

A MULHER NOS CANCIONEIROS. NOTAS PARA UM ANTI-RETRATO DESCORTÊS

JOSÉ LUÍS RODRÍGUEZ
Universidade de Santiago

0. A reflexom sobre a mulher medieval vem já de bastante longe, ora do ponto de vista geral do seu papel na sociedade, ora, mais restritamente, na literatura, médio-latina ou em línguas vulgares¹. As duas linhas, nem sempre convergentes, embora obrigadamente complementares, necessitam-se mutuamente². A pesquisa histórica

1. Vid., v. gr., E. Finke: *La mujer en la Edad Media*. Revista de Occidente, Madrid 1926. E, assim mesmo, C. Erickson - K. Casey: «Women in the Middle Ages: A Working Bibliography», in *Medieval Studies*, 37 (1975), pp. 340-359. Nos últimos anos o interesse aumentou, v. gr., só da década de oitenta à actualidade, M. Wade Labarge: *La mujer en la Edad Media*. (Trad.). Nerea, Madrid 1988; E. Uitz: *Women in the medieval town*. Barrie & Jenkins, London 1988; E. Ennen: *The Medieval Woman*. Basil Blackwell, Oxford 1989. G. Duby y M. Perrot (dir.): *Historia de las mujeres en Occidente*. Tomo 2, *La Edad Media*. (Trad.). Taurus Ed., Madrid 1992. Encontros de investigadores, como *La condición de la mujer en la Edad Media*. Actas del Coloquio de la Casa de Velázquez, Universidad Autónoma de Madrid 1984, ou *A Mulher na Sociedade Portuguesa*. Actas do Colóquio, Coimbra Ed., Coimbra 1986, assim como, numha dinâmica igualmente peninsular, C. Segura: *Las mujeres en el Medievo hispano*. Cuadernos de Investigación Medieval, nº 2, Madrid 1984, ou, da mesma autora, «Aproximación a la reciente bibliografía sobre la historia de las mujeres hispanas en el Medievo», in *Estudios Medievais*, 7 (Porto 1986), pp. 223-227.

Do ponto de vista literário, junto de trabalhos de tipologia como o clássico de M. R. Lida de Malkiel: «La dama como obra maestra de Dios», in *Romance Philology*, 28 (1975), pp. 267-324, incluído depois no livro *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*. José Porrúa Turanzas, Madrid 1977, pp. 179-220, ou o mais recente de R. Renier: *Il tipo estetico della donna nel Medioevo*. Ancona 1985, avultam os circunscritos às literaturas gaulesas, v. gr., R. Lejeune: «La femme dans les littératures française et occitane du XII au XIIIème siècle», in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 20 (1977), pp. 201-317, ou M. L. Donaire Fernández: *La mujer en la épica francesa*. Universidad de Oviedo 1982. Para diversos aspectos concernentes ao âmbito hispánico, vid. o colectivo *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*. (Dir. por B. Miller). University of Carolina Press 1983.

2. Para umha aproximação à situação da mulher na Idade Média, cumpre considerar todas as fontes escritas, e nom só, que chegarom até nós. A combinação de todas elas é que pode fazer exequível umha abordagem fértil e, tanto quanto possível, completa da sua realidade multifacetada, que dê conta do seu estatuto sócio-económico, mas também do seu pensamento e afectos, do seu comportamento, enfim, dito com dous neologismos, do seu *extra-ser* e do seu *intra-ser*. É ilustrativo, por exemplo, que um trabalho como o de María del Carmen Pallares Méndez, quase inaugural entre nós («Las mujeres en la sociedad gallega

precisa do material literário, sem esquecer a sua singularidade; este, por sua vez, nom deixa de constituir um código cultural mais, se bem de umha extraordinária autonomia.

Dentro da nossa poesia medieval, se algum espécime se apresenta susceptível da interdisciplinarietà apontada, som-no as *cantigas d'escarnho e maldizer*. «Sociologia ou poética?», pergunta-se Jorge A. Osório³. Jano bifronte, elas tenhem sido antes valorizadas precisamente como documento - histórico, social, folclórico mesmo - do que veiculado elaboraçõs de ordem literária, atinentes, v. gr., à especificidade dos seus subgéneros, à relação com o (arqué)tipo de *amor-amigo* ou à própria tessitura dos poemas.

A temática feminina, o papel da mulher na nossa literatura trovadoresca nom está excessivamente estudado, ou polo menos centralmente focalizado, apesar de esta constituir umha produçom organizada substancialmente em volta daquela. Em todo caso, aprofunda-se nos géneros eróticos considerados nobres - as *cantigas d'amigo e d'amor* - , marginando-se, neste aspecto como noutros, o género, tradicionalmente marginal, *d'escarnho e mal dizer*. Essa marginalidade, ou, melhor, lateralidade, é hoje, no entanto, cada vez mais posta em questom. As *cantigas de escárnio e mal dizer* (CEM) som decodificáveis, na maior parte dos casos, a partir dos pressupostos, anverso e reverso, da cantiga de amor, cuja poética alastra, por sua vez, à de amigo. É possível assim ler uma cantiga satírica com o mesmo código da de amor, mas utilizando umha valência diferente. Adoptando, e adaptando, um conceito de Pierre Bec, o *contra-texto*⁴, numha perspectiva talvez mais alargada, pode afirmar-se que, ao lado do texto lírico-amoroso, de tonalidades cortesês (e cortesás), convive, nos mesmos autores e para os mesmos receptores, o seu contra-texto, a inversom, em termos satíricos ou simplesmente lúdicos. Contodo, há zonas nas CEM (mas principalmente na cantiga de amigo) alheias a umha arte palaciana, organizada entre nós em torno da cantiga de amor⁵.

bajomedieval», no colectivo *Relaciones de poder, de producción y parentesco en la Edad Media y Moderna. Aproximación a su estudio*. C.S.I.C., Madrid 1990, pp. 351-373), enferme dos contributos de procedência literária. No sentido apontado como adequado, mas extravasando este concreto sector, vid. de A.H. de Oliveira Marques, *A Sociedade Medieval Portuguesa*. Sá da Costa, Lisboa 1964 (1ª ed.).

3. Vid. o seu trabalho «*Cantiga de escarnho galego-portuguesa: sociologia ou poética*», in *Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas*, II série, vol.III (Porto 1986), pp. 153-197. Vid. também M. T. Cabañas: «La cantiga de escarnio y mal decir: su problemática inserción en el discurso crítico», in *Estudios Portugueses e Africanos*, 6 (1985), pp. 57-65.
4. Cfr. o seu *Burlesque et obscenité chez les troubadours (Le contre-texte au Moyen Age)*. Stock/Moyen Age, Paris 1984, p.11: «le contre-texte (...) n'est pas ambigu. Il s'installe en effet dans le code littéraire, utilise ses procédés jusqu'à l'exaspération, mais le dévie fondamentalement de son contenu référentiel». Vid. também R. Reimunde Noreña: «Possíveis influências da lírica provençal na lírica galego-portuguesa», in *Actas do I Congresso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza*. Agal, s. l., 1986, pp. 693-719, estudo comparativo entre as duas líricas centrado em representativos contra-textos de tipo obsceno.
5. R. Reimunde (*cit.*) enxerga umha menor dependência do nosso escárnio a respeito da *fin'amors* em comparação com o serventês; a presença de fontes de inspiraçom autóctone, do mesmo teor - podíamos acrescentar - das que preside o espírito carnavalesco. A corte e a praça pública, espaço fechado vs. espaço aberto, eis, enfim, os dous pólos das CEM.

Nas páginas que seguem tentamos desenvolver um tópico, a *descriptio puellae*, tradicionalmente como *laudatio*, mas principalmente a sua antítese, uma *denigratio mulieris*, o retrato da mulher afinal, divinizada em inalcançável *senhor* ou cousificada em *velha fududancua*⁶. Começaremos por referir-nos às denominações da mulher, porque, ainda que nom pertençam directamente ao retrato, podem precisar múltiplos traços que lhe dizem respeito; mostram, enfim, o caminho da concretização do ser, quando nom som um simples exercício de contra-texto.

1.- As denominações da mulher

Um dos mais conhecidos tópicos da cantiga de amor, comum de facto à cantiga de amigo, é o silenciamento do nome da dama, que se reduz a formas generalizantes tipo, respectivamente, *senhor* e *amiga* (aliás bivalente, implica amor e/ou amizade), junto das por vezes alternantes *dona* e *donzela*, que traduzem sobretudo o estado civil da *molher*⁷. Agregue-se para a cantiga de amigo os termos *madre* e *irmana* e estará quase completo o quadro.

Frente a este esquema singelo, nas cantigas lúdico-satíricas invade-nos umha torrente de denominações, denotadora da real multiplicidade. Além dos generalizadores *molher*, *senhor/senhora*⁸, *varōas*, numha ocasiom, e de *dona*, *donzela*, *molher* no

A respeito das cantigas de amigo, como aponta R. Lemaire, «They belong to the European oral tradition of the women's song» (cfr. «Explaining away the Female Subject. The Case of Medieval Lyric», in *Poetics Today*, 7: 4 (1986), pp. 729-743, concretamente p. 730). Para esta autora, a cantiga tradicional feminina foi incorporada ao universo masculino, com a adulteração ou substituição do seu simbolismo mágico-erótico, na passagem das línguas vernáculas «de *orality* a *literacy*» (cfr. «As cantigas que a gente canta, os amores que a gente quer. O papel da mulher na passagem da tradição oral à escrita», in *Anais do IV Encontro Nacional da ANPOLL*, São Paulo 1989, pp. 13-33, em concreto p. 19. Na mesma linha, «A canção de malmaridada», in *A Mulher na Literatura*. ANPOLL, vol. II, Belo Horizonte 1990, pp. 13-26. No caso da cantiga de amigo, um certo número delas (umhas cem) reproduziria ou reflectiria a antiga canção de mulher. A maioria, porém, transparente os valores masculinos que espelha a cantiga de amor.

6. Para o retrato em positivo da dama, para além das generalidades de manual, cfr. S. Spina: *Do formalismo estético trovadoresco*. Universidade de São Paulo, São Paulo 1966, pp. 106-131, e sobretudo J.-M.-d'Heur: *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII-XIV siècles)*. s. l., 1975, especialmente «Le portrait de la dame» (pp. 439-469). Neste momento (1992), algumas teses de doutoramento na Universidade compostelana retomam o tema do retrato, alargando-o a outros ámbitos, mesmo prosísticos, e a outras literaturas. Assim mesmo, terminado este trabalho, topamos em M. T. Cabañas (cit. em nota 3) umha referência a um artigo de Yara F. Vieira («Retrato medieval de mulher: a bailarina com pés de porco», in *Estudos Portugueses e Africanos*, 1, 1983, pp. 95-110), de mais que previsível interesse, mas que nom pudemos consultar.

7. Cfr. J.-M. d'Heur (cit. em nota anterior), p. 313 e ss. Vid. igualmente M. Brea: «*Dona* e *senhor* nas cantigas de amor», in *Estudios Románicos*, vol. 4º (1987-88-89), pp. 149-170, com atenção, apesar do título, à situação provençal. A respeito da ambigüidade semântica de *dona*, cfr. p. 167 e ss. Vid. também E. Corral Díaz: «A denominación *dona* nas cantigas de amigo», in *Homenaxe ó profesor Constantino Garcia*. II. Universidade de Santiago de Compostela 1991, pp. 275-283.

8. A forma analógica *senhora*, embora rara, aparece garantida pola rima em textos de D. Afonso Sanchez (nº 63) e Gil Perez Conde (nº 163), a alternar na mesma composição com a emblemática *senhor*. Também

sentido de *esposa*, também presente, *madre/mai, filha, neta*, mesmo *tia*, só como tratamento, assim como dos indicadores de idade (*velha, moça, manceba, pastorinha*, sinónimo de *molhercinha, menina*), de nível social (*reinha, ricas donas, rica molher, infançoas, coteifa, cochõa*), de estado civil (*solteira, casada, viúva*) ou de profissom em termos amplos (*abadessa, prioressu, freira, monja, touquinegra; ama, tecedor, manceba, malada; soldadeira, covilheira, barragãa, puta*, quase sempre como qualificativo). E junto das generalizadoras ou estratificadoras, as identificadoras, ora por meio de perífrases alusivas ao lugar de naturalidade ou residência (*a de Belenha, a donzela d'Arcos; a donzela de Biscaia: a dona fremosa do Soveral*, e mais explicitamente *A dona de Bagüin, / que mora no Soveral*), sem que faltem as referências ao marido, namorado ou linhagem, amiúde a precisar o próprio nome baptismal (*a Meestra, mia coirmã; esta ama, cuj' é Joan Coelho; a molher que traz Bernal de Bonaval; a molher de Don Beeito; a molher de Pedr'Agudo; a molher/esposa do zebbron; Dona Maria, a molher de Martin jograr, acaso a molher de Martin de Cornes; Dona Luzia, a vendida en Orzelhon; Netas de Conde, da linhagem de Gueda*), ou apelidos-alcunha (*a Camela; a Codorniz*), ou metáforas (*a cadela; a Peixota*), enfim, jogos polissémicos (*a maior*, substantivo comum e próprio). Nom obstante, é a irrupçom do nome baptismal, só ou com apelido, o mais característico: *Maria*, é o mais representado (além da Virgem, *Santa Maria*, é o nome da famosa, na sociedade trovadoresca, *Balteira: Maria Perez*, por alcunha *a Balteira*, a mulher mais vezes citada nos Cancioneiros⁹. A seu par, em colorida falange, outras soldadeiras nominadas, juntamente com mulheres de outras classes sociais, a miúdo precedidas do tratamento de *dona*, nem sempre indicador inequívoco de pertença à nobreza, burguesia ou Igreja: *Dona Biringuela, Domingas Eanes, Elvira, Elvira Lopez, Elvira Perez, Dona Gondrode, Dona Gontinha, Dona Luzia, Dona Luzia/Luzia Sanchez, Maior Garcia, Dona Maria, Maria do Grave, Maria Doming[a], Maria Garcia, Maria Genta, Maria Leve, (Dona) Maria Negra, Mari'Mateu, Marinha/Dona Marinha, Marinha Caadoe, Marinha Crespa, Marinha Foça, Marinha Lopez, Marinha Sabugal, Mília Sancha Fernandiz, Mor da Cana, Dona Orrac'Abril, Orraca Airas, Orraca Lopez, Dona*

numha pastorela de D. Denis (Lang, cit. em nota 11, LVII). A sua presença sobretudo nos textos de escárnio, mais abertos à expressom do popular mesmo por inversom do cortês, nom nos parece casual. Para as duas referências textuais, cfr. o indicado em nota 10.

Dentro do universo cortês, *senhor/senhora* podia aplicar-se, na qualidade de tratamento, a todas as classes sociais, como testemunha Joam Soarez Coelho (nº 238), visando Joam Garcia (de Guilhade): «E o vilão que trobar souber / que trob'e chame «senhor» sa molher, / e averá cada un o seu dereito» (vv. 22-24). Ou D. Abril Perez (nº 87) a B. de Bonaval: «ca ben sabemos, Don Bernaldo, qual / senhor sol sempr'a servir segrei» (vv. 41-42).

9 Como (a) *Balteira* (nº 11, Assim 337, 425, 428), *Maria Perez* (nº 146, 245, 358, 400), *Maria Balteira* (nº 195, 315, 321, 331, 376)..., cit. segundo Lapa (cfr. nota seguinte). Parece-nos ainda que muitas das «Marias» citadas nas CEM encobrem a célebre soldadeira (v.gr. a de Joam Airas 181, ou a *Maria Leve* de Joam Vaasquez, cfr. 246 e 245). Opiniom coincidente em S. Pellegrini (cit. em nota 22). Assim mesmo, cfr. nota 19. Entre outros trabalhos sobre a singular personagem, vid. o de C. Alvar: «María Pérez, Balteira», in *Archivo de Filología Aragonesa*, 36-37 (1985), pp. 11-40.

Ouroana, Dona Ousenda, Sancha Anes, Sancha Diaz, Sevilh'Anrique, Tareija Lopiz.

Nom se silencia o nome da mulher; a mulher é conhecida por múltiplos caminhos e referências de pormenor, e quando ainda forem insuficientes, o conhecimento do contexto por parte dos ouvintes fai o resto. Contexto que se precisa, amiúde, por meio de rubricas explicativas dos primeiros antólogos, e que salvám, por vezes, a inteligibilidade da composiçom, as interpretaçons possíveis, para os leitores futuros.

Nom obstante, nom cremos encontrar-nos neste ponto perante contra-textos, visto nom existir intençom de reflectir o tópico às avessas, e nem sequer alusons críticas, ou polo menos festivas, a ele. A excepçom pode corresponder, talvez (v. 11), a umha cantiga de Afonso Eanes do Cotom¹⁰, que arrasta a sua tristeza, fervilhando, de aquém para além, por terras de Castela. E após umha mulher, a cujas possíveis notas de identidade alude à vez que neutraliza:

E a dona que m'assi faz andar
 casad' é, ou viúv' ou solteira,
 ou touquinegra, ou monja ou freira (nº 36)

Também umha composiçom de Roi Paez de Ribela (nº 410), em que o enunciador «desdenha nada menos de quatro mulheres, que tantas eram, ao que parece, as que se interessavam por ele» (Lapa) —*a de Belenha, a donzela d'Arcos, Dona Maria, Sevilh'Anrique*—, pode constituir, simplesmente, um mero jogo contra-textual a respeito do tam recorrente lugar comum.

2.- O louvor da dama

É tópico por excelência, e nuclear, da cantiga de amor, com ecos, em forma de auto-elogio, na cantiga de amigo. De procedência provençal, como explicita exemplarmente D. Denis:

Quer'eu em maneira de proençal
 fazer agora um cantar d'amor,
 e querrei muit'i loar mha senhor
 a que *prez* nem *fremosura* nom fal,
 nem *bondade*; e mais vos direi em:

10. Todas as citaçons correspondem, salvo indicaçom em contrário, à monumental *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Ed. Galáxia, Vigo 1970 (2ª ed.), de M. Rodrigues Lapa. A simples anotaçom numérica a par do nome do poeta remete para o número da composiçom nesta colectânea. Quando o algarismo vai isolado entre parêntese, acompanha-se, para maior clareza, da abreviatura «nº». Para a grafia dos antropónimos trovadorescos, cfr. o nosso trabalho: «Os nomes dos trovadores. Para umha fixaçom possível», in *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. (Ed. de V. Beltrán). PPU, Barcelona 1988, pp. 523-538.

tanto a fez Deus *comprida de bem*
que *mais que todas las do mundo val*¹¹

Se bem *fremosura* e o seu sinónimo *beldade* (assim mesmo presente na citada cantiga de D. Denis, v. 17), caracterizem globalmente no lirismo trovadoresco a beleza da dama, o mais reiterado é o verbo-substantivo *parecer*, e em menor grau *semelhar*¹². O termo *parecer*, activado nominalmente com a anteposição de *bom - bom parecer -*, e verbalmente com a posposição de *bem —parecer bem—*, é chave para referir, abstractamente, o bom aspecto físico da dama, junto das fórmulas *bem talhada* e *bom talho*, presentes mormente na cantiga de amigo. Quanto ao aspecto moral, e com enorme simplificação, os dous termos contidos na cantiga dionisiana —*bondade e prez—* som os mais relevantes, junto da inteligência —*a sabedoria—* e a educação —*a mesura—* que balizam um comportamento presidido polo (*bom*) *sém*.

2. 1. O contra-texto: a fealdade física e moral

Se a descrição da mulher nas cantigas de teor satírico (ou simplesmente lúdico) se desenvolve no mesmo quadro, de linguagem e conceitos, da lírica amorosa, o contra-texto reflectirá, consciente ou inconscientemente, os rasgos antitéticos da beleza da dama. Em lugar de umha estética da beleza, com os seus atributos, oferecerá-se umha estética da fealdade¹³. Mais ainda, o retrato em negativo completará hipoteticamente o retrato em positivo, por meio de novos traços que apareçam confirmados implicitamente pola presença dos seus antónimos no campo da fealdade. Claro que, perante a diversidade de tipos femininos no *escarnh'e mal dizer* face à uniformidade modelar dos géneros elevados¹⁴, cabe perguntar-se pola viabilidade do retrato descortês, do contra-retrato. Todavia, tanto os dados referidos às mulheres nobres como às nom nobres, religiosas ou marginais, focalizam-se, de regra, sob o ponto de vista dos valores cortesês (e cortesaos), o que permite considerá-los paradigmaticamente, e integrá-los em contra- ou anti-retrato.

2. 1. 1. Partes do corpo e denominações

Se no lirismo amoroso só surgem, esporadicamente, denominações das partes altas ou nobres do corpo feminino, cuja fronteira inferior é a cintura, e em particular

11 . Cfr. H. R. Lang: *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*. Max Niemeyer, Halle 1894. Reprod. de Georg Olms Verlag, Hildesheim - New York 1972, nº XLIII, p. 41. A cursiva, como acontece nos demais textos que inserimos, é nossa.

12 . Cfr. J.-M. d'Heur (*cit.* em nota 6), pp. 440-447.

13 . Vid. V. Cirlot: «La estética de lo monstruoso en la Edad Media», in *Revista de Literatura Medieval*, 2 (1990), pp. 175-182).

14 . Os quais nom reflectiriam umha imagem objectiva, real. Cfr. E. Faral: *Les arts poétiques du XII et du XIII siècles*. Librairie Honoré Champion, Paris 1971, p.76.

do rosto, nas cantigas escarninhas aparecem também as baixas, sem que falte a denominação do sexo feminino, e, noutra ordem de cousas, os derivados do lat. *futuere*¹⁵, às vezes substituídos por expressões metafóricas ou eufémicas.

Partes altas: *rostro, testa, sobranceiras (/sobrenceiras) olhos, olheiras, caaveiras* 'concauidades do rosto', *orelhas, queixo, granhon*¹⁶, *boca, dentes, narizes, tetas, dedo...* e, de modo indirecto, *beijos*. Citações que nom descrições.

Partes baixas: *cós, barriga, cuu, pés*, e, sem nomeá-lo expressamente, 'púbis'. A vagina é denotada como *cono*, ou *conon*, o seu aumentativo (1 vez), mas o habitual é a presença de formas metafóricas, de teor eufemístico, lexicalizadas ou em caminho de o fazer - *o obscuro, o furado, a fendadura, o buraco* (ou *burato*); *cárcer, prisom, casa, pousada, arca, maeta, chaga, malha* (da loriga), e talvez *ermida, vinha e medida*, segundo notações indicadoras de cor, de abertura para o exterior ou de espaço fechado -, e a gravitarem, estruturalmente, sobre a omnipresente *aequivocatio*¹⁷ no texto de escárnio.

A aparição na literatura escrita destas referências ao baixo corporal, interpreta-se, desde Mikhail Bakhtin¹⁸, como uma influência da cultura cómica popular de inspiração carnavalesca. A sua simples presença implica contra-texto.

15. Que constituem, juntamente com os termos referidos aos órgãos sexuais, as séries em que se alicerça o campo sémico do obsceno para G. Tavani, cfr. *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa*. (Trad.) Ed. Comunicação, Lisboa 1990, p. 197 e ss. Cfr. também A. M. Branco: «O «obsceno» em Afonso X: espaço privilegiado do discurso literário», in *Colóquio/Letras*, 115-116 (Maio-Agosto de 1990), pp. 65-72. Reimunde (cit. em nota 4) mostra-se reticente, no entanto, na aplicação do conceito de obscenidade às CEM: «nom acho entre os nossos trovadores e jograis exemplos de textos pornográficos, desonestos ou lascivos, nem debuxos de mulheres (os autores som homes) em posições excitantes da libido, ainda que tenhamos composições indecorosas contra um questionável senso da decência e o pudor» (p. 703). Polo menos, há indubitavelmente uma diferença de extensom e intensom com respeito à poesia provençal.

16. Com significação de «barba, bigode» (Lapa, 'Vocabulário', s. v. - cit. em nota 10), através de exemplos onde é difícil precisar. No contexto em que nos surge, «barba no queix'e no granhon», de Pero Vivieaz (nº 405), que inserimõs mais para a frente, interpreta-o no entanto como «faces». A associação de *queixo* e *granhon* leva-nos antes a pensar em 'bigode', mais exactamente, a zona que recobre o lábio superior. Nesta hipótese, *granhon* teria passado de designar 'pêlos (do bigode)' a 'parte da cara susceptível de pilosidade', em particular a apontada. Eis dous exemplos a sugerirem 'bigode', um de Pero de Ambroa (nº 340): «E, Don Pedro, os beijos lh'er poede / a esse cuu, que é tan ben barvado, / e o granhon ben feito lhi fazede / e faredes o cuu ben arrufado» (vv. 15-18). O outro, de Afonso X (nº 21), que compara *granhões* com *barvas*: «Vi coteifes e cochões / con mui (mais) longos granhões / que as barvas dos cabrões» (vv. 31-33). Para a origem do vocábulo e discussom, cfr. J. Corominas - J. A. Pascual: *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*. Gredos, Madrid 1980, vol. III, s. v. *greña*.

17. Vid. o nosso trabalho «El equívoco como recurso estilístico nuclear en la *cantiga d'escarnho* de los Cancioneros», in *Liceo Franciscano*, XXIX (Santiago 1976), pp. 33-46.

18. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais*. (Trad.) Ed. Hucitec - Ed. Universidade de Brasília, São Paulo - (Brasília) 1987.

2. 1. 2. *O contra-retrato*

A ideia da fealdade da mulher surge em várias composições com os termos característicos da isotopia: *fea* (Afonso X 7, P. Larouco 397) *mal talhada* (F. Rodríguez de Calheiros 137), *a dona peior talhada* que *nunca vi* (Afonso X 28). O termo *fea*, com o abstracto *fealdade*, rara vez, domina nitidamente este campo semântico. Cumpre, porém, assinalar que amiúde figura em séries intensivas, nom só alusivas ao físico, mas antes ao perfil moral da mulher: *velhas feas* (G. Perez Conde 164); *fea, velha e sandia* (J. Garcia de Guilhade 203), esta série trimembre especialmente interessante por se arvorar de forma explícita em 'louvor' da mulher. A primeira das três estrofes, presididas pelo paralelismo semântico, reza:

Ai, *dona fea*, fostes-vos queixar
que vos nunca louv[o] en meu cantar;
mais ora quero fazer un cantar
en que vos loarei toda via;
e vedes como vos quero loar:
dona fea, velha e sandia!

A paródia sintetiza-se nos três adjectivos referidos ao substantivo *dona*, ordenados canonicamente (do físico ao moral). Junto da caracterização física, com alusom ao estereótipo da idade, o impropério moral. Qualquer dos três nas antípodas do universo da *fin'amors* e da cortesia. Igualmente, Pedro Amigo de Sevilha (n° 309):

fea e velha, nunca eu vi tanto;
e esta *dona puta* é já quanto (vv. 5-6)

reunindo em síntese três dos termos centrais da denegrição da mulher, a que se somam outras notas menores de tipo negativo.

A apreciação do físico pode condensar-se numha simples anotação global, de tipo intensivo, rara vez completada por algumha comparação ou metáfora. O enunciador numha cantiga de Afonso X (n° 28) acha *Sancha Anes encavalgada* (v. 1), «uma dona de avantajadas formas e já entrada em anos» (Lapa), afigurando-se-lhe *mostea*, umha carrada de palha:

nunca vi dona peior talhada,
e quige jurar que era *mostea*;
e vi-a cavalgar per ùa aldeia
e quige jurar que era *mostea* (vv.3-6)

comparação feliz, sublinhada pelo refram e a *sermocinatio*, «que exprime admiravelmente bem o vagaroso do andamento, a grossura das formas e as farripas esbranquiçadas dos cabelos», em perfeita amplificação de Lapa.

Por vezes, a fealdade aparece marcada por meio de caracterizações indirectas. Eis os casos em que isto se produz:

- Pero Garcia Buralês (nº 385) chama ironicamente a Maria Negra¹⁹ *ben talhada*, vistoso estilema da cantiga de amigo, numha composiçom em que se invertem, aliás, os papéis deste (sub)género, ao apontar que é a mulher quem recebe honra polo seu amor ao poeta. A primeira das quatro estrofes, todas de fundo paralelístico, assinala:

Dona Maria Negra, *ben talhada*,
dizen que sodes de mi namorada.
Se me ben queredes,
por Deus, amiga, que moit'onr'avedes,
se me ben queredes.

- Pero de Armea (nº 373) compara o rosto de umha donzela, que presumia de formosa, com o traseiro dele próprio, devidamente enfeitado com *concela* e *alvaiade*, a que soma Pero de Ambroa (nº 340) o *revol*, diferentes tipos de cosméticos, juntamente com *orelhas*, *sobrancelhas*, e, novamente o de Ambroa, *narizes*, *beiços* e *granhon*. Nestas condiçons, afirma, *de parescer ben vencer-vos-ia* (v. 7).

A composiçom é seleccionada por Giuseppe Tavani como exemplificadora, entre nós, dessa cultura cómica popular a que aludimos. A substituiçom do alto polo baixo e vice-versa, a elevaçom do traseiro ao nível da cabeça e vice-versa, é para ele «não (...) mais do que um aspecto da subversão carnavalesca», notando que «o disfarce do traseiro para que se pareça com a cara é um dos motivos essenciais, ainda hoje, do cómico popular»²⁰. Especifica ainda que os cosméticos, branco e vermelho, ponhem de relevo o encarnado natural do rosto.

- Pero da Ponte (nº 343), perante a indagaçom de Marinha Foça a propósito do seu *parecer*, exclama cruelmente, no mais ferinte mal-dizer:

- Senhor, non ouver'a nacer
quen vos viu e vos desejou! (vv. 5-6)
especificando um único matiz: a *coor... negra* (vv. 14 e 20).

Na cor, e a cor *negra*, insiste-se noutra composiçom (Afonso X, 7), outras vezes sem mais precisons: *a vossa color* (P. Larouco, 397), como traço negativo. Deverá entender-se com os predicamentos antitéticos de *ben colorada* (P. de Armea, 373), nota marcada positivamente.

- Novamente Pero Garcia Buralês (nº 375), com o pretexto de a sua senhor nom saber colocar-se a touca, recomenda-lhe:

19. O adjectivo funciona como alcunha(-apelido), visto se poder ainda *departir*, e nom pode ser alheio a umha notaçom geral de cor, mau grado a interpretaçom que Pero Garcia Buralês (nº 384) pom na boca da protagonista. O mesmo acontece com o *Grave* - Maria do *Grave* - que glosa Joam Soarez Coelho (nº 233) ou com *Leve* - Maria do *Leve* (nº 244, 246, 247) -. A possibilidade de se tratar de jogos malévolos sobre a Balteira nom nos parece despicienda, embora literariamente irrelevante. Cfr. notas 9 e 22.

20. Cfr. «O cómico e o carnavalesco nas cantigas de escarnho e maldizer», in *Boletim de Filologia*, XXIX (1984), pp. 59-74, concretamente p. 68.

buscade quen vos entouque melhor
e vos correga, polo meu amor,
as *feituras* e o *cós* que avedes (vv. 5-7)

precisom, em termos actuais, de cirurgia estética para toda ela (*feituras* e *cós*), quanto ao aspecto físico, e umha flechada ao *falar* (outro tópico do género: o falar bem) — «e se non, non faledes» (v. 21)—, do ponto de vista intelectual.

Nom existe no retrato negativo da mulher umha excessiva pormenorizaçom dos seus rasgos, o que é acorde com o modelo de *amor*, de tipo abstracto e selectivo. Exceptuam-se três composiçoms, muito mais ricas no apontamento de traços concretos, de teor físico mas também moral. Pertencem a Afonso X o Sábio, Pero Viviaez e Joam Baveca. Reproduzimo-las na íntegra, a principiar pola do Rei Sábio, o qual «infringe todas as regras da cortesia, rebaixando a mulher a um nível perfeitamente animal», no dizer de Lapa (nº 7):

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*
nen 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 alermã.

Non quer'eu *donzela fea* (...)

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

Non quer'eu *donzela fea* (...)

Non quer'eu *donzela fea*,
velha de ma[a] coor,
que *ant'a mia porta pea*
nen [me] faça i peor.

Non quer'eu *donzela fea* (...)

A cantiga centra-se nos dous aspectos enunciados no refram, que abre e encerra

a composição: a fealdade e o mau cheiro (e comportamento) da *donzela*. Considerando que os versos ímpares de cada estrofe (1 e 3) repetem os dous do refram, os restantes constituem, alternativamente, expansões semânticas de cada um dos versos do estribilho, tornando todo a concentrar a nossa atenção na dualidade sémica do mesmo, resumo do poema:

Non quer'eu donzela <i>fea</i>	{	e <i>negra come carvon</i> (v. 4) e <i>velosa come can</i> (v.10) que á <i>brancos os cabelos</i> (v.16) <i>velha de ma[a] coor</i> (v.22)
que ant'a mia porta <i>pea</i>	{	nen faça come <i>sison</i> (v.6) nen faça come <i>alermã</i> (v.12) nen faça come <i>camelos</i> (v.18) nen [me] faça i <i>peior</i> (v.24)

A isotopia da fealdade reúne: cor negra, pele velosa, cabelos brancos, velhice e má cor²¹.

A do fedor: referências intensivas de tipo comparativo a plantas (*alermã*), aves (*sison*) e animais (*camelos*), ligados pola nota semântica da fetidez. O «produto da digestão», como interpreta Lapa em nota, que irrompe desgostosa no último verso, participa igualmente dos mesmos semas. A associação fealdade-velhice, de novo co-presente (v. 22), culmina o reverso do retrato físico; a incontinência gasosa, se nom escatológica, dinamita também o perfil moral²².

A cantiga de Pero Vivíaz (nº 405) é explicitamente (vv. 3-4) um contra-texto, um anti-paradigma, um modelo de fealdade feminina conforme os cânones da época:

ũa donzela coitado
d'amor por si me faz andar;
e en sas *feituras* falar
quero eu, come namorado:
5 *rostr'agudo come foron,*
 barva no queix'e no granhon,
 e o ventre grand'e inchado.

21 . É possível referir todos os membros da isotopia simplesmente à velhice, visto que esta sói incorporar referências negativas à cor (*negra*, principalmente).

22 . Vid. o estudo de S. Pellegrini: «Una «cantiga de maldizer» di Alfonso X (B 476)», in *Studi Mediolatini e Volgari*, VIII (1960), pp. 165-172, incluído depois no livro *Varietà romanze*. Adriatica Editrice, Bari 1977, pp. 20-29. Aponta a possibilidade (p. 23) de que «la *donzela fea* sia da identificare con la celebre *soldadeira* (isto é, Maria Balteira) che anche altra volta dovette supportare i pesanti scherzi del Re (B 481/V 64)», e ainda «è assai più probabile, poiché la *donzela fea* è *negra come carvon* (v. 4), che essa sia tutt'uno con quella Maria Negra» de Pero Garcia Burgalês (Lapa, nº 7 e 384-385-386 respectivamente). Cfr. as nossas notas 9 e 19. Para *peer*, que poderia conlevar ecos eróticos, cfr. pp. 24-25.

- 10 *Sobrancelhas mesturadas,
grandes e mui cabeludas,
sobre-los olhos merjudas;
e as tetas pendoradas
e mui grandes, per boa fé;
á un palm'e meio no pé
e no cós três polegadas.*
- 15 *A testa ten enrugada
e os olhos encovados,
dentes pintos come dados...
e acabei, de passada.*
- 20 *Atal a fez Nostro Senhor:
mui sen doair'e sen sabor,
des i mui pobr'e forçada.*

Trata-se de umha autêntica caricatura do físico, com algumha pincelada sobre o estatuto psicológico e social (vv. 20-21), da dama trovadoresca, apresentada como *donzela* (v.1), do mesmo modo que na anterior composição de Afonso X²³. Animalização (no *incipit* da *descriptio*, v. 5), excesso anatómico, contrastes desmedidos (vv. 13-14) num continuado prisma deformador (antítese e hipérbole ao serviço da *denigratio*), eis as chaves da cantiga. Nem sequer falta a referência maldosa à mulher como «obra maestra de Dios»²⁴, no v. 20, em irónica alusom ao texto *d'amor*.

Na terceira composição, de Joam Baveca (nº 193), o enunciador finge reproduzir umha conversa surpreendida entre duas mulheres, neste caso soldadeiras, em situação de tomar banho doméstico²⁵, as quais, tendo começado pelo elogio mútuo, acabam por pôr a nu os respectivos físicos deteriorados:

Estavam oje duas soldadeiras
dizendo ben, a gran pressa, de si;

23 . Nom parece ingénua esta denominação, que poderá aludir, em ambas as cantigas, à situação forçosa de *donzela* (que nom *dona*), conseqüência das *feitur*as evidenciadas polo enunciadore *come namorado* (ambigüidade: como namorado *seu*, autorizado para tecer umha *laudatio* tornada *vituperatio*; na condição simplesmente de *namorado*, quer dizer, do ponto de vista da axiologia cortês, e cortesá). No entanto, alguns indícios, como *o ventre grand'e inchado* (v.7) ou *as tetas pendoradas / e mui grandes* (vv. 11-12), apontariam polo contrário, de forma irónica, para o termo *donzela* (como em, v.gr., E. da Guarda 111). Trataria-se de umha mulher que nom é donzela (c. de amigo), nem afinal dama (c. de amor), segundo os últimos versos, nem provavelmente jovem; um ser, assim, de todo ponto *des-cortês*.

24 . Cfr. M. R. Lida de Malkiel (*cit.* em nota 1).

25 . Além de recurso necessário para a descrição das respectivas intimidades das *companheiras* (v. 13), poderia haver um eco irónico do banho iniciático (pré-nupcial ou de fertilidade) que ressoa na tradição de *amigo*. Para a simbologia da água, associada de regra à experiência erótica, cfr. P. Lorenzo: *La canción de mujer en la lírica medieval*. Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p. 197 e ss. Quanto à cena da nudez, como bem lembra J. A. Osório (*cit.* em nota 3), citando E. R. Curtius, «pertence a uma tradição literária e folclórica» (p. 193).

e viu a ña delas as *olheiras*
 de sa companheira, e diss'assi:
 5 — Que *enrugadas olheiras* têedes!
 E diss'a outra: — Vós com'as veedes
 desses ca[belos sobr'essas trincheiras]?

.....
 en esse vosso *rostro*. E des i
 10 diss'el'outra vez: — Já vós dult'avedes;
 mais tomad'aquest'espelh'e veeredes
 tôdalas vossas *sobrancelhas veiras*.

E ambas elas eran companheiras,
 e diss'a ña en jogo outrossi:
 15 — Pero nós ambas somos muit'arteiras,
 melhor conhosqu'eu vós ca vós [a] min.
 E diss'[a] outra: — Vós, que conhocedes
 a min tan ben, por que non entendedes
 como son *covas* essas *caaveiras*?

E, depois, tomaron senhas massciras
 e banharon-se e loavan-s'a si;
 e quis Deus que, nas palavras primeiras
 que ouveron, que chegass'eu ali;
 e diss'a ña : — *Mole ventr'* avedes;
 25 e diss'a outr': — E vós *mal ascondedes*
as tetas, que semelhan cevadeiras.

Apesar de a composiçom ser menos rica em pormenores físicos que a anterior, em parte por ter chegado até nós incompleta, revela significativa coincidência com a de Pero Viviae, tanto nas partes do corpo seleccionadas quanto nos qualificativos aplicados:

PERO VIVIAEZ

rostro 'agudo' (v.5)
sobrancelhas 'mesturadas' (v.8)
tetas 'pendoradas e mui
 grandes' (vv.11-12)
ventre 'grand'e inchado' (v.7)
 'testa' *enrugada*
 'olhos' *encovados*

JOAM BAVECA

— (v.9)
 — 'veiras' (v.12)
 — 'que mal se escondem,
 semelhan cevadeiras'²⁶
 — 'mole' (v.24)
 'olheiras' *enrugadas*
 'caaveiras' *covas*

26. Os semas nocional ('com volume excessivo') e situacional ('com caimento'), combinados com outros, respeitantes ao *ventre*, à *testa*, às *olheiras*..., situam as mulheres alvejadas fora da juventude, etária ou física.

Por sua vez, Pero Viviaeaz acrescenta ainda:

- *queixo e granhon*, com barba.

- *dentes*, 'pintos come dados', que Lapa, em nota, entende: «isto é, grandes como dados e apresentando pintas de podridão», embora nos pareça não ser segura a referência ao tamanho.

- *cós*, de 'três polegadas', face ao *pé*, de 'palmo e meio'; quer dizer, pés exageradamente grandes com respeito a um *cós* ridículo? Um problema, no entanto, é o exacto significado de *cós*. Se aponta à cintura, as medidas casam mal com o 'ventre grand'e inchado' citado antes (v.7). Aludirá assim ao corpo em geral; pouco mais do que um corpo simbólico²⁷, colocado sobre uns pés desmesurados, para sustentar aquelas mamas e ventre volumosos, com rosto ossudo e extremamente peloso²⁸, e as rugas da fronte, como a ruína dos dentes, a anunciarem a velhice, se não por anos, por desleixo. Eis, resumido, o retrato da *donzela* de Pero Viviaeaz.

Frente às *donzelas* de Afonso X e Pero Viviaeaz, vemos Joam Baveca escolher *soldadeiras*, as figuras femininas mais representativas do cancionero escarninho, apresentadas invariavelmente como *velhas*, aspecto este que, se não é propriamente físico, é óbvio que repercute nele. O facto de situar na velhez grande número de mulheres comporta caracteres contra-textuais evidentes. Com efeito, o vocábulo *velha*, na dupla função de substantivo e adjetivo, é absolutamente dominante nestas cantigas para descrever o estado físico de inúmeras mulheres, os efeitos devastadores da passagem dos anos ou de uma vida desregrada. São *velhas*, assim, *soldadeiras*, *covilheiras*, *donas*... (Afonso X, n.º 7, A. Eanes do Cotom 45, 47, 48; J. Baveca 195, P. de Ambroa 339), mesmo uma *ermida*²⁹ é *velha* (P. de Ambroa 336). Joam Vaasquiz

27 . Na realidade o significado dominante, se não único, nos textos trovadorescos é 'corpo', como em provençal (*cors*). Cfr. T. García-Sabell Tormo: *Léxico francés nos cancioneros galego-portugueses. Revisión crítica*. Ed. Galaxia, Vigo 1991, s. v.

Os dicionários luso-brasileiros (A. de Moraes Silva, C. de Figueiredo, A. Buarque de Hollanda, etc.) consideram o palmo como antiga medida equivalente a 22 cm.; os pés seriam pois de 33 cm. Por sua vez o palmo tem 8 polegadas. Cfr. também X. A. L. Dobao: *Vocabulario das pesas e medidas*. Xunta de Galicia, Santiago 1988, p. 28. s.v.

Lapa assinala, pelo contrário, como «curioso o contraste entre o pé avantajado e a cinta de vespa» (*loc. cit.*, em comentário).

28 . Note-se a falta de alusões aos cabelos, de regra no retrato médio-latino e provençal, mas ausente da nossa cantiga de amor. Se ausência textual implica ausência real, eis uma antítese feroz: falta de cabelo frente a um *totum continuum* de pêlo pela face, e umas sobrancelhas unidas do teor do cabelo (*cabeludas*) a descaírem sobre os olhos.

29 . Uma mulher? O seu sexo? Em todo o caso um referente feminino. Uma mulher pode devir, por sinédoque, um sexo (cfr., v. gr., Afonso Eanes do Cotom 41).

(nº 247) apresenta Maria Leve perante o confessor, preocupada nom dos seus muitos pecados, mas do decorrer irremediável do tempo³⁰:

Maria Leve, u se maenfestava,
dirci-vos ora o que confessava:
— São *velh'*, ai, capelan!

Lamento profundo, saudoso acaso do antigo pecar!

Como substantivo, ña *velha* (Afonso X, nº 31, A. Eanes do Cotom 48, 49; J. Baveca 195), geralmente precisado por umha adjectivação negativa, amiúde mesmo com mais de um elemento (séries bimembres ou trimembres), com efeitos intensificadores:

- *velhas feas* (G. Perez Conde 164)
- *velha sandia* (P. Garcia Buralês 386)
- *velha de ma[a] coor* (Afonso X, 7)
- *velha fududancua* (Afonso X, A. Eanes do Cotom 45)
- *velha fududancua peideira* (A. Eanes do Cotom 45)
- *velha puta pobre* (este como atributo, P. de Ambroa 339)

Como acontecia com a fealdade, a velhice, que associa de regra o campo anterior, é-nos sugerida, por vezes, com procedimentos formalmente indirectos, no entanto semanticamente inequívocos, ora conceptuais, ora textuais. Assim, Orraca Lopez, *velha* que porém *cuid'a guarecer* (A. Eanes do Cotom 47), sente-se aludida (similitude referencial) só com ementar o poeta (nº 48) umha congénere:

— Por Deus, que vos fez,
non trobedes a nulha *velh'* aqui,
ca cuidaran que trobades a min (vv. 4-6)

E em idênticas condições surge alvejada a própria Balteira, com o agravante de que o poeta —Joam Baveca (nº 195)— se sente, para mais, comicamente indignado polo seu proceder:

por ña *velha* que eu deostei,
deostou-m'ora Maria Balteira (vv. 5-6)

Assim mesmo, V. Perez Pardal e P. Amigo de Sevilha (nº 428) atribuem-lhe, no reinado do Rei Sábio, o estranho poder de excomungar e de absolver;

este poder ante tempo del-Rei
D.Fernando já lhi viron aver (vv.10-11)

30 . O tema da confissom aparece de regra nas CEM desprovido de conteúdos religiosos sérios, e si como estratagemas satírico, burlesco ou jocoso. Fernam Velho (nº 146), v. gr., situa a Balteira após a confissom a *filhar* um clérigo *con que se defender l possa do Demo* (vv. 13-14) e a quem dá a *cama en que sol jazer* (v. 19). Joam Baveca (nº 190), por sua vez, apresenta Maior Garcia, em idêntico contexto, com *dous ou três clérigos, un sa sazón* (v. 13); *sen un deles, sabede vós ben l que a non pode a morte colher* (vv. 20-21).

«maneira pérfida de lhe chamar velha», em palavras de Lapa.

De Elvira Perez afirma-se que «era mui boa», mas «melhor / *quand'era moça*» (J. Romeu 224). A Marinha Crespa vai referido maliciosamente o provérbio, ainda actual, «a boi velho non lhi busques abrigo» (P. da Ponte 344). E esse é, acaso, o 'pecado' da Peixota (id., nº 368), pois, apesar das carências de «pescado», «nulh'ome nona quer prender» (v. 14).

Enfim, Pedro Amigo de Sevilha (nº 310), referindo-se a umha «capa velha» de umha certa Elvira, *a capa velha, Elvira*, através de um hábil jogo sintagmático na disposição dos diferentes elementos lingüísticos - *a capa, velha Elvira* -, atribui a velhice à prenda de vestir e à mulher, homónima da anterior.

A dama trovadoresca pressupom-se jovem, embora raro se explicita esta juventude, salvo alguma vez nas cantigas de amigo (*pastorinha, louçãa...*). E ainda que a aplicação destes conceitos nom se corresponda aos actuais, nem a *senhor* das cantigas tenha de ser, polo seu estatuto sócio-jurídico, excessivamente jovem, a insistência das CEM na velhice supom, do ponto de vista da órbita cortês, um claro exercício de contra-texto.

Eis agora alguns aspectos relativos ao plano moral, em negativo. A maioria dos adjectivos ou conceitos aplicados à mulher som os esperados, tendo em conta o seu referente positivo³¹. Assim, a respeito da bondade, surge a marca da *maldade*, em companhia de *torpidade*, na *senhor*, defeitos sem par, afora na misteriosa ressalva que coloca P. Larouco (nº 397) :

senhor, ben [moor] é vossa *torpidade*
de quantas outras eno mundo sei:
assi de fea come de *maldade*
non vos vence oje senon filha dun rei (vv. 3-6)

'A veracidade, no comportamento amoroso ou fora dele, aponta o adjectivo plural *aleivosas*, como caracterização de todas as mulheres, num arranco mais aparente do que real de misoginia³², em tençom entre Joam Vaasquiz e Joam Airas (nº 248), assim como *traedor* (F. Paez de Talamancos 134), *perjurada* (L. Lias 265) e os conceitos de 'enganadora' (E. da Guarda 123, V. Perez Pardal 425) e 'mentirosa' (F. Paez de Talamancos 134, P. Amigo de Sevilha 317), juntamente com o próximo

31 . Alguma vez presente, em registo irónico. Assim, a Balteira (P. de Ambroa 331) é qualificada como *sabedor* e *arteira* (v. 7) em ... *tirar com beesteiros*, com equívoco sexual incluído. Cfr. também as cantigas nº 37 (v. 2) e 367 (v. 22), quanto ao primeiro adjectivo, e nº 193 (v. 15), quanto ao segundo.

32 . A misoginia, além deste isolado e frágil eco (que cumpre contextualizar na estrutura da tençom), nom tem presença entre nós, polo menos no plano discursivo (cfr. contodo E. da Guarda 122). Umha aproximaçom ao tema, tomando como base as colecçoms contísticas, em M. J. Lacarra: «Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media», in *Studia in honorem prof. M. de Riquer, I*, Quaderns Crema, Barcelona 1984, pp. 339-361. Cfr. notas 39, 43 e 47.

de *rafece* (J. Baveca 196). Também 'interesseira' (P. Amigo de Sevilha 318, J. Vaasquiz 245, 246).

'A mesura refere-se negativamente o adj. *sandia* (J. Garcia de Guilhade 203, P. Garcia Burgalês 386), o termo canónico *assanhada/ensanhada* (Afonso X, I, F. Paez de Talamancos 137), e, explicitamente, *desmesurada* (Afonso X I, V. Perez Parda 425). Esta descortesia atribui-se à Balteira, junto com a noção de 'blasfema' ou 'impiedosa' (P. Garcia Burgalês 376) no jogo de dados. A Maria Perez talvez aluda, também, outra composição de Joam Airas de Santiago (nº 181), que, embora hiperbolizando o feitio medonho da mulher, centra-se ironicamente no tópico da timidez ou temor invencíveis do namorado³³ perante a dama. Lembremos a primeira estrofe:

Pero Garcia me disse
que mia senhor con el visse;
e dixc-lh'eu, que non oísse:
— Ai, Pero Garcia,
gran med'ei de Dona Maria,
que nos mataria!

Finalmente, eis aqui outro grupo de termos do mais injurioso dos Cancioneiros: o já visto *puta* (P. Amigo de Sevilha 309, P. da Ponte 357), intensificado com *gran* (id. 363), ou amplificado com *velha* (P. de Ambroa 339), *puta fududancua* (J. Garcia de Guilhade 213), *peideira* (J. Garcia de Guilhade 213, P. Garcia Burgalês 384), palavra esta também fortemente afrontosa que Lapa³⁴ fai equivalente a 'ordinária, reles, porca'...É de notar que o vocábulo *puta* (e o conceito) nom implicam amiúde um ataque (directo) à mulher, mas ao home com quem convive ou se relaciona³⁵. Pola condição dela conhece-se a dele, verdadeiro alvo do escárnio. Os outros dous termos, no entanto, som imediatamente lesivos para as alvejadas.

Umha única vez surgem *fraquelinha* (J. Garcia de Guilbade 213), *lazerada* (J. Bolseiro - J. Soarez Coelho 251), *malfadada* (P. Garcia Burgalês 386), *mesela* (M. Soarez 285), *sen doair'e sen sabor* (P. Vivieaz 405). Algumha vez *pobre* (P. de Ambroa 339, P. Garcia Burgalês 386), e *mui pobre* (P. Vivieaz 405). Pedro Amigo de Sevilha (nº 323) aproveita este dado como estratagemata para um jogo sexual:

Maior Garcia [vi] tan *pobr'*ogano,

33. Há mais do que isto; há também umha flechada à Balteira, tratada, em inversom sócio-cortês, como *senhor* (e senhor de mais de um), e mesmo um eco do génio da singular soldadeira que, em referência a Pero de Ambroa (Afonso X, I), ameaça: «se ãa vez assanhar me fazedes / saberedes quaes peras eu vendo» (vv. 7-8, etc.), com novo eco do código d'*amor*.

34. No 'Vocabulário' (s. v.) da sua edição das *Cantigas* (cit. em nota 9).

35. «Se pensaba que la prostitución era una necesidad masculina y se afirmaba que era una salvaguarda para las esposas e hijas decentes». M. Wade Labarge (cit. em nota 1), p. 251.

que *nunca tan pobr'outra molher vi*,
que, se non fosse o arcediano,
non avia que deitar sobre si (vv. 1-4)

A referência à depreciação (moral ou social) pode incluir, de forma indicial, a profissom. Assim, Airas Perez Vuitorom (nº 83) a Correola:

conselho-vos que tragades molher
destas aqui, *se peor non veer*,
a que achardes i de mais mercado (vv. 23-25)

A depreciação pode também conduzir-se indirectamente. Assim acontece numha cantiga de Pedro Amigo de Sevilha (nº 321) que visa magistralmente, por ambigüidade satírica, um tal Pero Ordonhez e, por similitude referencial, Maria Balteira. Trata-se de alguém que é «torpe e desembrado» (v. 1), que parece «rapaz / ou algun ome de pouco recado» (vv. 6-7), «mui chgo de mal» (v. 12), etc., que «pregunta por ña soldadeira / e non pregunta por al mais guisado» (vv. 10-11).

‘A noçom de pureza maculada por um comportamento que torna quase irreconhecível o ser, aponta umha curiosa cantiga de D. Fernam Paez de Talamancos (nº 136), ou Tamalancos³⁶, que sugere maliciosamente, por antítese, as negras qualidades de umha abadessa, sua coirmá, *essa*:

Quand'eu passei per Dormãa
preguntei por mia coirmãa,
a salva e pa[a]çãa.
Disseron: — Non é aqui essa,
alhur buscade vós essa;
mais é aqui a abadessa.

Preguntei: — Por caridade,
u é daqui salvidade,
que sempr'amou castidade?
Disseron: — non é aqui essa (...)

A contraposição do refram propicia o discurso identificador, a passagem da interpretação literal para a velada. Assim a abadessa é-nos apresentada indirectamente como ‘corrupta’ (nom *salva*), ‘descortês’ (nom *paaçãa*), ‘luxuriosa’ (nom *conhece castidade*). Da mesma maneira, numha cantiga de Afonso Eanes do Cotom (nº 37), outra abadessa, qualificada canonicamente de *sabedor de todo ben*, aparece especializada, numha espécie de inversom de mestrias, em sabedoria sexual, na arte de *ambrar*. Como a Maria Dominga de Pero da Ponte (nº 367), com intertextualidade do vocábulo em ambos os poemas.

36. Cfr. C. P. Martínez Pereiro: *As cantigas de Fernan Paez de Tamalancos*. Ed. Laiovento, Santiago 1992, pp. 25-25. Cfr. a lúcida análise da cantiga nas pp. 82-83.

Assim mesmo, umha composição de D. Afonso Sanchez (nº 63) aponta para umha transformação parecida à de Tamalancos, expressa simbolicamente pola mudança antroponímica da mulher, que, de D. Biringuela e D. Maria, passaria a ser denominada D. Ousenda, D. Gondrode e D. Gontinha, a acnarem para um comportamento licencioso da (ex-)dama.

Umha última variante da caracterização indirecta, nom descritiva mas narrativa, consiste em apresentar simplesmente a mulher em acção, expondo o seu comportamento a respeito do *bom sem* cortês, o que pode dar lugar a alguns contra-textos.

Com efeito, desde a dama que privilegia um rival enquanto paga ao poeta com desamor, ou concede os seus favores a um home indigno enquanto outorga ao fiel namorado um bem inadequado —que depois se torna seu mal (nº 400)—, até à mulher, de qualquer estado, a intervir em lides sexuais, mesmo com a marginalidade nom cristá (nº 229, 189) ou fora dos limites do par canónico, estendem-se inumeráveis situaçõs, a escorregarem do amor para o sexo, e a descaírem para a obscenidade. A mulher é sujeito e objecto de obscenidade (nº 52). Mas também é ilimitada sexualmente. O sexo feminino nom conhece fronteiras no *escarnho e mal dizer*, é *prisom* sem fim, *maeta* aberta, *chaga* que nom fecha. E mais que apontar a libidinagem feminina (nº 299), os textos frisam sobretudo a incapacidade ou a insuficiência masculina (nº 100, 227, 234, 236) ou a comicidade de umha situação nom airosa para eles. Fertilidade feminina (nº 236), capacidade erótica superior, mesmo insaciabilidade (nº 299, 389), e disponibilidade (nº 173). Incomparável com o erotismo masculino³⁷, e de passagem alguma nota sobre a sua violência (nº 143, 277, 176). Poesia contodo de homes, a mulher é meio principalmente para atacar outros homes. De aí a luz satírica iluminar o cornudo (nº 212, 298), aplaudir a *pastorinha que soube fogir* ao marido desamado (nº 264), ou a que ignora o cônjuge retornado (nº 102, 289, 415, 417), recomendar, enfim, a outra dar *negra noite* ao marido, «pois que vos el *mal dia* faz aver» (nº 371). O adultério como tal nunca é denunciado, a vítima é sempre o marido; a causa, talvez, o casamento forçado (nº 269, 176), de aí a simples finalidade reprodutora (nº 417), tingida alguma vez de preocupaçõs linhagísticas (nº 155, 285).

Face a estes, som poucos os textos centrados na mulher com a dúplice vertente do equívoco por meio, e a transportarem, agora si, umha visom lúdica ou jocosa do feminino ligado ao sexo³⁸, que podem constituir contra-textos de preceitos da ortodo-

37 . Além das cantigas que exploram directamente a impotência masculina, por meio de um narrador auto- (v.gr., J. Soares Coelho 234) ou homodiegético (v. gr., J. Servando 227), cumpre assinalar que só por procedimentos mágicos consegue o homem, v. gr. o *daian de Cález* (Afonso X 23), superar, e controlar em benefício próprio, a sexualidade feminina.

«La capacidad sexual de la mujer es siempre particularmente inquietante», sublinha J. Dalarun (in *Historia de las mujeres en Occidente*, cit. em nota 1, p. 81). As CEM, no entanto, nom parecem traduzir qualquer inquietude masculina ao respeito; limitam-se só a constatar, por meio de comportamentos concretos, o facto, com a tonalidade indicada.

38 . Como observa A. M. Branco (cit. em nota 15) «de modo a criar um *jogo de escondidas* com o receptor, numa dialéctica de leitura que nos torna únicos responsáveis pela proibição ou permissão do sentido

xia amorosa, mas pouco ou nada novo acarretam para a configuração do anti-retrato. Ou a única composição de teor antifeminista nitidamente reconhecível, mas mesmo assim de reduzido alcance, pertencente a Estevam da Guarda (nº 123), onde uma mulher se aproveita da sabedoria de Martim Vaasquez contra o próprio dador, à imagem de Viviana com Merlim³⁹.

A ruptura do texto cortês origina-se alguma vez pela irrupção do real popular no esquema da cantiga trovadoresca. O exemplo mais claro vem dado pela *ama* de Joam Soarez Coelho. Com efeito, a eleição de uma ama de meninos como objecto da vassalagem amorosa (mesmo fingida) por parte do rico-home produziu celeuma no mundo dos trovadores⁴⁰. Ao acontecimento referem-se entre outros Joam Garcia de Guilhade (nº 215), quem assegura não ter encontrado jamais a *amas mamadas*, e Juião Bolseiro (em tenção com o próprio J. Soarez Coelho, 251). Mas é D. Fernam Garcia Esgaravunha (nº 130) quem descreve, melhor que ninguém, num pseudo-elogio que é por sua vez contra-texto, as prendas domésticas da mulher:

Esta ama, cuj' é Joan Coelho,
per *boas manhas* que soube aprender,
cada u for, achará bon conselho:
ca sabe ben fiar e ben tecer
e talha mui ben bragas e camisa;
e nunca vistes molher de sa guisa
que mais *límpia vida* sábia fazer;

Ant', é oje das molheres preçadas
que nós sabemos en nosso logar,
ca lava ben e faz bõas queijadas
e sabe ben moer e amassar

«obsceno» do poema» (p. 68). Cfr. também o nosso trabalho cit. em nota 17, com bastante exemplificação deste tipo de textos.

A referência sexual, não obstante, é às vezes directa, sem qualquer anfibologia vocabular por meio (v. gr. nº 41, 386, 417, 425), embora amiúde com um certo jogo conceptual (assim, nº 39, 46, 208, 212, 298, 314, 333, 355, 371), mas mesmo assim não descaí o tom festivo, com muito burlom, dominante neste tipo de composições. Mesmo a respeito do lesbianismo (nº 41) ou do incesto, quando de iniciativa feminina (nº 119), não avulta especial denigração para a mulher nem, decerto, propósito corrector (saliente).

39 . Cfr. M. J. Lacarra (cit. em nota 32): «Sansón, Salomón, David, Aristóteles, Virgilio... protagonizan historias donde su sabiduría resulta ineficaz frente a la astucia de las mujeres» (p. 347), aspecto este bastante reiterado na literatura antifeminista medieval. Porém, o discurso, algo diferente aliás, de Estevam da Guarda não pretende generalizar, limitando-se a um exemplo concreto e determinado (*tal molher / ùa molher assi*); parece atentar, não tanto no paralelismo de Merlim e Viviana, quanto nas prendas da visada e na ingenuidade do protagonista.

40 . M. Rodrigues Lapa: *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*. Coimbra Ed., Coimbra 1977 (9ª ed.), p. 194 cita «o escândalo das amas e teceadeiras» como um dos seis ciclos que, tematicamente, mais avultam no cancionero satírico. Vid. também Y. Frateschi Vieira: «O escândalo das amas e teceadeiras nos Cancioneiros galego-portugueses», in *Colóquio/Letras*, 76 (Novembro de 1983), pp. 18-27.

e sabe muito de bõa leiteira.

Esto non digu'eu por ben que lhi queira,
mais por que est'assi, a meu cuidar.

E seu marido, de crastar verrões
non lh'achan par, de Burgos a Carrion,
nen [a] ela de *capar galiões*
fremosament', assi Deus mi pardon.
Tod'esto faz; *e cata ben argueiro*
e escanta ben per olh'e per calheiro
e sabe muito bõa escantaçon.

Non acharedes, en toda Castela,
graças a Deus, de que mi agora praz,
melhor ventrullo nen melhor morcela
do que a ama com sa mão faz;
e al faz ben, como diz seu marido;
faz bon souriç' e lava ben transsido
e deita ben galinha choca assaz.

«Que boa ama, esta de Soárez Coelho! Sabe fiar e tecer, talha bem umas calças ou uma camisa e nunca vistes pessoa da sua condição 'que mais limpa vida' saiba ter. É mulher de respeito, lava bem e faz boas queijadas, sabe moer e amassar e tem muito de boa leiteira. O marido castra porcos e não tem igual entre Burgos e Carrión. Ela capa franganotes, que é uma limpeza! E sabe fazer encantamentos. Em toda a Castela, graças a Deus, não há melhor enchido nem melhor morcela 'do que a ama com sa mão faz'. Faz chouriço gostoso, lava bem um morto e sabe deitar uma galinha choca». Assim glosa Mário Martins⁴¹ as qualidades inegáveis, do ponto de vista humano e social, desta mulher do povo. Mas a verdade poética é outra! E as qualidades culinárias, de higiene, mesmo divinatórias da *ama*, som antítese paródica das supostas na *senhor*, às quais deveria prestar homenagem o poeta de alta alcúrnica Joam Soárez Coelho, o qual por isso mesmo resulta também atingido. E apesar de tentar reduzir os misteres humildes com que Esgaravunha 'orna' a mulher, aos domésticos de «tecer e lavar / cordas e cintas», assim como de «criar (...) mui fresas pastores» (nº 251), o estatuto da dama palaciana era diferente, como lembra Juião Bolseiro com um 'saber de experiência feito' (vv. 19-21, 29-31). Destarte, o retrato traçado por Esgaravunha é antitético da dama trovadoresca, mas é-o de facto, com diferença aos anteriores, nom por *des-cortês*, mas por *a-cortês*. A realidade popular é alheia à *fin'amors*, salvo quando, caricatural, por efeito da carnavalesação, se converte no pólo oposto, dentro da constelação de valores em que o cortês e o cortesão configuram norma e medida.

41 . *A Sátira Medieval Portuguesa*. Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa 1977, p. 62.

2. 2. *Achegas para o retrato em positivo*

A dama dos trovadores é, por princípio, uma mulher nova e formosa. A ruga nom é bela, antes denuncia velhice («rosto velh'e enrugado», P. Amigo de Sevilha 309, v. 14). Com um físico que agora se completa algo mais: A estatura, nom baixa. O corpo *delgado* ('fino, esbelto'). A cara, nom estreita, carnosa e sem pilosidade. Dentes pequenos (?) e cuidados. De boa cor, mesmo colorada e de tonalidades claras. Seios nom grandes. Ventre reduzido. Pés pequenos.

Notáveis ausências, porém. Quase nada se aponta dos olhos, nada da boca nem do nariz, orelhas, colo, braços...ou pernas. No entanto a combinação da *descriptio* positiva com a negativa contribuem a perfazer umha ideia da beleza feminina da época mais completa. O ideal de beleza nom é, evidentemente, imutável, sujeita-se aos ditados da moda. A moda no vestir, por exemplo, proporciona por vezes dados referidos ao físico, além de completar o desenho. Infelizmente, e curiosamente, quase nengumha cantiga escarninha foca aspectos da vestimenta feminina, enquanto existem, polo contrário, bastantes relativas à moda masculina⁴².

Embelezam o físico a higiene, os perfumes, os cosméticos, vermelhos e brancos, acordes com a cor do rosto assinalada. Quanto a notas morais, sublinhe-se as relativas a fidelidade, sinceridade, pureza e castidade, a alegria, fé cristá..., cortesia. 'Virtude' social, a riqueza, que conleva a ignorância (ou abandono) das tarefas domésticas.

Cumpre ter presente, no entanto, que nom todos os dados apontados se arvoram, como é óbvio, em contra-retrato explícito da *descriptio dominae* trovadoresca. Alguns frisam só determinado perfil descuidado pola *fin'amors*, ou contribuem a preferenciar certas feiçõs ou focalizaçõs. Mas outros só interessam ao discurso histórico-cultural, extravasando do código literário estrito que desde o séc. XII, e durante centúrias, senhoreia, com diversa intensidade, as literaturas europeias de Ocidente.

42. Nos textos de escárnio som isoladas as referências às prendas femininas, e, quando inseridas, raramente visam o retrato da mulher. As alusõs a um pano *mao*, *l'feo*, *lixoso*, de umhas meninas (D. Denis 88), aos luxuosos *panos con penas veiras*, *l os panos de vergrós* que vende certo casal (E. da Guarda 99), ou à *capa* velha comum de um infançom e a sua mulher (J. Garcia de Guilhade 209), apontam para dificuldades económicas. As mençõs reiteradas ao *brial* (L. Lias 252, 253, 254) e ao *manto* (id. 254) da esposa do *zebron*, focalizam principalmente um marido pobre e/ou mesquinho. Afonso X (nº 22) anota, de passagem, as *cintas sirgadas* como características das mulheres grávidas. Só Estevam da Guarda (nº 106) refere a *camisa de sirgo*, *ben lavrada*, de certa dona, acorde com a profissom, reclamo e beneficio à vez. Cfr. também Martim Soarez, 286.

Eis autores a apontarem para moda ou prendas masculinas: Afonso X (nº 9, e sobretudo 22), Afonso X - Garcia Perez (nº 150), Estevam da Guarda (nº 121), Joam Baveca (nº 194), Joam Servando (nº 228), Joam Soarez Coelho (nº 239), Martim Anes Marinho (nº 276), Martim Soarez (nº 300), Pedro Amigo de Sevilha (nº 306), Rodrigo Eanes Redondo (nº 407).

3. As Cantigas de Santa Maria

Quanto às Cantigas de Santa Maria, deixadas de parte neste trabalho, cumpre alguma referência, visto, numa certa medida, usarem da cantiga de amor «a lo divino», o que supom, para já, o louvor da dama por antonomásia, a *senhor das senhores*, mas nom só. Curiosamente, nesse catálogo de *exempla* com propósitos suasórios que som as CSM, nom faltam perfis negativos das mulheres a respeito da ideologia religiosa e cortesá amparada, quando nom promulgada, polo Rei Sábio. Nos seis temas centrais que, a este propósito, destrinça Rhona Zaid⁴³ - «1) *incontinent nuns*; 2) *women as dupes of men*; 3) *converts to Christianity*; 4) *skepticism or lack of religious conviction*; 5) *adulteresses*; and 6) *dabblers in the occult*» - observamos umha apresentação dinâmica da mulher no(s) seu(s) comportamento(s), nom quaisquer notas estáticas referidas ao físico ou ao moral.

O feminino nas CSM orienta-se porém em funçom de dous pólos modelares: o profano e o sacro, mais este do que aquele, sendo Santa Maria o seu arquétipo. Essa duplicidade dos modelos na estrutura profunda das narrativas e *loores* da colecçom afonsina, que dá lugar a mundivisions dissímeis das CEM, e nom unicamente no plano da mulher, moveu-nos a adiar esta abordagem para outra ocasiom, com vista a focalizaçoms de signo em parte diferente.

4. Algumas conclusons

Tentámos oferecer ao longo destas páginas umha aproximaçom ao contra-retrato da dama trovadoresca e, indirectamente, umha achega que amplie o seu desenho segundo o paradigma cortês. O carácter abstracto do retrato enriquece-se agora com mais algum traço (corporal, anímico ou moral) e, mesmo, com algumha nota básica pouco ou nada explicitada nos modelos, como a da juventude, em vista da insistência dos textos escarninhos na situaçom oposta, a *velhece* ou *velhice*. Fealdade, velhez ou velhice, comportamentos sexuais desordenados ou *desorbitados*, eis as esferas preferidas polo *escarnho e mal dizer* a respeito da mulher...

A maior parte dos apontamentos referentes ao anti-retrato conformam contra-textos de aspectos codificados pola *fin'amors* ou o *amour courtois*⁴⁴, nomeadamente os atinentes à *laudatio* ou louvor da dama segundo os cânones da *descriptio puellae*. Outros som tirados de anotaçoms isoladas ou indirectas, nom constitutivas, em si, propriamente de contra-texto (segundo a óptica, polo menos, de Pierre Bec). A nossa

43 . «Some Adverse Criticism of Women in the CSM», in *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, I, 2 (1988), pp. 79-88, concretamente p. 81

44 . Nom exactamente sinónimos, dado o primeiro descair mais para o lado psicológico e o segundo mais para o social, cfr. J. A. Osório, (*cit.* em nota 3), p. 194, mas afinal vertentes no essencial coincidentes e integráveis do ponto de vista da anti-cortesia ou anti-cortesania.

atenção preferente neste trabalho foi, em todo caso, para o anti-retrato, nom para os contra-textos, que constituem umha das duas faces do código erótico, poético, medieval. A nossa intenção, também, a da exaustividade.

Os textos aproveitados ou de que expurgamos elementos, para além dos três mais ricos em pormenores concretos —e mesmo assim seria exagerado falar em concretismo com relação ao retrato—, pertencentes a Afonso X (nº 7), Joam Baveca (nº 193) e Pero Viviae (nº 405), assim como, numha orientação em parte diferente, a Fernam Garcia Esgaravunha (nº 130), som da autoria de Pero Garcia Buralês, Pedro Amigo de Sevilha, Joam Garcia de Guilhade, Pero de Ambroa ou Afonso Eanes do Cotom, entre os mais recorrentes, todos situáveis na época afonsina (e na órbita do Rei Sábio) ou, nalgum caso, imediatamente a seguir⁴⁵.

Do ponto de vista dos tipos femininos de que se esboça desenho ou se aponta alguma nota, a *soldadeira* é a mulher incomparavelmente mais vezes atingida, sem que falte assim mesmo a *abadessa*, embora predominem *mulheres, donas e donzelas*, e mesmo *senhores (isenhoras)*, inominadas como na poesia elevada, ou nominadas mas nom identificadas, nem ubicadas num estatuto social ou profissional determinado. Retomando a disjuntiva de Jorge A. Osório a respeito das CEM - sociologia ou poética -, assinalada no início do nosso trabalho, optamos resolutamente, no que ao retrato atinge, pola segunda perspectivação, visto se afastarem, hiperbolicamente, tanto o desenho enobrecedor como o aviltador (*laudatio* vs. *vituperatio*) a respeito dos seus respectivos *realia* de partida. O que nos conduz a outro problema posto de regra ao focalizar estas composições, o do antifeminismo⁴⁶, real ou pretense. Ainda a risco de nos precipitarmos, por faltar umha consideração global do contra-texto feminino nas CEM, e sem negar o carácter abertamente (ou fechadamente) masculino desta sociedade, afigura-se-nos que a interpretação antifeminista destes textos constitui mais umha leitura nom literária, tendo em conta a tonalidade da verdadeira misoginia noutras literaturas, v. gr. a provençal⁴⁷, e, mais ainda, na nossa, os próprios contra-textos

45 . Os autores aproveitados, além dos acabados de citar, som: Airas Perez Vuitom, Fernam Paez de Tamalancos, Fernam Rodriguez de Calheiros, Gil Perez Conde, Joam Airas, Joam Romeu, Joam Servando, Joam Soares Coelho, Joam Vaasquiz, Juiao Bolseiro, Lopo Lias, Martim Soares, Pero da Ponte, Pero de Armea, Pero Larouco, Vaasco Perez Pardal. Os únicos fora da esfera afonsina som D. Afonso Sanchez, num só texto aliás, e Estevam da Guarda, termo *ad quem* textual, datado, da nossa poesia trovadoresca. (O cancionero de D. Lopo Lias também se nos afigura bastante exterior ao círculo de Afonso X). Nom seria seria descabido supor que é a escola afonsina, com o próprio Rei à frente, que explora este tipo de contra-textos e o integra no caudal poético trovadoresco. Na literatura provençal, polo contrário, já figuram desde o primeiro trovador, Guilhem de Peitieu, cfr. P. Bec (*cit.* em nota 4), pp. 7, 25-26. Vid. também J.-C. Huchet: *L'amour discourtois: La «fin'amors» chez les premiers troubadours*. Le Privat, Toulouse 1986.

46 . J. A. Osório, por exemplo, fala da «focagem, de intenção claramente antifeminista, da figura da mulher nas cantigas burlescas» (*cit.* em nota 3, p. 190)

47 . Em autores como Guilhem Ademar, Marcabru, Pèire de Bossinhac, ou Pèire Cardenal. Para os três tipos de misoginia - de raiz ético-religiosa, circunstancial e fundamental -, cfr. P. Bec (*cit.* em nota 4), pp. 61-62. Cfr. notas 32, 39 e 43.

ad homines, relativos a fealdade física, prendas morais ou comportamentos homo- e heterossexuais⁴⁸, a caírem para a estética da deformidade, do grosseiro, para o domínio do ridículo ou do mais absoluto burlesco. Umha técnica mais que nada levada *ad infinitum* «inclusivamente para evidenciar a excelência do próprio ideal»⁴⁹. Mas também, e sobretudo, para desfrute do receptor palaciano, incorporando, junto do lado sério, o jocoso, o in-formal, dos homes e das cousas como fonte inexaurível de prazer estético.

48 . Cfr. por exemplo o contra-texto cavaleiresco com que Martim Soarez (n° 288) apresenta, num pseudo-autorretrato, Afonso Eanes do Cotom, como um absoluto marginal. Ou o de Afonso X (n° 22), contra-texto do cortesao, focalizado em termos de moda. Ou o de Joam Lobeira (n° 220) e o seu cavaleiro *descomunal*. Ou Joam Soárez Coelho (n° 234), quase antocomplacente na própria impotência sexual perante as necessidades (*gran falha*) de Luzia Sanchez. Ou, enfim, Afonso Eanes do Cotom (n° 51), reconhecendo-se entre os *mal talhados*, e incluindo no grupo Joam Fernandez e, com muita maior razom, Pero da Ponte.

49 . Cfr. J. A. Osório (*cit.* em nota 3), p. 195.