

LITERATURA MEDIEVAL

Volume II

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte

Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: EDIÇÕES COSMOS

1ª edição: Maio de 1993

Depósito Legal: 63839/93

ISBN: 972-8081-05-7

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01
Fax: 347 82 55

A Mulher e o Homem na Poesia Obscena de D. Afonso X

António Branco

Universidade do Algarve

Antes de abordarmos o tema identificado pelo título desta comunicação — «A mulher e o homem na poesia obscena de D. Afonso X» —, gostaríamos de expor algumas inquietações surgidas ao longo do trabalho que temos vindo a efectuar com cantigas satíricas desse trovador.

Como todos sabemos, grande parte das cantigas de escárnio e de maldizer dos trovadores medievais é tradicionalmente considerada imoral, tanto nos temas tratados como na linguagem, e tem sido, por essa razão, relegada para segundo plano, maltratada ou mesmo omitida, nas obras críticas de análise do conjunto da lírica medieval peninsular. Inúmeros são os problemas que se deparam a quem se interessa por um *corpus* de textos líricos relacionados com o campo semântico do «obsceno».

Em primeiro lugar, o desconforto que a própria temática cria, por se construir a partir do «proibido». De facto, sendo apenas sugerida por meio de *equivocos* ou cruamente desnudada, a sexualidade a que aí se faz referência não é a que resulta do amor ou de qualquer outra forma de afectividade, mas, sim, a que advém de necessidades puramente biológicas, como a vontade de beber e de comer. O Homem é, por esse motivo, encarado na sua «fiscalidade» mais imediata, como se todas as suas conquistas intelectuais não tivessem chegado para o afastar da primária condição animal. Esta circunstância, central para a abordagem desse conjunto de poemas, embaraça o crítico, porque o prazer do «proibido» se fundamenta no secretismo, o que, aparentemente, o torna inacessível a uma actividade de leitura. Consequentemente, a decisão de, mesmo assim, proceder à leitura do «proibido» origina três perguntas:

1ª Os textos que assumidamente nascem e se desenvolvem a partir de tabus e como tal são encarados durante séculos fazem ou não parte do património literário de uma determinada cultura?

2ª Até que ponto a explicitação dos mecanismos em que se baseiam essas cantigas não constitui uma desvirtuação das mesmas?

3ª Deve ou não o crítico, no seu texto, recorrer ao eufemismo, de modo a escapar à linguagem despida dos trovadores?

A primeira questão é, na realidade, aparente, e prende-se mais com aspectos éticos do que com aspectos científicos e estéticos. Se a sexualidade continua a ser um tabu na nossa civilização, não podemos deixar que esse estado de coisas interfira na actividade crítica, sob pena de não podermos igualmente impedir a sua dependência de outros critérios não menos aceitáveis — tal como os políticos e os religiosos —, que, a serem aplicados, reduziriam terrivelmente o campo de textos «analisáveis». Não são o assunto, a linguagem ou a forma como essas duas componentes se realizam num texto que o caracterizam como mais ou menos literário e temos que partir do princípio de que todo o texto literário se oferece à leitura, independentemente da área de experiência humana em que se fundamenta ou projecta.

A segunda questão, embora relevante, resolve-se em consequência da aceitação desse conjunto de textos como literários, pelo que se aceitará também que o «proibido» a partir do qual se constroem algumas cantigas de escárnio e de maldizer é um dos artifícios, senão o primeiro, inerentes à sua arquitectura interna. Não é o «proibido-em-si» que lá iremos

encontrar, mas, já, uma construção sobre esse «proibido» que conhecemos do quotidiano. Logo, o perigo de desvirtuação da essência do texto não é maior no acto de leitura de uma cantiga de escárnio do que seria no de qualquer outro texto literário. E se a literatura é capaz de se assumir como uma actividade marginal — quando floresce à margem dos códigos sociais, morais e linguísticos vigentes, aproveitando deles apenas os aspectos de que necessita para se realizar —, então, a sátira, que para já designaremos por «obscena» ou «erótico-satírica», torna-se extremamente relevante, não só do ponto de vista da história da literatura e da cultura, como, também, de uma teoria da literatura.

Assim, a resposta à terceira pergunta, «deve ou não o crítico, no seu texto, recorrer ao eufemismo, de modo a escapar à linguagem despida dos trovadores?», será, naturalmente, não, o crítico não deve sobrepor-se ao texto que analisa, amputando-o ou transfigurando-o, com o objectivo de o tornar mais «leve» ou «aceitável». Aproveitamos para lembrar as considerações de Giuseppe Tavani, a propósito da importância que confere ao «campo sémico do 'obsceno'» — como se lhe refere — para uma configuração mais específica da cantiga de escárnio e de maldizer:

«O mesmo papel central corresponde também ao campo sémico do 'obsceno,' compatível com todos os outros campos sémicos, quer específicos (mas não com o secundário do 'ethos trovadoresco'), quer extraídos da poesia de amor e, além disso, partícipe, de pleno direito, da densa trama de interferências e de condicionamentos de que resulta a peculiar organização do texto satírico. (...) Esperando que um aperfeiçoamento destes instrumentos de análise aumente a funcionalidade hermenêutica, de qualquer modo as indicações até agora fornecidas poderão revelar-se de alguma utilidade para uma primeira abordagem do campo sémico do 'obsceno', que entretanto sirva para identificar — nem que seja de modo absolutamente parcial — os traços específicos essenciais da *cantiga d'escarnh'e de maldizer*»¹.

O segundo grande problema que gostaria de enunciar aqui pode ser formulado do seguinte modo: a falta de tradição consistente nesta área de trabalho, se, por um lado, parece constituir um dos seus aspectos mais aliciantes, por outro, pode iludir, na medida em que a novidade corre o risco de, afinal, não ser mais do que a explicitação do que já foi sugerido ou pensado por quem aparentemente relegou para segundo plano esse mesmo *corpus*. A bibliografia adequada ao estudo mais aprofundado de cantigas de escárnio e maldizer de temática «obscena» é muito insatisfatória, tanto do ponto de vista da quantidade como da qualidade. Exceptuando a sua edição integral pelo Professor Rodrigues Lapa², poucos são os trabalhos sérios existentes sobre essa matéria. É de salientar, pela acuidade e rigor das observações, a breve análise que Giuseppe Tavani lhes dedica em alguns dos seus trabalhos³.

O terceiro problema é, em nosso entender, o mais interessante. Tem a ver com a designação desse conjunto de composições: chamar-lhes-emos «pornográficas», «obscenas», «eróticas», «erótico-satíricas»?

A primeira denominação — «pornográficas» —, embora pouco frequente, é indubitavelmente a menos produtiva, na medida em que não resulta de nenhum critério «científico», parecendo apenas adjectivar os poemas numa perspectiva moralista e, consequentemente, subjectiva.

A segunda — «obscenas» — é a mais usual. Tavani, por exemplo, adopta-a, ao referir-se ao «campo sémico do 'obsceno'». É evidente que este crítico não utiliza o vocábulo para avaliar moralmente os poemas, mas quer, através dele, englobar todas as referências ao acto sexual ou aos órgãos sexuais. Poderíamos acrescentar a este campo as referências escatológicas, tendo em conta, inclusivamente, que Bachtin⁴ estabelece, para a Idade Média, uma relação clara entre a «escatologia» e a «sexualidade». No entanto, quando essas referências são metafóricas, como é habitual nas cantigas de escárnio, em que, por exemplo, se utilizam as expressões «montanha» e «greta» para nomear o órgão sexual feminino e «madeira» ou «tragazeite» para o masculino⁵, continuará o adjectivo «obsceno» a servir objectivos da

«cientificidade» desejada? Pensamos que sim, embora tenhamos sentido alguma tendência nos textos críticos que tivemos a oportunidade de ler para a utilização da terceira das designações — «eróticas» — nestes casos, em que a sexualidade aparece intencionalmente disfarçada. Todavia, esse termo aplica-se melhor a algumas cantigas de amigo, como «Levantou-se a velida», de D. Dinis, «Eno sagrado, em Vigo», da série de Martim Codax, ou, ainda, «Vaiamos, irmana, vamos dormir», de Fernand'Esquio, porque, aí, a sexualidade e/ou sensualidade se vêm rodeadas de cuidados estéticos que nos parecem essenciais à definição do erotismo. Pelo contrário, ainda que metaforizada, a sexualidade presente nas cantigas de escárnio realiza-se no seu aspecto mais puramente «orgânico» e é objecto do riso, servindo a metáfora para mascarar e, nalguns casos, tornar ainda mais violenta a expressão. A termos que optar entre «obscenas» e «eróticas», para designar cantigas satíricas, preferimos sempre a primeira, por se encontrar mais próxima da realidade literária que identifica, constituindo a segunda um eufemismo desnecessário.

A última denominação, também amplamente divulgada, resulta da aglutinação de «erótico», a cujos inconvenientes já nos referimos, e de «satírico», em que o primeiro adjectivo reduz o campo de interpretação do segundo. Assim, as cantigas «erótico-satíricas» seriam as cantigas satíricas de tema erótico. Do nosso ponto de vista, a sátira exclui toda e qualquer forma de erotismo. O riso sarcástico é um motor de destruição, de denúncia. Por isso, a sátira só conhece a obscenidade. A título de comparação, seria impensável um texto satírico sobre a honestidade ou a beleza, entendidas no seu sentido denotativo. O que torna esta afirmação evidente justifica igualmente as nossas objecções à expressão «erótico-satírico».

A conclusão a que chegámos foi, portanto, a de que as nomenclaturas habitualmente utilizadas são de rejeitar pelo crítico, à excepção da primeira — «obscenas».

Estamos agora em condições de fazer uma síntese da visão do mulher e do homem veiculada pelas 7 cantigas obscenas de Afonso X, a que correspondem os números 7, 11, 14, 23, 25, 28 e 29 da edição crítica de Rodrigues Lapa.

Da análise desse conjunto de poemas, pudemos concluir que deles emanam, fundamentalmente, duas visões da mulher:

- a mulher como objecto do desejo sexual do homem;
- a mulher como objecto da repulsa (sexual) do homem.

Ou seja, a mulher é, aparentemente, tratada antiteticamente. Este contraste verificado na produção satírica alarga-se a toda a produção poética deste autor, visto que podemos encontrar na sua obra a soldadeira da cantiga de escárnio, a dona da cantiga de amor e a Virgem da cantiga de Santa Maria. Na realidade, estas três figuras correspondem a três aspectos do feminino que, à primeira vista, nada têm em comum: o «obsceno», o profano e o «sagrado». Mas se o segundo apresenta contornos nítidos o que dizer do «obsceno» e do «sagrado»? Como nos lembra Lapa, o escárnio atinge muitas vezes o «sagrado», se pensarmos n'«as atitudes que hoje nos pareceriam chocantes e até escabrosas» da Virgem Maria nalguns cantares marianos, assim como nas referências, nessas mesmas cantigas, ao «clérigo devasso e nigromante» e à «monja voluptuosa e pecaminosa»⁶. E o «sagrado» mistura-se, também ele, com o «obsceno» («Fui eu poer a mão noutro di-», Afonso X, Lapa 14). Neste sistema complexo de oscilações conceptuais está, com certeza, a resposta para algum mistério que (ainda) envolve a lírica desta época.

É, de qualquer modo, notório o facto de Afonso X não misturar as donzelas e, sobretudo, as donas com os jogos sexuais a que alude nas suas cantigas, reservando-lhes o espaço da repulsa. De certa maneira, esse espaço mantém-nas intocáveis no que diz respeito à sua sexualidade imediata. O corpo dessas figuras femininas não é, para o poeta, sexual, mas, sim, escatológico: a donzela da cantiga 7 («Non quer'eu donzela fea/ que ant'a mia porta pea») é aquela que «pea», a dona da cantiga 28 («Achei Sancha Anes encavalgada/ e dix'eu por ela cousa aguisada») é comparada com uma «mostea» (palha — estrume?) e é «fududancua». Ou

seja, se as podemos relacionar com a sexualidade, tendo em conta a referência que fizemos às teses de Bachtin, fazêmo-lo indirectamente, o que não deixa de ser uma forma de preservação da mulher, ao contrário do que acontece com as soldadeiras e as mouras.

Por esta razão, afirmamos que a mulher da sátira afonsina constitui um universo à parte, que não se confunde com o domínio profano, mas toca, ainda que levemente, o «sagrado». Daí a nossa tentação de aproximar estes dois universos como duas faces de uma mesma realidade: a realidade do excesso, ou mesmo do cósmico.

O homem, por seu turno, é sempre o realizador de façanhas sexuais que o tornam invejável aos olhos dos outros homens e apetecível aos olhos das mulheres. Na cantiga 11 («Joan Rodríguez foy osmar a Balteira/sa medida, per que colha sa madeira»), a personagem masculina, Joan Rodríguez, vangloria-se das suas proezas sexuais com outras mulheres, que, segundo confessa, o desejaram pelas suas «medidas». Na cantiga 14 («Fui eu poer a mão noutro di/a a ãa soldadeira no covon»), o sujeito masculino torna-se irresistível através de um simples gesto. O «daian de Cález», da cantiga 23 («Ao daian de Cález eu achei/livros que lhe levavan d'alogue»), domina inteiramente as mulheres que deseja, através de artes mágico-sexuais aprendidas nos livros que aluga-empresta. Neste caso, não é a virilidade do homem que domina, mas a sua habilidade nas práticas sexuais. Lê-se também nas entrelinhas a inveja que esse homem provoca na personagem masculina em cuja boca Afonso X coloca a narração dos feitos do clérigo. Na cantiga 25 («Domingas Eanes ouve sa baralha/com uu genet', e foi mal ferida»), a mulher envolve-se num combate sexual com um mouro. Mais uma vez, o homem é fortemente desejado pela mulher, que quer, a todo o custo, «vencê-lo». Esse desejo de domínio é castigado, já que, apesar de o conseguir vencer, Domingas Eanes recebe uma ferida que nunca mais sarará. Através dessa chaga, Domingas Eanes é reconduzida ao seu lugar de ser inferior ao homem. Finalmente, na cantiga 29 («Penhoremos o daian/na cadela, polo can»), a mulher serve apenas de moeda de troca, confirmando esta circunstância o seu papel secundário nas relações que com ela se estabelecem.

O mundo sexual da sátira afonsina é, em conclusão, dominado pelos homens. Esta realidade em nada corresponde à das produções profana (pensando, principalmente, nas cantigas de amor) e «sagrada». Assim sendo, a produção obscena deste autor complementa as cantigas de Santa Maria, na medida em que ambas são resultado de uma sublimação: no primeiro caso, sublima-se o poder da sexualidade masculina, no segundo, o poder da espiritualidade feminina. As três visões da mulher, que atrás descrevemos, correspondem à necessidade de exprimir diferentes impulsos, qualquer deles profundamente humano: o impulso sexual, o impulso amoroso e o impulso de transcendência. Resta agora saber se algum deles é, no Homem, mais vital do que os outros.

Notas

¹ TAVANI, Giuseppe, *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa*, pp. 197 e 201, trad. de Isabel Tomé e Emílio Ferreira, Editorial Comunicação, Lx., 1990.

² LAPA, M. Rodrigues, *Cantigas de Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais...*, Lx., 1965.

³ TAVANI, Giuseppe, *idem* e «O cómico e o camavalesco nas cantigas de escarnho e maldizer», *Boletim de Filologia*, nº 29, CLUL, INIC, Lx., 1984.

⁴ BACHTIN, M., *L'oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, 1970.

⁵ Afonso X, «Joan Rodríguez foy osmar a Balteira» e «Domingas Eanes ouve sa baralha», in LAPA, M. Rodrigues, *Lírica...*, 11 e 25.

⁶ LAPA, M. Rodrigues, *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*, Coimbra Editora, Coimbra, 1977 (9ª ed.).