

# ***Uma paródia do amor cortês numa oração farcie: “Paternoster de las mugeres, hecho por Salazar”***

Geraldo Augusto Fernandes  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

*Porque os melhores discursos, os que são dignos de imitação,  
são aqueles que não têm as características de um só mas de vários”.*

DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Tratado da imitação*. Livro 3º

*La correction, la réinterprétation, la nouvelle conception d’une matière  
et donc de sa forme, sont les bases de l’art poétique médiéval.*

DOUGLAS KELLY. Les inventions ovidiennes de Froissart:  
réflexions intertextuelles comme imaginations. *Littérature*.

**Resumo:** O presente texto pretende estudar a intertextualidade em alguns poemas do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516) e do *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1511-1514), cujo diálogo textual se dá entre algumas trovas quinhentistas e a oração bíblica, o *Pai Nosso*, tendo por técnicas retóricas a acomodação, a citação e a glosa. No poema de Luis Anriquez, do primeiro cancionero citado, e no de Hernán Pérez de Guzmán, do segundo, o diálogo é devocional e místico. Já nas trovas de Salazar (*Cancionero General*), o diálogo é satírico e paródico, cujo desenvolvimento se dá por “acomodação”.

**Palavras-chave:** *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende; *Cancionero General* de Hernando del Castillo; paródia; intertextualidade.

**Abstract:** This paper aims to study the intertextuality in some poems of Garcia de Resende’s *Cancioneiro Geral* (1516) and Hernando del Castillo’s *Cancionero General* (1511-1514), whose textual dialogue is realized among some sixteenth-century *trovas* and the biblical prayer, the Our Father. As rhetorical techniques, the poets make use of the “acomodação”, the quotation and the gloss. In the poem of Luis Anriquez, in the first songbook quoted, and of Hernán Pérez de Guzmán, in the second, the dialogue is devotional and mystical. But in the *trovas* of Salazar (*Cancionero General*), the dialogue is satirical and parodical, whose development is given by “acomodação”.

**Keywords:** Garcia de Resende’s *Cancioneiro Geral*; Hernando del Castillo *Cancionero General*; parody; intertextuality.

## **INTERTEXTUALIDADE**

Quando se fala de “intertextualidade”, vem à memória, de imediato, o estudioso russo Mikhail Bakhtin e suas concepções de dialogismo. Segundo Bakhtin, quem usa a língua não é o falante primeiro, não é ele quem rompeu “pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo. Ele pode contar não apenas com o sistema da língua que utiliza, mas também a existência dos enunciados anteriores [...] cada enunciado é um elo na cadeia complexa e organizada de outros enunciados” (BAKHTIN, 1981, p. 69). Assim afirma que, para constituir um discurso, o enunciador leva em consideração o discurso de outrem, o qual estará presente no seu. Conforme Diana Luz Pessoa de Barros, em outras

palavras, “para Bakhtin, toda voz autenticamente criadora só pode ser uma segunda voz dentro do discurso, na medida em que o escritor é alguém capaz de trabalhar a língua situando-se fora dela, alguém que possui o Dom da fala indireta” (BARROS, 1994, p. 24).

Baseada nas concepções de dialogismo e polifonia de Bakhtin, a crítica literária francesa Julia Kristeva apresenta, em 1969, o conceito de “intertextualidade” para o estudo da literatura. Kristeva foca a atenção no fato de que a escritura literária redistribui, dissemina textos anteriores em um texto, deixando claro que este é construído por “citações, [e] que todo texto é absorção e transformação de outro texto. Isso nos autoriza a pensar todo texto como intertexto” (SOARES, s. d., s. p.). Roland Barthes ampliou o conceito de Kristeva, afirmando que “todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes neles, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis [...]. O intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é recuperável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas” (Barthes, *apud* SOARES, s. d., s. p.). Já para Laurent Jenny, “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”. (Saldívar, *apud* SOARES, s. d., s. p.). Se para Barthes, todo texto deixa implícito outro texto – o intertexto –, para Jenny, a intertextualidade está ligada às relações explícitas entre os textos. Romano Affonso de Sant’Anna denomina “intertextualidade de semelhanças”, quando um texto faz referência a outros textos como exemplos. Para ele, o texto incorpora o intertexto para continuar a orientação argumentativa. Já por “intertextualidade das diferenças”, do mesmo Sant’Anna, entende-se a representação do que foi dito para propor uma leitura diferente e/ou contrária – é o conceito, sinteticamente falando, da paródia<sup>1</sup> (SOARES, s. d., s. p.).

Gérard Genette denomina “transtextualidade” as relações internas de um texto consigo próprio e com outros textos. A transtextualidade apresenta cinco subtipos: a “intertextualidade” propriamente dita, evidentes na citação, no plágio, na alusão (a

---

1 “Na paródia, a linguagem torna-se dupla (...) é uma escrita transgressora que engole e transforma o texto primitivo: articula-se sobre ele, reestrutura-o, mas, ao mesmo tempo, o nega. (...) O discurso da paródia é ambivalente: uma coisa está sempre na fronteira com o seu contrário, contradizendo-a, relativizando-a. Essa ambivalência do discurso da paródia revela-se pela comunicação entre o espaço da representação pela linguagem e o da experiência na linguagem (como correlação de textos). O texto se erige e se compreende a partir de sua própria escritura. Torna-se possível a coexistência entre o interdito (representação monológica) e sua transgressão (o sonho, o corpo, o diálogo)”. (B. Josef, *apud* FÁVERO, 1994, p. 53). No “*Paternoster* de las mugeres”, analisado na sequência, pode-se notar o evidente discurso paródico ambivalente, conforme define B. Josef.

outros textos e a de um texto a si próprio, configurando, então, a intratextualidade); a “paratextualidade”, ou seja, a relação entre um texto e seu paratexto (o corpo principal do texto), tais como títulos, chamadas, prefácios, epígrafes, dedicatórias, notas de rodapé, ilustrações etc.; a “arquitextualidade”, que é a designação de um texto como parte de um ou vários gêneros; a “metatextualidade”, um comentário crítico explícito ou implícito de um texto a respeito de outro texto; a “hipotextualidade”, isto é, a relação entre o texto e um hipotexto precedente – um texto ou gênero no qual se baseia, mas que transforma, modifica, elabora ou estende, inclusive a paródia e a sequência (SOARES, s. d., s. p.).

Finalmente, de acordo com Maria Augusta Babo, a intertextualidade trata de fenômeno que se denomina “transposição” – “qualquer texto se coloca, face aos outros textos, numa relação intertextual, pois se define como permuta e reagrupamento de textos outros, formando o espaço da citação, do cruzamento ou da negação – contestação de textos anteriores.” (BABO, 1986, s. p.).

## CITAÇÃO, ACOMODAÇÃO E GLOSA

A questão da intertextualidade não é um fenômeno da crítica e da teoria literárias modernas; sabe-se que os diálogos intertextuais sempre aconteceram e fazem mesmo parte da antiga retórica. No *Tratado da Imitação*, Livro I, capítulo III, Dionísio de Halicarnasso refere-se à diferença entre “imitação” e “emulação”; o primeiro termo seria uma atividade que refunde um modelo, a partir de certos princípios teóricos, e o segundo seria “uma actividade do espírito que o move no sentido da admiração daquilo que lhe parece ser belo” (DIONÍSIO DE HALICARNASSO, [1986], p. 49). Mais à frente, diz que

a imitação não é a utilização dos pensamentos, mas sim o tratamento, como arte, *semelhante ao dos antigos*. E imita Demóstenes não aquele que diz o mesmo que Demóstenes, mas sim o que diz à maneira de Demóstenes. E o mesmo se diga quanto a Platão e a Homero. Toda a imitação se resume nisto: emulação da arte que refunde a semelhança dos pensamentos (DIONÍSIO DE HALICARNASSO [1986], p. 50)<sup>2</sup>.

O mesmo ponto de vista defende o autor de *Retórica a Herênio*, no Livro IV, quando questiona: “não é a própria autoridade dos antigos que torna as coisas mais prováveis e os homens mais dispostos a imitá-los? (*RETÓRICA*, 2005, Livro IV, [2])”. O autor defende que “nisto reside a maior arte: escolher diligentemente coisas várias e distintas,

---

2 Grifos meus.

dispersas e espalhadas entre tantos poemas e discursos, para poder subordinar cada tipo de exemplo a cada tópico da arte” (*ibidem*, [1]), para concluir, mais adiante: “Eis, portanto, a maior arte: poder também, em seu próprio tratado, *fazer uso de exemplos alheios* (*ibidem*, [3])<sup>3</sup>”. Creio que ambos os pontos de vista sejam a raiz do gosto medieval pela glosa – o respeito à autoridade e a recorrência à erudição com fins estéticos. Ernst Robert Curtius, ao se referir às sentenças e aos exemplos difundidos na Antiguidade, remete a Clearco de Soles, da escola de Aristóteles. Nos banquetes, um verso ou uma sentença eram proferidos, e a mesma ideia deveria ser respondida por outro poeta. Nessa *disputatio*, “era preciso saber de cor versos de Homero, começados e terminados com a mesma letra, ou cujas primeiras e últimas sílabas, reunidas, formassem um nome, um utensílio ou uma iguaria” (CURTIUS, 1996, p. 95). Pode-se ver na imitação, na emulação, na citação e na glosa a raiz da moderna teoria da intertextualidade.

Quanto à citação, segundo Maria Augusta Babo, “Platão deu-se conta do “*enjeu*” da citação, ao condená-la como processo mimético de repetição. Não tanto por relevar da representação, mas por ser imitação da representação, isto é, cópia da cópia.” Segundo a autora, a citação era *phantasmata*, uma vez que são a representação do discurso e não da ideia. Já isso não aconteceria com a *maxima sententia* medieval,

citação incontestável e incontestada que surge como afirmação divina. A laicização da “*maxima sententia*” ou “palavra de Deus” tem como substituto o provérbio proveniente do consenso universal dos homens. As máximas e provérbios são testemunhos sem testemunhas, anônimos, que citados no discurso não confirmam tanto verdades como consensos sobre determinadas afirmações. Apesar de a citação poder funcionar no discurso como confirmação de valores consentidos ou consensuais, ela não deixa de formar, no entanto, uma rede de ressonâncias a deixar resto ou rasto, a criar dissonâncias (BABO, 1986, s. d.).

Margarida Vieira Mendes, num estudo sobre o primeiro dos poemas apresentados na compilação de Garcia de Resende, o “Cuidar e sospirar”, referindo-se à citação, diz que ela “equivale à argumentação pela autoridade, [e] serve também para revelar a destreza ou habilidade específica dos trovadores, a sua arte da memória e do ‘insert’ versificatório equivalente às ‘glosas’ que proliferam no *Cancioneiro geral*, o que é um traço característico de arte poética de 1500” (CUIDAR..., 1997, p. 29).

Uma das características que marca a poética dos séculos XV e XVI na Península Ibérica é a “acomodação” de textos religiosos latinos e gregos nos poemas, qualquer que seja a

---

3 Grifos meus.

espécie, sagrada ou profana, seja nos poemas sérios ou satíricos. Conforme Juan Casas Rigall, “consiste su técnica en la *acomodación* – no tanto en la *cita* – de textos de tipo religioso, engastados casi siempre sin traducción – normalmente en latín – en el seno de una obra, y en general, con el propósito de mover a, cuando menos, la sonrisa” (1995, p. 176-177). Para Casas Rigall, pode-se diferenciar “acomodação” e “citação” (*cita*) - esta seria a repetição literal, tanto em forma quanto em conteúdo, e, ainda, insere-se num nível de subordinação ao discurso principal<sup>4</sup>; a acomodação dá-se quando falta algum desses requisitos, não havendo qualquer subordinação (*ibidem*, p. 171)<sup>5</sup>. Nos cancioneiros português e castelhano dos séculos XV-XVI, especificamente no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende e no *Cancionero General* de Hernando del Castillo, encontram-se vários poemas em que os poetas palacianos se valeram da acomodação para desenvolvimento de uma espécie de texto em que se evidencia a intertextualidade com textos bíblicos. Um exemplo é a “balada dupla” quinhentista de Rui Moniz, “Rui Moniz, alegando ditos da Paixam, pera matarem ãa molher de que s'aqueixava”, poema 195 (*CANCIONEIRO GERAL*, 1998, pp. 8-10). Moniz produz uma paródia, em que transpõe passagens dos *Evangelhos* de São João e de São Mateus, ajustando-as à sua intenção: denegrir a *dame sans merci*, que não se rendia aos amores de seu servidor. Ao decretar a crucificação da mulher “de que s'aqueixava”, o poeta “radica en una hipérbole sagrada: la equiparación de los avatares que sufre el amador cortês con la vida y muerte de Jesucristo” (CASAS RIGALL, 1995, p. 179, parafraseando o que escrevera J. Y. Tillier, relativamente à acomodação validada pelos *Evangelhos*). Ao exigir um castigo de tal magnitude, o poeta demonstra a força que o sentimento de recusa lhe provocou<sup>6</sup>. À guisa de exemplificação, tome-se a primeira estrofe da balada e note-se a mistura do texto religioso com uma questão profana, de cunho amoroso, como se desenvolve ao longo do poema:

*Expedite unam mulierem mori*<sup>7</sup>.

Por tal de nam perecerem  
as molheres virtuosas  
nem suas famas perderem  
as damas gentis, manhosas,  
assi s'escreve, senhores,  
na Paixam por seu castigo,  
e eu assi vo-lo digo,  
avangelista d'amores.

4 O conceito de “citação” difere de como o concebia Christine de Pizan (século XV). De acordo com o estudioso Patricio Tucci, “Christine saisit et éclaire l'une des propriétés essentielles de la citation: conserver la lettre d'un texte et en même temps en altérer les sens, l'insérant dans une nouvelle structure que la plie à une autre finalité”. (TUCCI, 2007, p. 200). Tucci divide a técnica da citação em três modalidades: “allegation, citation dialogique, citation synecdochique”. Descarto as duas últimas e me atento à citação por alegação que corresponde, de certa forma, à citação intertextual, que permeia este meu artigo: “L'allegation est assez facile à définir. Nous en avons remarqué l'accumulation parfois hypertrophique dans les ouvrages érudits de la fin du Moyen Age: alléguer signifie convoquer la parole d'autrui pour authentifier la sienne propre, avec la présupposition que, l'une étant incontestable, l'autre le devient aussi”. (*ibidem*, p. 200). Parece-me que, nos poemas aqui analisados, a “alegação” corre em par com os conceitos de “acomodação” e citação, como propostas por Casas Rigall (e outros autores, como se verá adiante).

5 A base da teoria da acomodação e da citação feitas por Casas Rigall encontra-se nos estudos de Otis H. Green.

6 Em minha tese de doutorado, empreendi uma análise mais pormenorizada da balada de Rui Moniz e da técnica da “acomodação”. Cf. FERNANDES, 2011, pp. 33-47.

7 “Tendo desejado que morresse uma única mulher. Frase moldada no *Evangelho de S. João*, 18-14: ‘Erat autem Caiphás, qui consilium dederat judaeis: Quia expedit unum hominem mori pro populo’” (DIAS, 2003, p. 864). Note-se que o texto refere-se a *hominem*; na paródia de Moniz o ataque é a uma mulher.

O poema de Rui Moniz dialoga com o texto bíblico, e isso certamente agradava a audiência, pois esse diálogo fazia parte do cotidiano do homem medieval, como comenta Casas Rigall (1995, p. 171): “el fenómeno literario de la *intertextualidad* (...) está constituido por técnicas como la cita, que desde antiguo fue incluida en la esfera de la agudeza”. A acomodação é parte da citação, uma citação que é manipulada, engenhosa. Ainda de acordo com o estudioso (*ibidem*, p. 177), Otis H. Green comentara que o uso de trechos da *Bíblia* é um costume antigo<sup>8</sup> e faz parte da natureza humana – evidencia-se isso até hoje. Durante a Idade Média, produziu-se uma clara discordância entre a consideração social e moral das paródias religiosas: socialmente eram correntes e aceitas; moralmente, resultavam desprezíveis, vergonhosas. Quanto à peça de Rui Moniz, pode-se comentar que esse tipo de poesia era aceito e trivial; consultem-se como exemplos a balada número 368, de Luis Anriquez<sup>9</sup>, e a trova número 19, de Joam de Meneses, ambos com tema religioso, tirados do *Cancioneiro Geral*, além da trova 590, o “*Paternoster* de las mugeres”, de Salazar, publicado na edição de 1511 do *Cancionero General*, o qual analisarei em seguida. Quanto a ser desprezível ou vergonhoso, isso talvez seja verdade quanto à cortesia, tão própria dos serões áulicos. No entanto, se essa poesia era admitida e usual, esses adjetivos depreciadores parecem apenas ferir o decoro; o que provocaram, isso é certo em muitos casos e particularmente com relação aos poemas de Moniz e de Salazar, foi a fúria dos censores.

Aliada à acomodação e à citação, quando esses dois artificios são usados pelos poetas medievais, está a glosa. Para Pierre Le Gentil, ela adquire importância na literatura peninsular do fim do século XV. Este gosto por glosar é bem medieval e do pensamento escolástico, já que nela cultivam-se hábitos dedutivos (LE GENTIL, 1952, pp. 296-297). Porém, esse gosto fazia parte de todo o costume europeu, não só peninsular, o que revela a mentalidade do homem medieval. Para o estudioso, ao se glosar um texto, demonstra-se certo respeito religioso (*ibidem*, 1952, pp. 301-302). O que se percebe nos cancioneros quinhentistas peninsulares é que a glosa se apresenta não só pelo apreço e veneração pelos autores antigos, mas também pelos autores contemporâneos – basta um

---

8 Já ocorria, por exemplo, nas cantigas de escárnio e nas cantigas religiosas, mas não nas de amigo e de amor durante o trovadorismo (CASAS RIGALL, 1995, p. 177). Exemplos destas podem ser os poemas compilados no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*: de Fernam Soarez [de Quinhone], no. 1469; de Joham Soares Coelho, no. 1663; de Ayras Perez de Vuytoron, no. 1390.

9 Para Aida Fernanda Dias, Luis Anriquez é um dos poetas palacianos do *Cancioneiro Geral* mais unguídos pela religiosidade e o que mais composições sacras legou no cancionero. No poema 368, “compõe, em 1506, ano de peste e de fomes, que tanto sacrificaram Portugal, uma sentida oração à Virgem, suplicando alívio para tantos males, numa perfeita paráfrase do texto latino citado” (o hino *Ave maris stella* do Bispo de Poitiers D. Venâncio Fortunato; para alguns a autoria seria de São Bernardo). (DIAS, 1998, p. 126). Essa religiosidade também se expressa no “*Pater noster* grosado *per Luis Anriquez*”, como se pode notar a seguir.

correr de olhos para se cientificar disso. O gosto pela glosa, cujo processo é incorporação de sentenças, exemplos, versos de autores, antigos ou não, – no caso dos poemas aqui analisados, incorporação de textos bíblicos –, aos poemas desenvolvidos pelo poeta medieval, parece, então, ter origem, também, na *disputatio*<sup>10</sup>. Talvez “glosar”, para o poeta medieval, não seja nada mais que isso: buscar referência nos autores antigos e emular as ideias e mesmo – no caso concreto da glosa – copiá-los. Em *Los trovadores*, Martín de Riquer parece referir-se à glosa, quando relata que “los textos de los trovadores se comparan con pasajes bíblicos y patrísticos, que demuestran el gran conocimiento que tenían los poetas provenzales de la literatura sacra” (RIQUER, 2001, p. 97). É assim que a glosa incorpora tanto elementos sacros como profanos.

Se no caso de Rui Moniz a peça retrata uma sátira que denigre a dama amada que repudia o servidor, no “*Pater noster* grosado per Luis Anriquez”, poema número 370, constante do volume II do *CGGR*<sup>11</sup>, o poeta simplesmente desenvolve a oração magna do Cristianismo católico, iniciando a peça com citação grega, *Cri'eleison, Crist'eleison*, continua a estrofe em português e arremata-a com o início da oração, *Pater noster qui es in celes*. O poema constitui-se de uma trova em sete estrofes, versificadas em redondilhos maiores, mas, como acontece com a maioria dos textos do *CGGR*, os versos gregos e latinos citados, que abrem e fecham cada uma das estrofes, são irregulares<sup>12</sup>; no entanto, e aí mais uma das originalidades dos poetas cortesãos do *Cancioneiro* de Resende, os trechos da oração rimam perfeitamente com as palavras em vernáculo. Essas citações não se tratam de versos alheios (*versus cum auctoritate*), mas sim reprodução fiel das frases da oração cristã glosada<sup>13</sup> com a intenção única de veneração a Deus. Observe-se que as partes desenvolvidas levam o poeta a incluir texto seu, promovendo um diálogo metalinguístico, pois o que faz é continuar a temática primeira e desenvolvê-la. Não se trata, pois, de uma sátira; é uma maneira de expandir o tema

---

10 “Houve na universidade medieval a instituição regular da *disputatio*, que, por princípio, não recusava nenhum argumento e nenhum contendor, prática que obrigava, assim, à consideração temática sob um ângulo universal. Um homem como Santo Tomás de Aquino parece ter considerado que precisamente o espírito da *disputatio* é o espírito da universidade. (...) O importante é que, por trás da forma externa de disputa verbal regulamentada, a disputa – com toda a agudeza de um confronto real – dá-se no elemento do diálogo. Este ponto decisivo é hoje, para a universidade, mil vezes mais importante do que pode ter sido alguma vez para a universidade medieval”. (Josef Pieper, *apud* TOMÁS DE AQUINO, 2000, p. 5).

11 Usarei, a partir de agora, a sigla *CGGR* para as referências ao *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

12 Mencione-se que uma das características mais evidentes do *CGGR* é a irregularidade métrica e estrófica, como precursora de estéticas vindouras e também como técnica apreciada pelos poetas cortesãos dos Quatrocentos e Quinhentos. Pierre Le Gentil já havia observado atentamente essa técnica e acredita ser esta peculiaridade a grande marca da Compilação, sua grande riqueza.

13 Registre-se que, em geral, as orações são versificadas, mas, não necessariamente rimadas, uma das características da forma poética. Daí não considerar a oração uma glosa de *versus cum auctoritate*.

devocional, reforçá-lo através de um comentário do poeta, envolvido que está na religiosidade que transmite o Pai Nosso; nas palavras de Casas Rigall, o poema configuraria uma *cita* (citação), pois a glosa está vinculada aos trechos do Pai Nosso original. Registre-se que o texto em latim é de origem neotestamentária e sancionado pela Igreja para a liturgia, em latim, e em vernáculo para uso cotidiano privado. A oração encontra-se em São Mateus e em São Lucas (*Mt. 6, 9-13: Lc. 11, 2-4*); a versão para a devoção particular é a de São Mateus, reproduzida a seguir:

*Pater noster qui es in caeles, santificetur nomen tuum. Adveniat regnum tuum. Fiat voluntas tua, sicut in caelo et in terra. Panem nostrum quotidianum, da nobis hodie. Dimite nobis debita nostra sicut et nos dimittimus debitoribus nostris. Et ne nos inducas in tentationem, sed libera nos a malo. Amen*<sup>14</sup>.

Veja-se o poema de Luis Anriquez e comentários adicionais concernentes à sua temática:

*PATER NOSTER GROSADO PER  
LUIS ANRIQUEZ*<sup>15</sup>.

*Cri'eleison, Crist'eleison,  
Tu, Senhor, que nos fizeste,  
dá-nos, pois que padeceste  
por nós outros, salvaçam!  
Dos filhos de maldiçam  
a Ti praza que nos veles,  
dá-nos, Senhor, contriçam,  
Pater noster qui es in celes,*

*Santificetur nomem tuum,  
mui temido e adorado,  
de toda gente comũu  
de sempre tee fim louvado.  
Pois que com a devindade  
es eterno Deos e ã,  
pois tomaste humanidade,  
adveniat reinum tuum.*

*Fiat voluntas tua,  
Senhor, que nos has livrado  
da eternal pena crua,  
por teu ser crucificado.  
E pois que da cruel guerra  
nos livraste, Redentor,  
damos-Te graças, Senhor,  
sicut in celo et in terra.*

<sup>14</sup> Para mais detalhes, cf. *CANCIONERO GENERAL*, 2004, Tomo V, p. 577.

<sup>15</sup> Cf. *CANCIONEIRO GERAL*, 1998, vol. II, pp. 279-281. Cf. também DIAS, 1998, vol. V, pp. 129-130, com comentários da autora sobre esse poema.



*Panem nostrum quotidiano,*  
em o qual per fe Te vemos,  
praza-Te, pois que Te cremos,  
que nos livres do gram dano.  
Dá-nos o bem qu'esperamos  
depois da morte per fee,  
com a qual Te confessamos  
*Tu da nobis hodie.*

*Demita nobis debita nostra,*  
pois é mais ta piedade  
que toda nossa maldade,  
o bom caminho nos mostra.  
Ó tres em ùa pessoa,  
donde nos todo bem vem,  
perdoa, Senhor, perdoa,  
*sicut et nos demitimos, amen.*

*Et ne nos inducas in temptationem,*  
dá-nos firme fee sem cabo  
per u livres do diabo  
per tuam remissionem.  
E se nos maginações  
de Satam ou seu vassalo  
vierem ou tentações,  
*sed libera nos a malo.*

*Oraçam do autor.*

Tu, que as portas abriste  
do lago do desconforto,  
Tu, que o mundo remiste  
per ta morte sem ser morto,  
dá-me, Senhor, contriçam,  
no ultemo desta vida,  
firme fee e salvaçam  
e guarda por ta paixam  
minh'alma de ser perdida!

Como se pode perceber, Anriquez glosa o Pai Nosso, adicionando novidades como a do primeiro verso – o Cristo eleison (*Kyrie Eleison* – “Senhor, tenha piedade”, oração litúrgica cristã) em grego – e também do latim *tuam remissionem*, na sexta estrofe, como que para reforçar sua devoção e implorar a remissão de seus pecados. Mas a glosa não se restringe apenas a novidades incluídas ao longo do poema, mas, criatividade quinhentista de cunho trovadoresco<sup>16</sup>, qual seja, adicionar ao texto uma oração do

16 O *CGGR*, assim como o cancionero de Hernando del Castillo, base da compilação de Garcia de Resende, é pleno de novidades de forma e conteúdo que antecipam várias estéticas futuras. No entanto, ambos os cancioneros mantêm, em grande parte de suas peças, a tradição temática do Trovadorismo provençal e galego-português.

próprio Anriquez: na última estrofe, o poeta dirige-se a Deus e pede-lhe, baseado no teor do Pai Nosso original, que o guarde da perdição, dando-lhe contrição, firme fé e salvação. Reflete, ainda no fim do medievo, o temor de que sua alma seja perdida, temor que abrangeu praticamente a totalidade da Idade Média ocidental cristã.

Não é aleatório o fato de que o poema constitui-se de sete estrofes – como sendo uma oração de contrição, cada estrofe remete à remissão dos sete pecados capitais. Ligadas à contrição, ressaltam nas trovas as palavras “salvaçam” e “piedade”, além do vocativo reiterativo “perdoa, Senhor, perdoa”. Ligadas aos pecados e castigos pelos desvios causados por “toda nossa maldade”, o poeta elenca “eterna pena crua”, “cruel guerra”, “gram dano”, “diabo” e “maginações / de Satam ou seu vassalo”, além de “tentações”. A se levar em consideração o valor semântico dessas palavras, note-se que as de valor negativo superam as de valor positivo; assim a remissão desses pecados somente se concretizaria, seguindo os cânones cristãos, pela “fé”, que aparece quatro vezes nas trovas, e pelo “bem qu’esperamos / depois da morte”. De se notar também como os dogmas da Igreja perfazem o poema e marcam a influencia dela no homem medieval: “eterno Deus e ã”, que “toma humanidade” – isto é, Deus consubstanciado em Jesus, seu filho na forma humana – e a Santíssima Trindade no vocativo “Ó tres em ãa pessoa”. Na oração final, um contundente apelo à salvação, remete o poeta à reencarnação de Cristo no paradoxal verso “per ta morte sem ser morto”, paradoxo que só pode ser explicado pela “firme fee”.

No *CGHC*<sup>17</sup>, encontra-se o Pai Nosso cristão glosado de forma similar ao da oração de Luis Anriquez. Hernán Pérez de Guzman apõe partes da oração latina encabeçando cada uma das seis estrofes em oitavas e em redondilhos maiores – técnica que caracteriza a maior parte dos textos dos dois cancioneros aqui referenciados –, mas desta feita com um interessante diferencial em relação ao poeta português: Pérez de Guzman faz uma paráfrase da oração, do latim para o castelhano, e glosa o trecho dando continuidade à súplica desenvolvida em cada uma das partes. Não se trata de novidade neste tipo de intertextualidade, mas o poeta castelhano não deixa de ser original quando encerra sua “tradução” com a última parte do Pai Nosso – *sed liberanos a malo. Amen*. Observe-se que a frase não encabeça mais as estrofes e aparece como encerramento da oração: Libranos de todo mal, / Ihesú, nuestra redempción. Leia-se o poema:

---

<sup>17</sup> Usarei, a partir de agora, a sigla *CGHC* para as referências ao *Cancionero General* de Hernando del Castillo.

EL *PATERNOSTER*, HECHO POR  
HERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN<sup>18</sup>

*PATER NOSTER QUI ES IN CELIS,  
SANTIFICETUR NOMEN TUUM*

Padre nuestro, que estás  
en los Cielos ensalzado,  
tu nombre santificado  
sea por siempre jamás,  
por la gran gloria que has  
y por quantos beneficios,  
sin méritos ni servicios,  
a las criaturas das.

*ADVENIAT REGNUM TUUM*

Venga el tu reino sancto  
a nos con paz y con gracia,  
que nos consuela y espacia  
y libra de todo espanto,  
que nuestro vigor no es tanto  
que podamos a él ir  
sin tu gracia intervenir  
a nos con su dulce canto.

*FIAT VOLUNTAS TUA, SICUT IN  
CELO ET IN TERRA*

Hágase tu voluntad  
en la tierra bien obrando,  
seyendo y esperando,  
amando con caridad;  
assí que la humanidad  
haga como el Cielo haze:  
que siempre sirve y complace  
a tu Santa Magestad.

*PANEM NOSTRUM COTIDIANUM  
DA NOBIS HODIE*

El tu pan cotidiano  
nos da oy, por tu clemencia,  
ca, sin la tu providencia,  
¿qué vale el trabajo humano?  
Tú, Señor, abres la mano  
y hinchas todo animal  
de tu bendición, la qual  
provee al pueblo mundano.

*ET DIMITTE NOBIS DEBITA NOSTRA,*

---

18 Cf. *CANCIONERO GENERAL*, pp. 307-309, tomo I (edição de Valencia 1511).

*SICUT ET NOS DIMITTIMUS DEBITORIBUS  
NOSTRIS*

Assí como nós perdonamos  
a quien nos fiere y baldona  
assí, tú, Señor, perdona  
a nosotros quando erramos.  
¡Ó, cómo nos condenamos  
con esta suplicación  
quando nuestra ofensión  
cruelmente la vengamos!

*ET NE NOS INDUCAS IN  
TENTATIONEM*

No traigas em temptación,  
Señor, la nuestra flaqueza,  
pues conoces la crueza  
de aquel rugente león  
que nuestra condenación  
busca con ravia infernal.  
Libranos de todo mal,  
Ihesú, nuestra redempción.

O *Pater Noster* de Hernán Pérez de Guzmán apresenta características idênticas ao de Luis Anriquez e pouca diferença na forma. Se nas trovas de Anriquez, o poeta vale-se muito da simbologia (sete pecados capitais *versus* sete estrofes e as questões da unidade das três pessoas divinas, para citar duas), no poema do poeta castelhano o foco está na paráfrase da oração original. Isso é claro pela própria disposição das estrofes, cada uma encabeçada pelas frases latinas do Pai Nosso que levam à “tradução” do poeta, sem, no entanto, deixar de ser uma sincera potencialização da oração devocional. Observe-se que o poeta, no uso dos modos verbais, prioriza o imperativo, modo que está muito ligado a uma atitude manifesta no gênero “oração”. Alguns exemplos: “sea por siempre jamás” – e aqui a notar a força do paradoxo – “venga el tu reino sancto”, “hágase tu voluntad”, e assim segue em todas as estrofes. Importante observar, ainda, como na segunda estrofe, Pérez de Guzmán concretiza, de certa forma, o “mantra” próprio das orações: o último verso liga o “dulce canto” ao ritmo do poema (e, por extensão, ao gênero oracional). Nenhuma vez o poeta remete a Satã de forma explícita, como o fez seu contemporâneo português; no entanto, ao dizer que Deus conhece a “crueza / de aquel rugente león / que nuestra condenación / busca con ravia infernal” – alegoricamente Pérez de Guzmán refere-se ao Diabo e, em seguida, pede a Jesus que “libranos de todo mal”.

Nos dois poemas, enfim, os poetas esmeram por trazer para as artes literárias um gênero sacro sem qualquer perversão de sentido como o faz Salazar no “*Pater noster* de las mugeres”, que vem em seguida.

## ACOMODAÇÃO E PARÓDIA

Tanto na simples citação, quanto na acomodação, o que se ressalta é a “perversão de sentido”, às vezes como desvirtuação sarcástica, às vezes como alteração proposital, mas “leve”. Ou ainda proposital com o objetivo de valer-se do texto original para dar continuidade ao próprio pensamento, conceito ou ideia do autor que emula ou imita. Ainda segundo Maria Augusta Babo,

no complexo polifônico da intertextualidade, a citação instala, pois, a perversão do sentido ou o espaço que o nega, interdito. Nessa medida o jogo da citação pode, em última análise, produzir efeitos semelhantes ao jogo da paródia que, etimologicamente, significa cantar ao lado, noutra tom. O texto paródia, tal como o texto citação, consiste na transposição de um texto de um registro nobre para um registro vulgar. (...) A citação, ao criar, mais do que ressonâncias, dissonâncias, institui-se como texto paralelo ou paródico, como texto outro. Enquanto repetição ela é sempre retorno do mesmo, parafraseado ou parodiado, a fazer sintoma (BABO, 1986, s. p.).

Se nos poemas religiosos de Luis Anriquez e de Hernán Pérez de Guzmán não se percebe intenção satírica, mas sim desenvolvimento de nova oração, logo, de cunho místico, tendo por base um texto bíblico, no “*Paternoster* de las mugeres” de Salazar, a sátira misógina quinhentista é evidente. Digo quinhentista, pois como se verá adiante, diferencia-se da misoginia trovadoresca. Nas vinte e duas estrofes em quintilhas, com métrica comum aos cancioneros aqui analisados – os redondilhos maiores –, Salazar adiciona um pé quebrado nos quintos versos de cada estrofe, configurando a reprodução latina do *Pater Noster*. Note-se que esses pés quebrados são irregulares, pois seguem as frases latinas da oração original; diferentemente da oração de Luis Anriquez, as quintilhas somente rimam nos versos em castelhanos – no texto latino não há rima nem segue a métrica da trova. A versão do poema como editada modernamente por Joaquín González Cuenca é a que segue:

### EL PATERNOSTER DE LAS MUGERES, HECHO POR SALAZAR<sup>19</sup>

---

19 Segundo Joaquín González Cuenca, o poema foi provavelmente escrito por Luiz Salazar, poeta palaciano quinhentista castelhano e encontra-se no *Cancionero General*, 2004, Tomo IV, trovas nr. 590, pp. 298-301. Note-se que o poema consta da segunda edição do *Cancionero* (Valência, 1514). Cf. também em DIAS, 1998, vol. V, p. 131, observação crítica da estudiosa.

Rey alto, a quien adoramos,  
alumbra mi entendimiento  
a loar en lo que cuento  
a ti, que todos llamamos  
*Pater noster.*

Por que diga el disfavor  
que las crudas damas hazen,  
cómo nunca nos complazen,  
*te suplico a ti, Señor,*  
*qui es in celis.*

Porque las heziste bellas  
dizen sólo con la lengua,  
por que no caigan en mengua  
de mal devotas donçellas:  
*Santificetur!*

Pero, por su vanagloria,  
viéndose tan estimadas,  
tan queridas, tan amadas,  
no les cabe en la memoria  
*nomen tuum.*

Y algunas damas que van  
sobre interesse de *haver*  
dizen con mucho plazer,  
si cosa alguna les dan:  
*Adveniat!*

Y con este dessear  
locuras, ponpas y arreos,  
por cumplir bien sus desseos,  
no se curan de buscar  
*regnum tuum.*

Y éstas, de quien no se esconde  
bondad que en ellas se mida,  
a cosa que se les pida  
jamás ninguna responde:  
*Fiat!*

Mas la que más alta está  
(¡miraldo, si la habláis!),  
si a darle la combidáis,  
seréis cierto que os dirá:  
*Voluntas tua!*

Tienen una presunción,  
que es muy cierta vanagloria  
de *haver* en el mundo gloria  
muy complida en perfición,

*sicut in celo.*

Tienen un continuo zelo  
con verse tan estimadas  
que quieren ser adoradas  
de los santos en el Cielo  
*et in terra.*

Con hallarse ser tan bellas  
que se les debe afición,  
hallan que es justa razón  
que despendamos por ellas  
*panem nostrum.*

Y, aunque tengamos oficio  
de siempre les ofrecer,  
dizen no nos pueden ver  
si no hazemos servicio  
*cotidianum.*

Y aunque estén a su plazer  
todas las cosas sobradas,  
os dizen como enojadas:  
“No quedó nada de ayer:  
*da nobis odie.*”

Tienen un contino rallo  
si algunas joyas tenés,  
aunque vos no os acordés  
y tengáis bien a quien dallo,  
*Dimite nobis!*

Tanto sobre el seso están  
en pensar burlar de nos  
que mientras viviere Dios  
no creo que pagarán  
*debita nostra.*

Tanto siempre las tenemos  
por nuestras governoras  
que de todo quanto havemos  
quieren ellas ser señoras  
*sicut et nos.*

Si acaso les proponemos  
nuestras passiones delante,  
responden con buen semblante:  
si dezimos moriremos  
*dimitimus.*

Si quizá les pedirés  
algo que os devan pagar,

dizen, para os contentar:  
“¡Holgá, que siempre serés  
*debitoribus nostris!*”

Señor, pues somos humanos,  
satisfaz nuestras querellas.  
Rogámoste que de ellas  
nos guardes y a sus manos  
*ne nos inducas.*

Porque tanto las queremos  
y no podemos vencellas,  
tú, Señor, nos guarda de ellas,  
que nos pornán, si las vemos,  
*in tentationem.*

Plégate, Señor, querer  
haver de nos piedad.  
No pongas la libertad,  
como a Eva, en su poder,  
*set<sup>20</sup> libranos a malo.*

Y, pues que tan desonesto  
somos de ellas maltratados,  
plégate, Señor, que presto  
seamos de ellas pagados.  
*Amen.*

Os três poemas aqui reproduzidos e em análise retratam o que M. Magnin, de acordo com Teófilo Braga, denomina “oração *farcié*” – “la farciture (...) emporte nécessairement avec soi l’idée de melange” (*apud* BRAGA, 1867, p. 61). Sendo assim, tais poemas implicam “melange”, ou seja, mistura – nos casos estudados, mistura de idioma, mas, especificamente no *Pater Noster* de Salazar, a mistura vai além – a temática é paródica e satírica, assim como o poema de Rui Moniz mencionado acima. Se no poema de Moniz o servidor acusava a dama de crueldade característica da poética desenvolvida desde o lirismo trovadoresco, no poema de Salazar a crueldade das damas vai além: a misoginia é evidente e é caracterizada por um novo modo de repúdio à mulher, o dirigido às mulheres dos séculos XV e XVI.

O teor do poema inicia com a irreverência com que é tratado um assunto sério, a oração devocional, daí o poema tender para a paródia. Como técnica, valeu-se também Salazar da acomodação, como se pode constatar pelas considerações feitas ao texto pelo organizador da mais recente edição do *CGHC*. Para Joaquín González Cuenca,

---

20 A conjunção latina é *sed*; no poema editado por Cuenca aparece como acima (*set*).



la irreverencia que supone desfigurar las cláusulas de una oración de tanto relieve e implantación en la piedad cotidiana como es el padrenuestro, para *acomodarla* a un contenido misógino, fue, con toda seguridad, el motivo de la supresión del poema en las ediciones sevillanas. Incluso en uno de los ejemplares de la primera edición de Amberes (A57) una mano censora se ha sentido en la obligación de emborronar el texto, y en otro de la segunda (A73) quedan las señales de advertencia de su peligrosidad. Peligrosidad que no es por misoginia, claro, sino por irreverencia.

Por otra parte, por la fragmentación que sufren las cláusulas del padrenuestro y por su inserción en el texto castellano, se producen desplazamientos del sentido auténtico que tienen en el contexto latino, lo que obliga a una traducción decantada hacia su nuevo significado, como si se tratara de palabras castellanas (*CANCIONERO GENERAL*, 2004, p. 298, tomo IV).<sup>21</sup>.

Observe-se que, seguindo os cânones religiosos, a censura preocupou-se com a *melange* do sagrado com o profano; a misoginia, como se sabe, nunca preocupava a Igreja, pois implora Salazar a Deus que “no pongas la libertad, / como a Eva, en su poder, / *set libranos a malo*.” Como diz Cuenca, a “mão censora” voltou-se contra o perigo que esta mistura de sagrado/profano significava para a pregação. O editor ainda registra que, ao fragmentar as cláusulas do Pai Nosso, seu significado perde o teor original e ganha novo sentido induzido pelo propósito do poeta. Nota-se, então, que o poema *farci* vale-se da técnica da “acomodação” – o objetivo é transformar em paródia um assunto sério de “tanto relieve e implantación en la piedad cotidiana como es el padrenuestro”; a acomodação é ainda corroborada pelo verbo “acomodar”, grifado por mim nas observações de Cuenca acima.

Com relação à irreverência, note-se que ela não só faz parte da sátira, mas ela é especialmente reavivada na poesia produzida nos séculos XV-XVI, constatada não apenas nos poemas cancioneris, mas também, na produção dramatúrgica de um Gil Vicente, por exemplo, ou de seu “mentor” Juan del Encina<sup>22</sup>. Quanto a Gil Vicente, somente para ficar na técnica da “acomodação”, recorde-se a farsa *O velho da horta*, em que Mestre Gil toma como mote de seu enredo os amores de um homem mais velho por uma moça.

*Velho*: Pater noster criador  
qui es in *celis* poderoso

21 As siglas A57 e A73 que Cuenca adiciona ao seu texto referem-se às edições do CGHC de Amberes de 1557 e 1573.

22 Apenas como recordação, seguem algumas fontes do teatro vicentino. Além de Juan del Encina, pode-se citar outras fontes castelhanas: Lucas Fernandez; Torres Naharro; Gomes Manrique; Fernando Rojas. Teria o Mestre desenvolvido em suas peças, romances de cavalaria (*Palmerim da Inglaterra* e *Amadis de Gaula*); elementos da tradição poética peninsular; representações litúrgicas: mistérios, representações da Paixão, vida dos Santos; momos: festas de caráter aristocrático; fontes religiosas (antigo e novo testamento, breviário, horas canônicas); da teatralidade medieval, peças de *moralité* e *soties*; fontes literárias: Erasmo e Raimundo Lull.

sanctificetur senhor  
nomen tuum vencedor  
nos céus e terra **piadoso**.  
Adveniat a tua graça  
regnum tuum sem mais guerra  
voluntas tua se faça  
sicut in **celo** et in terra.

Panem nostrum que comemos  
**cotidianum** teu é  
excusá-lo nam podemos  
**inda** que o nam merecemos  
tu da nobis hodie.  
Dimitte nobis senhor  
debita nossos **errores**  
sicut et nos por teu amor  
dimittimus qualquer **error**  
aos nossos devedores.

Et ne nos Deos te pedimos  
inducas **per** nenhum modo  
in tentationem caímos  
porque fracos nos sentimos  
formados de triste lodo.  
Sed libera nossa fraqueza  
nos a malo nesta vida  
amen por tua grandeza  
e nos livre tua alteza  
da tristeza sem medida<sup>23</sup>.

Como analisa Márcio Ricardo Coelho Muniz, Gil Vicente reproduz quase integralmente o Pai Nosso em latim. Também se valendo da técnica da acomodação, Vicente acrescenta glosa dele mesmo com propósitos específicos:

na primeira, termos qualificativos (criador, poderoso, senhor, vencedor, piedoso) exalçam os valores da divindade. Na segunda, realça-se a dívida do homem com a graça divina (“que comemos”, “excusá-lo nam podemos/ inda que o nam merecemos”, “nossos errores”). Até aqui, uma glosa que guarda, (...) a solenidade da oração. Já na terceira parte os acréscimos são maiores e seu conteúdo prepara a entrada no tom gracioso do início do diálogo do Velho com a jovem. O tema da terceira parte é o das tentações que afligem os homens e que podem levá-los ao pecado (*et ne nos inducas in tentationem/ sed libera nos a malo*). Ao pedido, o Velho acrescentará duas justificativas, a fraqueza da perseverança humana (“porque fraco nos sentimos”) e o baixo de nossa constituição (“formados de triste lodo”). E, por fim, outro pedido, mas que carrega um tom mais pessoal, a revelar uma particular condição do Velho, a tristeza que lhe abate na velhice (“e nos livre tua alteza/ da tristeza desmedida”), que será confirmada pela farsa e momentaneamente revertida pelo amor e pelo fogo da vida que lhe proporcionará a jovem (“Porque a minha hora d’agora/ val vinte anos dos passados”)<sup>24</sup>.

---

23 Teófilo Braga refere-se a esse Pai Nosso de *O Velho da Horta* e a uma *Ave Maria*, ambos de Gil Vicente, como orações *farcies* (BRAGA, 1867, pp. 60-63).

O professor Muniz desenvolve um estudo da farsa de Gil Vicente, vendo nela uma espécie de *charivari* cortês: um dos vetores de construção da farsa *O velho da horta* encontra-se na festa popular medieval do *charivari*<sup>25</sup>; no entanto, opondo-se à sátira mordaz e cruel característica daquela festa, o Mestre opta por um *charivari* cortês, mediado pelo riso e pelo lirismo. O texto de Gil Vicente, analisado por Márcio Muniz, traz em seu bojo, no gênero dramático, os princípios que venho expondo na análise dos poemas de cunho religiosos dos cancioneiros ibéricos dos Quatrocentos e Quinhentos – a acomodação, a oração *farcié*, a intertextualidade, por fim.

Quanto à misoginia, é evidente que, nos Quatrocentos e Quinhentos, ainda persistia o preconceito contra a mulher, retrato da rigidez não moralista – ou pelo menos não tão moralista – mas de cunho religioso. Nos versos “Plégate, Señor, querer / haver de nos piedad./ No pongas la libertad, / como a Eva, en su poder”, ao se referir à mulher como “filhas de Eva”, subjaz a persistência misógina. Apesar de faltar o famoso “moralismo cristão” dos ataques misóginos, a ideia da “mulher pecadora e tentadora”, digna “cria” da serpente edênica, sobressai nessas trovas à mulher “gananciosa”, que só quer “escravizar” o amado e arrancar-lhe os bens. Portanto, aquela afeita à vida de luxo da corte. Conforme escreve Jean Verdon sobre a misoginia do século XV,

si la misogynie des clercs s’explique en partie par les conceptions de l’Eglise en matière de sexualité et par le fait qu’ils doivent – en principe – renoncer à mener une vie sexuelle normale, il n’en va pas de même des laïcs. Pourtant, chez eux aussi existe un courant misogynie. Crainte de la sexualité féminine et d’un possible adultère générateur de bâtards, peur de ne pas dominer dans

---

24 Agradeço ao Prof. Márcio Ricardo Coelho Muniz por enviar-me o texto original, em Word, de sua comunicação e posterior artigo “*Que prática tam avessa da rezam: um charivari cortês no teatro de Gil Vicente*”. A comunicação foi apresentada no X Congresso AIL, na Universidade do Algarve, de 18 a 21 de julho, 2011. O texto foi publicado em: MUNIZ, M. R. Coelho. *Que prática tam avessa da rezam: um charivari cortês no teatro de Gil Vicente*. Em: PETROV, Petar *at alli*. *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas: da Idade Média ao século XVI*. Santiago de Compostela: Através Ed., 2012, p. 41-61.

25 No artigo mencionado acima (nota 24), Márcio Muniz menciona que “Hilário Franco Jr., em seu livro sobre a história do país imaginário chamado *Cocanha* (1998), informa que a palavra *charivari* surgiu provavelmente no séc. XIV, embora se possa atestar a presença de sua prática nos séculos anteriores. Jean-Claude Schmitt afirma que a primeira menção ao rito do *charivari* encontra-se numa obra literária do séc. XIV, o *Romance de Fauvel*, ‘escrito entre 1310 e 1314 por um clérigo tabelião [...], Gervais du Bus’. Segundo Franco Jr., o ritual marcava um protesto pelas transgressões cometidas por um indivíduo contra uma determinada comunidade, que, se sentindo prejudicada, saía às ruas para expor ao ridículo o transgressor da ordem”. Segundo outro estudioso da história do riso, o também historiador José Rivair Macedo, ‘o ritual apresentava-se na forma de um desfile, cujos participantes apareciam mascarados ou fantasiados, realizando gestos cômicos, insultuosos e obscenos, provocando enorme algazarra com gritos, risos e cantos, batendo em caldeirões, caçarolas, guizos, arreios de animais’. As obras mencionadas por Muniz são: FRANCO JR., Hilário. *Cocanha: a história de uma país imaginário*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998; MACEDO, José Rivair. *Charivari e ritual judiciário: a cavalgada infamante na Europa medieval*. In: TELLES, Célia Marques; SOUZA, Risonete Batista (Orgs.). *Anais do V Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Salvador: Quarteto, 2005; SCHMITT, Jean-Claude. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, cujas fontes não consultei.

le ménage... et aussi désir pour certains auteurs de ne pas se démarquer d'un *topos* (VERDON, 1999, p. 97).

Como se pode verificar, Verdon diferencia a misoginia clerical da laica – apesar de nos fins da Idade Média (é o que desenvolve o autor em sua obra), a misoginia ter diminuído em relação aos séculos anteriores, existia um ranço do costume. E ele faz-se notar principalmente nas questões sexuais que poderiam ameaçar o *status* social através da geração de bastardos. Mais do que questão religiosa, a misoginia afetaria as relações sociais, quando aflora uma mulher que percebe seu poder ao pretender se sobressair através do luxo palaciano. Isso, para Verdon, torna-se claro em relação aos excessos da vestimenta e da coqueteria (aliadas, ironicamente, à  *paresse*, ou seja, à preguiça). Convivem na sociedade dois tipos de misoginia, evoluídos desde a Alta Idade Média. Segundo o estudioso francês,

il convient de noter que la critique des péchés évolue. Ainsi le XIIIe. siècle met l'accent sur la coquetterie, sur les excès vestimentaires. A la fin du siècle, la coquetterie-orgueil l'emporte sur la coquetterie-luxure parce que les nouveaux riches des cités ont la possibilité de la pratiquer. Les auteurs au XIVe. siècle, insistent le bien-être que la femme doit instaurer au sein du foyer, ce qui amène à lui reprocher sa paresse. Les peintures murales du XVe. siècle attribuent deux péchés aux femmes, l'un traditionnel, celui de luxure, l'autre nouveau, celui de paresse (*ibidem*, p. 8).

Tais afirmações de Jean Verdon podem corroborar o novo tipo de misoginia velada, mas ainda em prática na sociedade ibérica, retratada nos versos de Salazar. Tem-se, então, uma crítica à mulher “nova” desses fins do medievo – o poeta, no entanto, vale-se de antigo costume denegridor de base religiosa, a ligação entre a mulher coquete e a “pecadora” Eva. Para investir contra aquela, vale-se o poeta de costume de longa duração – o preconceito de cunho religioso; mas, o ataque contundente, apesar de paródico, mostra-se no texto como um todo, principalmente nos versos “Tienen un continuo zelo / con verse tan estimadas / que quieren ser adoradas de los santos en el Cielo / *et in terra*. Observe-se a necessidade de serem-se estimadas pelo fato de manterem um zelo, um cuidado exterior, contínuo. A paródia, na estrofe, concretiza-se no fato de fazerem-se, as novas mulheres, adoradas pelos santos – mistura irônica do sagrado com o profano.

Mas o poema de Salazar não retrata apenas irreverência e misoginia; ele retrata, ainda nos séculos XV-XVI, a pervivência da cortesia amorosa tão apreciada e difundida durante o Trovadorismo provençal e galego-português. Deste, o poema é uma evidente paródia, crítica e burlesca, do “amor cortês”, das regras dele, no melhor estilo das

zombarias das cantigas de escárnio e maldizer, mas feitas segundo a normativa dos séculos XV e XVI – quando a mulher está mais ousada, afoita e corajosa. Para criar esse clima de zombaria, vale-se o poeta de jargões característicos das cantigas trovadorescas: as “crudas damas hazen (o *disfavor*) / cómo nunca nos complazen”. Para contrapor a zombaria, recheia o poema, de forma irônica, com jargões do lirismo trovadoresco, como em “porque las heziste bellas”, ou do próprio amor cortês, muito evidente nos versos “viéndose tan estimadas, / tan queridas, tan amadas, ou “mas la que más alta está” e é “muy complida en perfección”. O campo semântico do amor cortês é retomado ainda na referência à beleza da dama (“con hallarse ser tan bellas / que se les debe afición) e na referência ao serviço que o amante presta à “dama inatingível”: “hazemos servicio”, por isso “tanto siempre las tenemos / por nuestras governoras”. Por esse serviço (vassálico), devem as damas ser cobradas do “galardon” – “algo que os devan pagar” – como símbolo do vínculo amoroso. Mas o poeta rende-se, assim como seus antepassados trovadores, à *impossibilia* de ter o amor de damas tão altas, perfeitas, belas – “porque tanto las queremos / y no podemos vencellas”, que Deus guarde os servidores de tão cruéis damas que os puseram *in tentationem*. Note-se, ainda, nas trovas de Salazar, o uso da *amplificatio*. O artifício retórico é próprio e recorrente na poesia medieval; ele era parte de um código – o do amor cortês. No entanto, essa recorrência tem como objetivo ressaltar não só as virtudes positivas de uma dama – como no caso dessas trovas de Salazar e da grande maioria, se não todas, das composições registradas nos cancioneros provençais, galego-portugueses e nos palacianos de Quatrocentos e Quinhentos – mas ressaltar também as virtudes do poeta como criador. É “através dessa linguagem superlativa, [que] os seres são considerados do ponto de vista do mais elevado. É a perspectiva dos sinos mais elevados da catedral, do topo mais elevado de uma torre, das alturas celestes. Desse ponto de vista, a linguagem descreve os limites das coisas, sua infinita pequenez” (SCHUBACK, 2008, p. 135).

Comentando uma das características mais evidentes das *cantigas de amor* galego-portuguesas, Lênia Márcia Mongelli (2009) explica que a base do amor cortesão reflete-se na *coita*, isto é, no sofrimento de amor. “O interesse obsessivo pela *coita* leva à devassa da afetividade humana e de seus limites”, pois “os obstáculos são maiores do que a capacidade de resolvê-los”. Esse sofrimento que seria, para a estudiosa, ora jogo poético ora jogo retórico, não demonstra a sinceridade (nem mesmo a realidade), pois os textos trovadorescos deixam transparecer uma ficção, um ideal de amor – e de mulher – que vão além do real. Para Mongelli, ainda, o panegírico da dor centra-se no fato de o

trovador amar uma mulher inacessível por questões de ordem econômica e social, já que ele pertence a uma escala inferior ao da dama a que serve, daí que o que produz é uma poesia de cunho essencialmente idealizado, jamais realizado, ficcional, como afirma Mongelli. Nesse amor cortesão,

o substrato desse estado perene de excitação é a “tensão” – nota contundente das cantigas *de amor* – entre a imagem mental ou sonhada e a realidade concreta ou tangível, separadas por abismos sociais. O sonho, pela matéria de que é feito aqui [o amor], superestima a realidade. (MONGELLI, 2009, p. 6)<sup>26</sup>.

Essa diferença social não mais se revela nos poemas amorosos dos Quatrocentos e Quinhentos, como deixa transparecer a trova de Salazar. Se a dama ainda é cruel, não é mais inacessível, pois tanto ela quanto o poeta cortesão estão no mesmo nível da escala social; no entanto, persiste nas cortes ibéricas peninsulares o ideal cortesão de etiqueta e de amor, refletido nos jargões explorados pelo poeta castelhano. Como diz Yara Frateschi Vieira, “o exercício do amor acaba assumindo o caráter de forma de aprimoramento social, moral e artístico” (VIEIRA, 1987, p. 15), na poesia trovadoresca – e, como visto até agora, na poesia palaciana dos séculos XV e XVI. No caso do “*Paternoster* de las mugeres”, talvez se configure o que Yara Vieira vê em algumas cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas: essas adquirem “características enunciativas semânticas e métricas das cantigas de amor, mas imprimem-lhes um sentido contrário, podendo, portanto ser consideradas como *paródias* daquelas” (*ibidem*, p. 17). Valendo-se de estudos de Giuseppe Tavani, a estudiosa diz ainda que ele distingue quatro campos semânticos do tipo paródico nas cantigas de amor, denominadas “escárnio de amor”: 1) o ultraje; 2) a alimentação; 3) a polêmica entre grupos sociais ou categorias profissionais; e 4) o obsceno (*ibidem*, p. 18). Se na poesia trovadoresca de escárnio e maldizer tais campos se entrelaçam, no poema castelhano aqui reproduzido vigora o ultraje, pois a intenção do poeta é denegrir as afoitas e desafiadoras mulheres contemporâneas suas. Mas é patente, tanto na poesia trovadoresca sarcástica quanto na palaciana paródica, que a intenção primeira do poeta é explorar e expandir as possibilidades que a poesia satírica permite e instiga.

### Referências bibliográficas:

---

26 Agradeço a Profa. Lênia Márcia Mongelli pelas acuradas observações quanto aos jargões do lirismo trovadoresco presentes no poema de Salazar, bem como as observações quanto à misoginia característica dos séculos XV-XVI, que tentei explorar neste estudo do mesmo poema.

BABO, Maria Augusta. *Da intertextualidade. A citação*. Disponível em: <<http://www.cecl.com.pt/rcl/03/rcl03-08.html> <http://pt.scribd.com/doc/129782384/Da-Intertextualidade-A-Citacao>>. Textualidades, junho, 1986. Publicado por João Neves. Acesso em 02.05.2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. (trad. Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARROS, Diana Luz Pessoa & FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1994.

BRAGA, Teófilo. *Historia da poesia popular portuguesa*. Porto: Typographia Lusitana, 1867. (Livro Primeiro) Também disponível em: <<http://books.google.com.br/books>>. Acesso em 31.07.2013.

*CANCIONEIRO Geral de Garcia de Resende*. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias. Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998. Volumes I a IV.

*CANCIONERO General* de Hernando del Castillo. Ed. Joaquín González Cuenca. Madri: Ed. Castalia, 2004, Tomos I-V.

CASAS RIGALL, Juan. *Agudeza y retórica en la poesia amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1995.

*CUIDAR e Sospirar (1483), O*. Fixação do texto, introdução e notas de Margarida Vieira Mendes. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997. (Coleção Outras Margens, Série Poesia do Tempo dos Descobrimentos).

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1996.

DIAS, Aida Fernanda. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende – A Temática*. Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998. Volume V.

\_\_\_\_\_. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende – Dicionário (Comum, Onomástico e Toponímico)*. Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003. Volume VI.

DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Tratado da imitação*. Ed. Raul M. R. Fernandes. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica. [1986].

FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e dialogismo. In: BARROS, Diana Luz Pessoa & FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1994.

FERNANDES, Geraldo Augusto. *O amor pela forma no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. 402p. Tese de Doutorado. (Literatura Portuguesa). 2011. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

LE GENTIL, Pierre. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen âge: les thèmes, les genres et les formes*. 2 vol. Rennes: Plihon, 1949-52.

MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos cantares. Antologia da lírica medieval galego-portuguesa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

MUNIZ, M. R. Coelho. *Que prática tam avessa da rezam: um charivari cortesão no teatro de Gil Vicente*. Em: PETROV, Petar e outros. *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas: da Idade Média ao século XVI*. Santiago de Compostela: Através Ed., 2012, p. 41-61.

*RETÓRICA a Herênio*. [Cícero]. Trad. e Intr. Ana Paula C. Faria e A. Seabra. São Paulo, 2005, Livro IV.

RIQUER, Martín de. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ed. Ariel, S. A., 2001, Tomos I, II e III. Colección Letras y Ideas.

SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. Sancta Sonantia. Notas sobre a relação entre som e sentido à luz da mística medieval. *Signum*. São Paulo, n. 10, p. 117-137, 2008.

SOARES, Firmino Inaldo. *CANÇÕES DE MPB: explicitando o conceito de intertextualidade*. Disponível em: <[www.fundaj.gov.br/geral/educacao\\_foco/canesdempb.pdf](http://www.fundaj.gov.br/geral/educacao_foco/canesdempb.pdf)>. Acesso em 02.05.2013.

TOMÁS DE AQUINO, Santo. *Sobre o ensino (De magistro)*. Trad. Luiz Jean Lauand. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

TUCCI, Patrizio. Modes de la citation dans la poésie du XVe. siècle. Charles d'Orléans, Jean Regnier, François Villon. *Poétique*, Paris, n. 150, p. 199-215, abr. 2007.

VERDON, Jean. *La femme au Moyen Âge*. Paris: Eds. Jean-Paul Gisserot, 1999.

VIEIRA, Yara Frateschi. *Poesia medieval*. São Paulo: Global, 1987.