

O PALAVRÃO COMO UM FENÔMENO DA LINGUAGEM E A SUA UTILIZAÇÃO NAS CANTIGAS DE AFONSO EANES DE COTON

THE SWEAR WORD AS A PHENOMENON OF
LANGUAGE AND ITS USE IN THE SONGS OF AFONSO
EANES DE COTON

Vanessa Arlésia de Souza Ferretti

Doutora em Linguística pela Universidade Federal de
Santa Catarina - Brasil. Professora Adjunta da
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - Brasil.
E-mail: vanessa.arlesia@gmail.com
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1245-4301>

Edvaldo Belisário Matos

Graduado em Letras Português/Espanhol e suas
Literaturas pela Universidade Estadual de Mato
Grosso do Sul - Brasil.
E-mail: eddletrasge@gmail.com
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1245-4301>

Resumo: O palavrão é um aspecto presente em diferentes línguas nos diferentes momentos históricos e contextos sociais. Ele é cercado de tabu e por isso é muitas vezes cerceado inclusive em contextos de reflexão sobre a língua. Considerando isso, o presente artigo tem por objetivo explicar o que é o palavrão em termos linguístico-discursivos, demonstrando como ele é usado como recurso nas cantigas de escárnio e maldizer de Afonso Eanes de Coton. Para isso, explicou-se o que seria o palavrão a partir de uma perspectiva discursiva dialógica, enfatizando a noção de *carnavalização*, de Bakhtin. A partir dessa abordagem, analisaram-se quatro cantigas de escárnio e maldizer, de Afonso Eanes de Coton, buscando discutir como o palavrão é utilizado nesses textos. Os resultados mostram que o palavrão está relacionado sempre às práticas sexuais e ao baixo corporal, podendo ilustrar em alguma medida a noção bakhtiniana de *carnavalização*.

Palavras-chaves: Palavrão; Cantiga de escárnio e maldizer; Afonso Eanes de Coton; Análise Dialógica de Discurso

Abstract: The swear word is a notable aspect in different languages throughout various historical moments and social contexts. It is surrounded by taboo, which often leads to its suppression, even in contexts of linguistic reflection. Considering this, the present article aims to explain what a swear word is from a linguistic-discursive perspective, demonstrating how it is used as a resource in the satire and mockery songs of Afonso Eanes de Coton. To this end, the swear word was explained using a dialogical-discursive perspective, emphasizing Bakhtin's notion of *carnivalization*. From this approach, four satire and mockery songs by Afonso Eanes de Coton were analyzed, seeking to discuss how swear words are utilized in these texts. The results show that swear words are always related to sexual practices and the low corporal, reflecting to some extent Bakhtin's concept of *carnavalization*.

Keywords: Swear words; Satire and mockery songs; Afonso Eanes de Coton; Dialogical Discourse Analysis

1 Introdução

A ideia para realizar o presente trabalho nasceu durante as aulas de Literatura

Portuguesa I, no segundo ano do curso de Letras Português-Espanhol e suas Literaturas. Naquela ocasião o Professor Doutor Marcelo Bueno de Paula solicitou à turma um trabalho em grupo sobre Trovadorismo. Para a minha sorte, ou azar, não sei, meu grupo ficou responsável pela análise de duas cantigas de maldizer. A escolha do grupo e o do tema foi resultado de sorteio, e a equipe em que eu estava era formada por mim e por mais duas colegas da sala. Depois de organizada as equipes e temas, começamos a busca de duas cantigas cujas análises não fossem, a nosso ver, tão difíceis. Essa era nossa prioridade no primeiro momento: encontrar duas cantigas de fácil análise.

Na minha época de escola (ensino de 1º e de 2º grau), época da ditadura, não era comum ensinar essas cantigas na escola. Comecei então procurando na internet essas produções, quando me deparei com o escritor galego português Afonso Eanes de Coton.

Li tudo que encontrei sobre o referido autor, e me identifiquei rapidamente com sua história, ou seja, era uma pessoa da baixa nobreza e alcoólatra, conforme os textos encontrados sobre ele o descrevem. Separei então duas cantigas, a saber: "Marinha" e "Maria Mateu". Fiquei impressionado com a maneira explícita com que ele escrevia sobre sexo, orientação sexual e também sobre os palavrões que ele utilizava já naquela época, meados do século XIII.

Com as cantigas trovadorescas escolhidas e em mãos, já com suas análises prontas, as levei para apresentar as minhas colegas do grupo para a devida aprovação. Vale



dizer que as duas amigas (de formação evangélica) aprovaram as cantigas, mas eu senti um “*q*” de rejeição pelas palavras de baixo calão encontradas nas cantigas por mim escolhidas. Mas isso não me incomodou.

A apresentação deveria ser feita em forma de um seminário, em que as letras das cantigas seriam expostas em slides projetados pelo *datashow*, e assim deveríamos explicar o conteúdo ali especificado.

Chegando o dia da apresentação, eu estava eufórico, mal cabendo dentro de mim para expor o que eu havia encontrado, e falar sobre os temas que me eram tão caros e que um escritor lá do século XIII já usava com tanta maestria para produzir literatura.

Quando o *datashow* foi ligado, as letras das cantigas foram então projetadas no quadro branco, que eu vejo – quase tendo um infarto agudo do miocárdio. As minhas amigas tremendamente evangélicas haviam alterado todos os palavrões que estavam escritos nas cantigas do autor. Em lugar desses, estavam palavras de estilo mais médico, mais pudico. Naquele momento, eu pude comprovar o grande tabu formado em torno dessas palavras, que são inaceitáveis, impronunciáveis no meio de alguns grupos sociais.

Eu fiquei simplesmente desolado com aquela situação, me recusei a apresentar o trabalho como as meninas queriam, quando então o professor que já vinha acompanhando as minhas pesquisas, me deu a nota segundo o trabalho que ele havia já verificado que eu realmente havia concluído.

A partir daquele momento, nasceu esse desejo imenso de pesquisar sobre temas que são tidos como polêmicos, e no caso do “palavrão”, decidi me aprofundar mais sobre o assunto, e assim cheguei até este momento, como uma espécie de defensor do uso desses termos tão estereotipados, mas que fazem parte do nosso vocabulário.

Em rápidas pesquisas, consegui observar que existem vários trabalhos sobre o tema “palavrão”, e que eu estava correto, no sentido que não é um tema tão excluído assim. Realmente é um tema discutido no meio acadêmico, e cientificamente trabalhado, pois é uma linguagem utilizada em várias línguas, faladas por diferentes povos.

Assim, a questão que norteou meu trabalho é: *se o palavrão faz parte da linguagem humana e existe nas diversas línguas e sociedades, em diferentes estratos sociais, por que existe tanto tabu em torno do palavrão, inclusive nos meios acadêmicos, onde se pressupõe que haja pessoas cultas, com um grau de conhecimento da linguagem que permitiria tratar de questões linguísticas com menos tabu e, no entanto, infelizmente ficam “de cabelo em pé” ao ouvir um sonoro palavrão?*

Movido por esse questionamento é que conduzi a presente pesquisa com o objetivo geral de *entender o que é o palavrão em termos linguístico-discursivos, demonstrando como ele é usado como recurso nas cantigas de escárnio e maldizer de Afonso Eanes de Coton*. Assim, o trabalho está organizado da seguinte forma: na próxima seção discuto o palavrão dentro de uma perspectiva linguístico-discursiva. Na sequência, faço a análise de quatro cantigas de



escárnio e maldizer, de Afonso Eanes de Coton, para ilustrar o que foi discutido na seção teórica e, então, concluo as discussões na seção de considerações finais.

2 Sobre o palavrão numa perspectiva linguístico-discursiva

A perspectiva linguístico-discursiva que sustenta este trabalho se baseia na teoria bakhtiniana e sua concepção dialógica da linguagem. Segundo as teorizações bakhtinianas, “a linguagem é vista como uma realidade extremamente complexa e multifase” (Faraco, 2001, p. 8 apud Soares, 2012, p. 40), segundo a qual, os aspectos ditos “extralingüísticos” na verdade fazem parte da língua. Assim, não se separa a língua dos/as falantes e de seus atos, das esferas sociais, dos valores ideológicos. Conforme explica Soares (2012), na visão bakhtiniana:

a) “a palavra é um signo neutro [...] que pode preencher qualquer função ideológica” (BAKHTIN, 2006[1929], p. 35), mas é também b) um signo puro e por isso “é fenômeno ideológico por excelência” (BAKHTIN, 2006[1929], p. 34), ou seja, ao interagir pela linguagem, o ser humano investe ideologicamente na linguagem que usa. A ideologia, assim, não é uma ação da palavra, mas está na palavra pela ação do homem que a significa, ou melhor, [...] a realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que tenha sido gerado por ela. (Soares, 2012, p. 41)

A ideologia, ou seja, o horizonte de valores, então, está sempre atrelado às esferas de atividade humana (Literatura, Religião, Educação, Justiça, Família etc.) e aos seus

valores sociais. Considerando isso, a própria noção de língua e/ou aspectos relacionados a ela (como as palavras) podem ser carregadas de valores negativos e serem consideradas tabus sociais ao longo da história, dentro dos diferentes agrupamentos e/ou contextos, como é o caso daquelas que são tidas como palavrões.

Na verdade, não são essas palavras em si que são negativas ou positivas, mas os aspectos sociais que elas carregam, que não são sempre os mesmos, pois dependem da história e do contexto social, conforme podemos entender a partir da ideia de palavra como signo neutro e ideológico.

Segundo Petri (2010), numa explicação sociolinguística que trata da relação entre palavrão e léxico de uma língua,

Sob a perspectiva moral, por exemplo, as frágeis linhas que marcam os limites dos “bons costumes”, cujos conceitos continuamente se renovam dentro de uma comunidade, são transpostas para o campo do léxico. Formas vulgares se incorporam à fala culta ou vice-versa. A via das palavras torna-se um reflexo da vida social e, em nome da ética vigente, proíbem-se ou libertam-se palavras, processam-se julgamentos de “bons” ou “maus” termos, apropriados ou inadequados aos mais variados contextos. E tabus linguísticos aparecem como decorrência de tabus sociais. (PETRI, 2010, p. 81)

Assim, aquilo que é social está constituindo o que seria linguístico. Isso dialoga de modo geral com a noção bakhtiniana de signo ideológico. Segundo ela, então, pode-se dizer que o palavrão está em uma zona de tensão, transitando na dimensão do proibido ofensivo e do proibido libertador.



Segundo explica Caetano (2015), isso ocorre, pois o palavrão

[...] é uma das formas pela qual a violência verbal pode se manifestar no meio social, ou seja, é a agressão por meio da linguagem escrita ou falada. O palavrão é visto como palavra proibida pelo fato de ser tradicionalmente ligado a vozes religiosas e moralistas que condenam palavras que refletem e refratam sentido do baixo corpóreo; as forças centrípetas da tradição tendem a execrar seu uso e quem o usa, demonstrando a complexidade da linguagem que implica diretamente seu usuário. Já na zona de tensão que tende para a dimensão do libertador, o palavrão é usado e aceito por uma parcela significativa dessa mesma sociedade, podendo promover a subversão de uma situação, o efeito catártico, a superação. A tensão está justamente na relação dinâmica e complexa entre uma dimensão que censura e outra que ao mesmo tempo liberta. (CAETANO, 2015, p. 92)

Na esfera religiosa, por exemplo, o palavrão é um grande tabu, especialmente os termos que dizem respeito à sexualidade, pois a religião é um conhecido campo de controle da sexualidade. Na vertente judaico-cristão, por exemplo, há até uma citação bíblica para defender o uso exclusivo de “boas palavras”: “A vossa palavra seja sempre agradável, temperada com sal, para que saibais como vos convém responder a cada um” (Bíblia, Colossenses, Cap. 04 vers. 06). Essa passagem tradicionalmente é uma orientação para moderar as palavras, evitando o uso de “palavras ruins”, dentro do que estão os palavrões.

Fora do contexto estritamente religioso, o palavrão também é um aspecto linguístico bastante envolto de tabu. Segundo explica Caetano (2015), no período da Ditadura Militar no Brasil, por exemplo, o pesquisador Souto

Maior teve sua obra “*Dicionário do Palavrão e termos afins*”, de 1974, censurada, justamente porque, como comentou o escritor Carlos Drummond de Andrade em jornal nos anos de 1980, “certo ministro da Justiça [a] considerava atentatória aos costumes” (Caetano, 2015, p. 88). O dicionário foi lançado somente na década de 1980.

Em outros contextos, no entanto, mesmo sendo um tabu social, o palavrão pode aparecer menos envolto de censura, como é o caso da Literatura. Muitos autores famosos utilizaram muito o palavrão como recurso de escrita, como é o caso de Jorge Amado, conforme informa o próprio Mário Souto Maior, durante sua pesquisa para elaborar o *Dicionário do palavrão e termos afins*. Gregório de Matos é outro autor que se utiliza do palavrão como recurso de suas produções. O poeta carnavaлизa a seriedade da religião, elaborando uma crítica social bastante contundente.

Conforme explica Fiorin (2016, p. 102) sobre o referido poeta: “de um lado, há a poesia religiosa, perpassada de piedade, veneração e temor; de outro lado, há a poesia satírica, que dessacraliza os poderosos, relativiza as normas sociais”. O palavrão em muitos casos é utilizado, então, como forma de crítica social, de trazer ao dizível aquilo e aqueles que o discurso oficial – dominante – geralmente censura.

A literatura popular medieval também explorou esse recurso. Desde já os séculos XII e XIII, por exemplo, eles estão presentes nas cantigas de maldizer, como as de Afonso Eanes de Coton, objeto de análise deste trabalho.



Sobre o uso dos palavrões na idade média, Bakhtin vai dizer que os palavrões são um dos recursos de carnavalização.

Segundo Fiorin (2016, p. 97), a “carnavalização é a transposição para a arte do espírito carnavalesco”. O autor explica que a linguagem carnavalesca é familiar, sarcástica e insultuosa, porém, adverte que esses insultos e zombarias não têm um valor ofensivo, mas brincalhão. Fiorin (2016) exemplifica esses valores igualando esse tipo de linguagem ao contexto de “brincadeiras insultuosas” entre amigos. Assim ele afirma: “É a mesma coisa de amigos que se dizem expressões como *filho da puta* ou *veado*, expressando intimidade, brincadeira, e não ofensas” (Fiorin, 2016 p. 102). Ainda segundo explica o mesmo autor:

A literatura carnavalizada ocupa-se do presente e não do passado mítico; não exalta a tradição, mas critica-a e opta pela experiência e pela livre invenção; constrói uma pluralidade intencional de estilos e vozes (mistura o sublime e o vulgar; usa gêneros intercalares, como cartas, manuscritos encontrados, paródias de gêneros elevados, citações caricaturadas, etc.). Nela, a palavra não representa, é representada e, por isso, é sempre bivocal. Mesclando-se dialetos, jargões, vozes, estilos. (Fiorin, 2016, p. 98).

Conforme explica Fiorin (2016, p. 104-112), são recursos da carnavalização o insulto, a imagem grotesca, o baixo corporal, a paródia, os jogos de linguagem.

Em resumo, a literatura carnavalizada é ambivalente, não havendo nela o objetivo único da denúncia negativa de caráter moral ou sociopolítico, que operaria apenas no plano da negação, da crítica séria. Segundo Fiorin (2016, p. 104),

Para ser carnavalesca é preciso que uma obra seja marcada pelo riso, que dessacraliza e relativiza as coisas sérias, as verdades estabelecidas, e que é dirigido aos poderosos, ao que é considerado superior. Nela aliam-se a negação (a zombaria, o motejo, a gozação) e a afirmação (a alegria). Por isso, ela opera muito bem com os duplos, os dois pólos: o nascimento e a morte, a bênção e a maldição, o louvor e a injúria, a juventude e a decrepitude, o alto e o baixo.

Ainda lembrando os escritos de Fiorin (2016, p. 100-101), na carnavalização,

As condutas, os gestos, as palavras liberam-se, pois, da dominação das situações hierárquicas. Eles tornam-se excêntricos, deslocados do ponto de vista da lógica habitual (homens vestem-se de mulher; a linguagem torna-se obscena, não respeitando o limite da decência e do decoro etc.).

O carnaval é o momento onde tudo pode ser questionado, no carnaval todos são livres para se comportarem da maneira que melhor lhes convém sem serem criticados por terem um comportamento chamado de inadequado, tudo é permitido.

Vejamos agora, então, como esses aspectos aparecem nos textos de Afonso Eanes de Coton.

3 O palavrão nas cantigas de Afonso Eanes de Coton

Com o declínio do Império Romano, a partir do século IV e V, o latim vulgar, língua oficial de Roma, passou a sofrer modificações entre os povos dominados. Foi nesse longo período da Idade Média que começaram a surgir as línguas



neolatinas, como o português, o espanhol, o francês, o italiano, o romeno e o catalão. No entanto, foi apenas no século XIV que o português surgiu como língua oficial; as cantigas dos trovadores foram, portanto, escritas em outro dialeto, o provençal.

O trovadorismo foi a primeira manifestação literária da dita língua portuguesa. Surgiu no século XII, ainda na formação do Estado Nacional Português. Os trovadores eram em geral, artistas de origem nobre que escreviam e cantavam as cantigas (poesias cantadas), com acompanhamento de instrumentos musicais. Nesse contexto, surgiram vários tipos de produção literária popular. Assim têm-se as cantigas de amor, cantigas de amigo, cantigas de escárnio e as cantigas de maldizer.

Segundo explicam Mongelli, Maleval e Vieira (1992), as cantigas de amor inspiravam-se nas canções (“cansós”) provençais. Nela o homem expressava o seu amor pelo “senhor”¹, de acordo com o código do amor cortês, posto em circulação pela poesia provençal.

As cantigas de amigo, por oposição às de amor, estão postas na boca da mulher (eu-lírico feminino): é ela quem fala, dirigindo-se ao seu amigo, ou à sua mãe, irmãs ou amigas, ou ainda, a algum elemento da natureza. As cantigas de amigo que chegaram até nós através dos cantoneiros são obras dos mesmos poetas que compuseram as cantigas de amor e as de escárnio e maldizer, o que significa que o “eu”

feminino é fictício (Mongelli; Maleval; Vieira, 1992).

Por fim, as cantigas de escárnio e maldizer têm em comum o fato de que em ambas se quer dizer mal de alguém. São cantigas de caráter satírico, por vezes burlesco, e não raramente obsceno, bastante apreciadas pelos trovadores galego-portugueses. Muitos trovadores cantam os prazeres do amor carnal, às vezes de forma apenas sugestiva, outras, clara e mesmo caricata.

O gênero satírico era nobre, pois esses trovadores pertenciam ao clero ou à nobreza, entre as camadas populares quem cantava ou executava as canções, mas não as criavam, eram os jograis. (Mongelli, Maleval, Vieira, 1992). O sirventês era o gênero de cantiga empregado para a crítica social, moral e política. A expressão “cantiga de escárnio e maldizer” cobre, nos cantoneiros, grande variedade de temas e de formas: como diz a “Arte de Trovar”, elas podem ser de mestria ou de refrão; há sirventeses ao lado de cantigas escatológicas, algumas imitam um modelo provençal.

Nota-se que nas cantigas de escárnio e de maldizer, a carnavalização de Bakhtin é demonstrada em seus versos, quando são trazidas para a cantiga situações, palavras, que de uma maneira geral são tidas como obscenas, palavras que se referem ao baixo corpóreo expostas pelos trovadores de uma maneira satirizada, misturando também o sagrado e o profano.

¹Em galego-português o substantivo era invariável para os dois gêneros.



Segundo o estudo “Cantigas Medievais Galego-Portuguesas”, da Faculdade de Ciências Humanas da universidade Nova de Lisboa (FESH), Afonso Eanes de Coton foi um trovador galego português que atuava nas cortes de Fernando III e Afonso X; o seu traço mais marcante é o realismo. Supõe-se que Afonso Eanes de Coton nasceu no final do século XII, em Negreira, onde está o Paço do Coton.

Na corte de Fernando III, Afonso Eanes de Coton mantém uma produção literária com Martim Soares, Johan Soares Coelho, Roi Gomez de Briteiros e nesse mesmo período ele conhece Gonçalo Eanes do Vinhal e a Pero da Ponte. Afonso Eanes de Coton era considerado por seus contemporâneos como um *bon vivant* de má reputação.

É atribuído ao trovador catorze cantigas de maldizer e de escárnio, duas cantigas de amigo e duas *tenzóns*, as duas com Pero da Ponte que era seu discípulo. Ainda existem dúvidas a respeito da produção de duas das peças de escárnio e maldizer e de uma cantiga de amor.

As cantigas de Afonso Eanes de Coton eram sátiras diretas, extremamente maledicentes com a utilização de palavras obscenas de conteúdo erótico e continham citação nominal da pessoa satirizada. Afonso Eanes de Coton, em suas cantigas de maldizer, fazia críticas diretas e fazia uso de palavrões e agressões verbalizadas, as cantigas de

maldizer eram mais agressivas, tinham um propósito mais ácido e ferino.

Nas cantigas de maldizer ele usava uma linguagem extremamente pesada e chula e, muitas vezes, eram abordados temas como prostituição, adultério, imoralidades.

3.1 O palavrão em quatro cantigas de Afonso Eanes de Coton

Nesta seção, serão apresentadas as análises das quatro cantigas de Afonso Eanes de Coton. Os textos das quatro cantigas foram coletados da base de dados do projeto “Littera, edição, atualização e preservação do património literário medieval português”, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/ELT/69985/2006), e sediado no Instituto de Estudos Medievais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Esses dados estão disponíveis na plataforma do projeto². Tal base de dados compilou cantigas do Cancioneiro da Ajuda (A), o Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B) e o Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (V).

A escolha das quatro cantigas para este trabalho se deu seguindo os seguintes critérios: i) ter como autor o trovador Afonso Eanes de Coton; ii) ser classificada como cantiga de escárnio e maldizer e iii) apresentar palavrão(ões). A escolha do trovador Afonso Eanes de Coton se deu, pois ele não é um trovador muito estudado, fato comprovado por

² Disponível em:
<https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?ling=por&cda=1603&pv=sim> Último acesso em 15 de dez 2024.



se encontrar poucos trabalhos sobre ele especificamente³.

Sobre a apresentação das cantigas, será mantida a escrita dos textos em Galego, conforme se apresentam no banco de dados, e serão utilizadas explicações em nota de rodapé sobre os sentidos e/ou a tradução dos termos que se mostrarem necessários para compreensão das cantigas. Para isso, usaremos o Glossário proposto pelo mesmo banco de dados da Universidade Nova de Lisboa, disponível no mesmo site.

3.1.1 Mari'Mateu e o desejo por cona

Mari'Mateu

Mari'Mateu, ir-me quer'eu daquém,
porque nom poss'um cono baratar:
 algúem que mi o daria nõn'o tem,
e algu[é]m que o tem nom mi o quer dar.
 Mari'Mateu, Mari'Mateu,
tam desejosa ch'és de cono com'eu!

E foi Deus já de conos avondar
aqui outros, que o nom ham mester,
 e ar 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!

A cantiga Maria Mateu é uma das mais obscenas cantigas do cancioneiro Afonso Eanes de Coton, segundo descrição do projeto Littera. O texto tematiza a homossexualidade feminina na pessoa de Maria Mateu, que era uma soldadeira, isto é, conforme Glossário de

³ São alguns trabalhos que tratam do autor “O escárnio de amor de Afonso Eanes do Coton” – de Raúl César Gouveia Fernandes; “Estudo da esfera o homem, ser social do vocabulário onomasiológico de Afonso Eanes

Lopes (2011- s.p), “mulher a soldo (prostituta, ou, por vezes, cantora e bailarina)”.

A cantiga é composta por duas estrofes, e o primeiro verso da primeira estrofe já nos mostra a quem é direcionada a cantiga, isto é, à Maria Mateu. Nos versos seguintes, vê-se que o trovador começa em tom de lamúria, como que se reclamassem da falta de cona que existe naquele lugar (ir-me quer'eu daquém // porque nom poss'um cono baratar).

Nesse caso, já se vê a utilização do termo cona para designar o que, em português brasileiro, equivaleria ao termo buceta, isto é, um palavrão. Mesmo atualmente, em Portugal, o termo cona é considerado um palavrão, pois se refere ao termo “vagina” de uma maneira vulgar como em português do Brasil encontramos o similar para “buceta”, tanto que em uma viagem a Portugal. Veja-se que, em Lisboa, o filme Conan, o Bárbaro (1982), com o ator Silvéster Stallone, foi chamado em Portugal apenas de “O Bárbaro”, uma vez que “Conan” se referia para os portugueses à vagina da mulher de uma maneira pejorativa.

No terceiro verso, o trovador fala que quem tem a cona, ou seja, a mulher, não quer dá-la pra ele, o que também remete à expressão “dar a cona”, uma linguagem obscena para a época como para os nossos dias. Um termo, uma expressão de baixo calão em que o verbo dar já possui uma conotação

do Coton” – de Aurelina Ariadne Domingues Almeida e “Esta tenzon fezeron Pero da Ponte e Afonso Anes do Coton, edição e estudo do debate b969/V556” – de Déborah González Martínez.



sexual. Esse sentido, inclusive, é apresentado no dicionário do Português.

No quarto verso, ainda na primeira estrofe, há uma referência à homossexualidade masculina, quando o autor escreve “alguém que mi o daria nôn'o tem”, ou seja, quem queria dar para ele não tinha cona, era desprovido de cona. Há aqui, portanto, uma clara referência a homossexualidade masculina, o trovador termina a primeira estrofe, reclamando, “Mari'Mateu, Mari'Mateu // tam desejosa ch'és de cono [buceta] com'eul”.

Na segunda estrofe, há uma mistura do sagrado com o profano, quando o autor escreve “E foi Deus já de conos avondar // aqui outros, que o nom ham mester”. Nestes dois primeiros versos, o autor reclama que Deus fez tantas conas e as colocou em um lugar que muitos não queriam, isto é, que não gostavam de ou não tinham arte/prática (mester) com conas, uma provável alusão à existência de muitos homossexuais masculinos e femininos naquele lugar.

O trovador continua no terceiro verso reclamando “e ar feze-os muito desejar a mim e ti, pero que ch'és molher”, falando que outros, como ele próprio e a própria Maria Mateu, desejavam cona, indicando de novo o desejo homoerótico de Maria Mateu, o que aparece também no fechamento da cantiga: “Mari'Mateu, Mari'Mateu // tam desejosa ch'és de cono com'eul”.

Nessa cantiga, conseguimos observar a carnavalização com o uso do palavrão, quando o autor traz para o público, para o conhecimento geral, os termos que são

conhecidos como termos de baixo calão, obscenos, que geralmente são utilizados no âmbito privado. No sentido que os termos são utilizados na própria cantiga, nota-se que o palavrão não é utilizado para ofender ou para ridicularizar, simplesmente são utilizadas as palavras conhecidas como obscenas para demonstrar seu próprio sentimento e o de sua “homenageada” – a Maria Mateu.

Vale ressaltar que, estamos aqui no século XIII, o contexto histórico e social nos remete a uma sociedade extremamente conservadora que era contrária ao que estava sendo feito aqui nas cantigas de Afonso Eanes de Cotom, isto é, as relações homoeróticas não faziam parte das práticas aceitas como naturais, como parte dos valores dominantes na época. É perceptível na cantiga, então, que há uma tematização do que está fora dos valores estabelecidos da época, isto é, a homossexualidade.

Há também a focalização daquilo que é da vida popular, da cultura do baixo – o teor sexual, o uso do palavrão como um recurso do grotesco, remetendo ao baixo do corpo, à cona, à buceta, nestes termos. Nesse caso, o palavrão aparece para falar daquilo que está à margem, nos termos da margem, do tabu.

3.1.2 Abadessa e a arte do foder

Abadessa

Abadessa, oí dizer
que érades mui sabedor
de tod'o bem; e, por amor
de Deus, querede-vos doer
de mim, que ogano casei,
que bem vos juro que nom sei



mais que um asno de foder.

Ca me fazem en sabedor
de vós que havedes bom sem
de foder e de tod'o bem;
ensinade-me mais, senhor,
como foda, ca o nom sei,
nem padre nem madre nom hei
que m'ensin'e fic'i pastor.

E se eu ensinado vou
de vós, senhor, deste mester
de foder e foder souber
per vós, que me Deus aparou,
cada que per foder direi
Pater Noster e enmentarei
a alma de quem m'ensinou.

E per i podedes gaar,
mia senhor, o reino de Deus,
per ensinar os pobres seus
mais ca por outro jajūar;
e per ensinar a molher
coitada, que a vós veer,
senhor, que nom souber ambrar.

A cantiga Abadessa pode se referir a uma Abadessa que entendia muito sobre o ato de foder. Abadessa é o título de uma “Prelada maior, superiora ou prioresa de certas abadias ou comunidades religiosas” (Dicionário, 2021). Conforme se infere a partir da expressão “que m'ensin'e fic'i pastor”, no último verso da segunda estrofe, o trovador é masculino e, nesta cantiga, pede à Abadessa para ensiná-lo a foder, ou seja, a fazer sexo.

Ele diz que teria se casado naquele ano ou se casaria naquele ano e como ele não tinha pai e nem mãe para ensiná-lo, ele pede ajuda à Abadessa (nem padre nem madre nom hei // que m'ensin'e fic'i pastor). A produção pode também ser uma crítica aos religiosos, o que também era muito comum nas cantigas de

escárnio e de maldizer (Mongelli; Maleval; Vieira, 1992).

Nessa cantiga, pode-se dizer que há carnavalização, pois há mistura do sagrado e do profano numa sátira sobre uma Abadessa não identificada. O autor se apresenta como um recém-casado e órfão. Ele invoca as experiências da Abadessa na arte do sexo e promete rezar um Pai Nosso toda vez que for colocar em prática o que lhe fora ensinado por ela (cada que per foder direi // Pater Noster e enmentarei // a alma de quem m'ensinou).

Ensinar a prática do sexo é melhor do que jejuar e que fará com que a Abadessa conquiste o reino dos céus (E per i podedes gaar // mia senhor, o reino de Deus // per ensinar os pobres seus // mais ca por outro jajūar;). Segundo a interpretação de Lopes (2011, s/p.), mencionar o ato de jejuar pode remeter a uma sátira do jejum sexual imputado aos religiosos da época. Isso estaria sendo construído pela expressão “outro jejum”, ou seja, o sexual. Assim, pode haver aqui um recurso da literatura carnabalizada, isto é, o jogo de palavras, o duplo sentido, conforme se entende a partir de Fiorin (2016).

Nesta cantiga, são utilizados vários palavrões, começando no último verso da primeira estrofe, quando ele fala “que bem vos juro que nom sei // mais que um asno de foder.”, literalmente que ele não sabe foder mais que um asno ou jumento, ou seja, que ele não entende nada da arte de foder, colocando isso em termos socialmente aceitáveis, ele não sabe nada da arte de fazer sexo.



Na segunda estrofe, o verbo foder e o substantivo foda são utilizados para reiterar que ele não conhecia essa “arte” e é também verificada a mescla entre o sagrado e o profano, quando o eu-lírico parece estar fazendo uma oração, um pedido: “ensinade-me mais, senhor // como foda, ca o nom sei”. Ao fazer esse pedido usando uma forma comum ao gênero oração/reza, vê-se mais uma vez um aspecto da carnavalização que seria uma espécie de paródia.

Na terceira estrofe, continua a utilização de palavrões sempre com a mesma conotação foda, foder, meter, em um sentido extremamente rude, quando ainda há a mistura mais uma vez do profano com o sagrado quando o trovador fala que rezará um Pai Nossa, toda vez que praticar o que lhe fora ensinado pela Abadessa (... cada que per foder direi // Pater Noster...).

Na última estrofe, há uma espécie de coroação tanto da Abadessa quanto da própria cantiga, em cujo final se remete ao reino de Deus como recompensa pelo ensinamento da Abadessa ao trovador (E per i podedes gaar // mia senhor, o reino de Deus // per ensinar os pobres seus). Em outras palavras, o trovador fala que a Abadessa vai ganhar o reino de Deus toda vez que ensinar os ignorantes a foder e ensinar as mulheres que não sabem a rebolar (mais ca por outro jajūar // e per ensinar a molher // coitada, que a vós veer // senhor, que nom souber ambrar).

É interessante a carnavalização nesta cantiga, de novo o autor trazendo o privado, o íntimo para o meio público, para a praça, em uma época denominada de Baixa Idade Média

sendo palco de várias transformações e acontecimentos, meados do século XIII, em uma região dominada pelo clero, em plena época das Cruzadas.

Pode-se observar que nessa cantiga, em nenhum momento o trovador parece querer eliminar ou destruir o sagrado, pois ele coloca a Abadessa como uma autoridade eclesiástica e também uma autoridade na arte de foder, ou seja, reconhece sua autoridade sagrada, apesar de esse reconhecimento ser marcado pela relativização por meio do riso, da afirmação da alegria. A interpretação estreita de que o trovador estaria apenas tentando “manchar” o sagrado, afetando a imagem do que deveria ser santo ou santificado, então, ganha outros contornos, pois mesmo o riso provocado pelo pedido do trovador à Abadessa não retira dela a autoridade de conceder “o milagre”.

3.1.3 Maria Garcia e o vendedor de foda

Ben me cuidei eu Maria Garcia

Bem me cuidei eu, Maria Garcia,
em outro dia, quando vos fodi,
que me nom partiss'en de vós assi
como me parti já, mão vazia,
vel por serviço muito que vos fiz,
que me nom destes, como x'homem diz,
sequer um soldo que ceass'um dia.

Mais desta seerei eu escarmentado:
de nunca foder já outra tal molher
se m'ant'algo na mão nom poser,
ca nom hei porque foda endoadoo;
e vós, se assi queredes foder,
sabedes como: ide-o fazer
com quem teverdes vistid'e calçado.
Ca me nom vistides nem me calçades,
nem ar sej'eu eno vosso casal;
nem havedes sobre mim poder tal
por que vos foda, se me nom pagades



ante mui bem; e mais vos en direi:
nulho medo, grado a Deus e a el-rei,
nom hei de força que me vós façades.

E, mia dona, quem pregunta nom erra
- e vós, por Deus, mandade preguntar
polos naturaes deste lugar
se foderam nunca, em paz nem em guerra,
ergo se foi por alg'ou por amor.
Id'adubar vossa prol, ai senhor,
ca vedes: grad'a Deus, rei há na terra.

A cantiga acima é diametralmente oposta à cantiga do amor cortês. Nela, vemos um trovador que acha que é tão bom na arte do sexo, que como está sempre pronto para o sexo que se acha no direito de cobrar pelo ato executado. Depois de passar muito tempo pagando pelos serviços sexuais das soldadeiras, agora é o eu-lírico que quer ser pago pelo trabalho. Ele não quer mais “trabalhar” de graça, chega de ser explorado, ele quer passar a receber pelos serviços prestados na cama com as mulheres.

A cantiga tem dois detalhes curiosos: o primeiro é, no final da terceira estrofe, a afirmação de que o trovador não tem medo da “força” que ela lhe faça, ou seja, de ser violado; o que significa que na cama ele está pronto para fazer o que lhe for solicitado, está apto a executar o ato que lhe for exigido no sexo, ele está preparado para fazer de tudo, literalmente aberto ao sexo; segundo, na última estrofe, a afirmação de que as pessoas só praticam o ato sexual por dois motivos, dinheiro ou amor, um primeiro envolve o lado prático de sobrevivência que é o cobrar pelo ato sexual e um outro que é o sentimento, a emoção.

Por fim, observamos nesta cantiga uma inversão do que a tradição convencionou atribuir à mulher como sendo seu papel, ou seja, aqui é o homem que se coloca disponível

ao desejo da mulher, que vende sexo. Há, assim, a inversão típica do processo de carnavalização como o explica Fiorin (2016) – o homem é que está como objeto de consumo feminino.

3.1.4 Mara Marinha e o sexo que (não) rebenta

Mara Marinha

Marinha, o teu folgar
tenho eu por desacertado,
e ando maravilhado
de te não ver rebentar,
pois tapo com esta minha
boca, a tua boca, Marinha;
e com este nariz meu,
tapo eu, Marinha, o teu;
com as mãos tapo as orelhas,
os olhos e as sobrancelhas,
tapo-te ao primeiro sono;
com a minha piça o teu cono;
e como o não faz nenhum,
com os colhões te tapo o cú.
E não rebentas, Marinha?

Mara Marinha é uma canção dedicada à soldadeira (prostituta, bailarina ou cantora). Marinha, provavelmente seria a Marinha Sabugal, presente em outras cantigas. A cantiga apresenta conteúdo erótico com o eu-lírico descrevendo uma cena de sexo com essa Marinha, insinuando que ela gosta muito de sexo, tanto que parece passar dos limites, parece “não certo”, “errado”, “desequilibrado” (o teu folgar//tenho eu por desacertado).

Nessa cantiga, há uma recorrência de referências às partes corporais de Marinha (boca, nariz, orelhas, olhos, sobrancelhas, cono, cú), as quais são todas invadidas, tapadas pelo eu-lírico, que se admira pela resistência



desse corpo diante de tanta ação contra si (ando maravilhado//de te não ver rebentar [...]E não rebentas, Marinha?). Às partes baixas são atribuídos os palavrões (pica, cona, cú).

A focalização nesse corpo feminino que parece voltado ao sexo, que é violentado, invadido à força; mas que não se arrebenta, pode ser um contraponto às cantigas de amor cortês, que construíam a mulher com um corpo não sexuado, quase que como um ser inalcançável. Na cantiga de maldizer, ela aparece com um corpo que é destinado para o sexo, que trata dos prazeres mundanos com termos que seriam também mundanos. Aqui, pode-se dizer que se trata de sexo e não de amor - como no amor cortês das cantigas de amor -, o que é uma forma de carnavalização dessas últimas cantigas.

4 Conclusão

Neste trabalho se verificou que a utilização do palavrão se faz presente na nossa linguagem nas diferentes épocas. A partir das leituras teóricas, pode-se dizer que o palavrão, de uma maneira geral, remete ao ato sexual, aos órgãos genitais e muito frequentemente ao ânus, ou seja, as partes localizadas abaixo da cintura, ânus, vagina, pênis, ou seja, as partes baixas do corpo, muitas vezes voltados para o grotesco.

Esses aspectos são confirmados nas cantigas de escárnio e maldizer analisadas. Na cantiga “Maria Garcia”, por exemplo, o autor faz menção ao ato sexual em toda a cantiga, incluindo várias partes do corpo; mas o palavrão em si é utilizado somente quando se

refere às partes baixas do corpo e de uma maneira extremamente grotesca.

Na cantiga “Abadessa”, Coton faz uma mescla do sagrado e do profano, quando ele se refere à Abadessa como uma autoridade na arte do sexo e não se envergonha de pedir conselhos para satisfazer a mulher no sexo, pois ele diz não saber fazer sexo e não ter ninguém que o ensine, quando ele resolve pedir ajuda a Abadessa. Esse aspecto é comum no processo de carnavalização assim como o uso dos palavrões.

A cantiga “Maria Mateu” chama especial atenção por se referir também a práticas sexuais, especificamente ao homoerotismo, ao lesbianismo, à homossexualidade masculina já no século XIII. Na cantiga “Marinha”, o autor fala da resistência da mulher ao sexo, ou seja, apesar do excesso de sexo tem-se um corpo que não arrebenta (não machuca), ou seja, o corpo feminino aparece como um corpo para o sexo quase que exclusivamente. Interessante reforçar que viu-se na cantiga “Marinha” um tom de sexo-estupro. Não é possível definir se ela estava sendo estuprada ou se era uma relação consensual, pois demonstra um sexo extremamente violento, havendo um desejo de destruir, machucar, fazer sofrer. Além disso, com uma mulher em estado pouco consciente.

A partir do presente trabalho, então, demonstrou-se que o palavrão faz parte da nossa linguagem, do nosso discurso, que é utilizado pelas pessoas para ofender, criticar ou até mesmo para elogiar. O valor do uso vai depender do contexto (esfera discursiva) em que ele é usado e dos interlocutores, da época e suas ideologias. Fato é que o palavrão está



presente no nosso dia a dia independentemente do nível de escolaridade, do nível socioeconômico ou faixa etária em si, e vai adquirindo diferentes valores considerando esses aspectos discursivos de esfera social e interlocutores.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. Apresentação do problema. In: BAKHTIN, Mikail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo. Editora HUCITEC, 2010. (p. 1 – 50)

CAETANO, Veridiana. **Palavrão em filmes brasileiros contemporâneos**: um enfoque Bakhtiniano. Porto Alegre, PUC-RS, 2015. Tese. Doutorado em Letras. Faculdade de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/8051/4/000478129-Texto%2bCompleto-0.pdf> Acessado em: 13/12/2021.

FIORIN, José Luis. A Carnavalização. In: FIORIN, José Luis. **Introdução ao Pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Contexto, 2016 (p. 97 – 123)

LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. (2011-), **Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]**. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. [Consulta em (indicar data da consulta)] Disponível: <http://cantigas.fcsh.unl.pt> Acessado em: 13/12/2011.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros; MALEVAL, Maria do Amparo Tavares; VIEIRA Yara Frateschi. **A Literatura Portuguesa em perspectiva**. Vol. 1. São Paulo: Editora Atlas, 1992.

PETRI, Dino. "A linguagem proibida". In: PETRI, Dino. **A linguagem proibida**: um estudo sobre a linguagem erótica: baseado no Dicionário Moderno de Bock, de 1903. São Paulo: LPB, 2010 (p. 79 – 96)

SOARES, Vanessa Arlesia de Souza Ferretti. Concepção dialógica da linguagem e o ensino de língua portuguesa: uma reflexão a partir de relatos de professores da rede municipal de Blumenau/SC. **Work. pap. linguíst.**, 13(2): 37-57, Florianópolis, jul.set, 2012

