

METÁFORAS E JOGOS VERBAIS NA LÍNGUA DOS TROVADORES MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESES: O “CICLO DO MOURO *MAL TALHADO*”¹

Risonete Batista de Souza*

1. INTRODUÇÃO

Entre os fins do século XII e primeira metade do XIV, à semelhança do que ocorria no sul da França, norte da Itália, na Alemanha e na Sicília, floresceu, na Península Ibérica, um importante movimento poético-musical, a lírica trovadoresca. Independente das polêmicas que envolvem as origens desta escola literária, o fato é que ela está inserida num movimento cultural mais amplo, resultado do fortalecimento da cultura laica, frente à religiosa, observado em todo o ocidente medieval, sobretudo, a partir do século XII. Na Península Ibérica, os agentes culturais desse movimento pertenciam às mais diversas classes sociais: reis, grandes senhores, pequena nobreza, que poetavam por diletantismo (os trovadores), bem como pessoas de extrato social modesto, que praticavam a poesia como profissão (os jograis e segréis). Oriundos das mais diferentes regiões peninsulares (portugueses, galegos, castelhanos, leoneses e até aragoneses e catalães), reuniram-se em torno das cortes régias e senhoriais, forjadas no ambiente social e político da Reconquista.

Foi, sobretudo, na corte castelhana de Afonso X e na portuguesa de D. Dinis que foi produzida a maior parte do legado poético galego-português, conservado nos cancioneiros medievais e quinhentistas. São cerca de 1600 cantigas das quais quase um terço pertence ao gênero satírico, designado de escárnio e maldizer. Por pertencer ao terreno movediço da sátira, este gênero poético é extremamente versátil, quer nos temas, nas formas ou no vocabulário. A sátira galego-portuguesa privilegia o ataque pessoal, em vários matizes, que vão desde a burla, cujo objetivo é despertar o riso e divertir a platéia, até a invectiva de alcance político. Não raro, vários trovadores tratam sobre os mesmos assuntos, sucessos ou personagens, formando o que se costuma designar “ciclos”. Neste trabalho, procuraremos analisar um desses “ciclos”, cujo personagem central é um certo Joan Fernandes. O que se sabe sobre a biografia dos trovadores que tomaram parte do certame de motejos dirigidos ao “mouro mal talhado”, parece indicar que as cantigas foram compostas na corte castelhana de Afonso X, no terceiro quarto do século XIII.

2. O “CICLO” DE JOAN FERNANDES, O *MAL TALHADO*

Joan Fernandes é o protagonista de duas cantigas: duas de Martin Soares: B 1367 / V 975 e B 1370 / V 978, duas de Rui Gomes de Briteiros (B 1543 e B 1544), duas de Joan Soares Coelho (V 1012 e V 1013) e uma de Afonso Eanes do Coton (B 1616, V 1149). Neste conjunto ele é acusado direta ou indiretamente de ser mouro (Martin Soares, Joan Soares Coelho, Rui Gomes de Briteiros e Afons’Eanes do Coton), de ser feio (Martin Soares, Coton e

¹ Texto adaptado da tese de doutoramento em Literatura Portuguesa, *Os fremosus cantares do trovador Martin Soares*, defendida, em 2003, na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

* Professora de Filologia Românica da Universidade Federal da Bahia.

Rui Gomes), de ser homossexual (Martin Soares e Rui Gomes), de estar sendo traído pela esposa (Joan Soares Coelho, Rui Gomes). Outra razão das zombarias é ainda sua intenção de tornar-se cruzado (Joan Soares Coelho e Rui Gomes). O cotejo do conjunto de textos pode ajudar a esclarecer pontos obscuros e a recuperar, ainda que parcialmente, o sentido destas críticas.

A rubrica que antecede a cantiga B 1367, de Martin Soares, informa que Joan Fernandes não era mouro converso, como pensa Rodrigues Lapa (LAPA, 1970: 601), mas um cristão, cujos traços fisionômicos lembravam um mouro: “Esta outra cantiga fez d’ escarnho a hun que diziam Johan Fernandiz, e semelhava mouro e jogavam-lh’ende e diss’ assy” (LAPA, 1970: 134). Ficamos sabendo por uma cantiga de Rui Gomes de Briteiros quais eram estes traços:

Joham Fernandiz, aqui é chegado
un freir’ e anda um mouro buscando,
e anda dele os sinaes dando
e diz que é *cresp’ e mal tal[h]ado*;
e ide-vos deste preito [guardando]:
ca atal era o voss’ anaçado,
que vos eu achei [sen ser] bautizado. (LAPA, 1970: 601)

A tez morena era, pois, o mote para sua identificação a mouro. O fato de ele ter um mouro a seu serviço dá lugar a brincadeiras como a da cantiga acima, em que o autor confunde deliberadamente o mouro *anaçado* com seu senhor. Como se não bastasse ser *crespo* (de cabelo encrespado, encarapinhado), era também feio (*mal talhado*), no entender dos seus contemporâneos, conforme denuncia Afons’Eanes do Coton:

A min dan preç’ e non é desguisado,
dos mal talhados, e non erran i;
Joan Fernández, o mour’, outrossi
nos mal talhados o vejo contado;
e, pero mal talhados somos todos nós,
s’omen visse Pero da Ponte en cós,
semelhar-lh’-ia moi peor talhado. (LAPA, 1970: 87)

As relações de Joan Fernandes com o mouro são tema ainda da cantiga V 1012, de Joan Soares Coelho; entretanto, aí o mouro é posto como amante de sua mulher²:

Joham Fernandiz, mentr’eu vosc’ouver
aquest’amor que oj’eu com vosqu’ei,
nunca vos eu tal cousa negarei
qual oj’eu ouço pela terra dizer:
dizen que fode quanto mais foder
pode o vosso mouro a vossa molher. (LAPA, 1970: 351)

O tema central das cantigas de Martin Soares parece ser a suposta homossexualidade da personagem. Em ambas, foi empregado o recurso da *aequivocatio*, ou seja, o que a *Arte de Trovar* denomina “palavras cubertas” (TAVANI, 1999: 42). O objetivo é, pois, adiar o

² Parece razoável a sugestão de Graça Videira Lopes para que se leia essa denúncia de adultério como um *aequivocatio* centrado na identificação do mouro com o próprio marido (LOPES, 1994: 286).

entendimento. Trata-se do equívoco, usado com função retórica (LAUSBERG, 1972: 133); o trovador adota um discurso ambíguo, que permite dois planos de interpretação: um literal e outro metafórico³.

Na cantiga B 1367 / V 975, Martin Soares afirma que Joan Fernandes abriga um mouro fugido (“Joham Fernandiz, hun mour’est’aqui / fugid’, e dizem que volo avedes”), e que não pretende entregá-lo a seu verdadeiro dono (“poyl’a seu don’entregar non queredes”). E como ser-lhe-á tomado à força (“ca volo hyram da pousada filhar”), o que despertará sua ira (“e se vos virdes no mouro travar, / sey eu de vos que vus assanharedes”), aconselha-o a fugir com ele (“que vos com o mour’escaparedes”). O trovador promete guardar segredo sobre a fuga, falta que lhe parece menos grave do que a de se dispor a lutar por um mouro (“e quero m’ant’eu por vos perjurar / ca vos por mouro mao pelejedes”). Na última estrofe, adverte que recaem ameaças sobre Joan Fernandes por ele estar escondendo mouro fugido (“as volo hiran so o manto cortar / de guisa que vus sempr’en doeredes”).

A expressão “cortar so o manto” sugere que o castigo que se pretende aplicar ao faltoso é o da castração. Aí está o fio da meada para outra linha de leitura⁴. É evidente a ênfase dada ao empenho de Joan Fernandes em manter o mouro perto de si. Num primeiro momento, o trovador o aconselha a “o moorar”, isto é, a afastá-lo de casa, mandá-lo fugir, mas, em seguida, sugere que também fuja (“com o mour’escapedes”)⁵. A informação de que Joan Fernandes ficaria furioso (“vos assanharedes”) e reagiria com violência (“por mouro mao pelejedes”) se outrem “travasse no mouro” sugere uma sanha ciumenta, reveladora de que as relações entre eles iam além das de protetor e protegido.

As expressões “filhar da pousada” e “travar no mouro” estão plenas de ambigüidades. Filhar e travar, no plano literal, têm o sentido de “pegar”, “agarrar”, ou seja, segurar o fugitivo para impedi-lo de escapar. Porém, no sentido metafórico, têm conotação nitidamente sexual, como na cantiga em que Joan Soares Coelho fala das supostas relações adúlteras entre o mouro e a esposa de Joan Fernandes (“vimos ao vosso mouro *filhar* / a vossa molher”). Note-se ainda que o termo travar reaparece no v. 12, na expressão “ir travar vosco”, significando “reprender”, “censurar”. O termo *pousada*, a exemplo do seu emprego numa cantiga de Pero da Ponte, reforça a conotação sexual⁶.

A sugestão de que Joan Fernandes deveria ser punido com a castração, por sua vez, pode ser indício de que seu crime ia além de abrigar mouro fugido. Ressalte-se ainda que a expressão “cortar so o manto”, remete para a segunda cantiga, cujo assunto é a saia que o protagonista trajava. Mais uma vez, numa leitura literal, Martin Soares adverte Joan Fernandes de que a saia que ele traz não está de acordo com sua condição de homem cortês e casado, por estar muito curta. Entretanto, a análise mais acurada do jogo verbal conduz a uma

³ Embora a ambigüidade afete o entendimento do discurso (*Perspicuitas*), no plano artístico, ela é permitida pela licença. Como observa Lausberg, “a *obscuritas*, como licença, julga o público, que, por isso, se sente honrado, capaz de desempenhar um certo grau de colaboração na obra artística” (LAUSBERG, 1972: 128).

⁴ A homossexualidade deveria ser punida com a castração, segundo a legislação mais antiga que se conhece sobre o assunto (do ano de 650) e que procede da Espanha visigótica (MÉRIDA, 1993: 434). Esse castigo sobreviveu em algumas zonas da Península através do *Fuero Real*. Nas *Partidas* (VII, 21 1 e 2), assim como nas *Ordenações Afonsinas* (Livro V, XVII), o castigo era a pena de morte. Já para os que auxiliavam mouros cativos, as penas eram mais brandas. Nas *Ordenações Afonsinas* (Livro II, Tit. CXIII), era a indenização do dono com pagamento de quantia equivalente a duas vezes o valor do mouro (ORDENAÇÃOENS, 1945: (II) 554-555; (V) 53-54).

⁵ Também cabe interpretar como a sugestão de que o mouro e Joan Fernandes são a mesma pessoa.

⁶ Segundo a cantiga B 1642, V 1176, a soldadeira Maria Perez, a Balteira, voltara da Terra Santa com uma *maeta* cheia de indulgências, mas não as guardara devidamente e rapazes as roubaram: “Tal maeta como será guardada, / poy rapazes albergan no logar, / que non aja seer mui trastornada? / Ca, o logar hu eles ha poder, / non á pardon que ss’y possa asconder: / assy saben trastornar a *pousada*!” (LAPA, 1970: 531).

leitura menos inocente da composição, que os críticos vêem como um simples gracejo sobre o vestuário de um companheiro.

O jogo assenta no verbo *talhar*, que aparece nas formas do pretérito perfeito do indicativo (*talharon*, v. 1, 5, 7, 8 e 9) e no particípio (*talhado / talhada*, v. 3, 14, 18). A insistência na forma *talharon*, isto é, “cortaram”, que aparece cinco vezes, e o fato de indicar que a ação foi executada por outrem são as evidências de que o trovador pretende sugerir que se cumpriu a ameaça, deixada em suspenso na última estrofe da cantiga anterior, de cortar “so o manto”, ou seja, castrá-lo. Uma vez que a peça do vestuário usada sobre o manto é justamente a saia, que aqui se diz que foi “peyor talhada”, parece clara a sugestão de que Joan Fernandes perdera a virilidade.

O foco de atenção é, com efeito, o corpo e não a roupa. E este é igualmente mal talhado, característica que a saia curta acentua. O trovador dá ainda a exata dimensão da peça, que fora talhada “cabo do giron”, ou seja, acima do joelho⁷. As referências ao corpo da personagem vão além, quando o trovador ressalta que Joan Fernandes não traz manto (v. 11) e que, muitas vezes, fica “em cós” (v. 13), ou seja, em trajes menores. A insistência na falta de compostura de Joan Fernandes, de saia curta e sem manto, objetiva desnudar sua pouca moral, uma vez que ele age assim por escolha pessoal, por gosto (“poys que a curta queredes trager”).

Para o homem do medievo, o corpo era a expressão da alma. Os estados psíquicos, as emoções e os pensamentos podiam ser perscrutados através das expressões fisionômicas e dos gestos, voluntários ou não. As doenças e deformidades físicas eram indícios de pecados e crimes. Mas o corpo era desprezado, sobretudo, porque era visto como fonte de concupiscência, daí a necessidade de ocultá-lo. Ao expor o corpo, Joan Fernandes revelava seu despudor, sua luxúria. Não se pode esquecer, entretanto, que na concepção cristã medieval, também o vestuário era tido como reflexo do pecado, da Queda. Segundo os pregadores, ao cobrirem sua nudez com peles, Adão e Eva teriam descido ao nível da bestialidade; e, à medida que as vestimentas foram evoluindo, acentuou-se o complexo de pecado:

Mais tarde, à medida que seu orgulho cresceu, os homens passaram a usar roupas feitas de lã. Num terceiro momento, à medida que alimentaram cada vez mais o prazer carnal, usaram roupas feitas a partir das plantas da terra, nomeadamente o linho, e quarto lugar roupas de seda, que são fabricadas a partir das entranhas dos vermes – e todas estas espécies de vestuário são agora usadas mais por vanglória e pompa mundana do que por necessidade da natureza... e seguramente, acima de tudo, para exercitar a luxúria. (OWST, 1993: 195.

Daí a insistência no suposto desvio sexual do criticado. O diálogo desta cantiga com as demais que compõem o “ciclo do mouro Joan Fernandes” é indubitável. Por trás da afirmação da castração, da falta de virilidade, é possível identificar a acusação de homossexualidade. O verbo *talhar* é também termo chave de outra cantiga, pertencente a Rui Gomes de Briteiros, cujo sentido obscuro tem desafiado os críticos:

⁷ Até fins do século XIII e princípios do XIV, a saia era usada abaixo do joelho. Oliveira Marques chama atenção para o fato de as iluminuras do *Cancioneiro da Ajuda* retratarem os trovadores com saias mais curtas que as dos senhores. (MARQUES, 1987: 31, 38)

Joan Fernández quer [i] guerreiar,
 e non quer vinhas alheas talhar,
 mais quer queymar, ca lhi foron queimar,
 en sa natura, já ua vegada.

E non quer vinhas alheas talhar,
 pero ten a mais da sua talhada.

Per tod'outra guerra os quer coitar
 e non quer vinhas alheas talhar,
 mays quer-lhe-la malada esnarigar,
 pola sua que trag'esnarigada.

E non quer vinhas alheas talhar
 pero ten a mais da sua talhada. (LAPA, 1970: 600)

A expressão “talhar vinhas” tem o sentido obscuro de manter relações sexuais⁸. Vale lembrar que a videira, árvore sagrada e messiânica na tradição judaico-cristã, é símbolo da vida, da sabedoria e da fecundidade, e na iconografia medieval, muitas vezes, representava a árvore da vida, portanto, estava associada ao episódio edênico do pecado original. Também nas lendas apócrifas cristãs, encontrava-se o tema da mulher-nua-videira. Desse modo, a afirmação de que Joan Fernandes não quer “talhar vinhas alheas” dá a entender seu desinteresse pelo sexo oposto, o que parece confirmado pelos versos 3 e 4, em que se afirma: “mays quer queymar, ca lhi foron queimar / en as natura, já unha vegada”. Esta cantiga pode ser lida também como uma referência à condição de marido traído (“pero ten mays da sua talhada”), denunciada na cantiga de Joan Soares Coelho (FINAZZI-AGRÔ, 1975-1976: 193). A expressão “pero ten a mays da sua talhada”, por sua vez, remete à “saia talhada” mencionada por Martin Soares. Também o verbo *guerreiar* tem significado ambíguo; tanto pode referir-se ao embate sexual, tal como foi empregado na cantiga B 1591 / V 1123, de Afonso Eanes do Coton, como ao desejo manifesto pela personagem de tornar-se Cruzado, igualmente criticado por Joan Soares Coelho. As relações entre as cantigas, para além da referência direta à personagem, nomeada em todas elas, está na exploração da ambigüidade de algumas idéias e palavras-chave: “semelhar mouro” / “ser mouro”, “fazer-se cruzado” (“guerreiar mouro”) / “manter relações sexuais com mouro”, “ser mal talhado (“ser feio”) / “ter sido talhado” (“castrado”).

Convém destacar ainda a leitura proposta por Carlos Alvar, para quem essa cantiga pode conter uma referência ao lai *Le mantel mautailé* ou *Lai du cort mantel* (ALVAR, 1993: 48-451). O fato de a saia de Joan Fernandes não lhe ficar bem por ser demasiadamente curta seria a evidência da condição de marido traído, aludida por Joan Soares Coelho e por Rui Gomes de Briteiros, já que o assunto do referido lai é justamente a prova da fidelidade conjugal: o manto só caía bem na dama que fosse fiel ao marido. Alvar lembra que a cantiga B 1369 / V 977, que vem imediatamente anterior a esta nos cancioneiros, parece aludir a *Carados e Lancelote*, personagens das narrativas bretãs. A sugestão de leitura é tentadora, embora, nesse caso, os indícios de uma citação de personagens da Matéria de Bretanha sejam tênues.

Porém, as acusações não podem ser tomadas ao pé da letra. O que se vê aqui é um certame de sátiras contra uma personagem da corte, como fica claro nos versos (“ca mui corta,

⁸ O termo *vinha* como designação do órgão sexual feminino aparece também numa cantiga de Estevan da Guarda (B 1300 / V 905), acompanhado dos verbos *cavar* e *rechantar*, cujo significado equivale ao de talhar “Dua gran *vinha* que ten en Valada / Alvar Rodriguiz non pod'aver prol, / vedes por que: ca el non cura sol / de a querer per seu tempo *cavar* (...) Se enton de cabo non for *rechantada*, / nen un proveito non pod'end'aver, / ca per ali per u a fazer reer” (LAPA, 1970: 164).

senher, non conven / a vos que sodes cortes e casado”). O provençalismo *senher* soa como ironia, pois Joan Fernandes não era nobre, já que nenhum dos poetas se refere a ele por “don”. O estrangeirismo dá entender a afetação do homem que se pretende refinado, em sintonia com a moda, enfim, um cortesão. Note-se também que Martin Soares emprega outro galicismo para designar a altura da saia – “cabo do *giron*”. Não se pode precisar a razão por que Joan Fernandes fora eleito para protagonizar as cantigas. Talvez por sua aparência trigueira e pela manifestação pública do desejo de tomar parte na Cruzada. Instados pela flagrante ironia (um mouro que se queria fazer cruzado), os poetas compuseram o ciclo de gracejos, em que cada um desenvolveu vieses das acusações feitas ao “mouro *mal-talhado*”.

3. CONCLUSÃO

O recurso à intertextualidade é muito comum na lírica galego-portuguesa, sobretudo no gênero satírico, em que não raro as composições formam “ciclos”. Convém lembrar que a produção poética concentrava-se em poucas cortes, para onde convergiam trovadores de origem diversa, portanto, “non hai que excluir (polo contrario, é moi verosímil) que os exercicios poéticos sobre un tema dado se desenvolvesen con ocasión de reunións esmorgueiras, eventualmente en forma de competición entre os rimadores participantes no convite, unidos entre si por unha especie de complicidade irônica e burlona” (LANCIANI, TAVANI, 93). A maior parte destes debates são, pois, exercicios literários, jogos entre pares, com o objetivo de animar os serões palacianos. O assunto (*razon*) não era relevante, um traço fisionômico, uma vestimenta, uma fanfarronada, um deslize qualquer servia de motivo. Nesses torneios verbais estava em jogo a habilidade do poeta em explorar ao máximo as possibilidades dos temas, em construir imagens sugestivas e divertidas, enfim, em fazer rir.

4. REFERÊNCIAS

- ALFONSO X. **Siete Partidas Del Rey Don Alfonso El Sábio**, cotejada con varios codices antiguos. Madrid: Imprenta Real, 1807.
- ALVAR, Carlos. Poesia gallego-portuguesa y Matéria de Bretaña: algunas hipótesis. In: BREA, Mercedes (Coord.). **O cantar dos trovadores**. Actas do Congreso (Santiago de Compostela, 1993). Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Le due cantigas di Roy Gómez de Briteyros. In: **Estudos italianos em Portugal**. Lisboa, n. 38-39, 1975-1976.
- OWST, G. R., *Literature and Pulpit in Medieval England*. 2. ed. Oxford: Basil Blackwell, 1961. Apud. HUGHES, Diane Owen. As modas femininas e o seu controlo. In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Dir.). **História das mulheres: Idade Média**. Trad. Portuguesa. Porto Afrontamentos, 1993.
- LANCIANI, Giulia, TAVANI, Giuseppe. **As cantigas de escárnio**. Trad. Silvia Gaspar. Vigo: Xerais, 1995.
- LAPA, M. **Cantigas de escarnho e mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses**. 2. ed. ver. e acresc. Vigo: Galáxia, 1970.
- LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 2. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1972.
- LOPES, Graça Videira. **A sátira nos cancioneiros medievais galegos portugueses**. Lisboa: Estampa, 1994.

- MARQUES, A. H. de Oliveira. **A sociedade medieval portuguesa:** aspectos da vida quotidiana. 5. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1987.
- MÉRIDA, Rafael M. D'ome atal coita nunca viu cristão: Amores nefandos en los trovadores gallego-portugueses. In: BREA, Mercedes (Coord.). **O cantar dos trovadores.** Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993.
- ORDENAÇOENS do Senhor Rey D. Affonso V. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1945. Livro II e Livro V.
- SOUZA, Risonete Batista de. **Os fremosus cantares do trovador Martin Soares.** 2002. Tese de doutoramento (Literatura Portuguesa). – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- TAVANI, Giuseppe. **A Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa.** Introdução, edição crítica e fac-símile. Lisboa: Colibri, 1999.

