

**AS FEIÚRAS FÍSICA E MORAL FEMININAS EM CANTIGAS DE ESCÁRNIO
E MALDIZER DE AFONSO X**Vanessa Giuliani Barbosa Tavares¹

RESUMO: Estuda a descrição feminina em três cantigas de escárnio e maldizer do rei e trovador medieval Afonso X, fundamentado em estudos interdisciplinares: crítico-literários, filológicos e histórico-culturais. Partindo de uma investigação histórica sobre a misoginia medieval, analisa nas cantigas as descrições que escarnecem as mulheres por sua feiura física ou moral. Identifica que a literatura satírica afonsina, embora lúdica, configura-se como um discurso misógino, o qual, ao zombar a aparência ou a conduta das mulheres satirizadas, atuava como um instrumento de denúncia e de regulação da conduta feminina na sociedade medieval peninsular.

PALAVRAS-CHAVE: Cantigas satíricas galego-portuguesas; Afonso X – séc. XIII; Mulher medieval; Feiura feminina.

**THE FEMININE PHYSICAL AND MORAL UGLINESS IN ALFONSO X'S
CANTIGAS DE ESCÁRNIO E MALDIZER**

ABSTRACT: It studies the description of women in three Alfonso X's *cantigas de escárnio e maldizer*, based on interdisciplinary studies: critical-literary, philological and historical-cultural. Starting from a historical investigation about the medieval misogyny, it analyzes in the *cantigas* the descriptions that mock the women because of their physical or moral ugliness. It identifies in Alfonso X's satirical literature, although playful, is configured as a misogynist discourse, which, by mocking the appearance or behavior of satirized women, acted as instrument of denunciation and regulation of female conduct in peninsular medieval society.

KEYWORDS: Galician-Portuguese satirical songs; Alfonso X – century XIII; Medieval woman; Feminine ugliness.

1. Considerações iniciais

As cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas, um dos três gêneros principais da tradição trovadoresca peninsular do século XII ao XIV, eram, de acordo com o tratado anônimo fragmentário *Arte de trovar*, “aquelas que os trovadores fazem querendo dizer mal de alguém nelas” (A POÉTICA, 2005, p. 2). O espólio de cantigas satíricas deixadas pelo trovadorismo galego-português é significativo: Graça Videira Lopes (1998) contabiliza que “das 1.679 cantigas profanas que chegaram até nós, cerca de 465 sejam satíricas, produzidas por cerca de 93 trovadores e jograis” (LOPES, 1998, p. 30). Tais

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Bolsista Capes.

composições satirizavam personagens específicos da corte ou grupos sociais e profissionais, abordando, de forma cômica, o vulgar, o obsceno e o ridículo, apoiadas em uma “função lúdica” (MONTROYA-MARTINEZ, 1989, p. 437). Contudo, para além deste objetivo, esses poemas eram acompanhados de um discurso com propósito reformador, que intervinha no desvio ou rompimento de valores estéticos ou morais, de modo a repreender o que era considerado desajustado à sociedade do ocidente medieval.

Um dos trovadores de destaque do período foi Afonso X, rei de Castela e Leão (1252-1284), cognominado “O Sábio”, e “considerado autor de algumas das cantigas satíricas mais grosseiras e obscenas produzidas em seu reinado” (PAREDES, 2010, p. 36). A corte afonsina foi palco e ponto de encontro fundamental entre poetas da produção trovadoresca do século XIII, período considerado o mais fértil na produção das cantigas galego-portuguesas, patrocinadas e também compostas pelo rei. Pela edição crítica do cancionero profano afonsino, de Juan Paredes, constatou-se que o rei-trovador deixou uma produção poética vasta: “o conjunto de 427 cantigas religiosas, as *Cantigas de Santa Maria*, e também 44 cantigas profanas, das quais 39 são de escárnio e maldizer” (PAREDES, 2010, p. 35).

Dentre os diversos grupos satirizados por Afonso X – e por seus companheiros trovadores – várias cantigas tinham como alvo as mulheres. Lopes (1998) contabiliza que “cerca de 106, das 465 cantigas satíricas que até nós chegaram, são dirigidas a mulheres” (LOPES, 1998, p. 227). Depreende-se, desse modo, que “a mulher se configura como centro indiscutível da cultura trovadoresca” (CORRAL-DIAZ, 1996, p. 16), posto que aparecem como protagonistas nos dois gêneros líricos principais - cantigas de amor e de amigo, e também são com frequência personagens no gênero satírico - escárnio e maldizer.

No *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Giulia Lanciani (1993) explica que, em resumo, nas cantigas de amor e amigo cantava-se o tema do amor não correspondido ou impedido. As mulheres louvadas nas cantigas de amor eram as damas refinadas e inacessíveis e nos cantares de amigo, por sua vez, eram as “donzelas simples, ingênuas e vulneráveis” (LANCIANI, 1993, p. 135-138). Baseada, pois, no amor cortês, que impunha um modelo de total submissão masculina à dama, essa literatura sublimava a mulher, tornando-a exemplo de perfeição estética e moral, dado que nas protagonistas estavam reunidas todas as virtudes humanas.

Contudo, apesar da impressão de exaltação feminina, não é a mulher, mas sim o homem que ocupa o primeiro plano:

todos esses escritos [canções e romances cortesões provençais e franceses] 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. Jovens e cavaleiros são-no também todos os que dizem “eu” nas canções, e se por vezes o discurso é apresentado como o de uma mulher, tudo leva a crer que no século XII, na maioria dos casos, ele tinha sido elaborado por um homem que, para agradar àqueles que o ouviam, se aplicou em exprimir sentimentos e atitudes que se costumavam atribuir aos parceiros de outro sexo. Estes poemas não mostram a mulher. Mostram a imagem que os homens faziam dela (DUBY, 1993, p. 336).

Dessa maneira, vê-se que esses textos eram caracterizados por um enobrecimento masculino que conservava a ordem social daquele contexto no qual a misoginia era amplamente difundida. Por meio do jogo cortês, o homem era responsável por conduzir o cortejo, e a mulher, por controlar seus desejos e impulsos:

com efeito, o jogo de amor não pretendia de forma alguma perturbar as relações hierárquicas que subordinavam o feminino ao masculino no seio do sistema de relações sociais, cuja armadura ele contribuía para fortificar. Desde que chegasse ao fim, desde que se voltasse à seriedade da vida, a ‘amiga’ voltava à condição onde Deus tinha colocado a sua espécie, o seu gênero, recaía sobre o estreito controlo do homem de quem, como esposa, filha ou irmã, dependia (DUBY, 1993, p. 346).

Na sátira, distanciada das descrições idealizadas e inverossímeis das cantigas de amor e amigo, a caracterização feminina colocava em evidência uma visão insultuosa. Diferente dos gêneros amorosos, o escárnio e maldizer não cantava a dama refinada ou a donzela ingênua, e sim as “soldadeiras, prostitutas, mulheres do povo, velhas feias e ‘fududancuas’, objetos de uso e de desprezo” (VIEIRA, 1983, p. 106). Dessa forma, os insultos eram construídos por meio de descrições obscenas, relacionadas, sobretudo, às práticas sexuais e aos defeitos físicos dessas mulheres. Por este motivo, a caracterização e o tratamento dados às mulheres na sátira galego-portuguesa evidenciam uma visão misógina e menosprezadora, uma vez que essa poesia exhibe registros eróticos e grotescos que ridicularizam a figura feminina e suas características estéticas e comportamentais tidas como inadequadas para a sociedade peninsular.

Desse modo, serão investigadas três cantigas de Afonso X - “Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira” (B 481, V 64), “Non quer eu donzela fea” (B 476) e “Achei Sancha Anes encavalgada” (B 458) - com o objetivo de analisar as descrições femininas e sua relação com o que era considerado feio ou imoral no período medievo, de modo a observar como tais registros literários corroboravam a misoginia.

2. A misoginia medieval, a feiura feminina e o riso satírico

Dado que o contexto histórico no qual se localizam os textos literários são sempre um suporte viável para a análise literária, faz-se relevante uma compreensão sobre as condições sociais femininas na baixa Idade Média europeia. Nesse período, as mulheres não eram dotadas de grandes direitos e privilégios e estavam sempre sob a tutela de um homem, seja o pai, o irmão, o marido ou os líderes religiosos. A organização social contribuía para essa sujeição:

em efecto, as mulleres formaban evidentemente parte da sociedade medieval, constituída com uma estrutura de clases xerarquizada e estreitamente ordenada. As leis que rexían a devandita sociedade eran elaboradas e aplicadas por homes que – salvo excepcións – consideraban a muller baixo os presupostos da indiscutida superioridade do home sobre a muller (CORRAL-DIAZ, 1996, p. 12).

Desse modo, entre os séculos XII e XIV, a condição feminina era, em geral, de subordinação ao homem, defendida pelas “supostas deficiências da natureza feminina, como a fragilidade do corpo e a incapacidade militar” (TUDELA Y VELASCO, 1983, p. 60), além da visão cristã que aponta a mulher como um ser inferior ao homem, por ser criada a partir uma costela masculina e causador da queda da humanidade, tornando-se maculado pelo pecado. Nesse sentido, o Cristianismo, como força dominante na Idade Média, agia como um dos principais - se não o principal - meios repressores e condenatórios à mulher, e isso se deve ao histórico pecaminoso ao qual ela sempre esteve vinculada. Conforme Chiara Frugoni, a mulher, no livro bíblico do *Gênesis*, é a responsável pela condenação da humanidade ao deixar-se seduzir pelo Diabo e impelir o companheiro à desobediência. Com isso, a condenação de Eva pelo ato pecaminoso foi a dominação do homem sobre a mulher, além da multiplicação do sofrimento para todas o gênero feminino (FRUGONI, 1993, p. 461-462).

Nesse contexto, inúmeros tratados teológicos e filosóficos expressavam a misoginia e normatizavam o comportamento das mulheres. Dentre eles, identifica-se como exemplo

significativo o *Tratado do amor cortês* (2000), de André Capelão, escrito por volta do ano 1200 e dividido em três livros ou partes. Nos dois primeiros, é apresentada uma doutrina sobre o amor, julgando-o como fonte de todo o bem. No terceiro livro, em contradição aos ensinamentos relacionados ao amor cortês, o Capelão acusa o amor de ser a causa de todos os males, de todos os vícios e crimes humanos e aponta a mulher como responsável por eles, construindo um quadro acusador e opressor, no qual todas as mulheres, sem exceção, seriam constituídas apenas 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).

Ligada a essa suposta natureza pecaminosa feminina, havia uma preocupação com a aparência e o comportamento delas, “visando à constituição de um rígido e prescritivo protocolo moral e religioso acerca do seu modo de vestir, adornar e maquiagem” (FONSECA, 2014, p. 442). Pedro Fonseca aponta, na literatura clássica de Tertuliano, o estabelecimento de padrões comportamentais e estéticos a serem seguidos pelas mulheres, de modo que possam se redimir pelo mal que as acompanha:

esse processo de teologização da mulher como condenada desde a Criação nada mais é do que uma estratégia retórica com vistas a naturalizar sua presença, desde a origem, como nefasta, necessitando, portanto, de redirecionamento doutrinário a partir do julgamento da sua realidade física e aparente. Nesse sentido, continua Tertuliano a sua litania da desgraça acerca da realidade feminina, apostrofando a mulher como propiciadora do demoníaco, de soltar a praga advinda com a ingestão do fruto da árvore proibida, de dar as costas à lei divina, de ter persuadido aquele que o demônio não fora capaz de corromper, de ter destruído a imagem de Deus, Adão. E conclui a sua iconoclastia da figura feminina dizendo que a mulher, por introduzir a morte no mundo, é a causadora inclusive da morte do Filho de Deus. Tudo isso para, outra vez, fazer a mesma pergunta retórica anteriormente feita acerca do adorno feminino, em tudo contrário à penitência dos trajes da modéstia, com os quais a mulher deve constantemente se vestir, para não piorar a presença do mal por ela introduzida no mundo (FONSECA, 2013, p. 447).

Outrossim, a prescrição de modelos que objetivavam a padronização da aparência feminina estava relacionada à custódia do gênero durante a Idade Média. De acordo com Carla Casagrande (1993), a participação social da mulher sempre esteve condicionada a uma

separação entre o interior - espaço privado e interno das casas, alma - e o exterior - espaço público e externo das comunidades, corpo -, sendo que aquele deveria sempre ser priorizado em detrimento deste. A partir disso, a mulher era afastada da vida pública e relegada ao espaço de sua casa, além de limitada à interioridade de sua alma (CASAGRANDE, 1993, p. 125). Dessa forma, a estética não deveria ser privilegiada, sob o risco de uma valorização demasiada do exterior:

a mulher maquilhada e vestida com sumptuosidade privilegia, contrariamente à ordem querida por Deus, a vil exteriorização do seu corpo em relação a preciosa interioridade da sua alma: o excessivo agrado que mostra por uma roupa que lhe envolve o corpo, pela cor de um tecido que a valoriza ou por um penteado que lhe fica bem, trai um interesse todo voltado para o cuidado exterior do corpo, que não deixa espaço nem tempo para o cuidado amoroso da virtude. A cosmética em especial, revela uma soberba sem limites: a mulher que pinta as suas faces de vermelho ou que altera a cor dos cabelos ou que esconde os sinais de envelhecimento sob cosméticos e perucas é uma mulher que, a par de Lúcifer, contesta e pretende melhorar a imagem que Deus lhe deu, chegando até a julgar-se capaz de intervir nas leis da temporalidade governadas por Ele (CASAGRANDE, 1993, p. 126)

Ainda, visto que exercia tal controle sobre a sociedade e principalmente sobre as mulheres, a Igreja era responsável também por controlar o sexo e a sexualidade. Tal censura devia-se à sua inclinação de desviar o indivíduo de sua busca pela perfeição espiritual; e as mulheres, nesse caso, agiriam como protagonistas desse desvio nas relações heterossexuais, já que eram consideradas contaminadas pelo pecado e luxuriosas, na medida em que “nenhuma delas, mesmo que de ilustríssima posição, rejeitaria um homem que seja competente em amor” (CAPELÃO, 2000, p. 301). Sendo assim, a castidade, em detrimento dos prazeres sexuais, foi sempre recomendada às mulheres, levando em consideração que eram responsáveis pela “concupiscência à qual a humanidade inteira foi condenada depois do pecado original” (CASAGRANDE, 1993, p. 110).

O modelo feminino de beleza e temperança torna-se ainda mais influente a partir do século XII, principalmente pela intensificação do culto mariano. Conforme Jacques Dalarun, Maria, inacessível e sublime, opõe-se a Eva, humana e pecadora, visto que aquela, que segundo a narrativa bíblica concebeu o filho de Deus de forma pura e sem nenhum contato sexual, simbolizava a castidade e a simplicidade a serem alcançadas pelo gênero feminino. Com isso, “para impedir que as mulheres desesperem de alcançar a sorte dos bem-aventurados, já que uma mulher esteve na origem de um mal tão grande, é preciso, para lhe restituir a esperança, que uma mulher esteja na origem de um bem igualmente

grande” (DALARUN, 1993, p. 39). Sob esse viés, Maria foi projetada como figura modelar para as mulheres, simbolizando o paradigma inalcançável dos valores que elas deveriam almejar. Funda-se, pois, uma antinomia: Eva-Maria; uma simbolizando mais as mulheres reais e a outra, a mulher ideal, porém inalcançável (DALARUN, 1993, p. 53).

Logo, verifica-se que não somente a estética feminina, mas também o comportamento sexual era refreado e normalizado pelas forças políticas e sociais dominantes na Idade Média. Em síntese, pode-se inferir que a esse propósito normativo serviram também as cantigas satíricas galego-portuguesas: ao satirizar as mulheres de conduta moral e aparência física indesejada, tal literatura denunciava sua inadequação aos padrões sociais e religiosos medievais, por meio da descrição de particularidades concernentes à sua feiura, seja ela física ou moral.

Quanto à feiura, reconhece-se que ela se manifesta de maneira distinta nas sociedades. Os estudos de Umberto Eco, *História da beleza* (2004) e *História da feiura* (2007) esclarecem que “muitas vezes, as atribuições de beleza ou de feiura eram devidas não a critérios estéticos, mas a critérios políticos e sociais” (ECO, 2007, p.12). Nesse sentido, as peculiaridades do que é ou não considerado feio em um contexto social específico são referentes a aspectos tanto estéticos quanto éticos. Também, reconhece-se que os sinônimos de feio são sempre motivadores de um sentimento de repulsa, enquanto as definições de belo causam uma reação de admiração:

se examinarmos os sinônimos de belo e feio, veremos que, enquanto 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; é feio aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, horrível, hórrido, horripilante, nojento, terrível, terrificante, tremendo, monstruoso, revoltante, repulsivo, desgostante, aflitivo, nauseabundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado (ECO, 2007, p. 16)

Diante disso, percebe-se a ideia de que o belo esteve sempre associado ao bom e ao sublime, e o feio é análogo ao mal e ao pecado e, por isso, em um contexto marcado pelo Cristianismo, como a Idade Média ocidental, o belo e o bom são relacionados ao céu e às virtudes, e o feio e mal, ao inferno e ao pecado (ECO, 2004, p. 164). No Ocidente

medieval, por exemplo, o ideal literário de beleza da mulher era de um objeto de amor casto e sublime, desejada mas inatingível, motivado pelos princípios do amor cortês, e as mulheres que se afastavam desses valores eram tidas como feias.

Todavia, a feiura e a imoralidade, apesar da gravidade de sua manifestação, eram representadas de forma humorada nas cantigas satíricas galego-portuguesas. De acordo com Eco, comicidade e obscenidade relacionam-se à medida que rimos daquilo que desprezamos:

nas culturas em que existe um forte senso de pudor, o gosto por sua violação manifesta-se através do oposto do pudor, que é a obscenidade. Pode-se exibir comportamentos obscenos por raiva ou por provocação, mas com muita frequência a linguagem ou o comportamento obsceno simplesmente fazem rir (ECO, 2007, p. 131).

Conforme Vladimir Propp, o riso ocorre em presença de duas grandezas: de um objeto ridículo e de um sujeito que ri:

é possível rir do homem em quase todas as suas manifestações. [...] podem ser ridículos o aspecto da pessoa, seu rosto, sua silhueta, seus movimentos. Podem ser cômicos o raciocínio em que a pessoa aparenta pouco senso comum; um campo especial de escárnio é constituído pelo caráter do homem, pelo âmbito da vida moral, de suas aspirações, de seus desejos e de seus objetivos. Pode ser ridículo o que o homem diz, como manifestação daquelas características que não eram notadas enquanto ele permanecia calado. Em poucas palavras, tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso. (PROPP, 1992, p. 29)

Ainda no tocante ao riso, em “O riso na Idade Média”, Jacques Le Goff aponta três teorias, propostas por John Morreall, e comenta como se dá nelas a relação entre o feio, o obsceno e o risível:

a teoria da superioridade, segundo a qual a pessoa que ri essencialmente tenta dominar um interlocutor ou alguém que o encara por causa do seu riso. A segunda é a teoria da incongruência: o riso se origina, basicamente, na percepção de algo fora dos padrões normais da natureza ou da sociedade; essa é a teoria proposta por Bergson, elaborada a partir de sua idéia da percepção de uma ação mecânica na qual devia ter havido algo espontâneo. E, finalmente, há a teoria do alívio, segundo a qual as pessoas que riem liberam um comportamento que, de outro modo, teria expressão e consequências muito mais difíceis (LE GOFF, p. 75).

Além disso, Le Goff analisa a figura do *rex facetus* medieval, a partir da qual percebe-se até que:

o riso estava quase se tornando um instrumento de governo ou, de qualquer modo, uma imagem de poder. [...] nas mãos do rei, o riso era

um meio de estruturar a sociedade ao seu redor. Ele não troçava de todos indiscriminadamente ou da mesma maneira. A obscenidade também era um dos ‘deslizes’ do riso (LE GOFF, 2000, p. 71).

Apesar disso, sabe-se que nem toda característica ou costume humano são cômicos. O belo e o harmonioso não podem despertar o riso, o que o desperta são os defeitos internos e externos, principalmente aqueles indesejados em determinados contextos sociais e culturais. No caso das cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas, risíveis eram os defeitos físicos ou os comportamentos que distanciavam o sujeito do que era considerado adequado, o que pode confirmar a função de intervenção social atribuída a essa literatura.

Dessa forma, tais hipóteses podem ser associadas ao duplo propósito – lúdico e moral – que acompanha as cantigas satíricas galego-portuguesas. No caso das que descrevem as mulheres, a teoria da superioridade seria descrita pelo caráter moralizante das cantigas: ao fazerem humor com as características delas, os trovadores se mostram superiores, seja pela relação masculino-feminino ou pela diferenciação moral-imoral. Já a teoria da incongruência alia-se à feiura estética e moral dessas mulheres: o defeito físico ou comportamental descrito nas cantigas seria responsável por afastá-las dos padrões sociais estabelecidos na Idade Média peninsular e, por isso, seriam elas motivo de riso. Por fim, a teoria do alívio expõe a dualidade entre o riso e a condenação notada nas cantigas: o humor realiza-se a partir da imagem das fraquezas e dos vícios humanos que devem ser reprimidos, e uma forma de repressão é a ridicularização. Por fim, pode-se perceber que figura do *rex facetus* medieval se ajustava à de Afonso X que, como rei e trovador satírico, atuava como um rei faceto.

Logo, as cantigas de escárnio e maldizer compostas por Afonso X podem ser interpretadas como uma representação dos comportamentos femininos considerados inadequados, ao mesmo tempo em que, na imagem de autoridade do rei, são tidas como prescrições de boa aparência e conduta a serem seguidas.

3. Três cantigas satíricas de Afonso X dirigidas às mulheres feias e/ou imorais

Utilizando como base a edição crítica de Juan Paredes, *El cancionero profano de Alfonso X El Sabio* (PAREDES, 2010), cotejada com a edição crítica de Rodrigues Lapa (LAPA, 1995) e a base de dados das cantigas profanas galego-portuguesas de Graça Videira Lopes (LOPES, 2011 [2017]), foi possível identificar que das 39 cantigas profanas de Afonso X

que até nós chegaram, seis delas são escárnio e maldizer dedicadas às mulheres (ALFONSO X, 2010).

Das seis cantigas, quatro são sátiras ao grupo profissional das soldadeiras. Nota-se tais cantigas escarnecem suas características morais, relacionadas, sobretudo, às suas atividades sexuais. No que diz respeito a esse grupo profissional bastante recorrente no cancionário satírico galego-português, vê-se que são um dos alvos prediletos da sátira galego-portuguesa. De acordo com Aida Fernanda Dias, essas mulheres, frequentemente apontadas como prostitutas, faziam parte da tríade que dava vida ao cenário trovadoresco, no qual trabalhavam dançando e cantando ou trocando instrumentos juntamente com os trovadores e jograis e recebiam essa alcunha, pois obtinham solda pelo trabalho prestado, sendo consideradas “mulheres a soldo” (DIAS, 1998, p. 103). Várias delas ficaram famosas na literatura galego-portuguesa, como Maria Pérez, a Balteira, sobre a qual compôs Afonso X duas cantigas: “[Maria Pérez vi muit'assanhada,]” (B 471) e “Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira” (B 481, V 64), ambas de sentido obsceno e alusivas à sua luxúria. Ademais, o trovador compôs sobre outra soldadeira, Domingas Eanes, em “Domingas Eanes ouve sa baralha” (B 495, V 78), uma cantiga igualmente obscena e desmoralizante; e também a uma dessas profissionais cujo nome não é especificado, em “Fui eu poer a mão noutro di-”. (B 484, V 67).

Além das cantigas dirigidas às soldadeiras, o Sábio produziu também duas cantigas que representam a feiura física feminina: uma dirigida a Sancha Anes, uma velha senhora, “Achei Sancha Anes encavalgada” (B 458) e outra a nenhuma mulher específica e sim a qualquer *donzela fea*, em “Non quer eu donzela fea” (B 476). Nessas canções, o trovador utiliza metáforas que reduzem a mulher a um plano animalesco e objetificante.

Dentre as seis cantigas, foram escolhidas três para análise: uma alusiva à feiura física, uma alusiva à feiura moral e outra que conjuga ambas as descrições.

Como claro exemplo da sátira afonsina à feiura moral, cito a cantiga “Joam Rodriguiz foi esmar a Balteira” (B 481; V 64) (ALFONSO X, 2010, p. 196):

Joam Rodriguiz foi esmar a Balteira
sa midida, per que colha sa madeira;
e diss'e[le]: - Se ben queredes fazer,
de tal midid'a a devedes colher
[assi] e non meor, per nulha maneira.

E disse: - Esta é a madeira certa,
e, de mais, nona dei eu a vós si[n]lheira;

e pois que s'em compasso á de meter,
atan longa deve toda [a] ser,
[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 em Portugal;
e já i as colherom [e]na montanha.

E diss': - Esta é a midida d'Espanha,
ca nom de Lombardia nem d'Alamanha;
e porque é grossa, nom vos seja mal,
ca delgada para gata rem nom val;
e desto mui mais sei eu [i] ca boudanha.

Nela, o trovador compõe a respeito de um homem de nome Joam Rodriguiz que calcula e sugere à Maria Balteira a “madeira” que esta deve utilizar na construção de uma casa, recomendando-lhe o “tamanho” e a “grossura” que a peça deve ter, além de relatar experiências anteriores com outras interessadas, Maior Moniz, Mari'Aires e Alvela. Joam Rodriguiz diz à Balteira que ela deve escolher a madeira exatamente do tamanho que ele indica (“de tal midida a devedes colher/ [assi] e não meor, per nulha maneira”) e a “madeira” deve ser colocada compassadamente entre as “pernas” da *escaleira*, um ângulo formado pela madeira no telhado (LOPES, 2011 [2017]): “e pois que s'em compasso há de meter, /atan longa deve toda [de] ser/ [que vaa] per antr'as pernas da 'scaleira”. Por trás da situação cotidiana de compra ou aquisição de madeira para construção, a leitura da composição aponta o duplo sentido na palavra “madeira” que claramente faz alusão ao órgão sexual masculino. Lapa interpreta assim a cantiga: “um tal Joan Rodriguiz, de sexo avantajado, foi tirar a medida à casa da Balteira, para que sua ‘madeira’ nela pudesse entrar” (LAPA, 1995, p. 26). A interpretação do sentido sexual aqui pode dar margem à leitura da feiura moral da mulher, com base no fato de a Balteira ser uma soldadeira – nas cantigas satíricas, em geral, sinônimo de prostituta ou lasciva – e, por isso, faria uso da “madeira” de Joan Rodriguiz. Assim, o trovador compõe uma cantiga que, apesar de humorada, expõe as atividades sexuais da soldadeira e reconhece-se, nessa poesia, a sátira incisiva à feiura moral dessa mulher.

Como exemplo de feiura física menciona-se a famigerada cantiga “Nom quer eu donzela fea” (B 476) (ALFONSO X, 2010, p. 165):

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

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

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

Non quer'eu donzela fea
e velosa come can,
que ant'a mia porta pea
nen faça come alerman

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

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

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

Non quer'eu donzela fea,
veelha de má[a] coor
que ant' a mia porta pea
nen [me] faça i peior.

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

Nesta, o rei satiriza uma “donzela em apuros digestivos por meio de referências escatológicas, como o verbo *peer* (peidar)” (LOPES, 2011 [2017]). Na cantiga, há metáforas botânicas e zoológicas (“Non quer'eu donzela fea/ e velosa come can/ que ant'a mia porta pea/ nem faça come alermã”), nas quais o trovador diz que não deseja uma donzela feia, peluda como cão e fétida como a arruda silvestre. Além disso, a composição escarnece indiretamente as velhas: “Non quer'eu donzela fea/ que há brancos os cabelos” e “Non quer'eu donzela fea, / veelha de má[a] coor”, com a afirmação de que o compositor não quer uma donzela de cabelos brancos e velha. Essas comparações colocam a mulher em um plano puramente animal, e também tratam de um “tema tradicional na sátira galego-portuguesa, a burla às velhas” (PAREDES, 2010, p. 166). Nessa composição, consideramos a feiura física da(s) visada(s), pela exposição clara dos defeitos corpóreos, e também a feiura moral, já que é uma mulher capaz de “peidar-se” à frente da porta do trovador.

Outra cantiga do rei Afonso X que satiriza a mulher, desta vez pela feiura física e também moral, é a cantiga “Achei Sancha Anes encavalgada” (B 458) (ALFONSO X, 2010, p. 86):

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

Vi-a cavalgar com um seu scudeiro,
e non ia melhor un cavaleiro.
Santiago-m'e disse: - Gran foi o palheiro
onde carregaron tan gran 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;
dix'eu: - Ai, velha fududancia,
que me semelhades ora mostea!
Vi-a cavalgar per ùa aldeia
e quige jurar que era mostea.

Na composição, o trovador escarnece uma velha senhora cavalgando pelas ruas de uma aldeia. Compara-a a uma *mostea*, um saco de palha, devido às suas formas avantajadas (“peior talhada”, “mostea”) ou a seu excesso de roupas (“mui bem vistida”). De acordo com Paredes, é uma cantiga que cria uma caricatura grotesca de Sancha Anes, ridicularizando seu aspecto físico e sua compostura (PAREDES, 2010, p. 87). Numa sátira explícita, o trovador zomba da feiura da mulher, afirma que nunca viu uma dona mais mal feita (“ca nunca vi dona peor talhada”); jura que ela era um saco de palha (“quige jurar que era mostea”), e a insulta, com um termo obsceno, “fududancia” (“e dix'eu: – Ai, velha fududancia, que me semelhades ora mostea!”), expressando o seu “desprezo por aquele espetáculo de gordura balofa e ambulante” (LAPA, 1995, p. 39). A sátira aqui é clara e apresenta várias expressões de insulto à mulher: “dona peor talhada”, “mostea”, “velha”. Sendo assim, a sátira à feiura física de Sancha Anes se concretiza pela descrição da ridícula cena de seu passeio a cavalo pela aldeia. Entretanto, essa descrição parece servir, sobretudo, à evidência de sua conduta imoral: trata-se de uma mulher que pratica a sodomia (“fududancia”), completamente repugnada na Idade Média. Por conseguinte, o objeto de

chacota nessa cantiga, ainda que aponte uma evidente feiura física, tem em vista, na verdade, a feiura moral.

4. Considerações finais

Com este estudo identificou-se que a sátira afonsina às mulheres era baseada em fundamentos misóginos presentes na sociedade medieval. Com base nas três composições analisadas, confirma-se que as mulheres eram satirizadas por Afonso X – e igualmente por outros trovadores galego-portugueses – por peculiaridades relativas ao que era considerado feio, como a velhice, a vestimenta e o excesso de peso, ou ao que era tido como imoral, como a lascívia e o desasseio. Sendo ele rei e trovador, ao compor cantigas que fazem rir das mulheres de aparência e comportamento inapropriados, criava ou mantinha um padrão de conduta feminina a ser perpetuado, sob pena de, desobedecido o padrão, tornarem-se as mulheres da corte alvos das impiedosas sátiras.

Ainda que o louvor à dama estabelecido pelo amor cortês suscite a ideia de que as mulheres detinham certo prestígio social no período trovadoresco, a partir da leitura da sátira afonsina contra o gênero pudemos constatar que o antifeminismo, que cingia o imaginário medieval, estava patente nessa poética. Sendo assim, considera-se que a literatura satírica galego-portuguesa contribuía para o exercício da dominação, seja do homem sobre a mulher ou do trovador sobre as soldadeiras e, especificamente no caso de Afonso X, do rei sobre a corte. Nessa perspectiva, as cantigas afonsinas ultrapassam a dimensão literária e lúdica e podem ser entendidas como uma representação de poder, por meio da crítica à feiura feminina.

Referências

- 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: 13 dez. 2014.
- ALFONSO X. *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*. Edición de Juan Paredes. Roma: Japadre/L'Aquila, 2010.
- CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. Tradução de Claude Buridante. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- CARLA CASAGRANDE. “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.
- CORRAL DÍAZ, Esther. *As mulheres nas cantigas medievais*. 2. ed. Sada: Castro, 1996.
- DALARUN, Jacques. “Olhares de clérigos”. 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. 29-64.
- DIAS, Aida Fernanda. *História crítica da Literatura Portuguesa: Idade Média*. Lisboa: Verbo, 1998. v. I.
- DUBY, Georges. “O modelo cortês. 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. 143-183.
- ECO, Umberto. *História da beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2004.
- ECO, Umberto. *História da feiura*. Tradução de Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2007.
- FONSECA, Pedro Carlos Louzada. “Misoginia e retórica teologizadora da aparência feminina na Idade Média: o depoimento ascético do *De cultu feminarum*, de Tertuliano”. *Mirabilia*, Espanha, n. 17, p. 442- 466, jul./dez. 2013a. Disponível em: http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2013_02_19.pdf. Acesso em: 16 dez. 2014
- FRUGONI, Chiara. “A mulher nas imagens, a mulher imaginada”. 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. 461-511.
- LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Tradução de José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Caminho, 1992.
- LAPA, Manuel Rodrigues (Ed.). *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Sá da Costa, 1995.
- LE GOFF, Jacques. “O riso na Idade Média”. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (Ed.). *Uma História Cultural do Humor*. Rio de Janeiro:Record, 2000.
- LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1998.

LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. *Cantigas medievais galego-portuguesas* [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, 2011 [2017]. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

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. 413-442.

PAREDES, Juan. “Introducción”. In: ALFONSO X. *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*. Edición de Juan Paredes. Roma: Japadre/L’Aquila, 2010. p. 35-72.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

TUDELA Y VELASCO, Maria Isabel Perez 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.

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.