

Da idealização à misoginia: O retrato da mulher satirizada em Cantigas de D. Afonso X e na pintura do século XVI

From idealization to misogyny: the portrait of the satirized woman in songs by D. Afonso X and in 16th century painting

Nágela Neves da COSTA¹

Clarice Zamonaro CORTEZ²

RESUMO: A literatura não é um fenômeno estático, ela está sujeita a mutações e rupturas. Logo, o conceito de belo, na literatura medieval, que inspirou a ideia de “mulher ideal” sofreu modificações e, conseqüentemente, também, transformações ocorreram no que diz respeito às concepções platônicas do perfil feminino, quando comparamos os gêneros lírico e satírico. Na Idade Média, no ambiente palaciano, surgiram as cantigas satíricas, formas literárias que refletiram com veracidade problemas, preocupações e conceitos morais do tempo, por uma visão sardônica (sarcástica, maldosa), como fez D. Afonso X, em suas cantigas profanas. Esses conceitos não se restringiram às temáticas literárias, alcançaram também as telas dos artistas renascentistas. O objetivo deste artigo, desse modo, é observar as concepções femininas nos períodos medieval e renascentista e as transformações que ocorreram, ao longo do tempo, e influenciaram o olhar do artista, resultando em diferentes composições. Neste estudo, portanto, tratou-se, justamente, do retrato da mulher satirizada nas cantigas de D. Afonso X e nas pinturas do século XVI, a partir da obra *Velha*, de Quentin Massys e Leonardo da Vinci. Comprovou-se que, nas suas diferentes formas, poesia e pintura convergem para o mesmo ponto: a mulher satirizada, com a aparência ridicularizada e o caráter distorcido.

PALAVRAS-CHAVE: Idade média. Renascimento. Mulher. Poesia. Pintura.

ABSTRACT: The Literature is not a static phenomenon, it's subject to mutations and ruptures. Therefore, the concept of beauty, in medieval literature, which inspired the idea of “ideal woman” underwent changes and, consequently, changes occurred with regard to Platonic conceptions of the female profile, when we compare the lyrical and satirical genres. In the Middle Ages, in the palace environment, satirical songs emerged, literary forms that truthfully reflected problems, concerns and moral concepts of the time, through a sardonic (sarcastic, malicious) vision, as D. Afonso X did in his profane songs. These concepts were not restricted to literary themes; they also reached the canvases of Renaissance artists. The objective of this article, therefore, is to observe the feminine conceptions in the medieval and renaissance periods and the transformations that occurred, over time, and influenced the artist's look, resulting in different compositions. In this research, therefore, we deal precisely with the portrait of the woman satirized in the songs of D. Afonso X and in the paintings of the 16th century, based on the work *Velha*, by Quentin Massys and Leonardo da Vinci. The research proved that, in their different forms, poetry and painting,

¹ Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual de Maringá. Maringá, Paraná, Brasil. E-mail: nagelaneves.costa@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8594-5369.

² Doutora em Letras-Literatura Portuguesa, pela UNESP, campus de Assis, desde 1999. Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado e Doutorado) da Universidade Estadual de Maringá, Paraná, Brasil. E-mail: zamonaro@teracom.com.br. ORCID: 0000-0002-1834-6283.

converges on the same point: the satirized woman, with a ridiculed appearance and a distorted character.

KEYWORDS: Middle Ages. Renaissance. Woman. Poetry. Painting.

Introdução

O conceito de belo na literatura, sob a influência neoplatônica, mostra-se bastante peculiar na Literatura Portuguesa, na perspectiva de que o homem sábio se distingue pela superação dos apelos da matéria, exercitando as ideias e submetendo esses anseios ao mundo inteligível. Depreende-se desse conceito a ideia de “mulher ideal”, fruto das concepções platônicas tão apreciadas na Idade Média e no Renascimento; mais tarde, configuradas em outras manifestações artísticas dos séculos subsequentes, como na arte do retrato pictórico.

A mulher foi motivo de inspiração e tema de inúmeros poetas e artistas de todas as épocas da História. Seu retrato foi traçado com ênfase à sua beleza, apesar do seu papel social estar ligado, principalmente, à questão da maternidade. Musa inspiradora, foi cantada, esculpida, retratada e escrita. Bela senhora e possuidora de alegria nos gestos e no olhar, repleta de graciosas e delicadas formas, de acordo com as considerações de Duby e Perrot (1990).

Desde o Romantismo, a Idade Média é considerada a época mais importante da civilização europeia, pelos valores culturais que cultivou da Antiguidade Clássica, muito embora subordinados aos valores cristãos. Deve-se reconhecer, nesse estudo, que nasceu, no Languedócio, o lirismo cantado em versos, acompanhado de instrumentos musicais e de coreografia. Os poetas eram os *troubadours*, pertencentes à aristocracia e possuidores de conhecimento da Retórica, de Poética e de Música. As suas composições poéticas líricas propunham um novo tipo de amor, que não aspirava à realização humana, *l'amour de tête*, o amor cortês, sentimento convencional e platônico. Constituíam-se em um verdadeiro culto à mulher, modelo de beleza e virtude, merecedora de leis como a *mesura* e a *cortesía*. Esse amor não nutria esperanças, porque os versos eram dedicados à mulher casada da mais alta classe social.

O sentimento espiritualizado das cantigas lírico-amorosas, especialmente das cantigas de amor, era denominado pelos trovadores de *joie d'amour*, significando amor sublimado, perfeito, integral, do fundo do coração. Fundamentado no platonismo (apreciado pela Igreja), o culto à mulher e seus códigos foram concretizados. A mulher (*dona, senhor*) a quem o trovador dedicava os seus versos, era intocável, a mais bela de todas, de caráter e espiritualidade irrepreensíveis e por ela tudo seria desprezado, das riquezas à própria vida.

A literatura, porém, não é um fenômeno estático, ela está sujeita a mutações e rupturas. Logo, transformações ocorreram no que diz respeito às concepções platônicas do perfil feminino, quando comparamos os gêneros lírico e satírico. Na Idade Média, no ambiente palaciano, surgiram as cantigas satíricas, formas literárias que refletiram com veracidade problemas, preocupações e conceitos morais do tempo, por uma visão sardônica (sarcástica, maldosa), como fez D. Afonso X, em suas cantigas profanas. Esses conceitos não se restringiram às temáticas literárias, alcançaram também as telas dos artistas renascentistas.



Neste estudo, portanto, tratamos do retrato da mulher satirizada nas cantigas de D. Afonso X e nas pinturas do século XVI, a partir da obra *Velha*, de Quentin Massys e Leonardo da Vinci. Nosso objetivo é observar as concepções femininas nos períodos medieval e renascentista e as transformações que ocorreram, ao longo do tempo, e influenciaram o olhar do artista, resultando em diferentes composições. Estas apresentaram, por conseguinte, diversas descrições, moldadas a partir das mudanças que sofreram a mentalidade do homem medieval. Nesse sentido, sabemos que a arte se manifesta como um testemunho significativo na construção das evidências. Segundo Cortez (2017, p. 29):

A literatura é uma fonte potencialmente rica para a história, podendo oferecer uma chave instigante de informações, além de levantar dados desfavorecidos pela historiografia que se vale apenas de documentos oficiais escritos como fonte. Pode também oferecer uma representação do estado de humanidade, num determinado tempo e espaço. Além de diferentes costumes, opiniões, homens e mulheres – efeitos privados dos acontecimentos públicos e históricos.

Desse modo, ao analisar os textos literários medievais e as imagens renascentistas, buscamos evidências das concepções do homem acerca da mulher, presente em um discurso, interpretado, segundo Macedo (2015, p. 66), “como expressão do pensamento masculino”. Vale salientar, aqui, que a literatura na Idade Média e, ainda, no Renascimento, era produzida, essencialmente, por homens, pois a sociedade, nesse momento, era, em geral, iletrada e o acesso ao conhecimento formal, praticamente, vedado às mulheres. Nesse sentido, os perfis femininos que emergem da tessitura verbal ou das formas artísticas, aqui, analisados são expressões de preceitos morais e religiosos que permearam o pensamento do homem nesse momento, revelando-nos, essencialmente, a construção de dois modelos contrastantes: Maria, a redentora, e Eva, a pecadora.

Esses modelos incitaram diversas representações que, aqui, lançamos luz para desvendar suas singularidades e diferenças, ou seja, a idealização e, especialmente, a misoginia feminina que ilustram os quadros pitorescos das cantigas satíricas, forjando o riso e a diversão alheia. Desse modo, em um primeiro momento, discorreremos sobre as representações e os modelos femininos, apreciados pelos poetas trovadores dos séculos XII e XIV e manifestos em seus cantares de amor e de amigo. Na sequência, observaremos a desfiguração dos modelos femininos, expressos nas cantigas satíricas, nos finais da Idade Média, e na pintura renascentista.

As representações e os modelos femininos

As mulheres, na Idade Média, segundo Macedo (2015), diferenciavam-se pela posição que assumiam na esfera social. Desse modo, diversos são os retratos femininos e os tipos de figuras idealizadas presentes nas cantigas, a dama, a senhora, a camponesa, a donzela, entre outras. A mulher na Idade Média é, ainda, representada nas imagens e iluminuras dos manuscritos, afrescos, baixos e altos-relevos, na arquitetura das igrejas. De acordo com Macedo (2015, p. 65), são várias as manifestações cotidianas em que aparecem “sozinhas ou ao lado dos maridos, dos clérigos, dos filhos, dos santos, orando,



ajoelhadas, tentadas pelo Demônio, trabalhando no campo, nas oficinas, nas casas, divertindo-se na corte ou no campo, grávidas”. Nas cantigas trovadorescas lírico-amorosas, a figura feminina está associada aos valores e às funções a elas atribuídas no seio da sociedade. Têm-se, desse modo, presente nas cantigas de amor, a figura da dama, e a jovem do povo descrita nas cantigas de amigo.

Os trovadores que compuseram entre os séculos XII e XIV, em uma atitude de humilde contemplação, louvam de modo respeitoso, segundo o código do amor cortês, a mulher inatingível, consolidando um tratado comportamental sobre as relações amorosas da Corte medieval. Para Macedo (2015), esse valor criado pelo ideário cortês (código de ética da nobreza cujo trato à mulher lhe confere certa evidência) não coincide com a realidade, pois se restringe ao grupo particular das damas e mulheres nobres. Além disso, a relevância da imagem feminina sobrepõe-se à mulher em si. Como justifica o historiador, “a dama não era personificada pelos trovadores, mas, sim, estilizada. Tornou-se um modelo, um fantasma nas brumas do delírio do poeta” (MACEDO, 2015, p. 75). Denominada *cantares d’amor*, essa poesia retratava o ambiente refinado da corte, atentando-se ao convencionalismo da vida palaciana, com vestígios da cultura clássica.

O tema recorrente nesses cantares é o sofrimento amoroso (*coita*) ou *amor cortês* cuja definição é expressa por Ferreira (1988, p. 10), como um “sentimento convencional e platônico, que consiste em fundamentalmente no culto à mulher, considerada modelo de beleza e virtude, e que impõe ao perfeito apaixonado um código”, no qual se preza a “cortesia” e a “mesura”. Assim, complementa Spina (1971, p. 16), que o “trovador se compraz, então, em viver de um amor insatisfeito, ocasionado pela incorrespondência da mulher, e em analisar nos seus pormenores de causa e efeito o seu drama passional”.

A mulher a quem o trovador dedicava suas canções era, geralmente, casada e pertencente à mais alta classe social. A dama ou a senhora não podia ser identificada, usava-se, por isso, um pseudônimo para que sua honra não viesse a ser comprometida. Por esse mesmo motivo, o trovador só podia apresentar um retrato idealizado da sua senhora (*senhor*). Na configuração desse perfil idealizado, a mulher chegava, muitas vezes, a “atingir a abstração” (SPINA, 1971, p. 16). Segundo Ferreira (1988, p. 11), outra característica da poesia provençal refere-se à transferência do sistema econômico ao domínio sentimental, como explica a autora: “Tal como o vassalo, o trovador provençal presta homenagem a dona, ajoelhado perante ela, e compromete-se a servi-la e a honrá-la”.

Com efeito, ao elogiar sua dama, ressaltando a beleza e suas virtudes, era costume o trovador receber “dádivas econômicas” (presentes). Na Provença, a mulher, além de possuir igualdade jurídica em relação ao homem, era detentora de bens próprios e os dispunha conforme desejava. Há registros na poesia, como na Cantiga da Ribeirinha, do trovador Paio Soares de Taveirós, os versos: “e vós, filha de dom Paai / Moniz, e ben vos semelha/ d’haver eu por vós garvaia, pois eu, mia senhor, d’alfaia / nunca de vós houve nem hei / valia d’ua correa”. Podem ser encontradas várias ilustrações com a senhora, muito bem trajada, acompanhada de suas aias, segurando nas mãos um cofre para entregar ao trovador, que se encontra ajoelhado diante dela. Ou ainda, em outra ilustração, a senhora, posicionada na janela do palácio, ao lado de suas damas de companhia, oferece um presente ao trovador, que desce do seu cavalo e ajoelha-se para receber sua dádiva.



Desse modo, o drama amoroso que se constitui nessas composições é resultado da vulnerabilidade do sentimento amoroso declarado pelo trovador, motivado pelo encantamento dos atributos físicos e espirituais da mulher. Isso nos revela que um dos aspectos femininos ressaltados na lírica trovadoresca reside na influência que ela exerce sobre a criação poética. Musa inspiradora, manifesta-se na imaginação do poeta, desencadeando emoções conturbadas no íntimo do sujeito, como revelam as palavras de D. Dinis (1998): “vivo coitada, min doer, ir morrer”.

As cantigas de amigo, por sua vez, refletem “uma tradição oral muito antiga e reveladora de costumes e relações familiares” (CORTEZ, 2017, p. 29). A figura da jovem se destaca, nessa modalidade lírica, por sua simplicidade e beleza. Dessa maneira, interpretando a psicologia feminina, o trovador idealiza a menina simples, que trabalha, canta, dança sob os ramos de avelaneiras, chora e sofre com a ausência do namorado (amigo) e confia o seu drama amoroso à mãe, às amigas ou à natureza. Essa atitude corresponde ao comportamento de uma mulher de elevado caráter, segundo os valores morais e religiosos compreendidos na época, aproximando-se da imagem de Maria, “a mulher doce, submissa, amiga, amada, casta, a mulher simples aquela que podemos ver no dia a dia, trabalhando fazendo parte de uma sociedade” (ARAÚJO; CARVALHO, 2017, p. 128).

Essa modalidade de cantiga surgiu entre fins do século XII e meados do século XIV, na Galiza e em Portugal. Esse gênero narra a angústia e as incertezas da donzela, causadas pela separação do amigo (namorado), que foi para a guerra combater os mouros, ou que permanece a serviço do rei, ou, ainda, que perdeu a vida nas batalhas, o que reforça o tema da saudade. Na cantiga de D. Dinis, por exemplo, o eu-lírico, em um diálogo com as flores, questiona a ausência do namorado: “Ai flores, ai flores do verde ramo, / se sabedes novas do meu amado? / Ai Deus, e u é?”. Como afirma Spina (1971, p. 15), “a saudade galego-portuguesa, impregna os cantares d’amigo de calor humano, confirmando-lhe uma autenticidade que nos cantares d’amor é menos evidente”.

Agente e tema, a mulher é a voz dessas cantigas. Apesar de serem transmitidas, em sua maioria, por trovadores masculinos, o eu-lírico caracteriza-se pela fala da mulher, exibindo dramas e situações amorosas da vida das donzelas. O ambiente campestre, burguês e doméstico ilustra esse quadro singelo, que caracteriza a poesia feminina. De acordo com Spina (1971, p. 15):

As árvores, as fontes, os cervos do monte, os rios e o mar, as despedidas e encontros de regresso com o amigo (namorado), a mãe com sua severa vigilância, o desabafo amoroso com as amigas, as mil e umas conjeturas sobre do amado [...], as reuniões festivas à frente das igrejas, as romarias, os presentes (*doãs*) oferecidos pelo namorado, entram em cheio nessa poesia da terra, que os outros povos irmãos não conservaram.

No Renascimento, mais tarde, a visão dos artistas sobre a figura feminina resultou em verdadeiros retratos poéticos. Diversas foram as singularidades femininas exaltadas, retratadas e idealizadas pelos poetas. O emprego de comparações e metáforas, a expressividade verbal e a sugestão fônica das palavras fizeram dos textos poéticos obras de arte, que revelam ao leitor imagens, quadros, visões ilustrativas da beleza e graciosidade da mulher, apontando para a ideia “de uma “poesia que pinta” (CORTEZ, 2009, p. 358).

Nesses retratos femininos, as mulheres eram postas no papel de Diana e Vênus, a fim de representarem um tipo de mulher virginal, expresso por meio de determinadas



formas de subjetivação, como alegorias, símbolos, signos, cores, espaço, idealização ou naturalização do rosto e representação do corpo. Camões, o maior poeta do século XVI, soube tão bem retratar a mulher em suas *Rimas*, tanto na *medida velha* quanto na *medida nova*. A luz platônica, em sua poesia lírica, é responsável pela unidade e harmonia, em que a mulher é o seu principal ponto de referência. Retrata-a real, iluminada, de carne e osso, amada, desejada e, também, no mistério da *anima*, um ser de luz e pura graça, numa duplicidade invisível que cinge o homem, tal como nos versos: “Este amor que vos tenho, limpo e puro,/ de pensamento vil nunca tocado / em minha tenra idade começado,/ tê-lo dentro nest’alma só procuro” (CAMÕES, 1994, p. 179).

A cantiga satírica e a desfiguração feminina em cantigas de D. Afonso X

Nos finais da Idade Média, séculos XIV e XV, a imagem da mulher passou por modificações significativas. A ética cortês, responsável pela sublimação da mulher expressa nos cantares de amor, continuou a ser apreciada. No entanto, no meio urbano, desenvolveram-se outros gêneros literários, “expressando uma concepção de mundo orientada pelo modo de vida ‘burguês’, quer dizer, pelo modo de vida dos grupos urbanos. Isso ocasionou uma mudança considerável na imagem feminina: a misoginia, antes subjacente, tornou-se explícita” (MACEDO, 2015, p. 79). Borges (2017, p. 70) explica que “o discurso misógino tão presente na cultura grega também foi expresso e perpassado” pelo contexto medieval. “Na coletividade popular, há um empenho de silenciar e de difamar a imagem feminina” (BORGES, 2017, p. 72).

Na literatura, os vícios eram considerados próprios do sexo feminino e, por isso, colocados em evidência. As cantigas de escárnio, cujo tema é o reverso do convencionalismo do amor cortês, mostravam indícios desse novo modo de representação da mulher. Desse modo, contrariamente às qualidades de beleza, houve uma distorção da representação humana, sobretudo do rosto, como necessidade de expressar o ódio ou a agressividade a determinadas pessoas. Essa aversão foi registrada na desfiguração tanto da imagem física quanto do caráter feminino. Sobre essa modalidade literária, explica-nos Lopes (1994, p. 177):

[...] uma lírica que, como estes cantares nos mostram, se ancora prioritariamente em personagens reais – tornadas alvo da sátira – e que se apresenta geralmente como um comentário, mais ou menos sério, mais ou menos jocoso, a um facto social, político ou meramente quotidiano de que essas personagens são protagonistas [...]. De qualquer forma, escarnecer ou dizer mal de alguém – ainda que em tons e graus muito variados – é, pois, muito claramente, o objetivo de trovadores e jograis neste tipo de cantigas (exatamente como a «Arte de Trovar» nos indica), e esta intenção pragmática muito definida distingue-as, de imediato, dos outros tipos de cantigas por eles cultivadas: as cantigas de escárnio e de maldizer são, antes de mais nada, e a seu modo, uma literatura de intervenção – intervenção, aliás, muito mais imediata e dirigida do que a que iremos encontrar em toda a literatura satírica posterior (de Gil Vicente a Eça de Queirós, para citarmos apenas estes dois grandes pontos de referência).



Podemos exemplificar esse conceito, por meio da cantiga de Joan Garcia de Guilhade, “Ai, dona fea, fostes vos queixa”, que, imitando ironicamente as cantigas de amor, faz uma paródia ao elogio cortês da *senhor*. Esta se queixa de nunca ter sido *loada* pelo trovador, que o faz à sua maneira, denominando-a de “dona fea, velha e sandia” (feia, velha e louca). Essa descrição feminina destoa da imagem preservada pelos trovadores dos cantares de amor e de amigo (“fermosa”, “ben talhada”, “de bon parecer”). De acordo com Sodré (2010, p. 48), trata-se de uma “modalidade que procura diminuir o objeto, atacando, ajustando as motivações da produção trovadoresca, em especial a satírica, um dos pontos suscetíveis de injúria e mal-entendidos no ambiente palaciano”.

O mesmo autor considera as cantigas satíricas como um “ponto de vista predominantemente moral e sociológico, comprometendo não apenas a leitura das cantigas, mas inclusive, a noção de sátira dos próprios trovadores” (SODRÉ, 2010, p. 15). Em sua obra *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa* (2010), Sodré certifica que artigos esclarecedores “têm alertado os críticos [...] sobre o caráter retórico e lúdico da sátira medieval produzida na Península Ibérica entre os séculos XIII e XIV” (SODRÉ, 2010, p. 15). As leis que regiam o *fablar en gasaiado* (o canto artístico dos trovadores com a corte) estão fundamentadas nas *Partidas* de Afonso X, especificamente na *Partida Segunda*, que apresenta a relação entre “injuriar” e “brincar”, cortesmente. Montoya Martínez (1991, p. 371) expõe o ambiente da corte afonsina, especialmente o do *fablar en gasaiado*, o de gozar *la alegría o el pasatiempo placentero en compañía*.

D. Afonso X, monarca amante da música e da poesia, amigo dos trovadores, foi autor de importantes obras, dentre elas, *Las siete partidas*, *Fuero real*, *Setenario*, além de trovador de obscenas e violentas cantigas satíricas. Na literatura, sua maior obra foram as *Cantigas de Santa Maria*, de caráter religioso e moralista, dedicadas ao louvor e aos milagres da Virgem Maria. Herdeiro de uma corte sensível às atividades trovadorescas, teve como referência seu bisavô, Afonso VIII, casado com Leonor Plantageneta, filha de Leonor de Aquitânia, autora de cerca de nove obras históricas e pequenas histórias produzidas entre 1180 e 1200. Por se tratar de uma mulher, Leonor era considerada uma criatura essencialmente má. Confirma-nos Duby (1995, p. 16) que “mediante a qual o pecado se introduz no mundo, com toda a desordem que nele se vê”. A segunda razão dessa aversão refere-se às suas origens, Leonor de Aquitânia era neta do famoso rei Guilherme IX.

Afonso X era cuidadoso no que diz respeito à circunstância cortesã peninsular do *fablar en gasaiado*. Ainda, citando Sodré (2010, p. 70), há “várias passagens das leis afonsinas que abordam o perigo de *deostar* (demonstrar), maldizer e injuriar alguém, sobretudo, na presença do rei”, para assim, evitar “os problemas de injúria, ofensa ou maledicência”, na tentativa de impedir que o *deostar* não fosse além do cômico. Regula nas cantigas as palavras de maldizer contra alguém, mais a finalidade do *riso* do que a maledicência. Para ele, “é o pecado de quem produz cantiga (*palabras*) de maldizer, mesmo com o propósito de diversão” (SODRÉ, 2010, p. 83). Considerava o monarca, que as palavras más provocavam dano, uma vez proferidas, não podem voltar atrás.

Graça Videira Lopes (2002), didaticamente, distribuiu as cantigas satíricas em três grandes grupos correspondentes a três gerações distintas de trovadores e jograis: I – a primeira geração (os primeiros trovadores e jograis); II – a segunda geração (os trovadores e jograis afonsinos e Afonso X); III – a terceira geração (a última – reinados



de D. Dinis e D. Sancho IV, de Castela). A nossa escolha recaiu na segunda geração, na produção poética de D. Afonso X, que sugere uma série de aspectos da vida cortesã, ao mencionar o *fablar en gasaiado* e, por conseguinte, a mulher satirizada.

Partindo-se da leitura dos textos afonsinos que se referem à mulher, foram definidas as seguintes temáticas presentes nas três gerações, segundo Graça Videira Lopes (2002): culto contrário à beleza, o cotidiano das mulheres, o comportamento sexual das soldadeiras, a sátira de amor e o fingimento religioso. Dessas temáticas, selecionamos, para o artigo, as do culto contrário à beleza e do comportamento sexual das soldadeiras.

A antologia utilizada para a recolha dos textos foi a elaborada por Juan Paredes (*Alfonso X – Cantigas Profanas*), datada de 2010, autor especialista na vida e obra do rei trovador. Como demonstra o título do livro, Paredes registra no *Cancionero Profano*, cantigas de amor, cantigas de amigo e cantigas de escárnio e maldizer. A cantiga de número XXII apresenta um escárnio jocoso sobre uma mulher que sofria de problemas intestinais.

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' 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 á 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,
velha de ma[a] coor,
que ant' a mia porta pea
nen faça i pior.



Non quer' eu donzela fea
que [ant'] a mia porta pea.
(PAREDES, 2010, p. 88-89 – B476).

Cantiga escarninha estruturada em quatro estrofes de quatro versos cada, acompanhada de um refrão de dois versos. Trata-se, sem dúvida, de um escárnio dirigido a uma mulher envelhecida (“que á brancos os cabelos”), sem referências a nomes, tema de larga tradição nas cantigas satíricas. Apresenta um escárnio jocoso em torno do verbo “peer”, peidar, uma crítica difamante, direcionada a uma “donzela” (modo como era tratada a mulher solteira, mesmo envelhecida) em apuros digestivos e intestinais. Motivo de riso, de acordo com Minois (2003), ligado à imperfeição, à corrupção, ao fato de que as criaturas estão decaídas.

Na primeira estrofe, o trovador declara que não quer mulher feia em sua porta, porque sua pele é de cor preta como o carvão (“e negra come carvom”) e, em seguida, ele a compara a uma ave semelhante à perdiz (perdigão), conhecida pelas constantes expulsões de gases intestinais, (“nen faça come sisom”). Na segunda estrofe, repete-se a ideia de não a querer em sua porta, porque, além de feia, é peluda como um cão, solta gases e se assemelha à arruda silvestre, planta conhecida pelo seu forte odor: (“[...] donzela fea / e velosa come cam/ que ant' a mia porta pea / nem faça come alermã”). O fato de ela ser feia e soltar gases intestinais repete-se cinco vezes no refrão, ao longo da cantiga (“Non quer' eu donzela fea / que ant' a mia porta pea”).

Na terceira estrofe, os insultos são direcionados à idade da mulher, ao revelar a cor branca de seus cabelos e compará-la a um camelo que, na época do cio, os machos exalam um odor fétido, devido às secreções das glândulas (“que á brancos os cabelos / nem faça come camelos”). O trovador finaliza a cantiga, na quarta estrofe, reiterando a feiura, a idade avançada e sua cor, por tratar-se de uma mulher negra. Repete, insistentemente, que não a quer em sua porta para não fazer o pior, ou seja, para não soltar os seus gases.

Contrariamente ao culto da beleza, o trovador faz um contra-texto de uma cantiga de amor, quando louvava a beleza física e o caráter elevado da senhora. Nessa cantiga, ressalta a feiura da mulher, sua cor preta, o fato de ser peluda, além do problema digestivo e intestinal que ela apresenta, ao longo dos versos. As comparações feitas com o mundo dos animais que, também, possuem o problema de soltar gases (perdigão, cachorro e camelo) e da planta com forte odor (arruda), exclui-a de todos os padrões de beleza saudável, classificando-a em um plano baixo, humilhante e animalesco. Vale observar, finalmente, que o verbo *peer* (peidar) surge inúmeras vezes no Cancioneiro satírico dos trovadores. Essa temática do culto contrário à beleza feminina apresenta a mulher sempre feia, velha, de corpo mal feito, gorda, malvestida e semelhante aos animais, principalmente a que trabalhava na lavoura, ou, ainda, praticando atos de feitiçaria.

A segunda cantiga de número XLI, também de autoria de D. Afonso X, tem como tema o comportamento sexual das soldadeiras, um escárnio dirigido a uma soldadeira de nome Domingas Eanes. A imagem de uma batalha que o rei, em forma de equívoco erótico, descreve como sendo um combate que ela tivera com um cavaleiro mouro e saíra vencedora, apesar da ferida provocada pela lança.



Domingas Eanes houve sa baralha
com ûu genet', e foi mal ferida;
empero foi ela i tan ardida,
que ouve depois a vencer, sem falha,
e, de pran, venceu bõo cavaleiro;
mais empero é'x' el tan braceiro,
que ouv' end' ela de ficar colpada.

O colbe colheu per ûa malha
da loriga, que era desvencida;
pesa-m' ende, por que essa ida,
de prez que ouve mais, se Deus me valha,
venceu ela; mais o cavaleiro
per sas armas o fez: com' er arteiro,
já sempr' end' ela será sinalada,
E aquel mouro trouxe, com' arreite,
dous companhões en toda esta guerra;
e de mais á preço que nunca erra
de dar gran golpe com seu tragazeite;
e foi-a achar con costa juso,
e deu-lhi poren tal golpe de suso
que já a chaga nunca vai çarrada,

E dizen meges que ûus tal prei' e
que atal chaga já mais nunca serra
se con quanta lãa á en esta terra
a escaentassen, nen cõno azeite:
por que a chaga non vai ontra juso,
mais vai en redor, come perafuso,
e poren muit' á que é fistolada.
(PAREDES, 2010, p. 137-138 – B495, V78).

Cantiga de mestria composta por quatro estrofes com sete versos cada, tendo como ponto de partida o jogo do *aequivocatio*. De acordo com Sodré (2010, p. 18):

[...] um dos fundamentos dos gêneros voltados para o riso: o *jugar de palavra* e a noção de equívoco que nele se propõe. A oposição ou distinção entre *dizer mal de alguém* por meio de equívocos ou de inequívocos – a despeito da hesitação terminológica dos próprios trovadores parece indicar, em cotejo com o que determinam as leis afonsinas, uma “diferença” incompleta entre os gêneros escarninhos na *Arte de Trovar*.

Trata-se de uma crítica dirigida à soldadeira Domingas Eanes, “provavelmente uma prostituta, porque se encontrava entre os homens de guerra, comportamento típico de mulheres de corpo e soldo” (SODRÉ, 2012, p. 18). O trovador utiliza-se de palavras de duplo sentido e, também, de imagens em torno do obsceno, típico exemplo de *jogo de palavras* para relatar um combate que a soldadeira tivera com um cavaleiro



árabe e que teria saído vencedora, apesar do ferimento provocado pela lança, o *tragazeite*, que os médicos foram incapazes de curar. No entanto, historicamente, nada se sabe sobre Domingas Eanes, senão que é considerada soldadeira para os estudiosos.

Na primeira estrofe, o trovador, em tom narrativo, relata a batalha de Domingas com o cavaleiro mouro (*genet'e*), mostrando-se valente (*ardida*), apesar de ferir-se pela lança do cavaleiro (*tragazeite*) forte de braços (*braceiro*), que a deixou golpeada (*colpada*). Na segunda estrofe, a descrição continua relatando que ela recebeu um golpe de lança através de uma malha de ferro desatada e nessa ida ao campo de guerra, segundo o trovador, ela venceu pela sua valentia (“se Deus me valha”), mas foi marcada pelo astuto cavaleiro.

Em sequência à narração, na terceira estrofe, o cavaleiro mouro teve auxílio (*arreite*) de dois companheiros (*companhões*) cuja fama (*há preço*), durante toda a guerra, nunca errarem os golpes com suas lanças. O verbo *arreitar*, cujo sentido é “espevitado” era usado quer em sentido moral (despertar o ânimo), quer em sentido físico (endireitar o sexo). De acordo com Lopes (2002, p. 87) “é evidente que Afonso X joga, aqui, com os dois sentidos, se atendermos que o *arreite* se faz com o auxílio dos *dous companhões*, no verso seguinte. A palavra *companhões* também pode ser entendida como “testículos”.

Nessa mesma estrofe, Domingas encontra-se caída de costas no chão, e o mouro lhe pode dar o golpe por cima: “e foi-a achar com costa de juso / e deu-lhi por en tal golpe de suso”, ou seja, o golpe abriu-lhe uma ferida (“que já a chaga nunca vai carrada”). Na quarta estrofe, o trovador revela que os médicos que têm o hábito de curar (refere-se, aqui, às curiosas práticas da medicina militar), não conseguiram curá-la nem com azeite, porque a ferida não vai contra o chão, mas ao redor, como se fosse um parafuso e que por muito tempo ficará aberta. O parafuso entre a porca remete a conotações sexuais relacionadas ao mundo animal. Portanto, essa última alusão, segundo Lopes (2002), pode indicar, ainda, uma doença venérea qualquer.

Há, em toda a extensão da cantiga, uma linguagem ambígua para relatar um episódio jocoso de uma batalha sexual entre uma cristã e um mouro. Esse tipo de prostituição era proibido por lei, que substituiu a verdadeira guerra. Afonso X, no ciclo dos cavaleiros, acusa seus vassallos de traidores e covardes na luta contra os mouros infiéis. Esse episódio relatado por ele, torna-se jocoso, uma vez que Domingas Eanes foi capaz de vencer o inimigo de quem os cavaleiros fugiam, covardemente.

Da temática das soldadeiras, as cantigas de D. Afonso X referem-se, ainda, aos nomes de Maria Balteira, Sancha Anes e Maria Pérez, acusando-as de comportamento sexual escandaloso. Do mesmo modo que ataca os *infanções* de covardia nos confrontos com os mouros, o empobrecimento e a miséria dos nobres e a permanência da arrogância, entre outros temas.

Sobre a arte do retrato: a caricatura e a sátira

Quanto ao estudo do retrato na pintura, o final da Idade Média se destaca pelo florescimento de uma nova forma de representação dos personagens, a arte retratista, negligenciada desde a Antiguidade Clássica. A partir do século XV, além dos príncipes, do alto clero e da nobreza, outros grupos sociais como comerciantes, artesões, banqueiros e sábios humanistas passaram a ser exibidos aos olhos do público. Inicialmente, esses retratos concentravam-se, exclusivamente, na reprodução da realidade exterior, sua



função era representar figuras públicas, as quais pretendiam demonstrar a sua posição social, por meio de **retratos individuais** e **retrato de grupos**, que simbolizavam a posição de órgãos coletivos e associações comerciais, além de definir os diferentes papéis e hierarquias promovidas dentro desses grupos.

Subjacente ao impulso criativo dessas representações humanas, nos princípios do século XVI, surge, pela primeira vez, uma nova forma de arte, a caricatura, a qual não preserva a preocupação de retratar com fidelidade a realidade exterior. De acordo com Schneider (1997, p. 73), “a distorção da representação humana, sobretudo do rosto, era usada como um meio de satirizar a necessidade de expressar ódio ou agressividade em relação a determinadas pessoas”. Assim, os objetos de aversão eram ridicularizados e satirizados por meio da desfiguração e do retesamento das orelhas, do nariz, da boca ou da testa, por serem consideradas partes jocosas. Como exemplo, temos o quadro intitulado *Velha* (A Rainha de Tunis), de 1513, de autoria do pintor flamenco Quentin Massys (1466-1530), cujo rosto parece ter sido, deliberadamente, distorcido, aproximando-se do grotesco.

Segundo Schneider (1997), Quentin (Quinten) Massys (Metsys), natural de Lovaina, tornou-se mestre da Guilda de São Lucas de Antuérpia, em 1491. Ao longo de sua trajetória artística e intelectual, o pintor conheceu vários humanistas, entre eles, Erasmo de Roterdã. Pintou obras religiosas, retratos e cenas de gênero. A tela em questão é fruto da forte influência flamenga recebida no decorrer do século XVI. Em 1513, pintou, então, o quadro intitulado *Velha* (A Rainha de Túnis), baseado em um modelo perdido, utilizado por Leonardo da Vinci (Windsor Castle, N^o 12492).

Figura 1: *Velha* (A Rainha de Tunis), c. 1513, *Quentin Massys*. Óleo sobre madeira, 64 x 45,5cm, Londres, The National Gallery.



Fonte: Schneider (1997).

Retratada com vestimentas inadequadas à sua época, a Velha veste uma enorme touca preta, estampada com pequenas flores vermelhas e brancas, esconde parte dos



<https://doi.org/10.51951/ti.v12i25.p212-227>

Travessias Interativas / São Cristóvão (SE), n. 25 (vol. 12), p. 212-227, Jan-Abr/2022

cabelos da senhora. Conhecida como *hennin*, essa espécie de touca era usada comumente pelas mulheres nobres da Idade Média, apresentada, também, no retrato que Jan Van Eyck fez de sua mulher Margaret (1439). Presa ao enfeite de pérolas da touca, desce uma mantilha de seda até os ombros, cobrindo-lhe os braços. Além da touca que chama a atenção, um corpete muito decotado expõe seus seios flácidos. Outro destaque da tela é as mãos da Velha que, com a mão esquerda, apoia-se no parapeito à sua frente e com a mão direita levantada simula um gesto, mostrando os dedos deformados.

No rosto, há rugas e marcas visíveis da velhice, que lhe cobrem a face e o colo. A boca murcha não permite ver os lábios, o que sugere uma possível falta dos dentes, ressaltando a prominência do queixo. A linha, que marca os ombros, levemente encurvada, aparenta sinais de uma pessoa corcunda. A testa e as orelhas grandes estão em dissonância com o restante do rosto, além do olhar distante e inexpressivo. Esse retrato intitulado *Velha* satiriza e põe em julgamento a falta de beleza e atrativos de uma mulher, resultantes do processo de envelhecimento. Segundo Schneider (1997), a atenção satírica atribuída pelo artista à idade da mulher ridicularizava-a aos olhos de seus contemporâneos, que consideravam a velhice como uma fase repulsiva, hedionda, oposta à juventude, compreendida como a fase da beleza e positiva.

Nesse momento histórico, novos padrões de beleza já se instauravam na sociedade renascentista, assim, não se admitiam irregularidades naturais da aparência de um sujeito, “considerando-as violações do ideal social” (SCHNEIDER, 1997, p. 74). Segundo Letts (1981, p. 71) “o homem tinha que viver de acordo com um ideal de perfeição humana, igualada e expressa nas formas idealistas da arte e da arquitetura do Renascimento”. Isso permitia a discriminação dos que se diferenciavam dos padrões, pois sua conduta julgava-se contrária às convenções e leis naturais. Como afirma Schneider (1997, p. 74), “sempre que a beleza está associada à inteligência ou a integridade ética, tudo o que não corresponda ao ideal estético é encarado não apenas como feio, mas também como uma expressão de estupidez abjecta, ou de imoralidade”.

A pintura de Massys baseia-se num modelo de Leonardo da Vinci, já referido, utilizado em um de seus desenhos (Figura 2). Giorgio Vasari (apud SCHNEIDER, 1997, p. 73) afirma que “Leonardo era movido pelo desejo insaciável de observar rostos singulares e deformados. O seu interesse por este fenômeno decorria do trabalho que realizava sobre os cânones das proporções físicas ideais”. Suas caricaturas, portanto, resultaram de um estudo que previa determinar as proporções humanas ideais e ilustram a diversidade (*varietà*), tema que discorre no seu tratado a respeito da pintura, remetendo “a enorme variedade de formas naturais, a que crescem novas formas inventadas pelo artista criativo” (SCHNEIDER, 1997, p. 75).

Figura 2: Cabeça Grotesca, [s. d.], de Leonardo da Vinci
Ocre, 1,7 x 14,4 cm, Windsor Castle, Royal Library, S. M. a Rainha Isabel II



Fonte: Schneider (1997).

Ao comparar a pintura e o desenho, aqui apresentados, fica evidente a semelhança. O pintor Massys, ao compor o retrato *Velha*, acrescentou-lhe detalhes e cores ao desenho (Figura 2) de Leonardo, ressaltando as rugas e as linhas de expressão, que acentuam o aspecto de senilidade grotesca. O enfeite que adorna a touca, em ambos os modelos, aparece na pintura composto por perolas e pedras preciosas, símbolo da posição social da mulher, que se contrapõe ao aspecto hediondo da senhora, o qual se desvia dos padrões de beleza admitidos nos círculos da alta sociedade. O mesmo resultado se observa no desenho de Leonardo, por meio das linhas e sombras utilizadas na composição do retrato.

Conforme Schneider (1997, p. 75), “os estudos grotescos que Leonardo e Massys fizeram das proporções humanas criaram um precedente que permitiu – sem qualquer preocupação pelos problemas do mimetismo ou da verossimilhança – o seu uso ou abuso em todo o tipo de sátira”. Outras reproduções dessas obras foram feitas sob diversas formas, como *o Rei e a Rainha de Tunes*, de Wenzel Hollar ou como o retrato da *Condessa Margaret do Tirol*.

Considerações finais

Nos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses, a sátira aparece em pé de igualdade com todas as outras formas poéticas. São documentos únicos e insubstituíveis para a compreensão da Idade Média, compilados, provavelmente, em uma época próxima ao florescimento da escola galego-português, refletido, consideravelmente, na sua organização, o ambiente literário medieval. Por volta de 1209, a produção trovadoresca foi transformada em uma literatura dirigida pela Igreja. O culto à Maria



torna-se tema oficial de trovadores, como D. Afonso X, o Sábio, autor das *Cantigas de Santa Maria*, reveladoras dos louvores e dos milagres da Virgem, nas suas mais diferentes situações. A poesia lírica dos trovadores provençais, também, não desapareceu, mas tornou-se tema das sátiras dos trovadores à mulher que envelheceu e, ainda, espera ser elogiada. Do mesmo modo, o desejo de morrer de amor, por exemplo, a sátira do amor, o culto contrário à beleza feminina, o comportamento sexual das soldadeiras, entre outros temas sociais e políticos.

O rei Afonso X foi herdeiro de uma corte receptiva às atividades trovadorescas, tendo como referência tanto seu bisavô Afonso VIII quanto seu pai Fernando III. Cercado por estudiosos árabes, cristãos e judeus, conviveu com um grupo de intelectuais e trovadores, compondo cantigas em variadas *claves* e géneros. Neste contexto, houve um reconhecimento da importância de regularizar nesse convívio, concordando com as modificações da produção trovadoresca, especialmente a satírica, um dos pontos capazes de suscitar injúrias e mal-entendidos no ambiente palaciano.

Comprovou-se que no *Cancioneiro Profano* de Afonso X, nos textos selecionados, a mulher apresentou-se como um ser marginalizado pela sociedade da época, desde sua aparência ridicularizada ao seu caráter distorcido, talvez pelas circunstâncias da decadência feudal. Dessa forma, a mulher idealizada em suas formas físicas e espirituais, aproximando-se do ideal de beleza representado por Maria, “símbolo da pureza, da grandeza, da santidade” (MACEDO, 2015, p. 70), e apreciado pelos trovadores que compuseram as cantigas de amor e amigo, dá lugar a uma representação misógina, que, em suas características morais, assemelha-se à figura de Eva, “uma mulher luxuriosa e pecadora, [...] ardilosa por natureza” (MACEDO, 2015, p. 65). O mesmo ocorre com a arte do retrato pictórico do século XVI, especialmente os pintores Leonardo da Vinci e Quentin Massys, que desenharam e pintaram a mulher envelhecida, satirizando-a na aparência e achincalhando suas vestes e gestos. Poesia e pintura convergem, então, para o mesmo ponto: a mulher satirizada

Referências

- ABARA, Chinwe Julie. Inequality and discrimination in Nigeria tradition and religion
- ARAÚJO, M. M. de M.; FONCECA, P. C. L. Christiane de Pizan e a defesa da mulher na literatura medieval. *In*: ARAÚJO, M. M. de M.; FONCECA, P. C. L. (org.). *Mulher, medievo e configurações simbólicas*. Goiânia: Kelps, 2017. p. 91-102.
- BORGES, K. J. S. A mulher aos olhos do povo: a misoginia medieval presente em contos populares. *In*: ARAÚJO, Márcia Maria de Melo; FONCECA, Pedro Carlos Lousada (orgs.). *Mulher, medievo e configurações simbólicas*. Goiânia: Kelps, 2017. p. 67-90.
- CAMÕES, L. de. *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina, 1994.
- COHEN, R. *500 cantigas d'amigo*. Ed. Crítica. Coleção Obras Clássicas da literatura Portuguesa. Porto: Campo das Letras, 2003.



CORTEZ, C. Z. Literatura e Pintura. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

CORTEZ, C. Z. O reflexo das relações familiares: a situação doméstica da filha sob o poder vigilante da mãe em cantigas de amigo. *In*: ARAÚJO, Márcia Maria de Melo; FONCECA, P. C. L. (org.). *Mulher, medievo e configurações simbólicas*. Goiânia: Kelps, 2017, p. 29-39.

DINIS, D. *Cancioneiros*. Organização, prefácio e notas de Nuno Júdice. Lisboa: Editorial Teorema, 1998.

DUBY, G. *Damas do século XII*. Tradução de Telma Costa, Lisboa: Teorema, 1995.

DUBY, G; PERROT, M. (org.) *História das mulheres no Ocidente*. A Idade Média. Tradução de Ana Rosa Ramalho e outros. Porto: Edições Afrontamento, 1990. v. 2.

FERREIRA, M. E. T. *Poesia e prosas medievais*. Lisboa: Ulisséa, 1988.

LETTS, R. M. *O Renascimento*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

LOPES, G. V. *A sátira nos cancioneros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

LOPES, G. V. *Cantigas de escárnio e maldizer – dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa, 2002.

MACEDO, J. R. *A mulher na Idade Média*. São Paulo: Contexto, 2015.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: EDUNESP, 2003.

MONTOYA MARTÍNEZ, J. Carácter lúdico de la literatura medieval (A propósito del 'jugar de palabra'. Partida Segunda, tít. IX, Ley XXIX). *In*: CASTILLO, C. Argente del *et al.* *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*. Granada: Universidad de Granada, 1989.

PAREDES, J. *Alfonso X – Cantigas profanas*. Madrid: Editorial Castália, 2010.

SCHNEIDER, Norbert. *A arte do retrato*. Tradução Teresa Curvelo. Colônia: Taschen, 1997.

SODRÉ, P. R. *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa*. Vitória: EDUFES, 2010.

SPINA, S. *Era medieval: presença da literatura portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971.

