

Retrato medieval de mulher:  
a bailarina com pés de porco \*

Yara Frateschi Vieira

As cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores medievais galego-portugueses não têm recebido tanta atenção dos estudiosos quanto as suas companheiras de Cancioneiros, as cantigas de amor e de amigo; entretanto, o número de cantigas de escárnio e maldizer que chegou até nós é considerável<sup>1</sup>, e adquire particular relevância se compararmos, por exemplo, a produção satírica galego-portuguesa com a provençal<sup>2</sup>. Essa discriminação deve-se, provavelmente, ao preconceito vitoriano de que poesia e "linguagem de praça pública" se excluem; trata-se de uma poesia que sem dúvida incomodava aos filólogos do século XIX e mesmo a alguns do século XX, por sua "forma más cruda, más entrometida en todas las intimidades del vicio", e porque teria percorrido "todos los tonos de la sátira, desde los más graciosos a los más brutales y lupanarios."<sup>3</sup>

Deve-se, inicialmente, a Carolina Michaëlis de Vasconcelos a edição de muitas das cantigas de escár-

---

Yara Frateschi Vieira é professora do Departamento de Teoria Literária do IEL.

nio e maldizer, "com coragem meritória e abnegado espírito científico"<sup>4</sup>, e finalmente a Rodrigues Lapa a edição de 428 cantigas do gênero.<sup>5</sup>

A interpretação do sentido dessa poesia tem variado: alguns reconhecem nela a expressão de um "realismo" universal e a-histórico, isto é, a manifestação da "verdadeira face do homem", em oposição à idealização representada nas cantigas de amor e de amigo<sup>6</sup>; Menéndez Pidal vê nela apenas o exercício de uma "ficção humorística"<sup>7</sup>; de forma semelhante, na esteira de Huizinga<sup>8</sup>, para outros "la comicidad pornográfica de una cantiga de escárnio puede ser, generalmente, tan convencional como la exagerada alabanza de una dama en una poesía amorosa."<sup>9</sup>

Ver nessa poesia o retrato da "realidade" oculta por trás da idealização do "amor cortês"<sup>10</sup> tende, por um lado, a subestimar a criação ideológica presente em toda linguagem, como se de alguma forma a linguagem pudesse "encostar as palavras à realidade"; por outro, a superestimar a capacidade de representação do real que teria essa poesia, cujo principal propósito é de "provocar o riso, de acentuar o cômico."<sup>11</sup>

Entretanto, ao considerá-la apenas como um "jogo cortesão", uma "ficção humorística", corre-se o risco de cortar as amarras dessa poesia com a realidade social a que indubitavelmente se refere; o próprio Menéndez Pidal cita várias leis destinadas a controlar os efeitos da maledicência usual nessa poesia. Se a poesia maledicente fosse apenas um jogo, tais leis seriam desnecessárias.

Contudo, é preciso dar razão a Huizinga e a Scholberg quando apontam que essa poesia, longe de ser uma "fotografia" da realidade, é tão idealizada quanto a convencionalíssima poesia do "amor cortês". O que nos parece, porém, é que é preciso ir mais adiante e, examinando as relações entre esses dois sistemas convencionais, verificar se, de fato, como pensa Huizinga, eles estão totalmente separados, inclusive no que se refere às suas origens<sup>12</sup>, ou se compõem um quadro representativo, ainda que contraditório, da cultura cortês medieval.

Deixando de lado o problema das origens, é dentro dessa perspectiva que nos dispomos a examinar aqui as cantigas de escárnio e maldizer. Para tanto, como primeiro objeto de análise, escolhemos algumas cantigas obscenas que constituem, pelo menos aparentemente, a mais grosseira oposição à idealizada convenção amorosa expressa no Cancioneiro galego-português. Dentre essas, pela sua exemplaridade, selecionamos para analisar aqui duas cantigas extremamente grosseiras, que pareceriam "desmitificar e desmistificar os conceitos e preconceitos da sociedade medieval", como diria Augusto de Campos.<sup>13</sup> A primeira cantiga (Rodrigues Lapa 371) é de Pero d'Armea, segrel galego que teria vivido na corte de D. Afonso X, o Sábio (1254-1284); a outra (Rodrigues Lapa 338), de Pedro d'Ambroa, também galego, vivendo na mesma corte, é uma resposta à primeira.

## Cantiga de Pero d'Armea

"Donzela, quem quer entenderia  
que vós mui fremosa parescedes;  
se assi é, como vós dizedes,  
no mundo vosso par non havia;  
an qu'i vosso par /non/ houvesse,  
quem a meu cuu concela possesse,  
de parescer bem vencer-vos-ia.

Vós andades dizendo em concelho  
que sobre todas parescedes bem;  
e, com tod'esto, non vos vej'eu ren,  
pero poedes branqu'e vermelho;  
mais, sol que s'o meu cuu de si pague  
e puser um pouco d'alvaiade,  
rebeer-s'á con vosco no espelho.

Donzela, vós sodes bem talhada,  
se no talho erro non prendedes,  
ou em essa saia que vós tragedes;  
e, pero sodes bem colorada,  
quem ao meu cuu possesse orelhas  
e lhi bem fingesse as sobancelhas,  
de parescer non vos dev'em nada."

(Donzela, qualquer um entenderia que vós pareceis muito formosa; se assim é, como vós dizeis, no mundo não haveria ninguém que fosse vosso par; e ainda que não houvesse ninguém que se comparasse a vós, quem ao meu cu pusesse uma cor vermelha, vencer-vos-ia, de tão bonito. Vós andais dizendo em público que sois mais bonita que qualquer outra; mas, com tudo isto, não vejo em vós nada, embora useis branco e vermelho; mas logo que o meu cu estiver bem disposto e puser um pouco de pó branco, remirar-se-á convosco no espelho. Donzela, vós sois bem feita de corpo, se no talho não enganais, ou nessa saia que usais; e, como sois bem colorida, se alguém ao meu cu pusesse orelhas, e lhe bem fingisse as sobancelhas, não vos ficaria a dever em nada na boa aparência.)

Cantiga de Pero d'Ambroa

"Pero d'Armea, quando composestes  
o vosso cuu, que tan bem parescesse,  
e lhi revol e concela posestes,  
que donzela de parescer vencesse,  
e sobrançelhas lhi fostes pôer, -  
tod'est', amigo, soubestes perder  
polos narizes, que lhi non posestes.

E, Dom Pedro, pôede-lh'os narizes,  
ca vos conselh'eu o melhor que posso;  
e matarei ùu par de perdizes,  
que atan bel cuu com'esse vosso,  
ainda que o home queira buscar,  
que o non possam em toda a terra achar  
de San Fagundo atã San Felizes.

E, Dom Pedro, os beiços lh'er pôede  
a esse cuu, que é tan bem barvado,  
e o granhom bem feito lhi fazede  
e faredes o cuu bem arrufado;  
e punhade logo de o encobrir,  
ca, se vejo Fernand' Escalho vir,  
sodes solteiro, e seredes casado."

(Pero d'Armea, quando compusestes o vosso  
cu, que parecesse tão bonito, e lhe pusestes cor verme-  
lha, a fim de que vencesse donzela formosa, e sobrance-  
lhas lhe fostes pôer, - tudo isso, amigo, soubestes perder  
por causa do nariz, que lhe não pusestes. E, Dom Pedro,  
ponde-lhe o nariz, pois vos aconselho o melhor que posso;  
e matarei um par de perdizes, que tão belo cu como esse  
vosso, ainda que o queiram buscar, não o poderão encon-  
trar em toda a região, desde São Fagundo até São Felizes.  
E, Dom Pedro, os beiços também lhe ponde a esse cu, que  
é tão bem barbado, e o bigode bem feito lhe fazei e fa-  
reis o cu bem encrespado; e tomai cuidado logo de encobri-  
lo, pois, se vejo Fernando Escalho vir, sois solteiro e  
sereis casado.)

Octavio Paz abre o seu livro Conjunciones y Disyunciones<sup>14</sup> com uma brilhante análise do que ele chama a metáfora da cara e do cu: inicialmente se refere a uma gravura de Posada, onde uma anã, virada de costas para o espectador, mostra-lhe o traseiro, no qual se desenha uma cara. A partir da análise dessa gravura, da referência à obra de Quevedo: Gracias y Desgracias del Ojo del Culo, ao poema de Góngora: Polifemo y Galatea, e à paródia que dele faz Quevedo ("ese, cíclope no, siciliano") Octavio Paz estabelece uma relação de oposição básica entre os termos "corpo/não-corpo", que se realizaria de diferentes maneiras nas diversas culturas.

Na cantiga de Pero d'Armea dá-se inicialmente a conjugação desses termos, encarnados no par "cara/cu", ou seja, "não-corpo/corpo": o que ela nos diz literalmente é que uma donzela se considera a mais linda das mulheres, mas que se o poeta enfeitar um pouco o seu cu, assim como a donzela enfeita a sua cara, este não ficará a dever-lhe nada, em matéria de boa aparência. Cara e cu, dissolvidas as oposições (superior X inferior, anterior X posterior, masculino X feminino), graças a atributos neutros ou femininos, olham-se no espelho, numa situação que nos lembra o ciclope de Góngora a mirar-se no espelho das águas onde se reflete, competindo com o olho do céu, o seu único olho mítico:

"Miréme, y lucir vi un sol en mi frente,  
cuando en el cielo un ojo se veía:  
neutra el agua dudaba a cuál fe preste,  
o al cielo humano, o al cíclope celeste."

As duas faces da donzela remiram-se assim na euforia da comunhão enfim tornada possível, e o riso que se ouve é o mesmo que estala diante das forças cósmicas afinal liberadas e alçadas ao horizonte do olhar humano: riso medieval de entronização carnavalesca, que subverte a hierarquia dos valores e poderes, mas que contém já em si a antecipação da desentronização.<sup>15</sup> O caráter carnavalesco desse traseiro com orelhas e alvaiade é ineludível: o inferior se mascara de superior, o homem de mulher, e por algum tempo a máscara de alvaiade torna-se a real face do mascarado.

O leitor, contudo, percebe logo que se trata de metáfora carnavalesca, e que a conjunção cósmica da cara e do cu é uma máscara eufórica a recobrir um movimento que na realidade se processa em sentido inverso: o que o leitor entende, para além da literalidade dos versos, é que não se trata apenas de um cu alçando-se gloriamente à mesma altura da cara, mas que a leitura oposta é também possível, e talvez, se não exclusiva, pelo menos privilegiada.<sup>16</sup>

A aparente conjunção eufórica, quando desfeita pela leitura, é compensada por uma hipérbole no sentido inverso: a cara é ainda mais feia do que o cu, o olho cósmico de Polifemo, olho/sol gongorino, novamente reduzido à sua posição posterior, cega, de "face antípoda". De forma semelhante leria Quevedo o olho ciclópico de Góngora:

"El minóculo sí, ma ciego bulto;

el resquicio barbado de melenas;  
esta cima del vicio y del insulto;

éste, en quien hoy los pedos son sirenas,  
éste es el culo, en Góngora y en culto,  
que un bujarrón le conociera apenas."  
("Ese, cíclope no, sicili-ano")

O soneto de Quevedo introduz uma dimensão moral que falta à cantiga de Pero d'Armea, mais ligeira na sua crítica. Nesta, o cu é marcadamente feminino, embora o poeta diga explicitamente "meu cu" — uma questão a que voltaremos mais adiante. Esse cu, feminino na sua aparência, não traz a marca do opróbrio moral, como o descrito por Quevedo — enfaticamente masculino, "cima del vicio y del insulto."

Pero d'Ambroa, na sua réplica à cantiga de Pero d'Armea, vai explorar a dimensão moral que este deixara inadvertidamente em silêncio. À exibição orgulhosa do traseiro, na primeira cantiga, ao seu caráter feminino, Pero d'Ambroa opõe a descrição daquelas propriedades que o transformam declaradamente em cu masculino, e não só isso, mas em cu masculino de homossexual.

Assim, a oposição que se realiza, finalmente, na réplica de Pero d'Ambroa, não é entre inferior e superior, anterior e posterior, mas sim entre masculino e feminino, ou, mais especificamente, entre amor heterossexual e homossexual, entre "papel" masculino e feminino.

O universo conceptual das duas cantigas é diferente: num, o da cantiga de Pero d'Armea, a oposição

existe entre os termos superior X inferior e belo X feio. Há uma alegre despreocupação moral, um exibicionismo infantil do próprio traseiro aos olhos da donzela, bem como aos ouvintes ou leitores. Duas leituras contrárias coexistem, uma que diz: "O meu cu é feio, mas a tua cara é mais feia ainda," e outra, gloriosa, que proclama: "O meu cu é lindo!" O encanto da cantiga reside exatamente na possibilidade dessas duas leituras simultâneas, embora opostas, conseguidas através do recurso à ironia. Obviamente, a segunda leitura implica a neutralização da oposição masculino X feminino, numa cultura em que os atributos da masculinidade não enfatizam a beleza física e os adereços. Pero d'Armea dissolve assim a dualidade subjacente ao sistema amoroso trovadoresco — em que combinações de termos se opõem da seguinte maneira: masculino & inferior X feminino & superior — através do duplo movimento, que se instaura na cantiga, de elevação cu/cara, e de descida cara/cu. A identificação, atuante no código trovadoresco, entre os termos masculino & inferior, de um lado, e feminino & superior, de outro, fornece-nos uma chave para compreender porque a cantiga de Pero d'Armea compara o rosto da donzela com o cu do poeta: trata-se, de fato, de termos intercambiáveis, na diferente posição assumida pelas representações da oposição corpo/não-corpo, se pensarmos que a cantiga está operando a mais violenta transformação dentro daquele universo de valores: o mais alto e mais belo torna-se inferior ao mais baixo, e mais feio do que o pon-

to mais baixo na escala da feiúra; por outro lado, a leitura eufórica operaria a transformação em sentido contrário.

Imersa num mundo de valores contraditórios que se justapõem (por exemplo, a moralidade cristã, as sobrevivências pagãs, as convenções do "amor cortês")<sup>17</sup>, a poesia medieval espelha essa justaposição, repete o esquema de um mundo em que se determina um lugar e um tempo para cada coisa: o bem e o mal, o feio e o bonito, o nobre e o vilão, o sério e o jocoso, a carne e o espírito. O que não quer dizer que não haja contaminações entre as partes opostas: assim como a poesia amorosa dos trovadores provençais, e mesmo de alguns galego-portugueses, se tinge por vezes de sensualidade menos ou mais acentuada, da mesma forma a poesia jocosa ou satírica, embora atuando num outro espaço e derivando de outra tradição literária, acaba por contaminar-se com o sistema de valores da poesia de mais prestígio, ou seja, a lírica amorosa. Por essa razão, esse texto obsceno que nos parece irromper por entre os fios que bordam a tapeçaria do amor cortês, não deixa de situar-se dentro das coordenadas que estabelecem o quadro de valores da própria "fin' amors".

O texto de Pero d'Ambroa, por sua vez, vai percorrer o caminho do retorno ao mundo hierarquizado do amor cortês: tal como o texto de Quevedo, embora com menor força e audácia, ele afirma não só que cu é cu, mas também que o cu feminino e o masculino diferem fundamen-

talmente nos seus atributos não apenas físicos, mas principalmente morais. Acrescentando nariz (símbolo fálico i memorial), barba e bigode ao cu efeminado da cantiga de Pero d'Armea, ele compõe um cu com os atributos sexuais masculinos hiperbolizados ("fareis o cu bem encrespado"); mas, referindo-se ao tom exibicionista da primeira cantiga, classifica-o imediatamente como um comportamento homossexual, feminilizado ("sodes solteiro e seredes casado"), através de uma associação com os papéis estereotipados atribuídos aos sexos que ocorre também a Quevedo. Pero d'Ambroa restabelece, assim, a oposição básica do amor cortês, substituindo aos aspectos estéticos, os morais: masculino & inferior X feminino & superior. Embora seja muito mais sarcástica e eficiente na sua crítica (não conhecemos resposta de Pero d'Armea), se deixarmos de lado a graça do achado, podemos afirmar que a sua cantiga representa o retorno à ordem, a desentronização das partes baixas, o triunfo das oposições básicas presentes no gênero de maior prestígio. A caricatura do cu masculino e exibicionista como homossexual, contudo, constituiria um ponto por onde descortinar o "amor cortês" enquanto artefato de um mundo onde a mulher teria adquirido uma importância que alguns consideram sem paralelo na cultura ocidental<sup>18</sup>, mas que também pode ser entendido como a cobertura ideológica para uma sociedade essencialmente masculinizante.<sup>19</sup>

As cantigas de escárnio e maldizer que examinamos, quando contrapostas às cantigas de amor, compõem

um retrato feminino amalgamado, uma tentativa de justaposição dos contrários. Nessa composição, as personagens femininas distribuem-se em grupos regulados por restrições muito fortes: de um lado, as senhoras, inacessíveis pela sua posição social e qualidades físicas e morais dela decorrentes — o seu retrato é sempre o mesmo, constituído de expressões superlativas, mais valorativas do que descritivas, que refletem antes a projeção dos desejos e frustrações do amante do que a tentativa de captar a sua individualidade; do outro, estão as soldadeiras, prostitutas, mulheres do povo, velhas feias e "fududancuas", objetos de uso e de desprezo. O retrato das primeiras não desce a detalhes físicos, a não ser raramente para referência aos olhos ou ao talhe; o das outras delicia-se nos pormenores mais grotescos, focalizando principalmente a parte inferior do corpo. São muito conhecidos os versos de D. Afonso X: "Non quer eu donzela fea/ que ant' a mia porta pea." Ambos os retratos são hiperbólicos, para compensar o isolamento e a amputação da parte antípoda. Impossível compor um retrato harmonioso das duas partes que encarnam metonimicamente o espírito e a carne em luta, numa sociedade para a qual alma e corpo se destinam a finalidades contrárias, e que desenvolveu heresias como a dos cátaros. Os receituários retóricos medievais, quando ofereciam normas e exemplos para a descrição do retrato feminino no gênero nobre, depois de especificar todos os detalhes do rosto e do corpo até à cintura, diziam: "Taceo de partibus infra: aptius hic loquitur animus quam lingua."<sup>20</sup>

Essa zona de silêncio era relegada para o gênero menos nobre, logo, para o estilo mais humilde e para as mulheres de baixa condição. Se juntarmos um retrato ao outro, procurando completar as partes, obteremos algo como as imagens compostas por aqueles livros infantis, cujas páginas se dividem em três ou mais partes, e o leitor pode portanto combinar ao corpo da bailarina da página 1 os pés do porco da página 5 ... Há, contudo, uma lei de complementaridade que mantém juntas as duas partes desarmônicas e que as sustenta a ambas: se a cantiga obscena parece o avesso da cantiga de amor, é porque ambas compõem um desenho cujas linhas são fornecidas pelo mesmo sistema social subjacente

Tentando concluir, parece-nos que as duas cantigas aqui examinadas, "lixos verbais", nas palavras de Rodrigues Lapa <sup>21</sup>, não podem ser consideradas exemplares de uma poesia "realista", no sentido de um realismo intemporal e a-histórico. Elas não se opõem à idealização, não procuram oferecer a "verdadeira" face do homem. Por outro lado, embora constituam objetos tão convencionais quanto a poesia amorosa cortês, não estão totalmente divorciados dela, como se costuma pensar. O sistema de valores do código cortês age como um ímã sobre essas poesias que se filiam, afinal, a um outro mundo e a outra tradição cultural. Não fica difícil, contudo, entender esse movimento de vai e vem, se nos lembrarmos que os mesmos autores de cantigas de amor compunham também escabrosas cantigas de escárnio e maldizer e as recitavam,

muito provavelmente, diante do mesmo público que aplaudia as primeiras.

---

NOTAS:

\* Esta é uma versão modificada da comunicação "Poesia des cortês do amor cortês", apresentada no Simpósio "Hispanism as Humanism", Albany, N.Y., março de 1980.

1) Rodrigues Lapa incluiu 428 na edição das suas Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses. /Vigo/ Editorial Galaxia, 1965.

2) V., por exemplo, o que diz Menéndez Pidal: "En cambio los juglares gallegos se aplicaron muchísimo más que los provenzales a los cantares de escarnio..." Poesía Juglaresca y Orígenes de las Literaturas Románicas. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, pág. 160.

3) Id., ibid., pág. 160.

4) Rodrigues Lapa, op. cit., p. viii.

5) Op. cit.

6) V., por exemplo, Rodrigues Lapa, no Prefácio às Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer..., op. cit.; Augusto de Campos, Verso. Reverso. Controverso. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978, pág. 13; António José Saraiva, História da Cultura em Portugal. Vol. 1. Lisboa, Jornal do Fôro, 1950, págs. 300-301.

7) Op. cit., pág. 161.

8) "French authors like to oppose 'l'esprit gaulois' to the conventions of courtly love, as the natural conception and expression opposed to the artificial. Now the former is no less a fiction than the latter. Erotic thought never acquires literary value save by some process of transfiguration of complex and painful real-

- ity into illusionary forms. (...) It is once more the aspiration towards the life sublime, but this time viewed from the animal side." Johan Huizinga, The Waning of the Middle Ages. New York, Doubleday Books, 1954, pág. 112.
- 9) Kenneth R. Scholberg, Sátira y Inyectiva en la España Medieval. Madrid, Editorial Gredos, 1971, pág. 135.
  - 10) Continuamos a usar o termo, apesar das restrições que vem recebendo, principalmente da crítica norte-americana, para designar um conjunto de convenções amorosas expressas nas cantigas de amor galego-portuguesas. A respeito das principais diferenças entre essas e as provençais, no que se refere ao código do amor cortês, veja-se, por exemplo, o que diz Rodrigues Lapa em Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval. 6ª ed. Coimbra, Coimbra Editora, 1966.
  - 11) Scholberg, op. cit., pág. 134
  - 12) "It is from an ethnological point of view, as survivals, that we have to regard the mass of obscenities, equivocal sayings and lascivious symbols which we meet in the civilization of the Middle Ages. Op. cit., pág. 110.
  - 13) Op. cit., pág. 108.
  - 14) Cito da tradução americana: Conjunctions and Disjunctions. Trad. do esp. por Helen R. Lane. New York, The Viking Press, 1974.
  - 15) Acerca do riso medieval, veja-se o trabalho de M. Bajtín, La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento El contexto de François Rabelais. Barcelona, Barral Editores, 1974.
  - 16) Octavio Paz observa: "I will merely note here that the metaphor that I mentioned, both as it works up-

ward and as it works downward — the ass as a face and the face as an ass — serves each of these principles alternately the reality principle and the pleasure principle. At first, the metaphor uncovers a similarity; then, immediately afterward, it covers it up again, either because the first term absorbs the second, or vice versa. In any case, the similarity disappears and the opposition between ass and face reappears, in a form that is now even stronger than before." Op. cit., pág. 4.

- 17) V., a esse respeito, por exemplo, o trabalho de A.J. Denomy, The Heresy of Courtly Love. New York, Mac Mullen, 1947.
- 18) Régine Pernoud, por exemplo, termina um capítulo sobre o papel da mulher na Idade Média com as seguintes palavras: "De telles constatations nous entraînent assez loin du monde féodal; elles peuvent en tout cas amener à souhaiter que ce monde féodal soit un peu mieux connu de celles qui croient de bonne foi que la femme 'sort enfin du Moyen Age' : elles ont beaucoup à faire pour retrouver la place qui fut la sienne au temps de la reine Aliénor ou de la reine Blanche..." Pour en finir avec le Moyen Age. Paris, Ed. du Seuil, 1977, pág. 98.
- 19) V. Andrée Kahn Blumstein, Misogyny and Idealization in the Courtly Romance. Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1977.
- 20) Geoffroi de Vinsauf, Poetria Nova. In: The Poetria Nova and its sources in early rhetorical doctrine, by Ernest Gallo. The Hague/Paris, Mouton, 1971, pág. 45.
- 21) Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer, p. viii.