



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE — UFCG
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES — CFP
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS — UAL
CURSO DE LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA**

MANOEL PEREIRA NETO

**O GROTESCO NA SÁTIRA MEDIEVAL PORTUGUESA: UM ESTUDO SOBRE AS
REPRESENTAÇÕES FEMININAS NAS CANTIGAS DE ESCÁRNIO E MALDIZER**

**CAJAZEIRAS – PB
2024**

MANOEL PEREIRA NETO

**O GROTESCO NA SÁTIRA MEDIEVAL PORTUGUESA: UM ESTUDO SOBRE AS
REPRESENTAÇÕES FEMININAS NAS CANTIGAS DE ESCÁRNIO E MALDIZER**

**Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Curso de Letras-Língua
Portuguesa, do Centro de Formação de
Professores, da Universidade Federal de
Campina Grande — *Campus* Cajazeiras. Como
requisito de avaliação para a obtenção do título
de Licenciado em Letras-Língua Portuguesa.**

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lígia Regina Calado
de Medeiros

**CAJAZEIRAS – PB
2024**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação -(CIP)

P436g	<p>Pereira Neto, Manoel.</p> <p>O grotesco na Sátira Medieval Portuguesa: um estudo sobre as representações femininas nas cantigas de Escárnio e Maldizer / Manoel Pereira Neto. – Cajazeiras, 2024.</p> <p>70f.</p> <p>Bibliografia.</p> <p>Orientadora: Profa. Dra. Lígia Regina Calado de Medeiros.</p> <p>Monografia (Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa) UFCG/CFP, 2024.</p> <p>1. Sátira. 2. Mulher medieval. 3. Representação feminina medieval. 4. Misoginia medieval. 5. Corpo grotesco. 6. Carnavalização. 7. Cantigas de Escárnio e Maldizer. I. Medeiros, Lígia Regina Calado de. II. Título.</p> <p>FP/BS</p> <p>CDU – 82-7</p>
-------	--

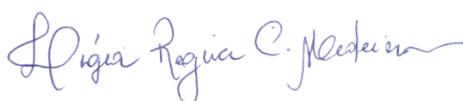
MANOEL PEREIRA NETO

O GROTESCO NA SÁTIRA MEDIEVAL PORTUGUESA: UM ESTUDO SOBRE AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS NAS CANTIGAS DE ESCÁRNIO E MALDIZER

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras/Língua Portuguesa, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande – *Campus Cajazeiras* - como requisito de avaliação para obtenção do título de licenciado em Letras.

Aprovado em: 13 / 11/ 2024.

Banca Examinadora:



Profa. Dra. Lígia Regina Calado de Medeiros
(UAL/CFP/UFCG - Orientadora)



Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Júnior
(UAL/CFP/UFCG - Examinador 1)



Profa. Me. Gerlândia Gouveia Garcia
(Mestre PPGH/UFCG - Examinadora 2)

À minha mãe, que aguentou, por ruas quentes, o peso de muitas sacolas, para que eu pudesse carregar uma mochila.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me protegido até aqui. Por ter me escutado e fortalecido quando solicitei durante a graduação e durante a elaboração desse trabalho.

À minha mãe, Maria Quitéria Pereira, por ser a pessoa mais importante na minha vida e o exemplo de quem eu tento ser, no mínimo, a metade.

A Maria Zuleide da Silva (*in memoriam*), vovó, por ter me mostrado que uma figura paterna não faz falta, quando se é criado por duas mulheres íntegras.

A Francinaldo Avelino Leite, por ser um companheiro tão bom para minha mãe, tornando nossa vida mais leve.

A Jesus Emanuel Pereira Silva, meu irmão, com quem eu dividi o ventre. Por ter me ajudado com as impressões grátis ao longo do curso.

A todos os membros da minha família que, direta ou indiretamente, apoiaram-me.

À professora Dr.^a Lígia Regina Calado de Medeiros, pelas orientações e pela confiança que ajudaram essa monografia a ganhar forma. Grato por ter me aceitado como seu orientando.

À professora Dr.^a Erlane Aguiar Feitosa, pela paciência no momento de correção e pelos valiosos conselhos, agradeço, também, aos momentos que partilhamos na disciplina de Corporeidade e Educação.

Ao corpo docente do curso de Letras do Centro de Formação de Professores, por dividir seus conhecimentos comigo durante essa jornada.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por ter me proporcionado a alegria de ter sido bolsista, para que eu pudesse ver, de fato, qual é a realidade das salas de aulas no ensino básico e pela ajuda com a bolsa.

À Jacileide Evangelista de Andrade (Leide), por ter atendido ao pedido de mãe de cuidar de mim, por ter me ensinado a limpar um frango, por sua risada inconfundível; por ter me acompanhado nas manhãs em que assistíamos ao JPB, acompanhados da bebida sagrada: o café.

A Bruno Fernandes de Sousa (Brunette), o irmão que ganhei em Cajazeiras, por ter me acompanhado na mudança de quarto, por ter me ensinado a ser uma pessoa mais emotiva, por ser o melhor amigo num ambiente tão propício à falsidade.

A José Guilherme de Oliveira Grigório, mais um amigo que ganhei ao longo do curso. Obrigado pelas vezes que ouviu minhas angústias, pelos papos sobre literatura e biologia (e outras coisas), pelas nossas idas ao Centro e por ter me emprestado *Evelyn Hugo*.

A Pedro Lucas Ferreira da Silva (Pedrita), por todos os momentos que passamos juntos assistindo e julgando as temporadas de *Drag Race*; obrigado pelos textos sobre o período medieval. Finalmente, a cama de baixo está cada vez mais perto de ser sua.

A Eduardo Bento de Oliveira (Dudu), por ser sempre gentil, alegre e o mais quieto do nosso quarto, e não atrapalhar quando se está escrevendo.

A Wanildo Pinheiro Leite (Wan), pelas partidas de *Naruto*, pelas conversas sobre Senhor dos Anéis e *Game of Thrones*, pelas risadas e por não deixar faltar leite no 06.

Às amigas Bianca Vieira, Lenita Modesto, Izabel Carolina (Carolzinha) pela companhia ao longo da graduação, por nossas conversas semanais no RU; penso que o carnaval de Cajazeiras nunca será o mesmo sem vocês, meninas.

Aos amigos e às amigas do período 2020.1, Anderson Cruz, Arthur Bruno, Jorge Wesley, Inácio José, Dedice Cecília, Kamila Pinto, Luana Gonçalves, Vanessa Meireles, os resistentes do período pandêmico. Apesar dos desencontros, agradeço demais a vocês. Que possamos nos encontrar pela vida. Muito sucesso a cada um (a).

Eles têm medo delas e, para se tranquilizarem, eles as desprezam. Mas preciso me contentar com esse testemunho, deformado pela paixão, pelos preconceitos, pelas regras do amor cortês. Apresso-me a explorá-lo. Na verdade, eu gostaria de descobrir a parte oculta, a feminina.

(Georges Duby)

RESUMO

O lugar social da mulher, na Idade Média, pode ser compreendido de diversas maneiras, com interpretações fortemente influenciadas pelo peso da religião e da aristocracia dominantes na época; esse cenário medieval moldou profundamente os discursos da Igreja e dos pensadores cristãos sobre as funções de cada sexo e a construção dos gêneros, principalmente no quesito conjugal. As produções líricas do período literário conhecido como *Trovadorismo* foram preservadas nos Cancioneiros e selecionadas como sendo de *amigo*, de *amor* e de *escárnio* e *maldizer*. Esse estudo interessa-se pela parte cômica dessa compilação, pois acredita que haja alguns aspectos ainda não explorados o bastante em sua totalidade: as formas grotescas nas representações do corpo feminino das *cantigas satíricas*. Partindo da leitura do *corpus* investigado, têm-se, portanto, dois objetivos principais: analisar os traços do grotesco bakhtiniano nas representações do corpo feminino presentes nas canções medievais da Península Ibérica, na concepção dos estudos de gênero, e, também, identificar como esses traços dão forma a um discurso misógino. Em termos metodológicos, trata-se de uma pesquisa com abordagem bibliográfica, fundamentada nos estudos de Bakhtin (1993, 1999, 2011); Bourdieu (2014, 2002); Macedo (2000, 2002); Moisés (2012, 2022) e Vieira (1987). A análise indicou que essas representações grotescas reforçam um discurso misógino, no qual o ser feminino é ressignificado como uma figura caricatural, desprovida de valor e dignidade, considerando o cenário medieval. Dessa forma, ao vincular essas cantigas ao conceito de grotesco carnavalesco, evidencia-se como os trovadores empregavam a linguagem cômica para validar a inferioridade feminina e consolidar preconceitos de gênero. As canções refletem e, simultaneamente, contribuem para a manutenção da dominação masculina, ao mesmo tempo que expõem as dinâmicas de poder que permeiam o cenário cultural e social daquele período.

Palavras-chave: Misoginia medieval; Corpo grotesco; Carnavalesco; Cantigas de Escárnio e Maldizer.

ABSTRACT

The social place of women in the Middle Ages can be understood in various ways, with interpretations heavily influenced by the weight of the dominant religion and aristocracy of the time. This medieval scenario profoundly shaped the discourses of the Christian Church regarding the roles of each sex and the construction of genders, particularly in the marital aspect. The lyrical productions of the literary period known by the troubadours' art was preserved in the Songbooks (Cancioneiro de Ajuda, Cancioneiro da Biblioteca Nacional, and Cancioneiro of the Vatican Library) and selected as being of *amigo* (masculine voice), *amor* (feminine voice), and *escárnio e maldizer* (satirical songs). This study is interested in the comedic aspect of this compilation, as it is believed that there are still some aspects not fully explored: the grotesque forms in the representations of the female body in satirical songs. Starting from the reading of the investigated *corpus*, there are, therefore, two main objectives: to analyze the traits of Bakhtinian grotesque in the representations of the female body present in medieval Iberian Peninsula's songs, within the framework of gender studies, and also to identify how these traits shape a misogynistic discourse. In methodological terms, this is a research study with a bibliographic approach, based on the assumptions of Bakhtin (1993, 1999, 2011); Bourdieu (2014, 2002); Macedo (2000, 2002); Moisés (2012, 2022) and Vieira (1987). The analysis indicated that these grotesque representations reinforce a misogynistic discourse, in which the feminine being is redefined as a caricatured figure, devoid of value and dignity, considering the medieval setting. Therefore, by linking these songs to the concept of carnivalesque grotesque, it becomes evident how the troubadours employed comedic language to validate female inferiority and consolidate gender prejudices. The songs reflect and simultaneously contribute to the maintenance of male domination, while also exposing the power dynamics that permeate the cultural and social landscape of that period.

Keywords: Medieval misogyny; Grotesque body; Carnivalization; Troubadour's songs.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 OS FUNDAMENTOS DO GROTESCO	12
1.2 METODOLOGIA	17
2 A SITUAÇÃO DA MULHER MEDIEVAL: ESPELHO DE DOMINAÇÃO	22
2.1 A TEORIA DE BOURDIEU	22
2.2 A MULHER SOB A CUSTÓDIA MASCULINA.....	27
3 A CONFLUÊNCIA ENTRE O RISO E O GROTESCO CARNAVALESCO	33
3.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O RISO: CONVENÇÕES GREGAS E MEDIEVAIS	33
3.2 O RISO CARNAVALESCO DE BAKHTIN	38
4 O GROTESCO, A MISOGINIA E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA SÁTIRA TROVADORESCA	44
4.1 O ANTI-RETRATO CORTÊS: A MANIPULAÇÃO DISCURSIVA DA FIGURA FEMININA...	44
4.2 TRAÇOS GROTESCOS EM REPRESENTAÇÕES FEMININAS MEDIEVAIS.....	51
5 CONCLUSÃO	63
REFERÊNCIAS	65

1 INTRODUÇÃO

Idade Média¹ é notoriamente conhecida pela opressão que percorria as relações sociais, na qual parte significativa dos costumes era pautada nas ideias “indicadas” pela Igreja e pela nobreza. Outro fator marcante da época medieval é o predomínio da hegemonia (ideológica) do homem em relação à mulher — sobretudo nas relações conjugais —, bem como os preconceitos masculinos (Gomes, 2009, p. 261). Sendo assim, é possível dizer que as produções literárias do período acabavam refletindo, de certa forma, os “modos” vigentes. Porém, algo incontestável é que as manifestações verbais do medievo (de modo especial as satíricas) apresentam elementos voltados para o povo, seu caráter popular, seja no quesito do simples deleite ou na recomendação de uma conduta ideal. Junto às histórias que estão presentes nas novelas de cavalaria, cujo foco narrativo é o feito de bondade e bravura de um cavaleiro, as cantigas, que também circulavam pela Europa, expõem lados que ficaram de fora em documentos eclesiásticos: ao adotar um vocabulário popular, satírico e frequentemente irônico, que se opõe ao tom moralizante e religioso da Igreja. Considerando, também, a crítica às personalidades públicas e atitudes sociais através do humor e escarnecimento, reforçando uma perspectiva mais popular e carnal do mundo, o que se contrapõe aos princípios espirituais pregados pela Igreja medieval.

As produções líricas do período literário conhecido como Trovadorismo foram preservadas em coletâneas (Cancioneiro da Ajuda, Cancioneiro da Vaticana e Cancioneiro da Biblioteca Nacional) (Vieira, 1987, p. 12); dentre elas havia dois tipos distintos de poesia trovadoresca: de um lado a lírico-amorosa, que engloba as cantigas *de amigo*, e as *de amor*; do outro, tem-se o lado satírico, nas quais entram as cantigas de *escárnio* e *maldizer* (Moisés, 2012, p. 19).

Neste quesito, as cantigas galego-portuguesas² estão, em seus assuntos, imbuídas do teor social cortês: um retrato do ambiente em que circulavam e eram produzidas, haja vista que

¹ Por mais que Lopez (2020, p.198) aponte a delimitação histórica do medievo como controversia, consideramos “Idade Média” o que foi delimitado pela historiografia tradicional, assim, o período da história sobre a Europa Ocidental, indo de 476, fim do Império Romano do Ocidente, até 1453, fim do Império Romano do Oriente ou Império Bizantino.

² As canções são conhecidas como “galego-portuguesas” por terem sido escritas em um idioma que prosperou durante a Idade Média nas áreas da Galícia e de Portugal, antes da separação final desses territórios. Esta linguagem se destacou como a principal manifestação literária da época na Península Ibérica, particularmente entre os séculos XII e XIV, sendo falada tanto em Portugal quanto na Espanha. As canções, compostas por trovadores e jograis

as mesmas têm como responsável por sua produção algum membro inserido no ambiente de convivência elevada, por exemplo, Afonso X ou D. Dinis. Trazendo o foco para o objeto de nossa investigação, as cantigas de escárnio e maldizer, escolhemos estas porque abordam a representação de situações (do cotidiano principalmente) e indivíduos típicos que as diferem das outras canções; contribuindo, assim, para a comicidade em seu sentido, digamos, não ‘idealizado’.

Entre as fases estudadas da poesia medieval na Península Ibérica, uma figura que se faz presente é a da mulher; não importa se o eu-lírico feminino canta um sentimento por seu *amigo*, ou uma declaração de *amor* para uma dama, até mesmo usando de *escárnio* ou *maldizer* para a construção de uma crítica apontada a determinada figura da sociedade, o direcionamento prevalece na figura feminina.

Contudo, mesmo que a delimitação do nosso tema seja feita a partir da imagem da mulher nas cantigas de escárnio e maldizer, não podemos deixar de lado o fato de que há outras “mulheres” representadas de forma respeitosa pelos trovadores. Uma hipótese para essa justificativa pode ser o grau de superioridade da moça em relação ao compositor, por mais que tal respeito tem suas ressalvas, já que as ‘respeitadas’ eram também *idealizadas* pelos trovadores.

Desse modo, nota-se que a época do medievo, em toda a Europa, reservou às mulheres uma figura, historicamente falando, definida pela documentação masculina; os servos da religião, principalmente, tinham em seu encargo o ofício de relatar através da escrita como a presença feminina atuava na sociedade. Logo, qualquer interpretação advinda destes relatos que não questione o afastamento evidente das mulheres de suas próprias histórias acabaria reproduzindo um discurso coberto pelo véu da misoginia.

Já no âmbito literário, pensando no *corpus* de análise, se houve uma resposta das soldadeiras aos trovadores, por exemplo, nunca chegou (de forma oficializada) até a atualidade. Mas não haveria, o contexto medieval não seria capaz de aturar uma poesia — pelo menos nas cantigas galego-portuguesas — de corpos tão marginalizados.

1.1 OS FUNDAMENTOS DO GROTESCO

A palavra ‘Grotresco’ já está habitualmente no cotidiano, sendo usada como sinônimo de nojo, repugnância, difícil de ser entendida. Entretanto, de acordo com Lima (2016, p. 2),

dessa região, espelham as similaridades linguísticas e culturais entre as duas áreas, caracterizadas por uma tradição oral vigorosa e pela coexistência entre a nobreza.

pesquisar a etimologia da palavra leva-nos à *grotta*, ornamento parietal italiano encontrado em grutas e que possuía gravuras de uma mistura de seres humanos, animais e plantas, pondo em evidência a característica animalesca da descrição e da (res)significação do corpo. Nasceram, portanto, formas que, rompendo com as idealizações clássicas (tais como a verossimilhança e *mimesis*), foram classificadas de maneira pejorativa como *hostis*, *irreais* e *monstruosas*.

O grotesco tem presença marcante na literatura desde suas primeiras manifestações (Rosenfeld, 1993, p. 70). Um exemplo claro disso são as máscaras do teatro grego, que, além de simbolizarem aspectos religiosos e culturais, funcionavam como elementos transformadores do corpo dos atores, ampliando suas expressões de forma exagerada. Essas máscaras não apenas caracterizavam heróis e vilões, mas também permitiam a representação de figuras femininas de destaque, ainda que as mulheres fossem impedidas de atuar diretamente nas peças. Na mitologia grega, também se encontram diversos exemplos do grotesco. No entanto, conforme Bakhtin (1993, p. 28), com o fim da Antiguidade, as imagens grotescas se expandem, adquirindo novas formas e permeando diversas esferas da arte e da literatura.

Um dos nomes de destaque na temática do grotesco é Victor Hugo, importante no movimento romântico francês. Seu *Prefácio de Cromwell* é uma obra fundamental para o estudo do grotesco como categoria estética na literatura. No romance *O Corcunda de Notre Dame*, Victor Hugo exemplifica essa estética, enfatizando especialmente o aspecto da monstruosidade física do ser humano. Embora o autor reconheça o caráter cômico do grotesco (Hugo, 1988, p. 26), ele prioriza uma abordagem que remete à Antiguidade Clássica, ao explorar as deformidades corporais e a multiplicidade de formas (Lima, 2016, p. 14).

Desse modo, as contribuições hugolianas favorecem a consolidação do grotesco no campo artístico do século XIX, em uma tentativa de romper com a afeição à perfeição imaginária da época romântica (Sodré; Paiva, 2002, p. 42-43), apresentando um novo tipo de criação literária que “dará um grande passo, um passo decisivo, um passo que, semelhante ao abalo de um terremoto, mudará toda a face do mundo intelectual” (Hugo, 1988, p. 25). O grotesco de Victor Hugo tem duas faces: feio e sublime (ou belo), trabalhando juntos para a estética grotesca, já que

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada (Hugo, 1988, p. 31).

Essa dualidade *feio-belo* funcionou como um novo meio de contraste questionador. Nele, o feio existe ao lado do considerado belo, o que faz o grotesco de Victor Hugo atuar não apenas como uma ferramenta descritiva multifacetada, mas sim como uma forma de provocar reflexão e despertar emoções intensas. Victor Hugo, até porque foi autor de transição entre Romantismo e Realismo Francês, desafiava as convenções — tal qual o idealismo romântico — sociais e morais, contestando as noções de bondade e beleza em suas obras.

Pensar no período da historiografia literária ao qual ele pertenceu torna a sua obra sobre o grotesco uma fonte confiável para entender o diálogo com a sociedade naquele contexto, sobretudo para as pesquisas acerca das manifestações literárias do Romantismo, sendo que, em função do aumento dos trabalhos impressos e o surgimento da literatura industrial, responsável pelo avanço da narrativa popular e com isso os elementos sobrenaturais dos contos fantásticos, a exploração do grotesco tornou-se mais recorrente, conforme Lima (2016, p. 14).

Ao mesmo tempo que as considerações de Victor Hugo propõem esta inovação, elas também são discordantes, já que, segundo Sodré e Paiva (2002, p. 43), o grotesco hugoliano está em sua totalidade vinculado ao pensamento cristão. A contradição está justamente na maneira com que o autor retrata o conceito estético, porque, ao falar da origem renascentista do grotesco, Hugo desconsidera a ligação com o paganismo, além de apontar que a “poesia nova” (Hugo, 1988, p. 33), ampliada pelo grotesco, seria purificada pela moral cristã.

Entendemos isso como uma maneira de simbolizar a dualidade fundamental da existência humana — a convivência do belo e do feio, do sagrado e do profano. Esta dualidade espelha a perspectiva cristã do homem como um ser caído, marcado pelo pecado original, porém ainda com capacidade para a salvação e redenção. O grotesco, então, realça o contraste entre a vulnerabilidade física e a elevação espiritual, tópicos fundamentais na teologia cristã. Mesmo assim, o *Prefácio de Cromwell* apresenta uma definição relevante para o entendimento do grotesco, a julgar pela relação entre os elementos trágicos e cômicos na composição estética.

O crítico literário Wolfgang Kayser aprofunda as elaborações composicionais do grotesco nas artes plásticas e na literatura, em um contexto moderno no início do século XX. Para ele, o riso no grotesco funciona como uma consequência do medo, com ênfase na vertente trágica, do ser humano e sua fragilidade face às criaturas sobrenaturais (ou não) que se apresentam em nosso mundo, um fenômeno puro que “se distingue claramente da caricatura chistosa ou da sátira tendenciosa, por mais amplas que sejam as transições e por fundadas que sejam as dúvidas em cada caso” (Kayser, 1986, p. 40). Evidentemente, o grotesco para Kayser está ligado ao horror que permanece escondido nas entranhas da alma do homem.

As teorias de Hugo e Kayser apresentam certa similaridade em seus conteúdos, levando em conta que ambas desafiam as formas e os ideais do dito ‘belo’ da sociedade, dando espaço para as características feias, disformes, que perturbem a humanidade; cabe considerar que Victor Hugo aplica o grotesco em suas obras, pois é romancista e poeta, como um recurso literário para dar mais profundidade às suas personagens, enquanto que nas mãos de Wolfgang Kayser o grotesco ganha um ar teórico-filosófico como explicação de suas raízes. Além do mais, citamos as abordagens de ambos em criticar as contradições do homem e seus conflitos internos, bem como o caráter subversivo de suas perspectivas.

Sem sombra de dúvidas, uma vez que analisaremos as cantigas de escárnio e maldizer, o riso estará bastante presente em nosso estudo. Logo, optamos pelo conceito do Realismo Grotesco, de Bakhtin, teórico cujas ideias têm mais peso em nossa investigação, em razão de que a teoria proposta pelo russo apresenta conceitos que trabalham o ‘para além’ do riso, com o foco no corpo.

Quanto ao lugar do humor da Idade Média, Bakhtin (1993) atenta-nos para o fato de o *riso popular* ser menos estudado, restando-lhe apenas “um lugar modesto” (p. 03). Não estamos aqui para ignorar os diversos estudos posteriores a Bakhtin, uma vez que acreditamos que já foram feitos demasiados estudos em variadas línguas que tratam do riso, porém, com esta citação a esse ‘lugar’, podemos nos questionar sobre qual a relevância do teor chistoso nos estudos literários.

Não é de hoje que o riso é relegado a um espaço de pouco prestígio. Na *Poética*, por exemplo, quando Aristóteles difunde diferenciações entre o elemento cômico e o trágico do drama, há uma divisão “superior-inferior”, posto que os interesses de representação de ambos são diferentes; há, ainda, uma relação de relevância. Segundo o autor, caberia à tragédia, portanto, a tarefa da imitação de uma ação grave (séria), enquanto a comédia vale-se da representação de homens inferiores, atribuindo ao conteúdo cômico uma afeição pela figuração de algo que é feio (Aristóteles, 1997, p. 25). Tal fato confere à tragédia — em comparação à comédia — um ar nobre, superior, tendo em vista os elementos que Aristóteles conceitua. Dessarte, o referencial grego confirma a comédia como gênero inferior à tragédia.

A noção do riso na Idade Média encontra-se em uma situação complicada. Ao ter a Igreja como principal entidade doutrinária, houve uma demonização desse riso (Minois, 2003, p. 111), pois o mesmo não fazia parte do reino do todo-poderoso. Acaba-se oficializando esse ato como algo não permitido àqueles que acreditavam em Cristo, mesmo fazendo parte da sociedade como uma característica fisiológica do homem, sendo visto como uma ofensa ao próprio Deus. Prova disto são os textos teológicos do medievo que justificaram esta condenação

argumentando que Jesus nunca rira em nenhum momento da Bíblia (Alberti, 2002, p. 40). Entretanto, no mesmo período, Santo Agostinho viu o riso por uma perspectiva (Medeiros, 2010, p. 188), ironicamente contrária às ideias da igreja: para ele, o riso acabou sendo atrelado a uma função pedagógica, logo, o responsável pela catequização afastaria o cansaço dos alunos através da alegria despreziosa.

O lugar do riso, para Mikhail Bakhtin, é a alegria das festas populares do Renascimento e da Idade Média. O russo embasa sua teoria sobre o grotesco no carnaval dessas épocas, dá-se aí o termo *carnavalização*. Em *A cultura popular na Idade Média*, são analisadas e apontadas as marcas do grotesco em festejos do povo, cuja liberdade de regras, e do proibido, é um aspecto consciente, já que, no contexto de celebração cotidiana, a imagem grotesca assumiria um aspecto monstruoso (ou quimérico) e que mexeria com as formas do corpo de um mundo cheio de formas infinitas, em contraposição à seriedade e à religiosidade da época medieval (Bakhtin, 1993, p. 3).

A festa carnavalesca é, temporariamente, universal e libertária. Dependendo da participação de cada indivíduo, o cômico do carnaval tem o poder de desprender-se de qualquer dogma religioso, visto que suas formas são — por mais que o autor as entenda como uma paródia do culto religioso — exteriores à Igreja e à religião. Cria-se um mundo novo, ao lado do oficial (sério), fazendo os homens da Idade Média frequentarem este ‘segundo mundo’ em ocasiões diversas, sem falar que a dualidade de mundos é essencial para entender a consciência cultural do medieval, portanto “ignorar ou subestimar o riso popular na Idade Média deforma também o quadro evolutivo histórico da cultura europeia nos séculos seguintes” (Bakhtin, 1993, p. 5).

Desse modo, o cômico bakhtiniano envolve a inversão das normas sociais e a subversão das estruturas de poder. Durante os eventos populares, diversas figuras são ridicularizadas e as normas sociais são suspensas por um período de tempo. Isso permite uma crítica implícita às desigualdades e injustiças da sociedade, também oferece uma forma de libertação e renovação social, ou, nas palavras do próprio autor:

[...] essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierarquias entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto de praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes de etiqueta e da decência (Bakhtin, 1993, p. 9).

De modo geral, a carnavalização se refere à inversão temporária das hierarquias e normas sociais, como ocorre nos festivais de natureza popular, como o carnaval. Durante esse período, há uma subversão das ordens estabelecidas, em que o alto e o baixo, o sério e o cômico, misturam-se. Este teor popular é inclusivo e igualitário, permitindo a participação de todos, independentemente da posição social, até porque “o **povo** não se exclui do mundo em movimento” (Bakhtin, 1993, p. 10, grifo nosso).

Apesar das semelhanças estéticas nas teorias de Victor Hugo e Wolfgang Kayser (considerando a maneira com a qual ambos expõem, em forma de crítica, as contradições da sociedade) e de Bakhtin, entretanto, e perante ambas, em uma primeira análise, resulta em divergências, principalmente com Kayser, sendo esses últimos autores, no século XX, a tratarem sobre a estética grotesca. Seja nas idealizações de *mundos*, nas quais Bakhtin fundamenta o lado satírico do grotesco em um mundo de formas deformadas, caricatas, e adotando o riso tranquilo como seu apogeu; pensando no de Kayser, vêm à mente elementos sobrenaturais, diabólicos, dando ao grotesco um ar fantástico. Ressaltamos que esse fato não está aqui para apontar qual das teorias é ‘melhor’, aliás, acreditamos que pesquisador nenhum tem propriedade para constatar e fundamentar tal fato. Essas diferenças são frutos de olhares interpretativos divergentes que enriquecem a discussão temática da estética grotesca.

1.2 METODOLOGIA

Para a realização desse trabalho, é válido notar que o grotesco, quando intencionado para a concepção de algo ‘engraçado’, torna-se igualmente subjetivo, seja pelas marcas do tempo ou pelos temas usados. À vista disso, acreditamos que existam traços que qualifiquem o grotesco do corpo feminino nas canções jogralescas. Com isso, a possível existência de tais traços norteia esta monografia para analisarmos, sob a perspectiva dos estudos de gênero, a maneira com a qual a propagação do discurso misógino (predominante no medievo) favorece a difusão dessas ideias. A princípio, apontamos a impossibilidade por boa parte das mulheres da época de ter acesso à escrita, tendo em mente a questão da opressão existente na Idade Média, como fator definitivo para esse discurso unilateral, levando em conta que nenhum registro, no quesito literário, produzido sob a ótica de uma mulher, existe na atualidade.

Nossa pesquisa, acreditamos, tem relevância para as discussões na área, já que oferece interpretações sobre o *corpus* de análise, sendo esse importante para o entendimento do pensamento social na Idade Média e, ainda, para a reflexão acerca do tratamento dado às

mulheres, sem falar nos primórdios dessa violência que respingam, inclusive, em parte da literatura do Brasil.

As cantigas captaram a nossa atenção pela forma com que a linguagem é elaborada e por terem aspectos literários que, da maneira como compreendemos, dão significância para os objetivos que elencamos. Dentre os gêneros de amor, amigo, escárnio e maldizer, apenas as cantigas satíricas são direcionadas aos homens. Dessa forma, tendo em vista o nosso foco de estudo, é crucial ter em mente que a presença de outras maneiras que trovadores e jograis usavam, dentro do jogo cortês, para se referir às mulheres, maneiras estas que eram extremamente respeitadas (e idealizadas). Ainda assim, achamos necessário enfatizar que o *corpus* em foco na nossa análise é restrito. Mesmo que as coletâneas tenham uma natureza mais de compilações do que de antologias, não queremos abranger a ‘totalidade’ da literatura lírica peninsular³, pois toda produção apresenta descrições predominantemente voltadas para a temática feminina. A seleção das cantigas se deu a partir de uma pesquisa que se voltou para as possíveis características que se enquadrem na teoria do grotesco carnavalesco. Escolhemos e analisamos, a partir da nossa pesquisa, três desses textos, “Non quer eu donzela fea”, “Mari'Mateu, ir-me quer'eu daquém” e “Domingas Eanes houve sa baralha”.

Sendo assim, o objetivo geral deste trabalho consiste em analisar os traços do grotesco bakhtiniano nas representações do corpo feminino presentes nas canções medievais da Península Ibérica, na concepção dos estudos de gênero; o que nos permitiu, a partir desta análise, identificar como esses traços dão forma a um discurso misógino. Em simultâneo, buscamos contextualizar o “corpo grotesco” representado nas cantigas satíricas da Idade Média; intencionamos com isto, também, destacar a representação da mulher da época, tendo em vista que há uma idealização fruto do olhar masculino. Além disso, estabelecemos como objetivo adicional relacionar, de maneira crítica, o desprezo presente na sátira medieval com os elementos do grotesco que alimentam o discurso de ódio dirigido às mulheres.

Em termos metodológicos, classificamos nossa pesquisa como bibliográfica, uma vez que a nossa proximidade com a temática acontece por intermédio de textos já publicados, pois, de acordo com Prodanov e Freitas (2013, p. 54), permite o estudo do tema sob diversos ângulos

³ As cantigas satíricas constituem um quarto da lírica trovadoresca ainda preservada, o que, em termos numéricos, evidencia sua relevância como gênero. Além disso, é importante notar que a maioria dos seus autores deixou sua marca nos cancionários em mais de uma geração. O trovador é capaz de expressar as mais genuínas emoções e ideais amorosos, seja se declarando a uma dama através de uma cantiga de amor, ou *dando voz a uma mulher* que sente a ausência do seu amante em cantigas de amigo. É possível, de modo igual, que ele critique e goze de elementos da sua sociedade e de seus pares com uma agressividade e liberdade, características comuns nas cantigas satíricas medievais ibéricas (Cerchiari, 2009, p. 54).

e aspectos. É também uma abordagem qualitativa porque não está preocupada com dados e sim em entender aspectos mais subjetivos referentes à pesquisa.

No tocante à fundamentação teórica, para a concretização desta investigação sobre as noções do corpo idealizado da mulher medieval, sustentamos as colocações em consonância com autores de obras que abordam a época do nosso interesse. Sobre o período, José Rivair Macedo evidencia os diversos “papéis” assumidos pela mulher no medievo (filha, esposa, mãe etc.), sempre ao lado da falsa inferioridade em relação ao sexo oposto. As tarefas desempenhadas pelas mulheres no medievo, como noutras épocas, são moldadas por uma combinação de fatores sociais, culturais, econômicos e religiosos. A presença ferrenha de membros religiosos nesse contexto favorecia os homens e, como consequência do casamento, alcunharam as mulheres como sexo inferior, justificando que Deus teria criado o homem antes da mulher. Esse fato, por sua vez, atribuiria ao sexo masculino uma imagem que se assemelhava à do próprio criador. Em tese, as diferenças entre os seres uniam-se pelo casamento, porém, não os faziam iguais (Macedo, 2002, p. 19).

Pierre Bourdieu explora como as relações de poder entre homens e mulheres são estabelecidas e mantidas nas sociedades, através de uma análise crítica das estruturas sociais que perpetuam a desigualdade de gênero. O autor argumenta que a sociedade é estruturada de forma a manter a *dominação masculina*, ou seja, a supremacia dos homens sobre as mulheres, em várias esferas da vida, como a política, a economia, a cultura e as relações pessoais. Segundo o autor, essa dominação não se manifesta apenas em formas explícitas de discriminação, mas também em preceitos da sociedade, valores culturais e estruturas institucionais que favorecem os homens em detrimento das mulheres. Ele analisa como a linguagem, a educação, a religião e outras instituições contribuem para a reprodução dessa dominação, apresenta o masculino como “neutro” (Bourdieu, 2002, p. 22), tanto na percepção social quanto na linguagem, quando comparado com o feminino, acarretando um discurso androcêntrico que dispensa legitimação.

Por fim, recorreremos a Massaud Moisés e Yara Frateschi Vieira como nossa fundamentação acerca do entendimento estético, literário e cultural do Trovadorismo, período literário de interesse do nosso trabalho. Denomina-se “Trovadorismo” o movimento literário e cultural que floresceu na Idade Média, aproximadamente entre os séculos XII e XIV. Na Península Ibérica, o Trovadorismo teve um papel fundamental no desenvolvimento da literatura e da língua portuguesa e, consoante Moisés (2013, p. 23), em um contexto de fim de guerra, a poesia do período alcança seu ápice em meados do século XIII, digo ‘poesia’, no quesito estrutural, porque era principalmente através dela que as cantigas eram elaboradas. Este movimento tem um impacto perdurável na cultura portuguesa, influenciando a literatura e a

música subsequente. As cantigas dos trovadores foram preservadas em cancioneiros, estes que são importantes fontes para o estudo da literatura medieval ibérica.

A composição do nosso trabalho é feita por meio de quatro capítulos, contando com a *Introdução*, na qual discorremos sobre as noções primárias da teoria do grotesco e a relação entre o estabelecido por Bakhtin; proporcionando uma compreensão mais ampla das formas como a estética do grotesco na literatura medieval e a misoginia se entrelaçam nas representações satíricas da Península Ibérica. A revisão de literária, portanto, foi fundamental para identificar os principais estudos sobre o tema e traçar um diálogo entre diferentes abordagens teóricas, que contribuíram para a análise crítica proposta ao longo da monografia.

O segundo capítulo, *A situação da mulher medieval: espelho de dominação*, oferece uma exposição das estruturas de poder que prevaleceram durante a Idade Média, com ênfase na dominação masculina e suas consequências para as mulheres. Constatamos que a condição feminina, nesse período, era marcada pela violência simbólica, manifestada em diversas formas de opressão, como a falta de autonomia feminina e a constante vigilância sobre o corpo e a sexualidade feminina. Nesse capítulo, portanto, discorremos sobre as tensões de gênero da época, ao passo que nos reportamos acerca da forma como o discurso misógino medieval legitimava a subjugação das mulheres, criando uma hierarquia social rígida e desigual.

No terceiro capítulo, *A confluência entre o grotesco e o riso carnavalesco*, é a parte da pesquisa em que exploramos o riso como fenômeno social e cultural, abordando seus diferentes significados na Grécia Antiga e na Idade Média. Na Grécia, o riso e o risível têm uma função ambígua, sendo ora associados ao divertimento, ora à degradação da alma do ser humano, como apontado por Aristóteles. Enquanto na Idade Média, afora a realidade da dominação autoritária da Igreja Católica, o riso assume um papel particular dentro das festividades carnavalescas, conforme a teoria de Mikhail Bakhtin; o capítulo também destaca como o riso medieval pode ser instrumentalizado tal qual uma ferramenta de reforço das normas sociais e dos preconceitos, especialmente no que concerne à misoginia e à ridicularização das mulheres.

O quarto capítulo, *Entre o riso e a baixaria: o grotesco, a misoginia e a representação da mulher na sátira trovadoresca*, cujo foco é a análise das cantigas de maldizer e escárnio, com particular atenção às representações grotescas do corpo feminino. A discussão baseou-se no argumento de que, nessas composições satíricas, considerando o conceito de carnavalização, os trovadores desfiguravam e vulgarizavam as figuras femininas, enfatizando aspectos corporais exagerados e associando-as a um riso depreciativo. A análise revelou que essas representações grotescas reforçam um discurso misógino, em que a mulher é reduzida a uma entidade caricatural, desprovida de valor próprio e dignidade. Ao conectar essas cantigas ao

conceito de grotesco carnavalesco, o capítulo mostra como os trovadores utilizavam a linguagem cômica para legitimar a inferioridade feminina e cristalizar preconceitos de gênero. As cantigas, assim, refletem e, ao mesmo tempo, participam do processo de reprodução da dominação masculina, enquanto revelam as dinâmicas de poder que atravessam o universo cultural e social da época.

2 A SITUAÇÃO DA MULHER MEDIEVAL: ESPELHO DE DOMINAÇÃO

*Existe assim um espaço fechado reservado às mulheres,
estritamente controlado pelo poder masculino.*

(Georges Duby)

Ao refletir sobre o contexto em que a mulher medieval se inseria, percebemos que sua posição foi determinada por uma série de costumes e expectativas que mostravam a dominação masculina sobre elas. Devido à forte predominância patriarcal na sociedade medieval, as mulheres eram frequentemente limitadas ao espaço doméstico e às funções reprodutivas. A religião, especialmente o Cristianismo, reforçou a ideia de que a mulher é tentadora e pecaminosa.

A representação de uma mulher idealizada, como a Virgem Maria, era exaltada, mas também limitava a (na falta de outra palavra, pois tampouco havia a possibilidade de discutir essa questão) autonomia feminina, já que as mulheres eram associadas a valores primários de submissão e pureza. Trataremos dessas questões no desenvolvimento a seguir, contudo, pensamos que é importante contextualizar sobre o que funcionava por trás desses fatos: a dominação masculina.

2.1 A TEORIA DE BOURDIEU

Uma fonte fundamental para aqueles e aquelas que se debruçam nos estudos de gênero é a obra *A Dominação Masculina*, de Pierre Bourdieu, que examina (dentre outros temas) como as relações de poder entre homens e mulheres são mantidas e reproduzidas em vários contextos sociais. Para alcançar esse propósito, o autor refere-se à pesquisa que o mesmo realizou em uma comunidade da Cabília, num território montanhoso na região norte da Argélia.

Cabília é uma sociedade organizada de modo que o princípio androcêntrico — não muito diferente de outras sociedades do mediterrâneo — esteja em vigor, fazendo com que as diferenças sexuais se encontrem no meio de um agrupamento de oposições que instituem um poder simbólico incluído no âmbito das relações socioculturais.

De acordo com Bourdieu (2014, p. 40), a dominação masculina é sustentada não apenas pela força física, mas também pelo controle simbólico, estabelecido por representações culturais que reforçam a desigualdade. Pensando na Idade Média, os escritos literários, religiosos e jurídicos do período moldaram e interpretaram a figura da mulher do modo que

quiseram, relacionando-as muitas vezes a uma imagem luxuriosa e demoníaca. Por exemplo, a literatura de cavalaria, que idealizou as mulheres e ora as retratou como *objetos* de desejo, ora como objetos de devoção, sempre sob o controle dos homens, ao mesmo tempo que enaltecia a figura do cavaleiro e os feitos por ele praticados.

A dominação simbólica é perceptível em diversos aspectos da vida em sociedade, ganha força, inclusive, por não necessitar de justificativa.⁴ No tocante à linguagem, o autor a entende como um campo de poder em que o masculino, em diversas línguas, assume um papel ‘neutro’, diferente do feminino em si caracterizado; as expressões e discursos predominantes comumente refletem e reforçam a visão masculina do mundo (Bourdieu, 2014, p. 22). Contudo, a dominação masculina na linguagem também se manifesta através do silenciamento ou invisibilidade das mulheres em certos discursos, de modo que as vozes femininas, muitas vezes, são marginalizadas ou desvalorizadas, perpetuando a ideia de que o masculino é o padrão ou a norma.

Consequentemente, é no campo do discurso que a violência se difunde — entendida como uma relação de poder — propagando os resultados de tal em grande escala e criando, assim, o que o autor denomina de *habitus*. O conceito de *habitus* se refere às disposições internalizadas que moldam como as pessoas falam e agem (Bourdieu, 2014, p. 54). No contexto da dominação masculina, o *habitus* das mulheres pode ser influenciado por uma posição de um *ser* subordinado, levando a maneiras de se expressar que refletem a diferença ou insegurança. Por mais que essa dominação não careça de explicações para os seus atos, é possível dizer que as vítimas, nesse caso, a mulher, ignoram, involuntariamente, pois não entendem como uma forma de violência.

Olhando para o período, alvo do nosso trabalho, muitas ações ditas como ‘normas sociais’ (sem intenção de criar um discurso anacrônico), hoje vemos que muitas delas são pura misoginia.⁵ Dessa forma, este poder simbólico é invisível (Bourdieu, 1989, p. 7-8) e só é praticado em cumplicidade pelas vítimas porque ele opera de maneira sutil, através dos costumes e crenças já enraizados em demasiadas culturas e nas estruturas sociais. As vítimas, assim, não percebem que estão sendo dominadas, e muitas vezes acabam por aceitar ou reproduzir essas mesmas normas que as oprimem, por isso são cúmplices.

⁴ A ideia de que a violência simbólica não necessita de justificativa diz respeito à compreensão de que ela se encontra, de forma profunda, presa às normas e valores de uma sociedade. Em muitas culturas, as desigualdades de classe, gênero, raça e outras hierarquias sociais são *naturalizadas* e *legitimadas* por meio das práticas simbólicas. Por exemplo, a exclusão de certos grupos de espaços de poder ou a desvalorização de suas culturas são frequentemente aceitas como ‘normais’ sem questionamento.

⁵ Bloch (1995, p. 13) define misoginia como sendo “qualquer definição essencialista sobre a mulher, seja positiva ou negativa, feita por um homem ou uma mulher”.

A dominação masculina pode ser entendida por meio da divisão arbitrária das coisas e das atividades, baseada na distinção entre os sexos. E essa divisão é feita por oposições correspondentes, que separam cada um segundo seus opostos adequados (Bourdieu, 2014, p. 20), em que os homens representam coisas boas e as mulheres representam coisas ruins, a exemplo do movimento para o alto, associado à masculinidade (a ereção e a posição durante o ato sexual, ambas vinculadas ao poder), ao passo que as mulheres se encontram situadas

[...] do lado do úmido, do baixo, do curvo e do contínuo, são atribuídos todos os trabalhos domésticos, ou seja, **privados e escondidos**, ou até mesmo **invisíveis e vergonhosos**, como o cuidado das crianças e dos animais, bem como todos os trabalhos exteriores que lhes são destinados pela razão mítica, isto é, os que levam a lidar com a água, a erva, o verde [...], com o leite, com a madeira e, sobretudo, os mais sujos, os mais monótonos e mais humildes (Bourdieu, 2014, p. 49-50, grifos nossos).

Este fragmento do texto de Bourdieu ilustra de que maneira a dominação toma forma: essa mera divisão de tarefas pode parecer inofensiva; contudo, não passa de uma pequena parte de um ‘todo’ que reflete a naturalização de papéis de gênero historicamente estabelecidos, assim como perpetuam a concepção de que as mulheres são mais apropriadas para as tarefas domésticas e familiares, enquanto os homens seriam os ‘provedores’. Este sistema, fundamentado em padrões culturais, religiosos e econômicos, não só restringe as oportunidades para as mulheres, mas também legitima disparidades estruturais no acesso a recursos, oportunidades de participação na sociedade e reconhecimento. Dessa complexidade surge também a questão da violência voltada ao corpo feminino, que, de acordo com o pensamento de Perrot (2003, p. 20), é um corpo que sofre por consequência de um silêncio prolongado; envolvido no desenvolvimento do pensamento simbólico da diferença entre os sexos.

Ao longo dos tempos, as mulheres têm sido alvo de diferentes formas de violência, seja por agressões físicas, como abuso sexual e a violência doméstica, até formas mais sutis (*simbólicas*), como controle do corpo e da sexualidade através de normas sociais e políticas de Estado. Tal violência contra os corpos femininos é uma questão profundamente fundamentada em princípios históricos, culturais e sociais de poder e opressão.

Para Cerchiari (2009, p. 68), essa violência contra o corpo da mulher, em especial na Idade Média, é algo herdado dos costumes clássicos, na qual

A corrupção inata do corpo da mulher é acompanhada por uma mente igualmente fraca, concepção que os homens medievais herdaram da Antiguidade, imortalizada pelos mitos da grega Pandora e da Eva bíblica. A primeira, dada a Zeus para a humanidade, inadvertidamente abre sua caixa, ou seu vaso (numa referência velada a seu útero), e introduz todos os males no mundo.

Considerando a relevância das narrativas mitológicas para os antigos e seu impacto nos ensinamentos significativos que respingam diretamente na sociedade medieval, propomo-nos a refletir — sem muito se estender nem fugir do foco temático — sobre uma questão pertinente para a discussão acerca da violência supracitada. Existem várias histórias em que é possível perceber esse tipo de violência dirigida às mulheres, como exemplo, o mito da mulher com cabelos de serpente.

Na mitologia grega, a personagem *Medusa* é vítima de violência contra seu corpo, tanto de maneira literal quanto simbólica. A sua narrativa (pelo menos a mais conhecida, considerando o fato de se tratar de uma narração mitológica⁶), que retrata o seu abuso por *Poseidon* e a subsequente transformação (*grotesca*) em uma figura monstruosa por *Atena*, abre margem para ser interpretada como um caso evidente de agressão ao corpo feminino e de penalização injusta para a vítima. Embora a vítima tenha sido historicamente retratada atrelada à sua monstruosidade, muitas interpretações, especialmente as da crítica de gênero, a veem como um símbolo de resistência e poder. A sua transformação e capacidade de petrificar os homens com o olhar (não à toa, um ‘poder’ dado por uma divindade compadecida pela situação da outra que um dia fora sua sacerdotisa) podem ser lidas como uma metáfora para a capacidade de como o ser feminino, mesmo em meio à violência e à opressão, encontra formas de poder lutar contra a sociedade patriarcal.

Constatamos, então, que o corpo da mulher, desde tempos antigos, é frequentemente transformado em objeto de posse, desejo e mercadoria, sendo representado em diversas mídias e contextos como algo a ser comandado, que reforça uma lógica da dominação, em que o valor da mulher é frequentemente associado à sua aparência física e domesticada, reforçando a ideia de que seu corpo existe para o olhar e o prazer masculinos.

O que nos leva a um tipo de violência que atua sobre os corpos, que o antropólogo francês chama de *força simbólica*, sem necessidade de abordagem física, tal como o discurso das mensagens religiosas (Bourdieu, 2014, p. 60). Por muito tempo, o conhecimento popular incorporou o argumento de que a violência simbólica era causada pelas diferenças biológicas entre homens e mulheres, sobretudo pela violência das divisões (de modo arcaico e ultrapassado) das funções sociais. No entanto, isso não é algo sustentado com facilidade, uma vez que aquilo, seja verbal ou não verbal, que designa a posição simbólica do dominante, é

⁶ Com isso, queremos dizer que os mitos não podem ser interpretados unicamente como descrições literárias de acontecimentos históricos (por essa razão pode haver mais de uma versão do mesmo mito), mas sim como narrativas que espelham valores, tensões sociais, convicções e estruturas de poder das antigas sociedades, que passaram pelas mãos de várias gerações até chegarem à atualidade e que, mediante a essência de uma representatividade coletiva, expressam a realidade humana (Brandão, 2011, p. 38).

apenas compreendido quando o dominado aprende a identificar seu código (Bourdieu, 2014, p. 54). Dessarte, no que se refere aos corpos, o autor aponta que:

O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao próprio corpo, em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, ela mesma inscrita, com a divisão do trabalho, na realidade da ordem social (Bourdieu, 2014, p. 24).

Logo, a dominação masculina é assimilada pelo senso comum como algo natural, levando as próprias mulheres a internalizarem essa relação de poder como se fosse irrevogável. Por estar profundamente enraizada na sociedade patriarcal, muitas vezes as mulheres não reconhecem sua condição de subordinação e, conseqüentemente, acabam perpetuando essa forma de opressão.

Além disso, o poder simbólico exerce uma ‘magia’ que gera atos de conhecimento e reconhecimento da fronteira invisível entre dominadores e dominados. Assim sendo, os dominados (mesmo que inconscientemente ou contra sua vontade) acabam contribuindo para sua própria subordinação, ao aceitarem e aderirem tacitamente aos limites impostos.

Da mesma forma que Bourdieu (2014, p. 62) aborda, atribuir às mulheres parte da culpa pela própria opressão nos parece, também, uma arma dessa violência; considerando que um dos traços viciosos do poder simbólico é (inclusive na atualidade) manipular o discurso ao ponto de parecer uma ‘escolha’ das mulheres de adotar práticas submissas ou que têm deleite em serem dominadas. Logo:

[...] a lógica paradoxal da dominação masculina e da submissão feminina, que se pode dizer ser, ao mesmo tempo e sem contradição, *espontânea* e *extorquida*, só pode ser compreendida se nos mantivermos atentos aos *efeitos duradouros* que a ordem social exerce sobre as mulheres (e os homens), ou seja, às disposições espontaneamente harmonizadas com essa ordem que as impõe (Bourdieu, 2014, p. 60).

Nota-se que o conceito de poder simbólico, tal como descrito pelo antropólogo francês, revela que esse poder não pode ser imposto de forma unilateral, dependendo, em última instância, da colaboração ativa dos subordinados (Bourdieu, 2014, p. 63). Contudo, reafirmamos que esse modo de enxergar a questão da violência simbólica pode ser criticado por sugerir que a responsabilidade pela manutenção das relações de poder recai igualmente sobre os subordinados, desconsiderando as pressões sistemáticas e a interiorização inconsciente de normas que limitam a capacidade de resistência.

As vítimas, ao reconhecerem o papel de subordinadas, enfatizam a construção social das estruturas cognitivas que legitimam o poder, mas não abordam suficientemente o modo como essas mesmas estruturas podem ser internalizadas e naturalizadas, tornando a resistência uma tarefa muito mais *complexa* do que simplesmente recusar colaborar.

2.2 A MULHER SOB A CUSTÓDIA MASCULINA

Juan Lopez⁷ aponta que as pesquisas sobre a Idade Média reservam uma situação que pode ser tortuosa para os pesquisadores, no tocante aos temas da época, temas esses importantes para situar e fundamentar o momento histórico. Existem, para o pesquisador, duas divisões que, ao longo da história, foram alimentadas com base nas colocações fantasiosas de filósofos, historiadores, poetas e dramaturgos, e a outra que tem precisão ao relatar os fatos da historicidade.

Os avanços sociais no medievo foram, na maioria, impulsionados por mudanças estruturais na organização da sociedade europeia, marcadas pela ascensão do feudalismo; o crescimento das cidades e o fortalecimento das instituições eclesiásticas, etc. De todo modo, as variadas opiniões acabaram contribuindo para a construção de um imaginário formado por símbolos e estereótipos negativos sobre a era *tenebrosa*. Segundo o autor,

Uma simbólica Idade Média, com as suas habituais vestes obscuras, a onipresente violência nas relações sociais e a sufocante presença da Igreja em quase todos os estágios da vida, tem sido o marco ideal para forjar essa imagem estereotipada do período, seja a sua forçada idealização na literatura, no cinema, na televisão ou nos exitosos jogos de vídeo que hoje em dia são muito mais eficientes na hora de propagar esses mitos que todos os meios de divulgação expostos antes (Lopez, 2020, p. 198).

Acreditamos que as colocações de Lopez são pertinentes na intenção de lançar outro olhar para o período. Porém, quando o assunto é a mulher na sociedade medieval⁸, “tenebrosa” é um adjetivo cabível para descrever a Idade Média, pensando nas brutalidades que as mulheres passaram. Não é possível constatar quando e onde o controle do corpo (juntamente do ódio ou da aversão às mulheres) teve início, pois ele é parte de formas de pensar e agir que já estavam presentes desde antes do período medieval. A teoria mais aceita, entretanto, é de que o

⁷ Doutor em Teoria Literária e professor universitário, com especialidade nos estudos medievais.

⁸ Ou melhor: as mulheres, já que, mesmo em um período em que os direitos sociais eram diferentes entre os gêneros, havia uma pluralidade de realidades presentes no mundo feminino medieval, no sentido em que as mulheres nobres, por exemplo, recebiam tratamento, desempenhavam papéis sociais com peso diferente em comparação às plebeias (De Carvalho Silveira, 2017, p. 96).

pensamento cristão do medievo teve sua parte de culpa quando se trata da criação e propagação da suposta ‘inferioridade feminina’.

O lugar dos homens, desde a criação proposta pelo Cristianismo, seria acima da mulher; acreditava-se que uma inferioridade natural justificaria a submissão da mulher. Conforme Reed (2008, p. 57), a desigualdade entre os gêneros é uma das principais características do capitalismo e da sociedade de classes.

Mas essa ideia nem sempre existiu. Diante das convivências sociais e da ignorância dos homens do seu papel na procriação, em sociedades primitivas, a mulher era vista como um ser digno de prestígios e cultos. Os membros dessas sociedades pensavam serem as mulheres as responsáveis por parir os seus deuses, não havia distinção entre as tarefas executadas no lar, líderes podiam ser de qualquer gênero; a voz era única (Muraro, 2003, p. 12-14). No entanto, quando passaram a crer na tal inferioridade, ironicamente, usavam como argumento que era justamente a maternidade que fazia da mulher ‘frágil’ biologicamente e, portanto, amaldiçoada (Reed, 2008, p. 58).

A dominação dos clérigos começou quando eles se apoiavam no mito do Pecado Original e tudo que ele representava, precisamente na figura da primeira pecadora: Eva, para subjugar o corpo feminino. Tendo em vista que a personagem bíblica estava, segundo eles, sujeita a pecar, porque, diferente de Adão, perfeita imagem e semelhança de Deus, Eva foi criada de um mero osso dispensável do corpo do homem (Cerchiari, 2009, p. 68) e toda mulher seguiria como pecadora. Sendo assim, uma vez casada, a esposa se tornaria posse do marido, *posse carnal*, pois a alma deveria sempre pertencer, de forma exclusiva, a Deus (Macedo, 1992, p. 21).

Condenavam ferrenhamente Eva, consoante Duby (2001, p. 56), pois foi pecadora duas vezes: contra Deus e contra o homem, e recebera punição também dupla, por meio de Adão, pela dor física e por ficar sujeita à subjugação masculina. Por causa dela, após a expulsão do jardim do *Éden*, suas descendentes devem cobrir suas vergonhas e sua cabeça, sendo servientes aos homens, os guias das pecadoras (Le Goff, 2006, p. 54). Tais colocações terminam em um acervo de acusações contra os defeitos da natureza feminina que beneficia os homens como meras vítimas.

Esse discurso determinista foi utilizado a favor da inferiorização da mulher e do feminino, ao mesmo instante que enraizava a soberania ideológica do masculino sobre o feminino; assim, expondo a figura de Eva como um modelo pecaminoso a ser evitado, os religiosos incentivaram as mulheres a seguirem o exemplo de Maria, mãe de Jesus: recomendava-se que permanecessem na ‘santidade’, puras, caso optassem pelo casamento.

Contudo, o matrimônio cristão, na Idade Média, desconsiderava a condição de humanidade das mulheres, com isso, elas “deveriam conviver com as palavras daqueles homens a quem uma determinada organização social e uma ideologia muito definida tinham entregue o governo dos corpos e das almas femininas” (Casagrande, 1990, p. 99).

Atualmente, o casamento perdeu o traço ferrenho que a moral cristã impunha ao casal de viverem a ‘santidade’, tão cara para a igreja na Idade Média; a classe dominante, por recomendação das instituições religiosas, regularizava as atividades sexuais do casal; assim, a sexualidade “será exercida apenas para procriação, respeitando os períodos de abstinência (datas santas, o período menstrual, a gravidez, o resguardo após o parto etc.)” (Cerchiari, 2009, p. 75).

Em tal época, quando as responsabilidades sociais concedidas às mulheres eram as de filha (donzela), esposa, mãe e viúva, o silêncio acompanhava a trajetória das mulheres enquanto seus corpos eram objetificados pelos homens. Macedo (2002, p. 22) apresenta-nos a desvalorização do ser feminino nas relações conjugais, na qual a alma de uma mulher é posta em comparação à de uma porca. As mulheres não desfrutavam sequer do direito de fala para a escolha de quem seria seu marido, ficavam à mercê do pai para negociar os termos do casamento.

O ego dos homens medievais, principalmente os da aristocracia, beneficiados pela hierarquia, era favorecido com essas ideias, prova disso são as diferentes atuações do masculino e do feminino nas estruturas patriarcais. Seria, portanto, a mulher um ser incapaz de se comparar ao homem, enquanto ser social. Simone de Beauvoir (1967, p. 7) aponta que, em um mundo onde mulheres educam outras mulheres, o destino natural dessas moças seria o casamento, deixando-as subordinadas aos homens. Seguindo essa linha de pensamento:

O casamento sempre se apresentou de maneira radicalmente diferente para o homem e para a mulher. Ambos os sexos são necessários um ao outro, mas essa necessidade nunca engendrou nenhuma reciprocidade; nunca as mulheres constituíram uma casta, estabelecendo permutas e contratos em pé de igualdade com a casta masculina (Beauvoir, 1967, p. 166).

Percebe-se, na ótica masculina (que coloca os homens em posição tão superior), que mesmo que as mulheres tenham seguido todas as regras impostas pela sociedade, suas ações nada mais são do que o espelho das instruções e conselhos dos maridos. Atribuíram como ‘papel feminino’ o de cuidar do lar e gerar filhos, a partir daí a ordem familiar passou a ser conduzida pelos homens, social e economicamente, o que reforça a dominação masculina na sociedade patriarcal.

Em relação às atividades sexuais extraconjugais, era de se esperar que a forte influência das convicções religiosas concedesse impunidade aos homens para praticar livremente sua sexualidade, em especial na sua juventude ou em caso de morte da esposa. Porém, quando o assunto é a sexualidade feminina, espera-se que as meninas se mantenham virgens, antes do casamento, e fiéis, durante (Duby, 1989, p. 17). Naqueles tempos, propagava-se a ideia de que as que seguissem os passos da Virgem Santíssima seriam glorificadas.

[Pois] as recompensas celestes são muito maiores para as virgens. E o evangelho fornece às mulheres o arquétipo de Maria. Isto não é novo, mas nunca tanto nos séculos XI e XII a Igreja exaltou a excelência desse estado. Tudo levava a isso: o medo do fim dos tempos, a irradiação espiritual dos monges, a reforma do clero e a promoção do culto mariano (Belizário, 2006, p. 18).

Não havia amor nos casamentos na Idade Média, amor romântico, pois não era a base para os casamentos, que eram majoritariamente arranjos sociais, políticos e econômicos. O principal propósito da união entre casais era fortalecer vínculos familiares, assegurar heranças e garantir a estabilidade social. Frequentemente, as emoções amorosas eram deixadas para a literatura, particularmente na poesia trovadoresca, onde o amor cortês era idealizado e frequentemente experimentado fora do matrimônio, acentuando a desconexão entre o amor e as relações matrimoniais daquele período; também, como mencionamos acima, a questão da fertilidade feminina era um fator determinante para o contrato matrimonial, já que, nos casos em que a mulher não fosse capaz de ter filhos, o laço matrimonial não traria favores ao marido e a perpetuação de sua linhagem (essencialmente um objetivo das famílias nobres) seria prejudicada, tendo em mente que o ato de dar à luz era a concretização da união perfeita, todavia, “sem a concretização, o casamento era imperfeito” (Macedo, 2002, p. 23).

Graças ao pudor, a questão da beleza feminina respigava, de certa forma, nos homens. Quando uma mulher se ornava com joias, vestidos e cosméticos, seria tomada como um poço de pecado e luxúria, despertando a tentação nos homens. Sua vaidade, então, era vista como um desafio afrontoso contra o próprio Deus: como se as mulheres quisessem “melhorar a imagem que Deus lhe deu, chegando até a julgar-se capaz de intervir nas leis da temporalidade governadas por Ele” (Casagrade, 1990, p. 127).

Havia, entretanto, diferenças entre a situação econômica das mulheres: uma vilã (pessoa que vivia em vilas) não teria condições financeiras de arcar com tais luxos, haja vista a desvalorização do trabalho feminino; por outro lado, as que pertenciam à Corte tinham o dever de ostentar as riquezas de seu senhor, o que faz da mulher “o espetáculo do homem” (Perrot, 2003, p. 14). Salvo algumas exceções, o silêncio deveria ser mantido no que se refere aos

trejeitos e aos corpos femininos, como se qualquer sinal de feminilidade representasse uma ameaça ao patriarcado.

Na Idade Média, um fato que comprova a autoridade masculina sobre o corpo da mulher — que perdura até os tempos atuais — é o controle da natalidade. Vista através de um prisma moralista, de acordo com Richards (1993, p. 43), a posição unificada da teologia cristã alegava que tal ato seria considerado um pecado mortal, algo tido como contrário à natureza, matar uma criança que ainda não nascera, podendo acarretar, inclusive, na aniquilação da relação matrimonial. Dar a possibilidade de interrupção para as mulheres do medievo significaria que elas teriam o poder de desafiar a ordem divina.

No ato sexual, na maternidade, a mulher não empenha somente tempo e forças, mas ainda valores essenciais [...] não se pode regulamentar o instinto sexual; não é certo que não carregue em si uma recusa à sua satisfação [...] Não seria possível obrigar diretamente uma mulher a parir: tudo o que se pode fazer é encerrá-la dentro de situações em que a maternidade é a única saída; a lei ou os costumes impõem-lhe o casamento, proíbem as medidas anticoncepcionais, o aborto e o divórcio (Beauvoir, 1970, p. 79).

Ao longo do tempo, as ideias que se fundamentavam nos comportamentos da Idade Média levaram à exclusão gradual das mulheres de liderarem cargos importantes na sociedade. Outrossim, de acordo com Reed (2008, p. 59), a própria sociedade beneficiou o apagamento das mulheres no direito de participação nas esferas sociais ao mesmo tempo que exaltava somente os espaços maternos e domiciliares, como um animal, prejudicando gradualmente suas ações, pensamentos e sentimentos e apoiando a manutenção do poder pelo homem. É interessante observar como a culpa destinada às mulheres desempenha um papel importante na ‘propagação do mal’, juntamente com as heresias que representavam uma ameaça à fé cristã. Eva é uma primeira ilustração dos danos causados pela mulher, das maldades da humanidade, por causa de sua curiosidade intrínseca. Pandora, mencionando brevemente, é outra fonte de mitos, a libertar os males do mundo e expulsar o homem do paraíso que era devido ao seu mérito. Algumas personagens, além disso, são extraídas da literatura tradicional para representar a natureza desviante da mulher, como feiticeiras que assassinavam crianças e devoravam seus filhos com um apelo violento e erótico.

O papel da mulher na Idade Média pode ser compreendido de diversas maneiras, com interpretações fortemente influenciadas pelo peso da religião e da aristocracia dominantes na época. Portanto, o Cristianismo e as suas ideias foram impactados por um contexto cultural e social mais amplo, fazendo com que os discursos religiosos, que se consolidaram e se difundiram amplamente durante a Idade Média, servissem como uma justificação para uma

ordem social que já havia sido estabelecida muito antes. Assim sendo, temos com isto uma breve acepção da vida feminina na Idade Média e, respeitando as proporções de temporalidade, não obstante, observamos, ainda, a existência de várias situações ‘medievais’ herdadas para a nossa sociedade contemporânea.

3 A CONFLUÊNCIA ENTRE O RISO E O GROTESCO CARNAVALESCO

O humor surge quando o homem se dá conta de que é estranho perante si mesmo; ou seja, o humor nasceu com o primeiro homem, o primeiro animal que se destacou da animalidade.

(Georges Minois)

O riso na Idade Média era um fenômeno cultural complexo, tendo significâncias e funcionalidades que variam conforme o contexto social, religioso e literário. Embora a sociedade medieval fosse profundamente influenciada pela Igreja Católica — que muitas vezes via o riso com suspeita, resultando em sua ‘condenação’ —, ele também tinha um lugar de destaque em certos espaços, nomeadamente na literatura e (interesse central dessa monografia) nas festividades populares.

O pensamento eclesiástico do medievo considerava o riso uma manifestação de desordem, muitas vezes associada à frivolidade ou ao pecado. Verena Alberti discute o riso desde a Antiguidade até os tempos modernos (passando por autores fundamentais como Aristóteles, Hobbes, Bergson e Freud). Dentre os tópicos principais, a autora investiga o papel do riso na construção de autoridades sociais; os usos políticos e o potencial subversivo do humor. Além disso, ela aborda o riso como uma expressão tanto de exclusão quanto de inclusão social, funcionando como um recurso de controle ou resistência. Dessa forma, ela aponta que, um fato defendido por uma parte considerável de teóricos, na maioria dos mosteiros, os discursos que provocassem o riso eram proibidos e considerados superficiais e inúteis, vistos como uma distração da vida espiritual (Alberti, 2002, p. 70). Para muitos religiosos, então, o riso não era compatível com a teologia cristã, que valorizava a seriedade e o autocontrole como caminhos para a salvação. Diante disso, neste capítulo trataremos algumas considerações conceituais sobre o riso até a teoria da carnavalização.

3.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O RISO: CONVENÇÕES GREGAS E MEDIEVAIS

O riso tem sido objeto de reflexão por parte de grandes pensadores, com o intuito de entender por que rimos e quais as funções do riso em nossa sociedade. Segundo Bergson (1983, p. 7), o teor cômico é algo inseparável da qualidade da alma dos seres humanos, portanto, é possível afirmar que rir é uma importante expressão de nossa natureza; o autor argumenta,

ainda, que o riso não é apenas uma reação espontânea a algo engraçado, mas uma forma de corrigir desvios de comportamento na vida social, forçando as pessoas a se reconectarem com essa essência fluida e viva. Sendo assim, o riso, para Bergson, não é um fenômeno isolado, mas um reflexo de nossa necessidade de viver em sociedade e manter uma certa harmonia e flexibilidade nas interações humanas. Nessa mesma linha de pensamento, sobre a vastidão de sentidos que o riso pode assumir, Minois (2003, p. 54, grifos nossos) discorre:

A primeira qualidade do humor é precisamente escapar a todas as definições, ser inapreensível, como um espírito que passa. O conteúdo pode ser variável: há uma multiplicidade de humor, em todos os tempos e em todos os lugares, desde o momento em que, na mais remota pré-história, o homem tomou consciência dele mesmo, de ser aquele e, ao mesmo tempo, de não o ser, e achou isso muito estranho e divertido [...] O humor está em **toda parte**. Resta saber se ele adquire formas típicas, particulares a um povo, a uma nação, a um grupo religioso, profissional ou outro: humor inglês, alemão, americano, judaico, latino etc. Não, o humor é **universal**, e essa é uma de suas grandes qualidades. Com certeza, o traço de humor encarna-se, inevitavelmente, em estruturas e culturas concretas, mas pode ser apreciado por todos porque sempre ultrapassa o chão que lhe dá origem.

Particularmente, vemos nesse excerto de Georges Minois uma opinião compartilhada com Aristóteles (a qualidade do riso ligada à natureza dos seres humanos), à qual nos reportaremos adiante na discussão; entretanto, antes de mais nada, interessa-nos expor o que, sobretudo para Aristóteles, diminui o valor e a relevância daquilo que provoca o risível.

Em certos mitos da Grécia, o riso era associado a diversas atrocidades, maldade e à morte (Minois, 2003, p. 19), fato que o separaria da alegria; porém, apesar de haver esse traço trágico do riso na Antiguidade, para Macedo (2000, p. 44), o dualismo morte/vida não chegava a ser antagônico, mas sim complementar. De certo modo, propor-se a determinar a ‘origem’ desse elemento é algo dubitável, porém, tal qual as origens dos seres, há um mito grego, por volta do século V a.C., e sob autoria do filósofo grego *Próclus*, em que conta das palavras de um poeta órfico que atribuíra, em um mito, a criação de um panteão ao riso de uma divindade superior, enquanto que a criação dos homens adveio das lágrimas da mesma divindade (Minois, 2003, p. 14).

O aspecto do riso era entendido, entre os gregos, como um tipo de força essencial e, também, como “a marca da vida divina, como o testemunham numerosas histórias gregas de estátuas de deuses subitamente animadas por uma gargalhada” (Minois, 2003, p. 17). O próprio Aristóteles estabelece o riso como uma ‘característica’ que diferencia o ser humano dos demais animais, mas esse riso deve ser comedido, já que o tom sério seria o mais adequado para os

gregos⁹. Por isso, a comédia torna-se inferior à tragédia, sob a lógica aristotélica, considerando a imitação de uma ação capaz de provocar uma identificação por parte de quem assiste, no sentido de elevar a moralidade do ser humano, coisa que a comédia é incapaz de fazer; o alvo do risível no cômico seria a reação agressiva, barulhenta, ou seja, a gargalhada (Lara, 2012, p. 241). Enquanto a encenação trágica é um texto que recorre a uma complexidade, tanto do conteúdo temático quanto na estrutura textual.

Conferimos então que alguns pontos do corpus aristotélico, aparentemente desconexos, podem ser agregados em pertinência na análise da tragédia. A Poética, como texto elíptico e lacunar, não nos permite um consenso sobre a definição de catarse [...] a tragédia, como ação que deve provocar medo e piedade, em meio às divergências, favorece a definição de catarse que concilia o aspecto intelectual e emocional. Identificamos uma possível relação entre poesia e ética na tragédia. A Poética, embora possa haurir alguns de seus princípios da ética aristotélica, não se submete a eles e tem um campo de manifestação que guarda sua autonomia própria (Lara, 2012, p. 242).

Seguindo por outro caminho, de acordo com Drumond (2012, p. 24), a elaboração de uma peça cômica era mais complexa do que a elaboração de uma tragédia. No drama cômico, era imprescindível inovar em todos os aspectos, apresentando personagens, enredos e cenários inéditos. À vista disso, apesar de Aristóteles reconhecer o valor do riso, ele também criticava o excesso, como é possível observar em *Ética a Nicômaco*. Conforme Alberti (2002, p. 71), o riso teria uma ‘função’ no tocante ao momento de repouso, assim:

[...] tolerava-se o risível como distração entre duas tarefas, argumento que tinha como fontes, entre outras, as éticas de Aristóteles [...] O riso, o jogo e a brincadeira eram atividades necessárias ao espírito, do mesmo modo que o sono era necessário ao corpo. Já a medida e os propósitos sérios eram os limites impostos ao riso e ao risível. Ainda nas *Éticas* de Aristóteles encontrava-se uma prescrição: as atividades de distensão não deviam ser permitidas quando se tornavam um fim em si mesmas. Além disso, não se podia praticá-las em demasia, nem, ao contrário, permanecer excessivamente sério e jamais participar dos divertimentos.

O autor clássico disserta, ainda, (partindo da divisão entre antigas e novas produções cômicas, sendo as antigas focadas na provocação do risível por intermédio da obscenidade e as novas mais sutis em seus temas) sobre a importância da moderação no humor, considerando que as pessoas que riem demais ou que fazem piadas excessivas podem ser vistas como vulgares (Drumond, 2012, p. 21). Para ele, o comportamento virtuoso, incluindo o humor, deve ser equilibrado e apropriado ao contexto. Desse modo, aos comediógrafos restava o ofício de

⁹ Bakhtin (1993, p. 58) indica, da mesma forma que a conceituação aristotélica, que é por este motivo que ao cômico se atribui o lugar entre “gêneros” menores. O autor até mesmo menciona a descrição de indivíduos isolados e pertencentes aos baixos estratos da sociedade.

cativar o público com opiniões diversas, no sentido de que o enredo da produção cômica poderia ser ou não (re)conhecido pelos espectadores. Então, é importante:

[...] levar em consideração que um compositor de comédia não podia abrir mão de elementos que participavam do caráter puramente espetacular de uma peça cômica, por ser um constituinte importante no aspecto performático da comédia, incluindo o público nesse jogo teatral. Por isso, ao cuidado com a composição soma-se a preocupação com a encenação para atingir a plateia [...] seu enfoque consistia em colocar em cena os elementos da trama, explorando o aspecto cênico da comédia em associação com a composição dos diálogos e das canções, além de ter de dosar a representação das cenas bufônicas, a fim de que elas não se sobressaíssem àquelas que cooperavam com a condução da trama da peça (Drumond, 2012, p. 25).

O riso escarnecedor, na Grécia, era tomado como uma ameaça à sociedade ou à moral das estruturas sociais, considerando que, em sua profundidade, este poderia ser interpretado como um sinal de tranquilidade e garantia, inclusive, dos valores religiosos e sociais da época. No tocante ao caráter virtuoso dos cidadãos gregos — frente à exposição ao cômico — acabava sendo algo que necessitaria de moderação, o que fazia a gargalhada ser associada aos homens irresponsáveis moralmente; logo, a catarse (aqui voltada para o cômico) assume a função alienante e, de modo simultâneo, desalienante (Lara, 2012, p. 247), já que a zombaria, o deboche, o *rebaixamento* de figuras-modelos (de deuses, de reis, da nobreza) surge como uma insurgência que educa e adverte o povo acerca da sociedade em que vive.

Entender o riso no contexto do medievo¹⁰ é saber que “o tom *sério exclusivo* caracteriza a cultura medieval oficial” (Bakhtin, 1993, p. 63) e que sua interpretação conversa com as heranças clássicas. Ademais, o riso do medievo não existiu como um elemento separado (ou independente) de qualquer período social que não o da Idade Média. Dizemos isso no sentido de que pode parecer surpreendente ou no mínimo intrigante que, durante este período de ‘santidade’ e ‘seriedade’, tenha surgido uma cultura literária tão profana e, aparentemente, vulgar. Tal cenário surge por intermédio dos esforços da instituição religiosa cristã de manipular uma imagem que provou ser, com o passar dos tempos, insustentável, porque a extensa cultura cômica medieval desenvolveu-se desprendida da “esfera oficial da ideologia” e da “literatura elevada” (Bakhtin, 1993, p. 62), ou seja, fora do cânone¹¹.

¹⁰ Tendo em mente a força hegemônica que o Cristianismo firmou ao fim do Império Romano e os princípios da Idade Média, responsável pela ruptura com os modos de sociabilidade da Antiguidade (Macedo, 2000, p. 52).

¹¹ Aqui, nos referimos ao que foi proposto por Harold Bloom, que estabelece o cânone como algo que é formado pelas obras que têm a capacidade de "sobreviver ao tempo", ou seja, aquelas que permanecem relevantes e continuam a ser lidas e interpretadas em diferentes contextos históricos (Bloom, 2001, p. 23). Mesmo que a visão de Bloom sobre o cânone seja muitas vezes criticada por ser elitista e por excluir outras vozes, como as mulheres e autores de culturas não ocidentais, suas colocações iluminam a nossa explicação.

Mesmo que a Igreja tenha tentado acabar com o riso, seus esforços não obtiveram resultado. Por não ter conseguido êxito em sua tarefa, aponta Minois (2003, p. 95), e porque a instituição religiosa, apesar de sua superficial rigidez, possui uma notável habilidade de ‘adaptação’, assim, começou a incorporar e assimilar o riso à sua autoridade; dando-lhe, por volta dos séculos IV e VIII, novas caras, apagando os vestígios pagãos e antigos. É por essa razão que, após essa purificação moral (usamos esse termo para se referir ao abafamento das características ‘pagãs’ do riso pela Igreja na Idade Média), o riso do medievo é frequentemente ‘redescoberto’, graças aos estudos do período medieval que se propuseram documentar os aspectos de obras voltadas ao risível. No que tange a essa integração do teor cômico pela Igreja Católica, Le Goff (2000, p.79-80) também apresenta um resumo cronológico das concepções sobre o riso e o risível durante a Idade Média. Consoante o historiador francês, a partir do século XII, surge um semblante alegre, repleto de humor e generosidade, que começa a se misturar ao comportamento dos santos, anteriormente vistos como extremamente sérios.

A purificação supracitada pode ser identificada pela maneira com a qual as celebrações populares perderam sua essência primordial sagrada e se transformaram em celebrações cômicas. Por mais que não haja uma explicação para esse fato, Macedo (2000, p. 28) nota a incorporação dessas celebrações pela Igreja Católica. Segundo ele, no período medieval,

[...] o substrato ‘pagão’ não desapareceu por completo, mantendo-se pela via do sincretismo nas tradições folclóricas, nas mascaradas e nas festas agrárias [...] condenadas reiteradas vezes pelas autoridades eclesiásticas, mas incorporadas ao próprio ciclo de festividades cristãs para dar origem às ‘festas dos loucos’ e ao carnaval moderno.

Na literatura da Europa medieval, o riso desempenhava um papel importante. Como exemplo, os *fabliaux*¹², que eram populares entre as classes burguesas e urbanas; as farsas do teatro na Península Ibérica, encenadas livremente e com poucos personagens, tendo a obscenidade e a imoralidade como características marcantes; até mesmo as cantigas satíricas são provas de que o cômico é um traço forte no contexto medieval.

Logo, mesmo que tenha havido advertências por parte da Igreja, o riso estava profundamente enraizado nas práticas culturais e sociais do povo medieval; ao passo que a tentativa de proibição de acesso ao riso pelos domínios oficiais da Idade Média conferiu licença

¹² Os *fabliaux* são, de forma geral, narrativas breves e bem-humoradas em sua vastidão temática, em sua maioria, de natureza erótica (Dantas, 2013, p. 3). E, segundo Garcia (2013, p.45), emergem em um cenário bastante característico do período medieval. No século XIII, demarcação histórica que marca o auge do crescimento da população, com o surgimento de burgos e subúrbios, a proliferação de paróquias, conventos e residências, vemos, então, os diversos contextos que vigoravam durante a Idade Média.

para expandir, com impunidade, para outro espaço externo: a praça pública (Bakhtin, 1993, p. 62).

Durante festivais como o Carnaval e a Festa dos Loucos, as regras sociais e religiosas eram temporariamente invertidas, permitindo o riso, a sátira e a paródia de figuras de autoridade, incluindo clérigos. Estes eventos revelavam uma dualidade na cultura medieval, em que o riso funcionava como uma válvula de escape social, ao mesmo tempo que reforçava, paradoxalmente, as normas estabelecidas ao permitir a sua transgressão momentânea. O humor nestas histórias constantemente subvertia as hierarquias sociais e zombava da moralidade rígida da época, o que nos leva à teoria da carnavalização.

3.2 O RISO CARNAVALESCO DE BAKHTIN

Mikhail Bakhtin, quando analisou as formas do riso na obra de *François Rabelais*, forneceu o complexo conceito de *carnavalização*, em que, de forma geral, dentro dela enquadra-se o travestimento, no caráter ambíguo, na transposição da linguagem, da vastidão de sentidos que formam uma linguagem de transposição para o texto literário e um sistema global de imagens que moldam a cultura e as festas de teor popular (Machado, 1995, p. 309). Segundo o pesquisador russo, durante as festividades de praça pública, um agrupamento de expressões da cultura popular medieval e renascentista, além de um princípio estruturado e coerente de interpretação do mundo. A carnavalização, inerente ao grotesco, trata-se de um efeito (quase ritualístico) que combina ações e gestos, criando uma linguagem, em sua totalidade, simbólica.

A influência das formas, motivos e símbolos do carnaval, marcou amplamente a literatura do século XVIII. Mas é uma influência formalizada: as formas do carnaval foram transformadas em *procedimentos* literários (essencialmente no plano do tema e da composição), postos ao serviço de finalidades artísticas variadas (Bakhtin, 1993, p. 101).

Na visão de Bakhtin, então, o carnaval é o cenário ideal para a inversão, em que os excluídos se apropriam do centro simbólico, numa espécie de erupção de alteridade, que favorece o que é marginal, o excludente. A carnavalização não se trata de um processo desconhecido e imutável (sobrepondo-se, por sua vez, a um conteúdo finalizado), mas de uma maneira flexível de ver a arte, uma espécie de princípio holístico que possibilita a descoberta (ou criação) de algo ainda não elaborado. De volta ao riso, Bakhtin (1993, p. 4) apresenta uma subdivisão do riso carnavalesco. Sendo elas:

1. *As formas dos ritos e espetáculos* (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.);
2. *Obras cômicas verbais* (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar;
3. *Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro* (insultos, juramentos, blasões populares etc.).

Posto isso, o grotesco carnavalesco, partindo da primeira subdivisão, forma-se a partir dos rituais e das apresentações de caráter popular, que, por sua vez, proporcionavam uma perspectiva completamente distinta do mundo, do indivíduo e das interações humanas, deliberadamente não oficial, fora da Igreja e do Estado — entidades de alta posição hierárquica. Daí surge, ao lado do mundo oficial, um mundo paralelo e uma segunda existência. Esta segunda existência da cultura popular é construída como um simulacro cômico do cotidiano, como um *mundo invertido*. A singularidade desse novo mundo reside na sua natureza não oficial, que representa uma vida diferente para o povo: uma resposta às práticas opressoras da Igreja e do Estado. Nessa comunhão utópica de liberdade e abundância, todas as ordens sociais eram suspensas e a fronteira entre arte e mundo se dissolvia.

Na segunda divisão, Bakhtin foca na diversidade de textos cômicos que circulavam durante a Idade Média. Aqui, chamamos a atenção para o que o autor destaca como “paródicas”; como apontamos anteriormente, ao longo da Idade Média, houve uma profusão de textos com características paródicas, seja em latim ou vernáculo, muitos deles originados nos mosteiros e destinados à utilização nos rituais de Carnaval. A literatura mais antiga e popular, que se entrelaça com outras tradições, especialmente de produção e disseminação oral, manifesta-se nas canções trovadorescas e nos *fabliaux*.

A terceira parte da divisão fala sobre o vocabulário formado por insultos e palavras obscenas. Em relação a isso, o grotesco existente nas festas populares estabelece uma nova maneira de comunicação, fundamentada no gesto e na linguagem, resultante do nivelamento social e do fim das formalidades e dos protocolos socialmente elaborados. A utilização popular de escárnios e profanações, obscenidades e expressões ofensivas define a linguagem do carnaval como *ambivalente*, isto é, à medida que humilha, também, a seu modo, liberta.

Ainda que Bakhtin defina as subcategorias supracitadas como “heterogêneas” (Bakhtin, 1993, p. 4), elas se mesclam em um mesmo lado cômico do mundo criado por meio da inversão, estão internamente unidas e se combinam de diversas formas, tal qual um componente que une a variedade de expressões carnavalescas e lhes dá a dimensão da efetividade hilária. O riso cósmico, aquele que pertence à totalidade do mundo, é um riso coletivo que contrasta com o

tom sério e a solenidade repressiva da cultura da Idade Média, porém não se restringe a ser negativo e destrutivo, mas também pode ser positivo e construtivo. O povo, no ato libertário do risível, aspira a uma independência fértil e regeneradora, tal como a própria natureza humana. Acreditamos que a síntese da teoria de Bakhtin possa ser mais facilmente entendida na elucidação de três aspectos dela: o rebaixamento, a linguagem de praça pública e o corpo.

O rebaixamento (ou degradação), segundo Bakhtin (1993, p. 19), refere-se a um processo de trazer algo ou alguém de um nível elevado para um nível mais baixo, mas com uma conotação muito específica: entendida como a transição para o plano material e corporal de tudo aquilo que ocupa lugar “elevado, espiritual, ideal e abstrato” (Bakhtin, 1993, p. 17). Logo, o teórico russo não vê o rebaixamento apenas como uma forma de humilhação ou perda de importância, mas como um processo de *renovação e renascimento*.

No contexto carnavalesco, o rebaixamento não é algo exclusivamente negativo, mas um meio de *democratização e renovação cíclica*. Ele está ligado à corporalidade, à materialidade do ser humano e àquilo que é comum a todos, independentemente de classes sociais ou posições de poder. O corpo, a alimentação, o sexo e os processos fisiológicos são exaltados na cultura carnavalesca, num movimento de rebaixamento que coloca todos num nível de igualdade, aproximando o *alto do baixo*. Esse "baixo corporal" é, portanto, uma fonte de regeneração, contrastando com a elevação do espírito e as ordens sociais inflexíveis.

O rebaixamento não é apenas destrutivo, mas criador, pois no ato de rebaixar, ao trazer para o nível corporal e terreno, há a promessa de uma transformação. Em diversas festas populares do contexto medieval, reis e autoridades são rebaixados (simbolicamente), mas isso faz parte de uma ordem festiva que visa à renovação da própria sociedade. Este conceito é crucial para entender como Bakhtin enxerga a literatura de Rabelais e, mais amplamente, as relações dialógicas entre o sério e o cômico, o elevado e o degradado, na linguagem e na cultura.

Uma fonte abundante de elementos grotescos é a *linguagem da praça pública*. Iniciando nas palavras de baixo calão voltadas à descrição do corpo, a linguagem do realismo grotesco está fortemente ligada ao processo de degradação do receptor da mensagem, conduzindo-o ao material inferior, um lugar que o devorará e o rejuvenescerá simultaneamente. Por isso que

[...] todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo, da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias[...] (Bakhtin, 1993, p. 9-10).

A praça pública, enquanto local de encontro, transgressão e interação coletiva, torna-se o cenário em que o grotesco se manifesta através da celebração do corpo não-oficial, ou seja, das suas funções físicas e materiais, tais como a alimentação, a excreção e a sexualidade. Para Bakhtin, essas representações do corpo grotesco são vitais na linguagem carnavalesca porque se opõem ao idealizado corpo alto da cultura oficial, que busca a pureza, a ordem e o controle. Esse ambiente é também onde a linguagem do ridículo e da paródia floresce, promovendo uma comunicação mais aberta, múltipla e diversa, na qual as grosserias, enquanto elementos linguísticos, “exerceram uma influência organizadora direta sobre toda a linguagem, estilo e a construção das imagens dessa literatura” (Bakhtin, 1993, p. 24).

Esta linguagem carnavalesca é essencialmente polifônica, ou seja: ela integra diferentes vozes, perspectivas e humores, desafiando a estrutura autoritária da linguagem única e vertical das classes dominantes. Os risos e as brincadeiras da cultura popular, típicas do âmbito popular, são vistos como mecanismos de libertação simbólica. Tal conceito é particularmente relevante ao pensarmos na produção literária, como a de Rabelais, a qual Bakhtin utiliza como exemplo. Na obra de Rabelais, o grotesco expressa-se através do exagero, da abundância e da fusão entre o *sublime* e o *vulgar*. O mundo ‘oficial’ e as suas imposições são constantemente ridicularizados e invertidos, de modo que o grotesco se revela uma força de resistência, ao mesmo tempo em que celebra a materialidade da existência humana.

Portanto, a linguagem da praça pública (ou carnavalesca) no grotesco não deve ser entendida apenas como uma expressão vulgar ou marginalizada, mas sim como um meio essencial de resistência cultural. Ela permite que as tensões sociais e as contradições entre o superior e o inferior sejam expostas, negociadas e, por vezes, temporariamente resolvidas no riso coletivo, sublinhando a importância de uma visão dinâmica e interconectada do corpo e da sociedade.

Outro importante aspecto que se incorpora ao conceito do grotesco carnavalesco é o corpo humano: a infinidade e ambivalência de representações são conturbadas por abranger duas classes sociais distintas e díspares (nobreza e plebe). Acerca da ambiguidade, Bakhtin relaciona o valor ambivalente às imagens grotescas que preservavam a sua natureza original, fato esse que as diferencia das imagens cotidianas da vida (definidas como preestabelecidas e completas), estas, além do teor ambivalente, são também contraditórias; pertencentes às características disformes, monstruosas e horrendas, ao contrário da estética ‘clássica’, que, através de uma nova percepção histórica,

[...] confere-lhes um sentido diferente, embora conservando seu conteúdo e matéria tradicional: o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, etc., com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano **acabado**, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento (Bakhtin, 1993, p. 22, grifo nosso).

As características que determinam as imagens grotescas do cotidiano popular são imperfeitas e disformes, que reconfiguram as formas do corpo, de modo que a exuberância do corpo grotesco não se submete às regras morais ou comportamentos preestabelecidos pela cultura dominante. Em vez disso, ele se transforma em uma metáfora para a resistência cultural e a mudança social, à medida que o corpo grotesco, ao desafiar as divisões preestabelecidas entre o belo e o feio, o sagrado e o profano, o rico e o desafortunado, expande as categorias do cotidiano. Os aspectos disformes são em si um traço marcante do risível (Bergson, 1983, p. 15), deformidades essas que resultam de um hábito adquirido, no qual a mecanicidade — ou simplesmente uma rigidez — se estabelece no corpo ou na aparência do ser humano.

O grotesco carnavalesco, com sua ênfase nos excessos e nas deformidades, simboliza a reconfiguração contínua, através da escatologia e da comédia física. O corpo grotesco questiona o caráter rígido da cultura ‘oficial’, bem como as estruturas sociais. Ganhando força nas diversas totalidades que cercam as celebrações populares, as transformações do corpo grotesco são uma celebração da possibilidade de transformação e renovação.

Este aspecto material e corporal do grotesco bakhtiniano está fortemente ligado a uma felicidade absoluta, que vem do povo. Essa, tendo possibilidades de ressignificar e libertar, não isola o material corporal do mundo exterior, de maneira oposta aos cânones modernos, não o finaliza ou atribui-lhe qualidade perfeita, mas sim, faz com que ele transpasse seus próprios limites; ganhando forma

[...] através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, **os órgãos genitais**, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o **coito**, a **gravidez**, o **parto**, a **agonia**, o **comer**, o **beber** e a **satisfação de necessidades naturais**, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites (Bakhtin, 1993, p. 23, grifos nossos).

Os vários sentidos que as celebrações populares no período medieval, enquanto festa marginalizada, provocam um embate entre o discurso oficial e o cômico popular. São estes os elementos que constituem a essência do mundo criado a partir do discurso que inverte, a qual integra a corporeidade e a linguagem grotescas e o mundo mencionado anteriormente,

justificam-se pela significância ambígua entre o que é considerado relevante e irrelevante da matéria que forma o corpo.

Em vista disso, a importância do corpo para a teoria do grotesco de Bakhtin está em sua capacidade de simbolizar o movimento, a transformação e a transgressão. O corpo grotesco é um espaço de resistência e de potencial criativo, um elemento-chave na crítica social e na desconstrução das hierarquias culturais. Através do corpo, Bakhtin revela um mundo de possibilidades, no qual a rigidez é substituída pelo fluxo contínuo da vida, e o *baixo* e o *excessivo* se tornam formas de expressar a liberdade. Nas cantigas de escárnio e maldizer, as representações femininas se aproximam de elementos do grotesco carnavalesco, sobretudo no que tange à subversão das convenções sociais e estéticas da época. A mulher, muitas vezes retratada de maneira depreciativa, é alvo de um discurso que exacerba características físicas e comportamentais, projetando uma imagem grotesca que rompe com a idealização tradicional do feminino, vista, por exemplo, nas cantigas de amor.

Essa estratégia poética de ampliação caricatural, em que o corpo feminino é comumente desfigurado e suas funções naturais são acentuadas de modo a provocar o riso e o deboche, alinha-se à lógica carnavalesca descrita por Mikhail Bakhtin. As representações da corporeidade da mulher, na sátira medieval galego-portuguesa, são associadas ao excesso e à materialidade, sendo retratadas em oposição aos ideais cortesões, que exaltam a pureza e a virtude femininas. Há, portanto, uma inversão dos valores dominantes: o corpo *sublime* da dama do amor cortês é trocado pela corporeidade grotesca da figura feminina vulgarizada e, por vezes, com foco em suas partes sexuais.

Esse movimento do rebaixar simbólico reflete na maneira como as funções corporais e as imperfeições físicas são tratadas. A descrição de aspectos (como a sexualidade, a idade e a aparência da mulher) revela uma intenção de desconstrução do corpo feminino como objeto de desejo refinado, transformando-o em um corpo cômico, degradado e muitas vezes monstruoso. A mulher, aqui, torna-se uma figura da ordem do ‘baixo material’, vinculada aos processos naturais que a cultura patriarcal frequentemente reprime ou marginaliza.

Dessa forma, tendo em mente a intersecção entre os dois, o grotesco carnavalesco nas cantigas de escárnio e maldizer não apenas desfigura a imagem feminina, mas também atua como um mecanismo de contestação e sátira dos códigos de comportamento e moralidade impostos às mulheres pela sociedade medieval. Ao ridicularizar e distorcer a imagem feminina, os trovadores participam de um jogo verbal que, ao mesmo tempo que reforça estereótipos misóginos, subverte a rígida hierarquia de gêneros que caracteriza o discurso amoroso medieval, o qual investigaremos a seguir.

4 O GROTESCO, A MISOGINIA E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA SÁTIRA TROVADORESCA

*A vós, Dona abadessa,
de mim, Dom Fernand'Esquio,
estas doas vos envio,
porque sei que sodes essa
dona que as mercedes:
quatro caralhos franceses
e dous aa prioressa*

Fernando Esquio (B - 1604, V - 1137).

As cantigas trovadorescas são manifestações literárias que surgiram no contexto da Península Ibérica durante a Idade Média, notadamente entre os séculos XII e XIV. Escritas, de forma oficial, em galego-português, essas composições se destacam por sua sofisticação estética e pela união entre música e poesia (Vieira, 1987, p. 10). A poesia trovadoresca medieval pode ser dividida principalmente entre a lírica amorosa e a satírica, cada uma delas possuindo características temáticas e estruturais específicas que refletem a cultura e os valores da época que apareciam nas cantigas de *amor*, *amigo*, *escárnio* e *maldizer*.

Como exemplo, as produções líricas de amor e amigo que corroboram com o sistema de valores cortês, a idealização do amor e a representação do papel da mulher, seja como objeto de veneração (nas cantigas de amor) ou como uma figura vulnerável, que anseia pela presença do amado (nas cantigas de amigo). Em contra partida, as cantigas de escárnio e maldizer subvertem as expectativas e, através do humor e da sátira, funcionam como um contraponto crítico, questionando comportamentos e expõe as vulgaridades sociais. Com isso, nesse capítulo apresentaremos os traços do grotesco bakhtiniano presentes nessas canções satíricas, em seguida, tendo em mente o contexto de produção (e circulação) dessas manifestações literárias medievais, desenvolveremos uma relação direta com a manipulação do discurso que desfavorece a figura feminina.

4.1 O ANTI-RETRATO CORTÊS: A MANIPULAÇÃO DISCURSIVA DA FIGURA FEMININA

As cantigas, pertencentes ao período literário *trovadorismo*, desempenharam um papel importante dentro da sociedade medieval, com origem em contexto popular e em seguida

chegaram até as cortes ibéricas. Elas eram uma forma de entretenimento, mas também refletiam e reforçavam os valores sociais e culturais da época, como a vassalagem, o amor idealizado e a crítica social. Além disso, a interação entre texto poético e música era um aspecto fundamental e andava junto (Moisés, 2012, p. 19), pois contribuía para a difusão dessas obras, que dependiam da performance oral e musical para sua apreciação plena. Uma característica importante sobre a recepção dessa poesia reside no fato de que ler a poesia medieval é, ainda,

Um desafio: trabalho de arqueólogo na tentativa de reconstruir todo um mundo de relações a partir de fragmentos, procurando os cacos complementares, limpando-os da poeira acumulada, lavando as diversas camadas de tinta acrescentadas por tantas gerações de leitores. E para chegar a que resultado? À pureza original de uma reconstrução perfeita? O trabalho da história literária, no mundo contemporâneo, é diferente do trabalho de acumulação erudita do século XIX: a sua função é outra, é criar o elo tenso entre o objeto de estudo e o sujeito que o estuda [...] mergulhar na Idade Média, reconhecer na face do outro a nossa própria face modificada, trazê-la para o nosso tempo sem deixar de respeitar sua alteridade: eis a tarefa para a qual a leitura dos poemas medievais oferece um convite e um desafio (Vieira, 1987 p. 9-10).

A literatura trovadoresca floresceu em uma época em que a escrita não era tão difundida, e muitas dessas cantigas foram transmitidas oralmente antes de serem registradas em manuscritos, até porque, antes de se tornar escrita, a língua é falada e varia, pois se adapta às demandas dos usuários e é fruto da criatividade dos falantes (Souza, 2022, p. 56), o que, no caso da poesia trovadoresca, gerou uma série de questões que resultaram na incompletude de algumas obras. O texto escrito, que frequentemente era acompanhado de sua pauta musical (Vieira, 1987, p. 11), com o tempo, foi desassociado da melodia, favorecendo, de certo modo, uma interpretação incompleta (Moisés, 2012, p. 19).

Na sociedade medieval, para que um cavaleiro fosse ‘cortês’ significava que ele seguiria um conjunto de valores e comportamentos associados ao código de conduta conhecido como *cavalaria*. Tais valores não apenas enfatizavam a habilidade militar, mas também incluíam normas de comportamento social e moral, sobretudo no que se refere à interação com as pessoas, particularmente as mulheres e os nobres. Resumindo, pertencer a um grupo social dominante, que possuía o apreço da nobreza e da Igreja, responsável por conter a violência desse grupo (Cerchiari, 2009, p. 50).

A presença de senhoras e damas nesses espaços estimulava a atração de donzelas. Houve um contato mais intenso dos cavaleiros com a figura feminina, fato esse que fomentou a cortesia como uma competição entre os homens, que propunham submissão às damas perfeitas. Um cavaleiro cortês praticava a ‘cortesia’, ou a deferência perante as mulheres, muitas

vezes expressa por meio do amor cortês. Esse amor¹³ era uma devoção romântica e idealizada (preferência temática das canções de amor), muitas vezes platônica, na qual o guerreiro, ou outra representação masculina, exaltava as virtudes femininas e protegia a dama de sua afeição.

Evidentemente, o sentimento idealizado não é nada mais do que uma forma de enaltecer a figura do homem perante a sociedade aristocrata medieval; o que pode ser observado no caso do anonimato da mulher nas cantigas de amor, fato esse que reforça a sua passividade e a desumaniza, reduzindo-a a um objeto de desejo que serve apenas para exaltar a virtude do trovador. Sendo assim, considerando o silenciamento do nome da dama e o uso do ‘*minha senhor*’ (Vieira, 1987, p. 15), cria-se, através da voz masculina, um retrato feminino generalizado, muitas vezes chegando a atingir qualidade abstrata (Spina, 2006, p. 17), considerando que não há uma figura diretamente citada, em contraponto às cantigas satíricas, as mais abrangentes.

Por sua vez, nas produções cômicas galego-portuguesas, a mulher é referida por múltiplas alcunhas interpretativas ou como as tão citadas soldadeiras¹⁴, já que o compositor da canção deveria pensar na possibilidade de sua participação nos jogos da corte (que aconteciam de forma oral, em diversos ambientes sociais; seria o que Bakhtin relaciona com o contexto das apresentações em praça pública, no tocante à linguagem grotesca), em que o ato de escarnecer de alguém poderia ser visto como uma ofensa direta, fazendo o trovador assumir as repercussões de sua falta de consideração pelos espectadores (Cerchiari, 2009, p. 54).

As canções satíricas, que em sua maioria são de maldizer (Moisés, 2012, p. 34)¹⁵, espelham as tensões sociais do período. Elas satirizam *comportamentos impróprios, vícios, corrupção e hipocrisias* (tanto no meio eclesiástico quanto na corte). Em certas situações (ao nosso entendimento, de maneira grotesca), criticam sutilmente figuras proeminentes, como nobres ou religiosos, evidenciando a discrepância entre a moral idealizada e as ações concretas. Boa parte delas ganha características enunciativas, semânticas e métricas similares às cantigas

¹³ De acordo com Oliveira (2001, p. 32-33), a incorporação do amor cortês no ambiente das cortes da Península Ibérica atuava como uma ferramenta para conter as ambições e um mecanismo de compensação que acalmava os candidatos a pretendentes e protegia a aristocracia contra as repercussões das alterações sociais nos sistemas de herança.

¹⁴ Nas produções satíricas do trovadorismo português, as soldadeiras eram muitas vezes representadas de maneira depreciativa, representando mulheres marginalizadas e ligadas a atitudes vistas como imorais ou grotescas. Eram mulheres que assistiam trovadores e jograis, frequentemente percebidas como dançarinas ou cantoras, mas também vinculadas a atividades de prostituição, o que as tornava facilmente passíveis de críticas e zombarias nas canções de zombaria e maldizer (Cerchiari, 2009, p.65).

¹⁵ Chama-se de *escárnio* os textos nos quais as palavras acobertam e suavizam as expressões direcionadas a alguém não nomeado. Enquanto as de maldizer apresentam uma sátira mais direta.

de amor (Vieira, 1987, p. 17), atuando com um tipo de *paródia* dos outros gêneros (modelos elevados).

A condenação e a idealização do feminino, a seu modo, uma relação dialética em que as mulheres medievais se encontravam inseridas, colocaram-nas em um ponto de equilíbrio entre polarização e sobredeterminação do contexto da Idade Média, o que as aprisionaram em uma teia ideológica que levou à sua abstração histórica (Bloch, 1995, p. 199). Com o adiantar dessa discussão, baseado nos princípios da misoginia vigente no medievo, acreditamos que não seja necessário enfatizar de que maneira as formas de ódio às mulheres e, por consequência, o machismo se manifestam de diversas maneiras na sociedade, sobretudo na linguagem.

No que diz respeito aos estudos discursivos, especialmente aqueles que procuram entender os elementos que intensificam as disparidades de poder entre os gêneros, profundamente arraigadas na cultura grega e permeadas pelo contexto medieval (Borges, 2020, p. 106), pode-se dizer que esse tipo de discurso estabelece e mantém estereótipos negativos acerca das mulheres, auxiliando, de certa forma, na normalização da dominação masculina, por exemplo, e da submissão feminina. Quando tais discursos são examinados, especialmente os de caráter misógino, podemos investigar como a linguagem e a cultura perpetuam estruturas patriarcais. Identificamos, assim, mecanismos de opressão, aprendemos como combater a discriminação e promover a igualdade.

O discurso é, no processo de dominação e construção de poder, um instrumento eficiente. Em *A Ordem do Discurso*, Foucault explora as regras que governam os discursos em uma determinada sociedade, apontando como certas formas de discurso são privilegiadas enquanto outras são, de forma sistemática, silenciadas. Ele fala de mecanismos como a censura, a exclusão e a divisão entre o louco e o são (Foucault, 2010, p. 10-11), o verdadeiro e o falso, que operam para regular a produção discursiva. O que pode ser dito e pensado é condicionado por uma rede de práticas que organizam os saberes e as verdades possíveis.

Foucault (2010, p. 9) defende que os discursos não se originam de maneira imparcial, mas são frutos históricos, sobrepostos nas relações de poder. Através da leitura, percebemos como o escritor contesta a ideia de que o discurso é apenas a manifestação do pensamento individual ou coletivo. Ele sustenta que os discursos funcionam como mecanismos de controle social, definindo o que pode ser dito, por quem e em quais situações.

Existem, evidentemente, muitos outros procedimentos de controle e de delimitação do discurso. Aqueles de que falei até agora se exercem de certo modo do exterior; funcionam como sistemas de exclusão; concernem, sem dúvida, à parte do discurso que põe em jogo o poder e o desejo (Foucault, 2010, p. 21).

A perspectiva de Foucault sobre o discurso está intrinsecamente ligada às estruturas de poder e às práticas institucionais (2010, p. 17). Não só as palavras e conceitos desempenham um papel regulador na construção do sujeito e do saber, mas também são os espaços onde essas forças se manifestam e são confrontadas. Assim, acreditamos que possa existir uma conexão entre as concepções de discurso de Michel Foucault e outras que se concentram nas discussões sobre linguagem, poder e a construção social do sentido. Logo, outra referência necessária para a discussão acerca das relações discursivas, mais uma vez fazemos uso do que é estipulado por Mikhail Bakhtin, que, especificamente nas obras *A Estética da Criação Verbal* e *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, discute o discurso como um fenômeno *social e dialógico*.

As pesquisas de Mikhail Bakhtin acerca do discurso se apoiam em sua teoria dialógica da linguagem, que considera a comunicação verbal como fundamentalmente interativa e social. Bakhtin defende que cada proposição faz parte de uma sequência ininterrupta de respostas e réplicas, sempre interagindo com discursos anteriores e vindouros. Ele contesta a noção de uma linguagem imparcial ou autônoma, sugerindo que o sentido de uma frase está ligado a diversos contextos.

No livro *Marxismo e na Filosofia da Linguagem*, o autor russo destaca que a linguagem está intrinsecamente ligada ao seu contexto social e histórico, sendo constantemente moldada pelas relações de poder e pelas ideologias em voga, considerando que a língua não é independente (Bakhtin, 1999, p. 154). À vista disso, o discurso torna-se um campo de batalha entre diversas vozes, espelhando uma luta ideológica contínua, porém, somente em sua interação com outros discursos e práticas sociais. Diante disso, o autor estabelece que a matéria privilegiada da comunicação é a palavra, assim:

Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à **coletividade**. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (Bakhtin, 1999, p. 113, grifo nosso).

Já em *A Estética da Criação Verbal*, Bakhtin aprofunda a ideia do discurso dialógico, afirmando que toda enunciação é marcada pela interação com outras vozes, inclusive as do passado e as do presente. Para ele, o sentido de um texto ou de uma fala só se completa no encontro com a resposta do outro, o que coloca a comunicação humana em um fluxo contínuo e aberto ao diálogo. Assim, o discurso nunca é individual ou autônomo, mas sempre permeado pelo social e pelo diálogo entre múltiplas perspectivas (Bakhtin, 2011, p. 272).

O discurso sempre se ajusta à forma do enunciado pertencente a um “elo na cadeia da comunicação discursiva de um determinado campo, não podendo existir de outra maneira” (Bakhtin, 2011, p. 296). Cada enunciado possui um propósito prático e está inserido em um cenário de comunicação social, no qual as relações de poder, ideologia e cultura estão constantemente presentes. A linguagem nunca é *imparcial*; está sempre carregada de valores sociais e é usada para modelar e expressar as interações humanas; são essas interações verbais que constituem a realidade que fundamenta a língua (Bakhtin, 1999, p. 123).

Embora Foucault e Bakhtin tenham diferenças em suas abordagens (com Foucault mais focado nas relações de poder e Bakhtin na interação dialógica das vozes dos sujeitos), ambos convergem em uma concepção de discurso como, de certo modo, campo de disputa e construção de sentido social. Enquanto Foucault destaca as formas de controle e regulação institucional do discurso, Bakhtin estabelece um caráter dinâmico e polifônico da linguagem, no qual múltiplas vozes e significados estão em comunhão.

A partir dos princípios estabelecidos pelos autores, percebe-se que discurso é poder e, acima disso, quem tem o domínio sobre esse discurso tem o domínio sobre o poder, principalmente num período no qual parte considerável das mulheres não possuía o livre acesso ao conhecimento de leitura. Seus corpos se transformam em suas expressões, cumprindo um dever. O corpo torna-se a escrita delas (Menezes, 2002, p. 14).

Ao nos manifestarmos verbal ou oralmente, sob a ótica bakhtiniana, assumimos uma posição em relação a discursos passados: respondemos a eles e, ao mesmo tempo, influenciemos os discursos vindouros; observamos que o discurso se perpetua, podendo, inclusive, ser reproduzido por gerações. Como é o caso do discurso de caráter misógino, diante da dominação simbólica na formação falocêntrica das sociedades, ele, na Antiguidade, embasado por visões filosóficas, jurídicas e religiosas, evoluiu e se consolidou até a Idade Média, encontrando novos meios de expressão cultural e social, como nas cantigas satíricas (ressaltamos que esse tipo de violência simbólica ainda é constante nos âmbitos contemporâneos, a diferença, contudo, é que temos conhecimento dela, ultrapassando o campo linguístico).

Tendo em mente que a perspectiva patriarcal na sociedade está ligada ao discurso de controle, uma vez que, na Idade Média, os papéis sociais femininos estavam atrelados ao matrimônio, ou seja, à função doméstica, o discurso misógino é considerado uma prática social intimamente relacionada a esses problemas, já que está inserido em condições de produção que nos possibilitam identificar os elementos que, através da linguagem, são mobilizados discursivamente para a dominação e manipulação (Magalhães, 1995, p. 213).

Uma característica comum às canções satíricas é a zombaria da aparência física das mulheres, a exemplo do envelhecimento feminino, o qual era frequentemente satirizado, destacando a perda de beleza e, como que por consequência, de valor social; considerando uma sociedade que valorizava a juventude feminina como capital erótico, pois a jovem e bela dama, quando donzela, era alvo da cortesia. Quando mulher feita, ‘serviria’ para ser mãe, enquanto que a *velha*, com falta de beleza para a cortesia e fraca de corpo para os trabalhos domésticos, não serviria para suprir as necessidades impostas pela sociedade do medievo. Ante o exposto, a ‘feiura’ feminina e a misoginia serão vistas não somente como elementos de um discurso moralista, mas também como recurso temático para alcançar o efeito cômico de uma literatura produzida durante o auge dos textos misóginos (Bloch, 1995, p. 14-15).

A misoginia nas cantigas de escárnio e maldizer se manifesta de variadas maneiras, desde a crítica direta ao comportamento feminino até a ridicularização de aspectos como a sexualidade, a aparência e a moralidade das mulheres. Os trovadores¹⁶, que eram em sua maioria homens de classes mais altas, utilizavam essas composições como forma de atacar não apenas outras pessoas da nobreza, clero e burguesia, mas também as mulheres, às quais eram atribuídos estereótipos desfavoráveis. Pensando nisso, as figuras das soldadeiras retratadas na sátira representam o oposto das donzelas das demais canções. Sua presença reforça e corrobora com os defeitos que a ideia de ódio às mulheres atribui ao gênero feminino, dando maior unidade ao discurso androcêntrico predominante. Sendo assim, a opressão, de acordo com Laffey (1994, p. 10), dentro da cultura patriarcal, tende a ser sutil, da mesma forma que acontece nas ‘inofensivas’ produções satíricas.

Pensando na estética do texto literário, presumimos que o entretenimento é o objetivo. Nas canções contra as mulheres, a rejeição de certos atributos femininos era motivada pelo desprezo escorado no pensamento patriarcal, especialmente aqueles vistos como falta de beleza e virtude. A misoginia é evidente nessas produções, ganhando forma quando se compara as damas das cantigas de apreço elevado, amor e amigo, com as feias (ora de *aparência*, ora de *comportamento*, da mesma maneira que veremos a seguir na análise das duas primeiras cantigas) das de escárnio e maldizer.

¹⁶ Existem três principais denominações atribuídas aos compositores que se dedicavam às cantigas: *trovador*, o compositor de maior prestígio, o qual produzia suas canções por puro prazer do ofício (sem aceitar pagamento ou recompensa pelo seu trabalho), fato esse que o tornava sempre nobre; *jogral*, por outro lado, não se considerava um trovador, pois fazia de suas composições sua fonte de sustento. O *segrel*, por outro lado, não compunha por necessidade de sobrevivência, ao contrário do trovador, era um cavaleiro itinerante, que percorria com suas composições por diversas vilas e terras (Vieira, 1987, p. 11). Ressaltamos, entretanto, que adotaremos o termo ‘trovador’ para se referir aos compositores de modo geral.

A representação da figura feminina na lírica cômica jogralesca deve ser compreendida no contexto das relações sociais e de gênero da Idade Média. A literatura satírica era, em grande medida, uma válvula de escape para tensões sociais, e as mulheres, por ocuparem uma posição vulnerável e subordinada, tornaram-se alvos fáceis dessas críticas que reforçavam o comportamento esperado, principalmente no que tange à moralidade sexual e ao papel doméstico e submisso da mulher.

A partir do exposto, enfatizamos que, sob o nosso entendimento, a misoginia não se limita apenas à severa censura ao feminino sugerida pelos clérigos medievais, mas também ao elogio excessivo feito na literatura cortês. Isso se deve ao fato de que a elevação de uma figura feminina inventada aos olhos e mãos masculinas, fundamentada na literatura cortês, quando exalta a beleza e a virtude impecáveis e irreais, faz com que as mulheres percam sua singularidade.

Pensando no discurso misógino (não queremos dizer que esta seria a única particularidade dessas cantigas, já que seria impossível reduzir toda a totalidade dessa vasta produção a apenas este aspecto), presente nessas manifestações literárias, vem cheio dos ideais androcêntricos de marginalização do gênero, na qual a figura feminina torna-se uma construção marcada por estereótipos negativos, que refletem e perpetuam os valores patriarcais da sociedade. Prova disso é o tom depreciativo e agressivo com que inúmeras vezes as mulheres são retratadas, quando evidencia as limitações impostas ao papel feminino e a maneira como o discurso literário era utilizado para reafirmar essas limitações.

Embora as cantigas de escárnio e maldizer fossem uma forma de entretenimento, é inegável que nelas há uma manipulação discursiva que também reforçava as desigualdades de gênero e contribuía para a manutenção de um sistema de valores, ao passo que subjugava o comportamento e a aparência física das mulheres. Assim, o estudo dessas composições permite não apenas compreender as convenções literárias da época, mas também refletir sobre as formas de exclusão e opressão que permeiam as representações femininas ao longo da história. Essa representação literária da mulher é, portanto, um importante testemunho das estruturas sociais e das relações de poder da Idade Média, além de fornecer um valioso material para a compreensão das raízes históricas dos estereótipos e de ações que vingam na atualidade.

4.2 TRAÇOS GROTESCOS EM REPRESENTAÇÕES FEMININAS MEDIEVAIS

Este estudo se propôs a investigar como o grotesco carnavalesco se articula em algumas dessas composições satíricas, analisando suas representações e implicações nas articulações

entre o discurso poético e o contexto cultural do medievo. Todas as cantigas foram escolhidas e retiradas da Base de Dados *Online* “**Cantigas Medievais Galego-Portuguesas**”, resultante do projeto FCT *Littera* (2008-2011). Sob organização da Doutora em Literatura Medieval, Graça Videira Lopes. As notas e significados de palavras seguem as orientações presentes no *site*. Iniciamos a análise com a canção que motivou a elaboração desta monografia.

B (Cancioneiro da Biblioteca Nacional) – 476

Nom quer'eu donzela fea
que ant'a mia porta pea¹⁷.

Nom quer'eu donzela fea
e negra come carvom
que ant'a mia porta pea
nem faça come sisom¹⁸.

Nom quer'eu donzela fea
que ant'a mia porta pea.

Nom quer'eu donzela fea
e velosa¹⁹ come cam²⁰
que ant'a mia porta pea
nem faça come alarmã²¹.

Nom quer'eu donzela fea
que ant'a mia porta pea.

Nom quer'eu donzela fea
que há brancos os cabelos
que ant'a mia porta pea
nem faça come camelos.

Nom quer'eu donzela fea
que ant'a mia porta pea.

Nom quer'eu donzela fea,
veelha de má[a] coor
que ant'a mia porta pea
nem [me] faça i peor.

Nom quer'eu donzela fea.
que ant'a mia porta pea.

¹⁷ Ou “Peer” — peidar-se.

¹⁸ Ave penalta da família das abertadas, cujo canto soa como uma flatulência;

¹⁹ Peluda;

²⁰ Cão;

²¹ Trata-se da *peganum harmala* ou *harmal*. Alharma, em Castelhana, planta de odor insuportável.

(Afonso X²²)

Graça Lopes classifica essa canção como sendo um exemplo perfeito para servir como contraponto entre uma canção de amor e uma satírica: um retrato de uma jovem em dificuldades digestivas. A mulher mencionada pelo eu lírico ganha um teor sugestivo tão vasto que somente o interlocutor poderia entender a quem ou a que circunstância se referia. Ao optar pelo substantivo *donzela*, a voz do poema sugere que a escolha da palavra "donzela" como uma ironia e uma contraposição, a forma irônica direcionada ao modo como os travadores elogiavam as mulheres em suas canções, e a contraposição à "velha", que aparece subentendida na penúltima estrofe “Nom quer'eu donzela fea/ que há brancos os cabelos” e explicitamente na última, o que configuraria uma piada direcionada às mulheres idosas que já não atendem aos padrões de beleza impostos pela sociedade.

A cantiga é estruturada em quatro *cobras*²³ de quatro versos, em que apresenta uma repetição anafórica contínua “Nom quer'eu donzela fea/ que ant'a mia porta pea”, na qual assume a vez de refrão ao término de cada estrofe, fato esse que fortalece a qualidade paródica do poema, tendo em vista que não é comum às cantigas de escárnio e maldizer dispor de tal recurso (Vieira, 1987, p. 18). Nos é intrigante que as palavras de baixo calão tenham surgido da própria nobreza daquele período; isto é, o rei, a quem se atribui a composição, sendo esse o que mais deveria utilizar a ‘boa-língua’, indo, então, contra os princípios canônicos. O que mostra que os insultos e as baixarias — mesmo que condenados pelos membros da aristocracia e pela Igreja Católica — não pertenciam somente à fala da classe menos elevada. O rebaixamento do corpo feminino acontece por meio das frequentes comparações a animais e da sua necessidade fisiológica hircosa, através do baixo material corporal estabelecido por Bakhtin como característica grotesca.

Na primeira estrofe, a palavra ‘sisom’ sozinha não atribui muito sentido para a comparação, entretanto, quando colocada ao lado de ‘cavom’ (carvão), além da consonância, conota que a ave possui cor similar ao minério; vemos aí um caminho interpretativo que favorece a degradação corporal: o carvão, sendo material terrestre, deixaria marcada a pele, ao passo que na sujeira, associada à cor escura do carvão e à ave que exala odores fortes, pode ser

²² D. Afonso nasceu na cidade de Toledo em 23 de novembro de 1221. Desde 1240, quando foi criado pelo mordomo-mor da rainha Berenguela, o Infante Afonso começou a desempenhar um papel político e militar proeminente, sendo subsequentemente promovido a alferes-mor (1242), tenente de Salamanca (1243) e tenente de Leão (1246). Durante esses anos, ele se envolve em campanhas militares significativas da denominada Reconquista da Andaluzia, especialmente a que culmina na conquista de Múrcia (1243) e também na que leva à conquista de Jaén (1246).

²³ Chama-se, na terminologia da Arte de Trovar, as estrofes (Vieira, 1987, p. 18).

mais um reflexo de um imaginário simbólico de impureza e inferioridade, na referência explícita à raça, no momento em que vincula características negativas, como a ausência de higiene, a alguém de pele escura. O riso aqui não é apenas uma expressão de rejeição estética, mas também de exclusão social e racial. Essa retórica intensifica a marginalização social e estimula comportamentos racistas, legitimando a segregação e a violência, nesse caso, ora misógina, tendo em vista que o eu-lírico descreve uma figura feminina, ora racista, pois degrada a mulher pela cor de sua pele.

A repetição de “ant'a mia porta pea” (diante da minha porta peida) reforça a ideia de exclusão e demonstra, também, que o eu-lírico não quer que essa figura deformada e indesejada se aproxime de seu espaço pessoal e social. Entendemos a porta como uma metáfora para os limites entre o que é aceito e o que é rejeitado pela sociedade. A mulher construída como *fea, negra e velosa* é colocada fora desses limites, excluída e desprezada. Este recurso de colocar a figura indesejada "diante da porta" é também uma maneira de expressar que ela está próxima, mas não tem permissão para entrar ou participar do espaço social privilegiado.

A ideia estabelecida no campo simbólico de que a figura feminina é feia e que solta gases intestinais é reiterada na segunda estrofe. Além disso, ela é peluda como um cão, e seus ‘peidos’ têm cheiro similar ao de uma planta silvestre, famosa pelo seu odor intenso “[...]velosa come cam/ que ant’ a mia porta pea / nem faça come alermã”. Outra comparação que concede qualidade zoomórfica ao corpo da mulher, além da comparação com o cachorro, é a do camelo, presente na terceira estrofe, cuja carga semântica está ligada tanto à quantidade de pelos do animal quanto ao odor forte que emite por viver sempre ao sol, considerando que é comum associar o deserto como *habitat* natural desses animais. Dessa forma, pensando no tema central da cantiga, o ato de ‘peidar’, além de ser um xingamento de praça pública, enquadra-se aos requisitos fisiológicos em evidência que, na natureza do corpo grotesco rebaixado, ultrapassa seus próprios limites, pensando no que Bakhtin discorre sobre como as excrescências corporais e a satisfação estão intrinsecamente ligadas à estética grotesca.

Na última estrofe, não há referência alguma a um tipo de animal, mas há a expressão que favorece, mais uma vez, o degradamento pela cor da pele (velha de má[a] coor) e pela idade avançada da mulher descrita pelo trovador; na cantiga, os brancos cabelos representam a velhice, e o camelo, o cão, a ave e a planta malcheirosa, o fedor. O que nos remete à imagem de uma mulher velha e fedida. O grotesco aqui não apenas se refere à aparência física, mas também à quebra das expectativas sociais da beleza e feminilidade do período medieval. A mulher é descrita como "fea e negra come carvom", "velosa come cam" e com "brancos os

cabelos", todas essas características representando desvios do ideal de beleza feminino da época: pele clara, juventude e suavidade.

Considerando que Bakhtin frisa sempre o aspecto ambivalente de tal rebaixamento, é possível dizer que a degradação da mulher através de sua aparência, de seu odor, de seus detritos (que a rebaixam) é a condição para sua elevação no mundo cósmico. O elemento cômico é essencial para obtermos uma reconstituição completa da mulher; contudo, a totalidade só é alcançada pela combinação entre o riso desprezioso e a distribuição livre de preconceitos oferecida pela linguagem. O efeito paródico do poema se manifesta por meio de uma mulher posicionada de forma invertida na elaboração corporal: seja como uma jovem apaixonada ou uma idosa, seja por deixar sua matéria baixa à mostra, ou por ter sua flatulência frequentemente associada ao cheiro de urina. Os animais, devido às suas características, na cantiga, são associados ao universo do material e do corpo, o qual o eu lírico faz questão de satirizar.

Outra expressão grotesca do corpo em sua plenitude é a cantiga, que traz uma imagem não tão comum entre as soldadeiras. Uma outra conduta feminina mencionada na próxima cantiga são as sugestivas menções às práticas sexuais, que trazem em si o princípio de uma postura que subverte a hierarquia tão cara ao homem medieval: uma mulher que deseja ocupar o 'lugar' de um homem.

B (Cancioneiro da Biblioteca Nacional) — 1583, V (Cancioneiro da Vaticana) — 1115

Mari'Mateu²⁴, ir-me quer'eu daqué²⁵,
 porque nom poss'um cono baratar²⁶:
 alguém que mi o daria nōn'o tem,
 e algu[é]m que o tem nom mi o quer dar.
 Mari'Mateu, Mari'Mateu,
 tam desejosa ch'és²⁷ de cono com'eu!

E foi Deus já de conos avondar²⁸
 aqui outros, que o nom ham mester²⁹,
 e ar³⁰ feze-os muito desejar
 a mim e ti, pero que ch'és molher.
 Mari'Mateu, Mari'Mateu,
 tam desejosa ch'és de cono com'eu!

²⁴ Provavelmente, trata-se de uma soldadeira;

²⁵ Daqué^m - 'Daqui';

²⁶ Arranjar, tal qual um negócio;

²⁷ Ch'és - 'te é';

²⁸ Avondar - abundar, dar em abundância;

²⁹ haver mester - precisar, ter necessidade;

³⁰ ar - também.

(Afonso Anes do Cotom³¹)

Estruturada em duas estrofes de quatro versos e uma estrofe com dois versos que se repetem ao longo da canção, o sujeito poético expressa um conteúdo de natureza sexual de forma explícita, explorando o corpo feminino como objeto de ridicularização e desejo. O tom cômico e irreverente é acentuado pela repetição do nome da personagem Maria Mateu, um claro trocadilho com a palavra ‘meteu’, e pela menção recorrente ao termo vulgar "cono" (cona), que representa a genitália feminina. A repetição e o exagero dessas referências são características do grotesco à medida que incorpora símbolos como a ampliação desmedida e distorcida de elementos corporais e instintivos, especialmente aqueles relacionados às funções mais básicas e materiais da vida humana, como o sexo e a alimentação.

O refrão da cantiga forma um trocadilho entre os desejos de Mari’Mateu e a afirmação do eu poético de consumir o ato sexual (tam desejosa ch'és de cono com'eu!), assim, ‘como eu’ possibilita outro caminho interpretativo, fato que, aliado à função mnemônica da repetição (Vieira, 1987, p. 21), favorece a memorização da canção. A inveja de Mari’Mateu reside em não poder, pelos padrões da época, consumir o ato que tanto deseja, mesmo estando em pé de igualdade com o trovador no gosto pela vagina.

Na primeira estrofe, o verso "Mari’ Mateu, ir-me quer'eu d'aquém, / porque non poss' un cono baratar" apresenta uma queixa direta, usando a expressão "cono" de forma vulgar para se referir aos órgãos genitais femininos, na qual a vulgaridade do termo já indica o caráter cômico-grotesco da cantiga, pois se volta para as partes íntimas (rebaixadas) de interesse no imaginário carnavalesco, evidenciando o efeito cômico como forma de dominação e crítica a um desejo transgressor que aticaria a ordem social medieval. Novamente, o eu lírico coloca a figura feminina em posição de frustração sexual, expressando seu desejo de "ir-se embora" porque não pode negociar uma cona. A palavra ‘baratar’, então, reforça o caráter comercial ou utilitarista que se associa à sexualidade feminina nesta cantiga, como se o corpo da mulher fosse um bem que pode ser trocado ou comercializado com facilidade (algo que, no período medieval, não deixava de ser verdade). Isso insinua, de maneira crítica, como a sexualidade feminina é subjugada a interesses masculinos, sem agência própria.

³¹ Segundo a professora Graça Videira Lopes, não se tem nenhuma informação sobre a autoria desse trovador, com exceção a sua possível origem galega (talvez de Negreira, uma localidade perto de Santiago de Compostela, onde existia o paço do Cotom), ele provavelmente é de origem espanhola.

O quiasmo³², ainda na primeira estrofe, é outra ferramenta retórica que, nos versos “alguém que mi o daria nõn'o tem/e algu[é]m que o tem nom mi o quer dar”, auxilia na inversão semântica do impulso carnal, elaborada pelo eu lírico com maestria nos verbos ‘ter’ e ‘dar’, no qual a falta do órgão feminino em uma figura, aparentemente um homem, que ‘o daria’ de bom grado, caso o tivesse; e, por meio do quiasmo, expande o teor homossexual do qual a canção é composta: agora, não é apenas a mulher que nutre desejo pelo mesmo sexo.

Na segunda estrofe, o verso “E foi Deus já de conos avondar” a expressão sugere uma invocação divina, que pode ser interpretada como uma tentativa de justificar ou legitimar os desejos humanos. Vemos aqui o grotesco bakhtiniano no teor paródico da cantiga, na inversão de valores e no desejo pelo corpo. Já que uma das características das canções de *amor* é o eu lírico que clama a Deus, clamar por Deus reforça a distância entre o amante e a amada, além de expressar o sofrimento e a devoção extrema do trovador, que busca no divino uma solução ou consolo para sua angústia amorosa; nessa cantiga, contudo, de forma invertida, a invocação divina serve para reforçar a ideia de um destino ou situação controlada por forças superiores, em que o desejo e a necessidade de Mari’Mateu, embora reconhecidos, estão fora do controle direto dos indivíduos. Deus aparece mais como um facilitador irônico da situação, em que o desejo não segue a lógica esperada, subvertendo expectativas. O que deveria ser sagrado — a figura divina — é inserido em um contexto de desejo carnal e frustração, trazendo à tona o contraste entre o elevado (Deus) e o baixo (os impulsos humanos). Enquanto “aqui outros, que o nom ham mester” implica que há outros que não precisam de tal desejo, estabelecendo uma hierarquia entre os personagens.

O verso “a mim e ti, pero que ch’és molher” revela uma tensão entre os desejos e a posição da mulher na sociedade medieval. A menção de “ti” e “molher” destaca a dualidade entre os desejos masculinos e a natureza do desejo feminino, sugerindo que, embora a mulher possa ser desejada, ela também é vista como objeto de desejo, limitado em sua própria vontade. A repetição da expressão “tam desejosa ch’és de cono com'eu!” fortalece uma ideia de que a mulher é definida por seu desejo sexual, que é controlado e observado pelo homem; é, também, mais uma sugestão de desprezo ou desdém pelo fato de a mulher ser vista, na cultura medieval, como inferior ou submissa. Essa expressão joga com a hierarquia social e de gênero, desafiando ou ironizando o fato de que o desejo e a situação amorosa não respeitam as convenções tradicionais.

³² Figura de nível sintático (Santos, 2013, p. 43), classificada como a disposição cruzada da ordem das partes simétricas de duas frases, de modo que formem uma antítese ou um paralelo.

O corpo homossexual tem sido incessantemente explorado ao longo da história literária como objeto de sátira, com o propósito de degradá-lo. Trata-se de um elemento essencial da sátira³³. Esse riso, que poderia inicialmente parecer uma subversão ou uma crítica ao desejo reprimido, também reforça um discurso misógino ao representar a mulher de forma degradante, limitando sua identidade ao corpo e às suas funções sexuais. Ao expor os desejos reprimidos da figura feminina, a cantiga acaba por reforçar os valores patriarcais da época, em que o corpo e a falta de poder escolher com quem se relacionaria eram frequentemente ridicularizados, nessa cantiga, de modo particular, a moral feminina. Vemos de modo igual uma conexão mais profunda com a linguagem grotesca, achamos pertinente a ligação da canção com a temática corporal grotesca-carnavalesca, em que o objetivo final seria o de solucionar um problema corporal: a satisfação do desejo homoerótico, inalcançável devido à incompletude do corpo feminino.

A canção seguinte também aborda o corpo feminino em relação ao sexo, porém em uma perspectiva diferente, evidenciando a diversidade dessa construção de sentidos múltiplos do corpo coletivo que se dá de diversas formas.

B (Cancioneiro da Biblioteca Nacional) — 495, V (Cancioneiro da Vaticana) — 78

Domingas Eanes³⁴ houve sa baralha³⁵
 com uum genet³⁶, e foi mal³⁷ ferida;
 empero³⁸ foi ela i tam ardida³⁹
 que houve depois a vencer, sem falha,
 e, de pram⁴⁰, venceu bõ cavaleiro;
 mais empero era-x'el tam braceiro⁴¹
 que houv'end⁴²ela de ficar colpada⁴³.

O colbe [a] colheu⁴⁴ per ãa malha
 da loriga⁴⁵, que era desmentida;

³³ Para leitura mais aprofundada, ler: VALENTIN, Leandro Henrique Aparecido. REPRESENTAÇÕES DA HOMOSSEXUALIDADE EM POEMAS DE GREGÓRIO DE MATOS. In: *Littera Docente & Discente em revista*. ISSN 2316-8137, p. 1-10. São Paulo, 2014.

³⁴ Soldadeira, possivelmente;

³⁵ Briga, disputa;

³⁶ Guerreiro árabe;

³⁷ Gravemente;

³⁸ Embora;

³⁹ Corajosa, valente;

⁴⁰ Certamente;

⁴¹ Forte de braços;

⁴² Daí;

⁴³ Golpear;

⁴⁴ Agarra;

⁴⁵ Saia de malha metálica;

e pesa-m'ende, porque essa ida,
de prez⁴⁶ que houve mais, se Deus me valha,
venceu ela; mais [pel]o cavaleiro,
per sas armas e per com'er 'arteiro⁴⁷,
já sempr'end'ela seerá sinalada.

E aquel mouro trouxe, con'o veite⁴⁸,
dous companhões em toda esta guerra;
e de mais há preç⁴⁹ que nunca erra
de dar gram golpe com seu tragazeite⁵⁰;
e foi-a achar come costa juso,
e deu-lhi por en tal golpe de suso
que já a chaga nunca vai cerrada.

E dizem meges que usam tal preite
que atal chaga jamais nunca cerra,
se com quanta lã há em esta terra
a escaentassem⁵¹, nem cõn'o azeite;
porque a chaga nom vai contra juso,
mais vai em redor, come perafuso,
e por en muit'há que é fistolada.

(Afonso X)

A cantiga narra uma situação de conflito, em que uma mulher, a soldadeira Domingas Eanes, envolve-se em uma luta com um "genete". Desde o início, percebemos o tom de desprezo e ironia no tratamento dado à personagem feminina, que, embora ferida gravemente, continua a 'lutar' e, surpreendentemente, vence a 'batalha'. Esse elemento de surpresa na vitória feminina, contudo, é tratado de maneira irônica, com o poeta sugerindo que a vitória de Domingas não é uma consequência de sua habilidade, mas de circunstâncias externas, como a 'fraqueza' do adversário. A sátira aqui é evidente: a mulher, em uma sociedade profundamente patriarcal e misógina, é vista como inferior, e sua vitória, ao invés de ser enaltecida, é tratada com desdém.

A primeira estrofe da cantiga nos introduz à personagem central e ao contexto dela, que gira em torno de uma batalha, construída toda em sentido duplo e sexual, entre a mulher e um cavaleiro "genete". A cantiga começa com a descrição de um confronto corpo-a-corpo, que ganha natureza cômica, pois se espera que a mulher seja delicada e frágil. Ao passo que a

⁴⁶ Valor;

⁴⁷ Esperto;

⁴⁸ *Veite ou Verga* – pênis em sentido figurado;

⁴⁹ Fama ou reputação;

⁵⁰ Lança;

⁵¹ Esquentar.

descrição da cantiga subverte esse sentido remetendo às batalhas dos romances de cavalaria, tem-se, portanto, uma paródia que troça do cenário impossível em que uma mulher seria guerreira; no qual o princípio que associava a mulher com o ‘baixo’ e o homem com o ‘alto’ é substituído, seria a inversão da teoria bakhtiniana.

Domingas termina "colpada", ferida, insinuando que sua condição de mulher, envolvida num conflito tipicamente masculino, a deixa marcada de forma negativa, física e simbolicamente. Domingas acaba "mal ferida", num sentido bélico, pela lança do guerreiro mouro. A vitória da Soldadeira não é totalmente honrada, visto que a fraqueza do oponente diminuiria o seu mérito. A ironia ganha completude no último verso, “que houv'end'ela de ficar colpada”, mesmo vitoriosa.

A batalha se torna absolutamente cômica e grotesca por causa do uso que se faz do corpo. A segunda estrofe da cantiga aprofunda o acontecido sobre os ferimentos e consequências da batalha, com um tom que permite uma leitura mais complexa, em que os elementos grotescos e de duplo sentido, especialmente de caráter erótico, estão presentes de forma implícita. A estrofe começa com a descrição do golpe que "colheu" Domingas "per ùa malha da loriga, que era desmentida".

O uso do verbo "colher" pode sugerir, no nível mais imediato, um ataque físico, mas esse mesmo verbo também pode ser lido em termos eróticos, aludindo ao ato de possuir ou submeter. A expressão "malha desmentida" (uma armadura defeituosa) indica vulnerabilidade física, mas o termo "desmentida" pode insinuar uma abertura indesejada, evocando simbolicamente a exposição do corpo feminino a um ataque que não é apenas físico, mas também sexual. Essa leitura de duplo sentido é reforçada pela referência à armadura, tradicionalmente associada à proteção masculina. Quando essa proteção "falha", Domingas se torna uma figura simultaneamente poderosa e exposta, abrindo espaço para uma interpretação erótica implícita da penetração do golpe.

Nesta terceira estrofe, a cantiga utiliza a ambivalência grotesca para explorar o corpo feminino de forma multifacetada. O corpo de Domingas é simultaneamente objeto de violência e erotização, com uma ferida que nunca cicatriza, simbolizando sua constante vulnerabilidade. O grotesco de Bakhtin se revela na forma como o corpo é descrito em seus aspectos mais físicos, expostos e abertos ao mundo, ao mesmo tempo que incorpora a tensão entre a dominação e a submissão. A ferida nunca fechada é o símbolo dessa ambivalência, representando um corpo que, no contexto medieval, não se conforma às normas sociais (tal qual o ato da mulher ir à batalha) e por isso é marcado eternamente, tanto pela violência quanto pela ridicularização.

Chamamos a atenção para a presença do "mouro" como figura adversária um tanto significativa. O mouro frequentemente carrega conotações de alteridade, representando o inimigo, o estrangeiro e, em muitos casos, o erótico e exótico. O mouro "trouxe dous companhões", o que, para nós, já insinua um ato grupal, introduzindo uma ambiguidade, resulta, então, em uma possibilidade de leitura sexual em um contexto de violência, no qual a ação física (ora o coito, ora batalha) e a possibilidade de humilhação erótica se encontram.

A descrição do "mouro" se une ao ato de "dar gram golpe com seu tragazeite", e aqui encontramos um exemplo claro da ambivalência grotesca. O verbo "dar" e o termo "golpe" podem ser lidos de maneira literal, como o ato de golpear, mas também carregam um subtexto sexual. O "tragazeite", a lança, também pode ser interpretado como uma metáfora sexual fálica, transformando o ato violento em um evento que conota a penetração. Esta fusão entre o ato bélico e o ato sexual caracteriza o grotesco carnavalesco, em que o corpo é rebaixado a seus aspectos mais físicos, sensoriais e, muitas vezes, sexualizados.

Há dupla interpretação grotesca também que se manifesta na descrição espacial. O corpo de Domingas é encontrado nos versos "e deu-lhi por en tal golpe de suso/que já a chaga nunca vai cerrada, uma posição de submissão e vulnerabilidade que se contrapõe à ideia de ela ter vencido a batalha anteriormente. Essa inversão entre a *mulher vencedora* e a *mulher caída* ecoa a tensão entre os valores elevados (coragem, vitória) e os valores baixos (submissão, humilhação). O golpe que lhe é desferido "de suso" (de cima para baixo) reforça essa ambiguidade, ao combinar a violência física com uma conotação erótica. A imagem de alguém caído e sendo golpeado de cima evoca, no imaginário grotesco, uma cena tanto de agressão quanto de domínio sexual, reforçando a visão do corpo feminino como um lugar de humilhação e vulnerabilidade.

Nesta quarta estrofe, a cantiga oferece uma conclusão em que a descrição da ferida é elaborada de forma mais simbólica, com elementos que ressaltam a ambivalência grotesca, entre o físico e o metafórico, o violento e o erótico, o curável e o incurável. A estrofe começa "E dizem meges que usam tal preite/ que atal chaga jamais nunca cerra" uma referência aos "meges" (médicos) e ao "preite" (procedimento), indicando o reconhecimento formal da ferida de Domingas como algo que desafia os conhecimentos médicos da época. Aqui, o corpo da Soldadeira é descrito como permanentemente ferido, um corpo que não pode ser restaurado à sua integridade original. A ferida que "jamais nunca cerra" reforça a imagem de um corpo que não consegue cicatrizar, transformando-o em algo perpetuamente incompleto e vulnerável — uma característica central do grotesco, conforme Bakhtin. O corpo grotesco/carnavalesco, nesse sentido, é um corpo que se desvia das normas de perfeição e integridade: ele se abre, sangra,

desfigura-se e, ao mesmo tempo, resiste à cura; no caso de Domingas, entendemos a ferida incurável como sendo uma metáfora de sua transgressão: ao se envolver em um combate físico, algo tipicamente reservado aos homens, ela carrega a marca de uma ação que a sociedade medieval considerava inadequada para o gênero feminino.

O tratamento sugerido para a ferida, consiste em aquecê-la "com quanta lã há em esta terra" e usar "azeite". Ambos os materiais eram elementos da vida cotidiana medieval, aparentemente associados às práticas de cura, mas também carregavam conotações simbólicas e eróticas. A lã, um produto macio e quente, para nós pode simbolizar os cuidados físicos, mas, no contexto da cantiga, pode também evocar a suavidade do corpo feminino e sua conexão com a domesticidade e a sexualidade. O azeite, por sua vez, é um líquido valioso usado tanto na alimentação quanto na medicina. Seu uso para "escaentar" (aquecer) a ferida pode aludir à ideia de um corpo feminino que precisa ser 'tratado' de forma sensual e medicinal; esse corpo, frente à impossibilidade de ser curado, se torna um símbolo do excesso e da incapacidade de retorno à norma, que, no contexto bakhtiniano, repercute a relação de múltiplos significados entre o elevado e o rebaixado, entre o corpo ideal e o corpo *grotesco*.

O grotesco carnavalesco, no momento em que desestrutura a rigidez das hierarquias sociais e ao promover uma inversão simbólica de valores, parece oferecer, em um primeiro momento, um espaço de resistência ao poder dominante. No entanto, ao examinar as cantigas, observamos que essa subversão não resulta em uma verdadeira *libertação* das mulheres das amarras patriarcais, pelo contrário, o grotesco, quando aplicado ao corpo feminino nas composições trovadorescas, reafirma sua inferioridade e a concepção da mulher como objeto de riso e escárnio. As deformidades físicas, a sexualidade exacerbada e a ridicularização do corpo são estratégias que, longe de deslegitimar o pulso patriarcal, reforçam essas imagens à medida que rebaixam a mulher a uma posição de grotesca inferioridade.

5 CONCLUSÃO

Durante a monografia, sempre nos concentramos na situação da mulher na era medieval, o que nos permitiu perceber que sua posição foi fortemente influenciada por uma série de tradições e expectativas que evidenciavam a superioridade masculina sobre elas. Devido à prevalência do patriarcado na sociedade medieval, as mulheres eram comumente confinadas ao ambiente familiar e às funções de procriação. A religião, particularmente o Cristianismo, reforçou (ao mesmo tempo que condenava) a imagem de uma mulher tentada e corrupta.

A supremacia masculina não se baseia somente na força física, mas também no domínio simbólico, estabelecido por representações culturais que intensificam a desigualdade. Ao considerar a Idade Média, as obras literárias, religiosas e jurídicas daquele período moldaram e interpretaram a figura feminina conforme desejaram, frequentemente associando-as a uma representação luxuriosa e demoníaca.

Na Idade Média, o riso era um fenômeno cultural intrincado, com significações que mudavam de acordo com o contexto social, religioso e literário. Apesar da forte influência da Igreja Católica na sociedade medieval, ela também ocupava uma posição proeminente em certos campos, como a literatura e as celebrações populares. Para Mikhail Bakhtin, o local do riso é a felicidade das celebrações populares do Renascimento e da Idade Média. O teórico russo fundamenta sua teoria nos elementos grotescos presentes em festas públicas desses períodos, daí surge o conceito de carnavalização, cuja liberdade de regras, do que é proibido, é um elemento racional. No contexto de celebrações diárias, a imagem grotesca ganharia um caráter monstruoso (ou quimérico), mexendo com as formas do corpo de um mundo repleto de formas infinitas, em contraste com a seriedade e a religiosidade da era medieval.

As cantigas trovadorescas são expressões literárias originadas na Península Ibérica durante o período medieval, especialmente entre os séculos XII e XIV. Essas composições, oficialmente escritas em galego-português, são notáveis pela sua sofisticação estética e pela harmonia entre música e poesia; esta que pode ser categorizada em três categorias principais de cantigas: as de amor, as de amigo e as de escárnio e maldizer.

Sendo assim, este trabalho teve como um de seus objetivos analisar as representações do corpo feminino nas cantigas satíricas trovadorescas, buscando os traços do grotesco bakhtiniano e na forma como esses textos colaboram para a construção e perpetuação de um discurso misógino no período medieval. Com base no conceito de grotesco carnavalesco, proposto por Mikhail Bakhtin, tentamos entender como as canções de escárnio e maldizer conseguem atçar (a seu modo) as normas preestabelecidas da sociedade ao retratar o corpo

feminino de maneira exagerada, deformada e caricaturada. Fato esse que perpetua os preconceitos de gênero que desumanizam e ridicularizam as mulheres. Para nós, o uso do corpo grotesco como ferramenta de riso nas cantigas não é um simples elemento literário cômico, mas sim um mecanismo de controle e opressão. Tal humor, que conversa com princípios misóginos, cristaliza a noção de que o corpo feminino, por ser *grotesco/carnavalesco*, desproporcional ou sujo, é naturalmente inferior ao corpo masculino, reiterando a dominação masculina na sociedade medieval.

As cantigas de escárnio e maldizer oferecem uma rica fonte de análise sobre os processos de poder de gênero no período medieval e, juntamente ao grotesco carnavalesco, embora possa parecer subversivo à primeira vista, servem para fortalecer a conjuntura de uma sociedade profundamente patriarcal e misógina. As descrições encontradas em nosso *corpus*, ao representar o corpo feminino de forma grotesca, não só contribuem para a perpetuação de um discurso misógino, mas também reforçam as normas antiquadas que deixam a mulher sob custódia masculina, tanto no plano simbólico quanto no plano prático da vida medieval, e também contribuía para consolidar o lugar subalterno das mulheres e reforçar as hierarquias de gênero.

Diante disso, acreditamos que a nossa investigação sobre as cantigas trovadorescas e o grotesco carnavalesco amplia significativamente a compreensão dos mecanismos de opressão de gênero no medievo, ao evidenciar como a sátira trovadoresca galego-portuguesa, existente nessas manifestações literárias, atua tanto de forma sutil como explícita na perpetuação das desigualdades sociais. O riso grotesco, ao ridicularizar figuras femininas ou inverter temporariamente as relações de poder, não subvertia verdadeiramente as normas, mas reafirmava o seu caráter dominante após a suspensão carnavalesca.

Por fim, sabemos que não se pode simplificar uma expressão literária a um único elemento, pois a literatura é um fenômeno intrincado e multifacetado, que reflete e interage com diversas facetas da vivência humana, incluindo o contexto histórico, cultural, social, político e subjetivo. Um trabalho literário é formado por diversas camadas de significado, que incluem estilo, linguagem, tema e intenção artística, que se relacionam de formas singulares. Reduzir sua complexidade a um único aspecto implica desconsiderar sua riqueza e restringir a compreensão do que ela pode desvendar sobre o mundo e a condição humana, prejudicando sua análise crítica e o reconhecimento de seu valor como expressão cultural. Esperamos que o nosso estudo, assim, sirva como fonte segura para outros trabalhos que se debrucem pela mesma temática.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível: na história do pensamento** - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ARISTÓTELES. **A poética clássica**. Tradução: Jaime Bruna — 7.ed. — São Paulo: Cultrix: 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BELIZÁRIO, Sandra Maria Reis. **Aspectos evolutivos dos direitos da mulher em face aos direitos da personalidade**. 2006. 151f. Dissertação (Mestrado em Direito da Personalidade na Tutela Jurídica Privada e Constitucional). Centro Universitário Maringá – CESUMAR, Maringá/PR, 2006. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailObraForm.do?select_action=&co_obr a=40708. Acesso em: 31 ago. 2024.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. Disponível em: <https://cirurgioesdaalegria.org.br/storage/app/uploads/public/5c4/85e/491/5c485e491cbc8055860610.pdf>. Acesso em: 16 set. 2024.
- BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo: A Experiência Vivida**. 2.ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro 1967.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo Sexo: Fatos e Mitos**. 4.ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BLOCH, Howard. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico**. Ocidental. Rio de Janeiro: ed. 34. 1995.
- BLOOM, Harold. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo**. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BORGES, Kelio Junior Santana. **Corpos encantados: a ressignificação do corpo feminino em contos maravilhosos de Marina Colasanti**. In: **Estação Literária**, v. 25, p. 104-121, 2020
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. Lisboa: Difusão Editorial, 1989. Disponível em: https://monoskop.org/images/b/b3/Bourdieu_Pierre_O_poder_simbolico_1989.pdf. Acesso em: 04 set. 2024.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vol.3. 18.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

CASAGRANDE, Carla. A mulher sob custódia. *In*: PERROT, Michelle; DUBY, Georges **História das mulheres**, v. 2. Porto: Edições Afrontamento. p. 99-142, 1990.

CERCHIARI, Candice Quinelato Baptista. **Fea, velha, sandia**: imagens da mulher nas cantingas de escárnio e maldizer galego-portuguesas. 2009. 151f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-19112009-145140/en.php>. Acesso em: 21 ago. 2024.

DANTAS, Marta Pragana. Entre ingênua e insaciável: a mulher nos fabliaux eróticos medievais. *In*: **Graphos** (Edição Estudos Medievais) — Revista do Programa de Pós-graduação em Letras - UFPB, v. 15, n. 02, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/16318>. Acesso em: 27 set.2024.

DE CARVALHO SILVEIRA, Marta. A representação da mulher medieval nos livros didáticos: uma visão comparativa. **Revista de História Comparada**, v. 11, n. 2, p. 80-107, 2017. Disponível em: https://ppghc.historia.ufjf.br/images/publicacoes/rhc_volume011_Num002_004.pdf. Acesso em: 19 ago. 2024.

DUBY, Georges. **Idade Média, Idade dos homens**: Do amor a outros ensaios. Tradução: Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia de Letras, 1989.

DUBY, Georges. **Eva e os padres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FÁTIMA SILVA, Maria de. O Triângulo do Sucesso: Autor, Obra e Espectador. O Teatro Grego e o seu Público. **Dramaturgias**, [S. l.], n. 13, p. 26–44, 2020. DOI: 10.26512/dramaturgias.vi13.31053. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/31053/25858>. Acesso em: 20 ago. 2024.

DRUMOND, Greice. As formas do riso na comedia grega antiga. *In*: POMPEU, Ana Maria César; ARAÚJO, Orlando Luis de; BROSE, Robert *et al.* O riso no mundo antigo. **Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora**, 2012. p. 19-27. Disponível em: https://scholar.google.com.br/scholar?cluster=640307501419320871&hl=pt-BR&as_sdt=0,5. Acesso em: 29 set. 2024.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada; DE MELO ARAÚJO, Márcia María. Mulher e erotismo na lírica trovadoresca galego-portuguesa. **Mirabilia**: electronic journal of antiquity and Middle Ages, n. 17, p. 418-429, 2013. Disponível em: <file:///C:/Users/neto/Downloads/274632-Texto%20del%20art%C3%ADculo-375027-1-10-20140317.pdf> Acesso em: 08 out. 2024.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 20.ed. São Paulo: Loyola, 2010.

GARCIA, Gerlândia Gouveia. **A mulher no topo**: a representação feminina nos Fabliaux medievais franceses dos séculos XII e XIV. 2016. 95f. (Dissertação de Mestrado), Programa de Pós-graduação em História, Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande – Campina Grande - Paraíba - Brasil, 2016. Disponível em:<http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/28355>. Acesso em: 22 set. 2024.

GOMES, Janaína Nazzari. Reflexões sobre o desejo e a ideologia na misoginia medieval. **Revista Aedos**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 261-267. 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/9847>. Acesso em: 4 jun. 2024.

GONÇALVES, Emanuel Régis Gomes. A literatura vista de baixo. **Revista Entrelaces**, Fortaleza, ano 3, n. 3, p. 16-29, nov. 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/23254>. Acesso em: 17 ago. 2024.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: Tradução do Prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva. 1988.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Tradução: Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LAFFEY, Alice. **Introdução ao Antigo Testamento**: perspectiva feminista. São Paulo: Paulus, 1994.

LARA, Renata de Oliveira. Mímeis e comédia em Aristóteles. In: POMPEU, Ana Maria César; ARAÚJO, Orlando Luis de; BROSE, Robert *et al.* **O riso no mundo antigo**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012. p. 241-247. Disponível em: https://scholar.google.com.br/scholar?cluster=640307501419320871&hl=pt-BR&as_sdt=0,5. Acesso em: 29 set. 2024.

LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. **Uma história cultural do humor**. Trad. Cyntia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 65-82.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. Disponível em:https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/58736124/Uma_historia_do_corpo_na_Idade_Media_a20190328-42666-1va52xu-libre.pdf?1553862632=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DUma_historia_do_corpo_na_Idade_Media_TRA.pdf&Expires=1727392257&Signature=DRTaPnGZfocS2c5QE6~Ggpp-dPzHIpKejaU8Jhp37f80ixxQcN~z~ejcOPARZHy3~JUO3WVUDAzOGn3mvj4ErJHl-wtEE5ItwCul8tq0PtUJn0z2sAVoSrk7x4a9v9IdvabuHyE1ABWwLEtNoecX~EK79WYTRMfrN9LRAeS8Z0xB6rm71crzt1KJQUo6iBCo9FDuROh9rjZ4fmhGvscxa5wqPruQaY7DAPXT1mBd28KU4Hj9hBhwzVC54e2l0nVVfLknI~hp6O1k5oPI8mUKSRGfZZO2TTbNKG8-3hJDqL06CCpTLp17NcKq0IHmC8Qf95DAibnAJVIfE0kzbnta8Q_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA. Acesso em: 26 set. 2024.

LIMA, Fernanda. Do grotesco: etimologia e conceituação estética. **Revista InterteXto**, Uberaba, v. 9, n. 1, 2016. p. 1-19. DOI: 10.18554/ri.v9i1.1539. Disponível em: <https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/1539>. Acesso em: 4 jun. 2024.

LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro; JÚDICE, Nuno *et al.* (2011), **Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]**. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <http://cantigas.fcs.unl.pt>. Acesso em: 18 ago. 2024.

LOPEZ, Juan Ignacio Jurado-Centurión. Por outro imaginário medieval: nos bastidores da literatura (um olhar desde o novo medievalismo). **GRAPHOS (JOÃO PESSOA)**, v. 22, p. 197-215, 2020.

MACEDO, José Rivair. **Riso, cultura e sociedade na Idade Média**. 1ª ed. Porto Alegre: EDUFRGS/Editora Unesp, 2000.

MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2002.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MAGALHAES, Izabel. Práticas discursivas de letramento: A construção da identidade em relatos de mulheres. In: KLEIMAN, Angela (Org.). **Os significados do letramento**. Campinas: Mercado de Letras, 1995. p. 201-235. Disponível em: <https://wac.colostate.edu/docs/books/letramento/magalhaes.pdf>. Acesso em: 13 out. 2024.

MEDEIROS, Marcia Maria. A instrução pelo riso em Santo Agostinho. **Acta Scientiarum. Education**. p. 185-191, 2010. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciEduc/article/view/10429?subject=https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciEduc/article/view/10429>. Acesso em: 17 ago. 2024.

MENEZES, Magali Mendes de. Da academia da razão à academia do corpo. In TIBURI, Márcia *et al.* **As mulheres e a filosofia**. São Leopoldo: Unisinos, p. 8-12, 2002.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/georges-minois-historia-do-riso-e-do-escarnio-unesp-2003pdf-pdf-free.html>. Acesso em: 16 set.2024.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. São Paulo: Editora Cultrix, 2012.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Editora Cultrix, 2022.

MURARO, Rose Marie. **Um mundo novo em gestação**. Campinas: Verus, 2003.

OLIVEIRA, António Resende de. **O trovador galego-português e o seu mundo**. Lisboa: Notícias, 2001. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/186976807/o-trovador-galego-portugues-e-o-seu-mundo>. Acesso em: 13 out. 2024.

- PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. *In*. **O corpo feminino em debate**. Maria Izilda Santos de Matos, Rachel Soihet (Org.). São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 13-29.
- PRODANOV, Cleber Cristiano; DE FREITAS, Ernani Cesar. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico-2ª Edição**. Editora Feevale, 2013.
- REED, Evelyn. O mito da inferioridade da mulher. *In*: **Sexo Contra Sexo ou Classe Contra Classe**. Tradução: Ana Chagas. 2. ed. São Paulo: Editora Instituto José Luís e Rosa Sandermann, 2008. p. 57-103.
- RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação**: as minorias na Idade Média. Tradução: Marco Antônio Esteves da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- VIEIRA, Yara Frateschi. **Poesia Medieval**. Coleção Literatura em Perspectiva. São Paulo: Global Editora, 1987.
- ROSENFELD, Anatol. A visão grotesca. *In*. **Texto/Contexto**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SANTOS, Stefano Alves dos. **Carmen Christi de Filipenses 2.5-11 e sua estrutura quiástica**. 105f. (Dissertação de Mestrado), Programa de Pós-graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Estadual da Paraíba – João Pessoa, Paraíba - Brasil, 2013.
- SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa** - 17. ed.: Porto, 2008.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Paródia e mundo do riso. **Literatura e Sociedade**, v. 23, n. 26, p. 143-149, 2018. Disponível em: [file:///C:/Users/neto/Downloads/jalmeida,+21.+Rodapé.+SCHNAIDERMAN,+Bóris.+Paródi+a+e+mundo+do+riso%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/neto/Downloads/jalmeida,+21.+Rodapé.+SCHNAIDERMAN,+Bóris.+Paródi+a+e+mundo+do+riso%20(1).pdf). Acesso em: 16 set. 2024.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- SOUZA, Risonete Batista de. As metáforas para designação do ato sexual nas cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas. **Revista Medievalis**, v.11, n.2, p. 80-89, 2022.
- SPINA, Segismundo. **Presença da literatura portuguesa: Era medieval**. 11.ed. - São Paulo: DIFEL, 2006.