

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

VANESSA GIULIANI BARBOSA TAVARES

“NOM QUER’EU DONZELA FEA”:
MISOGINIA NAS CANTIGAS SATÍRICAS
DE AFONSO X

VITÓRIA

2018

VANESSA GIULIANI BARBOSA TAVARES

“NOM QUER’EU DONZELA FEA”:
MISOGINIA NAS CANTIGAS SATÍRICAS
DE AFONSO X

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré.

VITÓRIA

2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Naturais da
Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)
Bibliotecário: Saulo de Jesus Peres – CRB-6 ES-000676/O

T231n Tavares, Vanessa Giuliani Barbosa, 1992-
“Nom quer’eu donzela fea” : misoginia nas cantigas satíricas de Afonso X
/ Vanessa Giuliani Barbosa Tavares. – 2018.
126 f.

Orientador: Paulo Roberto Sodré.
Disserta o (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Afonso X, Rei de Castella e Leão, 1221-1284. 2. Sátira portuguesa. 3. Mulheres na literatura. 4. Misoginia na literatura. 5. Feiura. 6. Poesia portuguesa – Até 1500. I. Sodré, Paulo Roberto, 1962-. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

Vanessa Giuliani Barbosa Tavares

“‘Nom quer’ eu donzela fea”: misoginia nas cantigas satíricas de Afonso X”

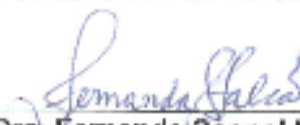
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 28 de fevereiro de 2018.

Comissão Examinadora:



Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré
Orientador e Presidente da Comissão Examinadora



Profa. Dra. Fernanda Scopel Falcão (UFES)
Examinador Titular Interno



Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré
Por Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes (UFC)
Examinador Titular Externo

Para Leona, Diana e Leca.

AGRADECIMENTOS

A mamãe e Leandro, cujos cuidados educacionais na infância me possibilitaram a realização deste mestrado.

A Vinicius, a quem devo mais que consigo expressar.

Ao meu orientador, professor Paulo Roberto Sodré, pela orientação paciente e solícita e pelos preciosos ensinamentos, que ultrapassam a pesquisa acadêmica e se estendem para a vida.

À professora Lênia Márcia Mongelli, pelas valiosas e indispensáveis contribuições no exame de qualificação, e à professora Fernanda Scopel Falcão, também pela leitura atenta do relatório de qualificação que resultou em oportunas achegas e, em especial, pela prestativa indicação e disponibilização de bibliografias.

Aos professores membros da banca de defesa, Geraldo Augusto Fernandes e Fernanda Scopel Falcão, pelas leituras e inestimáveis contribuições.

Ao professor Pedro Carlos Louzada Fonseca pela disponibilização de seu livro.

A Caio, Eduardo, João, Larissa e Wendell, alunos da disciplina ministrada por mim como voluntária, os quais me possibilitaram profícuas discussões sobre o escopo deste trabalho.

Aos amigos Guilherme e Lucas, pelas pacientes escutas e pelo auxílio com algumas interpretações bíblicas, e Lorena e Jéssica, pela companhia na árdua jornada da pesquisa acadêmica.

À Capes, pela bolsa concedida.

Àqueles que, de alguma maneira, auxiliaram a realização deste estudo.

A história foi feita pelos homens. E escrita por eles. Aliás, tudo foi escrito, analisado, estudado pelos homens. Inclusive as mulheres.

Alice Ruiz

RESUMO

Estuda as personagens femininas nas cantigas satíricas de Afonso X (1221-1284), rei de Castela e Leão e trovador, fundamentando-se em estudos interdisciplinares: filológicos, crítico-literários, historiográficos e filosóficos. Aborda os discursos clericais, jurídicos e filosóficos da Antiguidade e Idade Média que consolidaram a tradição misógina ocidental e engendraram a condição social das mulheres entre os séculos XII e XIV, identificando os modelos estéticos e comportamentais prescritos para as nobres e plebeias. Por meio da investigação de critérios sociais relativos à beleza e feiura, reconhece a fealdade feminina como um dos motivadores do riso no escárnio e maldizer galego-português, observando algumas estratégias poético-retóricas empregadas pelos trovadores para a descrição de senhoras, velhas e soldadeiras e de suas particularidades físicas e morais condenadas pelos paradigmas vigentes no medievo. Diante disso, constata que as cantigas satíricas produzidas por Afonso X, embora voltadas para o entretenimento, configuram-se igualmente como uma literatura que, ao apontar o desajuste das satirizadas aos modelos de beleza e conduta prescritos para as mulheres, tornava-se um meio de difusão e manutenção da misoginia medieval, isto é, dos discursos essencialistas que promoveram o apagamento social e histórico do gênero feminino.

Palavras-chave: Sátira galego-portuguesa – Afonso X. Cantigas de escárnio e maldizer – Afonso X. Feiura feminina – Tema literário. Misoginia medieval na poesia.

ABSTRACT

The goal of this research is to study the feminine characters in the satirical songs of Alfonso X, King of Castile and Leon and troubadour, based on philological, literary-critical, historiographical and philosophical interdisciplinary studies. It approaches the clerical, legal and philosophical discourses from Antiquity and Middle Ages that consolidated the western misogynist tradition and engendered the social condition of women between the 12th and 14th centuries, identifying the aesthetic and behavioral models prescribed for medieval nobles and commoners. Based on investigation of social criteria regarding beauty and ugliness, this analysis recognizes the feminine ugliness as one of the motivators of laughter in the Galician-Portuguese *escárnio e maldizer*, observing some poetical-rhetorical strategies applied by the troubadours to describe ladies, old women and *soldadeiras* and their physical and moral characteristics condemned by medieval paradigms. In view of this, it is verified that the satirical songs of Alfonso X, although focused on entertainment, are as equally configured as a literature which, by pointing out the misfit of satirized women to the prescribed models of beauty and conduct, became a means of diffusion and maintenance of medieval misogyny, that is, the essentialist discourses that promoted the social and historical vanishing of the feminine gender.

Keywords: Galician-Portuguese satire – Alfonso X. *Cantigas de escárnio e maldizer* – Alfonso X. Feminine ugliness – Literary theme. Medieval misogyny in poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: A PERSONAGEM FEMININA NAS CANTIGAS SATÍRICAS GALEGO-PORTUGUESAS	10
CAPÍTULO 1: A TRADIÇÃO MISÓGINA NA IDADE MÉDIA	28
1.1 A “NATURAL” INFERIORIDADE FEMININA	29
1.2 O CONTROLE DO FEMININO: MODELOS INSTITUÍDOS	41
1.3 A MISOGINIA NA LITERATURA CORTÊS.....	49
CAPÍTULO 2: O ESCÁRNIO E MALDIZER GALEGO-PORTUGUÊS E A FEIURA COMO EXPRESSÃO DA MISOGINIA	55
2.1 A DIMENSÃO SATÍRICA DO ESCÁRNIO E MALDIZER.....	56
2.2 AS DIFERENTES PERCEPÇÕES DE BELEZA E FEIURA.....	63
2.3 A FEIURA FEMININA SOB O OLHAR MISÓGINO NAS LITERATURAS SATÍRICAS.....	68
CAPÍTULO 3: A FEIURA FEMININA E A MISOGINIA NAS CANTIGAS SATÍRICAS DE AFONSO X	81
3.1 A IMAGEM DE MULHERES VÁRIAS	83
3.2 A IMAGEM DAS SOLDADDEIRAS	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	119

INTRODUÇÃO: A PERSONAGEM FEMININA NAS CANTIGAS SATÍRICAS GALEGO-PORTUGUESAS

Durante os anos de 2013 e 2014, desenvolvemos o subprojeto de Iniciação Científica “A mulher e a feiura nas cantigas satíricas de Afonso X”¹, cujo intuito era identificar as características das personagens femininas que apontavam para a feiura física ou moral. À época, as conclusões do estudo demonstraram algumas evidências dos discursos misóginos medievais na produção afonsina, desenvolvida nas cortes da Península Ibérica do século XIII, sobretudo pela análise das descrições que arredavam as mulheres motejadas dos modelos estéticos e comportamentais estabelecidos naquele contexto, numa perspectiva que focalizou a moralização em detrimento da função lúdica daqueles cantares trovadorescos (TAVARES, 2014).

Neste trabalho, as cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas do rei de Castela e Leão e trovador Afonso X (1221-1284) serão, novamente, objeto de estudo com o fito de analisarmos as descrições femininas que revelam a feiura e os traços do pensamento misógeno medieval presentes nessas composições. Contudo, o teor moralista evidenciado no estudo anterior será complementado ou relativizado pela noção de que a literatura galego-portuguesa ocupava-se da finalidade de garantir o divertimento cortesão, talvez mais do que efetivamente estabelecer regras de conduta aos apreciadores das cantigas. Destacamos, apesar disso, o fato evidente de que, sendo autoridade máxima da corte, o rei, ao jogar com as palavras e as situações cotidianas com o intuito de provocar o riso, enfatizava ou normatizava padrões de conduta para seus súditos. Devido, portanto, à posição régia de Afonso X, entendemos que a ele era conferida maior influência política, jurídica e cultural que a outros trovadores, motivo que nos fez optar especialmente pelo *corpus* satírico afonsino para o desenvolvimento desta dissertação.

¹ Esse subprojeto fez parte do projeto de pesquisa “Os nomes e o *jugar de palabras* nas cantigas satíricas galego-portuguesas de Afonso X”, de Paulo Roberto Sodré, registro PRPPG-Ufes n. 4785/2013.

Afonso X “o Sábio”, cujo reinado coincide com a fase de máximo esplendor do Trovadorismo galego-português (OLIVEIRA, 2001, p. 178-179), legou-nos uma produção literária profícua. Nesta, inclui-se o espólio das cerca de 420 cantigas religiosas de louvor e de narração de milagres marianos, as *Cantigas de Santa Maria*, e o conjunto de 44 cantigas profanas: quatro cantigas de amor, um fragmento referente a uma cantiga de amigo e 39 cantigas de escárnio e maldizer (PAREDES-NÚÑEZ, 2010, p. 35).

Com relação aos temas abordados pelo rei-trovador, chama atenção a versatilidade tipológica do escárnio e maldizer do Sábio, que compôs desde a burla jocosa até a sátira violenta (PAREDES-NÚÑEZ, 1984, p. 450). No caso deste estudo, como já evidenciado, entre as muitas personagens e motivos tratados por Afonso X, serão investigadas as sátiras contra as personagens femininas. Sabe-se que as mulheres eram um dos alvos favoritos não somente das cantigas afonsinas, mas também das de seus companheiros trovadores. Perante um *corpus* satírico de cerca de mais de 400 cantigas² que chegaram até os dias atuais, Graça Videira Lopes contabiliza que aproximadamente 106 têm alvo feminino: 43 cantigas sobre as soldadeiras³, 51 sobre mulheres várias⁴, dez sobre religiosas, uma sobre criadas e uma sobre alcoviteiras (LOPES, 1998, p. 227). No caso das composições do Sábio, em meio a suas 39 cantigas de escárnio e maldizer, contabilizamos nove⁵ cantigas com menções diretas

² Graça Videira Lopes identifica cerca de 465 cantigas de escárnio e maldizer (1998), 34 a mais do que computou Manuel Rodrigues Lapa em sua edição, 431 (1995).

³ Essas mulheres faziam parte da tríade trovadoresca, composta por elas, pelos trovadores e pelos jograis (e/ou segreiros), trabalhando como dançarinas, cantoras ou instrumentistas e recebendo a moeda chamada “solda” pelo trabalho executado. São também apontadas com frequência como prostitutas, sobretudo nas descrições contidas nas cantigas satíricas (DIAS, 1998, p. 103).

⁴ Segundo a autora, neste critério incluem-se as personagens femininas sobre as quais não foi possível encontrar quaisquer referências (LOPES, 1998, p. 226).

⁵ “Achei Sancha Anes encavalgada” (B 458; ALFONSO X, 2010, p. 86; LAPA, 1995, p. 38); “[Maria Pérez vi muit’ assanhada,] (B 471b; ALFONSO X, 2010, p. 146; LAPA, 1995, p. 21); “Nom quer’eu donzela fea” (B 476; ALFONSO X, 2010, p. 165; LAPA, 1995, p. 23); “Joam Rodriguiz foi esmar a Balteira (B 481, V 64; ALFONSO X, 2010, p. 196; LAPA, 1995, p. 26); “Fui eu poer a mão noutro di-” (B 484, V 67; ALFONSO X, 2010, p. 213; LAPA, 1995, p. 28); “Domingas Eanes ouve sa baralha (B 495, V 78; ALFONSO X, 2010, p. 280; LAPA, 1995, p. 36); “Penhoremos o daian” (B 459, ALFONSO X, 2010, p. 90; LAPA, 1995, p. 39); “Med’hei do pertigueiro que tem Deça,” (B 460, ALFONSO X, 2010, p. 94; LAPA, 1995, p. 39) e “Ao daiam de Cález eu achei” (B 493, V 76, ALFONSO X, 2010, p. 266; LAPA, 1995, p. 34).

ou indiretas a mulheres, algumas anônimas ou indeterminadas, outras nomeadas, como Sancha Anes, Maria Pérez, Domingas Eanes.

Notamos, a princípio, que as mulheres satirizadas por Afonso X foram descritas por suas peculiaridades atinentes ao que era considerado feio, como a velhice e o sobrepeso, ou ao que era tido como imoral, a exemplo da lascívia e do desasseio, numa censura às imagens ou condutas femininas desprezíveis (TAVARES, 2014). Diante disso, a feiura feminina e a misoginia serão concebidas não apenas como parte de um discurso de propósito moralista, mas também como recurso temático para se obter o efeito humorístico de uma literatura produzida no período de apogeu dos escritos misóginos (BLOCH, 1995, p. 14-15) e que, por este motivo, estaria imersa em um ideário no qual o gênero feminino, de várias ordens sociais, era cerceado por inúmeras prescrições estéticas e comportamentais. Logo, ao descreverem comicamente – sob uma perspectiva androcêntrica – a feiura feminina, os trovadores reproduziram e confirmariam as noções relativas ao julgado como feio, imoral e, portanto, risível na observação das mulheres daquela sociedade.

Isso posto, para o estudo das descrições femininas no escárnio e maldizer afonsino, exporemos, inicialmente, algumas questões fundamentais acerca da poesia trovadoresca galego-portuguesa. De acordo com Graça Videira Lopes, a lírica profana produzida entre os séculos XII e XIV na região da Península Ibérica foi-nos transmitida por cinco principais fontes: três cancioneiros – *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (B ou CBN), *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (V ou CV) e *Cancioneiro da Ajuda* (A ou CA) – e dois pergaminhos – *Pergaminho Vindel* (N) e *Pergaminho Sharrer* (D, L ou T)⁶ (LOPES; FERREIRA, 2011-). António Resende de Oliveira, por sua vez, contabiliza oito testemunhos da manifestação trovadoresca peninsular, somando aos já comentados por Lopes o *Cancioneiro Bancroft Library* (Berkeley), conhecido também como *Cancioneiro dun Grande de Espanha*, e duas cópias conservadas em duas miscelâneas, uma da *Biblioteca Nacional de Madrid* (M) e outra da *Biblioteca Municipal de Porto* (P) (OLIVEIRA, 1994, p. 15-20). Além desses, Gladis Massini-

⁶ Gladis Massini-Cagliari afirma que o *Pergaminho Sharrer* é conhecido pela abreviatura D. Resende de Oliveira emprega a sigla L e Américo Antônio Lindeza Diogo utiliza T para designá-lo (CAGLIARI-MASSINI, 2007, p. 26; OLIVEIRA, 1994, p. 15; DIOGO, 1998, p. xx).

Cagliari e Américo Antonio Lindeza Diogo comentam ainda sobre a existência de um volume miscelâneo da Biblioteca Vaticana (V^a) (MASSINI-CAGLIARI, 2007, p. 27; DIOGO, 1998, p. xx).

Somando toda a poesia profana galego-portuguesa transmitida por esses manuscritos conhecidos na atualidade, Lopes contabiliza cerca de 1.680 cantigas, compostas por cerca de 187 trovadores e jograis (2011-). Em contrapartida, Oliveira comenta sobre a existência aproximada de 165 autores cuja produção ultrapassa 1.700 cantigas – cerca de 1.734 –, se incluídas as cantigas ausentes de B e V (OLIVEIRA, 1994, p. 21; 2001, p. 163-164). Esse vasto conjunto reúne toda a poesia galego-portuguesa referente às cantigas de amor, às cantigas de amigo e às cantigas de escárnio e de maldizer.

A sobredita divisão em três ou quatro gêneros principais segue as predisposições do tratado anônimo fragmentário *Arte de trovar* ou *Poética galego-portuguesa*, anexo ao *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, editado, em 1975, por Jean-Marie D'Heur e, em 1999, por Giuseppe Tavani; e traduzido (ou publicado em versão portuguesa moderna) por Yara Frateschi Vieira, em 2005 (A POÉTICA). Elaborada de forma sintética, a *Arte* transmitiu a impressão de um patrimônio trovadoresco ibérico mais homogêneo e indiferenciado do que na verdade é; por isso, a descrição dos pormenores dessa poética é bastante superficial e genérica e não compreende a pluralidade dessa poesia (TAVANI, 1999, p. 16).

O documento, atualmente atribuído ao Conde de Barcelos, filho de Dom Dinis – rei de Portugal em meados do século XIII –, ou a João de Gaia ou Estevão da Guarda, trovadores da corte dionisíaca – (TAVANI, 1999, p. 30) –, estabelece conceitos importantes, ainda que incompletos, sobre os gêneros principais da lírica trovadoresca, bem como suas regras estilísticas. Pela organização da *Arte*, ela seria composta de seis títulos divididos em capítulos, todavia, os dois primeiros títulos e parte do terceiro foram perdidos, estando a cópia em B iniciada pelo quarto capítulo do título terceiro, que menciona a distinção entre os sujeitos líricos das cantigas de amor e de amigo, o que faz supor que os capítulos anteriores abordassem esses gêneros (VIEIRA, 2005, p. 5).

O quinto capítulo conceitua o escárnio e o maldizer, *corpus* deste trabalho, que, segundo o anônimo tratadista, são dois gêneros cuja intenção é “falar mal de alguém” ou equívoca (escárnio) ou diretamente (maldizer). A sistematização do documento prevê uma simples distinção entre o escárnio e o maldizer: enquanto este era produzido com expressões descobertas, de compreensão imediata, aquele era elaborado com palavras cobertas, mediante o uso da *equivocatio*, de modo que abarcasse dois entendimentos que conferiam ambiguidade às composições:

Capítulo Quinto

Cantigas d'escárnio são aquelas que os trovadores fazem, querendo dizer mal de alguém nelas, e dizem-lho por palavras cobertas que tenham dois entendimentos, para que não sejam entendidas ... ligeiramente: e essas palavras chamam os clérigos “equivocatio”. E essas cantigas se podem fazer também de mestria ou de refrão [...]

Capítulo Sexto

Cantigas de maldizer são aquelas que fazem os trovadores [contra alguém] descobertamente: nelas entrarão palavras em que querem dizer mal e não terão outro entendimento se não aquele que querem dizer claramente [...] (A POÉTICA, 2005, p. 2).

Não obstante, essa distinção do tratado não engloba todos os textos atribuídos aos gêneros, dado que o grupo abarca um conjunto bastante heterogêneo que reúne não somente o escárnio e o maldizer, mas também o sirventês moral e político, a sátira literária e de costumes, queixas, lamentos, tenções e paródias (LANCIANI; TAVANI, 1995, p. 8). Ademais, as rubricas explicativas contidas nos cancioneiros não expressam com clareza a diferença proposta pela *Arte* e tornam-se genéricas à medida que as seções reservadas a essas composições são precedidas pela indicação totalizadora “escárnio e maldizer” (1995, p. 9-10). Em razão disso, muitos

⁷ “Cantigas d'escarneio som aquelas que os trobadores fazem querendo dizer mal d'alguém em elas, e dizem-lho per palavras cobertas que hajam dous entendimentos, pera lhe-lo nom entenderem [...] ligeiramente; e estas palavras chamam os clérigos hequivocatio. E estas cantigas se podem fazer outrossi de meestria ou de refram. [...] Cantigas de maldizer som aquela[s] que fazem os trobadores [...] descobertamente e [em] elas entram palavras e[m] que querem dizer mal e nom haver[am] outro entendimento senom aquel que querem dizer chaam[ente]. E outrossi as todas fazem dizer [...]” (ARTE, 1999, p. 42-43).

críticos modernos adotam esta denominação, englobando no gênero único “escárnio e maldizer” as composições tanto equívocas quanto inequívocas⁸.

Além dessa designação, tendo o escárnio e maldizer galego-português a premissa de “falar mal de alguém” (ARTE, 1999, p. 42-43) e o riso como dos elementos indispensáveis dessa poética (LOPES; FERREIRA, 2011-) – ainda que a *Arte de trovar*, na versão fragmentária de que dispomos contemporaneamente, não contenha referência a este princípio cômico – cantigas satíricas ou sátira galego-portuguesa tem sido terminologia comumente adotada no estudo dessa poética⁹.

Para Giuseppe Tavani, o escárnio e maldizer pode ser classificado segundo três tipos gerais, conforme: as sátiras literárias, cujo propósito meta-poético era denunciar divertidamente a imperícia artística dos outros compositores; as sátiras políticas, que se convertiam em instrumento de controle por meio da expressão do poder político; e as sátiras morais, que tinham a função de expor e comentar satiricamente os acontecimentos cotidianos, bem como criticar o comportamento de personagens de nobre linhagem, numa censura sobretudo à corrupção de costumes e ao rompimento de valores estéticos e morais do contexto (LANCIANI; TAVANI, 1993, p. 606-609). Neste último grupo, do qual são integrantes as sátiras contra as mulheres, é que concentraremos nosso trabalho.

Para proporcionar o divertimento da corte, por meio de estratégias poético-retóricas os trovadores elaboravam descrições dos satirizados que expunham as particularidades humanas que se configuravam, naquele tempo, como motivo de riso e zombaria e, por vezes, de desprezo. Propomos, diante disso, que essa poesia, ao descrever as características femininas indesejadas ou risíveis, revelava os critérios relativos à beleza e à fealdade da mulher e, por conseguinte, expressava, propositalmente ou não, o discurso que nós atualmente designamos antifeminino, difundido na Idade Média ocidental.

⁸ Assim sendo, adotaremos este critério e nos referiremos ao gênero como “escárnio e maldizer”.

⁹ Comentaremos sobre a relação entre a sátira e o escárnio e maldizer mais adiante, no Capítulo 2.

Entre os séculos XII e XIV, a condição feminina nas sociedades do Ocidente medieval estava imersa em uma tradição misógina¹⁰, sustentada principalmente pela ideologia cristã-patriarcal, que, valendo-se de interpretações da *Bíblia* e da Filosofia antiga, menosprezou e normalizou o feminino, restringindo-o a uma ínfima participação social. Nesse contexto, abundavam discursos cuja argumentação pairava sobre a suposta inferioridade biológica e moral do sexo, o que legitimava sua submissão ao masculino. Ainda, o arraçoado de que as mulheres são seres carnais, volúveis e inconstantes foi largamente difundido, motivo pelo qual muitos homens, sobretudo da Igreja, produziram diversos documentos para prescrever o modo como elas deveriam vestir-se, adornar-se e portar-se. Assim, a mulher medieval foi cerceada socialmente num movimento que, sob o pretexto de salvação religiosa, ratificou a misoginia e promoveu o apagamento social e histórico do gênero feminino.

No tocante à literatura cortês, aparentemente em contrapartida, a mulher se configurou como centro indiscutível da poesia trovadoresca (CORRAL-DIAS, 1996, p. 16), porque constituem o objeto de louvor nas cantigas de amor, a voz que enuncia seus lamentos e paixões nas cantigas de amigo ou, como vimos, as personagens às quais são destinadas cerca de um quarto do espólio de escárnio e maldizer. No caso da sátira, verifica-se um amplo leque de personagens femininas, pois

aos tópicos senhora e amiga, sempre perfeitas e uniformes, somam-se um variado conjunto de donas, que mostram indicadores de diferentes idades (velha, moça, jovem ou pastorinha), de estado civil (donzela, solteira, casada, amante ou viúva), de nível social (rainha, donas ricas, fidalgas ou vilãs), de profissão (ama, tecedeira, concubina, criada, camareira) ou de estamento religioso (abadessa, prelada, monja, freira)¹¹ (CORRAL-DÍAZ; LORENZO-GRADIN, 1999, p. 129, tradução nossa).

Para investigar essa variedade de figuras, Esther Corral-Díaz (1996), em *As mulleres nas cantigas medievais*, aproxima-se das donas do medievo por meio das designações que recebem nas líricas profana e religiosa galego-portuguesas. O

¹⁰ Este tópico será retomado no Capítulo 1.

¹¹ “Às tópicas senhor e amiga, sempre perfectas e uniformes, súmase un variado conxunto de donas, que mostran indicadores de diferentes idades (velha, moça, manceba ou pastorinha), de estado civil (donzela, solteira, casada, barragãa ou viuva), de nivel social (reinha, ricas donas, infanções ou coteifas), de profesión (ama, tecedor, manceba, malada, covilheira) ou de estamento relixioso (abadessa, prioressa, monja, touquinegra)” (CORRAL-DÍAZ; LORENZO-GRADIN, 1999, p. 129).

estudo desvenda 110 denominações divididas em nove seções¹² segundo critérios de idade, relações de parentesco e estado civil ou social, além de examinar as diferentes cargas semânticas que um mesmo vocábulo adquire nas cantigas. Com base nessas análises, Corral-Díaz conclui que o gênero satírico, em comparação com os gêneros amorosos, não foi submetido a convenções temáticas e estilísticas tão rígidas e, em função disso, engloba descrições de mulheres das mais distintas condições sociais e morais. Ademais, a estudiosa observa que o louvor amoroso transforma-se em vitupério satírico à medida que os aspectos físicos e comportamentais femininos são questionados de forma cruel e obscena pelos mesmos trovadores que compuseram os elogios cortesês. Entretanto, Corral-Díaz é incisiva ao destacar que esses impropérios não passam de graciosos jogos literários e, por este motivo, não acredita que haja uma tendência crítica em torno da mulher ou uma intenção antifeminina (CORRAL-DÍAZ, 1996, p. 351-353).

Como pretendemos defender nesta dissertação, julgamos, no entanto, que tal posicionamento acerca da sátira galego-portuguesa tende a desconsiderar o ambiente misógino em que essa poesia foi concebida. Mesmo que o escárnio e maldizer tivesse claramente objetivo artístico e não antifeminino, como bem assinala a autora, os juízos de valor sobre o gênero feminino que permeavam o imaginário dos homens daquela época eram colocados como objeto desses jogos humorados. Sendo, pois, o “falar mal de alguém” (ARTE, 1999, p. 42-43) o princípio desses cantares, e o jogo lúdico¹³ (MONTROYA-MARTÍNEZ, 1989, p. 437) seu propósito, assumimos que o divertimento, nas cantigas contra as mulheres, era impulsionado pelo repúdio a alguns atributos femininos desprezados pelo pensamento patriarcal, precipuamente aqueles considerados como ausência de beleza e virtude. Em razão disso, a misoginia mostrava-se patente nessas produções, ideia reforçada quando comparamos as donas sublimadas das cantigas de amor e amigo com as feias do escárnio e maldizer.

¹² As seções tratam de: denominações genéricas, denominações relacionadas à idade, denominações alusivas às relações de parentesco, denominações relacionadas ao estado civil, denominações que marcam o *status* social, denominações relacionadas à descrição física, denominações relacionadas ao amor, denominações relacionadas às virtudes e metáforas e comparações (CORRAL-DÍAZ, 1996).

¹³ Abordaremos essa ideia com mais vagar no capítulo 2.

Sob esse viés, Luísa Antunes aponta que nas cantigas de escárnio e maldizer as senhoras eram condenadas por sua marginalidade:

ora porque são velhas e feias, ora porque exercem trabalhos pesados, mas também porque são mulheres demônios, cujas profissões afastam-nas das damas virtuosas ou das donzelas puras, sendo elas as meretrizes, soldadeiras, barregãs, bailadeiras e abadessas (ANTUNES, 2014, p. 33).

Assim, tais cantigas dirigem-se a mulheres de comportamento julgado impróprio, inclusive em âmbito sexual, indesejadas segundo o modelo feminino instaurado ao longo da Idade Média. Com relação ao princípio humorístico da sátira galego-portuguesa, ela afirma que, na maior parte das vezes, os textos tratam das malícias femininas no interior de uma retórica do humor, observando a mulher e o seu comportamento de maneira jocosa, mas sem esquecer o perigo que, de fato, podem ser e criar ao homem (ANTUNES, 2014, p. 86).

Nessa lógica, alguns estudos sobre a mulher na sátira galego-portuguesa elucidam que suas descrições, na verdade, constituem um contratexto (VIEIRA, 1983; RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, 1993; FERREIRA, 1993) do gênero amoroso. A beleza da dama e da donzela da lírica amorosa e a feiura das mulheres da lírica satírica constroem um retrato feminino completo ao revelar o que seria, para os trovadores, objeto literário de exaltação, pela *descriptio puellae*, e, por outro lado, de chacota, pela *vituperatio*.

Em “Retrato medieval de mulher: a bailarina com pés de porco”, Yara Frateschi Vieira (1983) comenta pioneiramente a respeito dessa oposição de características nos gêneros trovadorescos. A autora, após elaborar uma análise comparativa entre duas cantigas de escárnio e maldizer¹⁴, declara que a descrição das mulheres nessas cantigas mostra “as soldadeiras, prostitutas, mulheres do povo, velhas feias e ‘fududancuas’, objetos de uso e de desprezo” (1983, p. 106). Vieira explica que, enquanto nas cantigas de amor e amigo o retrato da mulher contempla raros detalhes físicos concentrados na parte superior do corpo, o escárnio e maldizer abrange os

¹⁴ “Donzela, quem quer entenderia” (B 1602, V 1134), de Pero d’Armea e “Pero d’Armea quando composestes” (B 1603, V 1135), de Pero d’Ambroa.

detalhes mais grotescos, focalizando principalmente a parte inferior. Assim, as descrições femininas das cantigas satíricas apresentam o avesso complementar daquelas das cantigas de amor, pois toda a lírica trovadoresca estava inserida em um mesmo sistema de valores, o código cortês, era produzida basicamente pelos mesmos trovadores e apresentada para um mesmo público (p. 106-107).

Com perspectiva similar à de Vieira, José Luiz Rodríguez Fernández (1993), em “A mulher nos cancioneros: notas para um antirretrato descortês”, afirma que é possível ler as cantigas de escárnio e maldizer considerando-as como anverso ou reverso das cantigas de amor e amigo. Baseadas, pois, no mesmo código de tonalidades cortesãs e convivendo com os mesmos autores e receptores – como Vieira também apontara – as expressões satíricas e lúdicas formam o contratexto dos gêneros amorosos. Por este motivo, a combinação das *descriptio puellae* das cantigas amorosas com a *vituperatio* das cantigas satíricas pode contribuir para a compreensão do ideal de beleza feminina da época (RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, 1993, p. 48), alicerçado no patriarcalismo dominante.

Rodríguez Fernández desenvolve seu estudo pela análise de vários versos¹⁵ e de quatro cantigas¹⁶ de escárnio e maldizer, identificando as descrições das personagens dessa poesia. Segundo ele, de maneira antitética, o gênero amoroso expressa uma divinização feminina que, no gênero satírico, converte-se em difamação. Ao invés de uma estética da beleza, a sátira oferece uma estética da feiura que aponta para os

¹⁵ “As mias jornadas vedes quaes som” (B 968, V 555), de Afonso Eanes do Cotom; “Quer’eu em maneira de proençal” (B 520b, V 123), de Dom Dinis; “Ai dona fea, fostes-vos queixar” (B 1485, V 1097), de João Garcia de Guilhade; “Meus amigos, tam desaventurado” (B 1595, V 1127), de Pero amigo de Sevilha; “Achei Sanch[a] Anes encavalgada” (B 458), de Afonso X; “Dona Maria Negra, bem talhada” (B 1383, V 992), de Pero Garcia Burgalês; “Marinha Foça quis saber” (B 1627, V 1161), de Pero da Ponte; “Maria Leve, u se maenfasta” (B 1548), de João Vasques de Talaveira; “A ùa velha quisera trobar” (B 1590, V 1122), de Afonso Anes do Cotom; “Par Deus, amigos, gram torto tomei” (B 1460, V 1070), de Joam Baveca; “- Pedr’Amigo, quero de vós saber” (B 1509), tenção de Vasco Peres Pardal e Pedro Amigo de Sevilha; “De vós, senhor, quer’eu dizer verdade” (B 612, V 214), de Pero Larouco; “Pero Garcia me disse” (B 1461, V 1071), de João Airas de Santiago; “Maior Garcia vi tam pobr’ogano” (V 1205), de Pedro Amigo de Sevilha; “Correola, sodes adeantado” (B 1482, V 1093), de Airas Peres Vuitorom e “Quand’eu passei per Dormãa” (B 1337, V 944), de Fernão Pais de Tamalhancos.

¹⁶ “Nom quer’eu donzela fea” (B 476), de - Afonso X; “Ûa donzela coitado” (B 1619, V 1152), de Pero Viviães; “Estavam hoje duas soldadeiras” (B 1458, V 1068), de Joam Baveca e “Esta ama, cuj’é Joam Coelho” (B 1511), de Fernão Garcia Esgaravunha.

aspectos físicos e morais negativos das mulheres satirizadas, concernentes a três grandes tópicos: feiura, velhice e comportamentos sexuais desordenados (RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, 1993, p.48). As feiuras física e moral são, portanto, interpretadas por Rodríguez Fernández como um retrato negativo que complementa o retrato positivo, mas que não devem ser tratadas como um ataque antifeminino, na medida em que esses textos eram produzidos de forma burlesca para o desfrute dos espectadores palacianos. A análise do estudioso, ao considerar o contratexto feminino como mero tema literário, parece ignorar, assim como vimos a propósito da ponderação de Corral-Díaz, que a estética da feiura estava alicerçada nos modelos prescritos pelos homens medievais para uniformizar o gênero feminino. Se a feiura física, a velhice e a sexualidade eram os assuntos recorrentes na sátira peninsular, isso se deve ao fato de esses aspectos serem desprezados pela misoginia que cingia a sociedade medieval.

Os comportamentos sexuais, o terceiro dos tópicos mencionados pelo estudo supracitado, foi tema recorrente na sátira galego-portuguesa. Nesses cantares, em geral as mulheres são apontadas como lascivas e insaciáveis, caracterização que se faz mais recorrente quando relativa à figura das soldadeiras – às quais Afonso X dedicou quatro de suas composições –, amiúde escarnecidas por sua sexualidade descomedida.

Sobre esse aspecto, no artigo “A ‘outra arte’ das soldadeiras”, Ana Paula Ferreira (1993) comenta o enfoque dado à libertinagem desse grupo profissional na sátira galego-portuguesa e sua relação com a mentalidade sobre o feminino disseminada durante os séculos XII e XIII. A autora define que a fruição sexual das soldadeiras coloca-se na contramão dos preceitos estabelecidos para a sexualidade feminina, tanto só pelos discursos teológicos sobre a castidade quanto pela retórica do amor cortês, pois ambos propunham um autocontrole feminino dirigido ao fortalecimento dos alicerces da família aristocrática e da ordem patriarcal, por diminuir as possibilidades de subversão da ordem (FERREIRA, 1993, p. 161). Contudo, ainda que a mulher da poesia amorosa fosse o oposto positivo da mulher da lírica satírica, ela testifica que as personagens apresentadas em ambos os tipos de cantar servem ao mesmo princípio:

o exemplo da perfeita amante proposto pelo amor cortês e o contraexemplo da viciada sexual proposto pelo humor misógino constituem de facto duas construções discursivas antípodas que visam a controlar o que vem a ser no fundo uma só ameaçante e estranha mulher para a mentalidade medieval (FERREIRA, 1993, p. 161).

Assim, Ferreira conclui que as descrições das mulheres nas cantigas profanas galego-portuguesas, em geral, não passam de variações sobre o exaustivo tópico de definição daquilo que é e do que quer a mulher. A soldadeira, nesse caso, corporifica a ideia relativa à insaciável e ameaçadora sexualidade feminina e se estabelece como um eco das ideologias circulantes no meio intelectual da época (FERREIRA, 1993, p. 161-162).

Também a respeito das soldadeiras, Denise K. Filios, em “Jokes on *soldadeiras* in the *cantigas de escarnio e de mal dizer*” (1998), propõe uma aproximação entre cantigas de escárnio e maldizer e os insultos rituais, estes caracterizados por Willian Labov como concursos verbais baseados na retórica e habilidade, por meio dos quais constroem-se ataques contra outra pessoa, de maneira elaborada, absurda ou irreal (LABOV, apud FILIOS, 1998, p. 30). No tocante às soldadeiras, a identidade ritualística, ou seja, a representação tradicional dessas profissionais, aludiria a seus comportamentos sexuais e seus corpos, os quais eram, com frequência, expostos verbalmente, de modo que a representação desse grupo como prostitutas, na verdade, poderia estar jogando com a imagem ritualizada e, por isso, não necessariamente real (1998, p. 30-32).

Comparando o insulto ritual ao *jugar de palabras* – em síntese, um jogo em que os trovadores brincariam com o avesso das qualidades e das ações dos personagens escarnecidos nos cantares (MONTOYA MARTÍNEZ, 1989; 1991)¹⁷ –, Filios identifica que as acusações objetivavam interpretações espirituosas de pessoas e situações, fossem elas reais ou não. Todavia, nem sempre os cantares sobre as soldadeiras apontariam esse ritual, uma vez que, em alguns casos, elas foram retratadas como seres que ameaçavam os homens e suas relações. Assim, com base na leitura de

¹⁷ Comentaremos essa estratégia mais adiante.

duas cantigas¹⁸, a autora elucida que, se a soldadeira como alvo for apresentada em uma posição superior ou afirmadora, a obscenidade não seria hostil, dado que a prostituição fazia parte da sua identidade ritualizada. Por outro lado, se esse grupo profissional estiver em uma posição inferior, então o poema, obsceno ou não, agiria de maneira injuriosa e, portanto, não pode ser considerado um jogo de palavras ou um insulto ritual (FILIOS, 1998, p. 34). Dessa forma, a obscenidade concernente às soldadeiras, *a priori*, não se configuraria como hostil, porém o afastamento delas dessas características habituais seria potencialmente mais ofensivo, expondo essas mulheres como objeto ridículo (p. 38).

Sob outro viés, Eukene Lacarra Lanz, em “Sobre la sexualidad de las soldaderas em las cantigas d’escarnho e de maldizer” (2002), declara que a presença feminina no cancionero satírico se vê reduzida ao âmbito erótico sexual. Segundo ela, a burla e a ofensa são discursos de poder que conferem ao locutor o controle sobre a palavra e, no caso das cantigas contra as mulheres, estas sempre vilipendiadas e humilhadas, o poeta expressaria sua prepotência, força e violência por meio da representação da sexualidade feminina (LACARRA LANZ, 2002, p. 75-76). Em análise de sete cantigas de escárnio e maldizer¹⁹ que tocam em pontos como a volúpia e a promiscuidade das soldadeiras, o estudo conclui que as alusões, embora não tratem necessariamente de experiências reais e não passem de jogos de humor e criatividade, paródias e contratextos dos gêneros amorosos, têm por intuito provocar o riso contra as mulheres infames e vilãs por direito. Desse modo, as soldadeiras apresentadas na sátira são, como apontam outros críticos, o oposto das donas e donzelas das cantigas de amor e amigo, e sua presença reitera e confirma os vícios que a ideologia misógina atribui ao feminino, conferindo maior coesão ao discurso androcêntrico dominante (p. 94).

Considerando, pois, a misoginia alicerçada no Ocidente medieval, julgamos, assim como Lacarra Lanz (2002), que os traços de repulsa ao feminino estão patentes na

¹⁸ “De qual engano prendemos” (B 1506) de Vasco Peres Pardal e “Per[o] Ordónhez, torp’ e desmembrado” (V 1203), de Pedro Amigo de Sevilha.

¹⁹ “Fui eu poer a mão noutro di-” (B 484, V 67) e “Domingas Eanes houve as baralha (B 495, V 78), de Afonso X; “Maria Pérez, a nossa cruzada” (B 1642, V 1176, de Pero da Ponte; “Luzia Sánchez, jazedes en gran falha” (V 1017), de João Soares Coelho; “Maria Negra, desventuirada” (B 1384, V 993), de Pero Garcia Buralês e “Pedi eu o cono a ùa molher” (B 1576), de Pero de Ambroa.

sátira galego-portuguesa não somente nas cantigas que abordam a sexualidade, mas em todas as composições cujos alvos, principais ou secundários, fossem mulheres. Mesmo que essa poesia esteja fundada sobre um possível insulto ritual, como defendido por Filios (1998) e sobre um provável *jugar de palabras* lúdico, como sustenta Montoya Martínez (1989; 1991), o gênero feminino foi satirizado por aspectos estéticos ou comportamentais que estariam na contramão da doutrina patriarcalista que o controlava, exibindo o que seria motivo de escárnio para os homens da época. Isso posto, consideramos que a feiura física ou moral será a caracterização generalizante para as mulheres representadas no escárnio e maldizer galego-português, reiterada pelos mais diversos trovadores.

Especificamente sobre a feiura, a dissertação de mestrado *Fea, velha, sandia: imagens da mulher nas cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas*, de Candice Cerchiari (2009), centra-se na descrição da figura feminina em todo o cancionero satírico galego-português. Numa perspectiva historiográfica, a autora contrapõe as fontes literárias aos documentos jurídicos peninsulares *As sete partidas*, o *Livro das leis e posturas* e as *Ordenações afonsinas*, para identificar as imagens femininas legadas pelas composições, precipuamente no que tange aos juízos de valor sobre a mulher. A partir disso, o trabalho identifica que a sátira galego-portuguesa empreende a exposição de pessoas reais com efeito cômico, criando personagens que remetem a temas/tipos ridículos, que, no caso das mulheres, foram agrupados pela autora a partir de 90 comentários por meio dos quais os trovadores exibiam as mulheres satirizadas (CERCHIARI, 2009, p. 63). Com isso, são reunidos os perfis em quatro grandes grupos: 1) a infiel; 2) a velha e a feia; 3) a rameira e 4) a feiticeira.

Na categoria da infidelidade, a autora reúne as mulheres que falharam em seus compromissos, seja com o marido, a família ou com a Igreja²⁰, arriscando sua herança, a descendência, as alianças familiares e sua alma por ceder aos instintos sexuais ou à falsidade dada como natural ao sexo feminino (p. 63). No caso do grupo dedicado à feiura e à velhice, a autora aponta que esta torna a mulher infértil e,

²⁰ A infidelidade não se relaciona apenas às mulheres casadas, mas também às religiosas, principalmente abadessas, que descumprem seus votos com Cristo (CERCHIARI, 2009, p. 98).

portanto, inútil em sua função de reprodutora (p. 104), enquanto aquela seria uma antítese das damas belas e virtuosas das cantigas amorosas (p. 107), o que indicaria o ideal feminino medieval: mulheres belas e férteis. O grupo das rameiras, por sua vez, apresenta a descrição de mulheres em sua disponibilidade aos homens, seja por meio de sua disposição sexual e desejo desmesurado, seja pela prostituição (p. 111); neste grupo estão também incluídas as práticas sodomíticas e o interesse feminino por bens materiais (p. 114). Por fim, há o grupo das feiticeiras, que seriam aquelas relacionadas às heresias, à magia e às adivinhações, atos próprios de seres supostamente inferiores como as mulheres, que foram ridicularizadas perante o poder da Igreja (p. 120). Cerchiari assim depreende, com base na seleção de 139 cantigas, que os juízos de valor sobre a figura feminina retratados no escárnio e maldizer são a antítese da boa esposa desejada pelos chefes de linhagens ou o pesadelo dos teólogos medievais. Dessa maneira, o trabalho conclui que as cantigas aludem à inserção do modelo delineado pela ideologia católica e patriarcalista na literatura laica humorística.

Logo, diante da observação das características genéricas que engendraram o retrato da mulher elaborado pelos trovadores satíricos e analisado pelos pesquisadores elencados, observaremos, na sátira de Afonso X, a feiura feminina, seja ela estética ou moral, e sua estreita filiação à misoginia. Embora a fortuna crítica a respeito das descrições dessas personagens na sátira galego-portuguesa seja considerável, identificamos que os estudos centram-se nas cantigas produzidas por diversos trovadores, de maneira a construir um quadro geral das mulheres escarnecidas, como especialmente o de Candice Cerchiari, mais próximo de nosso propósito.

Nossa investigação, contudo, visa a um recorte mais específico do escárnio e maldizer ao selecionar para análise mais minuciosa o *corpus* satírico afonsino. Visto que, reafirmamos, Afonso X, como rei, dispunha de uma posição mais prestigiosa que a de quaisquer outros trovadores e de uma responsabilidade de controle social eminente, podemos ponderar que a sátira contra comportamentos femininos inadequados, para além das descrições contrárias ao desejado pelos teólogos e patriarcas, adquire no cancionero afonsino certo aspecto normalizador. Eis o aspecto que, cremos, distingue nosso objetivo e pretende avançar a fortuna crítica dedicada ao exame da presença feminina nessa literatura ambivalente, já que lúdica e, ao mesmo tempo, crítica.

Sendo assim, três aspectos nortearão pontualmente as discussões desta dissertação: a sátira galego-portuguesa e, especificamente, o cancionero satírico de Afonso X, a misógina condição da mulher no século XIII, e a feiura feminina, sobretudo em sua dimensão cômica. Assim, em termos metodológicos, a discussão sobre as cantigas satíricas galego-portuguesas será assentada precipuamente nos estudos filológicos, poéticos e histórico-literários de Juan Paredes Núñez (1985; 2004; 2010, 2017), Manuel Rodrigues Lapa (1970, 1981), Giulia Lanciani (1995) e Giuseppe Tavani (1984, 1993; 1995, 2002), Graça Videira Lopes (1998; 2002; 2011-), Lênia Márcia Mongelli (2003), Jesus Montoya Martínez (1989; 1991), Américo Antônio Lindeza Diogo (1998), Paulo Roberto Sodré (2010; 2012; 2013), Benjamin Liu (2004), Kenneth Scholberg (1971), Charles Knight (2004) e João Adolfo Hansen (2011). A discussão sobre a mulher nessa lírica humorística será baseada nas investigações crítico-literárias e historiográficas de Yara Frateschi Vieira (1983; 2003, 2006), José Luís Rodríguez Fernández (1993), Esther Corral-Díaz (1996), Ana Paula Ferreira (1993), Denise K. Filios (1998), Eukene Lacarra Lanz (2002, 2010) e Candice Cerchiari (2009). Em perspectiva detidamente historiográfica, a discussão a respeito da misoginia e da condi o da mulher medieval será fundamentada nos estudos de Isabel Tudela y Velasco (1983), Howard Bloch (1995), Georges Duby (1993; 2001; 2011), Jacques Dalarun (1993), Carla Casagrande (1993), Jacques Le Goff (1989; 2006; 2013), Claude Tomasset (1993), Christiane Klapisch-Zuber (1993; 2002), Diane Owen Hughes (1993) e Pedro Carlos Louzada Fonseca (2012; 2013; 2017). No que concerne ao tema da feiura feminina, a discussão se apoiar  em especial nas ideias também de viés historiográfico de Umberto Eco (2000; 2010; 2015), Patrizia Bettella (2005) e Jacques Le Goff e Nicolas Truong (2006) e em sua rela o com o c mico, aproveitaremos as investiga  es de Vladimir Propp (1992), Mikhail Bakhtin (1999), Jan Bremmer e Herman Roodenburg (2000), Verena Alberti (2002) e Georges Minois (1999, 2003).

O cancionero satírico de Afonso X será estudado a partir das edi  es críticas *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, de Juan Paredes N n ez ([2001] 2010); *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*, de Manuel Rodrigues Lapa ([1965] 1995); além da base de dados *on-line Cantigas medievais galego-portuguesas*, de responsabilidade de Graça Videira Lopes e Manuel

Pedro Ferreira (2011-). Por fim, quando necessário, recorreremos também ao *corpus* integral da *Lírica profana galego-portuguesa*, sob coordenação de Mercedes Brea (1996), e sua respectiva base de dados *on-line*.

No tocante à estruturação do trabalho, organizamos a exposição dos argumentos e das análises em três capítulos. O primeiro, “A tradição misógina na Idade Média”, sob uma perspectiva historiográfica, abordará o antifeminismo instituído no Ocidente medieval e o modo como ele condicionou a vida das mulheres dessa época. Identificando brevemente a situação do feminino na Antiguidade e, principalmente, na Idade Média, discorreremos sobre a posição de inferioridade e submissão às quais o gênero sempre esteve submetido, reduzido às suas “deficiências naturais”. Desse modo, identificaremos que a misoginia era responsável pela instauração de diversas prescrições, cujo intuito era normalizar a aparência física e a conduta das mulheres e, por conseguinte, anular suas particularidades. Por fim, compreenderemos como o amor cortês, ainda que por vezes interpretado como uma “melhoria” na condição social feminina, sofria influências dessa misoginia, se levarmos em consideração o louvor literário a damas sublimadas e irreais como cerceador de individualidades.

No segundo capítulo, “O escárnio e maldizer galego-português e a feiura como expressão da misoginia”, comentaremos sobre o programa satírico trovadoresco e sua dimensão satírica, visando a descortinar as principais características dessa literatura, sobretudo no que tange às técnicas retóricas utilizadas pelos trovadores e às estratégias satíricas de caracterização do alvo que exibiriam a feiura. A partir disso, apresentaremos um panorama dos critérios de beleza e feiura em diferentes períodos históricos, a fim de analisarmos a representação feminina no escárnio e maldizer galego-português e sua relação com o princípio humorístico como espelho das concepções estéticas medievais. Com isso, sustentaremos a ideia de que a feiura feminina, retratada na literatura para o divertimento cortesão, expõe a misoginia, na medida em que o riso pode ser manifestado na observação de comportamentos ora ridículos, ora repulsivos.

Por fim, no terceiro capítulo, “A feiura feminina e a misoginia nas cantigas satíricas de Afonso X”, serão analisadas as descrições femininas na sátira de Afonso X, precipuamente nas nove cantigas mencionadas anteriormente. Além desse *corpus*, a

leitura será eventualmente cotejada com produções de outros trovadores, de modo a logarmos uma visão mais ampla do que seria a feiura da mulher na literatura medieval peninsular. Destarte, identificaremos que o escárnio e maldizer, em particular o do rei Sábio, ainda que fosse produzido com evidente propósito lúdico e nem sempre zombasse de aspectos fidedignos seus alvos, evidenciava as características correspondentes à feiura física e moral feminina, acentuando e corroborando os fundamentos da misoginia instaurada no medievo ocidental.

Em tempos de assombroso feminicídio no mundo contemporâneo, discutir um tema como o que propomos não se restringe apenas à fundamental função acadêmica de manter visível na memória cultural um *corpus* tão instigante como o cancionero satírico galego-português; justifica esta investigação sobre a condição feminina também sua relevância social, resultado inevitável e necessário do escopo deste trabalho de Mestrado.

CAPÍTULO 1: A TRADIÇÃO MISÓGINA NA IDADE MÉDIA

O que hodiernamente chamamos misoginia extrapola a habitual definição como aversão ou ódio às mulheres e pode ser delineado, conforme Howard Bloch, como qualquer discurso essencialista sobre elas, seja positivo ou negativo (1995, p. 13). Por meio da generalização, da inferiorização e do subjugamento sucedeu-se a gradativa difusão dessa mentalidade nas sociedades patriarcais, originando o processo derogatório do feminino (FONSECA, 2017, p. 16), que segregou o gênero das esferas sociais e, conseqüentemente, da História (BLOCH, 1995, p. 13).

Ao abordar a história ocidental, temos a impressão de que a misoginia sempre existiu, uma vez que, via de regra, as mulheres ocuparam – e por vezes ainda ocupam – posição secundária em relação aos homens. Todavia, Françoise D'Eaubonne comenta que o esquema patriarcal, hoje quase absoluto, foi precedido por sociedades ginocráticas – as comunidades pré-históricas do Paleolítico, do Neolítico e da Era megalítica – e semipatriarcais – as civilizações nilótica, cretense, jônica e céltica²¹ (1977, p. 9-15). Segundo a autora, o advento do patriarcado fundamentou-se em duas descobertas da Antiguidade: a sucessão da agricultura masculina à feminina, sobretudo após a substituição da enxada pelas máquinas agrícolas primitivas, e o conhecimento sobre a função do homem no processo de reprodução, eliminando a crença na fecundação da mulher pelas divindades²² (p. 8; p. 21-27). A partir de então, paulatinamente, as mulheres tornaram-se apenas o ser passivo que recebe a semente masculina e a alimenta, em vez do princípio ativo da vida, como nas sociedades matrilineares, perdendo-se, portanto, na pré-história, a herança das culturas ginocêntricas (p. 8-9).

²¹ Conforme d'Eaubonne, a diferença entre as comunidades ginocráticas e semipatriarcais está no fato de que nesta a célula familiar já se concentrava sob o poder masculino e patriarcal, mesmo que as mulheres ainda exercessem diversas funções e gozassem de grandes liberdades, muitas das quais foram tolhidas a partir do estabelecimento absoluto do patriarcado (1977, p. 9).

²² A autora explica que até o fim do Neolítico (entre 8000 e 5000 a.C.) a crença na fertilidade da *Mãe-Terra* e o predomínio da agricultura feminina, caracterizada pelo uso da enxada, formavam culturas marcadas pelo respeito ao elemento feminino. Entre 5000 e 3000 anos a.C., no entanto, após o desenvolvimento da agricultura masculina com a criação da charrua, o início da exploração dos metais e, sobretudo, a descoberta da paternidade, principiou-se o culto falocrático, que deu origem às sociedades patriarcais, rebaixando as mulheres, no decorrer da história, ao papel prático-inerte cujas funções reduzem-se à decorativa e à reprodutora (D'EAUBONNE, 1995, p. 16-28).

Consequentemente, a partir da solidificação das bases do poder masculino pautada em discursos androcêntricos, a mulher foi rebaixada e reprimida (D'EAUBONNE, 1977, p. 24), corroborando a difusão da mentalidade misógina (BLOCH, 1995, p. 13), originada nas sociedades antigas e intensificada sobremaneira na Idade Média, cujos resquícios notamos até os dias atuais. Foi, pois, a instauração desse “patriarcado androcentrista, sexista, falocrático, imbuído da sua superioridade viril” que apartou o feminino da gestão do mundo, limitando-o a uma “função decorativa e reprodutora” (D'EAUBONNE, 1977, p. 16), como comentaremos no tópico que segue.

1.1 A “NATURAL” INFERIORIDADE FEMININA

Em toda a Idade Média ocidental, diversos escritos produzidos por homens que detinham o monopólio do saber e da escrita – essencialmente clérigos (KLAPISCH-ZUBER, 1993, p. 16) –, sustentaram uma suposta inferioridade feminina que determinou a condição de subordinação à qual as mulheres deveriam se submeter. Inclusive, o conhecimento moderno a respeito das senhoras medievais e de seu papel social é fundamentado nesses escritos de autoria masculina devido à escassez de documentos históricos que as incluíssem (LE GOFF, 2013, p. 10; ANTUNES, 2014, p. 243).

Conforme Pedro Carlos Louzada Fonseca, a sociedade medieval foi profundamente marcada por uma femifobia patriarcalista (2017, p. 44). No entanto, antes de abordarmos o antifeminismo medieval, devemos compreender que suas bases estão assentadas em alguns pensamentos legados pela Idade Antiga. Fonseca comenta que diversos postulados antigos, identificados nas direções da lei hebraica e do alvorecer da cultura grega se estabeleceram como argumentação para a literatura misógina patrística dos primeiros séculos do cristianismo e, consequentemente, para os escritos teológicos, jurídicos e literários do século XI em diante (FONSECA, 2013, p. 75; 2017, p. 49, 99).

No prelúdio da cultura grega, o feminino já carregava as marcas do temor e do desprezo, sustentadas por alguns mitos como o do amazonato, o que talvez motivou

o afastamento das mulheres daquela sociedade para os gineceus (D'EAUBONNE, 1977, p. 25).

No campo da filosofia grega, as premissas de Aristóteles (384-322 a.C.) – que influenciaram a formação do antifeminismo medieval a partir do século XII, quando as obras do filósofo passaram a ser estudadas na Universidade de Paris²³ (FONSECA, 2017, p. 99) – propunham que a fisiologia feminina seria inferior à masculina. Em seu *De generatione animalium*, o filósofo comenta como os corpos de fêmeas e machos, homens e mulheres, participam na reprodução de forma distinta, uma vez que o masculino tem o poder de gerar no outro, enquanto o feminino geraria em si mesmo (ARISTOTLE, 1943 p. 111-113). Assim, “o macho fornece a ‘forma’ e o ‘princípio formador’, a fêmea fornece o corpo, em outras palavras, o material”²⁴ (p. 109, tradução nossa), e, por isso, a função feminina na procriação seria apenas a de local de geração, enquanto a função masculina seria a de formar a vida por meio do seu sêmen (p. 109-113). Sob essa concepção, a mulher atuaria apenas como matéria-prima à espera da ação formadora do sêmen masculino (FONSECA, 2017, p. 59).

Os estudos de fisiologia aristotélicos julgavam ainda que a mulher era dona de um corpo defeituoso, como um macho infértil (ARISTOTLE, 1943, p. 103), enquanto o corpo masculino, por sua vez, era considerado completo. Em comparação com os fluidos do corpo feminino, o sêmen seria mais preparado em termos nutricionais devido ao calor produzido pelo masculino em oposição à frieza do outro sexo, dado que “a fêmea, na verdade, é fêmea devido à incapacidade do gênero, a saber, falta-lhe o poder de preparar o sêmen fora do estado final de nutrição por causa da frieza de sua natureza”²⁵ (p. 103, tradução nossa). Nessa perspectiva, o corpo feminino não atingiria sua completude dada a escassez de calor, culminando na ideia de que os

²³ Claude Tomasset também comenta que os estudos sobre anatomia e fisiologia de Aristóteles foram traduzidos no século XIII e passaram a ser utilizados pelos intelectuais para atestar as condições de deficiência feminina (1993, p. 68). Do mesmo modo, Christiane Klapisch-Zuber ratifica que os postulados aristotélicos reforçaram a hierarquia dos sexos para a patrística medieval (1993, p. 27-28).

²⁴ “The male provides the ‘form’ and the ‘principle of the movement’, the female provides the body, in other words, the material” (ARISTOTLE, 1943, p. 109).

²⁵ “A boy actually resembles a woman in physique, and a woman is as it were an infertile male; the female, in fact, is female on account of inability of a sort, viz., it lacks the power to concoct semen out of the final state of the nourishment [...] because of the coldness of its nature” (ARISTOTLE, 1943, p. 103).

fluidos menstruais são como o sêmen, mas em condição defectiva, pois “a fêmea é como se fosse um macho deformado e a descarga menstrual é um sêmen, embora em uma condição impura”²⁶ (ARISTOTLE, 1943, p. 173-175, tradução nossa). Essa impureza e defectiva femininas, segundo o filósofo, eram motivadas pela ausência do princípio da Alma (ARISTOTLE, 1943, p. 175), que encontrava estado superior apenas no masculino (FONSECA, 2017, p. 59) e seria repassado, pelo homem, exclusivamente aos descendentes do mesmo sexo, os quais, por este motivo, seriam completos.

Vemos que as hipóteses fisiológicas de Aristóteles projetaram a concepção de desvantagem feminina, baseada na frieza e deformação de seu corpo e na impureza de sua fisiologia. Os pressupostos sobre os binômios matéria/corpo e forma/alma (FONSECA, 2013, p. 76; 2017, p. 101) e suas respectivas atribuições ao feminino e ao masculino reduziram a mulher à função passiva na procriação, perpetuando o princípio patriarcalista do homem como agente exclusivo da fecundação (D’EAUBONNE, 1977, p. 16).

Ainda nesse sentido, na Era cristã, os escritos de Claudio Galeno (131-201) sobre medicina e anatomia em *De usu partium* persistiram na defesa da hierarquia fisiológica entre os sexos, atualizando os preceitos aristotélicos de deformidade e frieza femininas:

Aristóteles sabia bem que o feminino é muito mais imperfeito que o masculino, porém não chegou ao final de toda sua argumentação, mas, em minha opinião, omitiu o que, por assim dizer, é o principal, que eu agora tentarei acrescentar, estabelecendo como hipótese do meu discurso o que foi corretamente demonstrado por ele [...]. A mulher é mais imperfeita que o homem por uma razão principal, porque é mais fria. Sim, de fato, entre os animais o mais quente é o mais ativo, o mais frio seria mais imperfeito que o mais quente. Há uma segunda razão, que se vê nas dissecações. [...] Todas as partes que os homens têm, as mulheres também têm, e entre ele há uma única diferença [...]: que as partes das mulheres estão dentro enquanto que as dos homens estão fora da zona chamada ‘períneo’²⁷ (GALENO, 2010, p. 626-627, tradução nossa).

²⁶ [...] the female is as it were a deformed male and the menstrual discharge is semen, though in an impure condition (ARISTOTLE, 1943, p. 173 -175).

²⁷ “Aristóteles sabía bien que lo femenino es mucho más imperfecto que lo masculino, pero no llegó al final de toda su argumentación sino que, en mi opinión, omitió lo que, por así decir, es lo principal, que yo ahora intentaré añadir, estableciendo como hipótesis de mi discurso lo que fue correctamente demostrado por él [...]. La mujer es más imperfecta que el hombre por una razón principal, porque es más fría. Si, en efecto, entre los animales el caliente es el más activo, el más frío sería más imperfecto que el más caliente. Hay una segunda razón, que se ve en las disecciones [...]. Todas las partes que

Vemos que Galeno ratificou o pensamento aristotélico sobre a insuficiência de calor no corpo feminino (FONSECA, 2013, p. 78; TOMASSET, 1993, p. 70), pois, para ele, este era o motivo de genital feminina ser internalizada, em posição antagônica à masculina. Apesar disso, o médico concebeu o corpo feminino de maneira menos passiva na procriação em comparação a Aristóteles, uma vez que essa suposta deformação da mulher foi justificada por ele como parte do processo reprodutivo (FONSECA, 2013, p. 78) para a formação do útero. Embora Galeno tenha percebido a igual relevância de ambos os sexos na perpetuação da espécie humana, é visível que seus escritos tratam a mulher como secundária, indispensável para a procriação, mas inferior na fisiologia. Além disso, os estudos galênicos submeteram o corpo feminino ao modelo masculino, uma vez que a diferença entre os sexos se manifestaria apenas no posicionamento interno ou externo dos órgãos, e não em sua função ou constituição. Assim como Aristóteles, Galeno tornou-se autoridade na Idade Média (FONSECA, 2017, p. 61), contribuindo seus estudos como respaldo à redução da mulher a fins de procriação.

Posteriormente, esses escritos da Antiguidade somaram-se à visão cristã sobre a mulher, alicerçada sobretudo em princípios bíblicos. Jacques Le Goff comenta que a *Bíblia* é o livro do qual partem as reflexões teóricas e regras práticas propostas pelos clérigos (LE GOFF, 2000, p. 75). Em razão disso, as mulheres foram constantemente referidas por esses homens como reflexos de sua primeira antecessora, Eva (ANTUNES, 2014, p. 88), e, por conseguinte, o gênero feminino como um todo foi tido ser subalterno ao masculino, responsável pela condenação humana.

Na *Bíblia*, encontramos duas diferentes histórias da criação humana: a primeira consta no capítulo 1 do *Gênesis* e a segunda no capítulo seguinte (KLAPISCH-ZUBER, 2017, p. 160). A primeira narração sugere que homem e mulher, como espécie humana, foram criados simultaneamente, indiferenciados quanto à sua humanidade: “Deus criou o homem à sua imagem; à imagem de Deus ele o criou; homem e mulher ele os

los hombres tienen, las mujeres también las tienen, y entre ellos hay una única diferencia [...]: que las partes de las mujeres están dentro mientras que las de los hombres están fuera de la zona llamada ‘perineo’” (GALENO, 2010, p. 626-627).

criou” (BÍBLIA, Gênesis 1:27, 2002, p. 34). Ainda que seja anterior na disposição do livro sagrado, aquela versão da criação foi esquecida em favor da segunda, que coloca a mulher como um produto derivado diretamente do homem (BLOCH, 1995, p. 32; LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 52). Nessa segunda interpretação, Eva seria formada a partir da costela de Adão:

então lahweh Deus fez cair um torpor sobre o homem, e ele dormiu. Tomou uma de suas costelas e fez crescer carne em seu lugar. Depois, da costela que tirou do homem, lahweh Deus modelou uma mulher e a trouxe ao homem. Então o homem exclamou: 'esta, sim, é o osso de meus ossos e carne de minha carne! Ela será chamada 'mulher', porque foi tirada do homem!' (BÍBLIA, Gênesis, 2:21-23, 2002, p. 37).

Conforme Howard Bloch, que chama este processo de “amnésia cultural”, a geração feminina como derivação do homem prevaleceu sobre aquela versão que pressupõe a gênese concomitante de ambos os sexos (BLOCH, 1995, p. 31-32), relegando a mulher a uma posição secundária na hierarquia humana (DALARUN, 1993, p. 35). Tal interpretação constitui a fundação da lógica “falocêntrica” (BLOCH, 1995, p. 33) que dominou o pensamento medieval e amparou a moral hierarquizante que rege a humanidade, para muitos judaico-cristãos. A partir, pois, da interpretação exaustiva e do enaltecimento desses escritos bíblicos, a subordinação feminina começou a ser sustentada nos discursos religiosos.

Como sabemos, Eva é indicada como a responsável pela condenação dos seres humanos ao ter cometido, sob influência do Diabo, o primeiro pecado de desobediência a Deus: “a mulher viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista, e que essa árvore era desejável para adquirir discernimento. Tomou-lhe do fruto e comeu. Deu-o também ao marido, que com ela estava, e ele comeu” (BÍBLIA, Gênesis 3:6, 2002, p. 36). Nessa narrativa bíblica, além de deixar-se seduzir pela serpente, a primeira mulher arrastou o companheiro para a desobediência e condenou toda a espécie humana à expulsão do paraíso. O pecado então sentenciou Eva – e todas as mulheres – às dores do parto, bem como ao domínio masculino: “multiplicarei as dores de tuas gravidezes, na dor darás à luz filhos. Teu desejo te impelirá ao teu marido e ele te dominará” (BÍBLIA, Gênesis 3:16, 2002, p. 38).

Ademais, o relato do diálogo entre mulher e serpente no Éden suscita hipóteses sobre a proximidade entre ambos os seres, “como se fossem as duas provenientes de uma

mesma matriz animal” (ANTUNES, 2014, p. 87). O gênero feminino passou, portanto, a ser associado ao perigo, ao instinto animalesco e ao impulso destrutivo, sendo comparado constantemente ao diabólico da víbora. Talvez por isso, “desde Eva até à bruxa dos fins da Idade Média, o corpo feminino é o lugar por excelência do diabo” (LE GOFF, 1989, p. 57), resultando, na Idade Média, no processo de “demonologização da mulher” (FONSECA, 2017, p. 33)

Com base nessa leitura dessas narrativas do *Gênesis*, vários religiosos dos primeiros séculos da Era cristã defenderam a submissão do feminino ao masculino. Assim fez Ambrósio (337-397), Bispo de Milão, nos séculos iniciais do cristianismo, que evidenciou a condenação àquelas que não se submetessem aos homens:

portanto, que direi da difícil escravidão das mulheres sujeitas aos homens, aos quais Deus outrora ordenou que servissem como escravas? (Gn. 3, 16) Descrevo estas coisas, a fim de que sejam mais indulgentemente exercidas. Se as mulheres, na servidão, forem honestas, serão recompensadas pelo amor; se desonestas, com o castigo dos seus delitos (AMBRÓSIO, 1945, p. 26).

Também nessa época, Agostinho, bispo de Hipona (354-430), em seu *Comentário ao Gênesis*, ressaltava que foram feitos separadamente macho e fêmea: o masculino, formado como imagem perfeita do criador, estabelece-se como intermediário entre Deus e a mulher e esta, simulacro do homem e não de Deus, deve lhe ser sujeita (AGOSTINHO, 2005, p. 62). Agostinho ainda afirmava que a mulher foi formada para a função de procriação, visto que a escolha divina pela formação dela motivou-se pelo princípio de crescimento e multiplicação dos seres humanos:

se a mulher não foi criada para o homem como auxiliar para gerar filhos, para que, então, foi criada? Se foi para trabalharem juntos na terra, ainda não havia trabalho que justificasse a necessidade de uma auxiliar; e se houvesse, melhor o faria um auxiliar do sexo masculino. Isso se pode dizer também a respeito da necessidade de conforto, se por acaso o homem se entediava com a solidão. Com efeito, quanto mais apropriado é para a convivência e a conversação a existência de dois amigos do que a de um homem e de uma mulher? E se era necessário que um mandasse e o outro obedecesse para viverem juntos, para que vontades contrárias não viessem perturbar a paz dos co-habitantes, não faltaria a ordem a ser observada, tendo em vista que um seria criado em primeiro lugar e o outro, depois; principalmente, se o posterior fosse criado do primeiro, tal como Eva foi criada. Ou alguém dirá que Deus, que fez a mulher de uma costela do homem, não poderia fazer também um homem, se quisesse? Portanto, não descubro para que a mulher foi feita para o homem como auxiliar, se se prescinde do motivo de dar à luz (AGOSTINHO, 2005, p. 160).

Ainda segundo o bispo, homem e mulher seriam formados por duas partes: corpo – superior – e alma – inferior. Ainda que coexistam as partes corporal e espiritual em ambos os sexos, predomina na mulher a parte carnal, corporal e no homem a parte racional, espiritual. Com isso, Agostinho sustenta que o pecado condenatório não poderia ter sido cometido pelo homem, pois ele não seria facilmente enganado pelo diabo, já que vivia segundo o espírito da mente e não da carne (AGOSTINHO, 2005, p. 211). Também em sua *Cidade de Deus*, Agostinho afirma que a mulher, como parte débil da humanidade, seria incapaz de racionalizar e controlar-se diante dos argumentos falaciosos da serpente, e, em razão disso, o pecado iniciou-se por ela, para, posteriormente, atingir o todo (AGOSTINHO, 2000, p. 1273).

Entretanto, Agostinho também defendia que, ainda que o pecado tenha sido inicialmente cometido pela mulher, o homem a seguiu, demonstrando certa passividade ao não executar sua maior capacidade de raciocínio para livrar a humanidade da transgressão. Quanto a isso, o clérigo supõe que Adão pecou não por sua inclinação à desobediência, mas sim por sua bondade e amor à companheira: Eva o induziu a pecar e o sentimento pela mulher o levou à ruína, acarretada pela sujeição do racional ao carnal, do masculino ao feminino (AGOSTINHO, 2005, p. 211).

Essa noção resvalará continuamente no imaginário medieval, conferindo à mulher o legado de ser meramente carnal, processo ao qual Bloch nomeou “feminização da carne” (1995, p. 15-17). Os escritos de Agostinho perpetuaram o temor do feminino, dado que o homem, assim como Adão, pode ter sua racionalidade corrompida pelas mulheres e, por isso, deve receá-la. Em suma, a interpretação agostiniana dos escritos bíblicos assegurou aos misóginos da Idade Média argumentos para sustentar a ideologia de que a mulher é inferior, irracional e perigosa (DUBY, 2001, p. 53).

A visão sobre a inferioridade do corpo feminino elaborada por Aristóteles e revisada por Galeno e a concepção bíblica da criação secundária reproduzida por Agostinho foram paulatinamente transmitidas no Ocidente e, por vezes, reinterpretadas sob a ótica antifemina. Assim o fez o arcebispo Isidoro de Sevilha (570-636), no período inicial da Idade Média. Entre os séculos VI e VII, esse padre da Igreja, em sua enciclopédia *Etymologiae*, recolheu vestígios do saber antigo, aliando a ciência medieval a uma interrogação sobre a linguagem (TOMASSET, 1993, p. 65).

Fundamentando-se na etimologia, Sevilha alegava a inferioridade da mulher em relação ao homem, este dotado de força e aquela, de delicadeza:

17. O nome de varão (*vir*) se explica porque nele há maior força (*vis*) que na mulher; daqui deriva também o nome de 'virtude'; ou talvez porque obriga a mulher pela força. 18. A mulher, *mulier*, deriva sua denominação de *mollities*, doçura, como se disséssemos *mollier*, suprimindo ou alterando letras resulta o nome de *mulier*. 19. A diferença entre o homem e a mulher está na força e na debilidade do seu corpo. É maior no varão e menor na mulher a força, para que a mulher pudesse suportá-lo, e, ademais, não ocorra que, ao ver-se rejeitado pela mulher, o marido se veja empurrado por sua concupiscência a buscar outras coisas ou desejar o prazer homossexual. 20. Não obstante, diz-se *mujer* tendo em conta seu sexo feminino, e não levando em consideração a corrupção de sua integridade. E isso, a partir das palavras das Sagradas Escrituras: Eva, assim que se formou da costela de seu marido, e quando ainda não havia sido tocada por ele, recebeu o nome de 'mulher', segundo disse a Escritura (Gênesis 2,23): 'E lhe deu a forma de mulher'. [...] 23. *Femina* deriva sua denominação das partes das coxas, *fêmur*, em que seu sexo é distinto do masculino. Outros creem que a etimologia é grega, fazendo derivar o nome de *femina* da força do fogo, porque sua concupiscência é muito apaixonada: afirma-se que as fêmeas são mais libidinosas que os homens tanto entre as mulheres como entre os animais. Por isso, entre os antigos, um amor ardente se chamava amor feminino²⁸ (SEVILLA, 2004, p. 875, tradução nossa).

Ademais, o religioso, assim como Aristóteles e Galeno, também comentou a respeito da fisiologia e dos fluidos femininos. Contudo, vai além das proposições dos antigos e não o vê como um sêmen defeituoso, mas como um sangue contaminado:

137. Denominamos a *vulva* assim, como se disséssemos *vávula*, ou seja, porta do ventre, porque recebe o sêmen ou porque dela procede o feto. [...] 140. *Menstrua* é o sangue supérfluo das mulheres. Se denomina *menstrua* pelo ciclo lunar, tempo que geralmente media a repetição do fluxo; pois em grego *lua* se diz 'lene'. É conhecida também com o nome de *muliebria* pois a mulher é o único ser vivente que tem menstruação. 141. Ao contato com esse sangue, os frutos não germinam, amargam-se os mostos; murcham-se as plantas; as árvores perdem seu fruto; o ferro corrói-se, os bronzes se

²⁸ "17. El nombre de varón (*vir*) se explica porque en él hay mayor fuerza (*vis*) que en la mujer; de aquí deriva también el nombre de 'virtud'; o tal vez porque obliga a la mujer por la fuerza. 18. La mujer, *mulier*, deriva su denominación de *mollities*, dulzura, como si dijéramos *mollier*; suprimiendo o alterando letras resulta el nombre de *mulier*. 19. La diferencia entre el hombre y la mujer radica en la fuerza y en la debilidad de su cuerpo. Es mayor en el varón y menor en la mujer la fuerza, para que la mujer pudiera soportarlo, y además, no fuera que, al verse rechazado por la mujer, el marido se viera empujado por su concupiscencia a buscar otra cosa o deseara el placer homossexual. 20. No obstante, se dice mujer teniendo en cuenta su sexo femenino, y no atendiendo a la corrupción de su integridad. Y esto, a partir de las palabras de las Sagradas Escrituras: Eva, tan pronto como fue formada del costado de su marido, y cuando aún no había sido tocada por éste, recibió el nombre de 'mujer', según dice la Escritura (Gén 2,23): 'Y le dio la forma de mujer'. [...] 23. *Femina* deriva su denominación de las partes de los muslos, *femur*, en que su sexo se distingue del varón. Otros creen que la etimología es griega, haciendo derivar el nombre de *femina* de la fuerza del fuego, porque su concupiscencia es muy apasionada: se afirma que las hembras son más libidinosas que los hombres tanto entre las mujeres como entre los animales. Por ello, entre los antiguos, un amor ardiente se llamaba amor femenino" (SEVILLA, 2004, p. 875).

transformam em negros. Se os cães comerem algo que teve contato com ele se tornam raivosos. E o betume asfáltico, que não se dissolve nem com ferro nem com água, desintegra-se no ponto em que é salpicado por este sangue²⁹ (SEVILLA, 2004, p. 869, tradução nossa).

Essas definições de Isidoro de Sevilha acerca da mulher e de sua fisiologia reiteram a noção de desvantagem com relação ao sexo oposto, como criação secundária e anômala e a descrição sobre o sangue menstrual implica a noção de impureza feminina (FONSECA, 2017, p. 45), também exposta em *Levítico* 15:19-25. Esse discurso, junto aos de Ambrósio e Agostinho, legitimou o antifeminismo nos séculos iniciais da Idade Média (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 52), atuando sua retransmissão na consolidação da mentalidade androcêntrica no medievo.

Entre os séculos XI a XIII correspondentes à Idade Média Central – para Le Goff o apogeu medieval (LE GOFF, 2013, p. 14) –, período de difusão da produção trovadoresca, a misoginia foi dominante no pensamento religioso, motivada pelo distanciamento dos clérigos da figura feminina, devido à clausura, ao celibato e ao afastamento materno (DALARUN, 1993, p. 29; KLAPISCH-ZUBER, 2002, p. 166), restando a eles basear-se nas narrativas bíblicas e na filosofia antiga para sua interpretação do feminino.

Nesse ínterim, os escritos de São Tomás de Aquino (1225-1274) em sua *Suma Teológica*, refutam aquele pensamento agostiniano de que espírito e corpo foram originados de maneira sucessiva. Aquino considera que alma e corpo foram concebidos simultaneamente como parte da natureza humana (AQUINO, 2002, p. 599-560) e, por este motivo, homem e mulher – aquele originado de Deus e esta originada do homem (2002, p. 614) – seriam ambos compostos por corpo e alma e, neste aspecto, teoricamente estariam em posição de igualdade. Conquanto a mulher fosse semelhante ao masculino na composição, o mesmo não era afirmado com

²⁹ “137. Denominamos a la *vulva* así, como si dijéramos *valva*, es decir, puerta del vientre, porque recibe el semen, o porque de ella procede el feto. [...] 140. *Menstrua* es la sangre superflua de las mujeres. Se la denomina menstrua por el ciclo lunar, tiempo que suele mediar en la repetición del flujo; pues en griego ‘luna’ se dice ‘lene’. Se conoce también con el nombre de *muliebria*, pues la mujer es el único ser viviente que tiene menstruación. 141. Al contacto con esta sangre, los frutos no germinan; se agrían los mostos; se agostan las hierbas; los árboles pierden su fruta; el hierro se ve corroído por el orín; los bronces se vuelven negros. Si los perros comieran algo que ha estado en contacto con ello, se vuelven rabiosos. Y el betún asfáltico, que no se disuelve ni con hierro ni con agua, se desmorona al punto cuando es salpicado por esta sangre” (SEVILLA, 2004, p. 869).

relação à sua fisiologia ou à sua ordenação na hierarquia dos sexos. Tomás de Aquino, fundamentando-se em Aristóteles, propunha que a mulher não poderia ser parte da criação inicial junto ao homem, dado que é biologicamente defeituosa. Ademais, o frade declara que a semente masculina é a única a exercer um papel ativo durante a copulação, enquanto o feminino seria responsável pela função passiva:

considerando a natureza em particular, a mulher é deficiente e falha pois a potência ativa que se encontra no sêmen do macho visa produzir alguma coisa que lhe seja semelhante em perfeição segundo o sexo masculino; mas, se for gerada uma mulher, isso resulta de alguma fraqueza da potência ativa ou de alguma má disposição da matéria, ou ainda de alguma mudança proveniente de fora [...]. Entretanto, se considerarmos a natureza universal, a mulher não é falha, mas pela intenção da natureza está ordenada à geração (AQUINO, 2002, p. 612-613).

Sob essa ótica, o clérigo concebe, assim como Agostinho séculos antes, que a mulher foi criada com o objetivo de auxiliar os homens na descendência:

como disse a Escritura, era necessário que a mulher fosse feita como ajuda para o homem. Não para ajudá-lo em algum trabalho, como disseram alguns, pois para qualquer trabalho o homem poderia ser assistido mais convenientemente por outro homem do que pela mulher, mas para ajudá-lo na obra da geração (AQUINO, 2002, p. 611-612).

Aquino também menciona que a submissão e subjugamento da mulher em relação ao homem não é apenas consequência direta de sua gênese ou do pecado original, senão também da própria organização da sociedade humana. Devido à necessidade de os mais sábios governarem sobre os outros, o feminino foi colocado, naturalmente, abaixo do masculino, visto que a este foi dado maior discernimento (AQUINO, 2002, p. 613-614). Em síntese, para o frade, homem e mulher são semelhantes inicialmente, dado que ambos são criação divina, dotados de corpo e alma, no entanto, distinguem-se hierarquicamente pela função na reprodução e pelo grau de racionalidade, fatores que justificam a sujeição feminina.

São Tomás de Aquino foi apenas uma das grandes vozes medievais que orientaram a visão dos séculos finais da Idade Média sobre o feminino. Coadunadas as interpretações cristãs de Ambrósio, Agostinho, e Sevilha, por exemplo, aos preceitos aristotélicos e galênicos, a mulher foi mantida em posição social de submissão ao masculino, seja pela deficiência biológica como macho defeituoso, seja por sua derivação da costela masculina e seu protagonismo no pecado que condena a humanidade ao sofrimento. Reforçam esse subjugamento as noções de deficiência

da natureza feminina pela fragilidade do corpo e incapacidade militar (TUDELA Y VELASCO, 1983, p. 60). Por meio desse pensamento, a visão ocidental sobre a mulher se estabeleceu de maneira determinista, em que seu gênero é sempre dotado das mesmas falhas e vícios.

Sob igual perspectiva, no campo filosófico, ligado à educação cortesã, o capelão André (1150-1220) deu-nos mostras substanciais da visão medieval sobre a predeterminação feminina. Em seu *Tratado do amor cortês*, ele propõe, nos dois primeiros livros, uma doutrina sobre o amor, discorrendo a respeito do modo como se dá esse sentimento. No terceiro volume, em contradição aos livros anteriores, o clérigo reproduz – não sabemos se ironicamente – a misoginia de seu tempo, recorrendo à acusação de que todas as mulheres, sem exceção alguma (CAPELÃO, 2000, p. 289), são a origem de todos os males, de todos os vícios e crimes humanos, na medida em que todas seriam constituídas apenas de defeitos e formadas por uma natureza maligna:

as mulheres, aliás, não são apenas avaras por natureza, mas também são curiosas e falam mal das outras mulheres; são vorazes, escravas do próprio ventre, volúveis, inconstantes, desobedientes, rebeldes às proibições; são maculadas pelo pecado do orgulho e cobiçam a vanglória; são mentirosas, dissolutas, tagarelas, não respeitam segredos; são luxuriosas ao extremo, dadas a todos os vícios e não tem afeição verdadeira pelo homem (CAPELÃO, 2000, p. 290).

André Capelão constrói um quadro no qual o gênero feminino é em geral responsável pela condenação da humanidade. Para ele, constituídas de diversos vícios oriundos de seu próprio gênero, as mulheres são todas: 1) capazes de empobrecer os homens por amor às riquezas e de romper a castidade por qualquer homem que lhes ofereça bens materiais; 2) cúpidas e luxuriosas ao extremo, incapazes de se manter fiéis e também incapazes de amar; 3) inaptas a qualquer sabedoria, volúveis e inconstantes e, dessa maneira, não possuem capacidade de raciocinar como o homem, pois agem invariavelmente por impulso; 4) hipócritas e mentirosas, enganam os homens com sua dissimulação; 5) desobedientes e invariavelmente descumprem as imposições feitas a elas; 6) orgulhosas e vaidosas, desprezam as outras de seu gênero, exaltando sempre a própria beleza (CAPELÃO, 2000, p. 291-305). Diante disso, vemos que a doutrina de Capelão invoca uma total generalização do sexo feminino, haja vista que, sistematicamente, reitera a impossibilidade de qualquer mulher isentar-se dos defeitos

citados. O apagamento das particularidades femininas e a universalização da imagem defeituosa, fundamentados na própria natureza do gênero, perpetuam a ideologia androcêntrica e, por conseguinte, aludem à suposta necessidade de um efetivo controle do feminino.

Fora do discurso religioso e dos tratados doutrinários, a misoginia influenciou textos laicos, a exemplo do código jurídico afonsino *Las siete partidas*, que “desliza uma frase lapidar, esta que transcrevemos: ‘[...] porque são as mulheres naturalmente cobiçosas e avarentas’³⁰ (TUDELA Y VELASCO, 1983, p. 61, tradução nossa). Nessa legislação, encontramos também na Partida Quarta, Lei II, “Título XXIII” a generalizante afirmação “[...] de melhor condição é o varão que a mulher em muitas coisas e em muitas maneiras”³¹ (ALFONSO X, 1807, tradução nossa).

Apesar das sobreditas menções, as referências às mulheres são raras em boa parte dos textos legislativos de Afonso X (ANDRADE, 1984, p. 245). Estas leis descrevem uma série de atividades de monopólio masculino e a presença da mulher apenas acentua o quadro de sua marginalização social, já que ela foi associada a outros grupos desvalorizados ou marginalizados: servos, loucos, surdos, cegos, traidores, homicidas, hereges e mouros; ou foi tomada como dependente de uma rede de relações familiares (1984, p. 245). Neste caso, as referências à sua presença apenas se multiplicam quando são tratados assuntos relacionados à esfera matrimonial, como o casamento, a transmissão do patrimônio, a educação dos filhos ou a vigiância da viuvez (p. 245). Um exemplo disso é o que está legislado, na Partida Quarta, Lei II, “Título II”, que atribui à mulher a função de cuidar dos filhos:

Matris e munium são palavras do latim das quais vieram o nome matrimônio, que quer dizer tanto romance, como o ofício de mãe. E a razão pela qual chamam o casamento de matrimônio e não patrimônio é esta: porque a mãe sofre maiores trabalhos com os filhos que o pai. Porque como seja que o pai os gere, a mãe sofre muito com eles enquanto os concebe, sofre grandes dores quando hão de nascer e, depois de nascidos, há muito trabalho em

³⁰ “No son sólo los clérigos lo que atacan al sexo femenino. La crítica a las mujeres se desliza también, quizá inconscientemente, en múltiples textos de carácter puramente laico. Una obra con tantas pretensiones de ponderación, con tanto afás justificativo como las Partidas desliza una frase lapidária, ésta que transcribimos: ‘[...] porque son las mujeres naturalmente cobdiciosas et avariciosas” (TUDELA Y VELASCO, 1983, p. 61).

³¹ “[...] de mejor condicion es el varon que la mujer en muchas cosas e en muchas maneras” (ALFONSO X, 1807).

criá-los. E, além disso, porque os filhos enquanto são pequenos têm maior necessidade de ajuda da mãe que do pai. E por todas essas razões sobreditas, que cabe à mãe o fazer, e não ao pai: por isso é chamado matrimônio e não patrimônio³² (ALFONSO X, 1807, tradução nossa).

As funções matrimonial e materna atribuídas às mulheres pela legislação afonsina, bem como as poucas menções ao gênero em outros assuntos legislados, refletem a ínfima participação social conferida a elas na Idade Média Central. Para além disso, pode-se considerar que tais leis serviam também para conservar a organização social patriarcal e, assim como os escritos clericais e literários, perenizar a misoginia.

Diante, pois, desses e de outros múltiplos discursos antifemininos – religiosos, filosóficos ou jurídicos – que perpassaram a Antiguidade e a Idade Média, observamos que a misoginia consolidou-se, na mentalidade coletiva, como um “sistema de valores” no qual a mulher deveria subordinar-se ao homem e mover-se em função da procriação (PALLARES-MENDÉZ, 1999, p. 124). Por conseguinte, tal determinação legada pelas fontes supracitadas culminou na prescrição de modelos estéticos e comportamentais, na medida em que, condenadas por sua herança pecaminosa bíblica e por sua biologia, as mulheres deveriam submeter-se aos protocolos éticos e estéticos estabelecidos pelos homens, cujo pretexto de salvação moral e religiosa sucessivamente tolheu a individualidade feminina.

1.2 O CONTROLE DO FEMININO: MODELOS INSTITUÍDOS

À medida que os discursos patriarcais apontavam a mulher como inferior biológica e racionalmente, herdeira do pecado original, intensificou-se a instauração de uma série de prescrições ascéticas para o gênero, sobretudo com relação ao comportamento, vestuário e adornos. O sexo masculino – julgado mais racional e isento da culpa pelo

³² “*Matris et munium*, son palabras de latin, de que tomo nombre matrimonio, que quier dezir tanto en romance, como officio de madre. E la razon por que llaman matrimonio al casamiento, e non patrimonio, es esta. Porque la madre sufre mayores trabajos con los hijos, que el padre. Ca como quier que el padre los engendra, la madre sufre muy grand embargo, con ellos, demientra quelos trae, e sufre muy grandes dolores quando han de nacer, e despues que son nascidos, ha muy grand trabajo en criar a ellos mismos por si. E demas desto, por que los hijos mientras son pequeños, mayor menester han dela ayuda de la madre que del padre. E por todas estas razones sobre dichas, que caben a la madre de fezer, e non al padre: por ende es llamado matrimonio, e non patrimonio” (ALFONSO X, 1807).

pecado original, como expusemos – foi o responsável por custodiar a mulher e controlar sua natureza incapaz de se autogovernar (CASAGRANDE, 1993, p. 99). Por sua incapacidade, as mulheres deveriam facilitar a custódia exercida pelos líderes religiosos, pais e maridos (p. 99), praticando virtudes, como “a sobriedade na alimentação, a modéstia no gesto, o uso parco da palavra, o abandono da cosmética e dos adornos, a restrição nos movimentos, o limitado acesso ao mundo da cultura e do trabalho” (p. 135), propostas de modo incessante pela teologia antiga e medieval. É o que vemos, por exemplo, em I Coríntios:

quanto às mulheres, que elas tenham roupas decentes, se enfeitem com pudor e modéstia; nem tranças, nem objetos de ouro, pérolas ou vestuário suntuoso; mas que se ornem, ao contrário, com boas obras, como convém a mulheres que se professam piedosas. Durante a instrução, a mulher conserve o silêncio, com toda submissão. Não permito que a mulher ensine, ou domine o homem. Que conserve, pois, o silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher que, seduzida, caiu em transgressão. Entretanto, ela será salva pela sua maternidade, desde que, com modéstia, permaneça na fé, no amor e na santidade (BÍBLIA, I Coríntios 2:9-15, 2002, p. 2070).

De acordo com Christiane Klapisch-Zuber, as prescrições estéticas e morais para as mulheres concentraram-se em algumas noções-chave: “o corpo e seu ornamento, a palavra e seus abusos, a virgindade e as variadas maneiras de violar o estado perfeito” (2017, p. 166). Essa padronização aplicava-se igualmente a categorias femininas definidas pelo estatuto social – solteiras, casadas e viúvas – compendiando todas as inumeráveis condições individuais (CASAGRANDE, 1993, p. 102), sob a ótica misógina que ignorava as particularidades daquelas mulheres.

Um dos principais tópicos da literatura pedagógica relacionava-se à aparência física e ao uso de cosméticos, vestuário e adornos. A insistência nessa temática foi motivada pela ideia de que, pelo uso de enfeites, a mulher enveredaria por um caminho de valorização do externo em detrimento do interno, ou seja, da aparência física em vez da espiritualidade (CASAGRANDE, 1993, p. 99). Em razão disso, os tratados ascéticos propuseram que o masculino estaria incumbido de moderar e padronizar o cuidado das mulheres com a aparência física, uma vez que o “natural” exibicionismo do gênero (CAPELÃO, 2000, p. 290) as impediria de compenetrarem-se em seu interior.

Essa normalização da aparência física feminina foi visada desde os séculos iniciais do cristianismo sob o pretexto de remissão de pecados, como observamos nos escritos ascéticos de Tertuliano (150-225). Em seu misógino *De cultum feminarum*, ele proclama que se a mulheres tomassem consciência de sua condição de culpadas por, no princípio, infringirem à lei divina e persuadirem o homem, trajar-se-iam de maneira simples, de modo a redimirem-se pelo pecado recebido de Eva (TERTULIANO, 1974, p. 37-38). De acordo com o religioso, as modas femininas incitam a concupiscência e, por essa razão, precisariam ser condenadas por constituírem crimes contra a virtude:

a moda feminina envolve dupla espécie: os adereços e o enfeite. Chamamos adereços às alaias da mulher, enfeite ao que se pode dizer a sua impuridade. Os primeiros consistem no ouro, na prata, nas joias e nas peças de vestir; o segundo consiste no trato do cabelo e da pele e daquelas partes do corpo que atraem os olhares. Àqueles atribuímos o crime da ambição, a este o da prostituição, para que desde agora antevejas – ó serva de Deus – o que de tais coisas convenha ao teu modo de vida, tu que te consideras assente em outros princípios, que são o da humildade e o da castidade (TERTULIANO, 1974, p. 43).

Tertuliano assumia que a salvação, tanto para homens quanto para mulheres, residia na prática da castidade. Contudo, o sexo feminino, segundo ele por ignorância ou por fingimento, comportava-se como se a pudicícia consistisse apenas na negação ao pecado sexual, ainda que, para alcançar a castidade, fosse necessário se armar também contra as preocupações de beleza e elegância. Para isso, propunha o clérigo que as mulheres deveriam recusar os artifícios de uma beleza falsa ou mesmo natural, encobrindo-a ou descuidando-a (TERTULIANO, 1975, p. 53-57), pois a formosura provocaria a perdição e a modificação da aparência implicaria uma negação à criação divina:

pecam, de fato, contra Deus as mulheres que sobrecarregam de cremes a pele, que sujam as faces de vermelho, que alongam os olhos com tinta preta. Decerto lhes desagrada o que Deus moldou; em si mesmas recriminam e criticam o artista de todas as coisas. Criticam quando corrigem, quando acrescentam, mormente aceitando esses acessórios vindos do artista inimigo que é o diabo. [...] O que vem da natureza é obra de Deus. Portanto, o que é fingido será negócio do diabo (TERTULIANO, 1974, p. 60).

Pelos escritos ascéticos de Tertuliano, a mulher dos primeiros séculos da Era Cristã deveria expressar sua virtude moral pela negação aos ornamentos, cosméticos e vestes, e almejar a beleza da humildade, submissão e sobretudo castidade

(TERTULIANO, 1974, p. 73-74). A defesa desta última qualidade perdurou no discurso antifeminino clerical até séculos finais da Idade Média, cujo apogeu são os séculos XI e XIII, e tornou-se um dos modos como grande parte da sociedade ocidental diferenciava as mulheres, substituindo as classificações de tipo social pelas de ordem moral (CASAGRANDE, 1993, p. 113), numa atitude que reduziu o feminino ao exercício ou não exercício de sua sexualidade.

Nesse sentido, antes mesmo da Idade Média, Santo Ambrósio direcionou boa parte de sua literatura a uma contundente defesa da virgindade, comentando que a mulher deveria primar pela castidade – virtude duradoura que resiste à idade, à doença e à morte -- em vez do efêmero embelezamento do corpo. Segundo ele, a mulher que se enfeita trai a natureza e o esposo por transformar-se em outra com o uso de cosméticos e adornos, retomando o tópico da mulher falsa e enganadora:

[...] [as mulheres] receiosas [sic] de desagradar aos homens, pintam-se o rosto e com a deformação do semblante tramam o adultério da castidade. Que loucura alterar a fisionomia natural, procurar ornatos, e, por temor do julgamento do marido, trair o próprio! Em primeiro lugar condena-se a si mesma a mulher que deseja modificar o que é por nascimento. Enquanto excogita agradar a outrem, desagrada-se a si mesma. Ó- mulher, que juiz mais verdadeiro de tua fealdade buscaremos, do que tu mesma, que temes parecer o que és? Se és bela, por que ocultas a beleza? Se és feia, por que mentes, dizendo-te formosa, se nem o favor de tua consciência, nem do erro alheio conseguirás? [...] Quanto dinheiro já se não torna necessário para que a mulher, ainda mesmo formosa, não desagrade! Pendem-lhe do pescoço preciosos colares, arrastam-se pelo chão suas vestes de brocado. Esta beleza é comprada ou lhe é própria? Além disso para os perfumes quantos artifícios são também empregados! As orelhas carregam-se de pedras preciosas, aos olhos se infunde novo colorido. Que lhe resta de próprio depois de tantas alterações? (AMBRÓSIO, 1945, p. 26).

Ainda no mesmo século, São João Crisóstomo (347-407) defendeu também a castidade, mas apresentando às mulheres outra forma além da virgindade de se redimirem pelo primeiro pecado e obterem a salvação: pela maternidade. Não obstante, o clérigo foi incisivo em seu ensinamento, mostrando que, mesmo após a gestação, a mulher precisaria manter-se modesta e casta:

e então? Não haverá mais salvação? Sim, foi dito. Qual? Por intermédio dos filhos. Pois não foi dito a respeito de Eva: “Desde que, com modéstia, permaneça na fé, no amor e na santidade”, com sobriedade. Qual fé? Qual amor? Qual santidade com sobriedade? Seria como se dissesse: Não vos entristeçais, mulheres, porque vosso sexo é incriminado. Deus vos deu outra ocasião de salvação, a criação dos filhos, de sorte que não só por vós mesmas, mas também por meio de outrem podeis obter a salvação. [...] A mulher não se lastime. Deus lhe deu não pequeno consolo, o de dar filhos à

luz. Ora, isto vem da natureza, replicas. E aquilo também vem da natureza; foi-lhe concedido não só o que é natural, mas também o relativo à criação dos filhos: “Desde que, com modéstia, permaneça na fé, no amor e na santidade”, com sobriedade, isto é, se depois do parto permanecer na caridade e castidade (CRISÓSTOMO, 2013, p. 45-47).

Com base em Tertuliano, Ambrósio e João Crisóstomo, vemos que nos primeiros séculos de nossa era, o modelo estético e comportamental ditado às mulheres propunha o zelo pelos predicados morais, sobretudo da castidade, como penitência pelo pecado de Eva. Muitos clérigos sustentaram essas prescrições aludindo ao legado de mulheres bíblicas, como Sara ou Rebeca – do Antigo Testamento –, Maria ou Madalena – do Novo Testamento – desvelando às mulheres a possibilidade de salvação pela imitação da conduta destas e de outras³³ personagens.

Nesse sentido, sobressai-se o enaltecimento à figura de Maria, uma vez que, em razão de sua virgindade, ela projeta-se como figura modelar para as mulheres medievais, simbolizando o paradigma de virtudes que elas deveriam, em teoria, almejar. Conforme a conhecida narrativa bíblica, Maria, símbolo de castidade, concebeu o filho de Deus sem nenhum contato sexual:

[...] no sexto mês, o anjo Gabriel foi enviado por Deus a uma cidade da Galiléia, chamada Nazaré, a uma virgem desposada com um varão chamado José, da casa de Davi; e o nome da virgem era Maria. Entrando, onde ela estava disse-lhe: ‘Alegra-te, cheia de graça, o Senhor está contigo!’ Ela ficou intrigada com essa palavra e pôs-se a pensar qual seria o significado da saudação. O Anjo, porém, acrescentou: ‘Não temas, Maria! Encontraste graça junto de Deus. Eis que conceberás no teu seio e darás à luz um filho, e o chamarás com o nome de Jesus. Ele será grande, será chamado Filho do Altíssimo, e o Senhor Deus lhe dará o trono de Davi, seu pai; ele reinará na casa de Jacó para sempre, e o seu reinado não terá fim. Maria, porém, disse ao Anjo: ‘Como é que vai ser isso, se eu não conheço homem algum? O Anjo lhe respondeu: ‘O Espírito Santo virá sobre ti e o poder do Altíssimo vai te cobrir com a sua sombra; por isso o Santo que nascer será chamado Filho de Deus (BÍBLIA, Lucas 1:26-35, 2002, p. 1787).

O já citado Santo Ambrósio foi um desses religiosos que glorificou a figura de Maria, comentando que a vida desta mulher como modelo virtuoso a ser seguido pelas mulheres:

na vida de Maria encontrareis modelo perfeito de virgindade. Como em fúlgido espelho aí resplandecem a castidade e o exemplo de todas as virtudes. Contemplando-a aprendereis a bem viver, imitando-a corrigireis vossas

³³ Pode-se citar também Ester, Judite, Raquel e Ana como mulheres bíblicas cujos feitos, para a tradição cristã, igualavam-nas ou sobrepujavam-nas aos homens (FONSECA, 2017, p. 90).

imperfeições e progredireis sempre mais. [...] Virgem não só de corpo mas também de espírito, duma candura incapaz do menor disfarce. Humilde de coração, grave no falar, prudente nos projetos, amante do silêncio, assídua ao estudo; não confiava em riquezas incertas, mas nas orações dos indigentes. Sempre aplicada ao trabalho, não queria outra testemunha para seu coração a não ser Deus. [...] A aparência exterior era perfeita imagem da beleza de sua alma. [...] Saía de casa somente para ir ao templo e ainda assim acompanhada dos parentes. Diligente no trabalho doméstico, recatada em público, não tinha melhor guarda da sua virtude do que ela própria. Cada ato seu era um progresso na virtude (AMBRÓSIO, 1945, p. 51-52).

Santo Agostinho, no século inicial da Idade Média, igualmente defendeu o arquétipo de virtude mariano, visto que, entre todas as mulheres, Maria foi a única simultaneamente virgem e mãe, não somente pela pureza espiritual, mas também corporal (1990, p. 25).

Embora Maria tenha sido glorificada desde o início do cristianismo, salientamos que o século XII foi o apogeu do culto mariano (DALARUN, 1993, p. 39), motivado, sobretudo, pela reforma do clero nos séculos anteriores. A partir da Reforma Gregoriana, iniciada no século XI, a Igreja instaurou uma hierarquia dos comportamentos sexuais lícitos (VAUCHEZ, 1995, p. 62-63, LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 43), segmentando a sociedade conforme a prática da castidade, em que o mais alto grau seria representado pela virgindade e o mais baixo pelo casamento, intermediado pela viuvez (CASAGRANDE, 1993, p. 112-113, LE GOFF, TRUONG, 2006, p. 42-43). Além disso, André Vauchez elucida que, após a Reforma, os leigos procuravam viver à maneira dos monges, apropriando-se do ascetismo e do espiritualismo exacerbado a fim de receberem as recompensas prometidas àqueles que renunciassem os prazeres mundanos (1995, p. 62-63). Em razão disso, houve uma intensificação da prescrição dos modelos femininos baseados na castidade e uma maior recusa às mulheres que transgrediam esse modelo, elevando a sublimada figura de Maria a arquétipo feminino universal.

São Bernardo de Claraval (1090-1153), um dos precursores do culto mariano no século XII, comentou sobre as virtudes da Virgem recomendadas às mulheres:

como pode faltar-lhe [a Maria] essa virtude, se desprezou as vaidades do mundo e abominou os prazeres carnis, com o firme propósito de viver para Deus em virgindade? [...] Por outro lado, seu diálogo com o anjo e sua resposta nos dizem bem claramente qual era sua temperança, prudência e justiça. Recebe ela solene a saudação do anjo [...]. Opta pelo silêncio e pensa o que significaria essa saudação tão incomum. Não é um sinal de temperança? Mas quando o anjo explica-lhe os planos de Deus, pergunta

com grande interesse como pode uma virgem conceber e dar à luz; o que manifesta sua prudência. E a mostra inconfundível de sua justiça foi declarar-se escrava do Senhor. [...] A bem-aventurada Virgem Maria foi firme em seu propósito, moderada ao calar, prudente ao perguntar e justa na confissão. Assim sendo, com estas quatro colunas de sua vida e as três anteriores da fé [o Pai, o Filho e o Espírito Santo], a Sabedoria celestial levantou uma casa nela. Encheu de tal modo seu espírito, que fecundou seu espírito e sua carne; e por uma graça excepcional, essa Virgem deu à luz à mesma Sabedoria encarnada, que antes havia concebido na pureza de seu espírito³⁴ (CLARAVAL, 1988, p. 342-346, tradução nossa).

Desse modo, Maria, inacessível e sublime, origem de um grande bem à humanidade, opôs-se a Eva, humana e pecadora, de modo que as mulheres tivessem a possibilidade de se redimir pelo grande mal originado por seu sexo (DALARUN, 1993, p. 39) ou, de outro modo, para garantir a tranquilidade mental e espiritual masculina pela defesa do celibato e da castidade (FONSECA, 2017, p. 95). Sendo assim, por carregarem o pecado de Eva, as mulheres precisariam buscar as virtudes marianas, seja preservando a virgindade, ou agindo, como propôs São Bernardo de Claraval, com temperança, prudência e justiça.

Todavia, é evidente que o arquétipo mariano era inalcançável. Conforme assevera Fonseca, o modelo serviria mais como incriminação penitencial, dado que a impecável descrição de Maria, que se isentava de falhas, acentuava, ainda mais, os defeitos femininos (FONSECA, 2017, p. 94-95). A partir disso, ganha forma o paradoxo de Eva e Maria; uma simbolizando as mulheres reais em sua “natureza” pecaminosa e a outra, a mulher ideal (DALARUN, 1993, p. 53), modelo de valores inatingíveis.

Dada a impossibilidade de atingir o protótipo mariano, o discurso clerical apontou uma terceira personagem bíblica que atestava às mulheres a possibilidade de remissão de

³⁴ “¿Cómo pudo faltarle [a Maria] esa virtud, si despreció las vanidades del mundo y aborreció los placentes carnales, con el firme propósito de vivir solo para Dios en virgindad? Si no me equivoco, ésta es aquella Virgen de que habla Salomón: ¿Quién hallará una mujer fuerte? Vale mucho más que las perlas. [...] Por otra parte, su diálogo con el ángel y su respuesta nos dicen bien a las claras cuál era su templanza, prudencia y justicia. Recibe el solemne saludo del ángel [...]. Opta por el silencio y piensa qué significa ese saludo tan insólito. ¿No es una señal de templanza? Mas cuando el ángel le explica los planes de Dios, pregunta con sumo interés cómo puede concebir y dar a luz una virgen; lo cual manifiesta su prudencia. Y la muestra inconfundible de su justicia fue declararse esclava del Señor. [...] La bienaventurada Virgen María fue firme en su propósito, moderada al callar, prudente al preguntar y justa en la confesión. Así pues, con estas cuatro columnas de su vida y las tres anteriores de la fe [el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo], la Sabiduría celestial se levantó una casa en ella. Llenó de tal modo su espíritu, que fecundó su espíritu y su carne; y por una gracia excepcional, esa Virgen dio a luz a la misma Sabiduría encarnada, que antes había concebido en la pureza de su espíritu” (BERNARDO, 1988, p. 342-346).

pecados e a chance de salvação: Maria Madalena (DUBY, 2001, p. 107). Se as mulheres são condenadas a serem Evas, mas são orientadas ao difícil desafio de se assemelharem à Virgem Maria, a figura da prostituta reparada e salva de seus pecados é aquela que concedeu a elas uma oportunidade mais acessível de salvação. Madalena é uma das mulheres mais visíveis no Novo Testamento, mencionada dezoito vezes, de maneira menos abstrata que a Virgem Maria (DUBY, 2013, p. 22). Segundo o relato bíblico, aquela mulher estava poluída pelo pecado da carne expresso no meretrício; contudo, como esteve ao lado de Jesus, foi perdoada e escolhida como a primeira testemunha e anunciadora da ressurreição (DUBY, 2013, p. 21-22).

A defesa de Maria Madalena pelos religiosos da Idade Média Central foi resultado da ênfase dada pela Igreja na regeneração das prostitutas, incentivando-as a casarem-se e abandonarem a profissão (RICHARDS, 2013, p. 92). O papa Inocêncio III (1161-1216), por exemplo, prometeu remissão de pecados aos cristãos que desposassem meretrizes regeneradas e, no século XII, o papa Gregório IX (1145-1241) criou a Ordem de Santa Maria Madalena para administrar habitações de ex-prostitutas (2013, p. 92). Com isso, Madalena, “acessível, imitável, pecadora como todas as mulheres” (DUBY, 2013, p. 24), firmou-se no discurso ascético medieval como porta-voz da remissão de pecados (DALARUN, 1993, p. 47) para todas as mulheres, inclusive para as marginalizadas prostitutas.

Maria e Maria Madalena constituíram, portanto, os principais modelos femininos difundidos entre os séculos XI e XIV, esta como exemplo de redenção exequível e aquela projetada para fora do alcance das mulheres reais (DALARUN, 1993, p. 53). Embora a representação e a orientação feminina nos tratados ascéticos medievais *a priori* propusessem a valorização da mulher – até então muito desvalorizada por sua estreita ligação com Eva –, essas prescrições afastaram-na do plano social e restringiram sua individualidade. Isso porque, ao passo que disposições morais e estéticas apontavam às mulheres o suposto caminho da salvação que as livraria da condenação natural de seu gênero, a vigilância exercida pelo masculino contra o sexo oposto intensificava-se. Consequentemente, esses modelos, ideias e regras instituídas perenizaram a sujeição e inferiorização das mulheres, uma vez que,

moldando-a mais facilmente conforme a tradição misógina, contribuíram para o cerceamento do feminino e, por conseguinte, para seu apagamento social e histórico.

1.3 A MISOGINIA NA LITERATURA CORTÊS

Em meio a essa Idade Média misógina, despontou, na França do século XII, um modelo literário e ideológico criado por poetas da nobreza feudal (PAZ, 1994, p. 69) que foi considerado por muitos estudiosos como uma elevação na condição social feminina: o amor cortês ou *fin'amor*. De fato, a mulher ocupa lugar privilegiado no modelo cortês: ela está em posição de dominância, em relação de superioridade ao rapaz que lhe atribui os mais elevados adjetivos e que lhe canta seus amores, numa vassalagem humilde, paciente e fiel (SPINA, 1996, p. 23). Somente esta inversão dos papéis tipicamente destinados ao feminino – submissão – e masculino – dominação – nas sociedades patriarcais serviria para considerarmos que a situação das mulheres dentro desse esquema já se distancia, em teoria, daquela instaurada durante a Idade Média (LAPA, 1970, p. 10), delineada nas páginas anteriores. Entretanto, veremos que a literatura do *fin'amor* apenas reproduziu, mesmo que de modo mais velado, a misoginia de seu tempo.

O surgimento da literatura cortês no Sul da França foi propiciado pelas mudanças sociais e econômicas acarretadas sobretudo pelas atividades comerciais dos portos mediterrâneos, pelo desenvolvimento do regime municipal, pela divisão mais racional das propriedades e pelo afrouxamento dos laços feudais (LAPA, 1970, p. 6-9; PAZ, 1994, p. 71). Por estes motivos, o florescimento da economia privada fomentou a criação de centros de cultura social e do lirismo em língua vulgar (BARROS, 2011, p. 208) onde se desenvolveu o Trovadorismo.

Nessas circunstâncias, a presença de donas e donzelas nesses ambientes promovia um maior contato dos cavaleiros com a figura feminina, fator que estimulou a cortesia como um jogo de disputas entre os homens, os quais propunham vassalagem às damas perfeitas (BLOCH, 1995, p. 183), por meio da retórica da submissão, discrição e fidelidade (REBELO, 1966, p. 39-41). Assim, a princípio o amor cortês pode ser definido como um modelo no qual a dama

[...] é objeto de uma corte amorosa e de uma súplica cujos mensageiros são os poemas. A súplica amorosa é calcada no modelo feudo-vassálico. [...] o poeta está ao serviço da dama como o vassalo ao do senhor; ele deve-lhe "homenagem", cerimônia pela qual um cavaleiro se declara o homem de um senhor. Certamente, os gestos do ritual feudal não são aqui especificados, mas trata-se de uma questão de "posse" [...] Entretanto, a ética do amor cortês não se resume à imitação do serviço feudal: no âmbito do que surge como uma verdadeira religião do amor, a dama é objeto de um culto. (RÉGNIER-BOHLER, 2017, p. 57).

Conforme André Capelão, nos dois primeiros livros de seu tratado, o amor cortês engrandece os amantes, dado que é a fonte de todas as virtudes, e os ensina a proceder diante dos desejos (CAPELÃO, 2000, p. 12-13). O capelão expõe em sua doutrina que, mediante a cortesia amorosa – um comportamento aristocrático baseado na polidez, no refinamento de costumes e na honra cavalheiresca (RÉGNIER-BOHLER, 2017, p. 56) –, o amante precisa ser prudente e reservado em seu louvor à amada e manter-se humilde, generoso, corajoso e educado (CAPELÃO, 2000, p. 212-213), mostrando submissão na esperança de ser aceito como vassalo. Dessa maneira, o cavaleiro, desejando o amor da dama, anseia conquistá-la pela revelação de todas as suas virtudes, isto é, pela exaltação de seus atributos masculinos (REBELO, 1966, p. 41).

O amor cortês pode, portanto, ser considerado como um jogo criado para o divertimento da corte que propunha um modelo de comportamento específico, no qual os homens – e não as mulheres – eram os mestres (DUBY, 1993, p. 352-353). Embora concedesse certo poder à mulher, mantinha-o fora das relações sociais reais, confinando-o estritamente ao campo do imaginário (SPINA, 1996, p. 21). Georges Duby explica que, no ambiente palaciano, os costumes erguiam uma espécie de clausura que separava as mulheres dos homens, levando-os, como vimos, a temer as mulheres por seu suposto mistério fascinante e inibidor. Sob esse ponto de vista, é possível, portanto, interpretar a literatura cortês em sua origem provençal como um dos artifícios utilizados para vencer o medo da mulher e um modo mais sutil e fino, porém ainda cauteloso, de enfrentar o mistério feminino (DUBY, 1993, p. 337-339).

Nesse sentido, o louvor cortês à dama seria empregado mais como “instrumento de pedagogia” (DUBY, 1993, p. 343) que como efetiva inclusão social feminina. O modelo, incentivando o comedimento nas paixões dos rapazes, servia ao objetivo de afastá-los de suas inquietações cotidianas, estabelecendo-se como proposta

educativa que realçava os valores da virilidade: o cavaleiro era posto à prova, deveria redobrar a coragem e exprimir suas virtudes e, nesse caso, o distanciamento do feminino serviria apenas para tornar a vitória masculina sobre o objeto do seu desejo mais gloriosa (1993, p. 343). À mulher era exigido também um controle, uma vez que ela precisava ter prudência, reprimir seus impulsos, moderar seu corpo e corrigir seus “naturais defeitos de mulher” (DUBY, 2011, p. 70). As damas eram ainda convidadas a enfeitar-se, a disfarçar suas paixões, revelando com moderação os seus atrativos, a recusar-se por longo tempo e a só se dar parcimoniosamente, por concessões progressivas, a fim de que o jovem aprendesse igualmente a dominar o próprio corpo (2011, p. 70). Sendo assim, identificamos que o jogo cortês provençal servia para educar e reprimir a sexualidade tanto dos rapazes quanto das mulheres.

Fora do ambiente lúdico palaciano, o gênero feminino permanecia na condição de submissão em que havia sido colocado durante toda a Idade Média, visto que o amor cortês era uma literatura de evasão, de entretenimento, uma criação artística que não suscitou concretas transformações no campo social (DUBY, 1993, p. 346; BARROS, 2015, p. 221). Apesar do louvor da mulher, essas canções eram produzidas especialmente para engrandecer o masculino, uma vez que

todos esses escritos foram feitos para entretenimento do homem. Eu clarifico: dos homens de guerra, dos cavaleiros. Mais precisamente ainda para os “jovens”. São jovens e cavaleiros todas as personagens heroicas cujas proezas os autores de romances celebram, e as figuras femininas que os rodeiam não estão lá senão para valorizar mais esses homens, para realçar as suas qualidades viris (DUBY, 1993, p. 336).

Ainda, o amor cortês promoveu o fortalecimento das relações de hierarquia dentro da sociedade feminina provençal, porquanto os louvores eram dirigidos apenas a damas da aristocracia e, considerando o Trovadorismo provençal, muitas vezes casadas:

a prática do amor cortês foi em primeiro lugar, e insisto neste ponto, um critério de distinção na sociedade masculina. Eis o que conferiu tanta força ao modelo proposto pelos poetas e que o fez impor-se até modificar no decorrer da vida a atitude de certos homens relativamente às mulheres. Pelo menos relativamente a algumas mulheres, porquanto a divisão que separava os homens em duas classes se transferia para a sociedade feminina. Ela traçava entre as mulheres uma linha de partilha igualmente clara, isolando da massa das vilãs — que o “cortesão” estava autorizado a perseguir à sua vontade para se satisfazer nelas brutalmente — as “damas” e as “donzelas”. Convidadas também estas a entrar no jogo, viam ser-lhes reconhecido o direito a atenções particulares e a algum poder sobre o seu parceiro masculino, enquanto a partida durasse (DUBY, 1993, p. 337).

Não havia, pois, no princípio cortês ascensão da mulher. Houve, na verdade, uma promoção da condição masculina, por meio da domesticação dos rapazes cujas ações estabeleciam perturbações naquelas sociedades, bem como um reforço das regras de vassalagem no meio feudal (DUBY, 2001, p. 73-74).

Esse princípio de educação masculina influenciou não somente a gênese trovadoresca em solo provençal, mas também a recepção dessa literatura nas cortes galego-portuguesas. Ainda que o Trovadorismo tenha assumido feições peculiares nas cortes da Península Ibérica, esse movimento literário provençal fundou-se como modelo inicial dessas produções, principalmente em virtude da concepção do amor cortês. Os trovadores franceses, através do *fin'amors* e da arte da *canço* – gênero poético central na divulgação dessa nova concepção de amor – definiram os padrões artísticos, de amplo alcance cultural, que predominaram nas cortes e casas aristocráticas europeias durante os séculos posteriores (LOPES, 2011-).

Conforme Antônio Resende de Oliveira, a apropriação do modelo na Península Ibérica foi facilitada pelas transformações patrimoniais ocorridas na Europa a partir do século XII (OLIVEIRA, 2001, p. 29). Neste período, as partilhas de bens entre os herdeiros passaram a conceder apenas ao primogênito grandes posses, enquanto aos filhos mais novos seriam legadas porções menores do espólio familiar (2001, p. 29), implicando um processo de marginalização dos filhos segundos, originando uma busca por ascensão social e meios de subsistência. Em razão disso, muitos jovens recorreram aos raptos de mulheres em posição superior como forma de contrair um matrimônio economicamente vantajoso, ainda que forçado, prática que naturalmente perturbava a ordem daquelas sociedades onde o matrimônio se concretizava por interesses econômicos e políticos (p. 31).

Nesse cenário, foi indispensável instituir um meio de cessar os sequestros de mulheres da nobreza e, dado que as barreiras físicas³⁵ não impediram efetivamente o decréscimo dos sequestros, um impedimento de ordem ideológica e cultural se fez

³⁵ Para exemplo dessas tentativas de proteção às donzelas, vítimas de raptos com frequência, Resende de Oliveira comenta sobre os porteiros, aos quais cabia a função de guardar as damas (2001, p. 31).

necessário (OLIVEIRA, 2001, p. 31-32). O jogo cortês, nesse caso, funcionaria como meio de afastar tais rapazes da dama, na medida em que, como expusemos, as regras da vassalagem amorosa propunham a conquista parcimoniosa, sob a forma de um “ritual” (DUBY, 1993, p. 332) que efetivamente afastava o rapaz da mulher desejada. Sendo assim, a apropriação do amor cortês serviria, nas cortes peninsulares, como instrumento de pacificação das ambições e mecanismo de compensação que docilizava os pretendentes e prevenia a aristocracia contra as consequências provocadas pelas mudanças sociais nos esquemas de herança (OLIVEIRA, 2001, p. 32-33).

Por conseguinte, aparentemente na contramão da misoginia medieval, no contexto peninsular consolidou-se o modelo literário de “endeusamento” da mulher baseado no amor cortês, na medida em que

pelos suas novas condições de inserção no seio da nobreza, eles [os filhos segundos] foram como que obrigados a retroceder a um estágio anterior ao da genealogia, isto é, foram obrigados a recuar até à mulher enquanto símbolo de algo que lhes era inacessível, pelo menos nas condições privilegiadas do irmão mais velho: o casamento, a casa, a estabilidade, a progenera. A obsessão pela mulher – e seu consequente endeusamento – somente poderia partir de um lugar marcado pela sua ausência (OLIVEIRA, 2001, p. 30).

Podemos entender, sob esse prisma, a lírica peninsular como um modelo literário de bases androcêntricas, pautado na exaltação de modelos femininos irrealistas. Na medida em que eram representações concebidas basicamente por homens, as mulheres da literatura cortês eram idealizadas como objetos de desejo do masculino (BETTELA, 2005, p. 4). É o que observamos, por exemplo, nas cantigas de amor galego-portuguesas, gênero de maior influência provençal, que expressavam, pela *descriptio puellae*, a incomparável beleza de uma dama inatingível, cujos predicados físicos – *fremosura, bom parecer, parecer bem, bem talhada e bom talho* – e morais – como *bondade e prez, sabedoria, mesura e doçura* (RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, 1993, p. 48; TAVANI, 2002, p. 164-165) impeliam o trovador a um estado de contemplação e obsessão. Esse desejo, intensificado pela irrealização amorosa, desencadeava a *coita* de amor que ensandecia e, metaforicamente, matava o enamorado, *coita* esta que, para Lapa, era resultado de uma incontentável idealização (1970, p. 148) e para Bloch, seria um sofrimento inato de se ver e meditar excessivamente sobre a beleza do sexo oposto (1995, p. 180).

Dessa forma, o trovadoresco louvor às damas não se firmava como efetiva mudança da hierarquia social dos gêneros, mas apenas como modelo literário, com foco na *coita* de amor masculina e não na mulher. O louvor a damas sublimadas, portadoras de perfeitas beleza e índole, não se afasta da tradição antifeminina, dado que, assim como no culto mariano do qual tratamos anteriormente, as mulheres da lírica amorosa correspondiam a modelos femininos inverossímeis e inalcançáveis. Dessa forma, as mulheres reais continuaram sendo temidas, desprezadas e submissas, pois a exaltação feminina dominante no campo literário não foi, com efeito, transposta para o meio público (DUBY, 2001, p. 73-74).

Além disso, visto que os autores dessa poesia estavam inseridos em um contexto histórico cuja visão sobre a mulher estava alicerçada na tradição misógina, seria talvez ingênuo considerar que um modelo literário baseado no louvor a damas possuidoras das mais altas qualidades estéticas e morais não constituiria um modo de reforçar o modelo feminino puro e casto estabelecido pelo discurso marianista e, antes deste, antifeminino. A condenação e idealização simultâneas do feminino nos séculos medievais encontram-se, portanto, numa relação dialética, que coloca a mulher numa posição intermediária entre a polarização e a sobredeterminação e a aprisiona numa rede ideológica que resultou em sua abstração da história (BLOCH, 1995, p. 199).

Sob esse viés, reforçamos que a misoginia não compreende apenas a contundente censura ao feminino proposta pelos clérigos medievais, mas também o elogio em demasia praticado na literatura cortês, visto que a sublimação feminina, fundamentada em louvores à beleza e virtude impecáveis e irreais, retira da mulher sua individualidade. Logo, essa literatura não promoveu melhorias na condição feminina; apenas dissimulou os ideais androcêntricos de exclusão social do gênero.

CAPÍTULO 2: O ESCÁRNIO E MALDIZER GALEGO-PORTUGUÊS E A FEIURA COMO EXPRESSÃO DA MISOGINIA

A literatura medieval, como constatamos, caracterizou-se pela quase hegemônica autoria masculina. Com exceção de alguns poucos escritos – como o manual de educação da Condessa Dhuoda (século IX), os da monja polígrafa Hildegarda de Bingen (século XII), os *lais* de Marie de France (século XII), as *cansós* da Condessa de Die e de Na Castelloza (século XII e XIII) ou os diversos tratados, como os mais conhecidos *Espelho de Cristina* e *A cidade das damas*, de Christine de Pizan (século XV) – as mulheres foram silenciadas, pertencendo a autoridade cultural e literária do período aos homens (BETTELLA, 2005, p. 3).

Essa ausência marca também o Trovadorismo peninsular, em cujo espólio poético não encontramos nenhuma *trobairitz*, diferentemente do que se sabe sobre a cultura trovadoresca franco-provençal, com forte, ainda que pouca, presença autoral feminina³⁶. Em razão disso, tanto nos textos líricos quanto nos satíricos, a produção literária galego-portuguesa foi composta unicamente sob a ótica androcêntrica.

Como registramos no capítulo anterior, as cantigas de amor e amigo exibem, numa abstrata e indeterminada qualificação estética (TAVANI, 2002, p. 163), a incomparável beleza da dama e da donzela louvadas. Em contrapartida, as cantigas escarninhas trovadorescas ocupavam-se de imagens femininas que transgrediam modelos de beleza medievais instaurados pela cultura patriarcal e pela literatura cortês: as feias, as velhas e as imorais, exibindo retratos físicos e morais femininos de tintas carregadas (SPINA, 2009, p. 129). Para Patrizia Betella, em seu estudo sobre a poesia italiana da Idade Média ao Barroco, *The Ugly Woman*, por meio da alegoria literária, essas personagens ou grupos e seus comportamentos transgressores foram ridicularizados pelos poetas com ataques verbais, depreciação e interrupção de suas figuras (BETTELLA, 2005, p. 4).

³⁶ Cf., por exemplo, as canções produzidas pela Condessa de Die e Na Castelloza em *Los trovadores: historia literaria y textos*, de Martin de Riquer (1993).

No entanto, ajuizemos que as cantigas satíricas galego-portuguesas, embora tratem de temas, situações e personagens reais, foram compostas conforme algumas normas poéticas e jurídicas que orientavam essa produção, de modo que o espetáculo trovadoresco cumprisse de maneira adequada seu propósito de entretenimento. Por isso, descortinaremos algumas particularidades do programa satírico trovadoresco, principalmente no que tange às estratégias poético-retóricas empregadas pelos poetas para provocar o riso dos espectadores. Desse modo, será possível entender como a feiura feminina alocada na sátira galego-portuguesa, em especial nas cantigas afonsinas, erigia um retrato feminino genérico, influenciado pelas tendências antifemininas medievais.

2.1 A DIMENSÃO SATÍRICA DO ESCÁRNIO E MALDIZER

A sátira, cujos limites não são muito bem definidos, pode ser interpretada como uma função literária (LOPES, 1998, p. 102) ou um modo de expressão literária (CORTÉS TOVAR, 1986, p. 80) que, em linhas gerais, conjuga crítica e, por vezes, humor. Para João Adolfo Hansen, este é um gênero retórico-poético misto de convenções para a caricatura (2011, p. 167). Já para Kenneth Scholberg, em sua *Sátira e invectiva en la España medieval* (1971), não importa o gênero, e sim a atitude e o propósito do escritor e certa visão sardônica, que podem ser aplicados a diversos gêneros (1971, p. 9). Esta percepção foi observada também por Charles Knight, em seu *Literature of Satire*, o qual destaca que a sátira, explorada em outros gêneros, é pré-genérica, definindo-a como uma posição mental – um estado de espírito satírico – adotada por determinado gênero para representar e expressar suas ideias (2004, p. 4).

Diante disso, podemos entender a sátira como uma categoria literária multifacetada, cujas primeiras definições remontam à Roma antiga, embora a premissa cômica comum aos discursos satíricos seja de origem grega (LOPES, 1998, p. 44-51), já que as definições de Aristóteles sobre cômico serviram de gênese para a sátira latina (ALBERTI, 2002, p. 46). Conquanto na atualidade ainda não disponhamos de informações concretas sobre o livro II da *Poética* de Aristóteles, uma definição sintética foi incluída no livro I (ALBERTI, 2002, p. 46; LOPES, 1998, p. 49), segundo a qual a comédia é, como um dos gêneros miméticos,

imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor (ARISTÓTELES, 1994, p. 109).

Com base nisso, Hansen salienta que a matéria do cômico é o feio, interpretado desde os latinos até a modernidade como o *ridiculum*³⁷, compreendendo a feiura física e a feiura moral e ocupando-se da deformidade, dos vícios e dos erros morais e intelectuais (2011, p. 150-151). Contudo, o pensamento aristotélico mostra-nos que, embora a deformidade seja matéria do cômico, nem sempre ela é risível, na medida em que a deformidade pode dividir-se em duas categorias reguladas pela recepção: a deformidade ridícula, caracterizada pela feiura física e moral da fraqueza de ânimo, que não causa terror nem piedade (ALBERTI, 2002, p. 49), e a deformidade horrorosa, definida pela força e pelo horror (HANSEN, 2011, p. 151-153). Logo, o ridículo pode ser precisado como o extremo mais baixo e vergonhoso em relação a uma virtude, isto é, a parte do torpe que não causa dor nem destruição (ALBERTI, 2002, p. 46), e o horroroso seria o outro extremo, que trata daquilo que é vergonhoso, doloroso e nocivo (HANSEN, 2011, p. 152).

Daí, distinguem-se dois modos cômicos de diferentes finalidades: como *urbanidade* ou como *maledicência* (HANSEN, 2011, p. 154). Aquela, que tem como matéria o ridículo, estrutura-se a partir de uma *persona satírica* que elabora uma ironia sorridente, um divertimento amável e levemente desdenhoso, baseado nos pecados alheios, como ocorre na sátira latina de Horácio; enquanto esta, cujo enfoque é o horroroso, representa uma *persona satírica* de aversão indignada aos vícios, tendo como exemplo a sátira de Juvenal (SCHOLBERG, 1971, p. 11; HANSEN, 2011, p. 154). Dessa dicotomia, assimilamos que o objeto satírico pode ser simplesmente ridículo ou imoral. Assim, podemos entender essa função literária sob duas vertentes: uma com o sentido de crítica moralista e outra com o sentido de chiste contra o risível, sem que nesse caso o satirista impute uma moral ao discurso.

³⁷ Verena Alberti traduz o termo como “risível” e comenta que, por vezes, ele é traduzido como “ridículo”, designando aquilo de que se ri, sem necessariamente adquirir conotação negativa (2002, p. 39).

Ainda que muitos críticos tratem o humor e a moralidade como elementos fulcrais para que haja a sátira (CORTÉS TOVAR, 1986, p. 83), é contestável a ideia da moralização como intrínseca a essa expressão literária. Knight, por exemplo, refuta a universalidade do propósito moralizante, pois, apesar de muitos satiristas procurarem corrigir sua comunidade por sua traição aos valores e normas, a sátira, como literatura, independe do propósito moral (KNIGHT, 2004, p. 5), porque a moralização se dá pela intenção do autor e não pela descrição de defeitos do alvo. É o que também afirma Manuel Rodrigues Lapa, ao referir-se especificamente à produção satírica trovadoresca:

o humor, para se realizar, precisa de uma objetivação que lhe sirva de símbolo, imagem das fraquezas e vícios dos pobres viventes, que o homem tem de compreender e suportar com sorriso nos lábios. O humorista não pretende emendar o mundo à maneira do moralista; prefere, ao contrário, que ele se conserve assim, para rir à custa dele (LAPA, 1995, p. 10).

Destarte, visto que os defeitos podem igualmente definir o ridículo ou o horroroso, o discurso satírico procede da situação discursiva e da recepção, e não necessariamente do conteúdo tratado, “o que implica, sempre, preceitos para o decoro ou adequação do discurso à recepção: as circunstâncias alteram o sentido da matéria tratada no discurso particular e impõem a ele a refração específica de uma maneira” (HANSEN, 2011, p. 153).

O essencial da sátira situa-se, nessa concepção, no êxito do satirista em convencer o auditório da sua opinião crítica sobre o mundo ou sobre algum objeto particular por meio de estratégias retóricas (CORTÉS TOVAR, 1986, p. 87), manipulando as formas do discurso, com o fito de que o leitor desfrute de uma visão paralela à dele (KNIGHT, 2004, p. 4). Para isso, ele sempre profere um ataque a um objeto real, o qual deve ser reconhecido pela recepção, de modo que a sátira efetive-se (ROSENHEIM, apud CORTÉS TOVAR, 1896, p. 87). Entretanto, o objeto real, atacado, manipulado e deformado segundo a própria visão do satirista (CORTÉS TOVAR, 1986, p. 87), não é necessariamente realista, porque

o discurso pauta-se por preceitos retóricos. É que a sátira encontra a realidade social não como cópia verista ou realista da empiria, mas nas convenções discursivas partilhadas pela recepção, pautadas todas pela concordância acerca da imagem caricatural que o discurso efetua, mantendo em circulação o estereótipo de grupos, tipos, vícios e situações criticáveis. A caricatura é aceita pelo destinatário como conveniente, não importa a extrema inconveniência da sua deformação (HANSEN, 2011, p. 156).

Assim sendo, a sátira delinea-se genericamente como a arte literária que deprecia o objeto por meio do ataque, fazendo-o ridículo ou evocando atitudes de desprezo e desdém (SCHOLBERG, 1971, p. 13). Para isso, o satirista precisa manipular artifícios retórico-poéticos para a descrição dos alvos, com o objetivo de promover a identificação do leitor ou do público com a caricatura elaborada e com a crítica proferida pelo locutor (HANSEN, 2011, p. 156).

Considerando todas essas definições, tratemos da dimensão satírica no escárnio e maldizer galego-português. Mesmo que o termo sátira não seja citado nos cancioneiros, é evidente que o gênero escárnio e maldizer carrega uma função satírica, explícita seja nos termos utilizados pelos próprios trovadores, como *chufar*, *retar*, *profaçar* (LOPES, 1998, p. 102), seja na definição fornecida pela *Arte de trovar*, “dizer mal de alguém”, figurando essas composições, portanto, no domínio da sátira, conforme esclarece Graça Videira Lopes:

as regras fixas a que deveriam obedecer, a discussão de critérios e de métodos de que elas próprias são, por vezes, porta-voz, dão-nos conta (para além do talento dos poetas, obviamente) de que estamos face a uma arte elaborada, que o termo sátira poderá, melhor que nenhum outro, definir. Digase, pois, em resumo, que tal como acontece com a arte lírica das cantigas de amor e das cantigas de amigo, a arte satírica galego-portuguesa nos legou um conjunto de textos, em geral notáveis, onde os trovadores riem, criticam, combatem pessoalmente e politicamente, dando largas a uma veia cômica e satírica que permanece como uma herança maior da Idade Média peninsular (LOPES, 2002, p. 13).

Também Jorge Osório ratifica a clara intenção satírica das cantigas do gênero, dispostas em diversos níveis de ênfase conferida a essa mesma intenção (1986, p. 155). Américo Antônio Lindeza Diogo igualmente assume a existência de um programa satírico subjacente ao escárnio e maldizer e comenta que, em termos estruturais, o escárnio e maldizer assume as formas básicas da sátira, haja vista sua relação com os três gêneros do discurso partidário: epidítico, deliberativo e judicial (1989, p. xxvi-xxvii).

Considerando as múltiplas manifestações da sátira medieval, Scholberg segmentou essa literatura em quatro categorias: a invectiva, o burlesco, o grotesco e a ironia. A invectiva é a modalidade mais simples e, diferentemente dos modelos latinos que condenavam a sociedade, constitui um ataque direto de um sujeito contra outro (MURRY, apud SCHOLBERG, 1971, p. 11); a burla é uma sátira imitativa ou paródica,

na qual são reproduzidas as características de um autor, de uma classe de autores ou de uma obra específica a fim de ridicularizá-los (SCHOLBERG, 1971, p. 12); o grotesco retrata minuciosamente os detalhes repulsivos de objetos repugnantes, sobretudo das classes sociais mais baixas e das partes e funções do corpo humano (p. 12); por fim, a ironia é a mais elevada categoria satírica, e pode ser empregada por meio da inversão ou do exagero (p. 12). Tais variantes satíricas definem grande parte do escárnio e maldizer galego-português e são também evidentes nas composições nas quais figuram as mulheres: a invectiva contra personagens femininas específicas, sobretudo velhas e soldadeiras; as paródias burlescas do escárnio de amor ou de amigo, que exibem tipos femininos desprezados; a descrição grotesca, por vezes escatológica e coprológica, da fisiologia humana e da sexualidade das mulheres, e as sátiras irônicas, como aquelas de louvor a donas *feas* – neste caso também paródicas.

Apesar dessas várias categorias expressarem de um modo geral a complexidade e pluralidade da sátira galego-portuguesa, por perfazer as disposições do corpo humano e da realidade social numa linguagem que via de regra desconhece o eufemismo, essa sátira amiúde é confundida como calúnia, obscenidade e injúria (LOPES, 1998, p. 86-87). Em razão disso, é recorrente que o teor satírico moralista se sobreponha e tenda a apagar o teor humorístico, cujo objetivo é provocar o riso (BREMNER; ROODENBURG, 2000, p. 13), e lúdico, com o intuito de entreter a corte (MONTOYA MARTÍNEZ, 1991, p. 370), de boa parte dessas cantigas de escárnio e maldizer.

No entanto, não desconsideremos que essas produções estavam, *a priori*, alicerçadas num propósito literário e musical de distração cortesã. Conforme Jesus Montoya Martínez, com base na interpretação do código jurídico afonsino *Las siete partidas*, o palácio seria o lugar onde o rei se reunia publicamente para falar aos homens e recrear-se junto às pessoas da corte (MONTOYA MARTÍNEZ, 1991, p. 368-369). Esta última situação é denominada *fablar em gasaiado* e, segundo o estudioso, é o mesmo que falar com gosto, alegremente e em companhia (1989, p. 432). Esses momentos de passatempo, cujo intuito era o alívio das preocupações e o divertimento, poderiam ser ainda a caça, o arqueirismo, o nado ou a montaria (1991, p. 369), a apreciação de cantos ou instrumentos, o jogo de xadrez, *tablas* ou outros jogos e também a leitura de romances ou livros que provocavam alegria e prazer (ALFONSO X, 1991, p. 70).

A produção escarninha, definida como *jugar de palabras*, estava incluída na legislação afonsina entre os diversos jogos aconselhados pelo rei para o divertimento palaciano, atuando, portanto, de maneira lúdica (MONTROYA MARTÍNEZ, 1991, p. 368-373). Essa distração era regida por diretrizes éticas e estéticas que garantiriam sua polidez, distinguindo o que seria o “injuriar e o brincar cortesmente” (SODRÉ, 2010, p. 16). A Lei XXX da Partida Segunda, Título 9, decreta o modo como deveria ser praticado o jogo de palavras:

[...] e [a respeito da] maneira: devem cuidar de descrever de maneira que digam por palavras corteses e elegantes o que disserem, e que aparentem que sabem bem aquilo que dizem, outrossim, que aqueles a quem o disserem tenham gosto em ouvir e em aprender; e no jogo devem ter cuidado para que aquilo que disserem seja cuidadosamente dito, não sobre aquilo está em quem é alvo do jogo, mas a jogos com essa coisa [...] e isso deve ser dito de maneira que aquele com quem jogarem [fizerem objeto do jogo verbal] não seja ofendido; e mais, receba-o com prazer, e tenham motivos para rir disso, tanto ele como os que ouvirem. E ademais, aquele que o disser, que seja para rir [converter em motivo de riso] no lugar onde convém, pois de outra maneira não seria jogo; e, por isso, diz o provérbio antigo que não é jogo onde homem não ri, pois definitivamente o jogo deve ser feito com alegria, e não com fúria nem com tristeza. Por isso, quem sabe se guardar contra palavras excessivas e descuidadas, e usa as ditas nesta lei, é chamado palaciano, porque estas palavras usaram os homens instruídos nos palácios dos reis mais que em outros lugares, e ali receberam mais honra os que as sabiam³⁸ (ALFONSO X, 1992, p. 172-173, tradução nossa).

Em síntese, esse passatempo não poderia constranger ou aborrecer o satirizado, uma vez que apenas a distração e a alegria deveriam conduzir o *fablar em gasaiado* e o *jugar de palabras*, sob risco de transformarem-se em injúria, proibida por lei, e em conduta descortês, passível de pena (SODRÉ, 2010, p. 16). Por conseguinte, parte da literatura satírica galego-portuguesa e o detalhamento dos defeitos de alguns dos

³⁸ “y [en cuanto a la] manera: deben cuidar de retraer en manera que digan por palabras cumplidas y apuestas lo que dijeren, y que semeje que saben bien aquello que dicen; otrosí, que aquellos a quienes lo dijeren tengan gusto en oírlo y en aprenderlo; y en el juego deben cuidar que aquello que dijeren sea apuestamente dicho, y no sobre aquella cosa que fuere en aquel lugar a quien jugaren, mas a juegos de ello; [...] y esto debe ser dicho de manera que aquel con quien jugaren [hicieren objecto del juego verbal] no se tenga por denostado; y más, lo tomen con placer, y que tengan con qué reír de ello, tanto él, como los otros que oyeren. Y otrosí, el que lo dijere, que lo sepa bien reír [convertir en motivo de risa] en el lugar donde conviniere, pues de otra manera no sería juego; y por eso dice el verbo antiguo que no es juego donde hombre no ríe, pues sin falta el juego con alegría se debe hacer, y no con saña ni con tristeza. Por eso quien se sabe guardar de palabras excesivas y desapuestas, y usa de estas que dicho hemos en esta ley, es llamado palaciano, porque estas palabras usaron los hombres entendidos en los palacios de los reyes más que en otros lugares, y allí recibieron más honra los que las sabían” (ALFONSO X, 1992, p. 172-173).

satirizados, caracterizados como jogo lúdico, teriam, conforme legislado, a finalidade de provocar o riso e o entretenimento e não de injuriar os alvos das cantigas.

À vista disso, com suporte no princípio de literatura lúdica, julgamos que a intenção de produzir cantares com apuro literário e musical para o deleite cortesão deve ser considerada junto a uma presumível função moralizante da sátira galego-portuguesa. Caso optássemos apenas pela tendência reformadora em detrimento da concepção literária e recreativa, provavelmente estaríamos conferindo uma seriedade excessiva às composições humorísticas dos trovadores peninsulares. Todavia, é indispensável que reafirmemos o aspecto plurifacetado do escárnio e maldizer e, por este motivo, esse conjunto de poemas articula tanto a burla lúdica quanto a invectiva maledicente. É o que notamos nas composições de Afonso X, por exemplo, quando comparamos as sátiras políticas, a exemplo daquelas contra cavaleiros desertores – que nos parecem hostis e moralizantes –, com as sátiras pessoais contra outros trovadores, figuras específicas ou grupos da corte – as quais adquirem conotação mais jocosa.

De ambos os modos, entendemos que o contexto histórico e social no qual essa literatura estava inserida interviria no modo como os trovadores tratavam determinados temas e personagens em suas cantigas, tendo em vista que o humor pode ser construído pela descrição do que é rejeitado por uma sociedade (ECO, 2015, p. 135). Nesse sentido, mesmo que o trovador estivesse satirizando alguém ludicamente – sem qualquer intenção moralista explícita – por suas características reais ou fictícias, a escolha dessas particularidades para “falar mal de alguém” pautava-se nos modelos estéticos e morais estabelecidos naquele tempo, visto que seriam mote para o riso. Nessa ótica, adverte Mongelli que,

embora seja unanimidade entre os críticos a verificação de que os poemas derrisórios galego-portugueses têm muito mais a finalidade de divertir com leveza do que de acusar ou denunciar com gravidade, é de natureza intrínseca do cômico uma espécie de propósito reformador, já que incide sempre sobre o que parece errado, falho ou mal concebido (MONGELLI, 2009, p. 185).

Propomos, diante disso, que essa poesia, ao descrever os alvos, realçava as características atinentes à feiura física e/ou moral, com a meta de provocar ora o riso, ora a edificação, na medida em que a relação entre o cômico e o feio expressa-se pela harmonia ausente ou malograda, pela perda ou rebaixamento dos

comportamentos normais (ECO, 2015, p. 135). Independentemente da intenção lúdica e de estarem executando porventura o *jugar de palabras*, os trovadores retratavam mulheres indesejadas e risíveis, segundo os critérios relativos à beleza e à fealdade femininas naquela época, e, por conseguinte, expressavam, propositalmente ou não, o discurso misógino arraigado na mentalidade medieval. Isso posto, arrolaremos algumas noções sobre beleza e feiura, aliando-as à literatura de cunho satírico e à tradição misógina medieval.

2.2 AS DIFERENTES PERCEPÇÕES DE BELEZA E FEIURA

Na *História da beleza* ([2004] 2010) e na *História da feiura* ([2007] 2015), organizadas por Umberto Eco, entendemos que as noções sobre beleza e feiura sempre suscitaram sentimentos de fascínio ou desprezo. Embora essas definições sejam relativas a diferentes épocas e não estejam dissociadas de uma carga subjetiva, com base na leitura e interpretação de testemunhos históricos é possível traçar um panorama dos ideais estéticos de cada contexto (ECO, 2010, p. 8-10). Observaremos esses valores sem que os consideremos modelos imutáveis e coletivos, porém salientamos que as concepções estéticas são definidas em referência a padrões específicos, determinados culturalmente (ECO, 2015, p. 15).

As representações artísticas – sobretudo literárias no caso de nosso trabalho – de beleza e feiura podem revelar aquilo que era enaltecido ou menosprezado em dado momento histórico. A filosofia e as artes em geral, por exemplo, transmitiram significativos exemplos do que seria belo, exibindo e conceituando desde a beleza humana até a beleza natural e simbólica. Em contrapartida, dado que o ser humano manteve algum distanciamento daquilo que era considerado feio, não existem muitos tratados em que constem os arquétipos de feiura no decorrer da história, apenas menções parentéticas ou marginais (ECO, 2015, p. 8-10).

Numa definição incipiente, a beleza configura-se como aquilo que é agradável à contemplação e provoca deslumbre e,

se examinarmos os sinônimos de belo e feio, veremos que [...] se considera belo aquilo que é bonito, gracioso, prazenteiro, atraente, agradável, garboso,

delicioso, fascinante, harmônico, maravilhoso, delicado, leve, encantador, magnífico, estupendo, excelso, excepcional, fabuloso, legendário, fantástico, mágico, admirável, apreciável, espetacular, esplêndido, sublime, soberbo; [...] (ECO, 2015, p. 16).

Em diversos períodos históricos, o belo assumiu uma estreita relação com o bem e, dessa maneira, é comum que seja associado ao desejo de posse, dado que o bom é relacionado não só ao que nos agrada, mas ao que gostaríamos de ter (ECO, 2010, p. 8-10). No entanto, Eco elucida que o belo não necessariamente precisa suscitar o desejo, uma vez que é belo algo que, se fosse nosso, deixar-nos-ia felizes, mas que continua a sê-lo ainda que pertença a outro alguém (2010, p. 8). Assim, consideramos algo belo quando aquilo é contemplado por ser bom e por provocar fascínio, mesmo que esta seja uma “apreciação desinteressada” (ECO, 2015, p. 19), independente de desejo.

Por outro lado, a definição de fealdade, pode ser, de início, confundida com o avesso de beleza, ou seja, aquilo que não é agradável aos olhos nem suscita nenhum encanto. Conforme Eco, em toda a história ocidental o feio foi habitualmente visto como uma antítese do belo, uma desarmonia que viola as regras da proporção que fundamentam a beleza ou uma privação de algo indispensável para o ser (ECO, 2010, p. 133). Contudo, os sinônimos de feio ultrapassam a simples antítese do belo, pois

[...] é feio aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, revoltante, repulsivo, desgostante, aflitivo, nauseabundo, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado (para não falar das formas como o horror pode se manifestar em territórios designados tradicionalmente para o belo, como o legendário, o fantástico, o mágico, o sublime) (ECO, 2015, p. 16).

Sob essa ótica, as nuances da fealdade implicam uma reação passional de violenta repulsa, horror ou espanto (ECO, 2015, p. 19), sentimentos que se tornam ainda mais contundentes a partir da associação entre a feiura e o mal.

Várias teorias estéticas da Antiguidade à Idade Média tentaram definir a beleza e, com base nessas concepções, podemos entrever a feiura. No pensamento pitagórico, por exemplo, a beleza era delineada como proporção sob uma lógica matemática que limitava a realidade e a estética aos números (p. 61). O pensamento platônico, por sua vez, tratou a beleza como, além da proporção, harmonia e esplendor, cuja

existência é autônoma e distinta do suporte físico que a exprime (p. 48-50). A feiura, diante disso, seria a ausência desses princípios. Séculos depois, essas definições foram transmitidas à Idade Média, reverberadas nas ideias de Tomás de Aquino, por exemplo, para quem a beleza não era necessária apenas a proporção, antes pitagórica e depois platônica, que deleita os sentidos, mas também integridade e esplendor (*claritas*): “a beleza [...] requer três coisas. Primeiro, a integridade ou perfeição: as coisas diminutas por isso mesmo são feias. Depois, as proporções requeridas, ou harmonia. Finalmente, o esplendor: as coisas que têm nitidez de cores dizemos que são belas” (AQUINO, 2001, p. 635).

Todavia, é essencial compreendermos que, mais do que simples critérios estéticos definidos pela filosofia ou pela teologia, os ideais de beleza e a feiura podem ter motivações políticas e sociais (ECO, 2015, p. 10-12). Desse modo, com relação ao ser humano, julgam-se belos não somente os aspectos físicos de um indivíduo, mas também sua conformidade com os valores de cada grupo social. Em razão disso, nas sociedades ocidentais, a integridade moral foi por vezes um critério estético até mais prezado que a harmonia física, dado que se relaciona ao bem e, por conseguinte, ao belo.

Esse elo entre o belo e o bom foi difundido desde a Antiguidade clássica, a partir do ideal grego de perfeição representado pela *kallokagathia*, que consistia na união entre o agradável (*kállos*) e o positivo (*aghatós*), definindo genericamente uma pessoa de aspecto digno, de coragem, estilo, habilidade e virtudes esportivas, militares e morais (ECO, 2015, p. 23-24). Com base nesse arquétipo, a literatura helenística passou a associar a feiura física à feiura moral (p. 23) e, nessa concepção, foi considerada “mais preciosa a beleza que está na alma que aquela que está nos corpos” (p. 28); ideia esta que, mais tarde, foi igualmente difundida nas sociedades cristãs.

Entretanto, ainda que a sociedade antiga dispusesse de seus próprios ideais de beleza definidos pela filosofia da *kallokagathia*, ou seja, a “beleza das formas e bondade da alma” (ECO, 2010, p. 45), vê-se que naquela cultura eram propagadas várias noções de beleza, uma vez que os artistas dedicavam-se também à representação de feiuras e erros (ECO, 2015, p. 43). Para Aristóteles, na *Poética*, a arte pode imitar belamente o feio (ARISTÓTELES, 1994, p. 107), sem que a função

hedonística do objeto artístico fosse anulada. Assim, os muitos tipos de feiura e maldade fizeram parte da mitologia clássica permeada de seres híbridos assustadores e odiosos, que violavam as leis da natureza, construindo “um mundo dominado pelo mal, no qual as criaturas, mesmo as belíssimas, realizam ações ‘feiramente’ atroz”, o que posteriormente serviu como pretexto de combate à mitologia pagã (ECO, 2015, p. 34).

A relação entre beleza do corpo e bondade do espírito idealizada pelos gregos atravessou os séculos e foi empregada na Idade Média, quando tais temas adquiriram novo significado baseado nos sentimentos humanos, com relação ao mundo e à divindade típicos da visão cristã (ECO, 2000, p. 15). Outrossim, sob uma perspectiva teológico-metafísica, o mundo cristão via todo o universo como belo, dado que é obra divina, conforme revelaram os escritos bíblicos: “Deus viu tudo que tinha feito: e era muito bom (BÍBLIA, Gênesis 1:27, 2002, p. 35) e “[...] tudo dispusestes com medida, número e peso” (BÍBLIA, Sabedoria de Salomão 11:20, 2002, p. 1123). Dessa maneira, a existência da feiura e da maldade na perfeita criação divina – consideradas um tipo de corrupção que retira o valor de um bem – seria justificada pela necessidade de ordem e harmonia do conjunto (ECO, 2015, p. 44-46).

De acordo com Eco, a realidade moral e psicológica do homem medieval estabeleceu uma noção de beleza inteligível, fundamentada na harmonia moral e no esplendor metafísico. Todavia, existia também um gosto pelo sensível, precipuamente na arte, que os sistemas doutrinários dirigiam para a tensão espiritual (2000, p. 15-16), tornando, em toda essa época, a contraposição entre a beleza interior e a beleza exterior um tema recorrente, tendo em vista que esta é efêmera e aquela resiste até à morte (2000, p. 21-22). Por essa razão, a beleza ideal residiria no interior do indivíduo e o aspecto exterior seria considerado apenas um reflexo da alma.

Ademais, a analogia entre estética e moral motivou, na Era cristã, a sublimação da beleza e da bondade – associando-as ao céu e às virtudes – e, por outro lado, o menosprezo da feiura e da maldade – vinculando-as ao inferno e aos pecados. Essa tendência foi impulsionada pelas ilustrações do martírio de Cristo na crucificação, cujo padecimento físico expressaria a beleza interior do sacrifício, isto é, a bondade do ato (ECO, 2015, p. 49). Somam-se a isso as interpretações do *Apocalipse*, que projetou

no pensamento medieval a imagem da feiura terrificante e diabólica por meio da representação do demônio, do inferno e da condenação pós morte (2015, p. 73). Logo, a expressão da feiura e do sofrimento nas representações divinas encorajou outros tipos de feiura para fins moralistas e devocionais, como as imagens da morte, do inferno, do diabo e do pecado (p. 52), adquirindo estas expressões do feio um sentido de desprezo, antagônico à louvável feiura dos mártires.

A exaltação à beleza do corpo martirizado vincula-se ao processo de repressão corporal, iniciado pelo ideal ascético na Alta Idade Média e reforçado pela reforma monástica entre os séculos XI e XII, que, como vimos, atingiu principalmente as mulheres. Para o pensamento clerical do medievo, “o corpo é a abominável roupa da alma”, ao mesmo tempo em que “é o tabernáculo do Espírito Santo”, ideia que fundamentou a lógica anticorporal vivenciada naquela época (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 35-37). A santidade estaria, pois, assente na imitação de Cristo (ECO, 2015, p. 56) – pelo jejum, uso do cilício, autoflagelação ou vigília (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 38) – ou na renúncia ao corpo, mediante a luta contra o prazer e as tentações. Dessa forma, uma vez que para os medievais corpo e alma eram indissociáveis (2006, p. 36), a beleza do corpo cederia lugar à beleza moral e, sendo assim, o ideal de beleza medieval esteve mais centrado na integridade espiritual que na aparência física, numa correspondência direta entre as aparências externa e interna (BETTELLA, 2005, p. 11).

Esse ideal de beleza moral influenciou a literatura do período, a exemplo da poesia da *fin'amors* que, como vimos, propunha uma educada paixão amorosa, num estado de permanente interdição (ECO, 2010, p. 164), seguindo o modelo de rigor moral proposto por aquela cultura. Nessas composições, não somente a beleza moral é mote literário, como também a extrema beleza física das personagens, seja da dama, como testemunhamos na lírica trovadoresca, ou dos cavaleiros, nos romances em verso e nas novelas de cavalaria, por exemplo.

Por outro lado, os juízos de feiura física e moral da Idade Média Central foram representados nas literaturas cômicas, expressando o desprezo pelo indesejado. Como habitual na época, a fealdade física esteve imiscuída na moral, de modo que

para o leitor medieval, a descrição física repulsiva servia como uma indicação da maldade, do indivíduo moralmente corrompido. A feiura física é típica das criaturas demoníacas, demônios, bruxas e, em geral, de indivíduos ligados à transgressão e marginalidade. Além disso, a feiura é associada a pessoas de classes sociais baixas³⁹ (BETTELLA, 2005, p. 17, tradução nossa).

Sob essa perspectiva, a feiura das mulheres foi empregada na sátira medieval como mote de divertimento burlesco (ECO, 2015, p. 160) contra personagens marginalizadas, oposto ao panegírico à beleza perfeita da lírica amorosa. Independentemente de tratarmos a imperfeição física ou moral, observamos que as feiuras femininas representadas no escárnio e maldizer peninsular tendem a ser as mesmas condenadas pela tradição misógina medieval, dado que essa literatura foi produzida sob a égide do discurso da moral cristã e cortês. Justamente essa visão de feiura sob o prisma patriarcal é o que investigamos na sátira galego-portuguesa, sobretudo afonsina. Para isso, exporemos brevemente alguns aspectos poético-retóricos que projetaram a feiura feminina nas cantigas satíricas galego-portuguesas, a fim de que as produzidas por Afonso X sejam melhor enquadradas no quadro antifeminino medieval.

2.3 A FEIURA FEMININA SOB O OLHAR MISÓGINO NAS LITERATURAS SATÍRICAS

Como vimos, a condição de feiura acompanhou o juízo de valor sobre as mulheres durante grande parte da história ocidental, seja devido à natureza defectiva proposta pela fisiologia antiga, seja em virtude da essência pecaminosa defendida pelo cristianismo. No medievo, o discurso patriarcal que identificava as mulheres como lascivas, arrogantes, enganosas, fisicamente nocivas, loquazes, petulantes, vãs e inferiores (BETTELLA, 2005, p. 10) propunha que seriam ainda mais repulsivas aquelas que não se comportavam conforme os modelos de modéstia, humildade e submissão.

³⁹ "To the medieval reader the repulsive physical descriptio served as an indication of the evil, morally corrupted individual. Physical ugliness is typical of demonic creatures, devils, witches and, more generally, of individuals linked with deviancy, transgression, and marginality. Moreover, ugliness is associated with persons of lower social class" (BETTELLA, 2005, p. 17).

A despeito do liame beleza-bondade proposto por Eco, no que concerne às mulheres, o belo esteve também relacionado ao mal durante o medievo. Nesse ínterim, a beleza feminina sofreu um processo dialético, em que, concomitantemente, era condenada pelo ascetismo religioso dos clérigos e enaltecida pela literatura cortês dos trovadores. Apesar disso, a mulher bela foi, via de regra, julgada como uma grave ameaça de perdição aos homens, visto que o deslumbre ocasionado pela formosura poderia seduzir e, conseqüentemente, desencadear a ruína masculina no âmbito dos prazeres carnis. Assim, mesmo belíssima na aparência, a mulher emanava feiura porquanto, como afirma Marta Madero, o físico feminino, independente da condição, foi alvo natural de injúrias, tornando-se um ponto de inscrição da violência que adquiriu certa autonomia (MADERO, 1992, p. 60).

Sabemos que as mulheres que transgrediam a ordem estabelecida, por exemplo, aderindo a rituais de beleza com o uso de cosméticos e maquiagem, vestindo-se ou adornando-se suntuosamente, ainda que belíssimas, eram consideradas desprezíveis, dado que diminuía propositalmente a sua semelhança com a perfeita imagem divina (HUGHES, 1993, p. 194). O vestuário e os ornamentos femininos simbolizavam a feiura de seu orgulho e luxúria e, já que tidos por alguns religiosos como causa do declínio da cristandade, foram condenados e renunciados em prol da beleza espiritual (1993, p. 195-197). Da mesma maneira, aquelas que subvertiam os valores de submissão, continência sexual e recato eram vistas como feias, pois se acreditava que seu interior estava corrompido. A beleza externa, portanto, era sinal de beleza espiritual, ao passo que a feiura física sinalizava os desvios morais (BETTELLA, 2005, p. 17), e, por conseguinte, o cuidado demasiado com a beleza exterior expressava a desordem interior, acentuando o contraste entre o espírito perene e a carne mortal (HUGHES, 1993, p. 193). Sendo assim, as mulheres conhecidas por sua feiura seriam duplamente subjugadas: a princípio, pelo seu condenado sexo, e, de outro modo, por sua desarmonia com relação aos padrões estéticos e comportamentais da época.

No que se refere ao domínio literário, Bettella comenta que os retratos descritivos tornaram-se tendência em romances cavaleirescos e nas canções medievais. Seguindo o padrão das artes retóricas que preconizavam os estilos alto e baixo, os elogios descritivos foram acompanhados por retratos de invectiva (2005, p. 17) e, para

a concretização desse modelo, duas principais técnicas foram utilizadas nas produções literárias desde a Antiguidade:

a vituperação e o louvor, dois gêneros literários opostos, dois pólos de retórica epidética, eram duas técnicas muito familiares para os poetas medievais. Na retórica epidética, o louvor (*laus*) tem a tarefa moral de promover a virtude, enquanto a *vituperatio* serve ao propósito oposto. Os poetas cômicos usaram versos vituperativos para atacar inimigos pessoais, adversários políticos e mulheres. A *vituperatio* como um dispositivo retórico é incorporada aos gêneros cômicos baixos e faz um amplo uso de linguagem bruta e invectiva violenta⁴⁰ (BETTELLA, 2005, p. 21, tradução nossa).

Na mesma perspectiva, Eco comenta que o tema da *vituperatio* em relação à mulher feia, cuja feiura manifestaria sua malícia interior e seu nefasto poder de sedução, foi profícuo durante a Idade Média e o Barroco (2015, p. 159). A exploração desse tópico, mesmo que de forma cômica, demonstrava o desprezo por essas mulheres específicas, à medida que elas transgrediam a ordem estabelecida por estarem à margem dos padrões de beleza.

Como arrazoamos anteriormente, a sátira é uma função literária que “mantém em circulação o estereótipo de grupos, tipos, vícios e situações criticáveis” (HANSEN, 2011, p. 156) pela manipulação de expedientes retórico-poéticos, como a *equivocatio* da poesia galego-portuguesa. Para isso, algumas tópicos tradicionais, oriundas sobretudo dos supracitados discursos laudatório e vituperativo são com frequência empregadas na literaturas satíricas (2011, p. 158). Hansen enumera aquelas que têm como objeto o ser humano com base na *Institutio oratoria*, de Quintiliano, sendo elas: “constituição física (*habitus corporis*); origem (*genus*); nação (*natio*); pátria ou cidade (*patria*); sexo (*sexus*); idade (*aetas*); educação e disciplina (*educativo et disciplina*); dinheiro/ riqueza e pobreza (*fortuna*); condição (*condicio*); aparência (*quid affectet*); língua, termos raros e estrangeiros (*sermo, uerba peregrina et externa*) e nome (*nomen*) (2011, p. 157-165).

⁴⁰ “Vituperation and praise, two opposed literary genres, two poles of epideictic rhetoric, were both very familiar techniques to medieval poets. In epideictic rhetoric praise (*laus*) has the moral task of promoting virtue, while *vituperatio* serves the opposite purpose. Comic poets used vituperative verses to attack personal enemies, political adversaries and woman. *Vituperatio* as a rhetorical device is embedded in the low, comic genres and makes ample use of crude language and violent invective” (BETTELLA, 2005, p. 21).

Assente nesses esquemas modalizadores é que, em geral, a sátira exhibe os tipos viciosos (p. 165). Deter-nos-emos, por ora, nas tópicas de constituição física, sexo e idade, as quais se mostram mais frequentes nas cantigas de escárnio e maldizer que vituperam personagens femininas, e, em geral, na literatura medieval contra elas.

A tópica de constituição física é um modo de construção do retrato “da cabeça aos pés” (HANSEN, 2011, p. 158) da personagem satirizada que produz uma confusão pictórica pela hipérbole e mescla das partes, constituindo um esboço grosseiro. É comum nesta técnica a autonomização das partes corporais – como o nariz, a boca, os olhos e as genitais –, aparentando o satirizado possuir uma incongruência malvada e irracional (2011, p. 158).

No tocante à poesia trovadoresca galego-portuguesa, como antes expusemos, os termos característicos da beleza nas cantigas de amor e amigo nunca se alargavam a uma descrição corpórea, reduzindo o campo sêmico do elogio da dama a uma imprecisa e totalizante valoração positiva (TAVANI, 2002, p. 163) que exhibe um *corpo bem talhado, delgado, bem mesurado* e um *parecer fremoso* (TAVANI, 2002, p. 163-164; SPINA, 2009, p. 133) e derivados, raramente exibindo partes corporais (TAVANI, 2002, p. 163-164). Quando aludiam ao corpo, os trovadores da lírica amorosa concentravam-se na parte superior, cujo limite é a cintura – rosto, testa, sobancelha, olhos, orelhas, queixo, boca, nariz, etc. (RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, 1993, p. 49; VIEIRA, 1983, p. 106). De outro modo, o retrato físico feminino da sátira exhibe também as partes baixas – cintura, barriga, ânus, pés e genitália –, não somente em menções diretas, mas também metafóricas e eufemísticas, às vezes acompanhadas dos termos característicos da feiura, como *fea, mal talhada, peor talhada* e *velha* (RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, 1993, p. 49).

Como exemplo dessa amálgama caricaturesca de partes físicas, observemos um trecho da cantiga “Marinha, ende folegares”, de autoria duvidosa, mas atribuída a Pero Viviães ou a Afonso Eanes do Coton⁴¹:

⁴¹ Em V a cantiga é atribuída a Afonso Eanes do Coton, enquanto em B é facultada a Pero Viviães. Lopes edita a cantiga sem optar por uma das autorias (2011-), Lapa a atribui a Afonso Eanes do Coton (1995, p. 51) e Freixedo atribui a Pero Viviães (2017, p. 366).

[...]
 ca che tapo eu [d]aquesta minha
 boca a ta boca, Marinha;
 e destes narizes meus
 tapo eu, Marinha, os teus;
 e das [mias]mãos as orelhas,
 os olhos, das sobrelhas;
 tapo-t'ao primeiro sono
 da mia pissa o teu cono,
 e mi o nom veja nengum,
 e dos colhões [esse] cū,
 Como nom rebentas Marinha? (B 1617, V 1150; LAPA, 1995, p. 51; LOPES;
 FERREIRA, 2011-).

Nessa composição, a persona satírica dirige-se a Marinha, comentando obscenamente sobre as partes físicas que conjugam o alto e o baixo corporal, pois junto à boca, ao nariz, às orelhas e às sobrelhas, há a vagina (cono) e o ânus (FERREIRO, 2014-). Para Xosé Bieito Arias Freixedo, nenhuma outra cantiga satírica galego-portuguesa desceu tanto ao detalhe da descrição física degradante feminina, compondo, neste caso, o trovador um vitupério misógino no qual a mulher, reduzida a um conjunto de fendas utilizados para a satisfação masculina, é comparada a um saco de couro ou a um fole (2017, p. 366-367).

Vejamos ainda parte de “Ûa donzela coitado”, também de autoria incerta, imputada, no entanto, a Caldeiom ou a Pero Viviães⁴²,

[...]
 rostr'agud'há come foram,
 barva no queix'e no granhom
 e o ventre grand'e inchado.

Sobrelhas mesturadas,
 grandes e mui cabeludas,
 sobre'los olhos merjudas;
 e as tetas pendoradas
 e mui grandes, per boa fé:
 há um palm'e meio no pé
 e no cós três polegadas.

A testa tem [en]rugada
 e os olhos encovados,
 dentes pintos come dados
 e a boca de passada.

[...] (B 1619; V 1152; LAPA, 1995, p. 257; LOPES; FERREIRA, 2011-).

⁴² Na rubrica de B a cantiga é atribuída a Caldeiom, já em V a Pero Viviães (LOPES, 2011), atribuição esta seguida por Lapa (1995, p. 257).

Neste poema, a descrição física da donzela constitui um contrarretrato – um escárnio de amor (LAPA, 1995, p. 257) – dos gêneros amorosos, em que o trovador ironicamente anuncia sua *coita* para, em seguida, representar a feiura da “amada”: rosto agudo, pelos faciais abundantes, ventre inchado, sobrancelhas unidas e densas, seios grandes e pendurados, pés de um palmo e meio, cintura de três polegadas, testa enrugada, olhos encovados e dentes manchados. Rodríguez Fernández comenta que esse prisma deformador hiperbólico e antitético da anatomia da mulher engendra uma caricatura não só do físico, como também do estatuto psicológico e social, dado que a donzela aparenta ser uma velha, seja pela idade avançada ou por descuido com a aparência (1993, p. 54-56).

As imagens de Marinha e da donzela mostram-nos a tópica da constituição física comentada por Hansen. Nas composições, a oposição entre superior e inferior corporal, referidos hiperbolicamente, esboça as mulheres ante uma incoerência de proporção e harmonia, tornando-as caricaturais. A metonímia corporal, assim como na tópica do *habitus corporis*, concede autonomia às partes, que parecem dissociadas do conjunto, ao mesmo tempo em que compõem a caricatura das mulheres. Essas descrições são manipuladas pelos trovadores de maneira a suscitar o riso pela exibição de uma mulher ridícula, cuja feiura do corpo é facilmente assimilada pela recepção, devido às concepções estéticas compartilhados.

Embora assente na libertação do rigor moral, de presumível influência da cultura cômica popular (BAKTHIN, 1999, p. 9-10, TAVANI, 1984, p. 67), a representação do corpo dessas mulheres – e de tantas outras na sátira galego-portuguesa (e na literatura em geral) – carrega a mentalidade misógina, visto que

embora os autores do gênero cômico-realista medievais, ao adotarem valências negativas associadas aos oprimidos e ao destacarem os desfavorecidos culturalmente, parecerem revirar as estruturas hierárquicas, eles não conseguem desafiar totalmente o discurso hegemônico ou subverter hierarquias. Sua poesia reafirma a ortodoxia em última instância. Sua posição não valoriza o mundo virado de cabeça para baixo, mas conduz a uma percepção negativa do sujeito, que na representação das mulheres é exemplificado por uma postura misógina penetrante e por uma sombria representação de tipos femininos não convencionais⁴³ (BETTELLA, 2005, p. 19).

⁴³ “Although medieval comic-realistic authors, by embracing negative valences associated with the downtrodden and by highlighting the culturally disfavored, appear to overturn hierarchical structures,

Dessa maneira, podemos crer que a descrição física feminina, principalmente no que se refere à feiura, muito além de tema satírico por excelência, demonstrava alguns modelos estéticos instituídos.

Além da aparência, a sexualidade feminina foi igualmente explorada na literatura segundo os valores morais medievais. A tópica retórica concernente ao sexo convencionava os comportamentos e características do satirizado conforme as naturezas do masculino e do feminino. Neste caso, estando esta natureza marcada pelo patriarcalismo, “a sátira é geralmente misógina, desenvolvendo-se o lugar-comum da inconstância, vaidade e futilidade da mulher”, sobretudo em âmbito sexual (HANSEN, 2011, p. 160). Além disso, os *topoi* do sexo formulam a obscenidade sexual e desenvolvem a temática do sexo desonesto, como é o caso das prostitutas (p. 160).

Eco afirma que um dos modos de feiura utilizados para provocar o riso é justamente a obscenidade, uma vez que, via de regra, ao ser humano repugna o que é ligado ao sexo (ECO, 2015, p. 131). Arias Freixedo ratifica a assertiva, afirmando que

o tratamento da temática sexual através de óticas mais ou menos aberrantes em textos com intenção lúdica, satírica ou paródica é universal. Em muitos casos este uso está associado a uma intenção burlesca ou satírica, que procura desacreditar insultando e que encontramos em satiristas clássicos greco-latinos [...]. A utilização do campo semântico do sexo em contextos cômicos e burlescos não é, pois, nem muito menos, específica da nossa escola trovadoresca galego-portuguesa, mas tem nobres precedentes e prolifera noutras manifestações literárias medievais. Mas em todas elas se dá uma visão do ponto de vista da concepção sociosexual hetero-patriarcal imperante, que condena a liberdade sexual da mulher assim como todas aquelas práticas que se desviam da norma. O homem alardeia sempre de sua potência sexual. A mulher é criticada por satisfazer seu desejo⁴⁴ (ARIAS FREIXEDO, 2017, p. 23, tradução nossa).

they fail to fully challenge hegemonic discourse or subvert hierarchies. Their poetry ultimately reaffirms orthodoxy. Their position does not valorize the world turned upside-down, but rather leads to a negative perception of the subject, which in the depiction of women is exemplified by a pervasive misogynist stance and by a bleak representation of unconventional female types” (BETTELLA, 2005, p. 19).

⁴⁴ “O tratamento da temática sexual a través de óticas máis ou menos aberrantes en textos con intención lúdica, satírica ou paródica, é universal. En moitos casos este uso está asociado a unha intención burlesca ou satírica, que procura desacreditar insultando e que encontramos xá em satiristas clásicos greco-latinos [...]. A utilización do campo semántico do sexo em contextos cômicos e burlescos nom é, pois, nim moito menos, específica da nosa escola trovadoresca galego-portuguesa, senón que ten nobres precedentes e prolifera noutras manifestacións literarias medievais. Mais en todas elas se dá unha visión do punto de vista da concepción sociosexual heteropatriarcal imperante, que condena a liberdade sexual da muller así como todas aquelas prácticas que se desvián da norma. O home alardea sempre de súa potencia sexual. A muller é criticada por satisfacer seu desexo” (ARIAS FREIXEDO, 2017, p. 23).

Seguindo os axiomas de uma natureza feminina puramente carnal sustentada pela mentalidade patriarcal, na literatura o corpo feminino é vigoroso nas perturbações do desejo, cuja libido desordenada remete às doutrinas morais e religiosas, como as crenças sobre os humores e as funções do corpo (MADERO, 1992, p. 70). Assim, na sátira medieval, os autores expunham a feiura moral pela imagem de mulheres fálicas, isto é, sexualmente ativas (p. 67-68)

Bettella explica que na literatura cômica do medievo e da Renascença foi fértil a temática da prostituta, uma vez que elas inspiravam aversão, devido ao clima sócio-histórico e religioso de hostilidade contra essas mulheres (BETTELLA, 2005, p. 67). Essas profissionais são mulheres tidas como transgressoras, pois não cumprem os requisitos de castidade impostos pelo patriarcado e, em razão disso, vivem à margem da sociedade:

a prostituta é uma mulher que oferece sexo fora do casamento e busca compensação monetária por seus serviços. Ela é transgressiva por definição e é relegada para as margens da sociedade. Uma mulher que é responsável pelas trocas sexuais e econômicas é escandalosa, perigosa e temida pelos homens [...] ⁴⁵ (BETTELLA, 2005, p. 75).

Sabe-se que, embora condenadas pela moral religiosa, a presença das prostitutas era aceita e até recomendada em muitas sociedades medievais (ARIAS FREIXEDO, 2017, p. 61, RICHARDS, 2013, p. 147). Agostinho, no alvorecer da Idade Média, já comentava sobre a necessidade dessas profissionais para a manutenção da ordem:

o que se pode mencionar de mais sórdido, de mais frívolo em honra e torpeza que as prostitutas, os sedutores e outros elementos de perdição deste gênero? Mas tire as prostitutas das coisas humanas e tudo se perturbará pela devassidão: coloque-as no lugar das matronas e causará desonra pela mancha moral e pela perdição (AGOSTINHO, 2008, p. 25).

Nesse cenário, ganham relevância as sátiras contra as prostitutas, representadas no escárnio e maldizer pelas soldadeiras, ainda que à época “soldadeira” designasse, como vimos, as jogralesas, cantoras ou bailarinas (LACARRA LANZ, 2002, p. 79) ligadas à performance trovadoresca. Essas mulheres, um dos alvos mais frequentes

⁴⁵ “The prostitute is a woman who offers sex outside of marriage and seeks monetary compensation for her services. She is transgressive by definition and is relegated to the margins of society. A woman who is in charge of sexual and economic exchanges is scandalous, dangerous, and feared by men [...]” (BETTELLA, 2005, p. 75)

dos trovadores, foram descritas sob um registro erótico-satírico que contempla desde o jogo com a *equivocatio* até as referências sexuais mais explícitas (LOPES, 1998, p. 236). Apesar disso, Lacarra Lanz defende que nas cantigas contra as soldadeiras, em muitos casos, os trovadores não empregavam metáforas, preferindo o disfemismo, uma vez que essas mulheres, apontadas como meretrizes, não gozavam de privilégios legais por serem desprovidas de honra (2002, p. 77-78), as quais se poderia injuriar sem as consequências da lei (MADERO, 1992, p. 65).

Um exemplo galego-português dessa tópica sexual é a cantiga de Pero da Ponte, “Maria Pérez, a nossa cruzada”, que além de demonstrar o sexo desonesto, também toca no estereótipo da inconstância feminina. A soldadeira nesse cantar é satirizada por ter tido suas indulgências, conquistadas em uma cruzada, roubadas por rapazes que assaltam sua maleta sem tranca (LOPES; FERREIRA, 2011-), conforme mostra o trecho a seguir:

[...]
 E o perdom é cousa mui preçada
 e que se devia muit'a guardar;
 mais ela nom há maeta ferrada
 em que o guarde, nen'a pod'haver,
 ca, pois o cadead'en foi perder,
 sempr'a maeta andou descadeada

Tal maeta como será guardada,
 pois rapazes albergam no logar,
 que nom haj'a seer mui trastornada?

[...] (B 1642, V 1176; LAPA, 1995, p. 230; LOPES; FERREIRA, 2011-)

Obviamente, a cantiga desliza para o obsceno e Balteira é tratada como uma mulher inconstante e lasciva: ao passo que empreende uma peregrinação em busca de perdão, perde o indulto por não controlar sua sexualidade, ao manter sua “maeta descadeada”. Ademais, a tópica da constituição física é também notada na composição, dado que a “maeta” de Balteira faz referência à genitália, que adquire autonomia e materialidade na descrição.

Logo, a prostituta e, por conseguinte, a soldadeira atuam como espelho dos discursos misóginos que defendiam a natureza pecaminosa da mulher, revelando a estranheza em torno de um ser que desfruta de um intenso gozo carnal, fora dos limites morais (FERREIRA, 1993, p. 161). No entanto, muito além da sexualidade, as soldadeiras

são apresentadas nessa literatura invariavelmente como velhas (RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, 1993, p. 56), evidenciando, no discurso poético, o passar do tempo através das fundas rugas em seus rostos e corpos (CORRAL-DÍAZ, 1996, p. 174). Por isso, deslocamo-nos à terceira tópica que discutiremos: a tópica da idade.

Com base em Quintiliano, Hansen comenta que existem inclinações mais convenientes a certas fases da vida e, dessa maneira, essa estratégia satírico-retórica aborda a senilidade a partir dos tipos viciosos, como os ridículos velhos pueris, ou dos tipos experientes, como a *persona* satírica que compara seu presente com o passado (2011, p. 160). Focaremos os primeiros tipos, observando como os vícios constituiriam a feiura da mulher velha.

Embora a velhice fosse praticamente uma exceção no medievo, período de baixa expectativa de vida, os senis eram objetos de uma tensão: de um lado, havia o prestígio da idade e da memória, baseado no exemplo de muitas personagens do Antigo Testamento, como Abraão; de outro, havia a visão da decrepitude física e moral somada à malignidade da velhice, sobretudo a feminina (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 103-104). Para Georges Minois, em sua *História da velhice*,

a imagem do velho e da velha serão ao longo dos séculos os alvos sempre desejados da arte cômica, por se revelarem sobretudo como caricaturas humanas em que a decadência física e por vezes mental consentem que sejam ao mesmo tempo inofensivas e fáceis de escarnecer. Todas as paixões humanas ganham entre os velhos uma aparência grotesca, porque já não são capazes de gozar os prazeres da vida e a aproximação da morte torna inúteis todos os seus projetos (MINOIS, 1999, p. 70).

Na mentalidade medieval, a mulher velha é interpretada como uma potencial ameaça de transgressão aos modelos instituídos. Em primeiro lugar, a senilidade, para além de ser tipificada como sinal de decadência e às vezes de insanidade, torna a mulher infértil e, por conseguinte, inútil às estratégias familiares da época medieval (CERCHIARI, 2009, p. 104). Do mesmo modo, o olhar pejorativo em torno da velhice feminina relacionou-se à intenção pecaminosa de negar a passagem do tempo pelo pérfido uso de maquiagem, que, como vimos, recebeu unânime condenação na mentalidade cristã (MADERO, 1992, p. 73).

Outrossim, sob uma perspectiva fisiológica, o tratado médico medieval *De secreti mulieris*, do pseudo Alberto Magnus, descrevia que a velha é particularmente nociva

devido à menopausa, já que a retenção do sangue menstrual a torna mais venenosa que as outras mulheres:

deve-se notar que aquelas mulheres velhas que ainda têm seu fluxo mensal, e algumas que não menstruam, envenenam os olhos de crianças deitadas em seus berços com o olhar [...]. Isso é causado, nas mulheres menstruadas, pelo próprio fluxo, pois os humores primeiro infectam os olhos, então os olhos infectam o ar, que infecta a criança. [...] O que ocorre com mulheres que não menstruam é que a retenção da menstruação resulta na abundância de humores malignos, e a mulher velha não mais tem calor natural suficiente para digerir essa matéria. [...] Portanto, as mulheres que não menstruam são ainda mais infectadas, porque o fluxo menstrual tem uma função purgativa⁴⁶ (MAGNUS, 1992, p. 129, tradução nossa).

Essas noções culturais sobre o perigo da mulher velha influenciaram a literatura medieval. Para Bettella, a infração do cânone de beleza feminina é incorporada nos textos literários por intermédio da mudança da juventude, na *descriptio puellae*, símbolo de pureza, beleza e moral, para a velhice, na *vituperatio velutae*, como símbolo da decrepitude, maldade e excesso de sexo (BETTELLA, 2005, p. 6). No caso do Trovadorismo galego-português, o vocábulo “velha” é dominante para descrever o estado físico de inúmeras mulheres com efeitos devastadores da passagem do tempo ou de uma vida desregrada (RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, 1993, p. 56).

Em face da ampla lista de vocábulos que definem a juventude da mulher nos gêneros líricos galego-portugueses, Corral-Díaz afirma que como designador da velhice no escárnio e maldizer há apenas o termo “velha”, indicando, como substantivo ou adjetivo, uma “mulher já entrada em anos” (1996, p. 174). A caracterização de uma mulher como velha, por si só, é um vitupério que não necessita do reforço de outros atributos de feiura (MADERO, 1992, p. 73). É o que ocorre em “Orraca López vi doente um dia”, de Afonso Anes do Coton, em que a velhice é tratada como uma doença incurável (LOPES; FERREIRA, 2011-), definindo o retrato de deterioração e feiura da soldadeira, como nos mostra o excerto abaixo:

⁴⁶ “It should be noted that old women who still have their monthly flow, and some who do not menstruate, poison the eyes of children lying in their cradles by their glance [...]. This is caused in menstruating women by the flow itself, for the humors first infect the eyes, then the eyes infect the air, which infects the child. [...] What happens in women who do not menstruate is that the retention of the menses results in an abundance of evil humors, and old women no longer have enough natural heat to digest such matter. [...]. Therefore nonmenstruating women are even more seriously infected, because the menstrual flow has a purgative function” (LEMAY, 1992, p. 129).

Orraca López vi doente um dia
 e perguntei-a se guareceria;
 e disse-m'ela, tod'em jograria:
 - São velha e cuid'a guarecer.
 E dixeu-lh'eu: - Cuidades gram folia,
 ca i mais vej'eu das velhas morrer.
 [...] (B 1589, V 1121, LAPA, 1995, p. 50; LOPES; FERREIRA, 2011-, v. 1-6).

Todavia, o vocábulo “velha” comumente aparece nas cantigas acompanhado de outros predicados, como *fea*, *sandia*, *de máa cor*, *fududancua*, *fuducancua peideira*, *puta pobre* (RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, 1993, p. 57). É o que constatamos, por exemplo, em “Ai dona fea, fostes-vos queixar”, de João Garcia de Guilhade, em que o trovador ironiza um louvor a uma dona feia, velha e desajuizada, a qual escapa aos modelos de beleza, juventude e sensatez, aludindo à imagem desprezível da senilidade:

[...]
 Dona fea, nunca vos eu loei
 em meu trobar, pero muito trobei;
 mais ora já um bom cantar farei
 em que vos loarei todavia;
 e direi-vos como vos loarei:
 dona fea, velha e sandia! (B 1485, V 1097, LAPA, 1995, p. 140; LOPES;
 FERREIRA, 2011-, v. 13-18).

Diante disso, é evidente que a feiura da mulher velha está assentada na tradição misógina sobre a qual comentamos no capítulo anterior. O processo de envelhecimento humano é tratado nessas sátiras contra mulheres como um sinal de decadência física e moral que as afasta do cânone de beleza cortês e misógina. Neste sentido, a velha estaria dissociada daquilo que era esperado de uma mulher: ela não poderia mais conceber filhos, não possuía mais a beleza da jovialidade e, além de tudo, disporia de uma fisiologia ainda mais perigosa que a de outras mulheres. Por todas essas razões, a velhice da mulher a tornava ridícula e desprezível.

As tópicos citadas são apenas alguns dos modos de descrever o objeto ridículo empregados pelos satiristas, desde Roma até a modernidade (HANSEN, 2011, p. 150), e, como comentamos, igualmente operadas pelos trovadores galego-portugueses. Percebemos, em suma, que a sátira constrói imagens de feiura dos satirizados em que “a desproporção ou dissimetria das misturas está a serviço da

proporção e simetria do sentido virtuoso proposto” (p. 167). Diante disso, no que concerne às mulheres, constatamos a elaboração de imagens e tipos femininos que se dissociam da beleza e virtude propostas pelo patriarcalismo dominante, por isso, tornam-se objetos do riso satírico.

Sob esse viés, se concordarmos com a ideia de que a sátira tem caráter alegórico e ultrapassa o nível individual para atingir uma crítica mais geral (MINOIS, 2003, p. 205), vemos que a burla contra mulheres feias – mesmo nos escárnios pessoais –, sustentando os ideais de beleza, reforçavam o controle do feminino à sombra da ideologia patriarcal cristã. Essa perspectiva não desconsidera o propósito lúdico do escárnio e maldizer; pelo contrário, é acentuada por ele, visto que, para fomentar o divertimento da corte, as cantigas ostentavam o desprezível – a mulher – e o ridículo – a mulher feia e imoral – da sociedade peninsular. Tal desprezo torna-se ainda mais concreto quando uma personalidade eminente, como o infante e, em seguida, rei-trovador Afonso X, considerado um Sábio devido à sua densa e diversificada cultura, proferiu também improperios contra essas figuras femininas em suas sátiras.

CAPÍTULO 3: A FEIURA FEMININA E A MISOGINIA NAS CANTIGAS SATÍRICAS DE AFONSO X

Afonso X foi, como vimos, uma figura de grande influência política e, sobretudo, artística na Península Ibérica do século XIII. Sua denominação como “o Sábio” e sua grandeza como rei motivaram-se por seu polímata apetite pelo conhecimento, com grandes e duradouras contribuições para a ciência, música, historiografia, poesia e ficção (BURNS, 1990, p. 1).

Uma das características fulcrais do reinado afonsino foi o valor dado ao entretenimento. O mais universal de todos os monarcas espanhóis, historicamente conhecido como rei poeta (GONZÁLEZ JIMÉNEZ, 1984, p. 106-107), Afonso X converteu sua corte em um centro cultural da poesia trovadoresca galego-portuguesa. Sua produção, que se move entre a extraordinária espiritualidade das *Cantigas de Santa Maria* e os versos ásperos e irreverentes dos cantares satíricos, mostra sua maestria com as técnicas poéticas trovadorescas (1984, p. 108). No campo do escárnio e maldizer, o cancionero afonsino apresenta “desde a graça desenfreada dos cantares burlescos, à insolência das cantigas obscenas, até o tom violento e amargurado dos escárnios políticos⁴⁷” (PAREDES-NÚÑEZ, 2010, p. 59, tradução nossa). Sob esse viés, Afonso X poderia ser descrito como um *rex facetus* (LE GOFF, 2000, p. 71), uma vez que a figura do rei cômico que faz piadas no período medieval se aplica satisfatoriamente ao que se sabe sobre ele. A premissa de que “o riso estava quase se tornando um instrumento de governo ou, de qualquer modo, uma imagem de poder” (LE GOFF, 2000, p. 71) é verificada nas sátiras do Sábio, que, aliás, atuando como trovador, por vezes foi considerado negligente com relação a assuntos do reino em virtude de sua preferência por questões culturais (BURNS, 1990, p. 8-10).

Não sendo o objetivo deste trabalho examinar os diversos e polêmicos traços da ação de Afonso X como rei, tomemos mais pontualmente o resultado de sua atuação como

⁴⁷ “[...] desde la gracia desenfadada de algunas cantigas burlescas, al descaro de las obscenas, pasando por el tono violento, lleno de amargura, de los escarnios políticos” (PAREDES-NÚÑEZ, 2010, p. 59).

trovador, isto é, seu cancionero de escárnio e maldizer, e observemos, como propõe esta dissertação, um de seus aspectos centrais: a presença feminina ligada à feiura.

Assim como nos cantares dos outros trovadores, a sátira afonsina contra personagens femininas concentra-se, sobretudo, nos aspectos físicos indesejáveis – feiura, velhice, sobrepeso – e nos predicados morais condenáveis – lascívia, desasseio. Como vimos, por meio da inversão do padrão físico das belas e jovens damas e donzelas dos gêneros de amor e amigo ou das *Cantigas de Santa Maria*, o perfil feminino traçado no escárnio e maldizer são as, para a época, desprezíveis e risíveis mulheres feias, degeneradas ou decadentes. Exatamente estas representações de feiura feminina é que, cremos, sugerir-nos-ão a misoginia medieval.

A despeito disso, salientamos novamente que estamos diante de textos literários cuja função primordial era divertir a corte num ambiente mais de descontração que de denúncia. Por esse motivo, não defendemos que os textos trovadorescos tivessem patente finalidade antifeminina como muitas outras composições medievais, mas não há de se esquecer que o trovadorismo galego-português estava inserido em uma mentalidade cristã femifóbica (FONSECA, 2017, p. 103), que impunha às mulheres um modelo muito específico de beleza e comportamento. Essa leitura torna-se ainda mais interessante no tocante a Afonso X, demasiadamente religioso e, por isso mesmo, autor ou organizador (SNOW, 1990, p. 124) das 420 cantigas marianas de louvor ao maior modelo feminino de virtude consagrado na Idade Média, cuja função régia de controle social sem dúvidas foi afetada pela mentalidade cristã.

Ao examinarmos as sátiras afonsinas contra personagens femininas, optamos pela exposição dessas composições em duas seções que contemplarão menções tanto diretas quanto indiretas: os poemas em que figuram mulheres várias, e os poemas em que figuram as soldadeiras. Obviamente, o sentido de muitas das cantigas é obscuro, devido ao distanciamento histórico da cultura peninsular e, por isso, muitos personagens, motivos e contextos não podem ser precisados. De todo modo, as referências factuais, no que diz respeito às situações ou às personagens aludidas, importarão menos para nossas interpretações do que as imagens femininas retratadas no cancionero profano afonsino. Passemos às cantigas.

3.1 A IMAGEM DE MULHERES VÁRIAS

Iniciamos o comentário com uma das cantigas mais afamadas do cancionero profano afonsino⁴⁸, que nos mostra a imagem de uma mulher feia física e moralmente:

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

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

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

Nom quer'eu donzela fea
e velosa come can
que ant'a mia porta pea
nem faça come alerman.

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

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

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

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

Nom quer'eu donzela fea
que ant'a mia porta pea (B 476; ALFONSO X, 2010, p. 165; LAPA,
1995, p. 23; LOPES; FERREIRA, 2011-).

Nesta composição, o trovador descreve uma donzela feia e desasseada, que peida em frente à sua porta, imagem apresentada no dístico do refrão e em sua repetição

⁴⁸ As cantigas serão reproduzidas conforme a edição crítica *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio* ([2001] 2010), de Juan Paredes Núñez, por se tratar de uma edição pontualmente dedicada ao Sábio, seguidas da referência na edição crítica *Cantigas d' escarnho e de mal dizer* ([1965] 1995), de Manuel Rodrigues Lapa e da base de dados on-line *Cantigas medievais galego-portuguesas: corpus integral profano* (2011-), de Graça Videira Lopes e Manuel Pedro Ferreira. Para questões mais pontuais, consultaremos o *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa* (2014-), de Manuel Ferreiro.

literal (BREA, 1996, p. 36) nos quatro quartetos seguintes, explicando a razão de sua recusa em recebê-la. Em sua edição crítica do cancionero afonsino, Juan Paredes comenta assim a cantiga: escárnio jocoso em torno do verbo *peer* – “peidar” (FERREIRO, 2014-) –, cujas comparações com o mundo da zoologia e botânica colocam a mulher em um plano animal (2010, p. 166). Na mesma perspectiva, Manuel Rodrigues Lapa afirma ser uma estranha composição em que o régio trovador infringe as regras de cortesia, rebaixando a mulher a um nível animal, com comparações a nível zoológico e botânico (1995, p. 23). A edição de Graça Videira Lopes e Manuel Pedro Ferreira reitera que a composição é um “perfeito contratexto de uma cantiga de amor”, ao exibir o “retrato de uma donzela em apuros digestivos”, por meio de referências escatológicas e “comparações botânicas e animais” (2011-).

Por se tratar de uma cantiga de maldizer, ou seja, de entendimento evidente, Afonso X optou pela figura estilística da comparação, que visa a acentuar sem eufemismos a feiura do retrato da inominada donzela. A partir disso, percebe-se a transformação da mulher a um ser menos humano que mineral, vegetal e bestial, dadas as suas semelhanças físicas e comportamentais com o *carvon*, o *sison*⁴⁹, o *can*, a *alerman*⁵⁰ e os *camelos*⁵¹, componto o retrato caricaturesco comum à tópica da constituição física (HANSEN, 2011, p. 157-157).

Esse recurso de rebaixamento da figura humana com finalidade jocosa é bastante comum nos textos escarninhos galego-portugueses. Para Vladímir Propp, “na literatura humorística e satírica, assim como nas artes figurativas, o homem, na maioria das vezes, é comparado a animais ou a objetos, e essa comparação provoca o riso” (1992, p. 61). Igualmente João Adolfo Hansen comenta que é comum que na sátira sejam empregadas analogias entre seres animados para a caracterização do tipo vicioso como bestialidade. Isso ocorre pela transferência de aspectos animais para o indivíduo satirizado, fazendo-o aparentar irracionalidade, ao passo que a *persona* satírica se autorrepresenta “racional, justa e prudente” (2011, p.

⁴⁹ Abertada. Ave da família das Otídeas, cujo canto lembra os peidos (FERREIRO, 2014-).

⁵⁰ Arruda silvestre de odor desagradável (FERREIRO, 2014-).

⁵¹ Na época do cio, os machos dos camelos exalam um odor fétido devido às secreções glandulares (LOPES, 2002, p. 63; 2011-).

165-166). É o que percebemos na caricatura da donzela feia e bestializada, que recebe a recusa do cauteloso trovador. Todas essas analogias mostram o desprezo pela personagem e tornam ainda mais contundente e cômica a crítica à feiura da mulher.

Como o alvo é inominado, não sabemos se a satirizada é uma mulher específica cuja identidade foi omitida ou um perfil genérico que demonstraria a imagem feminina indesejada pelos trovadores. Apesar disso, Silvio Pellegrini identifica a possibilidade de essa donzela feia ser a famosa soldadeira Maria Balteira, alvo de muitas das sátiras galego-portuguesas ou mais provavelmente a soldadeira Maria Negra, satirizada em três cantigas de Pero Garcia Burgalês (PELLEGRINI, apud RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, 1993, p. 53). Como Paredes e Lapa, a quem seguimos mais de perto, não levantam essa hipótese, e considerando que não dispomos ainda de informações que concretizem aquela conjectura, trataremos a donzela como um estereótipo de mulher desprezível criado pelo trovador com fins humorísticos.

Quanto à estrutura da composição, José Luiz Rodríguez Fernández explica que está centrada nos dois aspectos enunciados no refrão, a feiura (“Nom quer’eu donzela fea”) e o mau cheiro (“que [ant’] a mia porta pea”), que são repetidos nos versos ímpares de cada quarteto, enquanto os versos pares, por sua vez, retomam, alternadamente, as expansões semânticas do verso anterior. Assim, a cantiga é constituída pelo campo semântico da fealdade, que reúne “negra come carvon”, “velosa come can”, “que há brancos os cabelos”, “veelha de ma[a] coor”; e pelo da fetidez, que reúne “nem faça come sisom”, “nem faça come alerman”, “nem faça come camelos” e “nem faça i peior” (RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, 1993, p. 53).

Nesse viés, com relação ao físico, vemos uma mulher negra, peluda e velha, descrição que, como vimos, contradiz o cânone de beleza medieval. Seguindo o ideal de beleza da *claritas*, de Tomás de Aquino (AQUINO, 2001, p. 389), na literatura e nas artes em geral é comum a descrição do negro como feio e mau (MADERO, 1992, p. 73). Nas *Cantigas de Santa Maria*, por exemplo, a beleza e a virtude são brancas e os demônios são negros (1992, p. 73) e, em numerosos contos medievais o diabo assume a horrível aparência de uma mulher negra, feia, fétida e velha (JESÚS LACARRA, 1986, p. 343). Ademais, a pele negra ganhou particular recusa na

Península Ibérica após a conquista árabe, ocorrida a partir do século VIII, e, desde então, as descrições relativas à cor da pele caracterizavam os mouros, sobretudo os de condição econômica inferior, o que gradativamente filiou os negros ao feio, ao pecaminoso e ao diabólico (MADERO, 1992, p. 122-123).

Por esse motivo, a donzela negra da composição possivelmente é uma mulher moura, ou de ascendência árabe, de estatuto social baixo, culturalmente marcada como feia devido à sua raça⁵². Inclusive, o excesso piloso da donzela descrita na cantiga pode também se relacionar ao povo mouro, uma vez que estes eram caracterizados, com frequência, como barbudos e de cabelos hirsutos (MADERO, 1992, p. 122), o que confirmaria a origem moura da satirizada. De outro modo, o hirsutismo da donzela feia de Afonso X dá margem à interpretação de uma mulher masculinizada, haja vista que os pelos corporais geralmente são mais densos nos homens.

Além de ser caracterizada como uma mulher feia, peluda e negra, os versos “que há brancos os cabelos” e “veelha de ma[a] coor” apontam-nos, como defendeu Pellegrini, que, além disso, se trata de uma mulher idosa, tema de larguíssima tradição: a burla contra a dama velha (PELLEGRINI, apud PAREDES-NÚÑEZ, 2010, p. 167), isto é, a *vituperation velutae* de que tratamos no capítulo anterior, referente à tópica da idade (HANSEN, 2011, p. 160). A velhice da donzela inestimada pelo trovador expressa sua decadência e sua fealdade numa clara oposição ao modelo feminino misógino de beleza e juventude. Todavia, chama a atenção o emprego do substantivo “donzela” que acompanha o adjetivo “feia”, uma vez que aquele vocábulo, em geral, definia as moças das cantigas de amigo. No *Glosario da poesia medieval profana galego-portuguesa*, o verbete “donzela” apresenta a correspondência desse termo com uma mulher solteira (FERREIRO, 2014-). Da mesma maneira, Esther Corral-Díaz afirma que a expressão define a mocidade da mulher e, como causa ou efeito da idade, designa uma moça solteira. Ademais, “donzela” adquire, particularmente nas *Cantigas de Santa Maria*, um sentido secundário de mulher virtuosa ou mulher virgem (1996, p. 227-239).

⁵² Marta Madero comenta que na mentalidade cristã, as mouras eram altamente sexualizadas e sua beleza ou feiura dependia mais da classe social em que se encontravam do que da raça, à exceção da cor da pele, tida culturalmente como feia (1992, p. 123-124).

Com base nessas definições, parece paradoxal a descrição de uma mulher jovem (“donzela”) com predicados relativos à velhice (“que há brancos os cabelos”). Contudo, se nos ativermos à visão de que o escárnio e maldizer exibia a imagem oposta à da mulher cantada nas cantigas amorosas, elaborando um retrato antitético àquela da *descriptio puellae*, vemos, na composição, a paródia à tradição, isto é, o contradiscurso cortês (PAREDES-NÚÑEZ, 2017, p. 44), transferindo as séries léxicas características das cantigas amorosas para o campo semântico do obsceno na cantiga de escárnio e maldizer (TAVANI, 1984, p. 68). Diante disso, o tópico do gênero amoroso de desejo por uma mulher das mais perfeitas converte-se em desprezo por outra de vil categoria, mantendo inclusive o *senhal* das cantigas de amor, já que a donzela feia não tem seu nome revelado, assim como as senhoras da literatura cortês.

Afora os defeitos físicos, no que se refere à moral, vemos uma mulher fétida, capaz de peidar e, talvez, como sugere o verso “nem faça i peior” (v. 24), defecar à frente da porta do trovador. As manifestações grotescas do corpo (BAKHTIN, 1999, p. 21-24), representadas na cantiga pelo fisiológico, pelo escatológico e pelo coprológico constituem também a imagem antagônica àquela abordada nos gêneros líricos.

As alusões relativas às flatulências femininas são verificadas em outras composições, como na cantiga “Covilheira velha, se vos fizesse” (B 1587, V 1119, LAPA, 1995, p. 48; LOPES; FERREIRA, 2011-), de Afonso Eanes do Cotom, na qual o trovador pragueja, no último verso, contra toda mulher “velha fududancua peideira”. O mesmo pode ser verificado na cantiga “Maria Negra vi eu, em outro dia,” (B 1382, V 990, LAPA 1995, p. 245; LOPES; FERREIRA, 2011-), de Pero Garcia Burgalês, em que a mulher satirizada apresenta “preço de peideira” (v. 28); e em “Dona Ouroana, pois já besta havedes” (B 1499, V 1109, LAPA, 1995, p. 145; LOPES; FERREIRA, 2011-), de João Garcia de Guilhade, na qual a dona é acusada de ter aspecto desprezível: “ca em talho sodes de peideira” (v. 14). Para Lopes, *peideira* é um termo injurioso oriundo de “peido”, enquanto para Lapa, é uma palavra de que se pode deduzir, pela derivação, que seja um termo cujo significado ampliado é “reles, ordinária, porca” (LAPA, 1995, p. 245). Com isso, confirmamos que a escatologia ou coprologia é matéria comum da sátira contra donas feias e desprezadas.

Ademais, conquanto o retrato hiperbólico da fisiologia humana tivesse evidente motivação cômica (PROPP, 1992, p. 169), a repetição de comparações que aludem ao mau cheiro proveniente do alívio gasoso da satirizada poderia ter relação com o tópico dos odores, em que o odor suave ou pestilento tem conotações estéticas ou religiosas, já que o bom perfume associa-se à santidade e a fetidez, à corrupção da alma e ao pecado (MADERO, 1992, p. 71). Logo, a recusa olfativa à donzela feia é também uma recusa à sua transgressão ao modelo virtuoso proposto pela mentalidade cristã dominante. Nesse sentido, a cantiga constrói o retrato de uma donzela que descumpra tanto os padrões de beleza quanto os de comportamento social impostos e, por isso, é desprezada pela *persona* satírica da cantiga elaborada pelo rei.

Para além de observarmos a donzela *fea* propriamente dita, evidencia-se, a partir do que afirma María Jesús Lacarra a propósito de o diabo assumir a horrível aparência de uma mulher negra, feia, fétida e velha (1986, p. 343), um possível esconjuro do trovador, que não queria a presença do diabo à sua porta. Como sabemos, a figura do diabo, profundamente temida pelos cristãos, adquiriu diferentes metamorfoses na cultura ocidental (ECO, 2015, p. 90). Considerado um instrumento de tentação diabólica, o feminino por vezes assumiu a forma demoníaca, seja pela imagem de uma mulher bonita e sedutora, ou pela imagem de mulheres de horrível aparência (JESÚS LACARRA, 1986, p. 343), como a donzela da cantiga. Sob essa ótica, a recusa do trovador à donzela supõe uma recusa à imagem monstruosa do fétido diabo.

Transitemos para outro cantar afonsino que satiriza não uma donzela, mas uma dona feia, velha e imoral:

Achei Sanch[a] Anes encavalgada,
 e dix'eu por ela cousa guisada,
 ca nunca vi dona peor talhada,
 e quige jurar que era mostea;
 e vi-a cavalgar per ùa aldeia
 e quige jurar que era mostea.

Vi-a cavalgar com um seu scudeiro
 e nom ia melhor um cavaleiro.
 Santiguei-m' e disse: - Gram foi o palheiro
 onde carregarom tam gram mostea;

vi-a cavalgar per ùa aldeia
e quige jurar que era mostea.

Vi-a cavalgar indo pela rua,
mui bem vistida em cima da mua;
e dix' eu: - Ai, velha fududancua,
que me semelhades ora mostea!
Vi-a cavalgar per ùa aldeia
e quige jurar que era mostea (B 458; ALFONSO X, 2010, p. 86; LAPA,
1995, p. 38, LOPES; FERREIRA, 2011-).

A narrativa do trovador coloca em cena a passagem de uma dona, agora nomeada, Sanch[a] Anes, acompanhada de seu escudeiro, por uma rua de alguma aldeia. O que move a atenção do comentário é a figura feminina que lhe lembra uma “mostea”, *dobre* no quarto verso das três estrofes que compõem a cantiga e termo final do refrão.

Paredes comenta que a composição destina-se a realizar uma caricatura grotesca de Sancha Anes, cujo aspecto e compostura são ridicularizados (2010, p. 86). Lapa, por sua vez, declara ser a composição o retrato pitoresco de uma dona velha de avantajadas formas, cavalgando pelas ruas de uma aldeia (1995, p. 38) e, na mesma ótica, Lopes ratifica ser a cena da vida da nobreza rural de uma gorda matrona atravessando as ruas de uma aldeia (2011-).

Assim como a anterior, esta cantiga, marcada pelos expedientes retóricos de idade e constituição física, pode ser identificada como o antidiscurso cortês, sobretudo pelo uso do substantivo *dona*, característico das cantigas de amor, junto à adjetivação negativa *peior talhada*. A este propósito, Corral-Díaz alega que as conotações semânticas de *dona* são fundamentalmente de tipo social, designando uma dama aristocrática ou, em outros casos, uma mulher casada (CORRAL-DÍAZ, 1996, p. 54-55). Não obstante, no escárnio e maldizer o termo desempenha uma função irônica, como se evidencia no tratamento cortês a soldadeiras ou quando se burla um tipo feminino muito respeitado, como as abadessas (1996, p. 54-55).

No caso da aludida Sancha Anes, não existem documentos históricos sobre sua pessoa e essa composição de Afonso X é a única com menção explícita a essa mulher. Desse modo, não há como determinar se se trata de uma soldadeira (CORRAL-DÍAZ, 1996, p. 82) ou de uma simples matrona (LOPES, 2011-), mas podemos presumir que seja uma mulher de elevada posição social, devido à posse

de cavalgadura (“e vi-a cavalgar per ùa aldeia”) e escudeiro (“Vi-a cavalgar com um seu scudeiro”). Apesar da possível posição social superior de Sancha Anes, importa-nos a imagem risível construída em torno de seu perfil físico e moral.

Desse modo, na esteira do cantar anterior, vemos a representação hiperbólica da mulher feia, velha e, neste caso, gorda, metaforicamente assemelhada a um elemento inumano nas estrofes e no refrão “e quige jurar que era mostea”. Na medida em que é ridícula “qualquer roupa extravagante que destaque o homem de seu meio” (PROPP, 1992, p. 63), é evidente a comicidade da visão da senhora passeando a cavalo com seu excesso de roupas ou suas formas avantajadas – cena tão pavorosa para o trovador, a ponto de impeli-lo a comicamente se benzer (“santiguei-m”) ao avistá-la.

Para além disso, o trovador esbraveja contra a imoralidade da senhora em “dix' eu: - Ai, velha fududancua”, ou seja, sodomizada (FERREIRO, 2014-), prática inclusive passível de pena em várias legislações medievais, que condenavam a sodomia, como as afonsinas *Las siete partidas*, em que o Título XXI da Partida VII define os crimes contra a natureza. Como antonomásia ofensiva, o termo obsceno *fududancua* foi igualmente empregado em composições de outros trovadores, como as já mencionadas “Covilheira velha, se vos fizesse” e “Dona Ouroana, pois já besta havedes” e parece se aplicar a mulheres do mesmo tipo social de Sancha Anes: donas feias e velhas.

No que concerne ao vocábulo *mostea*, segundo alguns críticos, pode significar tanto uma “carrada de palha” (LAPA, 1995, p. 38; LOPES, 2011-; FERREIRO, 2014-), metáfora que sugeriria as volumosas formas de Sancha Anes, quanto uma doninha (PAREDES-NÚÑEZ, 2010, p. 87), mamífero da família dos furões, que, segundo os bestiários medievais, desafiava a natureza ao conceber através da boca e parir pelas orelhas (ALVAR, 1995, p. 10). Contudo, Paredes adverte que a expressão deve ser identificada com base no campo semântico em que se desenvolve a cantiga, como se evidencia no jogo de significados de lexemas como *encavalgar*, que alude ao ato sexual, e *fududancua*, que designa a mulher sodomizada (PAREDES-NÚÑEZ, 2010, p. 88; 2017, p. 51).

À vista disso, são evidenciadas duas chaves de leitura da composição: uma como um simples maldizer, se considerarmos a definição de sátira *descoberta* proposta pela *Arte de trovar*, a respeito da grotesca cena de Sancha Anes a cavalo, e outra, complementar, como um escárnio cuja interpretação ambígua encobre a conotação sexual envolvida na cavalgada⁵³, uma metáfora para a realização do coito (ARIAS FREIXEDO, 2017, p. 47). Nesta perspectiva de leitura, Eukene Lacarra Lanz interpreta a cena jocosa do passeio a cavalo metaforicamente como uma presumível relação sexual de Sancha Anes com outra mulher (LACARRA LANZ, 2010, p. 16). Para ela, a *equivocatio* situa-se na duplicidade do significado de *mostea* como carrada de palha ou como a doninha de corpo pequeno e alongado, que poderia se meter em qualquer buraco, incluindo o órgão feminino, além da possível acepção do termo *mua* (v.14) como barregã, concubina ou amante:

Sancha, descrita fisicamente tanto como uma mulher grande, ou, ao contrário, pequena e enérgica, como uma doninha, aparece cavalgando sobre alguém que, no final, é uma mula, ou seja, outra mulher. O sentido de união contra a natureza vem reforçado pela exclamação “Ai, velha fududancua”, que poderíamos traduzir livremente para “Ai velha sodomita! Não se deve tomar ao pé da letra essa denúncia. Sancha Anes, longe de representar a parte passiva, é, sem dúvida, a parte ativa que cavalga sua mula e parece fazê-lo como uma doninha, introduzindo-se na toca⁵⁴ (LACARRA LANZ, 2010, p. 16, tradução nossa).

Por esse ângulo, a presença do escudeiro e o comentário do trovador sobre esse fato (“e nom ia millhor um cavaleiro”) poderiam significar que a mulher cavalgava sem a feminilidade esperada (SODRÉ, 2012, p. 90), o que porventura confirmaria a homossexualidade feminina, marcada pelo estereótipo da mulher masculinizada.

Tendo em vista as possíveis leituras da composição, não há dúvidas de que a *peior talhada* Sancha Anes é um tipo feminino menosprezado. Em primeiro lugar, trata-se

⁵³ Xosé Bieito Arias Freixedo também comenta que, na metáfora equestre das cantigas galego-portuguesas, o homem ou a mulher “montados” são identificados como a própria cavalgadura, dado que cavalgada indica a cópula sexual (ARIAS FREIXEDO, 2017, p. 48).

⁵⁴ “Sancha, descrita fisicamente tanto como una mujer grande, o al revés pequeña y buscona, como una comadreja, aparece cabalgando sobre alguien que al final resulta ser una mula, es decir, otra mujer. El sentido de unión contra natura, viene reforzado por la exclamación “Ai, velha fududancua”, que podríamos traducir libremente como ¡Ay, vieja sodomita! No hay que tomar al pie de la letra este denuesto. Sancha Anes lejos de representarse como la parte pasiva es sin duda la parte activa que cabalga su mula y parece hacerlo como una mustela, introduciéndose en la madriguera” (LACARRA LANZ, 2010, p. 16).

de uma mulher velha e gorda, que se distancia duplamente do arquétipo de beleza feminina dos gêneros líricos e, por isso, é objeto de burla e riso devido à sua senilidade e gula. Ademais, a dona *fududancua* descumpre os preceitos da doutrina cristã por portar-se de maneira contraditória ao modelo da castidade, ao usufruir de sua sexualidade sem objetivo de procriação, fora do sacro matrimônio, e até mesmo, se considerarmos a hipótese sodomita, por *desafiar a natureza* satisfazendo-se com outra mulher. Sancha Anes é, portanto, um claro retrato de transgressão à lógica androcêntrica e heteronormativa que controlava a aparência e a sexualidade feminina e, sendo assim, sua feiura é quase diabólica, a ponto de o trovador, comicamente, benzer-se em sua presença (“santiagoem”).

À exceção das duas cantigas comentadas, encontramos no cancionero afonsino três outras com menções indiretas a figuras femininas não específicas. Estas possuem como alvos principais personagens masculinas, mas as menções às coadjuvantes femininas serão interessantes ao estudo. Reproduzimo-las a seguir:

Ao daian de Cález eu achei
livros que lhe levarian da benzer,
e o que os tragia preguntei
por eles, e respondeu-m' el: - Senher,
con estes livros que vós veedes, dous,
e conos outros que el tem dos sous,
fod'el per eles quanto foder quer.

E ainda vos end' eu mais direi:
macar vel el muit' aj[a] [de] ler,
por quanto eu [de] sa fazenda sei,
conos livros que tem nom á molher
a que non faça que semelhem grous
os corvos e as anguias babous,
per força de foder, se x'el quiser.

Ca non á mais, na arte do foder,
do que [e]nos livros que el ten jaz;
e el á tal sabor de os ler,
que nunca noite nem dia al faz;
e sabe d'arte do foder tan ben,
que cõnos seus livros d'artes, que el ten,
fod'el as mouras, cada que lhi praz.

E mais vos contarei de seu saber,
que cõnos livros que el tem [i] faz:
manda-os ante si todos trager,
e, pois que fode per eles assaz,
se molher acha que o demo ten,
assi a fode per arte e per sen,
que saca dela o demo malvaz.

E com tod'esto, ainda faz al
 conos livros que ten, per bõa fé:
 se acha molher que aja [o] mal
 deste fogo que de San Marçal é,
 assi [a] vai per foder encantar
 que, fodendo, lhi faz ben semelhar
 que é geada ou nev'e nom al. (B 493, V 76, ALFONSO X, 2010, p. 266; LAPA,
 1995, p. 34, LOPES; FERREIRA, 2011-)

Afonso X elaborava estratégias instigantes para revelar as situações jocosas de seu reino. Nessa cantiga, o trovador se vale da resposta de um simples criado carregador de livros do deão de Cádiz para saber notícias sobre este. E o que o livreiro narra ao trovador revela a inesperada intimidade do deão leitor.

Paredes comenta que este é um escárnio e maldizer dirigido ao deão, o qual, por meio de livros de magia, conseguiria quantas mulheres desejasse (2010, p. 268). Lapa comenta ser um escárnio dirigido a um deão que exercia a *arte de foder* pelos livros de magia que punham em seu poder as mulheres que desejava, numa hábil sátira ao comportamento devasso e libertino do clérigo (1995, p. 34). Lopes conjectura que os livros mencionados seriam exemplares árabes devido à referência às mouras (“fod'el as mouras, cada que lhi praz”) (2011-). Por sua vez, Arias Freixedo ratifica a hipótese, supondo que seriam livros de literatura erótica e didática, ilustrados com desenhos de amantes em variadas posições, de procedência oriental e que, em última instância, remontariam ao *Kama Sutra* (2017, p. 104).

É notório que o alvo principal da crítica é o religioso, dada sua hiperbólica lascívia e propensão à feitiçaria, relatadas indiscretamente pelo criado que lhe leva os livros. Conforme Arias Freixedo, os membros da Igreja eram criticados com frequência no escárnio e maldizer, retratados comicamente como lascivos e pecadores por meio de inversão paródica do sagrado para o profano (2017, p. 51-53). No caso do deão de Cádiz, devido à sua especialidade na arte do foder (“e sabe d'arte do foder tan ben,”), o deão transtornava as mulheres a ponto de fazê-las desvairar, acreditando que corvos eram groues e enguias⁵⁵ eram bichos-da-seda (“conos livros que tem nom á molher/ a que non faça que semelhem groues/ os corvos e as anguias babous”).

⁵⁵ Arias Freixedo considera que seriam “águias” (2017, p. 105); já Lapa (1995, p. 34) e Lopes (2011-) creem ser “enguias”.

Ademais, em razão de sua perícia naquela arte, ele expulsava o diabo do corpo das mulheres (“se molher acha que o demo tem,/ assi a fode per arte e per sen,/ que saca dela o demo malvaz”) e até curava a doença dermatológica conhecida como “fogo de São Marçal”, erisipela, chamada também como “fogo de Santo Antônio”, “fogo sagrado”, “fogo infernal” e “ergotismo” (CABANES JÍMENEZ, 2006, p. 2), numa metafórica sugestão de tensão libidinosa e lascívia femininas, o que conduziria o deão a “apagar o fogo” daquelas mulheres (“se acha molher que aja [o] mal/ deste fogo que de San Marçal é,/assi [a] vai per foder encantar”) (LOPES, 2011-). A alusão obscena ao corpo é ainda marcada na expressão *conos* (“conos livros que tem”), que denotaria “com os” e também seu parônimo *cono*, ou seja, a genitália feminina tão facilmente acessada pelo deão (ARIAS FREIXEDO, 2017, p. 106).

Sabemos que as imagens femininas da composição apenas servem, a princípio, para ilustrar a devassidão do clérigo especializado na *arte de foder*. Todavia, o modo como os retratos foram elaborados mostra-nos alguns indícios da tipologia feminina satirizada. Em primeiro lugar, há a imagem da mulher facilmente levada a transe pelo deão, o que sugere sua fraca natureza diante dos feitiços sexuais: “nom á molher / a que non faça que semelhem grous / os corvos e as anguias babous”. Em segundo, a da moura que, mesmo em seu estado normal, é conquistada sem esforço pelo clérigo (“fod’el as mouras, cada que lhi praz”), o que indicaria sua propensão à lascívia. Em terceiro, a da mulher endiabrada (“se molher acha que o demo ten”) e, em quarto lugar, a ensandecida (“molher que aja [o] mal / deste fogo que de San Marçal é”) que, embora com sintomas diferentes, revelam a mesma circunstância, a do desejo à flor da pele. Neste sentido ainda, o ensandecimento da mulher poderia, de acordo com Arias Freixedo, ser uma explicação para os prolongados orgasmos femininos que desconcertavam os médicos da época e que, no âmbito religioso, estavam associados ao caráter diabólico da mulher (2017, p. 105). Ademais, percebe-se que o deão, à exceção das mulheres enfeitadas e das mouras, curava as outras por meio do sexo, apaziguando-lhes a “possessão”, premissa que concorda com a associação da mulher ao carnal pecaminoso, uma vez que suas enfermidades poderiam ser tratadas ou, em outras palavras, teriam “seu fogo apagado”, não a partir da espiritualidade do clérigo (“livros que lhe levarian da benzer”), mas sim dos seus conhecimentos sexuais (“e sabe d’arte do foder tan ben”).

Sendo assim, a competência sexual do deão, derivada de suas leituras, seria o facilitador para a conquista de qualquer mulher que desejasse, uma vez que “todas as mulheres são luxuriosas: nenhuma delas, mesmo que de ilustríssima posição, rejeitará um homem que seja competente em amor” (CAPELÃO, 2000, p. 301).

A cantiga seguinte também apresenta como alvo da sátira um deão, possivelmente aquele mesmo deão de Cádiz:

Penhoremos o daian
na cadela, polo can.

Pois que me foi el furtar
meu podengu' e mi o negar;
e, quant' é a meu cuidar,
estes penhos pesar-lh' an:
ca o quer' eu penhorar
na cadela, polo can.
Penhoremos o daian
[na cadela, polo can].

Mandou-m' el furtar alvor
o meu podengo melhor
que avia e[n] sabor;
e penhora[r]-lh' ei, de pran
e filhar-lh' ei a maior
sa cadela, polo can.
Penhoremos o daian
[na cadela, polo can].

Pero querrei-mi aviir
com el[e], se consentir;
mais, se o el non comprir
os seus penhos ficar-mi-am,
e querrei-me bem servir
da cadela, polo can.
Penhoremos o daian
na cadela, polo can (B 459, ALFONSO X, 2010, p. 90; LAPA, 1995, p. 39,
LOPES; FERREIRA, 2011-).

A vingança é o mote central dessa cantiga: tendo sido roubado seu cão pelo clérigo, o trovador impõe a pena de penhorá-lo, ficando este com a cadela favorita do deão.

Lapa comenta que a crítica é dirigida a um homem da Igreja que vivia amancebado e que provavelmente seria o deão de Cádiz (1995, p. 39). O motivo literal do roubo de um cão encobre o verdadeiro objeto da sátira, isto é, a cadela seria uma de suas barregãs, para alguns críticos, a soldadeira Maior Garcia, amante de um deão em

outro poema (METTMANN, apud LAPA, 1995, p. 39). Evidentemente, a motivação inicial da cantiga centra-se na figura do religioso que, além de ser suspeito ou mandante do roubo (“Pois que me foi el furtar”), infringia os princípios da lei e, sobretudo – ao manter uma concubina –, da castidade e moralidade propostos pelo cristianismo.

Como antes descortinamos, a partir do século XI, com a Reforma Gregoriana, os líderes religiosos foram impelidos ao celibato (CORRAL-DÍAZ, 1996, p. 242) e a Igreja foi purgada dos padres concubinários (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 42). Essa prescrição funcionava apenas na teoria, uma vez que era comum que os clérigos tivessem mulheres na época afonsina, como comprovam vários *miragres* nas *Cantigas de Santa Maria* (SODRÉ, 2013, p. 35). Também em *Las siete partidas*, no *caput* do Título XIV da Partida Quarta, há a advertência de que a santa Igreja defende que nenhum cristão deve possuir amante, porque vive-se com elas em pecado mortal (ALFONSO X, 1807, p. 85). Apesar da advertência religiosa, todo o título é a regulamentação da atividade, o que prova que seria aceita pela lei civil, mas não pela lei canônica.

Seja como for, importa-nos a metáfora zoomórfica concernente à mulher, personagem secundária cujo valor equipara-se ao do cão do trovador, já que ela seria penhorada em pagamento pelo animal roubado. O sentido figurado de *cadela*, que ainda hodiernamente carrega uma carga pejorativa, designava uma barregã, mulher que mantinha relações sexuais fora do matrimônio com um homem, fosse ele clérigo, solteiro ou casado, muitas vezes indicada como prostituta, porquanto não era desposada pelo sagrado matrimônio (CORRAL-DÍAZ, 1996, p. 240-242). Dessa maneira, assim como em outras composições do Sábio, utiliza-se a metáfora animal para referenciar a figura humana menosprezada, neste caso, num jogo paralelístico com o masculino irracional *can*, enfatizando a submissão e servilismo femininos (CORRAL-DÍAZ, 1996, p. 333).

É notório que a metáfora do penhor tem objetivo cômico, pois retira do deão rapace algo tão valioso quanto era o podengo para o trovador (“o meu podengo melhor/ que avia e[n] sabor”): a principal amante (“e filhar-lh' ei a maior”). Destaca-se, na cantiga, um jogo de valores: roubado o estimado podengo, restava ao trovador

penhorar a cadela estimada do deão. A metáfora a que subjaz a figura da mulher desejada, nesse caso, parece inicialmente valorizada. Para o jogo de equívocos do texto, a concubina do deão só poderia aparecer nos versos em sentido paralelo ao do objeto do roubo: se o cão foi roubado, restitui-se a perda com uma cadela. Se de fato se tratar de uma concubina – talvez a soldadeira Maior Garcia, como propõe Walter Mettmann (apud LAPA, 1995, p. 39) ou como pode indicar o verso “e filhar-lh' ei a maior” –, poderíamos conjecturar, para efeito de paralelismo dos equívocos, que o cão poderia ser o amante favorito do trovador, roubado pelo deão que, além de manter uma “cadela”, queria igualmente ter a companhia de um “podengo”. Entretanto, os críticos não levantam essa hipótese, percebendo na cantiga equívoca apenas a metáfora referente à mulher amante, mas não a referente a um possível amante sodomizado pelo trovador, roubado pelo deão.

Seja como for, a imagem da barregã do Deão mostra-nos que o uso do termo *cadela* para menções pejorativas e cômicas a mulheres não é exclusividade do humor moderno, sendo, nessa composição, empregado como imagem equívoca do animal utilizado como restituição pelo roubo.

Reproduzimos o terceiro escárnio e maldizer afonsino de menção indireta a uma mulher:

Med' ei do pertigueiro que ten Deça:
 semelha Pero Gil na calvareça,
 e nom vi mia senhor [á] mui gran peça,
 Mília Sancha Fernándiz, que muit' amo.
 Antolha-xe-me riso, pertigueiro: chamo
 Mília Sancha Fernándiz, que muit' amo.

Med' ei do pertigueir' e ando soo,
 que semelha Pero Gil no feijoo,
 e nom vi mia senhor, ond' ei gran doo,
 Mília Sancha Fernándiz, que muit' amo.
 Antolha-xe-me riso, pertigueiro: chamo
 Mília Sancha Fernándiz, que muit' amo.

Med' ei do pertigueiro tal que mejo,
 que semelha Pero Gil no vedejo,
 e nom vi mia senhor, ond' ei desejo:
 Mília Sancha Fernándiz, que muit' amo.
 Antolha-xe-me riso, pertigueir': chamo
 Mília Sancha Fernándiz, que muit' amo. (B 460, ALFONSO X, 2010, p.
 94; LAPA, 1995, p. 39, LOPES; FERREIRA, 2011-).

Um trovador medroso é o que parece emergir desses versos não muito claros em suas alusões contextuais. As edições críticas desta cantiga apontam-na como de difícil interpretação em virtude da deterioração do manuscrito no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e das várias referências concretas descontextualizadas. Lopes comenta que, em termos gerais, a burla parece ser contra o *pertigueiro*⁵⁶ da cidade de Deça, na Galícia, e sua vigilância ostensiva à dama Milia Sancha Fernandes⁵⁷, a qual poderia ser um dos três alvos da sátira, junto ao *pertigueiro*, o careca Pero Gil (LOPES, 2011-), além da autossátira da *persona satírica* que teme o vigilante a ponto de urinar (“Med' ei do pertigueiro tal que mejo,”) (SODRÉ, 2013, p. 33).

Paredes elucida que a cantiga, apontada como um escárnio de amor, contempla diversos procedimentos paródicos: a quebra do *senhal* pela declaração expressa do nome da dama no segundo verso do estribilho (“Mília Sancha Fernándiz, que muit' amo”) o temor à senhora convertido em temor a um possível rival (“Med' ei do pertigueiro que ten Deça”); o sofrimento pelo desejo amoroso (v. 15) que se transforma em riso (“Antolha-xe-me riso, pertigueiro”); a expressão do amor pela dama unida ao temor pelo *pertigueiro* nos três versos iniciais de cada estrofe e a inversão da *descriptio puellae*, transformada em descrição caricatural do pertigueiro (PAREDES-NÚÑEZ, 2017, p. 47). Assim, a correlação entre esses elementos: amor pela dama, impossibilidade de vê-la, temor do pertigueiro e os procedimentos paródicos de recontextualização e inversão dos valores sublinham o caráter contratextual da composição (2017, p. 46-48).

Considerando que o *pertigueiro* seria a pessoa encarregada da defesa dos bens das igrejas e dos mosteiros (LOPES, 2011-; FERREIRO, 2014-), a analogia com essa função específica poderia mostrar-nos a importância da dama, tão valiosa quanto os

⁵⁶ Segundo Graça V. Lopes (2011-), trata-se do “defensor dos bens das igrejas e dos mosteiros, com funções disciplinares”. Cf. também *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa* (FERREIRO, 2014-).

⁵⁷ Não há certeza quanto ao nome da dama aludida na composição, já que no manuscrito aparece “Mília nen seucha fernandiz”. Lapa suprimiu o termo “nen”, acreditando ser um erro do copista (1995, p. 40). Paredes também omite o termo, e explica que nos nobiliários havia referência a um pertigueiro chamado Fernão Guterres de Castro, casado com uma Dona Milia de Mendoça e pai de uma Sancha Fernández, cujos nomes Afonso X poderia ter unido na composição (2010, p. 96).

bens religiosos. De outra maneira, a figura do *pertigueiro* estaria associada à imagem do porteiro, o qual se colocava como obstáculo físico entre a dama e o enamorado para a salvaguarda da privacidade e castidade femininas (OLIVEIRA, 2001, p. 31). Nessa chave de leitura da personagem feminina, observamos uma jovem vigiada por um homem que, talvez, dada a *natural concupiscência herdada de Eva*, ou seja, a *natural mácula* ou *feiura* moral de uma mulher, não pudesse deixá-la à sorte de sua inclinação pecaminosa.

3.2 A IMAGEM DAS SOLDADDEIRAS

A soldadeiras são, sem dúvidas, as principais personagens femininas que figuram nos cantares satíricos galego-portugueses. Dos 106 escárnios e maldizeres contra mulheres, cerca de 40% – isto é, 43 cantigas – têm essas mulheres como alvo (LOPES, 1998, p. 227). Uma proporção parecida ocorre no cancionero afonsino, uma vez que, das 9 cantigas satíricas em que figuram personagens femininas, 3 são certamente dirigidas a soldadeiras, e em outras 3 suspeita-se da presença dessas profissionais, como em “Achei Sancha Anes encavalgada” e “Penhoremos o daian”, sobre as quais discutimos anteriormente, e “Maria Pérez vi muit'assanhada,” que comentaremos nesta seção.

Reafirmamos que a imagem ritualizada da soldadeira nos cantares burlescos é sempre obscena (FILIOS, 1998, p. 30-32), sinônimo de prostituta, por isso, a tópica retórica referente ao sexo é frequentemente aplicada nessas composições.

Apesar do protagonismo das soldadeiras na sátira galego-portuguesa, o vocábulo “soldadeira”, no entanto, é apenas registrado em quatro cantigas de escárnio, uma delas de Afonso X:

Fui eu poer a mão noutro di-
-a a ùa soldadeira no conon,
e disse-m'ela: - Tolhede-lá, Don
[.....-i]⁵⁸

⁵⁸ O verso perdido conduziu Lapa a propor um hipotético: “ca nom é est' a [sazon de vós mi/ viltardes, u prende] Nostro Senhor” (1995, p. 28); Arias Freixedo também tentou uma conjectura: “[traedor, a mão que posestes ij]” (2017, p. 98).

ca non é esta de Nostro Senhor
 paixon, mais é-xe de mim, pecador,
 por muito mal que me lh'eu mereci.

U a voz começastes, entendi
 ben que non era de Deus aquel som,
 ca os pontos del no meu coraçõ
 se ficaran, de guisa que logu'i
 cuidei morrer, e dix' assi: - Senhor,
 beeito sejas tu, que sofredor
 me fazes deste marteiro par ti!

Quisera-m' eu fogir logo dali,
 e non vos fora mui[to] sen razon,
 con medo de morrer e con al non,
 mais nom pudi -tan gran coita sofri;
 e dix'e logu' enton: - Deus, meu Senhor,
 esta paixon soffro por teu amor,
 pola tua, que soffresti por mim.

Nunca dê-lo dia em que naci,
 fui tan coitado, se Deus me perdon;
 e con pavor aquesta oraçõ
 comecei logo e dix'e a Deus assi:
 - Fel e azedo bevisti, Senhor,
 por mim, mais muit' est' aquesto peor
 que por ti bevo, nem que recebi

E poren, ai Jesu Cristo, Senhor,
 en juízo, quando ante ti for,
 nembre-ch' esto que por ti padeci! (B 484, V 67; ALFONSO X, 2010, p.
 213; LAPA, 1995, p. 28, LOPES; FERREIRA, 2011-).

Em que pese a incompletude da cantiga, a composição narra o grande sofrimento de uma *persona satírica* pela restrição sexual ou, de outra forma, pela vergonha de não se conter no dia santo, pedindo em prece ao Senhor que se lembre desse padecimento no dia do juízo final.

Para Lapa, o sentido geral da composição centra-se na recusa da soldadeira ao homem que lhe tocou a genitália no dia da paixão de Cristo, ocasião que demanda, segundo a doutrina católica, absoluta abstinência (LAPA, 1995, p. 28). Já Lopes sublinha que o cantar, misturando o sagrado ao profano, parece ser o lamento de uma soldadeira que compara sua paixão carnal ao martírio de Cristo (LOPES, 2011-).

Por fundir o sagrado ao profano, este escárnio e maldizer afonsino é considerado um dos poemas mais ousados e sacrílegos da Idade Média (LIU, 2004, p. 69), de teor claramente obsceno. Contudo, fora a explícita menção ao órgão sexual feminino nos dois versos iniciais (“Fui eu poer a mão noutro di-/ -a a ãa soldadeira no conon,) e

talvez a cacofonia de “con al nom”, que lembra o substantivo *cona*, a cantiga é toda construída pela citação de elementos religiosos, como as manifestações divinas, a analogia com o martírio de Jesus Cristo na *via crucis* e a referência ao juízo final.

Benjamin Liu defende que a conexão entre a narrativa sexual e a devota adoração da sexta-feira santa, que, por tabu, tenta-se interpretar separadamente, revela o procedimento paródico que está subjacente ao caráter transgressivo da cantiga, na medida em que ambos são amalgamados numa linguagem híbrida e equívoca (2004, p. 81). Arias Freixedo argumenta que essa paródia dá-se em duas vias: a primeira relacionada às cantigas de amor galego-portuguesas, em que a paixão provoca a *coita* e traz a iminência da morte, como ocorre, por exemplo, nos versos “mais nom pudi – tan gran coita sofrir”, “Nunca dê-lo dia em que naci, / fui tan coitado, se Deus me perdon” e “cuidei morrer”; a segunda como uma paródia irreverente da *passio*, isto é, o tormento e morte dos primeiros mártires cristãos, que habilmente é transformada e oferecida em penitência a Deus em troca daquela sofrida por Ele (ARIAS FREIXEDO, 2017, p. 101).

Lacarra Lanz realça as afirmativas sobre a paródia, evidenciando que a cantiga é um contratexto dos gêneros amorosos ao subverter a imagem da dama para a de uma soldadeira e ao equiparar a imagem do amor idealizado da corte ao comércio prostibulário. Contudo, para a autora, a cantiga não é sacrílega ou subversiva; pelo contrário, com a elaboração desse texto, Afonso X teria o intuito de maldizer aqueles que misturavam o sagrado ao profano, investindo com humor contra os apaixonados que priorizam o amor à dama em detrimento do amor a Deus (LACARRA LANZ, 2002, p. 82).

Outrossim, um dos principais hiatos interpretativos da composição refere-se à incerteza sobre a voz poética – masculina ou feminina – que enuncia o queixume. Sabe-se que a voz feminina é introduzida no terceiro verso por intermédio do discurso direto (“e disse-m’ela”); porém, não há consenso entre os vários estudos realizados quanto ao ponto de alternância para uma voz masculina. Mettmann defende que a voz da soldadeira não ultrapassa o sétimo verso (METTMANN, apud PAREDES-NÚÑEZ, 2010, p. 215). Lapa aceita parcialmente o ponto de vista de Mettmann, mas reconhece que a fala da soldadeira poderia alcançar o verso 14, como indica o contexto dos

versos seguintes (LAPA, 1995, p. 28). Por fim, Paredes crê que a resposta ao enigma poderia estar no verso faltante e arrisca que a intervenção da soldadeira não parece ultrapassar a primeira estrofe, sendo a voz feminina interrompida pela manifestação do trovador (2010, p. 215), opinião esta compartilhada por Arias Freixedo (ARIAS FREIXEDO, 2017, p. 100).

Devido, portanto, à controversa interpretação da cantiga, não podemos identificar se a soldadeira frustra-se pelo impedimento sexual, como propõe Lopes (LOPES; FERREIRA, 2011-), ou se apenas nega o flerte, abrindo espaço para a reação lamuriosa do trovador, como pensam outros críticos. Contudo, apesar das divergentes especulações, é unânime a opinião de que a voz da soldadeira, iniciada no terceiro verso, permanece pelo menos até o fim da primeira estrofe, dedução na qual nos basearemos para a leitura do texto. De todo modo, a obscenidade da cantiga, pautada tanto na figura da soldadeira como no assédio do trovador, fornecer-nos-á um bom caminho para a visualização da misoginia do cantar. Feitas então as ressalvas interpretativas iniciais, examinaremos doravante a figura feminina deste escárnio afonsino.

A personagem feminina apresentada na composição pertence, como vimos, ao ridicularizado grupo profissional das soldadeiras, mencionado no segundo verso (“-a a ùa soldadeira no conon,”). Como não parece haver menção direta ou indireta a alguma mulher específica, percebemos que a figura da profissional soldadeira é aqui tratada como estereótipo, o que procura suscitar claro efeito cômico, especialmente em razão de sua inesperada atitude de autocontrole e contrição voluntária pelos pecados (“ca non é esta de Nostro Senhor/ paixon, mais é-xe de mim, pecador,/ por muito mal que me lh'eu mereci”), paradoxal à sua identidade ritual de lasciva, isto é, o modo habitual como essa categoria profissional é caracterizada (FILIOS, 1998, p. 30). Sob a perspectiva dos tópicos satíricos citados por João Adolfo Hansen, essa estratégia corresponderia à *condicio*, porque apresenta uma inversão de valores na qual o tipo satirizado – a soldadeira – não corresponde à sua condição – voluptuosa – em suas ações (HANSEN, 2011, p. 162).

Ao considerarmos o pressuposto de que as soldadeiras eram tratadas como prostitutas nas composições trovadorescas, imaginamos se a irrealização sexual não

teria a ver com a proibição do meretrício durante os dias de festas religiosas e durante a Semana Santa em muitas localidades da Europa medieval (RICHARDS, 2013, p. 160). Mesmo com a incerteza de que as soldadeiras fossem de fato prostitutas, nada impediria que o rei pudesse estar jogando com o estereótipo do comércio sexual. Nesse mesmo sentido, Liu comenta que a proibição do sexo sucedida na cantiga

parece referir-se aos vários níveis de controle da prostituição e da atividade sexual nos dias sagrados: regras de abstinência do sexo durante a Quaresma, uma proibição contra a prostituição durante esse período ou contra a fornicação em geral, talvez um sentimento penetrante de tristeza e luto particular em respeito à sexta-feira Santa, possivelmente um ritual supersticioso no que diz respeito à abstinência sexual naquele dia, e assim por diante⁵⁹ (LIU, 2004, p. 75, tradução nossa).

Sob diferente perspectiva, Arias Freixedo apresenta como hipótese para a evasiva da mulher o período menstrual, explanando que o merecimento declarado por ela no sétimo verso (“por muito mal que me lh'eu mereci”) seria devido à condição impura de seu gênero (2017, p. 100). A opinião do crítico parece mais apropriada se interpretarmos que os versos “U a voz começastes, entendi/ ben que non era de Deus aquel som,”, se enunciados pelo masculino, demonstram a suspeita do homem quanto à motivação religiosa da mulher para a recusa ao sexo. De fato, a menstruação poderia ser uma explicação coerente para o comportamento da soldadeira, uma vez que, como mencionamos no primeiro capítulo, a mulher nessa condição era considerada potencialmente “tóxica” e, estando ela em condição de impureza, só restaria ao trovador lamentar-se pela impossibilidade de levar a cabo seu assédio.

Independentemente da motivação da soldadeira para negar o trovador, em ambas as elucubrações são fornecidas visões da mulher que cumprem o modelo de virtude proposto pela ideologia patriarcal medieval: 1) racional e sensata (“e disse-m'ela: - Tolhede-lá, Don”) em relação à contrição cômica e irracional do homem; 2) consciente de seus pecados; e 3) disposta a padecer por não realizar seus desejos sexuais (“ca non é esta de Nostro Senhor/ paixon, mais é-xe de mim, pecador,/ por muito mal que

⁵⁹ “it appears to concern the various levels of control of prostitution and sexual activity on holy days: rules of abstinence from sex during Lent, a prohibition against prostitution during that period or against fornication generally, perhaps a pervasive sense of sadness and mourning particular to the observance of Good Friday, possibly a ritual or superstitious regard for sexual abstinence on that day, and so forth” (LIU, 2004, p. 75).

me lh'eu mereci”). Esta soldadeira torna-se ainda mais íntegra quando a relacionamos à figura de Maria Madalena, a prostituta arrependida e regenerada que se tornou modelo de salvação sobretudo para as mulheres, evidenciando sua adequação aos padrões comportamentais impostos pelos clérigos. Ademais, no mundo cristão, recorde-se, a santidade nada mais é que a imitação de Cristo (ECO, 2017, p. 56), o que parece pretender a mulher assediada. Nesse enfoque, a feiura moral da mulher converter-se-ia em *beleza*, devido à sua abstinência sexual e seu padecimento em respeito à religião.

No entanto, é visível que a louvável – sob a ótica patriarcal cristã – atitude da mulher, por ser inesperada, é exatamente o que desencadeia efeito cômico como motivação da *coita* da *persona* satírica. Mesmo que a ação de *poer a mão no conon* seja metafórica, o comportamento do homem, ao aproximar-se da mulher, parece agressivo, pois ele se limitara a seguir um protocolo pouco sutil para solicitar os serviços dela (ARIAS FREIXEDO, 2017, p. 64), já que ele depreendia a prontidão do encontro sexual. Por esse motivo, a imagem da prostituta que nega ao cliente seus serviços chega a parecer inverossímil pela presumível facilidade com a qual ele os obteria. Sobre isso, Lacarra Lanz comenta que a recusa da soldadeira não tinha nada de pessoal, uma vez que, supostamente, o cavaleiro poderia retornar e obter sua satisfação dois dias depois, quando já não haveria nenhuma interdição ao comércio sexual (2002, p. 83). Apesar disso, a decisão contundente tomada pela mulher, contrária ao que se espera do estereótipo feminino de luxúria, ganância e irracionalidade – cristalizado na cultura ocidental cristã –, espanta o homem rejeitado, culminando em seu sofrimento hiperbólico e, conseqüentemente, cômico.

Isso posto, podemos reputar negativo ou positivo o retrato da soldadeira a partir da feiura de sua imagem hipersexualizada ou da beleza de sua conduta. A princípio, com base na tendência natural das soldadeiras à devassidão, a rejeição ao encontro amoroso seria inimaginável e, por isso, uma atitude notável. Contudo, a beleza da recusa seria um paradoxo apenas com vistas a desencadear o mote cômico da composição, centrado no patético sofrimento da *persona* satírica – se considerarmos a voz masculina –, seja por ser rejeitada por uma dona fácil, seja pelo constrangimento de ser mais irracional e impudica que uma soldadeira, mostrando a mulher como

potencialmente perigosa, mesmo quando suas ações condizem com a moral estabelecida.

No escárnio e maldizer seguinte, Afonso X trova agora contra uma soldadeira em específico, Domingas Eanes:

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

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

E aquel mouro trouxe, com' arreite,
dous companhões en toda esta guerra;
e de mais á preço que nunca erra
de dar gran colpe com seu tragazeite;
e foi-a achar con costa juso,
e deu-lhi poren tal co[l]pe de suso,
que já a chaga nunca vai çarrada.

E dizen meges que ùus an tal preit'e
que atal chaga já mais nunca cerra,
se con quanta lãa á en esta terra
a escaentassen, nen cõno azeite;
por que a chaga non vai contra juso,
mais vai em redor, come perafuso,
e poren muit'á que é fistolada (B 495, V 78; ALFONSO X, 2010, p. 280; LAPA, 1995, p. 36, LOPES; FERREIRA, 2011-).

Este escárnio e maldizer afonsino é a única composição do cancionero satírico com menção explícita a Domingas Eanes, sobre quem nada se sabe. Os versos narram uma batalha intensa entre ela, um genete e dois companheiros deste (“dous companhões en toda esta guerra”), vencendo a “ardida” Domingas, mesmo sendo o mouro “bõ cavaleiro”. Apesar de vencedora, ela saiu com uma ferida que não sara (“atal chaga já mais nunca cerra”).

Fora da leitura literal, o relato centra-se no equívoco erótico; o rei-trovador, ao tratar da batalha da soldadeira contra um cavaleiro, sugere, na verdade, um coito. Paredes, confirmando a leitura, sublinha que a imagem do combate tem um duplo sentido irônico e malicioso, dando à cantiga um tom obsceno (2010, p. 282), o que modernamente não nos parece de difícil compreensão, uma vez que muitas das metáforas sexuais empregadas pelo Sábio são, ainda hoje, usadas como estratégia de humor.

A descrição da peleja da mulher não é contra um cavaleiro qualquer, mas um *genete* (v. 1), isto é, um cavaleiro mouro conhecido por sua excelência nas armas, daqueles que saíram da África para combater os cristãos no século XIII (LAPA, 1995, p. 36). Esses guerreiros causaram terror aos cavaleiros cristãos comandados por Afonso X numa das batalhas da Reconquista, como se pode observar na famosa cantiga do próprio Sábio, “O genete” (B 491, V 74), em que o trovador narra a coragem dos genetes em oposição à covardia dos castelhanos.

A equívoca batalha de Domingas Eanes com um mouro parodia os heroicos combates narrados nas epopeias (ARIAS FREIXEDO, 2017, p. 108); contudo, Afonso X substitui a temática grandiloquente pelo conteúdo jocoso e obsceno. Na batalha, o cavaleiro desfere contra Domingas Eanes um golpe com seu *tragazeite* (v. 18) pela malha da armadura que estava solta (“O colbe colheu per ãa malha/ da loriga, que era desvencida;”), deixando-a para sempre ferida (“que atal chaga já mais nunca cerra”), ou melhor dizendo, contaminada.

Dessa maneira, a luta de Domingas remete à mesma imagem da cópula sexual metaforizada na cavalgada sobre a qual comentamos em “Achei Sancha Anes encavalgada”, ou seja, o cavaleiro *cavalga* Domingas Eanes. Neste caso, lembramos que a relação sexual ocorre entre uma cristã, ainda que uma *mulher perdida*, e um mouro, o que era proibido pela legislação afonsina, como mostra a Partida Sétima, na Lei 10, do Título XXV: “[...] e se deita-se [o mouro] com mulher perdida, que se dá a todos, pela primeira vez açoite-os juntos pela vila, e pela segunda vez que morram

por isso”⁶⁰ (ALFONSO X, 1992, p. 424, tradução nossa). Assim sendo, podemos acreditar que a enfermidade de transmissão sexual (CABANEZ JIMENEZ, 2006, p. 7) parece um castigo duplo pela relação sexual proibida (LACARRA LANZ, 2002, p. 85): pela lascívia e pelo intercuro com mouro.

Além da cavalgada, as analogias sexuais são muitas, como nos mostra Arias Freixedo: os verbos *colpar* e *ferir* têm sentido claramente ambíguo, denotando o golpe sexual; a *malha desvencida da loriga* é uma forma de descrever o sexo da soldadeira, que já estaria comprometido após muitos outros “combates”; as *armas* do cavaleiro são referência ao órgão sexual dele; junto ao *veite*⁶¹ o homem traz dois companheiros, isto é, junto ao pênis traz os testículos; o *tragazeite* remete também a pênis, e *chaga* perpétua de Domingas Eanes é uma referência depreciativa à vulva que, *fistolada*, teria alguma infecção profunda e ulcerosa (ARIAS FREIXEDO, 2017, p. 109). Outrossim, a imagem de uma genitália sempre aberta sugere a luxúria de Domingas, que não se sacia nem se com toda a lã daquela terra a esquentassem (se con quanta lã á en esta terra/ a escaentassen, nen cõno azeite;) e também ao contágio por uma doença venérea transmitida pelo mouro (LACARRA LANZ, 2002, P. 85). Dessa forma, o cantar trata das relações sexuais não permitidas, numa evidente censura à promiscuidade da soldadeira, cuja devassidão é tão intensa que ela chega a descumprir a lei para satisfazer seu desejo sexual, deitando-se com um mouro.

Ainda no que concerne à promiscuidade feminina, passemos a comentar a cantiga que menciona uma das soldadeiras mais famosas do cancionero escarninho galego-português, Maria Peres Balteira⁶², galega de origem nobre ativa na corte afonsina, (LOPES, 2011-) a quem foram dedicadas 13, segundo Carlos Alvar (1985, p. 16), ou quatorze composições, segundo Candice Cerchiari (2009, p. 143).

Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira
sa midida, per que colha sa madeira;
e diss'e[le]: - Se ben [o] queredes fazer,
de tal midid'a a devedes colher,

⁶⁰ “[...] Y si yaciere con muger baldonada, que se dé a todos, por la primera vez azotenlos juntos por la villa, y por la segunda vez que mueran por ello” (ALFONSO X, 1992, p. 424).

⁶¹ Veja-se que Paredes edita *arreite* (v.15), que significa “potência sexual” (FERREIRO, 2011-).

⁶² Para mais informações históricas sobre a soldadeira, cf. o artigo de Carlos Alvar, “María Pérez, Balteira” (1985).

[assi] e non meor, per nulha maneira.

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

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

E diss' : - Esta é a medida d'Espanha,
ca non de Lombardia nem d' Alamanha;
e por que é grossa, non vos seja mal,
ca delgada pera gata rem non val;
e desto mui mais sei eu: [ou] cab' ou danha. (B 481, V 64; PAREDES-NÚÑEZ,
2010, p. 196; LAPA, 1995, p. 26, LOPES; FERREIRA, 2011-).

Esta cantiga constitui um dos exemplos mais significativos de sátira contra soldadeiras, baseada na *equivocatio* sobre uma suposta casa que Maria Balteira queria construir. A narração flagra o episódio de um homem de nome João Rodrigues, presumivelmente um funcionário fiscal (LOPES; FERREIRA, 2011-), que vai tomar medidas com a soldadeira para indicar o tamanho da madeira a ser usada na construção de sua casa. No colóquio dos dois, Rodrigues lhe diz, a partir de informações técnicas de construtor, que a madeira que ele oferece, de Espanha, é mais grossa que a de Lombardia e Alemanha, aprovada por outras mulheres como Maior Moniz, Mari'Aires e Alvela.

A essa leitura literal subjaz, em um segundo nível, uma interpretação muito diferente, apoiada na série léxica do campo semântico do obsceno (PAREDES-NÚÑEZ, 2010, p. 197-198). Arias Freixedo ratifica a opinião de Paredes, ao comentar que numa leitura literal não há nada de estranho na cena de um construtor que toma medidas de uma cliente e lhe aconselha o tamanho e a grossura adequados da madeira, fundamentando-se em suas experiências anteriores com outras clientes; todavia, o texto foi elaborado para ser interpretado em chave equívoca, metafórica (2017, p. 94). Lapa, por sua vez, assim comenta o cantar: “um tal de João Rodrigues, de sexo avantajado, foi tirar medida à ‘casa’ da Balteira para que sua ‘madeira’ nela pudesse entrar” (1995, p. 26).

Tal como a cantiga anterior, a conotação sexual desse escárnio e maldizer não apresenta dificuldades de leituras para um leitor moderno. É notória, e ainda atual, a ambiguidade em torno do vocábulo *madeira* (v. 1, 6), que deve ser metida compassadamente por entre as pernas da escaleira – ou da soldadeira – (“e pois que s'en compasso á de meter,/ atan longa deve toda [a] ser/ [que vaa] per antr'as pernas da 'scaleira”), sugerindo o ato sexual. O próprio termo *medida* é ambíguo, já que pode expressar as medidas da casa, as medidas da própria Balteira ou as medidas de Rodrigues. O verbo *colher* é igualmente equívoco, já que poderia significar tanto “receber” como “caber”. Na primeira acepção, o sexo da soldadeira seria o lugar adequado para receber a madeira figurada; no segundo caso, seria o lugar indicado onde a madeira caberia (ARIAS FREIXEDO, 2017, p. 94).

Como vimos, a cantiga relata que João Rodrigues, provavelmente um funcionário do Rei, também mencionado na composição “Joam Rodriguiz, vejo-vos queixar” (B 478, ALFONSO X, 2010, p. 177), já havia executado o mesmo trabalho de “medição” para outras interessadas (“A Maior Moniz dei já outra tamanha,/ e foi-a ela colher logo sem sanha;/ e Mari'Aires feze-o logo outro tal,/ e Alvela, que andou en Portugal;”) que *colheron* a madeira na *montanha*. Lapa comenta que este seria um eufemismo para o traseiro feminino (1995, p. 26), enquanto Arias Freixedo e Lopes asseguram que a metáfora aludiria ao “monte de Vênus”, onde cada uma das mulheres teria recebido particularmente a *madeira* do construtor (ARIAS FREIXEDO, 2017, p. 95; LOPES, 2011-).

Chamam ainda a atenção as insinuações sobre a dimensão do membro de Rodrigues, que tem o tamanho e grossura exatos para a construção e, em sentido equívoco, para satisfazer a mulher, explicando que uma madeira delgada não serviria para ser *gata*⁶³ (“ca delgada pera gata rem non val;”) e, de maneira figurada, não ostentaria virilidade.

Conquanto Balteira seja mencionada no primeiro verso do escárnio, reconhecemos que a sua presença é secundária, centrando-se a comicidade do poema na hipérbole do membro avantajado de João Rodrigues e em suas relações com várias mulheres.

⁶³ Instrumento bélico, próprio para arrombar muralhas, de madeira robusta (FERREIRO, 2014-) ou, em outra significação, um aparelho usado na construção para subir e descer materiais (ARIAS FREIXEDO, 2017, p. 96).

É explícito, portanto, o enaltecimento da virilidade do funcionário do rei, descrita a partir do tamanho do seu órgão, que seria certo para a satisfação da soldadeira.

A esse propósito, Umberto Eco esclarece que, desde a Antiguidade, o culto ao falo conciliou as características da obscenidade, da feiura e de uma inevitável comicidade, como se observa na imagem de Príapo, protetor da fertilidade, dotado de um órgão genital agigantado, cuja imagem obscena e deformada tornara-se ridícula (2007, p. 132). Em razão disso, diversos poetas utilizaram a imagem de um desmesurado membro masculino com o objetivo cômico, como fez Afonso X nessa cantiga.

Observamos ainda que o retrato de Balteira nesta composição não reporta diretamente à sua condição de soldadeira. Apesar disso, podemos defender que o interesse dela na medição da *madeira* seria motivado exatamente por seu conhecido comportamento libertino. O cantar, assente no elogio androcêntrico, sugere a censura à imoralidade da mulher, que, pressupostamente como devassa, satisfazer-se-ia na suposta virilidade de João Rodrigues. A inferência parece apropriada se considerarmos que as três outras nomeadas, Maior Muniz, Maria Aires e Alvela (v. 11, 13 e 14), seriam provavelmente soldadeiras (LOPES, 2011-). Sendo assim, a feiura moral risível de Maria Peres estaria vinculada, assim como em quase todas as sátiras em que figuram as soldadeiras, ao comportamento luxurioso dessas mulheres, condenado pelas doutrinas patriarcais cristãs.

Nesse sentido, evocando a máxima misógina de que “não há quem seja suficientemente vigoroso nas obras de Vênus para apaziguar de um modo ou de outro os desejos de uma mulher” (CAPELÃO, 2000, p. 301), nem o membro agigantado de João Rodrigues seria suficiente para comprazer a insaciável – e condenável – sexualidade de Balteira.

A seguinte cantiga, cujo primeiro verso se desconhece, e que torna seu alvo impreciso, vem sendo estudada por alguns críticos como uma sátira à mesma Balteira:

[.....]⁶⁴
 por que lhi rogava que perdoasse
 Pero d' Ambroa, que o non matasse,
 nen fosse contra el desmesurada.
 E diss' ela:- Por Deus, non me rogedes,
 ca direi-vos de mim o que i entendo:
 se ùa vez assanhar me fazedes,
 saberedes quaes pêras eu vendo.

Ca [me] rogades cousa desguisada,
 e non sei eu quen vo-lo outorgasse:
 de perd[o]jar quen'o mal deostasse,
 com' el fez a mim, estando en sa pousada.
 E, pois vejo que me non conhocedes,
 de mi atanto vos irei dizendo:
 se ùa vez assanhar me fazedes,
 [saberedes quaes pêras eu vendo].

E, se m' eu quisesse seer viltada
 ben acharia quem xe me viltasse;
 mais, se m' eu taes non escarmentasse,
 cedo meu preito nom seeria nada;
 e en sa prol nunca me vós faledes
 ca, se eu soubesse, morrer' ardendo;
 se ùa vez assanhar me fazedes,
 [saberedes quaes pêras eu vendo].

E por esto é grande a mia nomeada,
 ca non foi tal que, se migo falhasse,
 que en eu mui bem non-[no] castigasse,
 ca sempre fui temuda e dultada;
 e rogo-vos que me nom afiquedes
 daquesto, mais ide-m' assi sofrendo;
 se ùa vez assanhar me fazedes,
 saberedes quaes pêras eu vendo (B 471b; ALFONSO X, 2010, p.
 146; LAPA, 1995, p. 21, LOPES; FERREIRA, 2011-).

O escárnio mostra-nos uma *persona* satírica enfurecida, provavelmente uma soldadeira, com os cantares satíricos de Pero d'Ambroa. Lapa especula que toda a composição é proferida por uma mulher, fazendo alusão aos cantares “O que Balteira ora quer vingar” (BB 1597, V 1129, LAPA, 1995, p. 218-219), e “Os beesteiros daquesta fronteira,” (B 1574, LAPA, 1995, p. 215) nos quais Pero d'Ambroa a achincalha, o que o faz supor que a cantiga tenha como personagem feminina Maria Peres (1995, p. 21). No mesmo sentido, Lopes explica que a cantiga “desenvolve-se

⁶⁴ Lapa reconstruiu o verso perdido como “Maria Pérez vi muit'assanhada”, baseando-se nas alusões às sátiras de Pero D'Ambroa contra a Balteira (LAPA, 1995, p. 21). Por essa razão, incluímos esta cantiga na seção correspondente às soldadeiras, seguindo a suposição, corroborada, aliás, por Lopes (2011). Apesar disso, não há dúvidas sobre a presença feminina na composição, como mostra o discurso direto do verso 5.

quase inteiramente como um suposto desabafo da soldadeira, seriamente indignada com os cantares (de escárnio, subentende-se) que o mesmo Pero d’Ambroa lhe teria feito” (2011-). Já Carlos Alvar comenta que a suposição de a cantiga aludir à Balteira é possível, mas carece de maiores fundamentos, já que não há outras menções a essa mulher no restante do texto (1985, p. 17) e relaciona a cantiga às sátiras de Vasco Pérez Pardal contra a soldadeira, como em “- Pedr’Amigo, quero de vós saber” (B 1509; LAPA, 1995, p. 269) e principalmente em “De qual engano prendemos” (B 1506; LAPA, 1995, p. 267), em que o trovador comenta a relação íntima entre Balteira e Pero d’Ambroa (ALVAR, 1995, p. 13).

O diálogo entre a *persona* satírica e a irada mulher ofendida por Pero d’Ambroa inicia-se com o pedido daquela de que esta perdoasse o trovador e não fosse exagerada em sua cólera a ponto de matá-lo (“por que lhi rogava que perdoasse/ Pero d’ Ambroa, que o non matasse,/ nen fosse contra el desmesurada”). A isso, a mulher responde ser um disparate a solicitação de perdão a quem comete injúrias como d’Ambroa cometeu contra ela (“Ca [me] rogades cousa desguisada,/ e non sei eu quen vo-lo outorgasse:/ de perd[o]ar quen'o mal deostasse,/ com' el fez a mim, estando en sa pousada”) e comenta que o trovador deve ser punido para que ela mantenha sua fama de temida (“E por esto é grande a mia nomeada,/ ca non foi tal que, se migo falhasse,/ que en eu mui bem non-[no] castigasse,/ ca sempre fui temuda e dultada;”).

É interessante observar a ameaça da mulher contra aqueles que a importunam, enfatizada no estribilho “se ùa vez assanhar me fazedes,/ saberedes quaes pêras eu vendo”. Lapa associa a expressão a dois provérbios modernos: “com teu amo não jogue as peras”, ou seja, “não te metas com ele que ficarás mal”, e “olha que eu ponho-te as peras a oito”, isto é, “tens cuidado comigo que não levas a melhor” (LAPA, 1995, p. 21). Já Fernanda Scopel Falcão, em seu estudo sobre os provérbios na sátira galego-portuguesa, comenta que a expressão foi perdida, mas salienta que a pera foi empregada em diversos provérbios desde o medievo, sendo encontradas menções à fruta tanto em provérbios brasileiros quanto espanhóis e galegos (2012, p. 74-75).

Estamos, portanto, diante de uma composição na qual a mulher parece aborrecer-se com os escárnios dirigidos a ela. A resposta à injúria seria, nesse caso, uma tentativa de recuperar a honra rompida, de readquirir o próprio valor como pessoa (MADERO,

1992, p. 34-35). Caso estejamos mesmo diante de uma cantiga cuja personagem feminina seja Maria Balteira, o humor da composição estaria, para além de seu enfezamento e ameaça, em revisitar seu “histórico” de alusões satíricas – que a apresenta como uma mulher lasciva e insaciável – e compará-lo com a imagem de uma enfurecida por lhe atacarem a integridade, interpretação que seria possível a partir da leitura das outras 13 ou 14 cantigas que tratam de sua figura.

Nessa perspectiva, a feiura moral da mulher poderia estar, por um lado, na atitude irada, um dos sete e graves pecados cristãos; por outro, no cinismo de requerer para si o título de boa reputação, quando, na verdade, seria uma prostituta.

Observadas essas cantigas de Afonso X, vemos que as imagens de mulheres feias, velhas e lascivas dessa literatura de propósito humorístico exibem-nos a misoginia fixada na mentalidade medieval, que generalizou as mulheres de acordo com seus traços físicos e comportamentais e ridicularizou aquelas que descumpriam o modelo de beleza, juventude e recato.

A feiura física da donzela *fea* e de Sancha Anes expressaria, com base nos critérios de beleza da Idade Média, a desordem interior dessas mulheres, que o trovador expressa pelo desasseio e pela sodomia. Por si só, a imagem da incontinência gasosa da donzela à porta do trovador já seria cômica, porém a intensificação da imagem ridícula pela reiteração da contundente recusa do trovador a essa mulher e a sucessiva comparação do corpo e do comportamento da donzela a elementos inumanos suscitam não só o riso, como também o desdém pela mulher. A caricatura de Sancha Anes é ainda mais feia e desprezível, porque, aos olhos medievais, essa mulher não correspondia a nenhum anseio masculino, na medida em que 1) como feia e gorda não atraía o desejo dos homens, 2) como velha não mais exerceria sua função feminina de procriação e 3) como sodomita não dependia do masculino para sua realização sexual.

Outrossim, na feiura moral de Maria Balteira, de Domingas Eanes e do grupo profissional das soldadeiras vemos refletida a imagem da mulher marginalizada nas sociedades medievais e criticada pelos discursos antifemininos. Como prostitutas, essas personagens transgrediam as prescrições de castidade, tornando-se, por sua

concupiscência, perigosas tentações para o masculino. Quanto às mulheres do deão, seja sua concubina ou suas conquistas pela *arte de foder*, entendemos que ainda que elas não fossem o alvo de Afonso X, suas imagens, seguindo os pressupostos da mentalidade misógina, tornam-se repudiadas à medida que se apartavam do ideal de castidade, descumpriam o modelo matrimonial e, mais grave, arruinavam a santidade do membro da Igreja.

Constatamos, portanto, que as personagens descritas por Afonso X não correspondem aos ideais de beleza e castidade medievais e, por isso, tornaram-se alvos de impiedosas sátiras que, com o subterfúgio cômico, criticavam as características físicas e morais indesejadas no feminino, coadunando-se com a mentalidade misógina medieval.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o percurso deste estudo sobre as personagens femininas no escárnio e maldizer galego-português, pudemos perceber que, mesmo que se trate de um conceito contemporâneo, a misoginia esteve latente, sob a forma de proteção patriarcal, na mentalidade do Ocidente. Deparamo-nos com diversas questões acerca da relação entre o texto literário dos trovadores e o seu meio social: seria possível que uma literatura laica e cômica expressasse o pensamento antifeminino de grande parte dos patriarcas medievais? Como tratar a misoginia numa literatura lúdica que zombava igualmente os comportamentos ridículos e desprezíveis de homens e mulheres?

A resposta a esses questionamentos só pode ser obtida após o estudo das definições femininas legadas pelas literaturas filosófica, teológica e jurídica antigas e medievais. Por meio desses escritos, pudemos perceber que o subjugamento do feminino percorreu a História com tamanha intensidade que fundamentou uma tradição antifeminina cujos ecos ainda sentimos contemporaneamente. Vimos que as mulheres, em geral, tiveram sua participação social e histórica negada e suas particularidades ignoradas em prol do ideal de uma sociedade feminina homogênea, pautada na submissão e reclusão. Sob essa perspectiva, ainda que os cristãos antigos e os medievais não tivessem conhecimento de *sua misoginia*, foi precipuamente a partir dos discursos deles que o gênero feminino se viu relegado à condição secundária e, antes de tudo – segundo os clérigos formadores de opinião –, perigosa.

As transformações dos séculos XII a XIV não isentaram as mulheres dessa femifobia (FONSECA, 2017, p. 44), sustentada nesse período não apenas pela cultura europeia cristã, mas também pela mulçumana e judia, que consideravam o papel social da mulher como secundário, dependente do masculino (ARIAS FREIXEDO, 2017, p. 22), ainda que o gênero tenha adquirido, aparentemente, maior relevância naquele contexto. O culto mariano, somado ao louvor trovadoresco, ascendeu a condição feminina a uma dimensão de excelência, mas sem ultrapassar efetivamente os limites dos textos laudatórios, teológicos, religiosos e literários. Entretanto, foi com base nessa literatura de modelos sublimados de beleza e virtude que as mulheres

individualizadas e “reais”, vigiadas e criticadas pelo androcentrismo dominante, foram ainda mais desprezadas. O fulgor da santa e da dama se tornou um empecilho para as mulheres de nervo e desejo (PAZ, 1994, p. 86-87).

Nesse cenário, como contratexto da lírica amorosa (VIEIRA, 1983, p. 106; RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, 199, p. 50), as cantigas satíricas galego-portuguesas exibiam as antíteses dos ideais de beleza e virtude: a feiura e a obscenidade. Em razão de seu propósito de entreter a corte (MONTOYA MARTÍNEZ, 1991, p. 370), essas cantigas, em geral, abordavam situações e personagens cômicos que comumente apontavam para algum aspecto da feiura – fosse física ou moral – do alvo. Essa estratégia satírica foi utilizada pelos trovadores sobretudo nas sátiras pessoais e de costumes, compreendendo, assim, as produções que escarneciam mulheres específicas ou grupos profissionais femininos.

A feiura, portanto, servindo como um dos motes cômicos aos cantares escarninhos, mostrou-nos a influência dos discursos misóginos na produção trovadoresca. Sabemos que uma pessoa bela pode ser risível a depender do ato praticado (PROPP, 1992, p. 29), contudo, os objetos escarnecidos pelos trovadores raramente eram os modelos de beleza, mas sim os paradigmas de feiura, seja feminina, seja masculina. Assim, o escárnio e maldizer galego-português suscitava o riso às custas dos desprezados, o que, no caso das mulheres, era representado, como estudamos, pelas feias, velhas e devassas, ou, na expressão emblemática de João Garcia de Guilhade, pela “dona fea, velha e sandia”. Os traços de misoginia, portanto, podem ser verificados nas descrições engendradas pelos trovadores das mulheres que, distanciadas das prescrições da ideologia patriarcal, serviam de alvo para suas pilhérias.

No entanto, devemos salientar que, a princípio, não julgamos que as cantigas satíricas galego-portuguesas encerravam um objetivo declaradamente antifeminino como os escritos de muitos patriarcas medievais. Consideramos que essa ideologia dominante no pensamento do homem medieval influenciou a produção literária, sobretudo a partir da observação dos modelos femininos propostos. Ademais, pensamos que, independentemente da relação desses cantares com a realidade cortesã, as descrições femininas, como as masculinas, giravam em torno de características

generalizantes e estereotipadas, próprias do discurso cômico de entretenimento e da sátira. É o que constatamos, por exemplo, nas cantigas satíricas afonsinas, em que as mulheres são tratadas, em geral, pelas mesmas tópicas de feiura, apesar de suas particularidades. Nesse sentido, não nos importa se Sancha Anes era, de fato, uma feia e gorda matrona ou se Maria Perez e Domingas Eanes, a exemplo das várias soldadeiras que figuram na produção galego-portuguesa, eram, por certo, lascivas. A despeito disso, concluímos que justamente o emprego dessas feias particularidades como tema dessa literatura cômica é o que nos indica a misoginia que influenciava, subjacentemente ao menos, os trovadores.

Ainda é importante considerarmos que a produção trovadoresca galego-portuguesa é uma elaboração masculina e, como literatura produzida por homens no apogeu antifeminino da Idade Média, representava somente os interesses desse grupo, isto é, a preservação do modelo patriarcal androcêntrico cristão. Esse interesse é ainda mais forte quando tratamos da figura aristocrática de Afonso X que, como rei, responsabilizava-se pela manutenção da ordem social. Dessa maneira, a exposição das feiuras física e moral femininas nos cantares afonsinos, a partir da imagem de autoridade do rei, sustentava a hierarquia dos sexos, se não no cenário social como um todo, ao menos nos ambientes palacianos das apresentações trovadorescas.

A misoginia na produção afonsina é ainda ratificada pelos cantares marianos de sua autoria ou patrocínio, como dissemos anteriormente, os quais, como discurso laudatório à Virgem, por vezes mencionavam a antinomia Eva-Maria (ARIAS FREIXEDO, 2017, p. 22), redutora das particularidades femininas. O Sábio, portanto, como patriarca de seu reinado e como adorador da Virgem estaria inevitavelmente submetido à ideologia misógina, perpetuando-a, consciente ou inconscientemente, em sua produção jurídica e literária.

A partir desses entendimentos, resta-nos perceber que as descrições de feiura feminina, motivo de riso e entretenimento literário para os trovadores, eram concebidas sob a influência da mentalidade misógina medieval. Entre Eva e Maria, entre as damas da sátira e as do amor cortês, as mulheres do século XII ao XIV foram afastadas da esfera social e tiveram, por meio da violência simbólica dos discursos ascéticos e da literatura cortês, suas particularidades censuradas pela prescrição de

rígidos padrões estéticos e comportamentais, sustentados, ainda que talvez de maneira mais velada, até os dias atuais.

Infelizmente, muitas das manifestações de feiura feminina que analisamos nas composições medievais de Afonso X permanecem na mentalidade moderna, sujeitando as mulheres “fora dos padrões” a impiedosas ridicularizações. Tal fato atesta que, mesmo séculos mais tarde, não estamos tão afastadas, ideologicamente, de um modo de pensar, sentir e agir que deveria ter permanecido na Idade Média ou, pelo menos, nas cinzas dos *sutiãs* franceses em 1968.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. *Comentário ao Génesis*. Tradução de Agostinho Belmonte. São Paulo: Paulus, 2005.
- AGOSTINHO, Santo. A ordem. In: _____. *Contra os acadêmicos. A ordem. A grandeza da alma, O Mestre*. Tradução de Agostinho Belmonte. São Paulo: Paulus, 2008. p. 92-150.
- AGOSTINHO, Santo. *A cidade de Deus*. Tradução de J. Dias Pereira. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, 3 v. v. 2.
- AGOSTINHO, Santo. *A virgindade consagrada*. Tradução, introdução e notas de Nair Assis Oliveira. São Paulo: Paulinas, 1990.
- ALFONSO X. *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*. Edición de Juan Paredes. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2010.
- ALFONSO X. *Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio: cotejadas con varios codices antiguos por la Real Academia de la Historia*. Madrid: Imprenta Real, 1807. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf1903>>. Acesso em: 12 dez. 2017.
- ALFONSO X. *Las siete partidas: antología*. Selección de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy. Madrid: Castalia, 1992.
- ALFONSO X. *Partida Segunda de Alfonso X el Sabio. Manuscrito 12794 de la BN*. Edición de Aurora Juárez Blanquer y Antonio Rubio Flores. Granada: Ácaro, 1991.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ALVAR, Carlos. María Pérez, Balteira. *Archivo de Filología Aragonesa, Zaragoza*, v. XXXVI-XXXVII, p. 11-40, 1985. Disponível em: <<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/10/15/01alvar.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2017.
- ALVAR, Carlos. Alfonso X, poeta profano. Temas poéticos. In: LE RAYONNEMENT des troubadours. Actas du Colloque de L'Association Internationale d'Études Occitanes. Amsterdã: Rodopi, 1995. p. 3-17.
- AMBRÓSIO, Santo. *O esplendor do lírio*. Petrópolis: Vozes, 1945.
- ANTUNES, Luísa Marinho. *As malícias das mulheres: discursos sobre poderes e artes das mulheres na cultura portuguesa e europeia*. Lisboa: Esfera do Caos, 2014.
- ANDRADE, Amélia Aguiar. A mulher na legislação afonsina: o *Fuero real*. In: ACTAS do Colóquio A Mulher na Sociedade Portuguesa: visão histórica e perspectivas atuais. Coimbra: Instituto de História Econômica e Social, 1986. v. 2, p. 243-257.
- A POÉTICA galego-portuguesa. Tradução de Yara Frateschi Vieira. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, ano 1, n. 1, 2005. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3270>>. Acesso em: 10 jul. 2017.
- AQUINO, São Tomás de. *Suma teológica: parte I*. Tradução de Aimon-Marie Roguet et. al. São Paulo: Loyola, 2001.

- AQUINO, São Tomás de. *Suma teológica: parte II*. Tradução de Aimon-Marie Roguet et. al. São Paulo: Loyola, 2002.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.
- ARISTÓTELES. *Generation of Animals*. Translation by A. L. Peck. Cambridge: Harvard University, 1943.
- ARTE de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Edição crítica de Giuseppe Tavani. Lisboa: Colibri, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BARROS, José D'assunção. A poética do amor cortês e os trovadores medievais: caracterização, origens e teorias. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 25, n. 1, p. 215-228, 2015.
- BÍBLIA de Jerusalém. Tradução de Euclides Martins Balancin et al. São Paulo: Paulus, 2002.
- BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- BETTELLA, Patrizia. *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque Author*. Toronto: University of Toronto, 2005.
- BREA, Mercedes (Coord.). *Lírica profana galego-portuguesa: corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*. Santiago de Compostela: Ramón Piñeiro, 1996. 2 v. Disponível em: <<https://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEDDB3:2:3417698057815305901>>. Acesso em: 12 jul. 2017.
- BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. Introdução. In: _____. *Uma história cultural do humor*. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 13-25.
- BURNS, Robert I. *Stupor mundi: Alfonso X of Castile, the Learned*. In: _____. (Ed.). *Emperor of Culture. Alfonso X the Learned of Castile and his Thirteenth-Century Renaissance*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1990. p. 1-14.
- CABANES JIMÉNEZ, Pilar. Enfermedades de índole sexual en las cántigas de escarnio y maldezir. *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, València, n. 10, 2006. Disponível em: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista10/Cabanes/Cabanes.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2017.
- CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. Tradução de Ivone C. Benedetti. Introdução de Claude Buridante. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CASAGRANDE, Carla. A mulher sob custódia. Tradução de Egito Gonçalves. In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Dir.). *História das mulheres no Ocidente: Idade Média*. Tradução de Ana Rosa Ramalho et al. Porto: Afrontamento, 1993. v. 2, p. 99-141.
- CERCHIARI, Candice Quinelato Baptista. *Fea, velha, sandia: imagens da mulher nas cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas*. 2009. Dissertação (Mestrado em

História) – Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

CLARAVAL, San Bernardo de. *Obras completas de San Bernardo: sermones varios*. Introducción e traducción de Mariana Ballano. Madrid: Católica, 1988. v. IV.

CRISÓSTOMO, São João. *Comentário às cartas de São Paulo 3*. São Paulo: Paulus, 2013.

CORRAL DÍAZ, Esther. *As mulleres nas cantigas medievais*. 2. ed. Sada: Castro, 1996.

CORRAL-DÍAZ, Esther; LORENZO GRADÍN, Pilar et al. Idade Média (1100-1500). In: RODRÍGUEZ GALDO, Maria Xosé (Coord.). *Textos para a historia das mulleres en Galicia*. Santiago de Compostela: Conselho da Cultura Galega, 1999. p. 111-265.

CORTÉS TOVAR, Rosario. *Teoría de la sátira: análisis de Apocolocyntosis de Séneca*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1986.

DIAS, Aida Fernanda. *História crítica da Literatura Portuguesa: Idade Média*. Lisboa: Verbo, 1998. v. I.

DALARUN, Jacques. Olhares de clérigos. In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Dir.). *História das mulheres no Ocidente: Idade Média*. Tradução de Ana Losa Ramalho et al. Porto: Afrontamento, 1993. v. 2, p. 29-64.

D'EAUBONNE, Françoise. *As mulheres antes do patriarcado*. Tradução de Manuel Campos e Alexandra de Freitas. Lisboa: Vega, 1977.

DIOGO, Américo António Lindeza. Introdução. In: _____ (Ed.). *Lírica galego-portuguesa: antologia*. Braga: Angelus Novus, 1998. p. xi-xiii.

DUBY, Georges. *As damas do século XII: Heloísa, Isolda e outras damas do século XII*. Tradução de Paulo Neves e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DUBY, Georges. *Eva e os padres: damas do século XII*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DUBY, Georges. O modelo cortês. Tradução de Egito Gonçalves. In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Dir.). *História das mulheres no Ocidente: Idade Média*. Tradução de Ana Losa Ramalho et al. Porto: Afrontamento, 1993. v. 2, p. 143-183.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução de António Guerreiro. 2. ed. Lisboa: Presença, [1989].

ECO, Umberto. *História da beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. 3. ed. São Paulo: Record, [2004] 2010.

ECO, Umberto. *História da feiura*. Tradução de Eliana Aguiar. 4. ed. São Paulo: Record, [2007] 2015.

FALCÃO, Fernanda Scopel. *O vervo satírico: provérbio e proverbialização na sátira galego-portuguesa*. Vitória: Edufes, 2012.

FERREIRA, Ana Paula. A "outra arte" das soldadeiras. *Luso-Brazilian Review*, Madison, v. 30, n. 1, p. 155-166, 1993. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3514209?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 10 jan. 2018.

FERREIRO, Manuel (Dir.). *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa*. Corunha: Universidade da Coruña. 2014-. Disponível em: <http://glossa.gal>. Acesso em: 28 dez. 2017.

FILIOS, Denise K. Jokes on Soldadeiras in the Cantigas de Escarnho e de Mal Dizer. *La Corónica*, Williamsburg, v. 26, n. 2, p. 29-39, 1998.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Misoginia, o mal do homem: postulados filosóficos e literários do mundo antigo e do seu legado medieval. *Acta Scientiarum*, Maringá, v. 35, n. 1, p. 75-85, jan./mar. 2013. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/16826>. Acesso em: 18 jan. 2018.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *Mulher e misoginia na visão dos Padres da Igreja e do seu legado medieval: estudo e leitura de textos fundamentais*. Goiânia: PUC, 2017.

GALENO. *Del uso de las partes*. Traducción de Mercedes López Salvá. Madrid: Gredos, 2010.

GONZÁLEZ JIMENÉZ, Manuel Jiménez. Alfonso X, poeta profano. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, Sevilla, n. 35, p. 105-126, 2007. Disponível em: http://institucional.us.es/revistas/rasbl/35/art_5.pdf. Acesso em: 14 dez. 2017.

HANSEN, João Adolfo. Anatomia da sátira. In: VIEIRA, Brunno V. G.; THAMOS, Márcio (Org.). *Permanência clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras, 2011. p. 145-169. E-book.

HUGHES, Diane Owen. As modas femininas e o seu controlo. In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Dir.). *História das mulheres no Ocidente: a Idade Média*. Tradução de Ana Losa Ramalho et al. Porto: Afrontamento, 1990. v. 2, p. 185-1990.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Introdução. In: _____ (Dir.). *História das mulheres no Ocidente: Idade Média*. Tradução de Ana Losa Ramalho et al. Porto: Afrontamento, 1993. v. 2, p. 9-28.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Masculino/feminino. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude (Org.). *Dicionário analítico do Ocidente medieval*. Tradução coordenada por Hilário Franco Júnior. São Paulo: Unesp, 2017. 2. v. v. 2, p. 157-172.

KNIGHT, Charles. *The Literature of Satire*. New York: Cambridge University, 2004.

JESÚS LACARRA, María. Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media. In: ALVAR, Carlos (Ed.). *Studia in honorem Prof. M. de Riquer*. Barcelona: Quaderns Crema, 1986. p. 339-361.

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org. e Coord.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Tradução de José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Caminho, 1993.

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. *As cantigas de escarnio*. Tradução de Silvia Gaspar. Vigo: Xerais de Galicia, 1995.

- LACARRA LANZ, Eukene. Representaciones de homoerotismo femenino en algunos textos literarios medievales. *Estudios Humanísticos. Filología*, Lyon, n. 32, p. 81-103, 2010.
- LACARRA LANZ, Eukene. Sobre la sexualidad de las soldadeiras en las cantigas d'escarnho e de maldizer. In: _____ (Dir. y Ed.). *Amor, escarnio y linaje en la literatura gallego-portuguesa*. Zarautz: Universidad del País Vasco, [2002]. p. 75-97.
- LAPA, Manuel Rodrigues (Ed.). *Cantigas de escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 3. ed. Lisboa: Asa, 1995.
- LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. 7. ed. Coimbra: Coimbra Ed., 1970.
- LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (Ed.). *Uma história cultural do humor*. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 65-82.
- LE GOFF, Jacques (Dir.). *Homens e mulheres da Idade Média*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.
- LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Tradução de Marcos Flamínio Peres. São Paulo: Record, 2006.
- LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente medieval*. Tradução de Antônio José Pinto Ribeiro. Rio de Janeiro: Brasil, 1989.
- LIU, Benjamin. Obscenity and Transgression in an Alfonsine Cantiga. In: _____. *Medieval Joke Poetry: the cantigas d'escarnho e de mal dizer*. Massachusetts: Harvard University, 2004. p. 68-88.
- LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 1998.
- LOPES, Graça Videira (Ed.). *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 2002.
- LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro (Org.). *Cantigas medievais galego-portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2011-. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>. Acesso em: 4 jan. 2017.
- MADERO, Marta. *Manos violentas, palabras vedadas: La injuria en Castilla y León (siglos XIII-XV)*. Madrid: Taurus, 1992.
- MAGNUS, Albertus. *Women's Secrets: a Translation of Pseudo Albertus Magnus' De secretis mulierum*. Translation and commentaries by Helen Rodnite Lemay. Albany: State University of New York, 1992.
- MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Cancioneiros medievais galego-portugueses: fontes, edições e estrutura*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.
- MINOIS, Georges. *História da velhice no Ocidente*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.
- MONGELLI, Lênia Márcia; VIEIRA, Yara Frateschi. *A estética medieval*. Cotia: Íbis, 2003.

- MONGELLI, Lênia Márcia. Cantigas de escárnio e maldizer. In: _____ (Org.). *Fremosos cantares: antologia da lírica medieval galego-portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 183-186.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. Teoría educativa. In: ALFONSO X. *Partida Segunda de Alfonso X el Sabio*. Manuscrito 12794 de la BN. Edición de Aurora Juárez Blanquer y Antonio Rubio Flores. Granada: Ácaro, 1991. p. 357-373.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. Caracter lúdico de la literatura medieval (A propósito del 'jugar de palabra'. Partida Segunda, tit. IX, ley XXIX). In: CASTILLO, C. Argente del et al. (Rec.). *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morell*. Granada: Universidad de Granada, 1989. p. 431-442.
- OLIVEIRA, António Resende de. *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri, 1994.
- OLIVEIRA, António Resende de. *O trovador galego-português e o seu mundo*. Lisboa: Notícias, 2001.
- OSÓRIO, Jorge Alves. Cantiga d'escarnho galego-portuguesa: sociologia ou poética? *Línguas e Literaturas*, Porto, s. II, v. III, p. 153-197, 1986.
- PALLARES-MENDÉZ, Maria Carmen. Idade Média (1100-1500). In: RODRÍGUEZ GALDO, Maria Xosé (Coord.). *Textos para a historia das mulleres en Galicia*. Santiago de Compostela: Conselho da Cultura Galega, 1999. p. 111-265.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan. El cuerpo de la mujer en la lírica gallego-portuguesa: una mirada paródica. In: URSACHE, Oana (Coord.) *Cuerpos que hablan: estudios interdisciplinarios de cuerpología femenina*. Turku: Universidad de Turku, 2017. p. 43-57.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan. Introducción e comentarios. In: ALFONSO X. *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio: edición crítica, con introducción, notas y glosario*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2010.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan. Las cantigas profanas de Alfonso X el Sabio (temática y clasificación). In: CARMONA, Fernando; FLORES, Francisco J. (Ed.). *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X*. Murcia: Universidad de Murcia, 1984. p. 449-466.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan. Representaciones del poder político en las cantigas de escarnio y maldecir de Alfonso X. Lyon, v. 27, n. 27, p. 263-276, 2004. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cehm_03969045_2004_num_27_1_1624. Acesso em: 7 jan. 2017.
- PAZ, Octavio. A dama e a santa. In: *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 69-91.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- REBELO, Dulce. A situação da mulher nas cantigas de amor. *Vértice*, Coimbra, v. XXVI, p. 36-50, 1966.
- REGNIER-BÓLER, Danielle. Amor cortês. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude (Org.). *Dicionário analítico do Ocidente medieval*. Tradução coordenada por Hilário Franco Júnior. São Paulo: Unesp, 2017. 2 v. v. 1, p. 55-66.
- RIQUER, Martín de. *Los trovadores: historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel, 1984.

SEVILLA, San Isidoro de. *Etimologías*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004. 2 v.

SCHOLBERG, Kenneth R. *Sátira e invectiva en la España medieval*. Madrid: Gredos, 1971.

SNOW, Joseph Thomas. Alfonso as Troubadour: the Fact and the Fiction. In: BURNS, Robert I. (Ed.). *Emperor of Culture. Alfonso X the Learned of Castile and his Thirteenth-Century Renaissance*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1990. p. 1-14.

SODRÉ, Paulo Roberto. *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa*. Vitória: Edufes, 2010.

SODRÉ, Paulo Roberto. O nome de donas e soldadeiras nas cantigas satíricas de Afonso X. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 83-102, 2012. Disponível em: < <http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/?p=1161> >. Acesso em: 11 dez. 2017.

SODRÉ, Paulo Roberto. Em nome do riso. *Signum*, Brasília, v. 14, n. 2, p. 18-39, 2013.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 1996.

SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2009.

RICHARDS, Jeffrey. O sexo na Idade Média. Prostitutas. In: _____. *Sexo, desvio e danação: as minorias na Idade Média*. Tradução de Marco Antônio Esteves da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 35-59; 146-164. E-book.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, José Luís. A mulher nos cancioneiros: notas para um anti-retrato descortês. In: MARCO, Aurora (Coord.). *Actas do Simpósio Internacional Muller e Cultura*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1993. p. 43-67. Disponível em <<http://www.culturagalega.org/album/docs/A%20mulher%20nos%20cancioneiros.pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2017.

TAVANI, Giuseppe. Cantiga de escárnio e maldizer. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org. e Coord.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Tradução de José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Caminho, 1993. p. 138-139.

TAVANI, Giuseppe. A poética do cancionero da Biblioteca Nacional e as artes de trovar catalãs e provençais do século XIII e do início do XIV. In: ARTE de trovar do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Edição crítica e fac-similada de Giuseppe Tavani. Lisboa: Colibri, 1999. p. 7-31.

TAVANI, Giuseppe. O cómico e o carnavalesco nas cantigas de escarnho e maldizer. *Boletim de Filologia*, Lisboa, t. XXIX, p. 59-74, 1984.

TAVANI, Giuseppe. *Trovadores e jograis*. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa. Lisboa: Caminho, 2002.

TAVARES, Vanessa Giuliani Barbosa. A mulher e a feiura nas cantigas satíricas de Afonso X. In: ANAIS da Jornada de Iniciação Científica. Edição 2013-2014. Vitória: Ufes, 2014. Disponível em: http://portais4.ufes.br/posgrad/anais_jornada_ic/desc.php?id=6437. Acesso em: 10 jul. 2017.

TERTULIANO. *A moda feminina. Os espectáculos*. Tradução, introdução e notas de Fernando Melro e João Maia. Lisboa: Verbo, 1974.

TOMASSET, Claude. Da natureza feminina. In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Dir.). *História das mulheres no Ocidente: Idade Média*. Tradução de Ana Losa Ramalho et al. Porto: Afrontamento, 1993, p. 65-98.

TUDELA Y VELASCO, María Isabel Pérez de. La mujer castellano-leonesa del pleno medievo. Perfiles literarios, estatuto jurídico y situación económica. In: GRAINO, Cristina Seguro (Ed.). *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico*. Madrid: Seminario de Estudios de la Mujer, 1983. p. 59-77.

VAUCHEZ, André. *A espiritualidade na Idade Média Ocidental: séculos VIII a XIII*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

VIEIRA, Yara Frateschi. Retrato medieval de mulher: a bailarina com pés de porco. *Revista de Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 1, p. 95-110, 1983.

VIEIRA, Yara Frateschi. Comentário. In: A POÉTICA galego-portuguesa. Tradução de Yara Frateschi Vieira. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, ano 1, n. 1, 2005. Disponível em: < <http://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3270>>. Acesso em: 10 jan. 2018.