

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FOLOLOGIA E
LÍNGUA PORTUGUESA

WESLEY FRANCISCO DE SOUZA SILVA

**ELEMENTOS DE EROTISMO E SEXUALIDADE NAS CANTIGAS DE
ESCÁRNIO E DE MALDIZER GALEGO-PORTUGUESAS**

São Paulo
2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E
LÍNGUA PORTUGUESA

**Elementos de erotismo e sexualidade nas cantigas de escárnio e de
maldizer galego-portuguesas**

Wesley Francisco de Souza Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Osvaldo Humberto Leonardi Ceschin

São Paulo
2010

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

SILVA, Wesley Francisco de Souza.

Elementos de sexualidade e erotismo nas cantigas de escárnio e de maldizer das galego-potuguesas/ Wesley Francisco de Souza Silva; orientador Dr. Osvaldo Humberto Leonardi Ceschin. - São Paulo, 2010.

Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo - 2010

Nome: SILVA, Wesley Francisco de Souza

Título: Elementos de sexualidade e erotismo nas cantigas de escárnio e de maldizer das galego-potuguesas.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À maior responsável pela minha trajetória, incentivando-me a superar diversas barreiras, como a do preconceito e a do medo. Àquela, cujas orações, em meio a sorrisos e lágrimas de mãe, foram minha fortaleza, dedico esse trabalho com todo o amor que ainda me parece insuficiente.

Agradecimentos

Ao professor Dr. Osvaldo Ceschin pela incansável dedicação à elaboração dessa dissertação e pela orientação que me foi um aprendizado para a vida, os mais sinceros e singelos agradecimentos.

À professora Clarice Assalim, pelo incentivo a procurar o programa de pós-graduação na Universidade de São Paulo, que parecia tão distante de minha realidade, envio minha gratidão

À Andréia Alessandra e à Gracielle de Souza, pela contribuição que tiveram com a digitação parcial desse trabalho, agradeço os esforços não medidos.

Às professoras Maria Aparecida e Carla Chagas, cujas palavras me serviram de inspiração em toda minha trajetória intelectual, obrigado.

A minha família que nunca desistiu de mim e ainda me compreendeu em meus momentos de cansaço e estresse, manifesto os mais profundos agradecimentos, sempre.

Ao Colégio São José (Ribeirão Pires) e à escola PROFITEC, pela compreensão que tiveram na etapa final dessa dissertação, obrigado

Olha Juno e Minerva, inda agora em furor
de não terem vencido... a quem? à mãe do Amor

Ovídio

Resumo

A sexualidade é uma atividade cultural que, desde antiguidade, provoca interesse ao homem, influenciando sua evolução no decorrer da História. Presente no Amor, no Desejo, no Erotismo, na Pornografia, além de em outras manifestações sociais, o sexo é registrado nas mais variadas formas de comunicação. Hoje, podemos notá-lo em textos escritos e falados em imagens comerciais e preventivas, nas falas, nas atitudes, muitas vezes de forma explícita e outras, de forma sugerida. Em diferentes culturas e momentos históricos a sexualidade é registrada tão logo haja possibilidade de fazê-lo. As cantigas medievais galego-portuguesas estão entre os primeiros registros literários e históricos que consideraram a sexualidade, em seus escritos, como comportamento da sociedade ibérica dos séculos XIII e XIV. Elas eram classificadas em três principais gêneros: cantigas de amor, cantigas de amigo e cantigas de escárnio e maldizer, sendo que este último apresentava um vínculo maior com a realidade, em detrimento dos primeiros, que se voltavam mais para o imaginário. Este trabalho estuda, portanto, os registros que as cantigas medievais de escárnio e maldizer dos cancioneiros galego-portugueses fizeram sobre os comportamentos sexuais da sociedade ibérica dos séculos XIII e XIV. Através de 21 cantigas selecionadas da edição crítica feita por Manuel Rodrigues Lapa (1970), é possível conferir atitudes sexuais que estão pouco envolvidas com o sentimento amoroso, privilegiando o desejo físico. Diversos foram os recursos expressivos empregados pelos trovadores que vislumbraram a possibilidade de registrar os comportamentos libidinosos vinculados a diversos outros contextos. As palavras, é possível constatar, receberam diferentes conotações, através da malícia. Para melhor entender a sexualidade dos cantares, este trabalho apresenta uma paráfrase e comentários sobre o tema em cada “motz”, além de um pequeno glossário com o sentido sexual dos principais temas encontrados no material estudado, ressaltando a importância cultural das cantigas.

Palavras-chave: Sexualidade, Erotismo, Cantigas de escárnio e maldizer.

Abstract

Sexuality is a cultural activity which, since antiquity, causes concern for man, influencing its development throughout history. Present in Love, and Desire in the Erotica, Pornography, and other social events, sex is recorded in various forms of communication. Today, we can notice it in written and spoken in commercial imaging and preventive, language, attitudes, often explicitly and others, so suggested. In different cultures and historical moments sexuality is registered as soon as it's possible to do so. The songs of the medieval Galician-Portuguese are among the first literary and historical records that consider sexuality in his writings, such as a behavior of Iberian society of the thirteenth and fourteenth centuries. They were classified into three main genres: love songs, ballads and songs of a friend of mockery and cursing, but the latter had a greater bond with reality, in spite of the first, which turned more to the imagination. This work studies, therefore, the records that the medieval songs of mockery and cursing songbooks of Galician-Portuguese made about the sexual behavior of Iberian society of the thirteenth and fourteenth centuries. Through 21 songs selected from the critical edition made by Manuel Rodrigues Lapa (1970), it is possible to give sexual attitudes that are little concerned with the feeling of love, focusing on physical desire. Several significant resources were employed by the troubadours who saw the possibility of registering the libidinous behavior linked to several other contexts. The words, as it can be seen, were given different connotations by malice. To comprehend better the sexuality of the songs, this work presents a paraphrase and comments about the topic in each "motz" besides of a short glossary of the sexual sense of the major themes found in the studied material, emphasizing the cultural importance of the songs.

Keywords: Sexuality, Erotica, Medieval songs of mockery and cursing.

Sumário

Apresentação	9
1. Considerações iniciais.....	11
1.1. Sexualidade - Erotismo	11
a) <i>Eros entre os antigos</i>	12
b) <i>Representações da sexualidade</i>	13
c) <i>Registros da sexualidade</i>	17
1.2. Contexto das cantigas.....	19
1.3. As cantigas galego-portuguesas	23
2. Estudo das cantigas.....	29
2.1. Tabela representativa da sexualidade nas cantigas	88
3. Glossário das representações sexuais nas cantigas	90
3.1. Quadro de vocábulos de referências sexuais, com localizações e ocorrências	96
4. Considerações finais.....	100
5. Bibliografia	104
a) <i>Fontes das cantigas</i>	104
b) <i>Bibliografia de estudo</i>	104
c) <i>Obras de referência</i>	107

Apresentação

Este trabalho diz respeito aos registros lingüísticos dos comportamentos sexuais das cantigas medievais de escárnio e maldizer dos cancioneiros galego-portugueses.

A sexualidade é manifestada em diversas sociedades, culturas e atividades artísticas, motivando estudos e despertando interesses e curiosidades. Reconhecê-la como um aspecto humano que teve e tem participação na construção da História é de grande importância.

Encontramos hoje, nas mais variadas formas de mídia, diversos registros desse tema, que se expandem a espaços privados e coletivos. Ainda que haja pessoas que evitam comentá-las abertamente, as atividades sexuais são expressas pela Língua, tal como por outras formas de comunicação, como gestos e imagens, atingindo a população em massa, principalmente através da pornografia.

Tendo em vista que o homem sente necessidade de registrar seus comportamentos, não apenas a fim de estudá-los, mas, sobretudo, desejando expressar seus sentimentos e suas observações acerca do mundo em que vive, podemos vislumbrar diversos textos que foram escritos ao longo da História, registrando os comportamentos e desejos sexuais. Essas atividades se percebem vinculadas ao Erotismo, ao Amor, à pornografia, ao desejo, à violência, entre outros. Ora estiveram ligadas ao sagrado, ora ao profano. Foram vistas e apresentadas como viciosas e obscenas, assim como já foram prestigiadas e desejadas. Expandiram-se, portanto, a diversas áreas, possibilitando que uma grande quantidade de estudos se desenvolvesse, explorando-as de alguma forma.

Essa grande abrangência da sexualidade ocorre, devido às diferentes abordagens que ela sofre em diversas culturas, além do interesse que desperta. Em cada momento, em cada sociedade, em cada manifestação artística, os comportamentos sexuais são aludidos de uma forma específica, própria da visão que se tem sobre eles no contexto em que se manifestam. Esse fato nos motivou à questão sobre a qual se voltará esse trabalho: Como foram registrados os comportamentos sexuais nas cantigas medievais de escárnio e maldizer dos cancioneiros galego-portugueses?

Muitos estudos têm sido realizados sobre a cultura galego-portuguesa dos séculos XIII e XIV, ainda que tenhamos a impressão de que o interesse pelo período diminuiu. Dedicar-se a ele ainda se faz necessário pela influência que sofremos daquela época e, principalmente, pelo fato de ainda permanecerem muitas dúvidas sobre o seu contexto. Por

isso, cremos que seja importante manter vivos os interesses, não somente pela cultura galego-portuguesa, mas por toda a época chamada de medieval.

Da mesma forma, percebemos que há muitos estudos que se desenvolvem sobre as cantigas medievais dos cancioneiros luso-hispânicos e, a cada momento em que alguém se dedica a elas consegue extrair considerações que contribuem para novas pesquisas.

Há muito já se provaram os valores lingüísticos, culturais e históricos presentes nesses cantares, principalmente nos de escárnio e maldizer, cujo vínculo com a realidade vigente é uma grande contribuição. O estudo sobre essas cantigas tornou-se mais atraente após a facilidade de acesso que passaram a ter a partir de 1965, quando Manoel Rodrigues Lapa elaborou a primeira edição crítica das cantigas de escárnio e maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses. A coleção de cantigas que essa obra concentra (428 na primeira edição e 431 na segunda) apresenta um trabalho de grande dedicação do filólogo aos cantares, servindo como fonte a muitas pesquisas, devido a sua confiabilidade. Também faremos assim nesse estudo: tomaremos como fonte principal a segunda edição de **Cantigas de escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses**, da qual colheremos as cantigas em que estudaremos os registros de comportamentos sexuais.

Selecionamos da fonte 21 cantigas, nas quais se podem vislumbrar atividades sexuais. Os cantares são exemplos das diferentes manifestações de amor físico, registradas pelo escárnio e pelo maldizer. Durante a seleção, procuramos incluir, em nosso material, cantigas que fizessem referência de forma explícita e implícita ao tema e que nos possibilitassem percebê-lo em diferentes contextos: o religioso, o da vida boêmia e airada, o do trabalho, o da batalha, o do sentimento amoroso e outros comportamentos cotidianos.

Pretendemos, enfim, colaborar com essa vertente que deseja manter vivos os interesses pelos estudos das cantigas medievais galego-portuguesas, identificando nelas uma manifestação que causa interesse e curiosidade ao leitor: a sexual. Esclarecendo, através de paráfrases e comentários sobre o amor físico registrado em cada “motz”, desejamos contribuir para que pesquisadores se sintam atraídos pelas cantigas e se dediquem a elas, valorizando seus estudos e apresentando novas descobertas.

1. Considerações iniciais

1.1 Sexualidade – Erotismo:

São muitos os estudos que exploram os comportamentos sexuais, mas não distinguem Sexo, Amor, Erotismo, Pornografia e a Libido. O sexo está vinculado a todos eles, mas cremos que não possamos tomar um termo pelo outro. Quantas vezes não ouvimos ou lemos a expressão “fazer amor”? Em uma atividade sexual pode haver esses termos abstratos, como pode não havê-los.

Comentar a atividade sexual como um comportamento humano parece nos colocar diante do Erotismo. Dentre todos os seres vivos que exercem relação sexual, o ser humano é o único a quem se atribui o Erotismo e que sente necessidade dele. A relação sexual entre os animais é instintiva, pois eles não possuem plena consciência sobre ela, enquanto o homem, consciente e racional, pode fazer do sexo uma atividade erótica que mescla sensações de amor e desejo, além de instigar o jogo de sensualidade. O Erotismo manifesta desejos sexuais impulsivos, ao mesmo tempo que visa a dominá-los.

A tentativa de controlar os desejos sexuais é um fato cultural e individual, assim como é a visão sobre os comportamentos e os relacionamentos amorosos. Por isso, muitos estudiosos sentem dificuldade em definir o Erotismo.

“A interpretação coletiva ou individual de uma conduta como erótica depende do contexto social, ideológico e psicológico em que aparece, pois a sedução e o interesse só se entendem dentro de um sistema simbólico” (BARSA, 2001).

Os desejos sexuais são impulsivos e tentam esquivar-se do controle racional. Interiorizados no ser humano, esses impulsos, inerentes ao corpo, procuram encontro com um objeto exterior a ele: outra pessoa, também com desejos eróticos inerentes ao corpo.

O ser humano usa seu lado racional para dominar seus desejos, visando melhor forma de realizá-los. Age com racionalidade também sobre seus comportamentos sexuais a favor da sedução e da excitação, desejando, pela atração física, promover o prazer.

Sendo, portanto, o homem consciente de sua atividade sexual e desejoso de entender o que lhe é peculiar, ele sempre buscou formas de explicar sua sexualidade. No

ocidente, os greco-romanos apresentaram considerações importantes com a figura de um deus: entidade em que se pode depositar a relação de perfeição e de domínio.

a) Eros entre os antigos:

Os antigos percebiam suas atividades sexuais e, conforme a cultura e o conhecimento de que dispunham, representaram-nas através de um deus, que nos parece aludir mais aos desejos sexuais do que aos comportamentos. Embora alguns antigos, como Platão e Ovídio, tenham iniciado observações e considerações sobre as atividades sexuais, eles não tinham a consciência sobre temas como o erótico, assim como temos hoje (se podemos ousar dizer que temos essa consciência), mas através de Eros e outros deuses, aludiram ao que percebiam e inferiam sobre seus comportamentos sexuais.

Representado muitas vezes pela figura de uma criança, Eros é cultuado também como deus do Amor, com o poder de causar grandes desavenças e confusões, além de proporcionar situações humorísticas e trágicas entre seres humanos e deuses: “Os deuses da religião romana... se achavam... muito próximos aos mortais, com quem não hesitavam em misturar-se e unir-se sexualmente...” (CUATRECASAS, 1997: 10).

Identificado por Cupido pelos romanos, em algumas versões, o deus aparece como filho do Caos. Em outras, porém, é apresentado como filho de Vênus, deusa do Amor, havendo diferentes relatos com relação a sua paternidade, uma vez que a criação do deus ocorre conforme as diferentes visões sobre o que percebiam de suas atividades.

Em consulta à enciclopédia Hispânica, encontramos um exemplo da relação entre o deus e o pensamento social e cultural da época:

“Platón lo describe como hijo de Poros, la abundancia, y de Penia, la escasez, y así explica que la esencia del amor es ‘echar de menos’, una búsqueda constante. **Eros es todo riqueza y a la vez todo necesidad, perpetua insatisfacción**” (...) . También aparecía a veces con los ojos vendados, haciendo alusión a que lanza sus dardos al azar” (HISPÂNICA, 1990-91).

Platão já mencionava, conforme sua percepção, a atividade sexual, representada por Eros, como fato social e cultural, cuja manifestação impulsiva de insatisfação provoca a busca constante pela riqueza da completude, sendo, logo, um aspecto do qual o homem sente necessidade. Em **O Banquete**, o filósofo coloca na fala de Sócrates um comentário

sobre Eros em que este é descrito como “o desejo de quem se sabe imperfeito pela plenitude espiritual/existencial” (CARDOSO, 2003: 33). Dessa forma, Eros, como um deus, podia proporcionar a riqueza da “plenitude espiritual/existencial”, desejada pelos humanos (seres incompletos), através da sensação de “perpétua satisfação”. Os greco-romanos ligavam seus comportamentos sexuais a uma esfera mítica. A relação entre Eros e Tanatos reforça isso. Eros é a manifestação do impulso da vida; Tanatos, a manifestação da morte. Lembremos ainda que Eros, com suas flechas, despertava o desejo sexual, cujo controle, para os Antigos, era difícil. Não foram vários os casos mitológicos em que o despertar da paixão é usado como uma arma de vingança? Em um deles, Vênus pede a seu filho que acerte, com uma de suas flechas, uma donzela de quem a deusa pretende se vingar: mito de Psiquê.

Embora, portanto, novos estudos sejam realizados em todas as épocas acerca dos comportamentos sexuais, pretendemos reforçar que os Antigos nos legaram dados importantes que foram as primeiras observações sobre o sexo no mundo ocidental.

b) Representações da sexualidade

A sexualidade está presente em diversas áreas. Entendemos pelo termo *sexualidade*, para esse estudo, todas as manifestações do sexo, sejam elas amorosas, eróticas, pornográficas, ou apenas um desejo sexual. Cabe-nos entender, nesta parte do estudo, como diferenciar essas áreas da sexualidade. Apresentamos, portanto, nossas considerações a respeito desses termos. O assunto é polêmico, de modo que há muitos estudos que se contradizem. Por isso, não pretendemos definir nenhum tema. Apenas indicaremos o que consideramos sobre cada um, a fim de desenvolvê-los sobre as cantigas, como manifestações do sexo.

Notamos, geralmente em uma relação sexual, a busca por uma completude não somente física, mas sentimental, afinal o prazer sexual está ligado também a sensações emocionais. O sexo pode manifestar Amor e, quando isso ocorre, ele se torna erótico. Podemos pensar no Erotismo como uma manifestação do sentimento amoroso, através do ato sexual.

O dicionário Houaiss apresenta a seguinte acepção para o verbete *Amor*:

“1. forma de interação psicológica ou psicobiológica entre pessoas , seja por afinidade imanente, seja por formalidade social. 2. atração afetiva ou física que, devido a certa afinidade, um ser manifesta por outro. 2.1. forte afeição por outra pessoa, nascida de laços de consangüinidade ou de relações sociais. 2.2. atração baseada no desejo sexual, afeição e ternura sentida por amantes. (...) 14 **a. carnal** aquele que procura a satisfação sexual, amor físico” (HOUAISS, 4ª ed.).

O Amor é sentimento de afeição, e pode ser manifestado em relações de família e amizade. Para Houaiss, ao Amor estão ligados o desejo, a interação, a afeição, a afinidade, a atração, a ternura e a satisfação. Camões via nesse sentimento um paradoxo: “ferida que dói e não se sente”. Para o cristianismo o amor é Deus e provém dEle, devendo estar na relação com o próximo. Pode também ser vislumbrado na relação entre amantes (o nome já o indica), como a manifestação de um desejo físico (acepção 2.2 de Houaiss).

A esfera do amor é ampla. O sentimento é, acima de tudo, cultural. Sob nossa visão, quando relacionado à afeição entre amantes que sentem também desejos sexuais, o Erotismo entra no campo do Amor.

Vejam agora o que se registra no termo *Erotismo*:

“1. estado de excitação sexual. 2. tendência a experimentar a excitação sexual mais prontamente que a média das pessoas. 3. tendência a que se ocupa com ou de exaltar o sexo em Literatura, arte ou doutrina. 4. estado de paixão amorosa” (HOUAISS, 4ª ed.).

Consideraremos, para o que pretendemos estudar como Erotismo, as acepções 1 e 4, sendo esta área, portanto, um estado de excitação sexual em que se manifesta a paixão amorosa. Logo, o sexo nem sempre é erótico, porque pode ser concebido desvinculado de qualquer sentimento de afeição amorosa: uma busca pelo prazer.

No verbete *sexualismo*, o Houaiss registra: “preocupação excessiva com o sexo; predominância da sexualidade no modo de ser. 3. a atividade sexual.” (Houaiss, 4ª ed.).

Aceitaremos o termo sexualismo como a atividade sexual desvinculada do Amor, do Erotismo. A preocupação é com o prazer proporcionado pelo sexo.

A sexualidade também se faz presente e é muito enfatizada pela Pornografia que, principalmente nos últimos anos, tem ganhado grande espaço na sociedade, merecendo

nossa atenção. Ela tem sido misturada, principalmente pela mídia, com o Erotismo: filme pornográfico é erótico; revistas pornográficas são eróticas; imagens e conversas pornográficas são eróticas. Na verdade, parece que vivemos um momento em que se identificam, popularmente, todas as manifestações sexuais como eróticas ou pornográficas sem distinção entre uma e outra. Até mesmo estudiosos nos deixam confusos quanto ao que é o pornográfico em relação a outras áreas da sexualidade. Para o termo *pornografia* o dicionário apresenta:

“1. estudo da prostituição; 2. coleção de pinturas ou gravuras obscenas; 3. características do que fere o pudor (numa publicação, num filme etc); obscenidade, indecência, licenciosidade” (Houaiss, 4ª ed.).

Alguns estudos atribuem à pornografia um caráter de marginalização e vulgarização do sexo. “Efeitos imediatos de excitação sexual é tudo quanto, no seu comercialismo rasteiro, pretende a literatura pornográfica” (PAES, 1990: 14).

Não pretendemos dar ao termo uma designação de pouco valor, nem associá-lo a exhibições de sexualidade. Eliane R. Moraes, em seu pequeno, mas significativo trabalho sobre a Pornografia, escreve a respeito da origem do termo:

“A palavra pornografia provém do grego *pornographos*, que significa literalmente ‘escritos sobre prostitutas’. Assim, em seu sentido original, a palavra refere-se à descrição da vida, dos costumes e dos hábitos das prostitutas e de seus clientes” (MORAES, 1985: 07).

Consideraremos, portanto, a Pornografia como as atitudes sexuais em troca de valores financeiros.

Temos ainda, como manifestação de sexualidade, a libido, que visa ao sexo, mas não atinge o ato, a prática. Em uma das acepções do verbete *desejo* em Houaiss temos: 3. “Instinto físico que impulsiona o ser humano ao prazer sexual; lubricidade, excitação” (Houaiss, 4ª ed.).

Consideraremos como libido a vontade de possuir alguém, sexualmente, em busca do prazer. Não se deve confundir, para o que pretendemos usar nesse estudo, com a afeição

presente no Erotismo, que, por ser amorosa, envolve um plano mítico e uma interação psicológica. A libido é uma atração física, que impulsiona ao sexualismo.

Tendo em vista o campo de manifestação da sexualidade, devemos considerar ainda dois fatores importantes como motivadores desses comportamentos: a beleza e o desnudamento.

A beleza é o atrativo exterior que serve ao desejo impulsivo, fazendo com que se veja no objeto em que ela se materializa o ideal de posse física. Não desejamos o belo, mas sim o elemento que possui esse ideal (FERREIRA, 2003). É usada, também, pela pornografia como um atrativo, despertando o desejo pelo sexo, a fim de oferecê-lo em troca de favores financeiros.

Diante da beleza, ou melhor, do corpo que a possui, acreditamos, por vezes, notar o objeto ideal de nossa completude. Muitas obras que abordam as manifestações eróticas colocam a beleza como fator crucial. Helena, em **Ilíada**, pode ser lembrada como grande exemplo de beleza a favor da atração sexual, do amor. A formosura da personagem tem sido fonte de inspiração para diversas outras obras, como as poesias de Safo.

“Helena de Tróia é o exemplo mítico escolhido por Safo para ilustrar o tema principal do poema: a beleza, perspectiva de uma forma, poderíamos dizer, subjetiva. Aquela que a tradição preservava como um paradigma mítico da beleza e um exemplo marcante do poder de Afrodite (...), porque seu amante Páris encontrará o que há de mais belo” (BRASETE In: FERREIRA (org), p. 23).

Também merece destaque a beleza masculina, que, na história da Literatura universal, já atraiu a homens e mulheres ao ser retratada nas figuras de jovens guerreiros, como o cavaleiro Lancelot, a quem sucumbiram a rainha Genebra e outras damas da corte de Arthur.

A importância do papel desempenhado pela beleza está além da sexualidade. O belo está presente em tudo o que se idealiza. O Amor, em determinadas culturas, é visto como algo belo, portanto, o ideal a ser propagado entre a humanidade. Também fora assim entre os Antigos que elegeram a deusa do Amor como a mais bela.

Embora atraídos pela beleza, na atividade sexual desejamos a mácula dela, muitas vezes, de forma violenta e animalesca.

“Se a beleza, cujo acabamento rejeita a animalidade, é apaixonadamente desejada, é porque nela a posse conduz a conspurcação animal. Nós a desejamos para maculá-la, para sentir o prazer de que estamos profanando-a.” (BATAILLE, 1987: 135)

Também a beleza deseja ser maculada, pois, ao se revelar, atrai para si o maculador num ritual de sacrifício, que ocorre através do desnudamento, instigando o desejo erótico, sexual e pornográfico. As vestimentas propõem a segregação da beleza e aguçam o desejo de atingi-la.

“O pejo da nudez – momento inaugural da autoconsciência do sexo e por conseguinte do próprio erotismo, *cosa mentale*, por excelência –, levou à ocultação, pela vestimenta, das partes genitais, assim introduzindo no domínio da sexualidade a dúplice noção do mistério (curiosidade pelo que se oculta) e de obscenidade (escândalo pela repentina revelação do ocultado)” (PAES, 1990: 15).

c) Registros da sexualidade:

O homem sempre procurou registrar seus sentimentos e seus pensamentos em suportes que lhe servissem como elementos de comunicação e que pudessem preservar sua cultura, mantendo-a viva. Com a sexualidade não ocorre diferente. Ela tem sido bastante frequente nos registros artísticos que ora a evidenciam, ora a disfarçam.

Considerando isso, usaremos uma interessante citação sobre o verbete Erotismo da Nova Enciclopédia Barsa, para classificarmos as formas de registro do tema nas cantigas:

“O temário erótico desempenha papel importantíssimo na expressão artística em geral. Apenas sugerido ou explícito, o erotismo se manifesta na música, na literatura e nas artes visuais...” (BARSA: 2001).

Há, portanto, sob nossa leitura dos cantares, registros explícitos ou sugeridos das atividades sexuais: o uso de um vocabulário metafórico e discreto, por exemplo, nos leva a um registro sugerido, enquanto que palavras que expressam diretamente o comportamento sexual, de forma obscena, nos guiam a um registro explícito.

Estudaremos também a sexualidade nas cantigas medievais de escárnio e maldizer dos cancioneiros galego-portugueses, buscando nelas os registros de **Erotismo**,

sexualismo, pornografia, libido (desejo sexual), homossexualidade, adultério, libertinagem, vigor sexual, sensualidade, atividade grotesca e hiperbólica.

Esses termos foram levantados, a fim de expressarmos o que notamos de sexualidade nas cantigas, servindo de identificação para os comportamentos aludidos pelos cantares.

Apresentamos, a seguir, alguns adjetivos que podem ser usados com referência aos comportamentos sexuais

Adjetivos “sexualizados”: adúltero, amoroso, atraente, cupidinoso, desejoso, devasso, erótico, excitante, homossexual, incitante, lascivo, libertino, libidinoso, licencioso, lúbrico, malicioso, obsceno, sensual, sexual, voluptuoso.

Sabemos que esses conceitos não eram existentes na época de composição das cantigas. Contudo, os comportamentos sexuais referenciados por elas deixam transparecer manifestações que desses conceitos.

1.2 Contexto das cantigas

Os cantares de escárnio e maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses foram elaborados nos séculos XIII e XIV na Península Ibérica e estão entre os mais antigos registros literários referentes às províncias de Portugal e Espanha.

As cantigas e demais documentos da época apresentam comportamentos importantes sobre as figuras do nobre, do cavaleiro, do clero, do burguês, do vilão, dos trovadores, entre outros.

O século XI é o período em que se iniciam os trovares, através da lírica provençal. O termo *Provença* é aplicado em referência à região em que as trovas foram enraizadas. Adotamos o comentário de Spina que assim explica o termo:

“Por Provença vamos designar aqui, não obstante a impropriedade do termo, toda a civilização do Languedócio que está compreendida entre o Mediterrâneo e o Maciço Central, os Pirineus e a fronteira italiana.” (SPINA, 1996: 17)

Essa região desenvolveu um melhor cenário para a composição das cantigas, em oposição ao Norte onde predominaram as canções de gestas

A doutrina cátara que apareceu, sobretudo, no Sul da França, favoreceu o desenvolvimento de uma poesia melhor elaborada, pela qual o trovador deixa transparecer um lirismo “sentimental, cortês, elegante, refinado, transformando a mulher no santuário de sua inspiração” (SPINA, 1996: 22). Observamos novos comportamentos amorosos manifestados sob uma nova cultura.

Dentre os fatores culturais que se manifestaram na região da Ibéria, o cristianismo é um dos aspectos de maior influência. Bispos e monges da Igreja mantinham importantes posições políticas e econômicas.

As festas profanas eram condenadas pela religião, pois eram formas de cultos pecaminosos, sendo substituídas pelas festas aos Santos. As manifestações eróticas também foram inibidas pelos escritos bíblicos do novo testamento. Em I Coríntios, São Paulo comenta sobre o casamento e o celibato, condenando as atividades e desejos sexuais:

“Fugi da devassidão. Em geral, todo o pecado que uma pessoa venha a cometer é exterior ao seu corpo. Mas quem pratica imoralidade sexual peca contra seu próprio corpo.

Acaso ignorais que vosso corpo é templo do Espírito Santo que mora em vós e que recebestes de Deus?” (I CORÍNTIOS 6, 18s).

O apóstolo de Cristo faz oposição a todas as formas de manifestações sexuais, inclusive as do casamento, apresentando razões relevantes em favor do celibato.

“A respeito das pessoas virgens, não tenho nenhum mandamento do Senhor. Mas como alguém que pela misericórdia de Deus, merece confiança, dou minha opinião: penso que, em razão das angústias presentes, é vantajoso não se casar, é bom para o homem ficar assim, sem se casar” (I CORÍNTIOS 7, 25s).

Na verdade, não era a instituição sagrada do casamento que consistia na corrupção da alma e sim os comportamentos libidinosos e devassos, de modo que o casamento deveria ocorrer, sob a perspectiva religiosa, para se evitar a fornicção.

A Igreja tinha a incumbência de abençoar os casamentos e todo ritual matrimonial deveria ocorrer por meio dela. O casamento era vantajoso como uma forma de coibir os desejos eróticos e, claro, de favorecer união entre reinos.

O casamento, como uma instituição sacramentada pela Igreja cristã, possuía valor político e econômico. Interesses pessoais foram outros motivadores a realizações de casamentos. Muitos rapazes eram afastados das atividades amorosas por estratégias políticas e econômicas.

Uma crescente atmosfera cupidinosa fez com que alguns jovens desobedecessem aos pais, acabando “expulsos da casa paterna, correndo atrás das prostitutas, sonhando (...) em encontrar donzelas que, como dizem eles, os apalpem...” (DUBY, 1989: 23).

Em Portugal, ainda que pudéssemos notar uma grande submissão dos jovens aos pais, houve situações em que casais se relacionaram sexualmente, às escondidas, antes do casamento. Esses casos deveriam ser levados às “autoridades cristãs” que acabavam formalizando o casamento e, muitas vezes, aplicava de severas punições.

O trovadorismo se insere em um contexto que, embora comum a nós da atualidade, era novo àquela época: o profano versus o cristão. Desejando ganhar a liberdade de expressão, os trovadores, através da exploração do amor físico, colocam-se em posição conflituosa entre o sagrado e profano.

As mulheres, como objetos do amor, do erotismo e portadoras de uma sensualidade provocadora, desempenharam papel de grande importância na formação do Ocidente.

Considerado o sexo forte, o homem, desde a Antiguidade, desempenha função de domínio sobre a mulher, submissa e passiva. Considerando que, numa relação erótica, “era o homem quem fazia um benefício ao elemento passivo receptor – a esposa, outra mulher ou um escravo” (CUATRECASAS, 1997: 14), a vida social, antes da chamada Baixa Idade Média, colocou a mulher, muitas vezes, em plano secundário. A esposa era aquela com quem se pretendia construir uma família, mas não necessariamente aquela por quem se manifestava paixão. O Amor e o Erotismo não se prendiam ao casamento.

Na Baixa Idade Média, contudo, percebemos a mulher em uma posição de destaque. Com o direito de herdar terras, assume posições sociais importantes, ganhando maior autonomia. No Sul da França, por exemplo, percebemos o homem em estado de submissão amorosa, favorecendo o surgimento do chamado amor cortês. Vê-se muito empregado pelas cantigas de amor a expressão *dona* e *senhor*, em referência à mulher a quem o homem serve e corteja.

Essa nova concepção sobre a mulher ocidental favoreceu os encontros amorosos e uma percepção do Erotismo individualizado.

Na Antiguidade, obras como **Satiricon**, de Petrônio, exploram as manifestações eróticas como formas coletivas e naturais. Os estudos sobre as atividades eróticas e sua importância eram representados ainda por importantes trabalhos como **O Banquete**, de Platão e **A Arte de Amar**, de Ovídio.

Na época de composição das cantigas em estudo, vários escritos exploraram a sexualidade, mas vale-nos ressaltar o mito de *Tristão e Isolda* em que encontramos o ambiente que propicia encontros individuais, favorecendo a sensualidade: o banho de Tristão, preparado por Isolda; o grande pinheiro em cuja sombra os amantes se encontram às escondidas; a floresta que lhes serviu como testemunha da atividade sexual. Percebemos com os textos medievais, uma abordagem de comportamentos eróticos ainda não deleitados na história ocidental, que se manifestam sob um novo contexto: o contexto do individual e do imaginário.

As cantigas, entre os primeiros escritos da sociedade medieval galego-portuguesa, são consideradas também como fontes documentais. A Literatura pode representar a realidade do contexto em que foi produzida, mas é escrita sob uma visão particular que

expõe também a imaginação do escritor: seus fingimentos, seus sonhos, seus desejos, suas distorções, sua visão individual sobre o coletivo. Dessa forma, a poesia, muitas vezes, representa a realidade de forma distorcida, exagerada e disfarçada. O poeta, por exemplo, nos coloca diante da oscilação entre o real e o imaginário. A Literatura distorce a realidade, falseando-a e influenciando novos comportamentos. Tomar a Literatura como documento é sempre uma tarefa que exige cuidado.

O amor de muitas cantigas foi fingimento. Lapa coloca uma citação biográfica de UC de Saint-Cir: “fez muito boas canções, com boa música e boa versificação; nunca esteve apaixonado, mas soube fingir-se enamorado” (LAPA, 1970: 15).

O que há de fantasioso nas cantigas de amor e de amigo, no entanto, não corresponde ao que encontramos na sátira das cantigas de escárnio e maldizer, nas quais notamos o desejo de se atingir alguma figura social pela exposição de sua vida particular e, provavelmente, real. Sobre as cantigas satíricas, Lapa afirma: “os trovadores encarregam-se de fazer a reportagem dos acontecimentos mais ou menos escandalosos da época.” (LAPA, 1970: 22). Nessas composições, o imaginário se limita ao exagero dos registros elaborados sob a visão do trovador acerca da realidade e a intenção dele em satirizar seu alvo.

1.3 As cantigas galego-portuguesas

As cantigas medievais galego-portuguesas compreendem o mais antigo registro de nossa língua. Essas líricas, representadas principalmente pelas cantigas de amigo, eram compostas e cantadas especialmente nas cortes de Leão, Aragão e Castela: reinos da Península Ibérica que, durante a Baixa Idade Média, se constituiu pelas províncias de Portugal e Galiza.

Nas composições de amigo transparece um caráter mais popular, no qual a mulher, que, na ausência do marido, é quem cultiva a terra com suas próprias mãos, fazendo-a prosperar, desempenha papel fundamental. “É uma poesia de intimidades domésticas e nisso reside o seu irresistível encanto e sua veracidade” (LAPA, 1970: 107). A lírica provençal de amor é tardia em meio à poesia galego-portuguesa e sofreu alterações em sua produção no contexto luso-hispânico: menos formalidade e mais espontaneidade.

Entre os que cultivaram os cantares estavam os “reis e os príncipes, os bastardos dos reis, os ricos-homens e cavaleiros, escudeiros, até a gente socialmente mais desqualificada, vilãos que viviam de cantar e tocar nas casas ricas” (VIEIRA, 1987: 10)

Eram três as principais designações dadas àqueles que se envolviam com as cantigas: *O trovador* era o compositor de maior prestígio e fazia seus cantares por mero prazer do ofício, sem aceitar paga ou prêmio pelo seu trabalho, o que o tornava sempre nobre; *O jogral* não chegava a ser um trovador, pois fazia de suas composições seu trabalho, recebendo pelo ofício e vivendo dele; *O segrel* não compunha por questão de sobrevivência como o jogral, mas aceitava prêmios pelo seu trabalho em oposição ao trovador.

O grande tema abordado por estes compositores era o Amor, concebido pela retórica em quatro estágios, a saber: *Fenhedor*: característico das cantigas de amor e identificado pela manifestação dos sintomas amorosos de atração, como o suspirar. Apresenta-se distante do objeto amado, mantendo sobre ele a admiração e o sonho; *Precador*: também presente nas cantigas de amor, apresenta um eu - poético semelhante ao fenhedor quanto a seus sentimentos, mas que se aproxima mais do objeto amado, sabendo com ele conversar e desejando dele se apropriar; *Entendedor*: frequente nas cantigas de amigo, é possível, por ora, encontrá-lo nas de amor. Pode-se traduzir por namorado, pois é aquele amor em que já se mantém um compromisso; *drudo*: é próprio do escárnio e do

maldizer e representado por uma concepção de namoradores, mais que amantes, em que se preserva a luta pela posse física da mulher, sem dar a ela uma imagem pura.

Havia trovadores que praticavam os quatro graus, ou seja, compunham cantigas que abrangiam desde o tratamento da mulher como intocada, até a mulher do *drudo*.

Estudar esses trovares, considerando os cancioneiros em que foram compilados, é enfrentar o tempo que nos distancia da época de suas composições. São aproximadamente quinhentos anos que distanciam nosso século e o que esses textos foram registrados. Por isso, os cancioneiros apresentam-se deveras deteriorados e sua leitura não é fácil.

Muitos estudiosos elaboraram edições críticas dos cantares dos cancioneiros, a fim de fornecer material de estudo preciso e de qualidade. Dentre eles estão: Carolina Michaëlis Vasconcelos, Teóphilo Braga, Walter Mettmann, José Joaquim Nunes, Manuel Rodrigues Lapa, Oskar Nobling e outros.

As trovas medievais galego-portuguesas foram compiladas em três principais cancioneiros: **Cancioneiro da Ajuda (CA)**, **Cancioneiro da Biblioteca Nacional (CBN)** e **Cancioneiro da Vaticana (CV)**. O primeiro é o menos completo por não registrar algumas cantigas que seu editor considerava de teor vulgar, além das cantigas compostas durante e após o reinado de D. Dinis. O CBN é o mais completo, pois, em geral, reúne dos outros dois.

As cantigas são divididas em: *Cantigas de amor*; *Cantigas de amigo*; *Cantigas de escárnio e maldizer*. A divisão é sugerida pela **Arte de trovar**, que não pode ser usada taxativamente, pois há de se considerar a questão interpretativa pela qual, muitos textos divergem quanto a suas classificações.

As *cantigas de amor*, cujo tema principal era a *coita amorosa*, apresentam uma voz masculina que aborda, em seu lamento, um amor não correspondido por uma “Dona” a quem costuma chamar de “minha senhor”. O destinatário é a mulher de quem fala a canção e a quem, desejoso de servir, o trovador se coloca na posição de um vassalo.

Em seu lamento, o poeta encontra nesses textos o prazer de amar uma dama de quem o desprezo a torna digna da submissão a ela dedicada

Diante da mulher amada, dona de si mesma, às vezes independente ou comprometida com outro homem – em muitos casos, seu marido – o poeta mantém-se casto e coloca-se a admirá-la e a exaltá-la, descrevendo suas qualidades, sofrendo, por não poder possuí-la e, por isso, deixando-se levar, algumas vezes, à morte.

Nas *cantigas de amigo*, o emissor é uma mulher que, predominantemente, comenta sobre sua relação amorosa a um amigo (próprio amado), à figura de uma confidente (mãe, irmã, amiga) ou à natureza, lamentando a ausência do amado que pode ser motivada pela não correspondência dele, pela distância que os separa, em virtude das viagens e peregrinações realizadas por ele, ou pela proibição dos pais.

*Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo!
e ai Deus, se verrá cedo!*

*Ondas do mar levado,
se viste meu amado!
e ai Deus, se verrá cedo!*
(Spina, 1996: 51)

Diante disso, podemos supor que as *cantigas de amor* e as *cantigas de amigo* apresentassem muitas lacunas para a inserção do imaginário, ainda que houvesse nelas comportamentos reais. O amor abordado por esses cantares e a forma como isso se fazia será satirizado pelas *cantigas de escárnio e maldizer*.

As *cantigas de escárnio e maldizer* a pouco passaram a ser objetos de estudos literários e filológicos se comparadas com as *cantigas de amor* e de *amigo*. Elas compõem um quarto do total de *cantigas* registradas pelos *cancioneiros*. Todavia, ainda que em menor quantidade, não o são em valores culturais, históricos e lingüísticos (CESCHIN, 1980), principalmente por abordarem com mais proximidade a realidade da corte, da burguesia e da vida trovadoresca e jogralesca da época.

Denominadas tradicionalmente como *cantigas satíricas*, são colocadas nesse campo juntamente às *cantigas de risadilha*, aos *joguetes de arteiro* e, por vezes, às *tenções*. Consoante o professor Ceschin, essas *cantigas* são de grande importância a quem deseja estudar os comportamentos da sociedade luso-hispânica nos séculos XIII e XIV:

“O exame do conjunto satírico trouxe, entre outras vantagens, a de permitir a aprovação, nele, da existência de diversas unidades temáticas, de motivos e de assuntos,

que documentam aspectos importantes da arte, dos fatos e dos costumes da sociedade em que viveram os trovadores” (CESCHIN, 1980: 28).

Ora, temos visto o distanciamento que as cantigas de amor e de amigo mantêm da realidade social. Essa distância é bastante reduzida, embora não eliminada, contudo, no campo do escárnio e do maldizer. Fazendo uso de uma linguagem mais popular, ou seja, mais próxima do galego-português falado, os trovadores expressaram, de forma mais íntima, as relações existentes em meio a diversas figuras sociais como o rei, o clero, a abadessa, o cavaleiro, os infanções, os jograis – muitas vezes apontados como vilões (SARAIVA e LOPES, 1982) – as soldadeiras, entre outros. Por esses cantares, pode-se vislumbrar as mais íntimas relações das figuras abordadas, como o comportamento erótico.

Embora as cantigas apresentem as figuras sociais descritas em um ambiente boêmio, que proporciona a naturalidade, o caráter hiperbólico dessas trovas as conduz a desconfiguração da realidade retratada, sob uma visão crítica e individual do autor. A intenção do trovador é importante para se entender a sátira proporcionada na cantiga, caso realmente haja sátira em todos os escárnios e maldizeres.

As trovas galego-portuguesas medievais de escárnio e maldizer diferem entre si, segundo a tradição, pelo conteúdo nelas expresso e pela revelação ou não do alvo da sátira, da paródia ou da ofensa. Considera-se de escárnio os textos em que as palavras acobertam e suavizam as expressões direcionadas a alguém não nomeado. Notamos haver nesses cantares uma sátira indireta às entidades ou aos ambientes a que os satirizados pertenciam. As composições de maldizer revelam o alvo da cantiga, nomeando-o e dá margem ao emprego de um conteúdo mais obscuro e imoral, visando expor, de forma mais ofensiva e agressiva, o conteúdo e a vítima da cantiga.

Pelo vínculo com a realidade, as cantigas satíricas registram, de forma mais natural, os comportamentos amorosos. Por meio do escárnio e do maldizer, os comportamentos sexuais aparecem registrados desde a forma mais discreta à mais rude, representando um “erotismo do corpo, mais inclinado para a ligação entre os homens” (CARDOSO In: FERREIRA, 2003: 30).

Quando nos voltamos a textos literários satíricos, nos questionamos o que é a sátira e como ela é trabalhada dentro da Literatura. Diante disso, partimos da visão de que esse aspecto literário está ligado à intenção do autor e sua visão sobre o contexto realístico abordado. O humor, que costuma estar presente nesses textos, expõe de forma cômica e

descontraída os fatos e comportamentos que se podiam observar. Contudo, essa característica dificilmente pode servir como definição, uma vez a comicidade, na sátira, ocorre sob uma visão particular. Além disso, a sátira “nem sempre faz rir (ridendo castigat mores...) e até provoca, em certos casos, um arrepio de repugnância...” (MARTINS, 1986: 09).

Scholberg desempenha um dos mais célebres trabalhos sobre a sátira e atribui a ela o *ataque*. Desse modo, teríamos duas divisões para ela que Ceschin resume: “A sátira propriamente dita – condenação de uma sociedade por referência a um ideal; e a invectiva – um ataque pessoal contra um indivíduo” (CESCHIN, 1980:16).

A sátira das cantigas é, em sua maioria, de escárnio e maldizer que, segundo Lopes (1994), são composições de caráter pessoal que visam alvos concretos: figuras sociais de fácil identificação naquele meio. Contudo, em muitos casos, ao se investir contra uma figura social não identificada, a sátira parece apresentar também um caráter mais geral por meio da singularidade.

Muitas cantigas possuem aspectos ofensivos e vulgarizadores, segundo alguns estudiosos. Esse pensamento não pode ser usado para atribuir a essas líricas a qualidades de composições marginais. Afinal, a “cultura trovadoresca desconhece esta espécie de censura, quer seja institucional, estética ou pessoal” (LOPES, 1994: 24), principalmente pelo fato de o ambiente de composição desses textos favorecer a liberdade de criação e o vínculo estreito da poesia com a realidade social, o que, inclusive, a valoriza.

Embora se estenda por dois séculos, as cantigas satíricas parecem seguir uma tradição, de modo que as alterações que ocorrem nesses textos entre os séculos XIII e XIV não são significativas, permitindo-nos estudá-las em conjunto.

A lírica satírica, embora composta, em sua maioria, por escárnio e maldizer, apresenta ainda, tradicionalmente, conforme se nota em *A arte de trovar*, outras classificações: os sirventeses morais, as tenções, as risabelhas, os joguetes de artreiro e as cantigas de vilãos, sendo que os três últimos não podem ser determinados dentro do material de que dispomos nos cancioneiros a que temos acesso.

A ligação do comportamento erótico com a sátira se manifesta desde a Antiguidade. Bastaria, para isso, a leitura de **Satiricon** como obra exemplar. Ainda hoje, muitos comportamentos eróticos estão presentes em chacotas que exploram o adultério, a homossexualidade, o vigor sexual, entre outros.

A sátira, que sempre fora de caráter crítico moralizante, sempre foi também alvo de crítica. Ao denunciar comportamentos imorais pelo humor, o texto satírico torna-se imoral e vítima de críticas, como ocorre na Antiguidade com Platão que, em sua **República** repudia o riso da sátira. À exposição pública de comportamentos individuais, como fizeram as cantigas, faz com que se tenha, muitas vezes, uma impressão negativa desses textos.

Mas, entre os medievais galego-portugueses, notamos uma grande propensão ao riso. As cantigas nos mostram que o humor estava presente em diversas situações, como pretendemos conferir com esse estudo.

2. Estudo das cantigas

Neste trabalho apresentamos algumas cantigas da edição de Lapa em que percebemos a abordagem da sexualidade nas personagens referidas pelos cantares. O estudo que formulamos sobre elas propõe a seguinte seqüência:

- 1) **Reprodução da cantiga:** cada cantiga que estudamos será representada por um número conforme a ordem em que é exposta em nosso trabalho. Esse número, que aparece acima dela, será sua identificação durante os comentários. Abaixo dele, indicamos a localização nos cancioneiros e na edição crítica da qual foi retirado.
 - 2) **Paráfrase da cantiga:** elaboramos uma paráfrase para cada cantiga, buscando facilitar o entendimento pelo leitor. Procuramos manter fidelidade à fonte. Alguns vocábulos e expressões são conservados também em favor da representação deles no “motz”.
 - 3) **Comentários:** nesta etapa apresentamos nossos comentários acerca da sexualidade na cantiga em estudo. Classificamos também o texto em suas partes, conforme dados apresentados na introdução sobre os comportamentos sexuais (item “c” do capítulo 1.1). Os dados e as classificações são interpretativos, mas levantados consoante ao que os cantares nos permitem inferir. Antes dos comentários, faremos uma nota sobre o autor da cantiga ou do grupo de cantigas que se segue.
- Nem sempre, durante os comentários, usaremos a nomenclatura específica das cantigas para nos referirmos aos termos técnicos. Eventualmente usaremos nomenclaturas modernizadas: “*palavra*”: verso (vs.); “*cobra*”: estrofe; “*motz*”: texto, cantiga.

01

(CBN 1617; CV. 1150; **Lapa 52**)

*Marinha, en tanto folegares
 tenho eu por desaguisado;
 e sãõ mui maravilhoso
 de ti, por non [ar]rebentares:*
05 *ca che tapo eu [d]aquesta minha
 boca a ta boca, Marinha;
 e con estes narizes meus
 tapo eu, Marinha, os teus;
 e co'as mãos as orelhas,*
10 *os olhos e as sobancelhas;
 tapo-t' ao primeiro sono
 da minha pissa o teu cono,
 como me non vej' a nengũã,
 e dos colhões esse cuu.
 Como non rebentas, Marinha?*

Afonso Eanes do Coton.

Paráfrase:

Marinha, me parece estranho teres tanto fôlego; e fico muito maravilhado de ti, por ainda não te rebentares: pois tapo, com esta minha boca a tua boca, Marinha; e com estes meu nariz, tapo o teu, Marinha; e com as mãos as orelhas, os olhos e as sobancelhas; tapo-te ao primeiro sono com meu pau o teu *cono*, como não me vejo fazer a nenhum outro, e com as bolas esse cu. Como não te rebentas, Marinha?

O autor Afonso Eanes do Coton:

Natural da Corunha, este trovador compôs 5 cantigas entre as de amor, de amigo e de escárnio e maldizer, provavelmente na década de 1240. Não se sabe ao certo se fora um simples escudeiro ou se chegara a ser cavaleiro. Participou do cerco de Jaén e teve contato

com trovadores como Pero de Ambroa e Pero da Ponte, sendo este último acusado de abusar dos versos de Coton por D. Afonso X (OLIVEIRA, 1994: 306)

Comentários:

A cantiga é destinada à soldadeira Marinha e, nas palavras de Lapa é *obsceníssima*. Alude, através do registro geral **explícito**, a uma atividade **hiperbólica** de **sexualismo**.

O trovador mostra-se admirado diante de tanto fôlego que a soldadeira tem após ter tapado a ela todos os orifícios por onde pudesse respirar. A insinuação ao ato sexual é clara a partir da palavra 11, quando nos é possível notar certa malícia sobre a admiração do trovador.

Afonso do Coton parece-nos usar o verbo *rebentar*, a fim de expressar o cansaço e o desgaste sexual de Marinha. Seu emprego, na última “palavra”, antecedido pela expressão *como não*, após a exposição da sexualidade, parece insinuar surpresa diante da disposição sexual da soldadeira.

A partir do verso 05, a cantiga apresenta um processo de gradação, que se forma em torno dos objetos do verbo *tapar*, iniciando com a boca e expandido para todos outros orifícios do corpo (orelhas e nariz), até que se atinja a vagina e o ânus, tapando-os com seu pênis e com seus testículos. A imagem, explicitamente, propõe o sexualismo.

O caráter que consideramos hiperbólico é representado pela descrição de um sexualismo intenso em que o narrador cobre todos os orifícios da prostituta, como quem quisesse, dentro do contexto “sexualizado” que propomos, obter uma posse total do corpo, da personagem. Desde os olhos ao ânus, tudo em Marinha é coberto e ainda assim, parece-nos que não se consegue satisfazer-lhe os desejos, pois ela ainda “folega” e não se rebenta (primeira e última “palavras”), não se cansa ou se desgasta pelo sexo.

Afonso se mostra, portando, surpreso diante do fôlego da soldadeira, que apresenta tamanha fornicção. Mesmo tapada por completo, ela ainda tem disposição para o sexo.

O discurso passa-nos a impressão de que Marinha é uma soldadeira vulgar, e que destaca como objeto sexual.

02

(CBN. 158; CV. 1113; **Lapa 39**)

*Vieron- m' agora dizer
 d'ũa molher que quero ben,
 que era prenhe, e já creer
 non lho quig' eu per nulha ren;
 05 pero dix' eu: – Se est' assi,
 ôi-mais non creades per min,
 se a non empenhou alguen.*

*E digo-vos que m' é gran mal
 daquesto que lhi conteceu,
 10 ca são eu cord' e leal ,
 pero me dan prez de sandeu;
 mais vedes de que ei pesar
 daquel que a foi empenhar
 de que cuidan que xa fodeu.*

*15 Pero juro-vo que non sei
 ben este foro de Leon
 ca pouc' á que aqui cheguei;
 mais direi-vos ãa razon;
 en mia terra, per boa fé,
 20 a toda molher que prenh' é
 logo lhi dizen: – Ten baron!*

*Afonso Eanes do Coton.***Paráfrase:**

Vieram-me agora dizer que estava grávida uma mulher de quem gosto muito e eu não quis de, maneira nenhuma, crer nisso; porém eu disse: - Se está assim, de hoje em diante, não credes mais em mim, se alguém não a engravidou.

E eu vos digo me parece grande mal isto que lhe aconteceu, porque eu sou sensato e verdadeiro, ainda que me dêem fama de louco; mas vedes porque tenho pena daquele que a foi engravidar: por que julgam que a fodeu.

Porém, eu juro-vos que não conheço bem este foro de Leon, porque há pouco cheguei aqui; mas dir-vos-ei uma verdade: em minha terra, por boa fé, a toda mulher que está grávida, logo lhe dizem: - Tem varão!

Comentários:

Esse cantar, pertencente ao mesmo trovador da cantiga 01, parodia as cantigas de amor, explorando a coita de amor. O trovador se dirige a uma mulher a quem servia e que apareceu grávida, inocentando-se, ironicamente, de qualquer acusação. Faz referência a um comportamento de **sexualismo**, expondo-o de forma **explícita**.

O trovador comenta sobre o fato de a mulher estar grávida, no entanto, enfatizando o fato de alguém a ter engravidado. Há um destaque para o ato de engravidar, (o sexualismo).

Uma ironia pode ser percebida na primeira “cobra” pelo demasiado espanto do trovador em descobrir que a mulher estava grávida. No entanto ainda que custasse a crer, logo propôs que alguém a tivesse engravidado. O trovador se mostra esperto, com um jogo bastante inteligente em que vislumbra a possibilidade de se isentar da gravidez cometida, por ele mesmo, ao que nos parece, acusando outrem.

A partir do verso 12, a ironia da cantiga se eleva, quando o trovador manifesta sentir pena de quem a engravidou, porque, julgam que a engravidou (“palavra” 14). Aparece, nesse verso, o verbo *foder*, fazendo referência à mesma ação do *emprenhar*, o que nos faz vislumbrar na ação de engravidar, uma ênfase ao sexualismo. As duas primeiras “palavras” parecem insinuar que o contexto da cantiga fará, como comenta Lapa, “uma paródia da cantiga de amor”. Engravidar e não se responsabilizar é o oposto ao que propõe a coita de amor. O lamento do trovador é próximo ao que se apresenta na cantiga de amor, mas com um tom de sarcasmo em que se demonstra mais a gozação do que o sofrimento.

03

(CBN. 1471; CV. 1081; LAPA 59)

*En Arouca ãa casa faria;
 atant' ei gran sabor de a fazer,
 que já mais custa non recearia
 nen ar daria ren por meu aver,
 05 ca ei pedreiros e pedras e cal;
 e desta casa non me míngua al
 se non madeira nova, que queria.*

*E quen mi a desse, sempr' o serviria,
 ca mi faria i mui gran prazer
 10 de mi fazer madeira nova aver,
 en que lavrass' ãa peça do dia,
 e pois ir logo a casa madeirar
 e telhá-la; e pois que a telhar,
 dormir en ela de noit' e de dia.*

*E, meus amigos, par Santa Maria,
 se madeira nova podess' aver,
 logu' esta casa iria fazer
 e cobri-la; e descobri-la-ia
 e revolvê-la, se fosse mester;
 20 e se mi a mi a abadessa der
 madeira nova, esto lhi faria.*

Afonso (D.) López de Baian

Paráfrase:

Eu faria uma casa em Arouca; e tamanho prazer terei de fazê-la, que jamais recearia gastos nem faria caso de meu dinheiro, porque tenho pedreiros e pedras e cal; e, para esta casa, não me falta outra coisa que eu queira, senão madeira nova.

E eu sempre serviria quem ma desse, pois me faria prazer muito grande nisso de me deixar ter madeira nova, em que trabalhasse uma parte do dia, e depois ir logo madeirar e telhar a casa; e após telhar, dormir nela de noite e de dia.

E, meus amigos, por Santa Maria, se eu pudesse ter madeira nova, logo iria fazer esta casa e cobri-la; e descobri-la e revolvê-la, se fosse preciso; e isto lhe faria se a mim a abadessa der madeira nova.

Trovador D. Afonso Lopes de Baian:

Não há certeza quanto ao nascimento deste trovador, mas sabe-se, por documentos, que em 1930 já era adulto. Participou da retomada de Jaén e casou-se antes de 1251. Como tenente de Bragança, Souza e Riba Minho, faleceu em 1280.

Suas cantigas podem ser localizadas e classificadas como de amor, de amigo e de escárnio e maldizer, sendo, respectivamente, 2, 4 e 4 cantigas registradas em CA, CBN e CV.

Comentários:

Esse cantar é repleto de insinuações sexuais em que se pode perceber o **desejo**, manifestado pelo trovador, de forma **sugerida**. Visa satirizar as freiras do convento de Arouca. Lapa, em sua segunda edição comenta:

“Carolina Michaëlis confessou-se incapaz de descobrir as ironias e gracejos que se escondem na “cantiga da madeira nova”, como ela a apelidou, mas foi sugerido que o autor apelaria para as boas graças da abadessa de Arouca” (LAPA, 1970: 101).

O trovador canta que construiria no convento de Arouca uma casa, sem recear gasto, se a abadessa lhe desse a única coisa de que não dispunha para isso: *madeira nova*. Esse cantar e o seguinte, que dialoga com esse, são de uma admirável riqueza expressiva a favor da sexualidade.

As insinuações partem de vocábulos, derivados da área de construção, destacando a expressão *madeira nova*, sobre a qual gira o desejo do trovador. Em outras cantigas, perceberemos o emprego do termo *madeira* como uma metáfora do membro sexual masculino em ereção (vide cantiga 05). Aqui, a palavra é acompanhada pelo adjetivo *nova*, o que nos faz supor uma alusão a um pênis novo, ou seja, forte e viril. Parece-nos que o

trovador deseja que a abadessa lhe dê estímulo sexual para que ele possa usar na construção da casa, que também pode ser uma metáfora da vagina da freira. A “palavra” 12 nos ajuda a entender essa suposição: quando ele tiver madeira nova, irá madeirar a casa, ou seja, irá introduzir na vagina da freira seu pênis: esse é o grande desejo dele que se realizará com uma *madeira nova*.

O verbo *lavr* (vs 11), cujo objeto é a *madeira nova*, indica que o trovador precisa trabalhar uma parte do dia sobre seu pênis para, depois, introduzi-lo na abadessa. Parece-nos haver uma alusão a falta de virilidade do trovador. Isso será satirizado na cantiga seguinte, de Charinho, que comenta o bom proveito que D. Afonso de Baião deve fazer assim que tiver uma madeira nova, para que o trabalho todo de consegui-la não seja perdido.

Também o verbo *telhar* (vs 13) é “sexualizado”. Ele exprime o ato sexual desejado por D. Afonso, ao propor que “telhará” a casa. Este sentido do verbo *telhar* é reforçado, nas “palavras” 18 e 19, com os verbos *co*brir e *descobrir*, que apontam repetição contínua, podendo indicar o movimento realizado durante o sexo. Sentido semelhante alude o vocábulo *dormir* (vs.14).

Se considerarmos ainda a ambigüidade das palavras *casa* e *madeira nova*, no sentido denotativo e conotativo, podemos supor uma insinuação **pornográfica**, em que o trovador propõe a construção de uma casa em Arouca em troca de favores sexuais da abadessa. O escárnio da cantiga parece também denunciar as más condutas do convento, e a hipocrisia religiosa, pois, se trovador propõe tal negociação, a abadessa estaria inclinada a esse tipo de barganha.

04¹

(CBN. 1625; CV. 1159; LAPA 304)

*Don Afonso López de Baian quer
fazer sa casa, se el pod' aver
madeira nova; e, se mi creer,
fará bon siso: tanto que ouver*
05 *madeira, logo punh' ena cobrir;
O fundamento bem alt', e guarir
pod' o lavor per si, se o fezer.*

*E, quand' el a madeira adusser,
garde-a ben e faça-a jazer*
10 *en logar que non chôvia, ca torcer-
s'-ia mui tost' e non ar á mester;
e, se o lavor non quer escarnir,
abra-lh' o fundament' alt', e ferir,
e mui batê-lo quanto poder.*

*E, pois o fundamento aberto for
alt' e ben batuto, pode lavrar
en salvo sobr' el; e, pois s' acabar,
estará da madeira sen pavor;
e do que diz que a revolverá,*
20 *ant' esto faça, se non, matar-s'-á,
ca est' é o começo do lavor.*

*E Don Afonso pois á tal sabor
de fazer bõa casa, começar
a dev' [el] assi; e des i folgar
e jazer quand' e quand', u mester for;*

¹ Essa cantiga não segue a ordem para favorecer o diálogo com a anterior.

25 *descobri-la e cobri-la poderá
e revolvê-la, ca todo sofrerá
a madeira, e seerá-lhi en melhor.*

*E Don Afonso tod' esto fará
que lh' eu conselho; se non, perder-s'-á*

30 *esta casa per mao lavrador.*

Paai Gómez Charinho

Paráfrase:

Dom Afonso López de Baian quer fazer sua casa se ele puder ter madeira nova; e, se em mim crer, fará bom uso: assim que tiver a madeira, ponha-se logo em cobri-la; e o trabalho pode ser bem sucedido se fizer o alicerce bem alto.

E quando ele trouxer a madeira, guarde-a bem e a coloque em um lugar que não chova, porque ela se torceria muito depressa e não terá mais utilidade; e se não quer por o trabalho a perder, abra-lhe fundo o alicerce, e espanque, e lhe bata tanto o quanto puder.

E quando o fundamento estiver aberto, fundo e bem batido, pode trabalhar sobre ele sem perigo; e quando acabar estará mais tranqüilo com respeito à madeira; e quanto ao que diz sobre revolvê-la, faça logo isso, caso contrário, colocará tudo a perder, porque este é o começo do trabalho.

E como Don Afonso tem tal prazer em construir boa casa, ele a deve começar assim; e em seguida descansar, mas deitar-se às vezes, quando for necessário; poderá cobri-la e descobri-la e revolvê-la, porque a madeira suportará tudo e isto lhe será melhor.

E Dom Afonso fará tudo isto que eu lhe aconselho; caso contrário, perderá essa casa para mão de trabalhador.

O autor Paai Gómez Charinho:

Trovador da segunda metade do século XIII, Charinho apresenta 13 cantigas de amor, 05 de amigo e 02 de escárnio e maldizer, registradas no CBN, CV e CA, sendo que o registro desse último diverge dos primeiros, principalmente quanto à colocação de suas cantigas de amor. Foi membro da corte castelhana como almirante do mar. Descendente de linhagem galega, disputou a sucessão ao trono de D. Sancho IV, mas acabou assassinado por Rui Peres Tonoiro em 1295.

Comentários

Esta cantiga foi composta, aludindo à anterior, de D. Afonso, e é dirigida a esse trovador e, parece-nos, á abadessa de Arouca, mencionada na cantiga 03. O léxico da área de construção civil é novamente usado como forma de **sugerir** o **sexualismo**. Faz referência ao comportamento **adulterino**. Novamente se destaca a expressão *madeira nova*, fazendo referência ao pênis de D. Afonso.

Paai Gómez pretende aconselhar D. Afonso aos cuidados necessários com *madeira nova*, e com ousadia dela na casa que pretende fazer a fim de ter sucesso na construção, e perder a casa a outro trabalhador.

A primeira “cobra” apresenta o primeiro conselho na “palavra” 5, quando Charinho pede que D. Afonso cubra a madeira assim que a tiver. O verbo, como vimos na cantiga anterior, pode insinuar o ato sexual. No vocabulário do galego-português de Lapa, pode representar: *telhar a casa* (sentido denotativo do termo), ou *pôr por cima do corpo* (expressão figurada que colabora com o sentido erótico da poesia). Considerando isso teria o trovador sugerido a D. Afonso que se colocasse algo por cima de seu pênis, insinuando uma relação sexual. Considerando o cantor anterior podendo permitir que a sugestão seja que ele cubra seu pênis com a vagina da abadessa.

O conselho consiste na abertura profunda do *fundamento* mais breve possível. Lapa sugere o entendimento da “palavra” 6 da seguinte forma: “o alicerce há de ser cavado bem fundo” (LAPA, 1970:453) . Pensamos no alicerce que ele faz quando cobre sua madeira. Vocabulário da cantiga é *alto*, como mantivemos na Paráfrase. A vagina cobre seu pênis que fica como um alicerce dentro da casa e esse *fundamento*, usado no sentido mais do resultado, ou seja, da abertura que fará na vagina, deve ser alto, para que não perca a casa para outro trabalhador. Parece-nos sugerir os ardentes desejos da abadessa, que condizem com a fama que tinham as freiras de Arouca. A relação sexual entre eles deveria ocorrer cedo, como se nota pelo emprego demasiado de advérbios e expressões temporais (*tanto que, quando, logo, antes e pois* – vs. 04, 05, 08, 15, 17 e 20), caso contrário, D Afonso se tornou vítima de adultério. Na segunda “cobra”, realça o cuidado em proteger a madeira nova, ou seja, o pênis, em lugar coberto, que não chova, para que não fique torcida e perca utilidade para ele. Nessa cantiga Lapa comenta “a madeira que pretendia levar para a casa era a carne da jovem abadessa.” (LAPA, 1970: 453). No entanto, essa proposição contava

o que vimos na cantiga anterior sobre o termo. As “palavras” de 8 a 12 parecem fazer mais alusão a um pênis que a uma vagina.

Os verbos *abrir*, *ferir* e *bater* indicam, pelo contexto que propomos, a primeira penetração (*abrir*), em que se causa o ferimento pelo rompimento do hímen (*ferir*) e a continuação do sexo (*bater*). As primeiras relações sexuais com a abadessa pelo que sugerimos, deveria ser bem trabalhadas, pois a madeira nova, como tal, suportaria que cobrisse e descobrisse e revolvesse.

05

(CBN. 481; CV. 64; LAPA 11)

*Joan Rodríguiz foi osmar a Balteira
sa medida, per que colha sa madeira;
e diss' e[le]: - Se ben queredes fazer,
de tal midid' a devedes a colher,
5 [assi] e non meor, per nulha maneira.*

*E disse: - Esta é a madeira certa,
e, de mais, nõna dei eu a vós sinlheira;
e pois que s'en compasso á de meter,
atan longa deve toda [de] seer,
10 [que vaa] per antr' as pernas da 'scaleira.*

*A Maior Moniz dei já outra tamanha,
e foi-a ela colher logo sen sanha;
e Mari' Airas feze-o logo outro tal,
e Alvela, que andou en Portugal;
15 e já i a colheron [ě]na montanha.*

*E diss': - Esta é a medida d' Espanha,
ca non de Lombardia nen d' Alemanha;
e por que é grossa, non vos seja mal,
ca delgada pera gata ren non val;
20 e desto mui mais sei eu ca Abondanha.*

Afonso (Rei D.) de Castela e de Leon.

Paráfrase:

Joan Rodriguiz foi à Balteira calcular sua medida, para que receba sua madeira; e ele disse: - Se quiserdes fazer bem, deste tamanho convém recebê-la: assim e de maneira nenhuma menor.

E disse: - Esta é a madeira exata, e, além do mais, eu não a dei a vós sozinha; e, visto que, se em compasso há de meter, muito longa deve toda de ser, que vá por entre as pernas da escada.

A Maior Moniz já deu outra tamanha que ela foi logo recebê-la, sem cólera; e Mari' Airas, imediatamente o fez também, assim como Alvela, que andou em Portugal; e elas já ali na montanha a receberam.

E disse: - Esta é a medida da Espanha, e não da Lombardia nem da Alemanha; e por ser grossa, não vos faça mal; porque fina, para a *gata*, não tem valor; e disto muito mais sei eu que Abondanha.

O autor Dom Afonso X:

Rei Dom Afonso de Castela e de Leão ou *Rei Dom Afonso de Leão* são nomes os quais apareceram as cantigas atribuídas a esse trovador do século XIII. Nasceu na província de Toledo em 1221, filho de D. Fernando III de Castela e de Dona Beatriz de Suabia. Em 1252 foi coroado rei de Castela e Leão e governou até 1284, quando morreu, deixando o trono a D. Sancho, seu segundo gênito, que assume, ainda que deserddado pelo pai. D. Afonso possui 44 cantigas no CBN, além da atribuição das *Cantigas de Santa Maria*.

Teve, ainda, grandes contribuições legislativas como *El fuero real de Castilha* e o código das *Siete Partidas*.

Comentários:

Esse “motz” é formado por palavras e expressões ambíguas que **sugerem** a virilidade sexual. Através de termos provindos da área de construção de casas, a cantiga fala sobre a Balteira, famosa prostituta da época, que *desejava reconstruir com madeira que era retirada das matas reais, segundo parece*. (Lapa, 1ª ed.: 17).

Joan vai a Balteira medi-la para que possa receber a madeira que ele fornecerá. Tendo em vista as cantigas anteriores, em que o vocabulário *madeira* é uma alusão ao pênis e a expressão *casa* é uma referência a vagina, parece que temos um contexto de sexualidade em que Joan pretende verificar se a medida da vagina da balteira é exata para a penetração de seu pênis. Esse pensamento é primeiramente favorecido pelo emprego do possessivo *sa*, que nos permite supor ser a Balteira a quem Joan pretende medir (vs 01 e 02).

O vocábulo *madeira* é usado, portanto, como metáfora do membro sexual de Joan. Expressões como esta (*madeira, pau, estaca, vara, cano*) são empregadas por textos eróticos, devido à semelhança física entre o significado a que elas remetem e o objeto que podem representar (o pênis em estado de ereção). Essa metáfora, mesmo aos olhos medievais, não é uma novidade, como podemos verificar pelos versos de Catulo:

“Deprendi modo pupulum puellae / Trusantem; hunc ego, si placet Dionae,
Protelo rígida mea cecidi. (Há pouco vi um menino e uma menina / Engatados; e
então nele, praza a Vênus, / De pronto engatei a minha **vara** rijá).” (PAES, 1990:
45)

Em outros textos medievais encontramos registros semelhantes, como ocorre na cantiga 19: *e a Meestra metuda / na grand' estaca, jazendo*.

A partir do terceiro verso, o “motz” é colocado na voz de Joan que aponta a necessidade de a soldadeira receber um pênis como o dele que, é segundo Lapa, *avantajado*, a expressão *entre as pernas da escada* parece-nos uma expressão **hiperbólica**.

A partir da nona “palavra”, outras personagens são mencionadas por Joan para comprovar seu vigor sexual. Elas são mulheres que, apontadas como referência, receberam seu pênis e com ele se satisfizeram: Maior Moniz, Mari' Airas e Alveola.

No verso 15, através da expressão *colheron [e] na montanha*, notamos o registro, provavelmente metafórico das nádegas. Lapa, na segunda sugere: *Parece tratar de outra expressão figurada, que designaria, eufemisticamente, o traseiro*. Entendemos, portanto, que as mulheres receberam o pênis por trás.

A última estrofe se destaca pelos versos 18, 19 e 20 em que Joan ressalva a espessura de seu membro, expressando o desmerecimento que há em relação a um pênis fino. Quanto ao registro do termo *gata*, esse é discutido por Lapa que apresenta a dificuldade de transcrição, comentando-a nas duas edições. Na primeira:

“Em CBN, leitura duvidosa entre *gata* e *greta*, que nos pareceu o termo adequado, dada a intenção obscena (...). Mic. optou por *gata*, supondo tratar-se de uma peça de vigamento” (Lapa, 1965: 18).

E acrescenta na segunda edição: “Efectivamente, a ‘gata’ era um engenho bélico, próprio para arrombar muros, feito de madeira muito grossa.” (Lapa, 1970: 18).

Mantivemos o vocábulo *gata* (instrumento que precisa de madeira muito grossa), como uma metáfora do órgão sexual feminino (que precisa de um pênis grande e grosso, segundo o contexto hiperbólico a cantiga). Descartamos a possibilidade de registro do termo *greta*, pois os etimologistas apresentam a datação dessa palavra posterior à época de composição da poesia.

Parece-nos, por fim, que uma das intenções do trovador com esse cantar foi valorizar o **desempenho sexual** e a dimensão do pênis dos homens da Espanha, por meio de Joan, como expressa na última “cobra”.

06

(CBN. 484; CV. 67; LAPA 14)

- Fui eu poer a mão noutro di-
 a a ãa soldadeira no conon,
 e disse-m' ela: – Tolhede-a,ladron,
 ca non é est' a [sazon de vós mi
 05 viltardes, u prende] Nostro Senhor
 paixon, mais é-xe de min, pecador,
 por muito mal que me lh' eu mereci.*
- U a voz começastes, entendi
 ben que non era de Deus aquel son,
 10 ca os pontos del no meu coração
 se ficaran, de guisa que logu' i
 cuidei morrer, e dix' assi: – Senhor,
 beeito sejas tu, que sofredor
 me fazes deste marteiro par ti!*
- 15 Quisera-m' eu fogir logo dali,
 e non vos fora mui[to] sen razon,
 con medo de morrer e con al non,
 mais non púdi – tan gran coita sofri;
 e dix'e logu' enton: – Deus, meu Senhor,
 20 esta paixon soffro por teu amor,
 pola tua, que soffresti por min.*
- Nunca, dê-lo dia en que eu naci,
 fui tan coitado, se Deus me perdon;
 e con pavor, aquesta oraçon
 25 comecei logo e dix'e a Deus assi:
 – Fel e azedo bevisti, Senhor,*

*por min, mais muit' est' aquesto peor
que por ti bevo nen que recebi.*

*E poren, ai, Jesu Cristo, Senhor,
30 en juizo, quando ante ti for,
nembre – ch' esto que por ti padeci!*

Afonso (Rei D.) de Castela e de Leon.

Paráfrase:

Eu fui por a mão, outro dia, no bocetão de uma soldadeira e ela me disse: - Afastai-a, malandro, pois este não é o momento de vós me desonrardes, quando Nosso Senhor sofreu a paixão, mas *é a minha ocasião de fazer penitência*, pecador.

Quando começastes a lamentação, eu logo percebi que não era de Deus aquele som, porque os pontos dele se cravaram em meu coração, de maneira que logo pensei que fosse morrer ali, e eu disse assim: - Senhor, bendito sejas tu, que me fazes sofredor deste martírio por ti!

Eu quisera fugir logo dali, e não vos parecera muito desarrazoado, com medo apenas de morrer, mas não pude – tamanha aflição sofri; e disse logo então: - Senhor, sofro esta paixão por teu amor, pela paixão que sofreste por mim.

Nunca, desde o dia em que nasci, sofri tanto, se Deus me perdoa; e com medo, logo comecei esta oração, e disse assim a Deus: Fel e vinagre bebeste, Senhor, por mim, mas muito pior é isto que bebo ou que recebo por ti.

E por isso, ai, Jesus Cristo, Senhor, no juízo, quando ante de ti eu estiver, lembre-se disto que por ti padeci.

Comentários:

Nessa cantiga, D. Afonso X, autor do “motz” anterior, confronta os comportamentos sexuais com os cristãos. Apresenta o lamento de um trovador repellido por uma soldadeira ao assanhá-la em dia santo. Embora afastado por ela, parece-nos ser tentado pela mulher que lhe instiga os desejos, obrigando-o a se controlar. Podemos observar no “motz”, de forma **explícita**, a manifestação da **sensualidade**, provocando reações **libidinosas**.

Lapa confessa a dificuldade de edição da cantiga, devido ao estado precário dos manuscritos. Contudo, o que mais causa problemas nesse texto é delimitar as falas da soldadeira. O editor aponta que ela pode se estender até a “palavra” 14. Parece-nos, contudo, que ela se limita à primeira estrofe, possibilidade apontada pelo próprio Lapa, citando o professor W. Mettmann. Ora, o conteúdo da segunda “cobra”, se posto na voz da soldadeira, destoaria do que se nota nas demais, pois cremos que o tom de lamentação que se segue a partir da segunda estrofe parte da voz do trovador, por ter que resistir à tentação da carne.

O vocábulo que explicita a sexualidade é *conon*, usada para representar, no aumentativo, a vagina da soldadeira.

Na segunda estrofe, ao trecho “U a voz começastes,” Lapa sugere “Quando começastes a fazer, em altos brados, o vosso queixume,” que simplificamos por “Quando começastes a lamentação”. Parece-nos, pelo contexto, que essa expressão seria alusão a uma reza principiada pela soldadeira, cujos sons pronunciados não eram bem de Deus, pois parece provocar o trovador e conduzi-lo ao queixume que profere.

A expressão **hiperbólica** de quase morte, expressa nas “palavras” 11 e 12, está ligada à tentação sexual. Em outras cantigas, como a 08, aparece como sofrimento ocasionado pela libertinagem.

Na terceira “cobra”, o trovador manifestou a vontade de sair daquela situação, mas não pode, provavelmente, pela tentação sexual que o fazia sofrer. Supomos que haja aí uma abordagem da atividade de **sensualidade**, praticada pela soldadeira.

D. Afonso, ironicamente, se dirige a Cristo, comparando seu sofrimento, pelo controle de seu desejo sexual, ao que passara Cristo durante sua paixão. Na última “cobra”, parece ainda que se retoma a fala de um dos ladrões que foram crucificados com Cristo: “Jesus, lembra-te de mim quando começares a reinar” (Lucas 23, 42).

O ataque desta cantiga, mais do que à soldadeira, parece-nos ser destinado também a comportamentos religiosos.

07

(CBN. 495; CV. 78; **Lapa 25**)

*Domingas Eanes ouve sa baralha
con ãã genet', e foi mal ferida;
empero foi ela i tan ardida,
que ouve depois a vencer, sen falha,
05 e, de pran, venceu bõõ cavaleiro;
mais empero é-x'el tan braceiro
que ouv' end' ela de ficar colpada.*

*O colbe colheu-[a] per ãa malha
da loriga, que era desvencida;
10 e pesa-m' ende, por que essa ida,
de prez que ouve mais, se Deus me valha,
venceu ela; mais [log'] o cavaleiro
per sas armas o fez: com' er' arteiro,
já sempr' end' ela seerá esmalhada.*

*E aquel mouro troxe, com' arreite,
dous companhões en toda esta guerra;
e de mais á preço que nunca erra
de dar gran golpe con seu tragazeite;
e foi-a achar con costa juso,
20 e deu-lhi poren tal golpe de suso,
que já a chaga nunca vai çarrada.*

*E dizem meges: – Quen usa tal preit' e
á tal chaga, já mais nunca serra,
se con quanta lâã á en esta terra
25 a escaentassen, nen cõno azeite;
por que a chaga non vai contra juso,
mais vai en redor, come perafuso,*

e poren muit' á que é fistolada.

Afonso (Rei D.) de Castela e de Leon.

Paráfrase:

Domingas Eanes teve sua briga com um cavaleiro mouro e saiu gravemente ferida; contudo, ela foi ali tão corajosa que conseguiu depois, sem duvida, vencer, e, com segurança, venceu bom cavaleiro; no entanto ele é de si tão *braceiro*, que, em seguida, houve dela ficar ferida.

Ela recebeu o golpe por uma *malha*, que estava desatada; e me causa pena isto, porque nesse lance, o que de mais valor houve, se Deus me vale, foi que ela venceu; mas imediatamente, por suas armas levou a melhor o cavaleiro: como era sagaz, desde já ela sempre será *esmalhada*.

E aquele mouro trouxe como estímulo, dois *companhões* durante toda esta guerra; e, além disso, tem fama de que nunca erra ao dar grande golpe com seu *tragazeite*; e ao encontrá-la com o ventre para o alto, imediatamente deu-lhe tamanho golpe para cima, que a chaga jamais se fechará.

E dizem os médicos: - Quem sofre tal processo e tem semelhante chaga, jamais a fechará, *mesmo que a esquentassem com azeite e com quanta lã há nesta terra*²; porque a ferida não está para baixo, mas ao redor, como parafuso, e é, porém, tamanha que está mal da fístula.

Comentários:

Essa cantiga é um maldizer de D. Afonso (ver nota sobre o autor na cantiga 04), destinado à soldadeira Domingas Eanes. Através de termos maliciosos, **sugere** o **sexualismo** entre a personagem e um cavaleiro mouro. A riqueza está no uso da derivação semântica do léxico oriundo da batalha. É possível vislumbrar ainda o **grotesco** e a **hiperbólica**.

Domingas e o mouro travaram uma batalha em que ela venceu o cavaleiro, mas esse, por manejar bem as armas, causou uma grande chaga nela que ficou a sofrer da fístula.

² Lapa, em nota de edição dessa cantiga.

A primeira insinuação do ato sexual está nas primeiras “palavras”, em que a idéia de vitória e derrota é explorada de forma maliciosa pelo trovador: como num duelo, o homem, com o pênis em ereção, coloca-se a “guerrear” com a mulher, até que ela o conduza ao orgasmo e sua “arma” retorne à flacidez, sendo a mulher vitoriosa.

Conforme a sexualidade que se pode vislumbrar nessa cantiga, propomos que, embora seja a soldadeira a vencedora, o mouro causa-lhe grande chaga na vagina, por ser astuto. Domingas derrota o mouro, mas sai muito ferida, pois, temos a impressão de que, segundo o verso 06, o cavaleiro possui um pênis rijo e de grande dimensão: *mais empero é-x' el de tan braceiro*. Lapa comenta o termo destacado (braceiro) em seu glossário, apontando os significados: *forte ou ágil de braços*. Podemos supor, com isso, que o trovador deseje aludir ao fato de o mouro ser bem dotado, pois seu membro é comparado a um braço forte, empregando a ele um valor **hiperbólico**. O tamanho do pênis é reforçado pela gravidade da chaga vaginal. Ela fora tamanha que a soldadeira sofre de fistula. Podemos insinuar que haja uma associação da atividade sexual à imagem do **grotesco**.

Os vocábulos *arma* (vs. 13) e *tragazeite* (vs. 18) parecem reforçar a representação lexical do pênis, que é enfatizada nos versos 15 e 16, em que o mouro trouxe como estímulo, dois *companhões*, que seriam os testículos.

O sexualismo explorado na cantiga entre as personagens é mais bem descrito na terceira estrofe, em que se pode supor uma alusão à posição em que a soldadeira recebe o pênis do mouro: ela estava deitada, com o ventre para cima, quando recebe o golpe (vocábulo representativo da penetração peniana, do ato sexual). A ferida que esses atos deixaram na soldadeira foi tamanha que se alastrou ao redor (vs. 26 a 28).

08

(CBN. 1472; CV. 1083; Lapa 73)

*Don Estêvão achei noutro dia
 mui sanhudo depos un om' ir;
 e sol non lhi pôd' un passo fogir
 aquel seu ome depos que el ia;
 05 e filhó-o i pelo cabeçon
 e ferí-o mui mal dun gran baston
 que na outra mão destra tragia.*

*E Don Estêvão assi dizia
 a nós, que lho non leixámos ferir
 10 mais: - Quero-vos eu ora descobrir
 com' este vilão migo vivía:
 mais era eu seu ce era el meu,
 e muit' andava mais en pos el eu
 ca el pos mi, pero xi m' el quería.*

*E o vilão enton respondia
 com' agora [vós] podedes oir:
 _ Mui gran mal fazedes en consentir
 a est' om' o torto que mi fazia;
 ca, dê-lo dia en que o eu sei,
 20 sempr' a gran coita deante lh' andei,
 e el sempre deande me metia.*

*E veed' ora, por Santa Maria,
 sei eu poder de co el mais guarir,
 ca me non poss' un dia del partir
 25 de mi dar golpe, de que morreria,
 dun gran pao que achou non sei u;
 e, pois s' assanha, non, cata per u*

feira con el, sol que lh' ome desvia.

Airas Pérez Vuitoron.

Paráfrase:

Encontrei D. Estevão outro dia muito zangado após partir um homem seu; e nem mesmo um passo lhe pode fugir aquele seu homem que ele ia atrás; e agarrou-o ali pela gola e o feriu muito com um grande bastão que na mão direita trazia.

E Don Estevão assim dizia a nós que não o deixamos mais agredi-lo: - Quero-vos agora confessar como vivia comigo este vilão: mais era eu seu que ele meu, e eu andava muito mais atrás dele que ele atrás de mim, para si ele me queria.

E o vilão então respondia como agora podeis ouvir: - Procededes muito mal em consentir a este homem a maldade que me fazia, porque desde o dia em que eu o conheço, sempre passei grande aflição diante dele, e ele sempre me metia à frente.

E vedes agora, pela Santa Maria, se tenho condição de viver bem com ele, porque não posso me livrar um dia de ele me golpear, que me mataria, com um grande pau que achou não sei onde; e, quando se enraivece, não examina por onde fere com ele, *logo que o homem lhe desvia* (LAPA, 1970: 124).

O trovador: Airas Pérez Vuitoron:

Trovador de cantigas satíricas, o cavaleiro Vuitoron parece ter escrito 12 cantares na metade do século XIII, entre 1247 e 1253. Pouco se sabe sobre sua biografia, pois os dados que se tem são os fornecidos por cantigas que o mencionam. Há convergências quanto ao local de seu nascimento entre Galiza e Portugal. Sobre isso, Oliveira (1994) aponta:

“Não conseguimos encontrar em Portugal nenhuma linhagem ou indivíduo com o apelido do autor em causa. O mesmo não podemos dizer da Galiza, onde esse apelido está documentado para os meados do século XIII.”(OLIVEIRA, 1994: 320)

Comentários:

Cantiga bastante maliciosa que nos conduz, sob um registro **sugerido**, a um comportamento **homossexual**. Parece-nos que a malícia é desenvolvida a partir do caso de

um chanceler que agredia um vilão submisso a ele. Um diálogo entre os dois nos permite vislumbrar a sexualidade entre eles.

A malícia está enfatizada na segunda “cobra”, insinuando posições que podem ser vistas como alusivas ao sexo: estando o vilão a serviço de D. Estevão, deveria andar atrás dele, mas D. Estevão queixa-se de ter que andar atrás de seu subordinado. Parece-nos que D. Estevão queixa-se de não ser o passivo durante as relações sexuais, pois tem que estar sempre atrás do vilão.

A insinuação de atividade sexual entre eles pode ser insinuada ainda antes: na “palavra” 12, os pronomes possessivos podem sugerir uma posse erótica dos corpos.

O vilão, contudo, rebate a queixa de D. Estevão, dizendo que sempre sofreu por andar diante do chanceler sob ordem dele mesmo (“palavras” 20 e 21). Dessa forma, coloca-se em dúvida quem era o elemento passivo na atividade homossexual entre eles.

A grande queixa do vilão está no fato de D. Estevão desejar possuí-lo sexualmente em demasia, pois não há um só dia em que consiga escapar de receber um golpe de um grande pau de D. Estevão. O vocábulo *pao*, dentro da sexualidade, representa metaforicamente o pênis, semelhantemente ao que ocorrera nas cantigas 3, 4 e 5, com *madeira*.

A demasia sexual nos coloca diante da prática **libertina**, enquanto que a expressão *de que morreria*, na “palavra” 25, pode insinuar um caráter **hiperbólico** da sexualidade.

Chamam a atenção, nesse “motz”, os léxicos representativos do ato sexual, como *golpe* (vs 25) e *ferir* (vs 28), oriundos do contexto de batalha, de agressão física, que podem ser percebidos também na cantiga anterior.

09

(CBN. 1604; CV. 1136; LAPA 147)

*A un frade dizen escaralhado,
e faz creúd' a quen lho vai dizer,
ca, pois el sabe arreitar de foder,
cuid' eu que gaj' é de piss' arreitado;
05 e pois emprenhada estas com que jaz
e faze filhos e filhas assaz,
ante lhe digu' eu ben encaralhado.*

*Escaralhado nunca eu diria,
mais que traje ant' o caralho arreite,
10 a o que tantas molheres de leite
ten, ca lhe pariron três en un dia,
e outras muitas prenhadas que ten
e atal frade cuid' eu que mui ben
encaralhado per esto seria.*

*15 Escaralhado non pode seer
o que tantos filhos fez en Marinha
e que ten ora outra pastorinha
prenhe, que ora quer encaecer,
e outras muitas molheres que fode;
20 [e] atal frade cuid' eu que pode
encaralhado per esto seer.*

*Fernand' Esquio.***Paráfrase:**

Chamam de *escaralhado* a um frade que convence disso a quem o vá chamar, porque, se ele sabe provocar desejos de foder, eu imagino que é esperto de pau duro; e se

engravidas com quem deita e faz filhos e filhas demasiados, antes eu lhe chamo bem *encaralhado*.

Eu nunca diria *escaralhado*, mas que traz antes o caralho teso, o qual tantas mulheres de leite têm, visto que três pariram em um dia e muitas outras estão prenhas, e creio eu que o tal frade muito bem *encaralhado* seria por isto.

Não pode ser *escaralhado* aquele que tantos filhos fez em Marinha e que tem agora outra senhorita grávida, que nesse momento está prestes a dar à luz, e muitas outras mulheres as quem fode; e eu bem creio que tal frade pode ser *encaralhado* por isto.

O autor Fernando Esquio:

Os cancioneiros registram a Esquio 02 cantares de amor, 04 de amigo e 03 de escárnio e maldizer. Sua família parece pertencer à nobreza galega de Neda e ser “ligada ao mosteiro de São Martinho de Júbia.” (OLIVEIRA, 1994: 338).

Oliveira Marques o chama pela alcunha de trovador, cuja atividade esteve entre os fins do século XIII e início do XIV. Michaëlis pouco fala sobre este autor, chamando-o de “soldado e jogral obscuro”. (MICHAËLIS, 1990, V.II: 508).

Comentários:

A cantiga traz a sexualidade de **libertinagem**, em que se pode notar a **virilidade sexual** de um frade, que fazia fama de alguém que não possuía pênis, ou de quem era impotente. Lapa, nas observações que faz sobre a cantiga, o indica como um frade que *se* “fazia passar por aleijado ou impotente do sexo”. A exploração da sexualidade é feita de forma **explícita**.

O escárnio da cantiga se fundamenta na oposição que Fernand’ Esquio faz à fama do frade, citando as diversas mulheres que dele tiveram filhos, dentre elas, a famosa soldadeira Marinha. O cantar é uma investida contra o frade, visando usar as relações sexuais, possivelmente, para contrariar sua reputação. Podemos supor também que o trovador quisesse fazer uma crítica aos religiosos celibatários, singularizando-os, pelo caso do frade.

O trovador enfatiza sempre a quantidade demasiada de mulheres com as quais o frade se relacionou sexualmente. Caso semelhante ocorrera na cantiga 5, em que a personagem Joan, dentro da esfera proposta de sexualidade, exhibe as mulheres que receberam se pênis (madeira): *A Maior Moniz dei já outra tamanha,/ e foi-a ela colher*

logo sen sanha; / e Mari' Airas feze-o logo outro tal, / e Alvela, que andou en Portugal; / e elas x'a colheron [e]na montanha.

Desse modo, embora fizesse fama de impotente sexual, ou, em caso extremo, de homem desprovido de pênis, sigilosamente cometia devassidões e tenha comportamentos libertinos com mulheres diversas.

Além do ataque à figura do frade, outra riqueza dessa cantiga está na criação lexical do trovador com as “palavras” *escaralhado e encaralhado*. A primeira indica uma sexualidade inativa (a ausência de caralho, de pênis), enquanto a outra representa o positivo vigor sexual (um pênis ativo e “fodedor”). Essas palavras são significativas como representações da potência e impotência sexual. Elas nos indicam também o quanto o membro sexual masculino era valorizado, pelo trovador, como símbolo de virilidade, pois insinua ao que nos parece, que aquele que não pratica o sexo é desprovido de “caralho”, enquanto que aquele que possui um membro teso exerce demasiadas relações sexuais.

10

(CBN. 1604; CV. 1137; **Lapa** 148)

*A vós, Dona abadessa
de min, Don Fernand' Esquio,
estas doas vos envio,
por que sei que sodes essa*
05 *dona que as merecedes:
quatro caralhos franceses
e dous aa prioressa*

*Pois sodes amiga minha
non quer' a custa catar*
10 *quero-vos já esto dar,
ca non tenho al tan aginha:
quatro caralhos de mesa,
que me deu ãa burguesa,
dous e dous ena bainha.*

15 *Mui ben vos semelharan,
ca se quer levan cordões
de senhos pares de colhões;
agora vo-los daran;
quatro caralhos asnaes,*
20 *êmanguados em coraes,
con que colhades o pan.*

*Fernand' Esquio***Paráfrase:**

A vós, Dona Abadessa, eu, Don Fernand' Esquio, envio estas prendas, porque sei que sodes vós a dona que as merece: quatro caralhos franceses e dois à prioressa.

Como sois minha amiga, não quero poupar gastos, quero vos dar isto já, porque não tenho outros tão cedo: quatro caralhos de mesa que uma burguesa me deu, de dois em dois na bainha.

Muito bem vos parecerão, porque até recebem cada um os seus cordões com pares de testículos; em breve vos entregarão: quatro caralhos de asnos, providos de manípulas em corais, com que haveis de receber o pão.

Comentários:

Nesse “motz”, o trovador (ver nota sobre esse autor na cantiga anterior) insinua a uma abadessa manifestações de **libertinagem**, enviando-lhe quatro caralhos ornamentais, a fim de satisfazer os **desejos sexuais** da religiosa.

Fernando Esquio parece sugerir à abadessa que os caralhos lhe sirvam de consolo, pois ela não pode unir-se a um homem, por ser religiosa. Quanto aos objetos, Lapa nos informa:

“A composição gira em volta de uma peça em uso na Idade Média, de origem francesa, o “consolador”, para serviço das mulheres que não queriam ou não podiam achegar-se aos homens. Segundo se deduz da cantiga, esses objetos ornavam os toucadores das senhoras “(LAPA 2ª ed.).

É nos versos 13 e 14 que autor esclarece a referência ao *consolador*, chamando os presentes de *caralhos de mesa*. A locução adjetiva *de mesa* atribui à característica ornamental dos caralhos.

Esses ornamentos, provavelmente já vinham da Antiguidade em que estátuas e esculturas que se assemelhavam a um pênis eram produzidas como representações de Priapo. Ao editar as últimas “palavras”, Lapa, 2ª ed., considera a esse respeito: “Os priapos (falos de mesa) vinham providos de manípulos, com que eram mais fácil meter o pão na boca, - imagem forte e atrevida”.

As manípulas aludem às pegas (parte que se aloja ao objeto por onde se pode manuseá-lo), que provavelmente possuíam um formato semelhante à mão a ponto de servirem à abadessa quando fosse receber a hóstia. A imagem de um caralho usado no altar do cristianismo para receber uma hóstia é, nas palavras de Lapa, “forte e atrevido”, criando a imagem de uma **grotesca**.

O último verso da segunda “cobra” apresenta de onde ele conseguiu os presentes: uma burguesa lhos dá aos pares na bainha. Lapa sugere que *bainha* seja um embrulho. Contudo, sugerimos que possa ser uma representação da vagina, por uma metáfora³. A etimologia das palavras *bainha* denuncia essa associação⁴. O trovador recebe os caralhos da vagina de uma burguesa.

Os quatro caralhos parecem ser enviados à abadessa, pois, ainda que mencionasse dar um par à prioressa (1ª “cobra”), parece mudar de idéia por ser a abadessa sua amiga.

Além da libertinagem expressa pelos quatro caralhos, que sugerem o sexo em demasia, há, na última estrofe, um reforço pela insinuação de comportamento sexual **hiperbólico**: os objetos eram grandes, como de asnos. Parece-nos que somente assim a abadessa poderá se consolar.

³ Sugestão do professor Osvaldo Ceschin (2010).

⁴ Ver mais esclarecimentos no vocabulário.

11

(CBN. 446; CB.338; **Lapa 131**)

*Comprar quer' eu, Fernan Furado, muu
que vi andar mui gordo no mercado;
mais trage já o alvaraz ficado
Fernan Furado, no olho do cuu;
05 e anda ben, pero que fer' é d' unha,
e dize[n]-me que trage ùa espülha,
Fernan Furado, no olho do cuu.*

*E, Don Fernan Furado, daquel muu
creede ben que era eu pagado,
10 se non que ten o alvaraz ficado,
Fernan Furado, no olho do cuu;
e caçurro, e vejo que rabeja
e ten espülha de carne sobeja,
Fernan Furado, no olho do cuu.*

*Fernan Gonçalves de Seavra***Paráfrase:**

Eu quero comprar, Fernan Furado, mulo que vi estar muito gordo no mercado, mas já vem com uma verruga esponjosa, Fernan Furado, no olho do cu; mas anda bem, ainda que duro da unha, e me dizem que traz um tumor esponjoso, Fernan Furado, no olho do cu.

E, Don Fernan Furado, credes que eu estava bem contente com aquele mulo, se não fosse pela verruga esponjosa, Fernan Furado, no olho do cu; é grosseiro, e vejo que mexe o rabo e tem tumor esponjoso de carne demasiada, Fernan Furado, no olho do cu.

O autor Fernan Gonçalves de Seavra:

O trovador compôs cantigas de amor, de amigo e de escárnio e maldizer, embora esse último gênero, em que apresenta apenas um “motz”, não apareça no estudo de Oliveira (1994). Seus cantares podem ser inseridos na segunda metade do século XIII. Confunde-se com Fernão Garcia de Seabra. Sua naturalidade é Sanabria, entre Galiza e

Portugal e pertenceu, provavelmente, à linhagem leonesa, embora seja considerado um trovador português.

Comentários:

Esse “motz” oferece um registro **sugerido** do comportamento **homossexual**, através de um criativo jogo de palavras, que nos permite inferir ao contexto “sexualizado” imagens **grotescas**.

O trovador se dirige ao mercador Fernan Furado, expondo sua intenção de comprar um mulo que achara de boa aparência, mas que trazia consigo uma doença: um tumor no ânus. A sátira humorística ocorre com a colocação do nome *Fernan Furado* em meio ao discurso, antes da expressão adverbial *no olho do cu*.

Segundo Lapa, a malícia do cantar ocorre na menção à doença que pode estar tanto no mulo, como em Fernan Furado. Sobre essa verruga no ânus, a chamada *ficado*, Jiménez (2006) com base em um estudo de Grmek⁵, aponta que “este tipo de dolencias eran frecuentes en los homossexuales pasivos”. Assim, considerando a possibilidade de que a doença possa estar tanto no mulo, quanto em Fernan Furado, a cantiga teria a intenção de insinuar atitudes homossexuais passivas a Fernan.

O verbo *rabejar*, cuja significação para Lapa parece incerta, emprega malícia a favor do sexo anal. Lapa pensou em “ter defeito no rabo”, mas apresenta, com base em outras cantigas, a expressão “dar ao rabo”, que nos parece melhor, sendo aplicado no sentido de mexer, abanar ou exhibir o rabo. O verbo *rabejar* poderia também fazer referência à ação de pegar (o touro) pelo rabo, que já era usado na época com esse sentido.

O sobrenome *Furado* pode ser uma derivação imprópria a partir do particípio do verbo “furar”, sendo, talvez, um apelido dado ao mercador. A palavra era também usada nas cantigas para fazer alusão às partes genitais (ver cantiga 13). Aqui, podemos sugerir que o termo *furado*, seja significativo do resultado das práticas homossexuais passivas.

A possibilidade de se formar a imagem da doença do mulo no ânus de Fernan Furado, que aparece com carne esponjosa em demasia, nos permite atribuir ao “motz” um aspecto **grotesco**.

⁵ GRMEK, Mirko Dražen, *Les maladies à l' aube de la civilizacion Occidentale*. Paris, Payot: 1983.

12

(CBN. 75 e 1336; CV. 943; **Lapa** 135)

*Non sei dona que podesse
 valê-la que eu amei,
 nen que eu tanto quisesse
 por senhor, das que eu sei,
 05 se a cinta non presesse,
 De que mi lh' eu despaguei:
 E por esto a cambei.*

*Pero mi ora dar quisesse
 quant' eu dela desejei
 10 e mi aquel' amor fezesse,
 por que a sempr' aguardei,
 cuido que lho non quisesse,
 tan muito me despaguei
 dela, poi la cinta achei.*

*Nen ar sei prol que m' ouvesse
 seu ben; e al vos direi:
 se a por a tal tevesse,
 quando m' a ela tornei,
 juro que o non fezesse,
 20 ca tenho que baratei
 ben, pois me dela quitei,*

*Ca muito per oimais ei
 con melhor senhor, e sei
 de mi que a serverei.*

Fernan (D.) Páez de Tamalancos.

Paráfrase:

Não conheço dona, das que eu amei, que pudesse ter o valor dela, nem, das que conheço, que eu quisesse tanto como senhor, se não aceitasse a cinta, pela qual me descontentei dela: e por isto a troquei.

Ainda que me quisesse dar agora o quanto eu desejei dela, e tivesse por mim aquele amor pelo qual eu sempre a servi, creio que dela eu não o quisesse, de tanto que me descontentei com ela, depois que achei a cinta.

Também não sei que proveito seu amor tivesse a mim; e outra vos direi: se a considerasse tal pessoa, quando eu me voltei a ela, juro que não o teria feito, porque creio que procedi bem, depois que dela me libertei.

Porque daqui em diante tenho muitíssima vantagem com melhor senhora; e sei por mim que a servirei.

O autor D. Fernan Páez de Talamancos:

Este trovador pertenceu ao início do século XIII e produziu cantigas registradas no CBN e no CV, sendo 6 de amor e 3 de escárnio e maldizer. Pelo sobrenome, supõe-se que seja de Bupal, na Galiza, onde havia um lugar chamado Talamancos.

Pertencente ao período pré-afonsino, nada mais se sabe sobre ele após 1242. Possuía bens em Leão e na Galiza que foram doados a um mosteiro.

Comentários:

Essa cantiga é formada por uma exposição **explícita** do comportamento **erótico**, em que se desenvolve uma relação de **adultério**. Seu vocabulário é mais sutil, semelhante ao dos cantares de amor. A cantiga, junto à outra do mesmo trovador (CBN. 1337; CV. 944; Lapa 136), é acompanhada pela seguinte rubrica:

Outrossi fez estas cantigas a ùa abadessa, sa coirmãa, en que entendia; e passou per aquel mosteiro un cavaleiro e levava ùa cinta e deu-lha, por que era pera ela, e poren trobou-lhi estes cantares (LAPA, 1970: 218).

O caso adúlterino é iniciado por uma situação narrada em outra cantiga do mesmo trovador, pela qual ele reclama traição que sua senhor lhe gerou.

*Con vossa graça, mia senhor
fremosa, ca me quer' eu ir
e venho-me vos espedir,
por que mi fostes traedor⁶.*

Esse cantar (Lapa 134) não esteve na primeira edição de Lapa, pois não o julgou pertencente ao escárnio, corrigindo-se na segunda edição.

O motz em estudo apresenta, portanto, um trovador se queixa por ter amado uma dona que o traiu com um cavaleiro vilão, de quem tem a cinta como prova do adultério. A aceitação do presente indica também a aceitação dos cortejos feitos pelo cavaleiro.

Lapa sugere que o cantar participa das cantigas de amor e de escárnio, chamando-o de escárnio de amor. Cremos que isso ocorre pela possibilidade de vislumbrarmos, na cantiga, manifestações eróticas que, como vimos nos comentários iniciais desse trabalho, envolvem o sentimento de afeição amorosa. Contudo, ainda que haja essa manifestação, acreditamos que predomina o caráter escanino, pois o sentimento erótico parece-nos irônico. Em contribuição a isso, buscamos a outra cantiga da rubrica, em que o trovador parece satirizar a mesma abadessa, através de uma “antítese moral entre a donzela inocente e a abadessa corrompida” (LAPA, 1970: 220), que na verdade são a mesma pessoa.

*Quand' eu passei por Dormãã
preguntei por mia coirmãã,
a salva e pa[a]çãã.*

*Disseron: - Non é aqui essa,
alhur buscade vós essa;
mais é aqui a abadessa⁷.*

Talamancos, com isso, parece sugerir, no “motz” que estudamos, más condutas à abadessa, provavelmente do convento de Dormãã, a quem pensava ser casta, mas tinha má fama até dentro do convento.

⁶ CBN. 74; CB. 28; **Lapa** 134.

⁷ CBN. 1337; CV. 944; **Lapa** 136.

A dignidade da abadessa é tocada pela aceitação da cortesia de outro homem e, podemos pensar que também pela aceitação da cortesia do próprio trovador, afinal, como interna em um convento, ela não poderia aceitar cortesias amorosas. A má reputação da freira é reforçada na “cobra” que antecede a *fiinda*, quando o trovador diz que, se soubesse antes do que ela era capaz, não a teria tornado a ver.

Mais grave ainda se torna a relação, quando vislumbramos, pela rubrica, que havia uma relação de parentesco entre o trovador e a abadessa, sua coirmã, o que poderia ser uma prática pecaminosa de incesto.

O tom de cortesia da cantiga parece-nos criado propositalmente a favor de uma sátira voltada à vassalagem amorosa, em que o trovador costuma servir sua *senhor*, ainda que não pudesse estar com ela. Nesse motz, o trovador, ao descobrir o adultério, logo deixa a abadessa para servir a outra mulher.

13

(CBN. 1464; CV. 1074; **Lapa** 183)

*Don Beeito, ome duro,
foi beijar pelo obscuro
a mia senhor.*

*05 Come ome aventurado,
foi beijar pelo furado
a mia senhor.*

*Vedes que gran desventura:
beijo pela fendedura
a mia senhor!*

*10 Vedes que moi grand' achaco:
foi beijar polo buraco
a mia senhor!*

Joan Airas de Santiago.

Paráfrase:

Dom Beeito, homem forte, foi beijar pelo obscuro a minha senhor.

Como homem de sorte, foi beijar pelo furado a minha senhor.

Vedes que grande infelicidade: beijou pela fendedura a minha senhor!

Vedes que grande incômodo: foi beijar pelo buraco a minha senhor!

O autor Joan Airas de Santiago:

Segundo as rubricas de suas cantigas, o autor é um burguês de Santiago que compôs 22 cantares de amor, 48 de amigo e 10 de escárnio e de maldizer distribuídos nos

cancioneiros quinhentistas. Sua obra foi situada, por Oliveira (1994), no século XIII, usando-se como base a época de vida de pessoas com as quais parece ter mantido relações.

Comentários:

Esse “motz” não apresenta dificuldades de entendimento. Sua riqueza está diversificação lexical usada para representar, de forma **sugerida**, as partes genitais pelas quais podemos supor práticas libertinas. Manifestações devassas sugeridas ao gesto do beijo fazem-nos identificar imagens **grotescas**.

A cantiga alude, em talho e expressões, às cantigas de amor, como o refrão *a mia senhor*. Sobre a expressão do refrão, Lapa, 2ª ed., afirma: “Quando João Airas fala em ‘mia senhor’, que maliciosamente dizer que era a senhora dos dois” (LAPA, 1970: 282). O trovador narra as diversas formas pelas quais o satirizado beijou a *senhor*. Ao insinuar o beijo de D. Beeito à senhora dos dois, parece-nos sugerir que o trovador também beija a mulher do mercador.

Chama-nos a atenção, sobretudo, o uso dos diversos vocábulos representativos das circunstâncias, através das quais os beijos foram realizados: *obscuro*, *furado*, *fendedura*, *buraco*. Esses termos podem insinuar, por meio de metáfora, os órgãos genitais e a sexualidade pelo ato do beijo. O trovador parece fazer insinuações a comportamentos **grotescos**, pelos quais, D. Beeito beija a *senhor* pelas genitálias.

14

(CBN. 1330; CV. 936; Lapa 202)

*Un sangrador de Leirea
me sangrou estoutro dia,
e vedes que me fazia:
andand' a buscar a vea*
05 *foi-me no cuu apalpar:
al fodido irá sangrar
sangrador en tal logar!*

*Este sangrador, amiga,
traz ãa nova sangria,
10 onde m' eu non percebia:
filhou-me pela barriga,
Começou a sofaldrar:
al fodido irá sangrar
sangrador en tal logar!*

15 *E tal sangrador achedes,
amiga, se vos sangrades,
quando vos non percatades,
se lho consentir queredes,
querrá-vos ele provar:*
20 *al fodido irá sangrar
sangrador en tal logar!*

*Quen tal jogo quer jogar
con sa mai vaa joguetar.*

Joan Fernandez d'Ardeleiro

Paráfrase:

Um sangrador de Leires me sangrou outro dia desses, mas vedes o que a mim fazia: estando a procura da veia, foi-me apalpar o cu: ao fodido o sangrador irá sangrar nesse lugar.

Este sangrador, amiga, traz uma nova forma de sangria, para a qual eu não estava preparada: aplicou-me pela barriga, começou a tirar a fralda: ao fodido o sangrador irá sangrar nesse lugar.

E, se vos sangrares, semelhante sangrador encontréis, amiga: quando não estiveres prevenida, se isso quiser consentir a ele, ele vos quererá provar: ao fodido o sangrador irá sangrar nesse lugar.

Quem quiser jogar este jogo, vá gracejar com sua mãe.

O trovador Joan Fernandez d' Ardeleiro:

Escudeiro de posição social menor, Ardeleiro é um dos últimos trovadores, tendo produzido escrito, nos princípios do século XIV, 04 cantares, segundo CV e apenas 02, segundo CBN. A forma de grafar as palavras, como a expressão *fodido* em vez de *fodudo*, denuncia uma poesia tardia. Sua origem é obscura, visto que não se encontrou até o momento nenhum registro geográfico ou familiar sobre Ardeleiro. Atuou como trovador em Portugal e possuía bens na povoação de Pavia.

Comentários:

Cantiga bastante interessante que apresenta uma figura da área medicinal e um visível paralelo com as cantigas de amigo, satirizando uma donzela, em cuja voz aqueles cantares, geralmente, eram colocados. Uma das características das cantigas de amigo é a presença de uma voz feminina que se confia a uma amiga. Parece-nos que Joan Fernandez cria, nesse texto, uma situação semelhante: uma voz feminina se confia a uma amiga sobre um sangrador que usava uma diferente forma de sangria, pela qual, nas palavras de Lapa, “abusava das mulheres a quem ia tirar o sangue, apalpando-as onde não devia” (LAPA, 1970: 310). Esse “motz” nos permite lhe inferir **sensualidade** que nos parece **explícita** pela abordagem medicinal.

Na quarta “palavra”, podemos perceber uma insinuação explícita da sexualidade em que o sangrador, tentando encontrar uma veia, acaba por apalpar a mulher no cu. Pelo contexto das próximas “cobras”, notamos que a atitude dele foi proposital. Temos a

impressão de que ele quisesse provocar desejos sexuais na donzela. O vocábulo *cu* não expressa, necessariamente, o ânus. O trovador pode estar se referindo às nádegas, o que é, inclusive, mais lógico, pelo que se pode supor com a ação do verbo *apalpar*.

O refrão parece-nos aceitar duas interpretações: na primeira, a voz da lírica informa a amiga de que o sangrador daquela região (*logar*, segundo Lapa, representa um local habitado) sangrará na genitália seus pacientes (considerando o vocábulo *fodido* como representação de uma parte genital); a segunda estaria em torno de um desabafo dessa voz, direcionando sua fala ao próprio sangrador, mandando-lhe sangrar o cu (*tal lugar*, eufemisticamente) de alguém que seja *fodido*. Preferimos a primeira interpretação, em virtude da expressão *al*, que determina o *fodido* como algo conhecido pela leitura do “motz”, além da satisfação da voz narradora com relação ao trabalho do sangrador, perceptível na terceira “cobra”.

A partir da “palavra” 15, a voz do “motz” aconselha a amiga para que, ao encontrar um sangrador semelhante e quiser consentir que ele a sangre da mesma forma, ele a irá provar quando ela estiver desprevenida, assim como ocorreu com a voz lírica.

15

(CBN 1499; CV 1109; LAPA 213)

*Dona Ouroana, pois já besta avedes,
 outro conselh' ar avedes mester:
 vós sois mui fraquelinha molher
 e já mais cavalgar non podedes;
 05 mais, cada que quiserdes cavalgar,
 mandade sempr[e] a best' chegar
 a un caralho, de que cavalguedes.*

*E, cada que v's andades senlheira,
 se vo-l'a mal enselada andar,
 10 guardade-a de xi vos derramar,
 ca, pela besta, sodes soldadeira
 e, par Deus, grave vos foi d' aver;
 e punhade sempr' en[a] guarecer,
 ca en talho sodes de peideira.*

*E non mo[o]redes muito na rua,
 este conselho filhade de mim,
 ca perderedes logu' i o rocin
 e non faredes i vossa prol neũa;
 e, mentr' ouverdes a besta, de pran,
 20 cada u fordes, todos vos faran
 onra doutra puta fududancua.*

*E, se ficardes en besta mñar,
 Eu vos conselho sempr' a [vos] ficar
 Ant' en mñacho novo ca un mña.*

Joan Garcia de Guilhade

Paráfrase:

Dona Ouroana, como já tendes besta, é preciso vos dar outro conselho: vós sois mulher muito fraquinha e nunca podereis cavalgar; mas, cada vez que quiserdes cavalgar, mandais a besta se chegar a um caralho, para que o cavalgueis.

E cada vez que vós estiverdes sozinha, se a vós mal *enselada* estiver, cuide para que ela não fuja de vós, pois, pela a besta sois soldadeira e, por Deus, foi-vos difícil conseguir; e ponha-vos sempre a tratá-la bem, porque tens fisionomia seres vulgar.

E não vos demoreis⁸ muito na rua, tome de mim este conselho, pois perdereis logo o rocin e não fareis disso nenhum proveito; e, enquanto usardes a besta, seguramente, em cada lugar em que fores, todos vos tratarão como outra *puta fududancua*.

E se montares em cavalgadura besta, eu vos aconselho sempre a montares antes em macho novo do que em mula.

O trovador: Joan Garcia de Guilhade

Mais que um trovador, Guilhade é, nas “palavras” de Michaellis (1990) *um artista*. Seus dados bibliográficos são colhidos de cantigas que o mencionam sob os nomes: Joan de Guilhade, D. Juan de Guilhade e D. Joan de Garcia.

Michaëlis supõe que seja de origem galega, o que é posto em dúvida por Oliveira (1994). O primeiro dado preciso sobre o trovador é de 1239, quando já é adulto, e o último, de 1270. Ainda segundo Oliveira, era possivelmente um cavaleiro a serviço da linhagem dos Sousas, podendo ser filho de um Garcia.

Compôs 55 cantares, sendo 21 de amigo, 17 de amor e 17 de escárnio e maldizer. É um dos mais influentes trovadores dos cancioneiros galego-portugueses.

Comentários:

Nessa cantiga, o trovador insinua comportamento de **sexualismo** a D. Ouroana, uma soldadeira “aparentemente débil” (LAPA, 1970: 325), que tinha uma besta como cavalgadura. Por meio de conselhos destinados à soldadeira, sobre a forma de tratar e conduzir o animal, Guilhade nos permite deduzir, de forma **sugerida**, que os conselhos cabem também ao comportamento de D. Ouroana.

⁸ *Mo[o]redes* foi registrado, na primeira edição, como *[de]moredes*, assim como de nota na edição de Nobling. Para a paráfrase e os comentários, consideraremos a primeira edição de Lapa e a edição de Nobling, devido ao contexto.

Na primeira “cobra”, o trovador inicia seus conselhos, prevenindo a soldadeira de que é muito fraca e, por isso, quando quiser cavalgar, deve conduzir a besta a um *caralho*, provavelmente, para que o animal se acalme e possa ser cavalgado pela ela. Cavalgar a besta é perigoso, se estiver desejosa de um pênis. O final da “cobra” nos permite supor que D. Ouroana devesse cavalgar o *caralho*, uma vez que o objeto de *cavalguedes*, na última “palavra”, é ambíguo (besta ou caralho). O mesmo que ocorre com a besta, parece ocorrer com D. Ouroana. A sátira da cantiga é gerada pelo uso que o trovador faz da ambigüidade do verbo *cavalgar*: *cavalgar a besta e cavalgar com caralho*.

Sempre que conduz a besta a um caralho, D. Ouroana também é guiada pelo animal, de modo que, enquanto estiver usando a besta, será conhecida como mais uma *puta fududancua*. Sobre o vocábulo *fududancua* pouco se sabe a respeito, mas tudo nos leva a crer que era usado apenas em ambientes que favorecessem o emprego de termos libidinosos, e pode parecer uma forma de ofensa. Mantivemos os significados propostos por Lapa em seu glossário: *ordinária, reles*.

O trovador demonstra também ironia quanto ao tratamento dispensado à soldadeira com o título de *Dona*, que, segundo Lapa, em seu glossário (2ª ed.), é atribuído a uma *senhora casada*.

Fechando os conselhos que faz à personagem, o trovador recomenda que ela busque antes um macho novo em vez de uma mula, caso fosse montar um animal. O mesmo jogo que se fez com *cavalgar* se pretende agora com *ficar* (montar), empregado maliciosamente. D. Ouroana é recomendada a montar um macho novo, provavelmente, por ser um animal mais calmo. A expressão pode conotar também um rapaz com virilidade, pois esse ela saberá cavalgar. Nossa interpretação vai contra o que alguns estudiosos vislumbram, nessa fiinda, insinuando a representação da homossexualidade feminina, pelo sexo entre D. Ouroana e uma fêmea⁹. Não cremos nessa possibilidade, principalmente pelo fato de nos parecer que ambas, a besta e a soldadeira, estão desejosas e gostam de um caralho.

⁹ É o caso de Jiménez, 1997: “Si entendiéramos que el sentido Del consejo final fuera una recomendación de que la soldadera cabalgue en caballo un macho nuevo (“muacho novo”) antes que en mula (“mūa”), la alusión lésbica adquiriría significado”. De modo semelhante supõe Lapa, em sua primeira edição: “o que pode também presumir vícios lésbicos em Dona Ouroana”.

16

(CBN 1488; CV. 1099; **Lapa** 205)

*Elvira López, que mal vos sabedes
 vós guardar sempre daqueste peon,
 que pousa vosc[o], e á coraçon
 de jazer vosqu', e vós non lh' entendedes;
 05 ei mui gran medo de xi vos colher
 algur senlheira; e, se vos foder,
 o engano nunca lho provaredes.*

*O peon sabe sempr' u vós jazedes,
 e non vos sabedes dele guardar
 10 siquer: poedes [em] cada logar
 vossa maeta e quanto tragedes;
 e dized' ora, se Deus vos pardon:
 se de noite vos foder o peon
 contra qual parte o demandaredes?*

*15 Direi-vos ora como ficaredes
 deste peon, que tragedes assi
 vosco, pousando aqui e ali:
 e vós já quanto quê ar dormiredes,*

*e o peon, se coraçon ouver
 20 de foder, foder-vo-á, se quiser,
 e nunca del[e] o vosso averedes.*

*Ca vós diredes: - Fodeu-m' o peon!
 E el dirá: - Bõa dona, eu non!
 E ulas provas que [vós] lhi daredes?*

Paráfrase:

Elvira López, vós sois sempre incapaz de defender-vos deste peão, que alberga convosco, e vós não percebeis, mas tem desejo de deitar convosco; tenho muito medo de que ele vos surpreenda sozinha em algum lugar; e, se vos foder, nunca provareis a velhacaria dele.

O peão sabe sempre onde vós vos deitais, e não sabeis sequer defender-vos dele: colocais sempre sua maleta e o quanto trazeis em qualquer lugar; e me dizeis agora, se Deus vos perdoa: se o peão vos foder de noite, por que parte vós o procurareis?

Dir-vos-ei agora como ficareis a respeito deste peão, que trazeis convosco, albergando aqui e ali: no mesmo instante que, novamente, vós dormirdes um pouco, o peão, se tiver desejo de vos foder, foder-vos-á, se quiser, e nunca tereis dele o vosso.

Então vós direis: - Fodeu-me o peão! E ele dirá: - Eu não, boa dona! E quais são as provas que vós dareis?

Comentários:

O trovador Guilhade (nota sobre o autor na cantiga anterior), nesse motz, satiriza uma soldadeira, aconselhando cuidados quanto a um peão que anda junto a ela, com a possível intenção de se satisfazer sexualmente e de roubá-la. A sexualidade pode ser inferida pelo **desejo** das personagens.

O trovador deseja alertar Elvira, uma soldadeira, sobre um peão que anda atrás dela, desejo de se relacionar sexualmente e, provavelmente, com intenções também de roubá-la.

Ganha expressividade o verbo *jazer* na “palavra” 4, como representativo do ato sexual, assim como *colher*, na “palavra” 5, que já apareceu em cantigas anteriormente estudadas. O peão tem desejo de se relacionar sexualmente com a soldadeira, por isso a acompanha, conhecendo muito sobre ela. O trovador recomenda cuidados, pois a intenção do peão parece não ser apenas de acometê-la sexualmente, mas sim de roubar seus pertences que, pelas “palavras” 10 e 11, ficam de fácil acesso.

A soldadeira parece desejosa de ser acometida sexualmente pelo peão, pois nos parece facilitar-lhe a ação. Ainda na primeira “cobra”, pelos versos 05 e 06, percebemos que o ataque sexual se torna mais propenso se o peão encontrar a soldadeira sozinha, como parece costumar estar, pois a solidão deixa a mulher vulnerável a ataques (sexo e roubo).

O verbo *foder* também é usado com duplo sentido que fica mais claro se considerarmos a cantiga seguinte em que o trovador retoma esse mote.

17

(CBN. 1489; CV. 1100; **Lapa** 206)

*Elvira López, aqui, noutro dia,
se Deus mi valha, prendeu un cajon:
deitou na casa sigo un peon,
e sa maeta e quanto tragia*
05 *pôs cabo de si e adormeceu;
e o peon levantou-s' e fodeu,
e nunca ar soube de contra u s' ia.*

*Ante, lh' eu dixi que mal sen faria
que se non queria d'el aguardar*
10 *[e] sigo na casa o ia jeitar;
e dixi-lh' eu quanto lh' end' averria,
ca vos direi do peon como fez:
abriu a porta e fodeu ãa vez,
[e] nunca soube d' el sabedoria.*

15 *Mal se guardou e perdeu quant' avia,
ca se non soub' a cativa guardar:
leixô-o sigo na casa albergar,
e o peon fez [como] que dormia,
e levantou-s' o peon traedor*
20 *e, como x' era de mal sabedor,
fodeu-a a tost' e foi logo sa via.*

*E o peon viron en Santarén;
e non se avanta nen dá por en ren,
mais lev' o Demo quant[o] en tragia!*

Joan Garcia de Guilhade.

Paráfrase:

Elvira López, aqui, noutro dia, se bem me recorde, foi vítima de um desastre: deitou-se com ela, em casa, um peão. E ela pôs aos pés as maletas mais tudo o quanto trazia e adormeceu; e logo o peão levantou-se e a fodeu e nunca se soube para onde ele tinha fugido.

Eu lhe avisei antes que faria tolice se não quisesse dele se precaver, e o deitasse consigo na casa; e muito lhe avisei sobre o que lhe aconteceria nisso, e vos direi como o peão fez: abriu a porta e fodeu uma vez, e nunca mais se soube notícia dele.

Protegeu-se mal e perdeu o que tinha, pois não soube a infeliz se defender: deixou-o albergar com ela na casa, e o peão fez de conta que dormia, e logo se levantou o traidor, e como era muito malandro, fodeu-a depressa e foi logo embora.

E viram o peão em Santarén; e não se gaba nem dá importância ao que fez, mas leva o demônio o quanto ela trazia!

Comentários:

A cantiga é uma sátira a Elvira López, pelo fato de ela não ter seguido os conselhos dados na cantiga 16, com relação ao peão. Explora o **sexualismo** de forma **explícita**.

Na última estrofe da cantiga 16, Guilhade comentou que, caso o peão a acesse sexualmente e a roubasse, ela diria: *Fodeu-m' o peon!*, a fim de reclamar os danos sofridos. Nas duas cantigas, o vocábulo “*foder*” é usado, ao que nos parece, de forma ambígua, para expressar os danos causados pelo peão à soldadeira. Já conhecemos a expressão com o intuito de representar, a relação sexual (“*motz*” 2 e 8). Nessa, ele pode ainda representar o dano financeiro. Dessa forma, *Fode-m' o peon!*, na “palavra” 22 da cantiga anterior, significaria que o peão, além de relacionar-se sexualmente com ela, a roubou. Nesse “*motz*”, fica-nos mais clara a ligação do verbo *foder* com a questão do roubo (vs. 15 e 16; 22, 23 e 24) e do sexo (vs. 18 a 20).

O interesse financeiro também é apresentado, pois nos parece que o peão fez mais questão dos pertences do que da relação sexual, afinal, ele a fodeu rapidamente e sumiu com o que ela tinha (vs. 06, 07, 13 e 21). A relação entre Elvira e o peão parece desejada pela soldadeira, pois, embora Guilhade a tivesse aconselhado agir com resguardo, ela não o fez, aguardando o peão ir ao encontro dela, pelo que nos parece. Ele age como um aproveitador que se relaciona sexualmente para roubar a vítima, fazendo do sexo uma forma de adquirir valores financeiros, por isso um traidor (vs. 19): a traição pelo sexo.

18

(CV. 1205; Lapa 323)

- Maior Garcia [vi] tan pobr' ogano,
que nunca tan pobr' outra moler vi,*
- 03** *que, se non fosse o arcediano,
non avia que deitar sobre si;
ar cobrou pois sobr' ela o daian;*
- 06** *e, per aquilo que lh' antr' ambos dan,
and' ela toda coberta de pano.*

*Pedr' amigo de Servilha***Paráfrase:**

Vi Maior Garcia tão pobre este ano, que nunca vi mulher tão pobre, que, se não fosse o “arcediano”, não teria o que deitar sobre si; também recebeu depois sobre ela o aldeião; e, por entre aquilo que ambos lhe dão, ela anda toda coberta de pano.

O autor Pedro Amigo de Servilha:

Identificado em documentos galegos e leoneses como *Pedro Amigo*, não teve todas as suas cantigas satíricas compiladas por completo em CBN e CV, havendo falta, segundo Oliveira (1994), com dados retirados da Tavola Calocciana, de 10 cantigas no primeiro e 3 no segundo. O jogral compôs 04 cantares de amor, 11 de amigo e 19 de sátira. Participou do cerco de Jaén e ocupou cargos como os de capelão, clérigo e cónego nas regiões de Corunha, Salamanca e Oviedo. Todos os dados, até o momento, relacionados a ele são hipotéticos.

Comentários:

Essa cantiga é bastante maliciosa e é uma pena que, pelo que parece, está incompleta, como afirma Lapa. Comportamentos **pornográficos** são **sugeridos** em seu contexto, enriquecendo-a quanto à interpretação possível da sexualidade.

A malícia do texto está na ambigüidade da expressão “estar por cima de”, nas “palavras” 04 e 05. De um contexto de caridade, em que Maior Garcia recebe doações do

religioso e de um aldeão o trovador cria uma situação em que se pode supor sexo entre a soldadeira e os caridosos em que ela recebe bens deles em troca.

A mulher, segundo a narrativa, de pobre, passa a estar bem vestida através de favores recebidos dos homens citados: o “arcediano” deita sobre ela e depois ela ainda recebe sobre si o aldeão. Em *deitar sobre si* e *cobrar sobre si* notamos a representação do ato sexual e, com isso, uma insinuação de prostituição da mulher.

O verbo *cobrar*, tem o sentido de *receber*, segundo Lapa e consoante ao contexto “sexualizado” que propomos ao cantar. A idéia expressa em *receber* foi usada também pra expressar sexualidade pelo verbo *colher* nas cantigas 5,7 e 15 insinuando ao ato sexual passivo: receber penetração sexual.

A cantiga explora as atividades sexuais para investir contra uma figura religiosa, atingindo, conseqüentemente, toda a instituição.

19

(CV. 1039; LAPA 326)

- Un cavaleiro avia
 ãa tenda mui fremosa
 que, cada que nela siia,
 assaz lh' era saborosa;*
- 05** *e un dia, pela sesta,
 u estava ben armada,
 de cada part' espeçada
 foi toda pela Meestra.*
- Na tenda non ficou pano
 nen cordas nen guarnimento
 que toda non foss' a dano,
 pelo apoderamento
 da Meestra, que, tirando
 foi tanto pelo esteo,*
- 15** *que por esto, com' eu creo,
 Se foi toda [e]spaçando.*
- A corda foi en pedaços
 e o mais do al perdido;
 mais ficaram-lhi dous maços*
- 20** *por ond' o esteo é merjudo,
 e a Meestra metuda
 na grand' estaca, jazendo;
 e foi-s' a tenda perdendo
 assi como é perduda.*
- 25** *Per minguia de boo meestre
 pereceo toda a tenda;
 que nunca se dela preste*

*pera don nen pera venda,
ca leixou, con mal recado,
30 a Meestra tirar tanto
da tenda, que, já en quanto
viva, seerá posfaçado.*

Pedro (Conde D.) de Portugal.

Paráfrase:

Um cavaleiro tinha uma tenda muito formosa, que lhe era muito agradável toda vez que permanecia nela; e um dia, pela sesta, quando estava bem armada, foi toda despedaçada em cada parte pela Meestra.

Na tenda não ficou pano nem cordas nem guarnição, que não fosse todo danificado pela exaltação da Meestra, que, foi puxando tanto através da estaca, que, por isso, ao que me parece, ficou toda despedaçada.

A corda ficou em pedaços e tudo o mais, perdido; mas ficaram-lhe dois maços nos quais a estaca está mergulhada, e a Meestra ficando metida na grande estaca; e a tenda foi se perdendo assim como permanece perdida.

Por falta de bom mestre, pereceu toda a tenda, que não mais serve para donativos, nem para venda, porque, com mau juízo, deixou a Meestra tirar isto da tenda, que, um pouco viva, será censurada.

O trovador Pedro (Conde D.) de Portugal:

Com 04 cantigas de amor e 07 de sátira, este trovador tem sua inclusão tardia em CV e CBN. Nasceu em 1285, como filho bastardo de D. Dinis e é conhecido nos documentos como D. Pedro Afonso. Uniu-se, por casamento com Branca Peres de Portel, com a família Sousa. Ficando viúvo, casou-se uma segunda vez com D. Maria Ximenes Coronel. Faleceu em 1354.

Comentários:

Nessa cantiga, o **sexualismo** é **sugerido** em partes, principalmente através dos vocábulos *estee* e *estaca*. A cantiga é acompanhada da seguinte rubrica:

Esta cantiga de cima foi feita a un Meestre d'ordin de cavalaria, por que avia sa barragãa e fazia seus [filhos] en ela ante que fosse Meestre; e depois avia ùa tenda en Lisboa, en que tragia mui grande aver a gaanho, e aquela sa barragãa, quando lhi algũũns dinheiros viinhan da terra da Ordem e que o Meestre i non era, enviava-os aaquela tenda, pera gaanharen con eles pera seus filhos; e depois tiraron ende os dinheiros da tenda e deron-nos en outras praças pera gaanharen con eles, e ficou a tenda desfeita; e non leixou poren o Meestre depois a barragãa (LAPA, 1970: 484).

O “motz” faz referência ao caso de um Mestre de cavalaria que tinha uma amante antes ainda do seu ofício, em quem fazia filhos. Depois, teve uma tenda bastante rica, da qual a amante tirava o dinheiro que chegava Ordem, quando o Mestre não estava presente, a fim de dá-lo a seus filhos. Por isso, a tenda acabou sendo desfeita, mas o cavaleiro ainda permaneceu com a amante.

A Meestra, após apoderar-se da tenda, tira tudo pelo esteio, que é o suporte a sustentação. Por esta razão, por onde o esteio está mergulhado e uma grande estaca em que a Meestra esta metida. A insinuação de sexualidade do texto pode ser inferida a partir da terceira obra, em que aparece o termo *esteio* em dois maços. Sendo esse primeiro vocábulo uma metáfora do membro sexual masculino, como vimos ocorrer com a palavra *madeira* na cantiga 05, expressão *dois maços* sugere os testículos, como sendo o que restou da tenda.

O vocábulo *estaca* também visa à representação do pênis e nele que a amante ficou metida. Podemos sugerir que haja, nesse trecho, insinuações de sexualismo pela penetração peniana (estaca) na Meestra.

Lapa sugere, em seus comentários, que o termo *tenda* possa ser a representação do corpo da Meestra. Desejamos sugerir mais uma hipótese, consoante ao que se nota no final da primeira “cobra”, em que a tenda, quando estava bem armada, foi despedaçada pela própria Meestra: a expressão *tenda armada* (vs. 6) nos permite associá-la à presença do pênis em ereção, do qual a amante se apodera. Podemos pensar na *tenda*, portanto, como a imagem do pênis ereto (esteio) sob as roupas do cavaleiro. A sugestão de Lapa também é possível se pensarmos na imagem de uma *tenda* formada pelo pênis do cavaleiro (esteio) dentro da vagina da Meestra.

20

(CBN. 1603; CV. 1135; **Lapa** 340)

*Pero d'Armea, quando composestes
o vosso cuu, que tan ben parecesse,
e lhi revol e cancela posestes,
que donzela de parescer vencesse,
05 e sobancelhas lhi fostes pôer, –
tod' est', amigo, soubestes perder
polos narizes, que lhi non posestes,*

*E, Don Pedro, pôede-lh' os narizes,
ca vos conselh'eu o melhor que posso;
10 e matarei uu par de perdizes,
que atan bel cuu com' esse vosso,
ainda que o ome queira buscar,
que o non possan en toda a terra achar
de San Fagundo até San Felizes.*

*15 E, Don Pedro, os beiços lh' er pôede
a esse cuu, que é tan bem barvado,
e o granhon bem feito lhi fazede
e faredes o cuu bem arrufado;
e punhade logo de o encobrir,
20 ca, se vejo Fernand' Escalho vir,
Sodes solterio, e seredes casado.*

*Pero d'Ambroa.***Paráfrase:**

Pero d' Armea, quando fizestes com que vosso cu parecesse tão bem e puseste nele rubor com pó vermelho, para parecer melhor que donzela, e sobancelhas lhe fostes por, – tudo isto, amigo, fostes capaz de perder por causa dos narizes que não lhe pusestes.

E, D. Pedro, ponde-lhe os narizes, como vos aconselho o melhor que posso; e matarei um par de perdizes se tão belo cu como esse vosso, ainda que o homem queira buscar, possa se achar em toda a terra, de San Fagundo a San Felizes.

E, Dom Pedro, ponde-lhe ainda, a esse cu, os beiços, porque é tão bem barbado; e deixeis o bigode bem feito, e façais o cu bem peludo, e ponha-vos logo a cobri-lo, porque, se vejo Fernando Escalho vir, sois solteiro, mas sereis casado.

O autor Pero de Ambroa.

Pero de Ambroa possui cantigas de amigo e de escárnio e maldizer, registradas em CBN e CV. De suas cantigas satíricas, 12 são encontradas nos cancioneiros citados e outras 03 aparecem apenas na Tavola Calocciana. Fora um vilão, nascido em São Tirso de Ambroa e que, provavelmente, iniciou seu ofício de jogral na região da Galiza, durante a primeira metade do século XIII. Segundo documentos, falece em 1261.

Comentários:

Esse “motz”, destinado a Pero d’ Armea, tem como base uma cantiga que esse segrel compusera a uma donzela, comparando o rosto dela, quando se pinta, ao cu dele enfeitado.

*Donzela, vós sodes ben talhada,
se no talho erro non prendedes
ou en essa saia que vós tragedes;
e pero sodes ben colorada,
quen ao meu cuu posesse orelhas
e lhi ben fingesse as sobrancellas,
de parescer non vos devera nada¹⁰.*

Pero d’ Ambroa aproveita aquela cantiga para fazer uma chacota com a cena e para construir insinuações **homossexuais** de forma **explícita**. Tendo visto que na cantiga de D.

¹⁰ CBN. 1602; CV. 1134; Lapa 373.

Pedro, quando ele dá ao ânus a fisionomia de um rosto, não lhe coloca nariz, aconselha à vítima da sátira que lhe coloque *narizes*. Ora, essa é a parte do rosto que se sobressai em relevo da face. Parece-nos sugerir que o satirizado introduza em seu ânus algo que se possa assemelhar a um nariz.

Na segunda “cobra” da poesia, o jogral, apostar que mataria um par de perdizes caso alguém encontrasse na região um cu tão belo quanto o de Pero d’ Armea, ele acaba insinuando, de forma irônica, a uma imagem **grotesca** que se pode notar em um ânus revestido de pó vermelho. Os versos que se seguem à “palavra” 15 podem ser usados para corroborar com essa interpretação.

No verso 15, o compositor aconselha a D. Pedro para que faça em seu “cu” os beijos também. Provavelmente, com isso, se deseja insinuar que alguém lhe possa beijar o ânus. Essa atitude sexual pode ser pensada também na cantiga 13, de Joan Airas de Santiago, que sugere a imagem grotesca do beijo pelas genitálias.

Com relação á fisionomia que se cria, o trovador ironiza ainda que Pero d’ Armea deve tomar cuidado e esconder seu “cu”, caso não queira se tornar parceiro sexual de Fernad’ Escalho, que certamente se sentiria atraído por um ânus peludo tão bem tratado, confirmando a insinuação de homossexualidade.

21

(CBN. 1506; CB. 379; Lapa 425)

*De qual engano prendemos
 aqui, non sab' el-Rei parte:
 como leva quant' avemos
 de nós Balteira per arte;
 05 ca x' é mui mal engan[ad]o,
 se lh' alguém non dá conselho,
 o que ten cono mercado,
 se lhi por el dan folhelho.*

*Balteira, como vos digo,
 10 nos engana tod' est' ano
 e non á mesura sigo;
 mais, par fé, sen mal engano,
 non terria por guisada
 cousa, se el-Rei quisesse
 15 de molher cono nen nada
 vender, se o non ouvesse.*

*E somos mal enganados
 todos desta merchandia
 e nunca imos vingados;
 20 mais manda Santa Maria
 que prenda i mal joguete
 o d' Ambroa, que a fode,
 e ela, por que promete
 cono, poi-lo dar non pode.*

Vaasco Pérez Pardal

Paráfrase:

El-Rei não conhece parte da fraude de que somos vítimas aqui: como a Balteira, por astúcia, leva de nós o quanto temos; porque se é muito enganado, caso alguém não lhe aconselhe, aquele que tem boceta comprada, pois não lhe dão coisa alguma.

Balteira, como vos digo, nos engana este ano todo e não tem vergonha disso; mas, sinceramente, sem muito engano, não teria por coisa correta se el-Rei quisesse vender boceta de mulher e não a tivesse.

E somos todos muito enganados sobre este negócio e nunca somos vingados, mas manda Santa Maria que castigue por grande malandragem o Pedro de Ambroa, que a fode, e ela, porque promete boceta, mas não a pode dar.

O autor Vaasco Pérez Pardal:

Este trovador parece ter atuado nas proximidades de 1250, embora seja difícil traçar sua cronologia, pois o sobrenome *Pardal* não era muito freqüente. Há indícios de que possa ser descendente de uma família de Coimbra, mas faltam provas a esse respeito. Nos cancioneiros quinhentistas, há 05 cantares de amigo e 05 de escárnio e maldizer atribuídos a ele.

Comentários:

Essa cantiga, através da figura da Balteira (“motz” 5), faz referências a comportamentos **pornográficos** num cenário de mercado, expondo a sexualidade de forma *explícita*.

Nesse motz, o trovador se queixa ao rei pelo fato de a soldadeira enganar a todos, anunciando sexo no mercado, mas não atendendo àqueles que a procura, deixando-se ser tomada sexualmente apenas pelo jogral Pero de Ambroa (vs. 22).

A cantiga alude à prostituição como um mercado em que se negocia com certa liberdade e demasia. O trovador se percebe vítima de um engano, pois ao negociar com o mercador (a Balteira), nada recebe dele (vs.7 e 8), por causa da artimanha da prostituta, que leva o dinheiro, mas não fornece o produto comprado. Decide, por isso, dar parte ao Rei, para que ele punisse os culpados. As “palavras” 14 a 16 insinuam um interessante jogo do trovador que, para convencer o rei do valor de sua queixa, coloca-o em situação semelhante. Parece-nos ser uma forma de instigar o rei a tomar as providências que o trovador pede na última “cobra”, punindo os fraudulentos.

Na última “cobra” o trovador aponta mais um culpado pela malandragem: Pedro de Ambroa. Reclama ao rei que peça à virgem Maria uma punição aos causadores do logro.

A escolha da Santa Maria pode ser relacionada à atribuição que se dava, e ainda hoje se dá, à Santa de advogada, representante da honestidade: aquela que não promete o que não tem, como o fez a Balteira.

2.1 Tabela representativa da sexualidade nas cantigas

A seguir, apresentamos uma tabela com as manifestações do tema encontradas em cada “motz”, a forma como o ele foi exposto e as personagens que foram satirizadas pelas cantigas, conforme o que levantamos nos comentários que fizemos.

TABELA DE CLASSIFICAÇÃO DAS CANTIGAS				
MOTZ	SÁTIRA	SEXUALIDADE ENCONTRADA	REGISTRO DO TEMA	ALVO DA SÁTIRA
1	Maldizer	Sexualismo /libertinagem	Explícito	Soldadeira Marinha
2	Escárnio	Sexualismo	Explícito	Mulher não identificada
3	Escárnio	Desejo sexual /pornografia	Sugerido	Religiosas / convento de Arouca
4	Escárnio	Sexualismo /adultério	Sugerido	Trovador D. Afonso López de Baian / religiosa
5	Escárnio	Vigor sexual /libertinagem	Sugerido	Soldadeira Balteira
6	Escárnio	Desejo sexual /sexualidade /hipérbole	Explícito	Soldadeira não identificada / cristianismo
7	Escárnio	Sexualismo /grotesco /hipérbole	Sugerido	Soldadeira Domingas Eanes
8	Escárnio	Homossexual/libertinagem	Sugerido	D. Estevão – chanceler
9	Escárnio	Libertinagem/virilidade sexual	Explícito	Religioso
10	Escárnio	Libertinagem /desejo sexual /grotesco	Explícito	Religiosas
11	Maldizer	Homossexual /grotesco	Sugerido	Fernão (provavelmente mercador)
12	Escárnio	Adultério /sexualidade /erotismo	Explícito	Religiosa (coirmã)
13	Escárnio	Grotesco /adultério	Sugerido	Mercador D. Beeito
14	Escárnio	Sensualidade	Explícito	Donzela não identificada / sangrador
15	Maldizer	Sexualismo	Sugerido	Soldadeira Ouroana
16	Escárnio	Desejo sexual /sexualismo	Explícito	Soldadeira Elvira Lopes
17	Escárnio	Desejo sexual /sexualismo	Explícito	Soldadeira Elvira Lopes
18	Escárnio	Pornografia /desejo sexual	Sugerido	Soldadeira Maior Garcia / religioso / aldeião
19	Escárnio	Sexualismo	Sugerido	Cavaleiro
20	Maldizer	Homossexualismo /grotesco	Explícito	Trovador Pero de Armea
21	Maldizer	Pornografia /libertinagem	Explícito	Jogral Pedro de Ambroa e Balteira

3. Glossário das representações sexuais nas cantigas

Nesta etapa, relacionamos algumas palavras que nos pareceram mais significativas quanto à representação da sexualidade nas cantigas. Indicamos a classe morfológica a que elas pertencem; em colchetes, a origem, com base no mais antigo registro encontrado nos dicionários pesquisados; o significado denotativo do termo ou expressão, que elaboramos de forma concisa, conforme informações colhidas também nos dicionários e no glossário da edição crítica de Lapa, que usamos como fonte e do Cancioneiro da Ajuda, editado por Michaëlis; a representação sexual da expressão nas cantigas, de acordo com nossa interpretação apresentada nos comentários de cada “motz”; por fim, indicamos a cantiga em que a expressão pode ser localizada no sentido “sexualizado” que propomos.

Consideremos as seguintes abreviações:

Adj.: adjetivo;

Cor: Corominas, 1961;

Cunha: Cunha, 1986;

H: Houaiss, 2001;

JPM: Machado, 1959;

s.: substantivo;

v.: verbo.

Arma: *s.* [(Cor) 1140, do Latim *arma*]: *instrumento de luta, guerra ou batalha.*

Representação sexual nas cantigas: *pênis, pau*, por metáfora. **7.**

Arreitar: *v.* [(JPM) Séc. XIII, do Latim *arrectāre*]: *provocar ou sentir desejos sexuais; incitar, estimular sexualmente.* **Representação sexual nas cantigas**: os mesmos significados. **9.**

Arreitado: *Excitado sexualmente.* **Pisso arreitado**: *pênis ereto.* **9.**

Arreite: *provocador de desejos sexuais, estímulo sexual.* **7, 9.**

Bainha: *s.* [(JPM) Séc. XIII, do Latim *vāgīna*]: *estojo para se guardar lâmina de arma.* **Representação sexual nas cantigas**: *vagina, boceta*, em expressão vulgar. **9.**

Baralha: *s.* [(H) 1064, do Latim *varalia* – origem duvidosa.]: *batalha, duelo, conflito.* **Representação erótica nas cantigas**: *vide guerra.* **7.**

Baston: *s.* [(Cor.) 1074, do Latim *bastum*]: vara de madeira, usada como arma para castigos. **Representação sexual nas cantigas:** vide *madeira*. 8.

Bater: *v.* [(Cor) 1140, do Latim *battuëre* (Cor.)]: *golpear*. **Representação sexual nas cantigas:** ver *ferir*. 4.

Braceiro: *adj.* [(H) Séc. XIII, de *braço*]: *que se refere ao braço; que tem braços fortes; ágil nos movimentos com o braço*. **Representação sexual nas cantigas:** *aquele que possui pênis grande*. 7.

Buraco: *s.* [(H) Séc. XIII, provavelmente de *furaco*]: *orifício, cavidade, furo*. **Representação sexual nas cantigas:** *ânus*. Houaiss registra essa acepção como atribuição informal. 13.

Caralho: *s.* [(H) Séc. XIII]: *pênis*. A origem é bastante duvidosa. O termo não foi encontrado no Latim, como afirma Corominas. Ainda hoje, a palavra é bastante usada em situações obscenas, mantendo a mesma forma. **Representação sexual nas cantigas:** *caralho, pau*. 9, 15.

Encaralhado: *adj.* [Formação parassintética: en + caralho + ado]: *homem que possui um pênis viril; provido de caralho*. 9.

Escaralhado: *adj.* [Formação parassintética: es + caralho + ado]: *homem que não exerce relação sexual; impotente*. 9.

Caralho asnaes: *caralho de asno*. 10.

Caralho de mesa: *caralho ornamental; pênis para masturbação*. 10.

Caralho francês: *caralho de mesa*. 10.

Casado: *adj.* [(H) 1192, de *casar*]: *unido por matrimônio*. **Representação sexual nas cantigas:** *unido ou tomado sexualmente*. 20.

Cavalgar: *v.* [(H) 1262, do Latim *caballicáre*]: *andar sobre cavalo; montar um animal quadrúpede e conduzi-lo*. **Nas cantigas:** *ato sexual em que a mulher se coloca sobre o pênis*, por metáfora maliciosa que alude ao movimento da ação de cavalgar. 15.

Cobrar: *v.t.d.i.* [(Cor) 1140, de *recobrar*]: *receber*. **Representação sexual nas cantigas:** *receber o sexo, ser penetrado sexualmente*.

Cobrar sobre si: vide *deitar sobre si*. 18.

Cobrir: v. [(H) Séc. XIII, do Latim *cooperō*]: *ocultar, proteger, por por cima ou ao redor. Representação sexual nas cantigas: ato sexual em que se coloca por cima de outro; deitar-se sobre. 4*

Cobrir e descobrir: *ato sexual, metáfora alusiva ao movimento da atividade sexual. 3, 4.*

Colhão: s. [(JPM). 1209, do Latim *cŭlĕo*]: *testículos. Representação sexual nas cantigas: testículos, bolas, saco. 1, 10.*

Colher: v. [(H). Séc. XIII, do lat. *cōllĭgĕre*]: *receber, aceitar, deixar entrar. Representação sexual nas cantigas: v.t.d.i. ser penetrado sexualmente. 5, 7, 16.*

Colpe: *vide golpe.*

Companhões: s. [do Francês *compagnon*]: *os testículos. Representação sexual nas cantigas: o mesmo sentido. 7.*

Cono: s. [do Latim *cunnus*]: *vagina - forma chula; José Pedro Machado defende, erroneamente, a idéia do vocábulo ser um antecedente de ânus. Alfonso Cuatrecasas, 1997, em seu vocabulário erótico do latim, registra *cunnus* para *vagina, boceta*; e *culum* para ânus, cu. Representação sexual nas cantigas: *vagina, boceta*, sentido pejorativo. 1, 21.*

Conon: *Bocetão: derivação sufixal aumentativa *cono + on. 6.**

Cuu: s. [Do Latim *cŭlus*]: *ânus, traseiro. Representação erótica nas cantigas: *cu, ânus 1, 20; como órgão sexual. 11.**

Deitar: v. [(JPM) Séc. XIII, do Latim *dĕjectāre*]: *tombar, repousar, verter. Representação sexual nas cantigas: *ter relação sexual. 17.**

Deitar sobre si: *receber o sexo por cima de si; estar por baixo de alguém durante o ato sexual. 18.*

Dormir: v. [(Cor)1140, do Latim *dormire*]: *estado profundo de descanso através do sono, geralmente praticado à noite; passar a noite. Nas cantigas: *ter relação sexual, fazer sexo.* Seguido da preposição *en*, introdutória de lugar ou pessoa com quem se realiza o ato sexual: *dormir en ela. 3.**

Emprenhada: *vide prenhe. 9.*

Estaca: s. [(Cor) 1140, do Germânico *staka*]: *peça de madeira para ser fincada no solo; espécie de vara. Representação sexual nas cantigas: o pênis. 19.*

Esteo: vide *estaca*.

Fendedura: s. [(H) Séc. XIII, de *fender*, do Latim *fōndēre*]: *rachadura, abertura. Registro sexual nas cantigas: ânus. 13.*

Ferir: v. [(H) 1044-1065, do Latim *fērīre*]: *golpear, machucar. Representação sexual nas cantigas: penetrar o pênis com força. 08, 15.*

Ficar: v. [(H) 1192, do Latim *figicāre*]: *cravar, pregar, espetar, assentar*. O campo semântico do verbo, na Idade Média Ibérica é amplo, segundo se pode observar no glossário de Lapa. **Nas cantigas:** *manter relações sexuais, por metáfora. 15.*

Ficado: s. [(H) Séc. XIII, de *ficar*]: *que ficou. Representação sexual nas cantigas: espécie de doença que era freqüente em homossexuais passivos. 11.*

Foder: v. [(JPM) 1152, do Latim *fūtūēre*]; *ter relações sexuais; fazer sexo*. Expressão vulgar. **Representação sexual nas cantigas:** o mesmo sentido. **2, 9, 16, 17, 21.**
Fodido: *o ânus como objeto sexual. 12.*

Folegar: v. [Transcrevemos o estudo de Lapa, em nota de rodapé da cantiga **Lapa 52**: comenta: *FOLLICARE*>*folegar, com cruzamento de ‘engar’ = habituar-se vicissamente. O termo significa “fornicar”, por uma comparação com o movimento de dar ao fole. Em galego, ‘follar’ tem o mesmo significado, mas não se sabe se terá a mesma origem. Ainda segundo o autor, a expressão não seria dicionarizada.]: *Recuperar o fôlego. Representação sexual nas cantigas: ter disposição para o sexo; fornicar. 1**

Fududancia: *adj.* [não dicionarizado]: Expressão duvidosa. Lapa não lhe atribui significado no glossário. **Representação sexual nas cantigas:** *ordinária, vulgar*. Nossa leitura é feita pelo contexto da cantiga. **15.**

Fundamento: s. [(H) Séc. XIII, do Latim *fundamentum*]: *alicerce, base firme. Representação sexual nas cantigas: abertura da vagina . 4.*
Abrir o fundamento: *introduzir o pênis na vagina. 4.*

Furado: *adj.* [(H) 1055, do Latim *forātus*]: *que possui furo ou buraco; que recebeu furo. Representação sexual nas cantigas: que foi penetrado sexualmente. 11; ânus. 13.*

Gata: *s.* [(Cor) 1300, do Latim *catta*]: *Feminino de gato, máquina de guerra feita de madeira. Representação sexual nas cantigas: vagina, por metáfora. 5.*

Golpe: *s.* [(Cor) 1140, do Latim *copŭlus*]: *ataque, pancada, batida, investida. Representação sexual nas cantigas: ato sexual; penetração do pênis. 7, 8.*

Guerra: *s.* [(Cor) 1037, do Germânico *werra*]: *disputa, luta, combate. Representação sexual nas cantigas: relação sexual. 7.*

Jazer: *v.* [(JPM) 1044, do Latim *jacēre*]: *deitar-se; encontrar-se deitado. Representação sexual nas cantigas: vide dormir. 4.*

Lavrar: *v.* [(JPM) 1209 - do Latim *laboro, as, avi, atum, are*]: *trabalhar; esforçar-se e cansar-se no trabalho. Representação sexual nas cantigas: ter relação sexual com outrem, ato sexual. 3, 4.*

Lavor: *s.m.:* *o sexo, o ato sexual. 17.*

Maços: *s.* [(H) Séc. XIII, de *maça*]: *porção de coisas atadas. Representação sexual nas cantigas: testículos. 19.*

Madeira: *s.* [(Cor) 1220 – 50, do Latim *matĕr□a*]: *material extraído das árvores, usado para construção, artesanato e carpintaria. Representação sexual nas cantigas: pênis, pau, por metáfora. 56.*

Madeira nova: *Pênis forte, viril, vigoroso. 3, 4.*

Madeirar: *introduzir o pênis; exercer relação sexual. 3.*

Montanha: *s.* [(Cor) 1140 do Latim vulgar *montanea*. A forma *montana* é apresentada por J. P. Machado, datando de 818]: *série de montes; grande elevação de algo. Representação sexual nas cantigas: as nádegas, por metáfora. 4.*

Colher na montanha: *ser penetrado sexualmente por trás. 4.*

Mũacho: *adj.* [(Cor) 1251, do Latim *mascŭlus*]: *relativo ao sexo masculino; s.m: animal do sexo masculino. Nas cantigas: homem com boa desenvoltura sexual, quando referido à pessoa.*

Mũacho novo: *rapaz másculo, com vigor sexual. 15.*

Obscuro: *adj.* [(Cor.) 1184, do Latim *obscurus*]: *sombrio, escuro, sem luz.*

Representação sexual nas cantigas: *s.m.: ânus. 13.*

Pao: *s.* [(JPM) Séc. XIII, do latim *pālu-*]: *madeira ou parte dela; bastão, vara.*

Representação sexual nas cantigas: *vide madeira. 7.*

Peideiro(a): *adj.* [(Cunha) Séc. XIII, de *peido*]: *quem emite peidos em demasia; mulher ordinária*, por formação sufixal de *peido* + *eiro(a)*. **Nas cantigas:** Lapa: *ordinário, reles, porco, fraco, mais para morrer do que para viver.* Esses significados são associáveis pela própria imagem que pode causar alguém peidorreiro.

En talho de peideira: *fisionomia de ordinária, de vulgar. 15.*

Pisso: *s.* [(JPM) provavelmente do latim *piscis*]: A origem da palavra nos parece ser obscura pelos etimologistas. Hoaiss a apresenta como antepositivo do grego *píssa* cuja significação seria *pez, resina*. **Representação sexual nas cantigas:** *pênis, pau, cacete.* Termo vulgar. **1.**

Pisso arreitado: *vide arrear. 9.*

Prenhe (a): *adj.* [(JPM) 1264, do Latim *praegne*]: *grávida.* **Representação sexual nas cantigas:** o mesmo significado. **2, 9.**

Emprenhar: *v.t.d.: ato de engravidar*, nas cantigas, geralmente, se deseja enfatizar o *ato sexual. 2.*

(Em)prehnada: *engravidada*, também com ênfase no ato sexual, expressando *aquela que foi possuída sexualmente. 9.*

Fazer filhos: *engravidar, emprenhar.*

Putá: *s.* [(JPM) 1188 a 1230, provavelmente como feminino de *puto*, do Latim vulgar *puttus*. Ernout, 1959, registra para masculino *puttus* e *putta* para o feminino: *petit garçon, enfant. Synonyme familier de puer.* A expressão, na Idade Média, chega à Ibéria, segundo Corominas, por empréstimo do Francês *pute, putain.*]: *prostituta.* **Nas cantigas:** *meretriz, puta, mulher devassa.* Expressão é pejorativa. **15.**

Rebentar: *v.* [(H.) Séc. XIII, de *repentare*]: *quebrar(se), romper(se).*

Representação sexual nas cantigas: *o mesmo sentido, voltado ao excesso de sexo. 1*

Soldadeira: s. [(JPM) Séc. XIII, derivação sufixal: *soldada* + *eira*]. *Bailarina, cantora, dançarina*. Jogralesca que, a soldo, acompanhava o jogral. **Representação sexual nas cantigas:** *vedete; prostituta, meretriz*, como significações mais pejorativas. **6, 15.**

Talho: s. [(JPM) 1031, como regressivo de *talhar*]: *corte, forma; estrutura geral da composição lírica da cantiga*. **Nas cantigas:** forma do corpo, aparência física, fisionomia.

En talho: *pela fisionomia, pela aparência física*. **15.**

Telhar: v. [(H) 976, de *telha*, do Latim *tegūla*]: *ação de colocar telha sobre; cobrir com telha*. **Representação sexual nas cantigas:** *vide cobrir*. **3.**

Tragazeite: s. [(JPM) Séc. XIII, de *traga* + *azeite*]: *projétil, lança de arremesso*. **Representação sexual nas cantigas:** *vide arma*. **07.**

Viltar: v. [(JPM) Séc. XIII, do Latim *vilitāre*]: *ofender, desonrar, aviltar, menosprezar*. **Representação sexual nas cantigas:** *assanhar; provocar excitação, desejos sexuais*. **06.**

3.1 Quadro de vocábulos de referências sexuais, com suas localizações e ocorrências.

A seguir, ilustramos em uma tabela as expressões que foram mais significativas para a representação da sexualidade, conforme os comentários que fizemos e esse glossário. Indicamos a cantiga em que se localiza cada termo, a quantidade de ocorrência, a classe gramatical em que é conotada, a área de conotação da expressão, o sentido “sexualizado” e a forma de representação nas cantigas.

QUADRO DE VOCÁBULOS DE REFERÊNCIAS SEXUAIS, COM SUAS LOCALIZAÇÕES E OCORRÊNCIAS						
EXPRESSÃO	MOTZ	QUANT.	MORFOLOGIA	CAMPO DE CONOTAÇÃO	SEXUALIDADE	REGISTRO
Abrir	4	1	Verbo	Ação	Ato sexual	Sugerido
Amar / amor	12	2	Verbo / substantivo	Sentimento	Afeição física	Explícito
Apoderamento	19	1	Substantivo	Ação	Ato sexual	Sugerido
Arma	7	1	Substantivo	Arma	O pênis	Sugerido
Arreitar (arreitado)	9	2	Verbo	Comportamento sexual	Desejo, estímulo sexual	Explícito
Arreite	7 e 9	2	Substantivo	Comportamento sexual	Desejo, estímulo sexual	Explícito
Bainha	10	1	Substantivo	Arma	Vagina	Sugerido
Baralha	7	1	Substantivo	Batalha, cavalaria.	Ato sexual	Sugerido
Baston	8	1	Substantivo	Arma	O pênis	Sugerido
Bater	4	1	Verbo	Batalha, cavalaria.	Ato sexual	Sugerido
Beijar	13	4	Verbo	Ação	Beijar	Explícito
Braceiro	7	1	Adjetivo	Batalha, cavalaria.	O pênis	Sugerido
Buraco	13	1	Substantivo	Relevo físico	Genitália	Sugerido
Caralho	9, 10 e 15	5	Substantivo	Órgão sexual	O pênis	Explícito
Casa	3 e 4	6	Substantivo	Construção	Vagina	Sugerido
Casado	20	1	Adjetivo	Matrimônio	(resultado) Ato sexual	Sugerido
Cavalgar	15	3	Verbo	Ação	Ato sexual	Sugerido
Cobrar	18	1	Verbo	Ação	Ato sexual	Sugerido
Cobrir (e descobrir)	3 e 4	5	Verbo	Construção	Ato sexual	Sugerido
Colher	5, 7 e 16	6	Verbo	Ação	Ato sexual	Sugerido
Colhões	1 e 10	2	Substantivo	Órgão sexual	Testículos	Explícito
Companhões	7	1	Substantivo	Órgão sexual	Testículos	Explícito
Cono / conon	1, 6 e 21	4	Substantivo	Órgão sexual	Vagina	Explícito

Cuu	1, 11, 14 e 20	9	Substantivo	Parte do corpo	Ânus	Explícito
Deitar (sobre si)	17 e 18	3	Verbo	Ação	Ato sexual	Sugerido
Dormir	3	1	Verbo	Ação	Ato sexual	Sugerido
Emprenhar	2	2	Verbo	Comportamento sexual	Ato sexual	Explícito
Encaralhado	9	3	Adjetivo	Órgão sexual	Com pênis	Explícito
Escaralhado	9	3	Adjetivo	Órgão sexual	Sem pênis	Explícito
Esteo / estaca	19	3	Substantivo	Construção	O pênis	Sugerido
Fendedura	13	1	Substantivo	Relevo físico	Genitália	Sugerido
Ferir	4 e 8	4	Verbo	Ação	Ato sexual	Sugerido
Ficar	15	2	Verbo	Ação	Ato sexual	Sugerido
Foder	2. 9. 16. 17 e 21	12	Verbo	Comportamento sexual	Ato sexual	Explícito
Fodido	14	3	Substantivo / adjetivo	Comportamento sexual	Genitália	Explícito
Folegar	1	1	Verbo	Ação	Desejo, estímulo sexual	Sugerido
Fududancia	15	1	Adjetivo	Comportamento sexual	(resultado) Ato sexual	Explícito
Fundamento	4	3	Substantivo	Construção	Abertura vaginal	Sugerido
Furado	11 e 13	7	Substantivo / adjetivo	Relevo físico	Genitália	Sugerido
Gata	5	1	Substantivo	Arma	Vagina	Sugerido
Golpe	7 e 8	4	Substantivo	Batalha, cavalaria.	Ato sexual	Sugerido
Guardar	4	1	Verbo	Ação	Ato sexual	Sugerido
Guerra	7	1	Substantivo	Batalha, cavalaria.	Ato sexual	Sugerido
Jazer	4 e 16	2	Verbo	Ação	Ato sexual	Sugerido
Lavrar	3 e 4	2	Verbo	Construção	Ato sexual	Sugerido
Lavor	4	3	Substantivo	Construção	Ato sexual	Sugerido
Maços	19	1	Substantivo	Construção	Testículos	Sugerido
Madeira	4 e 5	6	Substantivo	Construção	O pênis	Sugerido

Madeira (nova)	3 e 4	5	Substantivo	Construção	O pênis	Sugerido
Madeirar	3	1	Verbo	Construção	Ato sexual	Sugerido
Meter	5	1	Verbo	Ação	Ato sexual	Sugerido
Montanha	5	1	Substantivo	Relevo físico	Nádegas	Sugerido
Mûacho(novo)	15	1	Substantivo	Animal	Rapaz com vigor sexual	Sugerido
Obscuro	13	1	Adjetivo	Característica	Genitália	Sugerido
Pao	8	1	Substantivo	Arma	O pênis	Sugerido
Peideira	15	1	Adjetivo	Característica	Ordinária, reles	Sugerido
Pisso (a)	1 e 9	2	Substantivo	Órgão sexual	O pênis	Explícito
Prenhe / (em)prehada	2 e 9	3	Adjetivo	Característica	Engravidar	Explícito
Pousar	203, 384	3	Verbo	Ação	Ato sexual	Sugerido
Putá	15	1	Substantivo	Comportamento sexual	Prostituta	Explícito
Querer	3 e 12	2	Verbo	Ação	Desejo sexual	Sugerido
Rebentar	1	2	Verbo	Ação	Estímulo sexual	Sugerido
Revolver	3 e 4	3	Verbo	Ação	Estímulo sexual	Sugerido
Servir	12	1	Verbo	Ação	Afeição física	Explícito
Soldadeira	6 e 15	2	Substantivo	Vida airada	Vedete	Explícito
Talho	15	1	Substantivo	Característica	Forma corporal	Sugerido
Tapar	1	3	Verbo	Ação	Ato sexual	Sugerido
Telhar	3	2	Verbo	Construção	Ato sexual	Sugerido
Tenda	19	4	Substantivo	Construção	O pênis	Sugerido
Tragazeite	7	1	Substantivo	Arma	O pênis	Sugerido
Viltar	6	1	Verbo	Ação	Provocar desejo	Sugerido

4. Considerações finais

As cantigas medievais de escárnio e maldizer dos cancioneiros galego-portugueses que estudamos são duplamente ricas, pois registram os dois valores: o literário e o histórico. A cada leitura que fazemos sobre esse dos textos, novas informações podem ser colhidas, contribuindo social, cultural e literariamente. Foi-nos impressionante, durante esse trabalho, perceber a criatividade que os autores tiveram diante de uma época em que os recursos lingüísticos de que dispunham os trovadores eram escassos. O jogo com as palavras e seus significados e a retomada, usada para expressar a sexualidade que viviam e percebiam, de diferentes comportamentos da vida social, nos fez admirar esses cantares.

Na introdução deste trabalho, comentamos que “a relação sexual entre os animais é instintiva (...), enquanto o homem, consciente e racional (...) mescla sensações de amor e desejo”. As cantigas medievais de escárnio e maldizer dos cancioneiros galego-portugueses que estudamos registraram uma sexualidade em que a libido prevaleceu sobre a afeição amorosa. Percebemos cantigas que, numa Literatura (a trovadoresca), que costuma ser lembrada pelas coitas amorosas, revelam um distanciamento da feição amorosa.

Nos comportamentos das personagens que as cantigas expuseram, foi-nos possível notar a predominância do sexo como satisfação do desejo físico, como o caso do frade que emprenhava diversas mulheres (“motz” 9), ou do trovador que pareceu se isentar de uma gravidez que causou a sua *senhor* (“motz” 2).

As relações sexuais, em algumas cantigas, foram insinuadas pelos trovadores sem refletir atitudes reais das personagens, mas empregando a visão que os autores tiveram sobre os comportamentos de que tomavam conhecimento. Ao ver D. Ouroana em sua cavalgadura, Guilhade sugeriu relações sexuais à situação. Ao tratamento que D. Beeito, chanceler, tinha com um vilão, insinuaram-se práticas homossexuais (“motz” 13). O trabalho de um sangrador foi associado a atividades libidinosas (“motz” 14). D. Afonso X, na cantiga 5, insinua o sexualismo a um caso de uma soldadeira (Balteira) que precisava de madeira para construir.

Em diversas manifestações da vida social, os trovadores insinuaram comportamentos sexuais, através das cantigas que estudamos, com o intuito de promover crítica e divertimento. Para representar a sexualidade, exploraram o léxico de que dispunham, ampliando a expressividade vocabular através da formação de novas palavras e da ambiguidade percebida em vocábulos de outras áreas sociais.

Os valores expressivos das criações *escaralhado* e *encaralhado* (motz 9), por exemplo, no contexto em que foram desenvolvidas, nos faz ter a convicção de que os trovadores, como autores de uma poesia pensada e bem elaborada, devem ser reconhecidos como figuras importantes da Literatura e da Língua, assim como esses cantares que, não somente nos aproximam da realidade daquela época, como nos revelam uma arte desenvolvida com a expressividade da Língua.

As manifestações sexuais foram representadas por diversas expressões. Algumas delas são mantidas até nossa época, embora estejamos a centenas de anos à frente. A expressão *tenda armada* (“motz” 19), por exemplo, é empregada ainda em algumas regiões com o sentido “sexualizado”. O mesmo vemos ocorrer com *madeira* (“motz” 5), *buraco* (“motz” 13), *montanha* (“motz” 5), *arma* (“motz” 7) e *pau* (“motz” 8), por exemplo.

Muitas representações que hoje usamos eufemisticamente, como “deitar” e “dormir” já eram usadas pela sociedade das cantigas. Não devemos pensar que os cantares fossem eufemísticos. Ao contrário. Mesmo quando a sexualidade era referida sob expressões sugeridas, sentimos que a intenção dos trovadores das cantigas que selecionamos era de expor sexualmente seu alvo, o que é característico da sátira.

Em todas as situações da vida social, se observou a possibilidade de insinuações eróticas e de utilização de termos que representassem as práticas e os desejos sexuais. Das 71 palavras que listamos na tabela ao final do glossário, 51 (72%) são expressões oriundas de outras áreas sociais, mas que sugerem a sexualidade; e 20 (28%), são vocábulos denotativos. Além de a intenção do autor em expressar suas alusões aos comportamentos sexuais de forma sugerida, contribui para a maior ocorrência dessa forma de registro o fato de o Português arcaico apresentar uma quantidade reduzida de vocábulos. Dessa forma, buscavam, na maioria das vezes, termos de outras áreas semânticas, ou usavam, na minoria, expressões do cotidiano que, para nós, parecem chulas e obscenas, mas que talvez não o fossem para eles, por serem os termos de que dispunham (*caralho*, *cono*, *cuu*). A intenção do trovador, que, às vezes pretendeu vingança e outras, desejou fazer apenas uma “brincadeira”, foi o que mais contribuiu para a escolha do vocabulário.

Considerando as ocorrências de cada expressão (ver tabela no final do glossário), das 175 registradas, 64 (36,5%) foram representações explícitas, o que nos faz notar um aumento com relação à quantidade de vocábulos que foi de 28%. Os vocábulos que tiveram mais ocorrências foram usados para representar o ato sexual: o verbo *colher* (sugerido) aparece com 06 ocorrências em todas as cantigas, enquanto que o *foder* (explícito) foi

registrado 12 vezes. Essa diferença nos faz notar que, mesmo com a predominância de termos sugeridos, os trovadores não pretendiam esconder a sexualidade que abordavam.

Quanto à classificação, as cantigas selecionadas apresentaram um equilíbrio entre o registro explícito e o sugerido da sexualidade, sendo 11 delas do primeiro e 10 do segundo (ver tabela ao final dos comentários). Os comportamentos mais tratados pelas cantigas foram os de sexualismo e os hiperbólicos, o que nos faz pensar que a sátira das cantigas é atingida pela tentativa de alcançar formas extremas do ato sexual.

A tentativa de se atingir o extremo da sexualidade também foi expressa pela escolha dos alvos das cantigas. Os mais visados foram as soldadeiras, figuras a quem facilmente se pode atribuir sexualidade nos comportamentos; e os religiosos que, ligados à Igreja, viviam, ou supõe-se que viviam, o celibato. Encontramos 8 cantigas destinadas a soldadeiras e 6 a religiosos. Foram consideradas pela sátira as duas pontas dos comportamentos eróticos: figuras que se expõem pela demasia de atividades sexuais e aquelas que se destacam pela ausência, ou pelo “ocultamento” desses atos.

Além de religiosos e soldadeiras, verificou-se ainda nos cânteres a alusão a mulheres não identificadas, a um chanceler, a mercadores, a um jogral, a um trovador e a um cavaleiro, conforme se pode consultar na tabela exposta no fim do capítulo 2.

Os nomes próprios mais citados nos textos foram de personagens a quem as atividades sexuais eram associadas mais facilmente a vida social que levavam, como as soldadeiras. Nenhum membro do cristianismo, quando satirizado, teve seu nome revelado. As personagens dos cantares eram figuras sociais da realidade e as soldadeiras, como acompanhantes de muitos trovadores, provavelmente teriam uma relação mais íntima com eles, que podiam colocá-las nas cantigas, citando-lhes os nomes.

A mulher foi o centro da exploração erótica. Das 21 cantigas, 17 abordam o sexo feminino e 03 a homossexualidade passiva. Dessa forma, a sátira caía sobre as atividades sexuais passivas. Apenas um “motz” faz referência à virilidade ativa (masculina), como forma de satirizar a personagem (cantiga 09), embora nos permitisse entrever uma abordagem do sexo feminino, inclusive de uma soldadeira (Marinha).

O sexo, nas cantigas, foi negociado, exagerado, desejado e, em cada contexto em que ele pode ser notado, percebeu-se a procura de práticas diferentes (o sexo realizado como uma batalha, o beijo nas genitálias, a excitação provocada pelo “trabalho médico”, as relações envolvendo religiosos, entre outros) e demasiadas. Não podemos ainda afirmar com certeza que as cantigas medievais de escárnio e maldizer dos cancioneiros galego-

portugueses retrataram a realidade sexual da Ibéria dos séculos XIII e XIV, pois eram influenciadas pelas insinuações dos trovadores. No entanto, a revelação de uma visão crítica, que tinham naquela época sobre os comportamentos sexuais da realidade, torna os cantares mais ricos. Notamos que a sexualidade foi registrada de forma intensa, exagerada e pouco sentimentalizada, entre expressões sugeridas e explícitas, que foram assimiladas em diferentes contextos. A exposição sexual, enfim, serviu como forma de crítica e humor.

Estudar as cantigas de escárnio e maldizer, mesmo partindo da edição crítica de Lapa, é um trabalho difícil. Cada cantiga exige uma dedicação profunda para que não se faça uma leitura equivocada.

Por mais que nos dediquemos, não podemos, até os dias de hoje, afirmar que conhecemos os cantares dos cancioneiros: seria muita ousadia. O longo tempo que nos dedicamos a esses 21 cantares nos pareceu curto para levantarmos apenas algumas considerações sobre a sexualidade presente neles.

O trabalho, contudo, embora árduo, é prazeroso. Cada palavra sobre a qual prendemos nossa atenção para a elaboração das paráfrases nos trouxe momentos valiosos. A busca pela expressividade sexual dos textos para a formulação dos comentários, o estudo sobre a sexualidade, sobre o Erotismo, tudo, enfim, nos fez entrar num universo que, embora muitos séculos distante de nossa época, mostra-nos seres humanos com comportamentos não muito diferentes dos nossos. Identificamos nos textos uma sociedade oposta àquela presa aos regimentos do cristianismo, em que o sexo se limita a um matrimônio instituído pela Igreja. Estivemos, durante este curto período de estudo, em um sutil contato com uma sociedade, entregue aos prazeres carnavais, em detrimento daquela, regrada e cheia de punições, como muitos alunos do ensino regular são levados a pensar, a partir de uma visão generalizada.

5. Bibliografia

a) Fontes das cantigas:

LAPA, Manuel Rodrigues. **Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses / Edição crítica pelo prof. M. Rodrigues Lapa.** 2ª ed. rev. e acres. Coimbra: Editorial Galáxia, 1970.

VASCONCELOS, Carolina Michäelis de. **Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada.** V. I. Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1990.

b) Bibliografia de estudo:

BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal. Do ano mil á colonização da América,** trad. de Marcelo Rede. São Paulo: Globo, 2006.

BASÍLIO, Margarida **Teoria lexical.** 7ª ed. São Paulo: Ática, 1987.

BATAILE, Georges. **O erotismo.** Trad. de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada.** Trad. CNBB. 2ª Ed. São Paulo: CNBB, 2002.

BOCCALATO, Mariza Mikahil. **A invenção do erotismo. Tristão e Isolda e as trovas corteses.** São Paulo: EDUC Experimento, 1996.

CAMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. **História e estrutura da Língua Portuguesa.** 4ª ed. Rio de Janeiro: Padrão, 1979.

_____. **Contribuição à Estilística Portuguesa.** 3ª ed. Revisada. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1978.

CASEY, James. **A história da família.** Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1992.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **O que é erotismo.** 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987

CESCHIN, Osvaldo Humberto Leonardi. **O “infançon” entre a História e a Ficção (Contribuição ao estudo de seu Cancioneiro).** Tese de Doutorado apresentada ao

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, na área de Filologia e Língua Portuguesa. São Paulo, 1980.

COULANGES, Foustel de. **A cidade antiga**. Trad. de Laura Alves. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

CUATRECASAS, Alfonso. **Erotismo no Império Romano**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

DUBY, Georges **A sociedade cavalaiesca**. Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1989.

_____. **O cavaleiro, a mulher e o padre: o casamento na franca feudal**. Trad. Gemeniano Cascais Franco. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

FERREIRA, Antonio Manuel (org.). **Percursos de Eros: Representações do erotismo**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2003

FONSECA, F.V.P. **Noções de História da Língua Portuguesa**. Lisboa, Editora Clássica, 1959.

JIMÉNEZ, Pilar Cabanes. Enfermedades de índole sexual en lãs cántigas de escarnio y maldezir. **Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento**, nº 10. València: Universitat de València, 2006. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=2072>>. Acesso em: 19 junho 2010.

JIMÉNEZ, Rafael Mérida. La representación de la sexualidad feminina em um poema arábico-andaluz y em cuatro cantigas de escarnio gallego-portuguesas. **Revista de poética medieval I**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1997. Disponível em <<http://dspace.uah.es/jspui>>. Acesso em: 15 junho 2010.

KEHDI, V. **Parassíntese: problemas de caracterização**. Lorena: Prefeitura Municipal de Lorena, 1989.

LAPA, Manuel Rodrigues. **Lições de Literatura Portuguesa: Época Medieval**. 7ª edição, rev. e acresc. Coimbra: Editorial Galáxia, 1970.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do Ocidente Medieval**. Trad. de José Rivair de Macedo. Bauru: Edusc, 2005.

_____. O maravilhoso no Ocidente Medieval. In: **O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval**. Trad. António José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1983.

LOPES, Graça Videira. **A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses**. Lisboa, Estampa, 1994.

MACEDO, José Rivair de. **Riso, cultura e sociedade na Idade Média**. Porto Alegre/São Paulo: Ed. Universidade/ UFRGS/Ed. UNESP, 2000.

MACHADO, Luiz Toledo. **O herói, o mito e a epopéia**. São Paulo, ALBA, 2007 – p.33.

MARQUES, Antonio Henrique R. de Oliveira (Org.). **A sociedade medieval portuguesa: Aspectos de vida quotidiana**. Lisboa, Livraria Sá da Costa: 1971.

MERLAN, Aurelia. **El Mirandés: situación sociolingüística de una lengua minoritaria en la zona fronteriza português-española**. Uviéu: Academia Llingua Asturiana, 2009.

MICHAËLIS. (Vide VASCONCELOS).

MONGELLI, Lênia Marcia de Medeiros. As poéticas medievais têm uma face oculta? In: OLIVEIRA, Terezinha (Org). **Luzes sobre a Idade Média**. Maringá: Eduem, 2002.

MORAES, Eliane Robert. **O que é pornografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

NOBILING, Oskar. **As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade e Estudos Dispersos**. Org. Yara Frateschi Vieira. Niterói: EdUFF, 2007.

OLIVEIRA, Corrêa de; MACHADO, Luís Saavedra. **Textos portugueses medievais**. Coimbra: Limitada, 1969.

OUVIDIO, Pablio Nasão. **A arte de amar**. Trad. Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2008.

PAES, José Paulo. **Poesia erótica em tradução de J.P.P.** São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

PERROUD, Régine. **Luz sobre a Idade Média**. Tradução de Antônio Manuel de Almeida Gonçalves. Publicações Europa-América, 1997.

PETRÔNIO, Arbitro. **Satiricon**. Tradução de Roberto Heredia Correa. São Paulo: Abril, 1981

PLATÃO, **O banquete** São Paulo: Edições 70, 2008

PRETI, Dino. **A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1984.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. A exploração de uma Literatura. In. DUBY, Georges (org). **História da Vida Privada 2: da Europa feudal à Renascença**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAID ALI, Manuel. **Gramática secundária e gramática histórica da Língua Portuguesa**. 3ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1964.

SANDMANN, Antonio José. **Morfologia lexical**. São Paulo: Contexto, 1992.

SARAIVA, Antônio José e LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 10ª ed. Corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, 1982

SPINA, Segismundo. **A cultura literária medieval**. São Caetano do Sul: Ateliê, 1997.

VASCONCELOS, Carolina Michæelis de. **Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada**. V. II. Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. São Paulo, Dif. européia do livro, 1972.

VIEIRA, Yara Frateschi. **Poesia Medieval**. São Paulo: Glogal, 1987.

VILELA, Mário. **Estudos de lexicologia do Português**. Coimbra: Almedina, 1994.

d) Obras de referência:

COROMINAS, Joan. **Diccionario etimologico de la Lengua Castellana**. Madrid: editorial Gredos, 1961.

CUNHA, Antonio Geraldo. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ERNOUT, Alfred. e MEILLET, Antoine. **Dictionnaire étymologique de la Langue Latine.** Paris: Librairie C. Klincksieck, 1959.

HIPÁNICA Enciclopédia. Barcelona: Encyclopædia Britannica Publishers, 1990, 1991.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LAPA, Manuel Rodrigues. **Glossário das Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses / Edição crítica pelo prof. M. Rodrigues Lapa.** 2ª ed. rev. e acres. Coimbra: Editorial Galáxia, 1970.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário etimológico da língua portuguesa : Com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados.** Lisboa: editoria confluência, 1952-1959.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1952.

NOVA Enciclopédia Barsa. São Paulo: Barsa Consultoria Editorial Ltda., 2001. 18v.

VASCONCELOS, Carolina Michæelis de. **Glossário do Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada.** Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1990.