

O NOME DE DONAS E SOLDADDEIRAS NAS CANTIGAS SATÍRICAS DE AFONSO X

Paulo Roberto Sodré

UFES

RESUMO:

Este trabalho investiga preliminarmente a fun o da presença e da ausência dos nomes históricos nas cantigas de escárnio e maldizer de Afonso X. Observa-os a partir da no o de *jugar de palabras* (constante na Lei XXX do Título IX da Segunda de *Las siete partidas*, código jurídico do século XIII, organizado pelo rei Afonso X), isto é, um jogo de avessos satírico, pelo qual o trovador   presumivelmente orientado a tratar do inverso das qualidades dos cortesãos durante o entretenimento da corte, o *fablar en gasaiado*. Neste texto, serão comentadas as cantigas sobre donas e soldadeiras.

PALAVRAS-CHAVE:

Sátira medieval; Sátira galego-portuguesa; Cantigas de escárnio e maldizer; Soldadeiras; Afonso X – Sátira.

ABSTRACT:

This paper investigates the motivation of the presence and the absence of historical names in Afonso X's *cantigas de escárnio e maldizer*. It observes it according to the concept of *jugar de palabras* (in Law XXX of the Title IX, in the second of *Las siete partidas*, XIII century juridical code, organized by the king Afonso X), it means, a satirical game in which the troubadour is oriented to play with the opposite qualities of courtesan during the court entertainment, the *fablar en gasaiado*. This paper will be dedicated do the *cantigas* about *donas* and *soldadeiras*.

KEYWORDS:

Medieval Satire; Galician-Portuguese Satire; Cantigas de escárnio e maldizer; Soldadeiras; Afonso X – Satire.

1. O escárnio e maldizer galego-português à luz do jogo de avessos¹

Um dos pontos importantes do jogo satírico galego-português está expresso num provérbio apenso ao Título IX da Lei XXX da Segunda de *Las siete partidas*, de Afonso X: “non serie juego onde omne non rrye; ca sin falla el juego con alegria se deve fazer, e non con sanna nin con tristeza”. (ALFONSO X, 1991, p. 101-102). Era necessário, orienta a lei, exigir dos trovadores um conveniente *jugar de palabras*, isto é, o jogo escarninho, e garantir a harmonia e a cortesia do *fablar en gasaiado* ou passatempo cortês. Em outros e muito abreviados termos, como procuramos defender em um estudo sobre o jogo satírico peninsular (SODRÉ, 2010), a lei que rege o *jugar de palabras* prescreve que o trovador deveria jogar com o *avesso* das qualidades de seu visado, tomando, por exemplo, um trovador da corte por assassino e ladrão (como acusa Afonso X Pero da Ponte, em “Pero da Pont’ á feito gran pecado”²), um *adeantado* correto por um sodomita aproveitador de seu posto de juiz (como sugerem as cantigas sobre Fernan Diaz³), ou um trovador competente por um “rascador de cítola” ou *jograron* (como revela a tenção de João Soares Coelho com Picandón [SODRÉ, 2009]).

A presença do nome, nesses casos pontuais, talvez indique que, justamente por serem identificados, os visados da sátira não teriam necessariamente aquelas “máculas” em seu comportamento, competência e moral, e ririam do equívoco verbal (o que caracterizaria, segundo a *Arte de trovar*, a cantiga de escárnio) ou contextual (resultado do jogo de avessos, já que se apontariam nas cantigas traços físicos e comportamentais contrários aos dos visados). Neste sentido é que traduzo *jugar de palabras* por jogo de avessos.

Diferentemente disso, as cantigas em que os nomes em geral estão ausentes poderiam denunciar, de fato ou mais fortemente, as mazelas em que alguns elementos da corte ou de sua vizinhança – tornados estereótipos – incorreriam, inspirando não só a verve humorística mas denunciadora e corrosiva dos trovadores, neste caso, incentivados moralistamente pela corte, como parecem testemunhar as cantigas ou sirventeses

1 Os parágrafos a seguir são aproveitados das considerações finais de “Uma besta *ladrador* na cantiga ‘Disse un cavaleiro ante sa companha’ de Fernando Esquio”, trabalho apresentado por mim no I Congresso Internacional sobre a Matéria Cavaleiresca, na Universidade de São Paulo, em maio de 2011, ainda inédito. Resultado parcial do Projeto de Pesquisa O jogo satírico e o *jugar de palabras* nas cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas (século XIII), registro PRPPG/Ufes n. 93/2010, a palestra sobre a sátira contra uma ordem social poderosa, a dos infanções e cavaleiros, aponta um aspecto para o qual não havia dado atenção: em cerca de setenta e nove (79) cantigas sobre eles, a ausência de nomes é notável, em contraste com a nomeação farta, por exemplo, de trovadores e soldadeiras nas cantigas e, em especial, nas tenções. Não podendo desenvolver o assunto na palestra, tomei-o como objeto de investigação dentro daquele projeto de pesquisa, de que este artigo é igualmente resultado parcial.

2 As cantigas, em sua maioria, foram extraídas da *Base de datos da Lírica profana galego-portuguesa*, coordenada por Mercedes Brea (2011). Ao fim deste artigo, estão listadas as referências por ordem de citação, com entrada pelo *incipit*.

3 Em sua *Antoloxía de poesía obscena dos trovadores galego-portugueses*, Xosé Bieito Arias Freixedo reúne as cantigas dedicadas ao oficial de justiça, reunindo-as sob o título de “O caso famoso de Fernán Díaz”. (1993, p. 67-84).

produzidos por Martin Moxa. Essa leitura poderia de algum modo – e a despeito de sua nebulosidade de hipótese – explicar a razão de tantas cantigas sobre os ricos homens, cavaleiros e infanções (e infante), uma parcela importante da corte, em termos políticos, administrativos e estratégicos, não exporem nomes, mas apenas os termos genéricos da ordem social a que pertencem, como “cavaleiro”, “infançon”, “rico homem”, ou perífrases, como “o que levou dinheiros”, “o que con medo fugiu”⁴ ou ainda apelidos como “Dom Foão”.

As razões que Graça Videira Lopes levanta para explicar a ausência de nomes nesse conjunto de escárnios àqueles nobres corroboraria a leitura que propomos:

É interessante, aliás, notar que, ao contrário do que acontece nas cantigas dirigidas contra personagens da corte, a grande maioria destas cantigas não refere os nomes dos visados (limitando-se a referir “um infançon”, “um rico homem”). Este facto pode ser entendido de dois modos: ou como sinal da força (pelo menos local) de uma classe que não se regia propriamente pelas regras de cortesia e mesura possíveis na corte, classe à qual muitos destes poetas deviam trabalho e abrigo (e os célebres jantares) – neste caso, a omissão dos nomes pode ser entendida como um sinal de prudência; ou, como antes nos parece, como sinal de um certo desdém aristocrático, que se traduziria neste anonimato generalizante, a significar uma classe, na época bem definida pelas suas características próprias (a nobreza rural), onde a individualidade do nome pode ser suplantada pelos comportamentos comuns (é um dos raros casos em que o estereótipo pode aqui funcionar como princípio de construção – independentemente de o episódio narrado ter ou não fundamento real, ele poderia sempre funcionar como tal). Mas provavelmente ambas as razões contribuem para esta excepcional predominância do anonimato neste numeroso grupo de cantigas. (LOPES, 1998, p. 277).

A primeira razão apontada por Lopes, “sinal da força (pelo menos local) de uma classe”, permite-nos deduzir que os trovadores, receosos de retaliações ou perseguições de uma ordem poderosa, evitavam a nomeação de visados em sátiras que poderiam perturbar e arranhar as relações palacianas de que eram dependentes. Lançavam mão, por conseguinte, do expediente comum na sátira tradicional: tratar de tipos gerais e estereotipados, como o avaro, o fanfarrão ou o covarde, caricaturas frequentes em sátiras de qualquer tempo, sem correr o risco da impertinência ou, como diz o provérbio do Título IX, da “sanna”.

Quanto à segunda razão, “como sinal de um certo desdém aristocrático, que se traduziria neste anonimato generalizante”, se entendermos o “desdém dos trovadores da corte” em relação à “nobreza rural”, podemos deduzir que se trata de produções satíricas “encomendadas” ou estimuladas por senhores e endereçadas a homens cujo prestígio em certas cortes seria relativo, dependendo do ponto de vista e do afeto daqueles senhores que acolhiam os trovadores e seu repertório escarninho.

4 Há uma série de perífrases recolhidas por Pilar Lorenzo Gradín, “Ideal caballeresco y sátira personal en la lírica gallego-portuguesa”. (2005, p. 184).

Decerto, os trovadores, subordinados aos benefícios das cortes peninsulares, não se atreveriam a denunciar ou zombar dos amigos do rei ou de um senhor a ele afeito por laços de linhagem ou de política, mas, sim, – se isso conviesse ao senhor – de seus inimigos ou desafetos⁵. E mesmo estes, vale supor, talvez não fossem nomeados para se evitar o crime de injúria e calúnia, como prevê a lei⁶, embora muitos ou todos soubessem provavelmente a quem se refeririam os trovadores ao cantar “un rico homem” ou “o que filhou gran soldada” em certas circunstâncias e contextos. Quando escarneciam dos amigos de seus protetores é que, supostamente, lançariam mão do *jugar de palabras* ou, em nosso entendimento, do jogo de avessos, podendo usar os nomes à vontade, haja vista que contavam com a cumplicidade do próprio visado e dos cortesãos presentes a sua *performance*.

Essa hipótese, observada preliminarmente a partir do estudo de uma cantiga de Fernando Esquio sobre um infante avaro, “Disse un infante ante sa companha”, é o objeto de uma investigação mais pormenorizada, sobretudo, no cancionero satírico de Afonso X, cuja importância recai não apenas na dimensão literária e cultural, mas também na concomitância de ter sido autor de cantigas satíricas, seja como infante, seja como rei, e de *Las siete partidas*, em que se inscreve a orientação jurídica para a produção de sátira palaciana no período trovadoresco galego-português. Observar seu cancionero e a presença ou não dos nomes de homens e mulheres frequentadores de sua corte poderá nos ajudar a compreender um pouco mais essa refinada produção humorística. Nessa perspectiva, este trabalho analisará os nomes não propriamente em seu efeito semântico, como na *interpretatio nominis*⁷, mas contextual, como procuraremos esclarecer adiante.

Composto de 46⁸ cantigas, das quais uma é cantiga de amigo (de autoria polêmica), três são de amor, uma é estrofe incompleta de amor em castelhano, e 39 são de escárnio e maldizer (incluindo-se as tenções de que toma parte), como se sabe, o cancionero profano afonsino é precioso em vários níveis, mas é-o especialmente para a averiguação das fronteiras entre a sátira, aqui tomada em seu sentido amplo de denúncia ética e social,

5 Como nos permite entender Jacques Le Goff, em “Une enquête sur le rire”: “Par la plaisanterie distillée par le roi et circulant dans le cercle, la collectivité des participants à la *curia* royale, Henri II a attaché à la couronne ce groupe de rieurs et a fait des nobles indisciplinés des courtisans apprivoisés par le rire en commun suscité par le roi. Mais cette cour rieuse utilise aussi le rire comme une arme pour ruiner la carrière de tel ou tel puissant ou candidat à la sphère supérieure. Rire d’un membre de la cour peut être mortel”. (1997, p. 452).

6 Na Sétima de *Las siete partidas* é que as leis tratarão do maldizer em geral. No Título IX (“De las deshonrras quier fean fechas, o dichas a los biuos, o contra los muertos, e de los famofos libellos”) aparecem as cantigas como objeto específico da lei. As cantigas infamantes serão novamente mencionadas no Título XXXI (“De las penas”), na Lei III (“Quantas maneras son de yerros por que merecen los fazedores dellos receber pena”). (ALFONSO X, 2004).

7 De que é exemplo o arguto trabalho de Carlos Paulo Martínez Pereiro, *A indócil liberdade de nomear*: por volta da “*interpretatio nominis*” na literatura trovadoresca (1999).

8 Juan Paredes aponta 44 cantigas (2001), como Valeria B. Pizzorusso (1993, p. 36). Na *Lírica profana galego-portuguesa*, Mercedes Brea recolhe 46, incluindo-se as tenções. (1996, p. 139-161; 2011).

próximo ao sirventês, e o jogo de avessos, tomado em seu sentido lúdico a que não escaparia, ao fim, certa dimensão satírica, mas francamente secundária. A sátira, assim, implicaria a crítica severa contra os males e os maliciosos da época, ao passo que o jogo de avessos pretenderia divertir a corte por meio do *jugar de palabras*, do equívoco não apenas verbal, mas contextual:

Assim, o jogo ou equívoco prescrito na lei e utilizado pelos trovadores estaria não apenas no plano retórico da palavra ambígua, mas também no plano da deformação de uma situação/rasgo moral/qualidade. Em outras palavras, o equívoco se manifestaria no plano do *texto* (jogo de palavras) e do *contexto* (situação posta pelo avesso). (SODRÉ, 2010, p. 122).

Tal possibilidade de fronteira emergiu especialmente no clássico estudo de Ramón Menéndez Pidal sobre a cantiga “Pero da Ponte á feito gran pecado” (CBN 485; CV 68),

Pero da Pont' á feito gran pecado
de seus cantares, que el foi furtar
a Coton, que quanto el lazerado
ouve gran tempo, el x' os quer lograr,
e d'outros muitos que non sei contar,
por que oj' anda vistido e onrado.

E por én foi Coton mal dia nado,
pois Pero da Ponte erda seu trobar,
e mui máis lhi valera que trobado
nunca ouvess' el, assi Deus m' ampar,
pois que se de quant' el foi lazerar,
serve Don Pedro e non lhi dá én grado.

E con dereito seer enforcado
deve Don Pedro porque foi filhar
a Coton, pois lo ouve soterrado,
seus cantares, e non quis én dar
ũũ soldo pera sa alma quitar,
sequer do que lhi avia emprestado.

E por end' é gran traedor provado
de que se ja nunca pode salvar,
come quen a seu amigo jurado,
bevendo con ele, o foi matar:
todo polos cantares d' el levar.
¡Come é que oj' anda arrufado!

E pois non á quen-no por én retar
queira, seerá oi mais por min retado (BREA, 2011),

cuja leitura fatural e literal foi posta em xeque por ele:

Yo pienso que Pero da Ponte no fue homicida sino en el lenguaje bromista del rey. En estos escarnios, lo mismo gallegos que provenzales, hay mucha

expresión metafórica, puros juegos satíricos, rudas burlas, que en nada menoscaban la estimación personal del satirizante respecto del satirizado, y que no puede entenderse al pie de la letra. (MENÉNDEZ PIDAL, 1991, p. 207-208).

Lamentavelmente – e salvo melhor informação –, essa observação não parece ter sido levada em consideração para a leitura de várias outras cantigas, cujos teor e efeito só se explicariam tendo-a por princípio interpretativo, isto é, a cantiga sobre os “crimes” de Pero da Ponte deveria nos deixar alerta para o que há de injúria lúdica – o uso do discurso injurioso em chave lúdica (MADERO, 1992) –, de insulto ritual – o uso convencional do insulto, de acordo com a marca social, religiosa, étnica, profissional⁹ etc. (FILIOS, 1998) – e de jogo de avesso em várias outras, em especial aquelas que indicam e tratam das relações entre parceiros, como o trovador Afonso X e o segrel Pero da Ponte.

Considerando essa linha de observação, procurarei averiguar a extensão de tal estratégia discursiva em outras cantigas afonsinas; neste trabalho parcial, entretanto, o objetivo será comentar as dedicadas a donas e soldadeiras.

2. Donas e soldadeiras, nomes e anonimato nas burlas afonsinas

Em *As mulleres nas cantigas medievais*, Esther Corral Díaz esmiúça e analisa os vários termos com que os trovadores se referem às mulheres. “Dona” e “soldadeira” aparecem respectivamente no capítulo “Denominacións xenéricas” e “Denominacións que marcan o status social” (1996). O número geral de ocorrências de “dona” nas cantigas é de cerca de 550; nas cantigas de escárnio e maldizer, 96 vezes em cerca de 40 textos¹⁰. Quanto às soldadeiras, 43 cantigas tratam dessa personagem, mas o termo é explicitamente documentado em apenas quatro textos.

No caso específico das soldadeiras, como o dos trovadores, presença instigante nos cancioneros em geral, Afonso X parece tratar de três cujo nome aparece explicitamente: Sancha Anes, Domingas Eanes e Maria Pérez; esta, no entanto, é referida presumivelmente, já que o primeiro verso da cantiga não está registrado no cancionero e nenhuma indicação é dada àquela famosa mulher. Rigorosamente, portanto, seriam duas cantigas sobre soldadeiras com nomes e duas anônimas, sendo uma delas possivelmente a Maria Pérez, como observaremos. Antes, vejamos a cantiga dedicada a Sancha Anes: “Achei Sancha Anes encavalgada” (BREA, 2011).

9 No insulto ritual, portanto, um rico-homem seria tomado satiricamente como avaro ou desleal; um clérigo, como glutão ou lascivo; um mouro, como ímpio ou sodomita; uma soldadeira, como prostituta ou lúbrica.

10 Nas cantigas de amor, ocorre 248 vezes em 144 textos, ao passo que nas cantigas de amigo, 47 vezes em 33 textos. Nas cantigas de Santa Maria, o termo aparece 165 vezes em 60 textos (CORRAL DÍAZ, 1996, p. 54).

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

Vi-a cavalgar con un seu scudeiro,
 e non ia milhor un cavaleiro.
 Santiguei-m' e disse: – Gran foi o palheiro
 onde carregaron tan gran mostea;
vi-a cavalgar per ùa aldeia
e quige jurar que era mostea.

Vi-a cavalgar indo pela rua,
 mui ben vistida en cima da mua;
 e dix' eu: – Ai, velha fududancia,
 que me semelhadés ora mostea!
Vi-a cavalgar per ùa aldeia
e quige jurar que era mostea.

Como pensa Esther Corral Díaz,

A cabeza visible da corte na que conviven todos os trobadores anteriores, Alfonso X, tamén canta e lanza vituperios á figura dalgunha soldadeira, como acontece co retrato de Sancha Eanes, vella e ademais voluminosa, paseando placidamente en cabalo pola aldea na c. 28. Da mesma forma que na cantiga de amor se exaltaba a beleza da dama de xeito hiperbólico mediante estruturas estereotipadas, o Rei castelán debuxará a Sancha Eanes. (CORRAL DÍAZ, 1996, p. 82).

Contudo, embora a autora afirme que “*Dona*, como protagonista, adoita representar a unha muller á que se satiriza dura e cruelmente”, ela ressalva que “Desde unha óptica social, pode [a dona] pertencer a diversos estamentos (como abadesas ou nobres), ou ben pode integrarse no nutrido grupo das soldadeiras ou de mulleres que viven do seu corpo”. (CORRAL DÍAZ, 1996, p. 80). Sendo assim, Sancha Anes sería una *dona* “velha fududancia” com aparéncia de “mostea”¹¹, mas não necessariamente uma soldadeira nem uma prostituta. Graça Videira Lopes, no comentário sobre a cantiga, sintetiza-a como “uma cena da vida da nobreza rural: num contrarretro da *senhor* das cantigas de amor, uma matrona atravessa as ruas de uma aldeia”. (LOPES, 2002, p. 47). Juan Paredes, mais neutramente, afirma tratar-se de “cantiga de escarnio burlesca, destinada a realizar una

11 O termo significaría “carrada de palha” (LAPA, 1995, p. 347); “fardo de palha” (LOPES, 2002, p. 47); “comadreja” [doninha] y *mostela* ‘gavilla, carretada’” (PAREDES, 2001, p. 105). Para Juan Paredes, “El término tiene que ser descodificado en el campo semántico específico en el que se desarrolla la cantiga y que no se limita al ámbito del acarreo de la paja, como queda evidenciado por el juego de significados de lexemas como *encabalg*, *palheiro* y, sobre todo, *fududancia*, que remite a una actividad sexual contra natura, como la mustela (comadreja), animal que, según los bestiarios, era capaz de concebir a través de la boca y parir por las orejas”. (p. 105).

caricatura grotesca de una tal Sancha Anes, cuyo aspecto y compostura se ridiculiza, comparándola com una mostela”. (PAREDES, 2001, p. 104).

Diferentemente de Maria (cerca de 12 referências) e Marinha (oito), o nome Sancha ocorre apenas quatro vezes no cancionero de burlas: Sancha Anes, Sancha Díaz¹², Sancha Garcia¹³ e Sancha Pérez¹⁴. O escárnio de amor parece ser o tema de que tratam as cantigas dedicadas a Díaz e a Garcia; Pérez talvez fosse uma manceba de Maria Leve, provavelmente um apelido de Maria Pérez Balteira. (LOPES, 2002, p. 257-258). Com esses dados torna-se difícil conjecturar a ordem social dessas figuras femininas, em especial, a Sancha Anes, que tanto poderia ser uma “senhor” satirizada num escárnio de amor, haja vista seu retrato descortês, como uma soldadeira. É provável que alguns críticos prefiram considerá-la uma “mulher a soldo” pelo fato de ela ser vista como uma “fududanca”, o que não resulta suficiente como argumento.

A comparação exposta no verso “Vi-a cavalgar con un seu scudeiro,/ e non ia milhor un cavaleiro”, assim como a descrição no verso “mui ben vistida en cima da mua”, aparentemente contraditório na cantiga, já que elogiosos num primeiro instante, na verdade acirra o ridículo da cena, pois são irônicas: Sancha cavalgaria como homem, montada sem a feminilidade esperada, e estaria excessivamente vestida, o que ampliaria sua forma redonda e cheia, um saco de palha. Como se percebe, elementos explicitamente negativos como “dona peor talhada”, “tan gran mostea”, “en cima da mua” e “velha fududanca”, indicativos de sua feiura física (idosa e “balofa”¹⁵) e moral (gulosa e sodomita), se justapõem a positivos como “cavalgar per ùa aldeia”, “con un seu scudeiro” e “mui ben vistida”, indicativos, em que pese a ambiguidade, de sua boa posição social por presumivelmente possuir cavalgadura, escudeiro e muitas roupas.

De toda maneira, como nenhum dado histórico sobre Sancha Anes é referido nos estudos sobre a cantiga de Afonso X, resta-nos optar pela leitura de Corral Díaz, de que se trata de uma *soldadeira*, ou de Lopes, de que se trata de uma *matrona*. Seja qual for a escolha – e se não for fictícia a identificação dessa personagem –, o jogo de avessos, se nele foi perspectivada a produção da cantiga, estaria na possibilidade de aquela senhora, reconhecida pelo nome e sobrenome, ser, em vez de uma velha sodomita e gorda¹⁶ ou em vez de uma lúbrica “doninha” ou um fardo de palha, uma dona ou soldadeira da corte, jovem e elegante, ou madura e recatada.

12 Cantiga de Pedro Amigo de Sevilha, “Moitos s’ enfigen que an guanhado”, em que ocorre “paródia, de raiz escatológica, ao universo do amor cortês”. (LOPES, 2002, p. 336).

13 Cantiga de Afonso Paes de Braga, “Ora entend’ eu quanto me dizia”, em que se percebe “incidencia paródica”, segundo Mercedes Brea (2011).

14 Cantiga de João Vasques de Talaveira, “Sancha Pérez Leve, vós parecedes”. (BREA, 2011).

15 Como afirma Rodrigues Lapa: “No final da chacota, o autor extravasa, numa expressão forte e grosseira, o desprezo por aquele espectáculo de gordura balofa e ambulante”. (1995, p. 38-39).

16 Carolina Michaëlis, no segundo volume do *Cancioneiro da Ajuda*, anota que a cantiga de Afonso X “contém a descrição burlesca de certa Sanch’ Anes, gorda e enroupada, a ponto que a Cavallo semelhava uma gavela enorme de trigo”. (1990, p. 595).

Em “Domingas Eanes ouve sa baralha” (BREA, 2011), o mesmo problema de identificação da personagem evocada ocorre.

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

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

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

E dizen meges que ùus an tal preit’ e
que atal chaga ja mais nunca serra
se con quanta lãa á en esta terra
a escaentassen, nen cõno azeite:
por que a chaga non vai contra juso,
mais vai en redor, come perafuso,
e poren muit’ á que é fistolada.

O tema da batalha entre a mulher e cavaleiro mouro nos permite conjecturar com mais segurança tratar-se de soldadeira e prostituta, se levarmos em consideração que esta estaria entre homens de guerra, comportamento típico de mulheres de corpo a soldo: “Podíase enclavar tamén en feiras e mercados, e en todos aqueles lugares onde se xuntaran un grupo de homes, como as expedicións militares ou as cruzadas”. (CORRAL DÍAZ, 1996, p. 280).

A leitura comum dessa cantiga – a “batalha” sexual (ARIAS FREIXEDO, 2003, p. 358) entre uma cristã e um mouro, cristalizando-se a fama ou o insulto ritual relacionado à soldadeira: lúbrica e insaciável, a ponto de prostituir-se inclusive com um mouro, o que era vedado por lei – é matizada pela pergunta de Eukene Lacarra Lanz: “Se podría relacionar la cantiga con el ciclo de cantigas de Alfonso sobre los caballeros cobardes en la lucha contra el infiel, y considerarse un contratexto de la canción de cruzada en la que la lucha sexual sustituía a la verdadera guerra que debía llevarse a cabo?”. (LANZ, 2002,

p. 86). A questão é interessante, na medida em que o ciclo dos cavaleiros, em que Afonso X acusa seus vassallos de traição e covardia¹⁷, seria enriquecido pelo episódio jocoso de uma mulher sendo capaz de vencer o inimigo de que eles fugiam. O que nos interessa, entretanto, é a possível *historicidade* do nome e sobrenome da soldadeira “ardida” e sua inserção no jogo de avessos.

Contudo, nada se sabe de Domingas Eanes, senão que é considerada uma soldadeira por aqueles que a estudam. Um dos mais recentes comentários sobre a cantiga dessa personagem (FIDALGO, 2009, p. 172-173) não expõe informação alguma que historiadores tenham conseguido a seu respeito. Trata-se, portanto, de outro nome cuja *historicidade* nos escapa, como no caso de Sancha Anes e tantas outras.

Um caso curioso de nomeação se percebe nas lições de um cantar de Afonso X, em que a voz é, como deduzem Carolina Michaëlis de Vasconcelos (2004, p. 236; p. 264) e Manuel Rodrigues Lapa, de Maria Pérez: “Quase toda a cantiga é posta na boca duma mulher, que, supomos ser a célebre Maria Balteira; com efeito, faz-se alusão aos cantares, em que Pero d’ Ambroa a achincalha fortemente (n. 331, 337)”. (LAPA, 1995, p. 21).

De fato, Ambroa trata, em “Os beesteiros d’ aquesta fronteira”, da habilidade de Maria Balteira em subtrair o que quer que seja dos beesteiros do rei na fronteira, sugerindo aí a malícia da mulher em lidar com os homens; em “O que Balteira ora quer vingar”, da desonra que sofreu Balteira não apenas por ele, mas pelos reinos de Leão, Castela, Aragão e pelos mouros que “ca de todos gram desonrra colheu/ no corpo, ca non en outro logar”. Assim sendo, faria sentido atrelar a “queixa” de Balteira, honrada e temida (“E por esto é grande a mia nomeada,/ ca non foi tal que, se migo falhasse,/ que en eu mui ben non-no castigasse,/ ca sempre fui temuda e dultada”) (BREA, 2011), a Ambroa.

O verso inicial da cantiga proposto por Michaëlis é “[Maria Balteira está assanhada] (2004, p. 236; p. 264); o adotado por Lapa, que contesta a solução da filóloga alemã, é “[Maria Pérez vi muit’ assanhada]” (1995, p. 21), mas ambos são omitidos na edição de Mercedes Brea (2011) que citamos:

... ,
por que lhi rogava que perdoasse
Pero d’ Ambroa, que o non matasse,
nen fosse contra el desmesurada.
E diss’ ela: – Por Deus, non me rogedes,
ca direi-vos de min o que i entendo:
*se ùa vez assanhar me fazedes,
saberedes quaes peras eu vendo.*

17 Cf. o clássico capítulo de Rodrigues Lapa sobre os ciclos temáticos escarninhos, como “A entrega dos castelos ao Conde de Bolonha” e “A traição dos cavaleiros na guerra de Granada”. (1981, p. 187 ss.).

Ca me rogades cousa desguisada,
 e non sei eu quen vo-lo outrogasse,
 de perdoar quen no mal deostasse,
 com' el fez a min, estando en sa pousada.
 E, pois vejo que me non conhocedes,
 de mi atanto vos irei dizendo:
*se ùa vez assanhar me fazedes,
 saberedes quaes peras eu vendo.*

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

E por esto é grande a mia nomeada,
 ca non foi tal que, se migo falhasse,
 que en eu mui ben non-no castigasse,
 ca sempre fui temuda e dultada.
 E rogo-vos que me non afiquedes
 daquesto, mais ide-m' assi sofrendo;
*se ùa vez assanhar me fazedes,
 saberedes quaes peras eu vendo* (BREA, 2011¹⁸).

Carlos Alvar desconsidera, no entanto, a referência a Maria Balteira na cantiga, alegando haver nenhum fundamento a ilação de Michaëlis e Lapa¹⁹. Em seu artigo sobre a atuação da Balteira no cancionero satírico, cuja presença direta e indireta ocorre em pelo menos 13 textos, ele identifica duas pessoas com o nome Maria Pérez, a de Salamanca e a de Galícia, e chega à conclusão de que, no cotejo das datas que se referem à Maria Perez, há [...]

Demasiadas contradicciones. Creo que hay, por lo menos, dos Marías Pérez: una salmantina y otra gallega. La gallega se nos presentó en 1257 vinculada al monasterio cisterciense; y no debe extrañar, por tanto, que a fin de siglo continúe manteniendo relación con el mismo monasterio. De la otra, no sabemos nada más, pero aparece mencionada en relación con Pedro Amigo, cuyos hermanos se llaman Johan Pérez y Gonzalvo Pérez. Sería extraño que la María Pérez de Salamanca tuviera alguna relación de parentesco con el canónigo?
 Llegados a este punto, podemos pensar que María Pérez, Balteira, debió abandonar la corte hacia 1265, pues resulta extraño que no se oigan después de esta fecha más sátiras contra la soldadera. Posiblemente, se retiro a sus posesiones gallegas y allí organizo el resto de su vida más de acuerdo con las normas de la Iglesia... (ALVAR, 1985, p. 20-21).

18 O itálico não aparece na Base de dados, mas na versão impressa.

19 “Carolina Michaëlis, Lapa y otros críticos suponen en este primer verso el nombre de la célebre soldadera; tal conjetura, como otras tantas, es posible, pero carece de fundamento y mas si tenemos en cuenta que en el resto de la composición nunca se alude a tal dama”. (ALVAR, 1985, p. 17).

Na investigação de documentos sobre a soldadeira, algumas informações são dadas como certas: “Parece indiscutible que María Pérez era de familia noble, con propiedades en Armea (La Coruña); la soldadera debió ir a la corte siendo joven, pues ya era conocida en tiempos de Fernando III”. (ALVAR, 1985, p. 11). A ordem social de Maria Pérez é que de alguma maneira lança dúvidas sobre a série de vilanias e “deostos”. Isso porque, além do que Denise Filios aponta como insulto ritual – isto é, as soldadeiras seriam convencionalmente tomadas por lascivas e prostitutas, sem referências a suas atividades de bailarina e cantora (1998) –, o tipo de ataque a Pérez parece espelhar-se no que ocorre também com as cantigas dedicadas a Ponte (traidor, assassino e ladrão), como vimos, ao *adeantado* do rei, Fernan Díaz (sodomita) “De Don Fernan Díaz Estaturão” (BREA, 2011)²⁰ ou a Picandon (mau jogral) “Vedes, Picandon, soo maravilhado” (BREA, 2011)²¹.

Os versos que reproduzem a voz da mulher “deostada” e caluniada,

e non sei eu quen vo-lo outrogasse,
de perdoar quen no mal deostasse,
com' el fez a min, estando en sa pousada.

insinuam a situação de injúria por que eventualmente passariam algumas pessoas, neste caso, ocorrida fora da corte (“estando en sa pousada²²”), mas tratada e apresentada, provavelmente, em momento de reunião e *gasaiado* dos cortesãos. Segundo a cantiga do Rei, Ambroa ofendeu a mulher, ganhando-lhe a inimizade e a ameaça de morte. Alguém – o soberano? – intercede pelo trovador, rogando à vítima perdão pelo “deosto” (“por que lhi rogava que perdoasse/ Pero d' Ambroa, que o non matasse,/ nen fosse contra el desmesurada”). Inflexível, a mulher argumenta que, se assim não agisse, outros a caluniarão e seu prestígio estaria ameaçado:

E, se m' eu quisesse seer viltada,
ben acharia quen xe me viltasse;
mais, se m' eu taes non escarmentasse,
cedo meu preito non seeria nada.

Essa cantiga, em primeiro plano, trataria de uma circunstância em que uma mulher, presumivelmente uma soldadeira – porventura, Maria Pérez, se seguirmos ainda a sedutora proposta de Michaëlis e Lapa – se defenderia dos insultos de um trovador e se recusaria a atender a um pedido de perdão. Disso deriva um jogo de avessos complexo, porque estariam expostos, ao mesmo tempo, vários elementos que envolvem a sátira: quem escarnece (Ambroa), quem é escarnecido (a “desmesurada”), onde (“en sa pousada”),

20 Cf. a leitura dessa cantiga (SODRÉ, 2009).

21 Cf. a leitura dessa cantiga (SODRÉ, 2009b).

22 “Pousada” significa “casa, estalagem, hospedaria”. (LAPA, 1995, p. 364).

como (com cantiga de “deosto”, se considerarmos o referido estatuto de Ambroa, trovador satírico). Com esses elementos, Afonso X joga com a reação da soldadeira, colocando em sua voz a ameaça contra o trovador escarninho. Numa espécie de *mise-en-abyme*, o Sábio expõe uma mulher defensiva e ameaçadora (“*se ãa vez assanhar me fazedes,/ saberedes quaes peras eu vendo*”²³) em sua sanha contra um trovador que, antes, a insultou por meio de cantigas. Portanto, os possíveis jogos de avesso de Ambroa, a respeito da soldadeira, são referidos subjacentemente no jogo de avessos de Afonso X, que brinca com sua sanha igualmente fictícia.

Decerto, não há argumento pontualmente favorável ou desfavorável à leitura dessas (e outras) cantigas como jogo de avessos, haja vista a escassez de documentos sobre algumas pessoas aludidas nos textos trovadorescos. Por esta razão é que se faz necessário, ao menos, relativizar a aparência documental das “denúncias” no cancionário satírico afonsino, no que concerne a situações ligadas a soldadeiras e trovadores.²⁴

Por outro lado, a polêmica e famosa cantiga do Sábio sobre uma soldadeira que recusa o convite amoroso do trovador no dia da Paixão de Cristo, “Fui eu poer a mão noutro di-” (BREA, 2008), omite o nome da mulher e expressa o termo “soldadeira”, de que resulta uma perspectiva interessante a ser observada: na cantiga, não importa o nome da mulher nem a possibilidade do jogo de avessos, porque o destaque está na situação “sacrílega” e nos estereótipos utilizados na pequena narrativa: um “pecador” e uma prostituta.

Fui eu poer a mão noutro di-
-a a ãa soldadeira no conon,
e disse-m' ela: – Tolhede-la, don
... -i
ca non é esta de Nostro Senhor
paixon, mais é-xe de min, pecador,
por muito mal que me lh' eu mereci.

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

Quisera-m' eu fogir logo dali,
e non vos fora muito sen razon,
con medo de morrer e con al non,
mais non pudi – tan gran coita sofrí;

23 Para Lapa, o sentido do refrão, em forma de provérbio, seria, como em anexins mais modernos, o de “tomar cuidado” (1995, p. 21). Sobre esse e outros provérbios, cf. o estudo de Fernanda S. Falcão (2010).

24 Em um próximo trabalho, trataremos dos jogos de avesso nas tenções de Afonso X.

e dixeu logu' enton: – Deus, meu Senhor,
esta paixon soffro por teu amor,
pola tua, que soffrestes por min.

Nunca, dê-lo dia en que naci,
fui tan coitado, se Deus me perdon;
e con pavor, aquesta oraçon
comecei logo e dixeu a Deus assi:
– Fel e azedo bevisti, Senhor,
por min, mais muit' est' aquesto peor
que por ti bevo nen que recebi.

E poren, ai, Jesu Cristo, Senhor,
en juizo, quando ante ti for, nembre-ch' esto que por ti padeci!

Em que pese a lacuna dos versos 4 e 5, muitos se dedicaram à leitura dessa cantiga, como Rodrigues Lapa, Walter Mettmann, Mario Martins, Benjamin Liu, entre outros, tomando-a como transgressora, sacrílega e, eventualmente, autobiográfica. Eukene Lacarra Lanz revisa a fortuna crítica²⁵ do texto e propõe sua opinião, a nosso ver, pertinente:

Propongo releerla como contratexto de uma parodia de la cantiga de amor, en la que un poeta rechazado por su *dama* se lamenta amargamente de su gran dolor. La parodia se manifiesta al subrayar todos los detalles y circunstancias porque la dama no es tal sino una *soldadeira* y el amor que le profesa es un amor mercenario. Ya que tal amor no necesita de servicio amoroso, el poeta pretende satisfacerlo de inmediato tomando directamente el sexo de la mujer. Sin embargo, se encuentra con un obstáculo inopinado: la soldadeira le increpa su importunidad al intentar el coito en el día de la Pasión del Señor. La elección del día más señalado en el calendario litúrgico para comprar los servicios de la prostituta constituyen una transgresión evidente del personaje, pero no necesariamente del autor, salvo que se identifique con él. (LANZ, 2002, p. 82).

Considerada essa percepção, podemos deduzir também que a soldadeira parece entrar na cantiga como um pretexto para enfatizar a má sorte amorosa do trovador, cuja lubricidade o encaminha para uma situação-limite: sem alternativas para relaxar sua tensão erótica, assedia uma soldadeira; mas nem mesmo ela, símbolo da luxúria, cede e acalma seu desejo, argumentando a partir de sua piedade e respeito pelo período máximo da abstenção e compaixão cristãs.

Engenhosa, a cantiga de Afonso X burla vários elementos da poesia séria: a cantiga de amor e a oração religiosa. Apesar da ambiguidade do discurso do trovador, em que narra liricamente ter sido rechaçado pela soldadeira – perguntam os críticos: a coita viria da rejeição da mulher ou do arrependimento de ter caído em tentação no período da Paixão? –, pode-se ler a cantiga como uma brincadeira com aqueles elementos: a coita

25 Cf. também o comentário de Juan Paredes sobre a cantiga. (2001, p. 237-238).

por ter sido rejeitado até por uma soldadeira deveria ser lembrada por Jesus Cristo no dia do Juízo (“E poren, ai, Jesu Cristo, Senhor,/ en juizo, quando ante ti for,/ nembre-ch’ esto que por ti padeci!”), o que garantiria, segundo o trovador, sua redenção.

Embora a prostituta apareça pouco na cantiga, há uma inversão de expectativas: em vez de ceder ao assédio do trovador, a soldadeira o rejeita, agindo castamente, o que deve ter provocado muito riso entre os receptores cortesãos, haja vista a ruptura do insulto ritual voltado para a mulher a soldo.

3. A necessidade de não concluir, mas considerar

As quatro cantigas comentadas levantam questões, e ilustram situações importantes para a compreensão da produção satírica afonsina – e, conseqüentemente, da galego-portuguesa –, no que diz respeito a sua relação com os nomes e o jogo de avessos. Duas delas trazem nomes nítidos, mas de pessoas sem documentação encontrada na historiografia; uma das quatro, por outro lado, não traz nome, mas aponta circunstâncias em que se insinua a presença de uma famosa soldadeira, Maria Pérez; a outra tampouco revela nome nem insinua, a princípio, um contexto de que teria derivado, como a anterior sobre a Balteira.

Parece provável que o uso do nome em algumas cantigas, como na de Afonso X sobre o “ladrão” Pero da Ponte, e na tenção entre João Soares Coelho e o “incompetente” Picandon, indicaria justamente o aspecto jocoso e *avesso* do que se afirma nas cantigas. Sancha Anes e Domingas Eanes, e talvez Maria Pérez, como aqueles visados, teriam sido alvo do Rei Sábio, como Picandon o fora de Coelho.

No caso específico das donas, soldadeiras, cantoras e bailarinas, referidas em cantigas satíricas na contramão do comportamento feminino esperado (beleza, juventude, castidade, casamento ou ordenação religiosa [VECCHIO, 1993]), a *brincadeira* em avesso com elas e o insulto ritual de que são alvos resultariam, decerto, da misoginia, inequívoca marca da cultura medieval (LANZ, 2002, p. 94), o que torna mais problemática e delicada sua leitura.

Contudo, ocorre perguntar a razão de seus nomes e apelidos serem expostos, muitas vezes, e de as situações que as abarcam envolverem o rei, os trovadores de sua corte e os jograis do mesmo modo – isto é, referindo nomes e situações *aparentemente* concretas, como a de Pero da Ponte e Coton – que nas cantigas em que trovadores são referidos, possivelmente, em *jugar de palabras*. Se partirmos do princípio de que trovadores, em sentido geral, incluindo-se os jograis, e soldadeiras estariam no mesmo patamar de convivência e atuação lúdica na corte, a sátira e uma de suas estratégias discursivas, o jogo de avessos, certamente os abrangeriam.

Sem dúvida, é difícilimo julgar as fronteiras entre a sátira/sirventês, no sentido estrito de acusação e juízo, e a broma, haja vista a natureza de negaceio que se observa

na feitura das cantigas de escárnio e maldizer. O jogo de avessos implica dados que poderão ser históricos e ficcionais, imiscuindo-se estes naqueles capciosamente. No labirinto de fatos verídicos e episódios inventados utilizados pelos trovadores na *razon* de seus cantares, os nomes podem ser imagens e miragens a iludirem nossas leituras. Como prudentemente aponta Vicent Beltrán, “no podemos descartar que los nombres propios citados en los textos no sean más que seudónimos”. (BELTRÁN, 2001, p. 47).

Nosso estudo sobre outras cantigas escarninhas de Afonso X, em andamento, poderá ampliar as ponderações aqui expostas. Por essa razão, não pretendemos aprofundar que a leitura proposta sobre as cantigas que tratam de Sancha Anes, Domingas Eanes e Maria Pérez resolve algumas dúvidas e aparentes discrepâncias e contradições que encontramos em várias cantigas. Antes, pretendemos voltar a esses textos e ao que neles se afirma, procurando seguir o que Menéndez Pidal um dia desconfiou e ensinou.

REFERÊNCIAS:

ALFONSO X. *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*. Edición de Juan Paredes. Roma: Japadre/ L'Aquila, 2001.

_____. *Las siete partidas*. Edição fac-similada da edição salmantina de 1555, glosada por Gregorio Lopez e impressa por Andrea de Portonariis. Madrid: Boletín Oficial del Estado, 2004. 3 v.

_____. *Las siete partidas*: antología. Selección de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy. Madrid: Castalia, 1992.

_____. *Partida Segunda de Alfonso X el Sabio*. Manuscrito 12794 de la BN. Edición de Aurora Juárez Blanquer y Antonio Rubio Flores. Granada: Ácaro, 1991.

ALVAR, Carlos. María Pérez, Balteira. *Archivo de Filología Aragonesa*, v. XXXVI-XXXVII, p. 11-40, 1985. Disponível em: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/10/15/01alvar.pdf>. Acesso em: 22/09/2011.

ARIAS FREIXEDO, Xosé Bieito (Ed.). *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*. Vigo: Xerais, 2003. Introducción, p.7-128; Alfonso X, p. 333-359.

_____. *Antoloxía de poesía obscena dos trovadores galego-portugueses*. Santiago de Compostela: Positivas, 1993.

BELTRÁN, Vicenç. El rey sabio y los nobles rebeldes. La poética del escarnho. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS DA ABREM, 3., Rio de Janeiro, 1999. *Anais...* Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001. p. 31-58.

_____. *La corte de Babel*: lenguas, poética y política en la España del siglo XIII. Madrid: Gredos, 2005.

BREA, Mercedes (Coord.). *Base de datos da Lírica profana galego-portuguesa*. Edición actualizada. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación

en Humanidades, 2008. Disponível em: <http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=103:2:4613223922260722816::NO:::>. Acesso em: 28/09/2011.

_____. *Lírica profana galego-portuguesa: corpus* completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica. Santiago de Compostela: Ramón Piñeiro, 1996. 2 v.

CORRAL DÍAZ, E. *As mulheres nas cantigas medievais*. 2. ed. Sada: Castro, 1996.

D'AGOSTINO, Alfonso. La corte di Alfonso X di Castiglia. In: BOITANI, Piero et al. (Dir.). *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo volgare*. Roma: Salerno, 2001. p. 735-785.

DIOGO, Américo António Lindeza (Org.). *Lírica galego-portuguesa: antologia*. Braga: Angelus Novus, 1998. Introdução, p. xi-lii.

FALCÃO, Fernanda Scopel. *O vervo satírico: provérbio e proverbialização na sátira galego-portuguesa*. Vitória: Edufes, 2010.

FERREIRO FERNÁNDEZ, Manuel; MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo. *Cantigas de escarnho e de maldizer: antoloxía*. Asociación Socio-Pedagóxica Galega, Vigo, 1996.

FIDALGO, Elvira (Org.). *De amor y de burlas: antología de la poesía medieval gallego-portuguesa*. Vigo: Nigratea, 2009. Introducción, p. 11-21; La cantiga de escarnio, p. 151-173.

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

GONÇALVES, Elsa. Maldizer aposto? Acerca de uma inexistente categoria genológica da sátira medieval galego-portuguesa. *Cultura Neolatina*, Modena, ano LXIV, f. 3-4, p. 527-539, 2004.

LANZ, Eukene Lacarra. Sobre la sexualidad de las soldadeiras en las cantigas d'escarnho e de maldizer. In: _____ (Dir. y Ed.). *Amor, escarnio y linaje en la literatura gallego-portuguesa*. Zarautz: Universidad del País Vasco, [2002]. p. 75-97.

LAPA, Manuel Rodrigues (Ed.). *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 3. ed. ilustrada. Lisboa: João Sá da Costa, 1995.

LAPA, Manoel Rodrigues. *Lições de literatura medieval: época medieval*. 10. ed. rev. Coimbra: Coimbra, 1981.

LE GOFF, Jacques. Prólogo. In: MADERO, M. *Manos violentas, palabras vedadas: la injuria en Castilla y León (siglos XIII-XV)*. Madrid: Taurus, 1992. p. 11-15.

_____. Une enquête sur le rire. *Annales HSS*, n. 3, p. 449-455, 1997.

LEYVA, Aurelia. Juglares, hombres de corte y el *Novellino*. In: PAREDES,

Juan (Ed.). *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Granada: Universidad de Granada, 1995. v. III. p. 25-36.

LIU, Benjamin. *Medieval Joke Poetry: the cantigas d'escarnho e de mal dizer*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University, 2004.

LOPES, Graça Videira (Ed.). *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 2002.

_____. *A sátira nos cancioneros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 1994.

LORENZO GRADÍN, Pilar. Ideal caballeresco y sátira personal en la lírica gallego-portuguesa. In: *CECCO Angiolieri e la poesia satírica medieval*. Firenze: Fondazione Ezio Franceschini, 2005. p. 159-195.

MADERO, M. *Manos violentas, palabras vedadas: la injuria en Castilla y León (siglos XIII-XV)*. Madrid: Taurus, 1992.

MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo. *A indócil liberdade de nomear: por volta da “interpretatio nominis” na literatura trovadoresca*. A Coruña: Espiral Maior, 1999.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares*. 8. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. Caracter lúdico de la literatura medieval (A propósito del ‘jugar de palabra’. Partida Segunda, tít. IX, ley XXIX). In: CASTILLO, C. Argente del et al. (Rec.). *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morell*. Granada: Universidad de Granada, 1989. p. 413-442.

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. Teoría política. Teoría educativa. In: ALFONSO X. *Partida Segunda de Alfonso X el Sabio*. Manuscrito 12794 de la BN. Edición de Aurora Juárez Blanquer y Antonio Rubio Flores. Granada: Ácaro, 1991. p. 317-356; p. 357-373.

OLIVEIRA, António Resende de. *O trovador galego-português e o seu mundo*. Lisboa: Notícias, 2001.

PAREDES, Juan. Introducción. In: ALFONSO X. *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*. Edición de Juan Paredes. Roma: Japadre/L'Aquila, 2001. p. 39-87.

_____. Representaciones del poder político en las *Cantigas de escarnio y maldecir* de Alfonso X. *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, v. 27, n. 27, p. 263-276, 2004. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/cehm_0396-9045_2004_num_27_1_1624. Acesso em: 22/09/2011.

PIZZORUSSO, Valeria Bertolucci. Alfonso X. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org. e Coord.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Tradução de José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Caminho, 1993. p. 36-41.

RODRIGUEZ, José Luís. Os nomes dos trovadores: algumas anotações para umha fixação possível. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE

LITERATURA MEDIEVAL, 1., Santiago de Compostela, 1985. Edición de Vicent Beltrán. *Actas...* Barcelona: PPU, 1988. p. 522-538.

SODRÉ, Paulo Roberto. Fernam Díaz em terras de Ultramar: sobre a cantiga “Fernam [D]jaz, este que and’ aqui” de Pero Garcia Buralês. *Diadorim*, Rio de Janeiro, n. 5, 2009.

_____. João Soares Coelho, Picandon e um jogo de avessos: sobre “Vedes, Picandon, soo maravilhado”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 29, n. 42, p. 37-58, jul.-dez. 2009b.

_____. *O riso no jogo e o jogo do riso na sátira galego-portuguesa*. Vitória: Edufes, 2010.

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

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (Ed.). *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1990. 2 v.

_____. *Glosas marginais ao cancionero medieval português*. Edição de Yara Frateschi Vieira et. al. Coimbra; Santiago de Compostela; Campinas: Universidade de Coimbra; Universidade de Santiago de Compostela; Unicamp, 2004.

VECCHIO, Silvana. A boa esposa. Tradução de Egito Gonçalves. In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Dir.). *História das mulheres no Ocidente: Idade Média*. Tradução de Ana Rosa Ramalho et. al. Porto: Afrontamento, 1993. v. 2. p. 143-183.

SITES CONSULTADOS PARA OS TEXTOS DAS CANTIGAS:

Base de datos da Lírica profana galego-portuguesa. (BREA, 2011)

“Pero da Pont’ á feito gran pecado”. Cantiga de Afonso X. Disponível em: http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=103:8:4613223922260722816::NO::P8_IDC,P8_SEQ_ID:0186%2C1. Acesso em: 29/09/2011.

“Achei Sancha Anes encavalgada”. Cantiga de Afonso X. Disponível em: http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=103:8:8603598471153347577::NO::P8_IDC,P8_SEQ_ID:0156%2C1. Acesso em: 29/09/2011.

“Moitos s’ enfigen que an guanhado”. Cantiga de Pedro Amigo de Sevilha. Disponível em: http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=103:8:8709102592566502411::NO::P8_IDC,P8_SEQ_ID:1253%2C1. Acesso em: 29/09/2011.

“Ora entend’eu quanto me dizia”. Cantiga de Afonso Paes de Braga. Disponível em: http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=103:8:8709102592566502411::NO::P8_IDC,P8_SEQ_ID:0085%2C1. (BREA, 2011). Acesso em: 29/09/2011.

“Sancha Pérez Leve, vós parecedes”. Cantiga de João Vasques de Talaveira. Disponível em: http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=103:8:8709102592566502411::NO::P8_IDC,P8_SEQ_ID:0942%2C1. Acesso em: 29/09/2011.

“Domingas Eanes ouve sa baralha”. Cantiga de Afonso X. Disponível em: http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=103:8:8603598471153347577::NO::P8_IDC,P8_SEQ_ID:0165%2C1. Acesso em: 29/09/2011.

“... / por que lhi rogava que perdoasse”. Cantiga de Afonso X. Disponível em: http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=103:8:4613223922260722816::NO::P8_IDC,P8_SEQ_ID:0176%2C1. Acesso em: 29/09/2011.

“De Don Fernan Díaz Estaturão”. Cantiga de Pero da Ponte. Disponível em: http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=103:8:11131925384073086152::NO::P8_IDC,P8_SEQ_ID:1293%2C1. Acesso em: 29/09/2011.

“Vedes, Picandon, soo maravilhado”. Tenção de João Soares Coelho e Picandon. Disponível em: http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=103:8:11131925384073086152::NO::P8_IDC,P8_SEQ_ID:0923%2C1. Acesso em: 29/09/2011.

“Fui eu poer a mão noutro di-”. Cantiga de Afonso X. Disponível em: http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=103:8:2259325221473153120::NO::P8_IDC,P8_SEQ_ID:0173%2C1. Acesso em: 29/09/2011.

MINICURRÍCULO:

Paulo Roberto Sodré é Professor Associado de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Espírito Santo. Publicou os ensaios *Um trovador na berlinda: as cantigas de amigo de Nuno Fernandes Torneol* (São Paulo, 1998); *Cantigas de madre galego-portuguesas: estudo de xéneros das cantigas líricas* (Santiago de Compostela, 2008) e *O riso no jogo e o jogo do riso na sátira galego-portuguesa* (Vitória, 2010).