poesias escarninhas se integra também na tradição bem enraizada, sobretudo nos textos em latim, da *descriptio puellae*, que foi objecto de doutrinação particular nas artes poéticas e que, em boa parte, resulta da influência ovidiana sobre a produção poética a partir do séc. XII.

Na *cantiga de amor* não encontramos a técnica da descrição realista ou concretizante da figura da *senhor*; ela é evocada aí em

instituindo a referência à doutrina cortês espiritualizada pela evocação da «paixon» de Nosso Senhor, sugerindo o trovador ao seu auditório que o *marteiro*, a *coita*, o padecimento, a tentativa de fuga da soldadeira às ousadias do poeta, tudo era, no fim de contas, ironicamente o «fel e azedo» que, diz ela ao Senhor, tu «bevisti». Pode parecer que esta poesia comporta uma ousada atitude de desrespeito para com a paixão de Cristo; no entanto, não esqueçamos que o poeta e o seu público se movem em registo jocoso e que a seta semântica da cantiga não vai no sentido de qualquer crítica religiosa — a não ser que ensaiemos situar a sua interpretação em função de alguma polémica anti-eclésiástica—, mas no da representação, em traços vivos e concretos, de um comportamento totalmente oposto ao aceitável pelas normas da cortesia e do amor cortês. Bastaria evocar a utilização da imploração a Deus nas cantigas de Fernan Velho para vermos que o processo tem uma evidente função poética (cf. LANCIANI, Giulia — // *Canzoniere di Fernan Velho*, L'Aquila, 1977, pp. 32-33; também MARTÍNEZ RUIZ, Juan — *En torno ai «amor cortês» en una cantiga de amor de Fernan Velho*, in «Homenaje a Camoens», cit., pp. 259-273). O mesmo se diria da cantiga «tJa dona, non dig' eu qual» (CEM, 186), de João Airas de Santiago, que, mais do que uma sátira anticlerical, é, como opinou RODRÍGUEZ, J. LUÍS — (*El Cancionero*, cit., p. 292), simplesmente uma «cantiga cómico-burlesca, de maliciosa y fina ironia, fundamentada tecnicamente en hábiles juegos semânticos».

termos idealizantes, na linha do que sucederá depois no «dolce stil nuovo». Sirva de exemplo a cantiga de D. Dinis, «Quer' eu en maneyra de proençal», onde o poeta evoca o modelo occitânico para produzir o louvor da sua *senhor* «que mays que todas las do mundo vai»¹⁰¹. Em que assenta este retrato superlativado? Na indicação de virtudes que, através da sua própria enumeração ao longo das três estrofes da cantiga, se instituem como peças da demonstração que o poeta pretende elaborar.

Deste modo, enquanto no registo cortês os atributos da mulher são o *prez*, o *sen*, a *bondade*, o *bom parecer*, o *rir*, o *bom talho*, a par de *louçana* e *velida* nas *cantigas de amigo*, nas composições de registo burlesco vamos encontrar traços realistas exagerada e grosseiramente valorizados e enfatizados. E assim, enquanto a *senhor* ou a *amiga* eram evocadas sem o recurso a estímulos de conotação sensorial, na cantiga escarninha o procedimento é exactamente inverso¹⁰².

¹⁰¹ Enquanto nas cantigas cortesês o amador *morre* de amor ou desmaia na presença da dama (cf. DRAGONETTI, Roger — *Trois motifs de la lyrique courtoise confrontés avec des «Arts d'aimer»* (Contribution à l'étude de la thématologie courtoise), «Românica Gandensia», VII, Études de Philologie Romane, 1959, pp. 5-48), na poesia burlesca deparamo-nos com a ousadia e a provocação do homem, de tal maneira que, no fundo, bem se pode dizer que o tratamento burlesco da figura feminina constitui o contraponto da fossilização do ideal da dama *nonpareille*, da *senhor* sem par e *sans merci*, frente àquela outra cuja conquista se fazia, não por serviço amoroso, mas por dinheiro (cf. Pêro d'Ambroa, «Pedi eu o cono a úa molher», *CEM*, 333) (cf. SICILIANO, Ítalo — *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen-Age*, Paris, 1971, pp. 357-358; cf. também DUBY, Georges — *Que sait-on de Vamour en France au XII^e siècle?*, Oxford, 1983, pp. 3-17).

¹⁰² Geoffroi de Vinsauf, ao tratar, na sua *Poetria Nova*, das modalidades da *amplificatio* como processo fundamental da composição literária e, portanto, poética, inclui em 7.º lugar a *descriptio*:

«Septimo succedit praegnans descriptio verbis Ut dilatet opus.» (vv. 555-556).

(cf. FARAL, E. — *Les Arts poétiques*, cit, p. 214). Atentemos na finalidade expressa: «ut dilatet opus»; a *descriptio* servia para dilatar a obra, objectivo que se coadunava mal com as capacidades de um poema curto como era a cantiga galego-portuguesa. Mas o que importa notar aqui é que Geoffroi de Vinsauf exemplifica a *descriptio* com o retrato da mulher. E se bem que o elabore através de autênticos *clichés*, que a nível textual implicam o emprego de uma série de fórmulas mais ou menos fixadas, não podemos deixar de

Alfonso X não hesita, também à maneira provençal neste particular, em evocar o mau cheiro de uma «donzela fea» {CEM, 1}, numa imagem coprológica e torpe que outros trovadores, como Pêro d' Ambroa, utilizam também em obscenos ataques contra figuras masculinas; como de igual modo não se detém em sugerir ao leitor a cena de uma dona que ele vira a cavalo {CEM, 82}, situação impensável numa *senhor* da cantiga séria.

Composições como esta de João Baveca «Estavan oje
duas soldadeiras dizendo ben, a gran pressa, de si»
{CEM, 196),

que é exemplo de uma autêntica nota de diário cortês na evocação da cena da conversa, numa sugestão realista reforçada pelo uso do diálogo e pela referência ao banho das mulheres ¹⁰³, ou então aquela outra de Pêro Viviae, «Úa donzela coitado / d'amor por si me faz andar» {CEM, 405), onde se procede a uma autêntica descrição da figura feminina em paródia à técnica retórica da *descriptio puellae* («rostr' agudo come foron, / barva no queix' e no granhom, / e o ventre grand' e inchado, / sobranceiras mesturadas, / grandes e mui cabeludas»)¹⁰⁴, composições deste teor evidenciam-nos um alarga-

anotar o relativo afastamento em que se encontra a cantiga cortês galego-portuguesa a este respeito; na verdade, a leitura das indicações perceptísticas dos doutrinadores de poética medievais compilados e editados por Edmond Faral mostra-nos que, se o seu objectivo era instituir, numa perspectiva mais pedagógica do que teorizadora, regras de elaboração de uma obra de arte literária, o seu ponto de partida residia na tratadística retórica latina. Por isso o papel atribuído à descrição não resultava só da necessidade de «dilatar a obra», mas também, como escrevia Mathieu de Vendôme na *Ars Versificatoria*, «Amplius auditoris intelligentia fideli memoriae studeat commendare» (I, 60) (FARAL, *Les Arts poétiques*, cit, p. 132).

¹⁰³ É preciso ter presente que a cena da nudez pertence a uma tradição literária e folclórica; cf. CURTIUS, Ernst Robert — *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. ingl., Princeton, pp. 433-434; o mesmo quanto ao uso tão frequente do verbo *peer* (cf. p. 435). Cf. também RIQUEL, *Los trovadores*, I, p. 102.

¹⁰⁴ A figura feminina surge nestas composições com um perfil total mente diferente daquele que o mundo cortês representava no plano ideal. Evidencia-se, deste modo, a violência e a agressividade que caracterizavam o mundo medieval, a ponto de que ítalo Siciliano pôde escrever, no capítulo

mento da técnica do retrato que ultrapassa os limites da evocação meramente sugestiva que o *epithetum constans* fixava ao cantar lírico sério, para já não falarmos do caso das cantigas dirigidas a velhas, cuja figura contrasta abertamente com a imagem da *senhor* e da *amiga*¹⁰⁵, visto que as associações conotativas para que apontam estas últimas se situam no domínio da juventude e da formosura, atributos da beleza cortês.

Perante isto é perfeitamente legítimo afirmar que a cantiga escarminha postulava um desrespeito nítido e propositado face ao ideal cortês da *senhor*, o qual conduzia, por sua vez, a um distanciamento em relação a diversos aspectos da concepção do amor cortês, que as «artes de amar», tão devedoras da arte amatória de Ovídio, equacionam, orientando-se de certo modo no sentido de definir esse amor em articulação com um ideal ético: o amor é uma virtude que exige e implica uma doutrina do valor pessoal. Todavia, o sintagma «amour courtois» usado por Gaston Paris — note-se que, nos trovadores occitânicos, a palavra *amors* não vem acompanhada desse adjectivo — comporta um sentido que não coincide, em toda a sua extensão, como o de *fin*^v *amors*. Este sustenta mais uma concepção do amor fundada numa psicologia do que num modelo de conduta social, ao contrário do *amour courtois*. Ora não é verdade que, apesar de se oferecer como tratado de preceptística social e amatória, o *De Âmore* de André Capellanus inscreve, no seu III e último livro, um vigoroso ataque contra a mulher e os seus vícios, como a avareza, a inveja, a gulodice, a luxúria, a desobediência, a mentira, a loquacidade, a superstição?¹⁰⁶

Estamos, por conseguinte, em crer que a violência lexical e imagística com que a cantiga invectivante foca as relações entre homens e mulheres é directamente dependente de uma perspectiva

sobre «La Femme», que esta era a «verdadeira vítima da Idade Média». Para o retrato ideal em sede literária, cf. DRAGONETTI, R. — *La Technique poétique*, cit., pp. 251-253.

¹⁰⁵ Exemplos em *CEM*, 45, 47-49, 202, 309, 339. Cf. PELLEGRINI, Silvio — *Una «cantiga de maldizer» di Alfonso X (B 476)*, «Studi Mediolatini e Volgari», VIII, 1960, pp. 165-172.

¹⁰⁶ Cf. CAPELLANUS, Andreas — *On Love*, edited with an English translation by P. G. Walsh, cit., em especial pp. 308 ss.

que, mais do que a caracterização de uma realidade social, visa enfatizar as constantes dessa teoria cortês, inclusivamente para evidenciar a excelência do próprio ideal.

Ora a instauração de um discurso em verso veiculador de uma forte dose de *procacitas*, reforçada por um processo de persuasão fundado na apresentação do exemplo ou do facto concreto e verídico, garantido pelo próprio autor do texto, não nos colocará perante um «jogo» literário¹⁰⁷, mais do que diante da preocupação em captar uma realidade, por muita fidelidade ao contexto social que as *cantigas de escárnio* nos pareçam comportar? E não será isso algo bem diferente de uma sua leitura como «galeria de caricaturas», como já foram classificadas?

Apontemos, para terminar, duas questões.

No conjunto de composições burlescas editadas por Rodrigues Lapa encontram-se algumas que parecem denunciar e ridicularizar comportamentos homossexuais em alguns jograis ou fidalgos menores. Será de aderir simplisticamente à ideia de uma fidelidade acrítica a situações efectivamente reais, ou não teremos de ver nesses exemplos, por mais reais que tivessem sido, casos de um comportamento frontalmente oposto ao codificado na cortesia?¹⁰⁸

Outro caso: a leitura das cantigas escarninhas revela que elas exploram a estética do exagero, acentuando aspectos grosseiros para obterem efeitos de ridicularização. Mas, se olharmos com cuidado, veremos que só num domínio essa técnica é levada ao extremo: precisamente no domínio erótico. Existem, evidentemente, cantigas que se reportam, por exemplo, à parca mesa dos infanções, como paródia da *invitatio ad cenam*. Mas debalde procuraríamos nelas a exploração do grotesco nos actos e gestos de comer; nada de semelhante ao que se pode ler numa cantiga de Santa Maria (n.º 322),

¹⁰⁷ Usa-se esta expressão no sentido que lhe dá GADAMER, Hans-Georg — *U Art de comprendre. Écrits I. Herméneutique et tradition philosophique*, trad. franc., Paris, 1982, pp. 134 ss.

¹⁰⁸ A não ser que as referências homossexuais tenham a ver com um nível de significação muito mais profundo e se articulem com parâmetros de estratégias doutrinárias, como aceita RUIZ-DOMÉNEC, J. E. — *Amor y moral matrimonial*, cit., p. 33, acerca de Guilherme IX da Aquitânia. Cf. também alguns textos incluídos in *Le Coeur mangé. Récits érotiques et courtois. XII^e et XIII^e siècles*, Paris, 1979, com prefácio de Claude Gaignebet

intitulada «Como Santa Maria guariu úu orne em Évora que ouvera de morrer dum osso que se 11' atravessara na garganta», onde se lê:

«Ca el gran comedor era / e metia os bocados
muit' ameude na boca, / grandes e desmesurados» (v. 20-21)¹⁰⁹.

É patente nestes versos o reforço da sugestão da imagem através do exagero, tudo ao serviço, é claro, da função que a cena desempenha na economia do «milagro» da Virgem¹¹⁰. E no entanto não deixa de ser significativo o facto de que, sendo este concretismo relativamente frequente na literatura parodística, satírica e burlesca medieval¹¹¹, não foi utilizado para avivar a crítica à parcimónia da mesa dos infanções, nas *cantigas de escárnio*.

Isto conduz-nos, por conseguinte, a uma conclusão: o emprego do concretismo e do exagero burlesco pela poética galego-portuguesa no interior das cantigas escarninhas surge-nos centrado essencialmente no campo da cortesia amorosa. E se é certo que a sátira política, moral e literária não podia abdicar de um tal procedimento de persuasão, não é menos certo que a enfatização do burlesco se evidencia nitidamente no interior do «contra-texto» erótico. Efectivamente, em todos os seus momentos, o amor cortês — e o amor trovadoresco era amor cortês — admitiu sempre, como ingredientes constitutivos, concepções mais realistas e mais carnais, no fundo

¹⁰⁹ *Cantigas de Santa Maria*, Editadas por Walter Mettman, Vol. III, Coimbra, p. 178.

¹¹⁰ Cf. MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco — *Relecciones de Literatura Medieval*, Sevilha, 1977, p. 27. Cf. o Exemplo XXVI da *Disciplina Clericalis* de Pedro Alfonso. Cf. ainda SEGRE, Cesare — *Le forme e le tradizioni didattiche*, 2, «Didattica mondaria», in «GRLMA», VI/1, Heidelberg, 1968, pp. 86-87.

¹¹¹ Cf. MÉNARD, Philippe — *Les Fabliaux, Contes à rire du Moyen Age*, Paris, 1983, em particular cap. I e cap. IV. Cf. CURTIUS, Ernst Robert — *European Literature and the Latin Middle Ages*, cit., Excurso IV, «Kitchen Humor and Other Ridicula», pp. 431 ss. Cf. ainda, para o francês antigo, MATORÉ, Georges — *Le Vocabulaire et la Société médiévale*, Paris, 1985, II parte, cap. VIII, «Le corps humain», em especial pp. 127 ss., e cap. IX, «Les sensations». Cf. também MÉNARD, Ph. — *Le Rire et le Sourire dans le Roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genebra, 1969, em particular o cap. VI da II Parte, «Le rire et les bienséances du langage», p. 684 ss.

dependentes dos pontos de vista próprios do amor cavaleiresco ¹¹²; sirva de exemplo o caso do *Amadis de Gaula*. Aceitemos, pois, com José Mattoso, que as *cantigas de escárnio e de mal dizer* «constituem fonte preciosa para analisar a mentalidade da nobreza, contanto que se tenha o cuidado de distinguir bem o significado real do literário» ¹¹³. Não residirá aqui uma razão mais a fortalecer a necessidade de uma leitura das composições escarninhas em sede literária? ¹¹⁴.

Jorge A. Osório

¹¹² Cf. NELLI, René — *Troubadours et trouvères*, Paris, 1979, p. 52.

¹¹³ MATTOSO, José — *A Nobreza medieval portuguesa*, cit., p. 16.

¹¹⁴ Sobre estas *cantigas*, vid. ainda TAVANI, Giuseppe — *O cómico e o carnavalesco nas cantigas de escarnho e maldizer*, «Boletim de Filologia», Lisboa, XXIX, 1984, «Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa. II», pp. 59 ss., volume que, por ter aparecido em finais de 1986, não pôde ser utilizado para o presente trabalho.