

O TEMA DA VELHA NAS CANTIGAS D'ESCÁRNIO E MALDIZER

“L'effet de l'œuvre et sa réception s'articulent en un dialogue entre un sujet présent et un discours passé; celui-ci ne peut encore «dire quelque chose» à celui-là (...) que si le sujet présent découvre la réponse implicite contenue dans le discours passé et la perçoit comme la réponse à une question qu'il lui appartient à lui, de poser maintenant” (JAUSS; 1978: 247).

Antecede o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*¹ o pequeno e fragmentário tratado de poética - *Arte de Trovar* -, que, numa redacção datável do séc. XIV², ensaia um dos primeiros paradigmas classificatórios da poesia lírica profana em galego-português. Aí, o anónimo poeticista não só secciona a produção trovadoresca em três géneros maiores, as *cantigas de amor*, as *de amigo* e as *d'escárnio e de maldizer*, como também, e ancorado em critérios de ordem enunciativa, distingue os primeiros dois, do terceiro. Assim, o *Capítulo iii*³ estabelece como traço distintivo

¹ Como é já habitual, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, será, futuramente, designado pela sigla B, e o *Cancioneiro da Vaticana*, V.

² Cf. TAVANI; 1988: 36-38; OSÓRIO; 1998: 5. Num outro texto, Tavani coloca a possibilidade de a sua elaboração ter sido feita, muito provavelmente, “(...) a uma certa distância cronológica da época de composição das cantigas, quando o eco dos feitos que as provocaram e da própria ideologia que as motivara se tinha atenuado ou inteiramente dissolvido” (LANCIANI e TAVANI; 1993: 69). Por outro lado, e embora esta circunstância pouco esclareça sobre a eventual data de redacção da poética, é importante recordar que a *Arte de Trovar* inaugura B, apócrifo quinhentista (Cf. FERRARI; 1993: 119-123).

³ Transcreva-se o conteúdo do capítulo quarto: “E por que algunas cantigas hy há en que falam eles e elas outrosy, porē he bem de entenderdes se som d'amor, se d'amigo, por que sabede que se eles falam na prim<eir>a cobra e elas na outra amor, por que se move a rrazō d'ele como vos ante disemos, e se elas falam na primeira cobra he outrosy d'amigo, e se ambos falam ē hũa cobra outrosy he segundo qual deles fala na cobra primeiro” (D'HEUR; 1975: 325).

das *cantigas de amor* o facto de serem *elas* a falar na *primeira cobra* e aponta como suficiente condição categorizante das *cantigas de amigo* o serem *elas* a falar na *primeira cobra*.

Se aceitarmos que “A primeira función dunha arte poética será pois a de extraer do *corpus* textual ó que se refire os elementos – temáticos, retóricos, lexicais, sintagmáticos, eventualmente métrico-rítmicos e, sobre todo, tópicos – que poidan contribuir á formulación (...) dun determinado paradigma categorial (...)” (LANCIANI e TAVANI; 1995: 18), teremos, então, de concluir pela insuficiência e incompletude desta proposta de classificação, que elege como elemento diferencial genológico para as *cantigas de amor* e *de amigo* apenas a prioridade da enunciação.

Conferindo a redacção dada aos *capitulos v*⁴ e *vj*⁵, verifica-se que a autonomia das *cantigas d’escárnio e maldizer*, face aos dois outros géneros maiores, decorre da circunstância de *os trovadores quererem dizer mal d’alguẽ ã elas*. Singularizam-se as *de escárnio* relativamente às *de maldizer*, já não pela intenção enunciativa, que compartilham, mas pela presença ou ausência de marcadores linguísticos, i. é. de *palavras cubertas que ajã dous entendymentos*. Comprova-se, igualmente, que o designativo *cantigas d’escárnio* é extensivo, de um modo inclusivo, às *cantigas de meestria*, às *de rrefrã* e às *de joguete de arteyro*, quer destas ressalte a *voluntas* do trovador, quer não.

Assim sendo, infere-se da *Arte de Trovar* não só as insuficiência e incompletude já assinaladas, como ainda a flutuação e heterogeneidade de normativas. Na verdade, (i) assiste-se à substituição do critério de natureza enunciativa, actuante na descrição das *cantigas de amor* e *de amigo*, pela validação do critério que atende às intencionalidades comunicativas, para o caso das *cantigas d’escárnio e maldizer*; (ii) procede-se à junção indiscriminada de composições cuja tipologia assenta, antes de mais, em formas estróficas (referimo-nos as *cantigas de meestria* e às *de refrã*), com textos particularizáveis por um eventual ‘propósito de’, pela presença de uma *voluntas*.

Numa tentativa de circunscrever as motivações de tão compendiada teorização, inclinamo-nos a admitir que, muito mais do que por inabilidade hermenêutica, o tratadista ter-se-á movido “(...) sobretudo por razões de ordem ética nas observações

⁴ “Cantigas d’escarneo som aquelas que os trovadores fazem querendo dizer mal d’alguẽ ã elas, e dizẽ-lho per palavras cubertas que ajã dous entendymentos pera lhe-lo nõ entenderen ... ligeyrament<e>. E estas palavras chamã os clerigos hequivocatio. E estas cantigas se podẽ fazer outrosy de meestria ou de rrefrã. E pero que alguũs dizẽ que a hy algũas cantigas de joguete d’arteyro” (D’HEUR; 1975: 327).

⁵ “Cantigas de mal dizer son aquela<s> que fazẽ os trobadores [...] descubertamente, ã elas entrã palavras a que queren dizer mal e nõ aver outro entendimento senõ aquel que queren dizer chaamen<te> e outrossy as todas fazem dizer [...]” (D’HEUR; 1975: 331).

críticas e normativas que exarou (...)” (OSÓRIO; 1998: 9). Reconhecendo, embora, nas anotações do extensor a observância de condicionantes *éticas*⁶, embicamos, porém, em questões prementes, que resultam da sistematização disposta na *Arte de Trovar*, e que têm como correlato dificuldades acrescidas na seriação dos géneros, nomeadamente das *cantigas d'escárnio e maldizer*.

Em primeiro lugar, sublinhamos que o tratado em pauta, ao adscrever o acto de *dizer mal* tanto às *cantigas d'escárnio*, quanto às *de maldizer*⁷, priva a distinção de qualquer proficiência operatória, pois, perante uma realização poética em concreto, em que ‘alguém diz mal de outrem, ou de algo’, o leitor pode aleatoriamente aplicar quer uma designação, quer outra, constatando assim a sua inoperância distintiva. Foi, pois, no sentido de minimizar eventuais implicações críticas motivadas pela insegurança classificatória da poética, que Tavani ideou uma solução simplificadora, que também adoptaremos: “Por isso, acollendo a proposta unificadora contida implicitamente nos cancioneiros, tamén nas páxinas a seguir **tanto as cantigas de escarnio como as de maldicir serán consideradas, en conxunto, como manifestacións dun único tipo de composición (...)**” (LANCIANI e TAVANI; 1995: 15).

De seguida, salientamos que também a *Arte de Trovar* agrega as composições em três conjuntos maiores, em consonância com a divisão orgânica dos próprios Cancioneiros, que, como se sabe, reparte as peças líricas por três secções, Autorizada pela estrutura cancioneril, a normativa encontraria justificação para o seu procedimento, não fosse o óbice de ter anexado, na fracção supostamente reservada às *cantigas d'escárnio e maldizer*, textos de diferentes tipologias como uma *cantiga*

⁶ A este propósito, observa Tavani que “O extensor da Poética portuguesa prefere portanto exibir a sua **cultura clerical** (...) mais do que oferecer notícias sobre os textos ou os trovadores que os elaboraram” (LANCIANI e TAVANI; 1993: 69).

⁷ Aplicando as normativas da *Arte de Trovar* ao estudo comparado dos géneros, Jorge A. Osório afirma, com justeza, que “(...) o redactor caracteriza as cantigas escarninhas pelo facto de elas servirem aos trovadores quando queriam «dizer mal d'algucen en elas», o que **implicitamente faz supor** que nos dois géneros líricos tal atitude não era possível” (OSÓRIO; 1998: 9). Para um aprofundamento da questão relativa à adjudicação do ‘maldizer’ aos dois outros géneros, seria interessante reler o artigo de José Carlos Miranda, onde, em análise à composição B 960; V 547, da autoria de João Airas de Santiago, o medievalista é confrontado com o “(...) carácter insólito dos motivos (...)”, e com “(...) um arrojo de intenções e uma desenvoltura expressiva que não é corrente encontrar-se nos trovadores peninsulares, pelo menos em cantares classificados dentro deste género” (MIRANDA; 2001; 35). Do mesmo autor, e não menos interessante, é o artigo “Calheiros, Sandim e Bonaval: uma rapsódia de *Amigo*”, Porto, 1996. Aqui, Miranda torna evidente que o significado profundo do sintagma ‘dizer mal’, aplicado ao estudo da dialéctica *cantiga de amor* vs *cantiga de amigo*, pode adquirir outras nuances.

de vilão, uma *cantiga de seguir*, uma *tenção*, ou um *pranto*. Nas palavras de Tavani⁸, esta libração – quantas vezes contrariada pelas rúbricas atributivas dos Cancioneiros! – criou um efeito nivelador perverso, mais que não fosse porque não preveniu a possibilidade da *cantiga d'escárnio e maldizer* poder ser perspectivada “(...) a *negativo*, como conjunto indiferenciado de todas as poesias galego-portuguesas que *não* pertencem aos outros dois géneros principais” (LANCIANI e TAVANI; 1993: 138). Constituindo o acervo de textos por nós seleccionado um agregado relativamente homogéneo de composições satíricas (leia-se de *cantigas d'escárnio e de maldizer*), limitamo-nos, por agora, ao apontamento aqui inscrito.

O terceiro e último enleio suscitado pelo conteúdo da *Arte de Trovar*, no que se refere ao assunto em epígrafe, prende-se, desta feita, com a antítese criada em torno da comparência/ou não das *palavras cubertas que ajã dous entendimentos*, ou, como lhes chamam os clérigos, *hequivocatio*. Aparentemente, a noção de equívoco afigura-se como o traço pertinente das *cantigas d'escárnio e maldizer*, sendo que, e no que toca às suas concretizações líricas, a pertinência do traço é aporética, porque multipolar. Não terá sido, portanto, por acaso que o redactor transferiu o encargo da preceituação para o foro dos *clerigos*, alcançando deste modo um duplo objectivo: desresponsabilização e autentificação do ensinamento pela *auctoritas* clerical.

De facto, o leque das conceptualizações de *equivoco* vão de “*interprétation à double entente*”, a “(terme, mot) qui peut s'interpréter en différents sens, s'appliquer à différentes choses” ou a “*mauvais jeu de mots, calembour*” (LAUSBERG; 1980: 340). Não há como iludir a distância que separa a dupla e/ou múltipla intelegibilidade [*double entente*], da homofonia e homonímia lexicais [*calembour*], mais que não seja porque os termos, e respectivos conceitos, relevam de campos linguístico-literários afins, mas diversos. Enquanto que estes fazem apelo a conteúdos do campo da linguística, *grosso modo*, aqueles remetem para competências da área da semântica e da semiótica, que, as mais das vezes, implicam o leitor como parte activa do processo de [re]semantização.

Perante o exposto, parece-nos razoável alvitrar que a equivocabilidade das/nas *cantigas d'escárnio e maldizer* surte da dinâmica semântica *in situ* entre a literalidade e a sócio-figuração de códigos, resultando também do dialogismo entre

⁸ Num registo crítico afirma o estudioso: “(...) o “xénero” satírico, en lugar de ser marcado coma os outros dous, tense transformado nun contendor no que conflúen tódalas poesias líricas galego-portuguesas que non son inequivocamente clasificables dentro dos xéneros do rexistro amoroso.” (LANCIANI e TAVANI; 1995: 8).

a *voluntas* do enunciador e a *perspicientia*⁹ do leitor. Por sua vez, o processo de manipulação de códigos e da sua reintegração em fluxos de significados sofismáveis, pressupõe, na construção dos universos de sentido satirizantes próprios das *cantigas d'escárnio e maldizer*, o recurso a instrumentos retórico-literários subsidiários do equívoco (ironia, comparação, imagem, metáfora, *dissimulatio* e *simulatio*, *ambiguitas*, *obscuritas*...) ¹⁰, como aparato modalizante de uma realidade historicamente marcada ¹¹. A conclusão a que chega Lindeza Diogo, depois de aturada investigação, não podia ser mais esclarecedora: “O *escarnho* é um caso forte de *englobement* artístico e interessado da recepção; os seus códigos retóricos são sociabilidade *como assunto* transposta para o plano das formas de expressão” (LINDEZA DIOGO; 1998: 436).

Aqui chegados, parece-nos produtora revisitar as teses em torno da eclosão da instituição trovadoresca, enquanto manifestação cultural de dissenções sociológicas várias, mormente biopolíticas. Por outras palavras, importa não só interrogar a ‘sociabilidade como assunto’, como ainda os assuntos dessa mesma sociabilidade.

Começemos pelo fim: a crítica contemporânea tem ventilado a forte convicção de o movimento trovadoresco poder ser considerado como um mecanismo, ao alcance dos filhos segundos ¹², de sublimação de um estado de carência provocado

⁹ *Perspicientia, ae*, no sentido figurado que o termo pode ter: inteira compreensão, em dependência, naturalmente, das competências de leitura do receptor.

¹⁰ Cf. Lausberg, op. cit.

¹¹ A crítica literária contemporânea é unânime em reconhecer nas *cantigas d'escárnio e maldizer* um determinado valor documental; ou seja, admite consensualmente que entre as construções poéticas e a realidade histórico-social coeva se criaram laços de interdependência. Diz-nos Rodrigues Lapa que “Como se vê, a esfera da nossa veia satírica não é o mundo dos sonhos, mas o mundo real, palpável, em que se agitam os homens” (LAPA; 1995: 10). Pelo seu lado, José Carlos Miranda, no seu estudo dedicado a uma cantiga satírica de Martim Soares (B 127) sustenta que “o texto que dedica ao rapto em causa está todo ele marcado por esses mesmos traços característicos da sua escrita, empolados ainda certamente por uma vivência muito próxima dos acontecimentos, que o trovador interpreta mais do que relata. Trata-se, para além de um belo texto, de um documento muito preciso que delimita aspectos essenciais da mentalidade da nobreza de então (...)” (MIRANDA; 2001: 14). Jorge Osório não deixa de reconhecer que “Não obstante, porém, as limitações referidas, está fora de dúvida que aos olhos do leitor de hoje, as cantigas escarninhas se individualizam frente às restantes pelo facto de comportarem uma dose claramente superior de informações que extravasam o domínio rigorosamente poético” (OSÓRIO; 1998: 13). Nota, ainda, Resende Oliveira que “A cantiga de amor desdobra-se em cantiga de amigo e abre-se, de um modo mais evidente à sátira, condicionada, por sua vez, pelas diferentes fracturas observadas numa estratigrafia que contempla não só o microcosmos do autor ou do meio trovadoresco no qual se encontra inserido mas também da elite política ou das diversas camadas sociais com as quais, de algum modo, o trovador entra em contacto” (OLIVEIRA; 2001: 19-20).

¹² Para Resende Oliveira “As clivagens que, com o aproximar dos finais do século XII, se começaram a detectar no seio da nobreza (...) [e] A hierarquização dos ramos familiares resultantes do

pela passagem do modelo de estrutura de parentesco cognático e bilinear, para o sistema agnático e unilinear¹³.

A alteração das estruturas de parentesco, que se verificaram um pouco por toda a Europa Ocidental, e, naturalmente, também em Portugal, nos alvares do séc. XII¹⁴, terão conduzido os segundogénitos a uma situação de privação de bens materiais e simbolicamente inalienáveis: terra, mulher, casamento e progenerura¹⁵. O rosto visível desta sonegação¹⁶, no que ao trovadorismo respeita, foi a transformação da mulher “(...) no grande centro de atenções, no lugar para onde convergem todos os olhares: adulada e idolatrada nas cantigas de amor, ansiosa nas cantigas de amigo e referida ainda, com pormenores mais realistas, nas cantigas de escárnio e maldizer” (OLIVEIRA; 2001: 27).

Em bem da verdade, cumpre que se diga que os filhos segundos, ao se verem subtraídos dos seus direitos elementares, e não encontrando soluções de vida consentâneas com o seu estatuto nobre, foram-se convertendo em verdadeiros pólos geradores de perturbação e conflitualidade social, uma vez que enveredaram pelo culto da violência, muitas vezes gratuita¹⁷. Em prol do bem comum e em defesa da manutenção da *Pax* e da *Ordo* urgia, por conseguinte, a implementação de um programa sócio-educativo através do qual fosse pacífico ‘domesticar’ estes cavaleiros jovens, os *juvenes*, no contexto que lhes era conatural: a corte.

favorecimento do primogénito na herança patrimonial, a conseqüente marginalização dos filhos segundos e a reformulação das estratégias de aliança por via do matrimónio criavam, na realidade, as condições para a adopção de novas correntes culturais e para o aparecimento de textos que reflectissem ou pudessem ajudar a superar as fracturas então verificadas” (OLIVEIRA; 1996: 666).

¹³ Acolhemos, aqui, as palavras de José Mattoso: “Podemos admitir em termos esquemáticos, que os dois grandes modelos de estrutura do parentesco mais adoptados no Ocidente foram o agnático e unilinear, por um lado, e o cognático e bilinear, por outro. (...). Enquanto que o primário origina sociedades que põem o acento na sucessão hereditária, o segundo encontra-se nas que preferem a associação de parentes afins da mesma geração (...). No primeiro caso há exclusão dos filhos segundos, rejeitados para porções secundárias dos domínios, ou completamente impedidos de herdar; para isso, são convidados a ir servir na guerra ou como vassalos de senhores poderosos, são impedidos de casar ou ficam na casa paterna como subordinados do irmão que se tornou chefe da linhagem” (MATTOSO; 1982: 107-108).

¹⁴ Cf. MATTOSO; 1982: 108 e ss.

¹⁵ São vários os estudos que reiteram esta ideia fundamental. Veja-se MIRANDA; 2001: 13-14; OLIVEIRA; 2001: 30; LINDEZA DIOGO; 1998: 227-228 e 234-235; LINDEZA DIOGO; 1998^a: XLIII.

¹⁶ Cite-se Resende Oliveira: “A obsessão pela mulher – e o seu conseqüente endeusamento – somente poderia partir de um lugar marcado pela *ausência*” (OLIVEIRA; 2001: 30).

¹⁷ Diz-nos a historiadora: “No descontentamento destes filhos segundos estará uma causa, entre outras, de inúmeras agitações, traduzidas em violências e abusos. Frequentemente buscavam uma forma de obter riqueza e prestígio nas cortes das grandes casas senhoriais, servindo estes senhores e acompanhando-os nas suas cavalgadas e violências. Isto é, constituíam verdadeiras clientelas no interior dos grupos nobiliários” (NOBRE VELOSO; 1996: 105).

A *cas del rei* passou, então, a assumir a responsabilidade de promanar os ditames comportamentais reguladores da convivialidade entre pares¹⁸. Para o efeito, e tendo em conta que o que se aspirava era a repressão dos impulsos, as diferentes cortes ocidentais adoptaram o modelo de cortesia amatória¹⁹, o *fin'amors*. De modelo comportamental, a axiomática do *fin'amors* distendeu-se à globalidade das actividades cortesãs, com particular relevo no domínio das artes e letras, vindo, deste modo, a configurar-se também como uma 'escola de trovadores'.

Em paridade com o modelo cortês do *fin'amors*, embora num âmbito circunscrito à corte toledana²⁰ de Afonso X, *Las Siete Partidas Del Rey Afonso el Sabio* também contribuíram para a conformação do ideal de cortesão, tendo por espelho o modelo do bom príncipe. A corte, ou o palácio tal como é preconizado pelas *Las Siete Partidas*, sendo *el lugar do el rey se ayunta paladinamente para hablar con los homes; (et esto es en tres maneras, ó para librar los pleytos, ó para comer, ó para hablar engasajado)*²¹, incumbiu-se de regulamentar a disciplina da fala, segundo a noção estoíca e epicurista de equilíbrio²².

Nesta medida, *Las Siete Partidas*, ao longo do seu *Título IV*, ocupam-se do bom uso da palavra por parte do rei. Aqui, é postulado que *'non convenie á rey ser muy fablador (...) porque el uso de las muchas palabras envilece al que las dice'*²³, e por isso recomenda-se um emprego que não seja nem *'menguado'*²⁴,

¹⁸ Leontina Ventura apresenta, em linhas genéricas o perfil ideal do cavaleiro "No próprio ideal cavalleiresco o valor guerreiro fundia-se agora com o das virtudes morais e intelectuais. Não, certamente, com os mesmos valores morais do clero. A distinção (*discretio*) já se não fundava, como para a nobreza guerreira, sobre as proezas, mas sobre o cuidado que se tinha de polir as linhagens, de cuidar da sua elegância e da discrição dos seus gestos, de se guiar pelas melhores maneiras e também (como antes) de possuir riqueza e poder suficientes para ser *generosus*. O sistema de educação, consequentemente de valores, a moral de corte, tornou-se essencial. Tornou-se um código social que garantia uma certa ordem" (VENTURA; 1996: 223-224).

¹⁹ "O amor cortês contribuiu para a consolidação da ordem, inculcando uma moral fundada em duas virtudes, a moderação e a amizade. Exercício de controlo, ele convidava o cavaleiro a dominar-se a si próprio, a conter-se, à «continência», a controlar as suas paixões, e as mais petulantes, as que são inflamadas pelas pulsões da carne" (DUBY; 1990: 344).

²⁰ Recordamos, desde já, que a corte toledana de Alfonso X († 1284) deu abrigo ao movimento trovadoresco no seu momento de Expansão, ou seja de 1240 a 1300 (Cf. OLIVEIRA; 2001: 158). Acrescentamos ainda que este lapso de tempo coincide com o período de maior produção de textos satíricos.

²¹ *Las Siete Partidas*..., Título IX, Lei XXIX, p. 85.

²² Na verdade, o 'bom uso da palavra' prescrito pelas *Siete Partidas* é inspirado na noção aristotélica de palavra, como marca distintiva do homem. É igualmente uma directriz que actualiza os preceitos de *apatheia* (supressão das paixões, dos excessos) e de *ataraxia* (equilíbrio interno entre o prazer e a dor, conducente à felicidade).

²³ *Las Siete Partidas*..., Título IV, Lei II, p. 21.

²⁴ Idem, Título IV, Lei III, p. 22.

nem *'desconveniente(s)'* ²⁵, visto que pelas palavras *el siso del home es conocido* ²⁶.

Salvaguardando outras *elegantiae morum*, facilmente se depreende que o uso adequado da palavra é um dos fundamentos da cortesia; é sinal de distinção do ser curial, logo mostra de sociabilização ²⁷. Assim sendo, conclui-se que a sociedade cortesã de então, ao perspectivar a modelação da palavra como condição *sine qua non* do código de refinamento, fazia dessa mesma modelação/sociabilização, um assunto passível de debate no seio da hierarquia de iguais.

Se se aceitar que a palavra (modelo e assunto de sociabilidade, ao mesmo nível que a *fin'amors*) se constituiu como um eixo estruturador do movimento trovadoresco, resta-nos indagar qual o lugar que o *falar en manera de gasajado* ²⁸ ocuparia numa corte escola de trovadores, manietados por *ars dicendi* de tão elevado virtuosismo? Reformulando e restringindo a questão, perguntamo-nos se seria a equivocabilidade (literalidade + sócio-configuração de códigos) própria das composições satíricas o resultado da aplicação destas determinantes pedagógicas à comunidade trovadoresca? Em caso afirmativo, trata-se, para nós, de averiguar em que medida a sátira que incide sobre o *tema da velha* "(...) sem deixar de fazer sistema com toda a lírica de amor, pode integrar *este* dispositivo pedagógico" (LINDEZA DIOGO; 1998: 398).

Rodrigues Lapa identificou, no núcleo das cantigas satíricas em galego-português, seis temas fundamentais, não sem alertar, desde logo, para o carácter inacabado da sua proposta de classificação ²⁹. Mas, Graça Videira

²⁵ Idem, Título IV, Lei IV, p. 23. O sentido de palavra *'desconveniente'* é esclarecido como "*grant alabanza de si; loor enganosa e el denuesto (...) [que] es atrevimiento et deslealt. E el denuesto (...) es a de las tres maneras de denostar, et aun la mas escarnida de todas, et la outra es diciendo mal de sus mayores (...). O rei se debe mucho guardar e es tenuto de escarmentar á los que tales palabras dixisen*" (Título IV, Lei IV, p. 24).

²⁶ Idem, ibidem.

²⁷ Para uma melhor compreensão do que aqui vem sendo exposto, veja-se LINDEZA DIOGO; 1998: 413-420.

²⁸ Dizem-nos *Las Siete Partidas* que "(...) quando es para fablar como en manera de gasajado, asi como para *departir* ó para *retraer*, ó *julgar de palabra*, ninguna destas non se debe de facer sinon como conviene: ca el departir debe seer de manera que non mengue el seso al home por él, asi como ensañando-se: ca esta es cosa que le saca mucho aina de su siesto: mas conviene que lo faga de guisa que se acreciente el entendimiento por él, hablando en las cosas con razon para allegar á la verdat dellas" (Título IX, Lei XXIX, p. 85). Aconselham a que ao *retraer* o façam "(...) de guisa que digan por palabras complidas et apuestas lo que dixieren (...)" e que o *jugar de palabra* deva "(...) ser dicho de manera que aquel á quien julgaren non se tenga por denostado, mas quel haya de placer, et hayan de rir dello tambien él como los otros que lo oyeren" (Título IX, Lei XXX, p. 86).

²⁹ Como se sabe, Rodrigues Lapa identifica na secção das *cantigas d'escárnio e maldizer* seis temas fundamentais: deserção dos cavaleiros na guerra de Granada; traição dos alcaides de D. Sancho

Lopes³⁰ foi quem veio a delimitar os 'motivos que estão na raiz das chufas'³¹. Seja por generalização, seja por particularização, nenhuma das ordenações³² contemplou o caso específico de um ainda significativo acervo de composições, que pode ser tematicamente agregado sob a rubrica *A Velha* ou o *Tema da Velha nas Cantigas d'Escárnio e Maldizer*. Vejamos a sua composição:

Afonso Eanes do Coton	<i>Covilheira velha, se vos fizesse</i> (B 1587/V1119); <i>Orraca López vi doente un dia</i> (B 1589; V 1121); <i>A ùa velha quis ora trobar</i> . (B 1590/V 1122); <i>Traj' agora Marinha Sabugal</i> (B 1591/V 1123);
Alfonso X	<i>Non quer' eu donzela fea</i> (B 476); <i>Achei Sancha Anes encavalgada</i> , (B 458);
Aires Nunes, Clérigo	<i>O meu senhor, o bispo, na Redondela, un dia</i> (B 885/V 468);
Joan Baveca	<i>Par deus, amigos, gram torto tomei</i> (B 1460/ V 1070); <i>Estavan oje duas soldadeiras</i> (B 1458/ V 1068);
Joan Garcia de Guilhade	<i>Ai, dona fea, foste-vos queixar</i> (B 1486/ V 1097);
Joan Vaásquiz	<i>Maria Leve, u se maenfestava</i> , (B 1548/ V 421);
Pedr'Amigo de Sevilha	<i>Meus amigos, tan desaventurado</i> (B 1595/ V 1127); <i>Elvir', a capa velha dest'aquí</i> (B 1658/ V 1192);
Pero d'Ambroa	<i>Se eu no mundo fiz algum cantar</i> , (B 1599/ V 1131); <i>Ora vej'eu que est'aventurado</i> (B 1596/ V 1128);
Pero da Ponte	<i>Marinha Crespa, sabedes filhar</i> (B 1628/ V 1162); <i>Eu, en Toledo, sempr'ouço dizer</i> (B 1653/ V 1187);
Pero Garcia Burgalês	<i>Marinha Negra, desventuirada</i> , (B 1384/ V993); <i>Maria Negra vi eu, en outro dia</i> (B 1382/ V990); <i>Dona Maria Negra, ben talhada</i> (B 1383/ V 992).

II; chacotas a Maria Balteira; o escândalo das amas e tecedeiras; as impertinências do jogral Lourenço; a decadência dos infanções. Cf. LAPA;1995: 8.

³⁰ Defendendo que "(...) o universo de referência histórica das cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas é bem o da sociedade medieval, mas uma sociedade tal como trovadores e jograis a apercebiam" (LOPES; 1994: 215).

³¹ Idem: 217. A estudiosa apresenta uma grande 'diversidade dos motivos' (Idem: 218), para os quais remetemos o leitor.

³² Gostaríamos de mencionar aqui o facto de uma das mais recentes antologias portuguesas da lírica trovadoresca, a preparada por Lindeza Diogo (1999), incluir poucos testemunhos de cantigas satíricas subordinadas ao *tema da velha*, excepção feita para os textos B 1382/ V 990 (p. 93-94) e B 1384/ V 993 (p. 94-95) ambos de Pero Garcia Burgalês; B 1741/V 1081 (p. 151) de Afonso Lopes de Baiam e B 1625/V 1159 (p. 167-168) de Pai Charinho. As duas últimas cantigas são de difícil interpretação e só obliquamente indiciam ter afinidades com o *tema da Velha*. Baiam afirma ter todo o material necessário para a construção de uma casa nova [*ei pedreiros e pedra e cal* – metáfora estabilizada do órgão sexual masculino e dos seus fluidos] salvo a *madeira nova*. Charrinho, em registo deliberativo, aconselha Baiam a tomar precauções na empresa de construção, nomeadamente a resguardar a madeira

Na verdade, *A Velha*, ao comparecer como tema central e/ou secundário de um total de aproximadamente vinte composições³³, autoriza que, com base nesse vector, se possa ensaiar uma análise tipologizante, sem que com isso se esteja a fazer a defesa da circunscrição de um qualquer ciclo. O *corpus* por nós seleccionado, e acima apresentado, engloba não só as cantigas que têm como assunto imediato ‘a velha’, como também as que permitem entrever, ainda que colateralmente, a imagem que os compositores faziam da mulher grosseiramente denominada *velha*.

Nos textos acima elencados, a denúncia do estado de velhice opera-se por um uso subjectivante do adjectivo³⁴, numa gradação que se pode definir como indo do menos ao mais invectivante, e em relação directa, antes de mais, com a estrutura sintáctica. O adjectivo ‘velha’, morfologicamente invariável, é provido de uma menor carga injuriosa quando, p. ex., (i) em desempenho da função sintáctica de nome predicativo do sujeito, em formulações tais como *São velha e cuid’a guarecer* (B 1589; V 1121) e *São velh’, ai, capelan* (B 1548/ V 421); (ii) no preenchimento da função de atributo, a fasquia eleva-se (como p. ex. nos casos da situação de vocativo e/ou aposto ou continuado em *Ai, dona fea, foste-vos queixar* (B 1486/ V 1097)³⁵, *Covilheira velha* (B 1587/V1119), *dona atan velha e sabedor* (B 1595/ V 1127) e *pois [m] ãa dona fez querer gran bem, / fea e velha nunca eu vi tanto* (B 1595/ V 1127); (iii) atingindo o limiar do obsceno, quando em complemento directo dependente de verbos declarativos (*Non quer’eu donzela fea / velha de ma[a]cor* (B 476), *chamava-mi «mia nona, velha (...)* (B 885/V 468) e *vedes como vos quero loar: dona fea, velha e sandia* (B 1486/ V 1097).

da chuva *ca torcer- / Si-á mui toste*. *A madeira de Baiam* carece de um rejuvenescimento para o qual a Abadessa de Arouca (D. Luca Rodrigues, Cf. LANCIANI e TAVANI; 1993: 18) poderia contribuir, assim fosse ela ainda dotada de luxúria. Se Baiam intenta desacreditar a voluptuosidade da Abadessa – o que de si só é hilariante – Charrinho, pelo seu lado, alerta para a ineficácia de uma madeira torcida.

³³ O número por nós avançado é apenas aproximativo, por razões que se relacionam com a maior ou menor objectividade com que o tema é explorado. Foi este critério que nos levou a excluir os textos de Afonso Lopes de Baiam e Pai Charrinho, bem como o de Joan Vaásquiz, *Direi-vos ora que oi* (B 1545) pois versam muito mais os temas da velhice masculina e da homossexualidade feminina, do que o da velhice feminina.

³⁴ O adjectivo em referência apresenta em muitas das suas ocorrências um valor substantivado. Proveniente do latim *vetus, eris; vetulus, vetula* o termo é, curiosamente, registado como pertencendo a classes morfológicas diferentes, em consonância com o paradigma flexional de género; assim, *velho* é adjectivo e *velha* substantivo feminino ... (Cf. Cândido de Figueiredo, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, 25ª edição, Bertrand Editora, Venda Nova, 1996).

³⁵ Embora o adjectivo empregue seja, efectivamente, *fea*, este é, ou pode ser, comutado por *velha*, numa relação sinonímica. Aliás, a velhice anda quase sempre a par da fealdade e da impossibilidade de realização sexual.

Se, por um lado, nos parece que as funções sintácticas se podem corporizar como mediadoras das interpelações e apóstrofes à *Velha*³⁶, por outro, consideramos que a estrutura sintáctica na sua globalidade detém um poder de um outro alcance elocutório e perlocutório, no que toca à configuração dos sentidos inerentes à qualidade de *Velha*. De facto, enquanto que com o vocativo, com o aposto e com os complementos directos o enunciador submete o seu discurso ao *ethos*, é pelo jogo de sintaxe que faz ingressar o *ridiculum* e a *urbanitas*³⁷, tão caros às *cantigas d'escárnio e maldizer*.

Atentemos nos casos concretos: Afonso Eanes do Coton insurge-se contra as *covilheiras velhas* (*E non est' ũa velha nen son duas, / mais son vel cent'as que m'andan buscando*) às expensas de um curioso artifício sintáctico, que consiste em manifestar a sua *voluntas* de modo hipotético. Diz-nos o segrel³⁸ que *se vos fezesse / grand'escarnho, direito[i] faria* contudo, o acto de fazer o *grand'escarnho* é infirmado pela própria enunciação, uma vez que a condição da hipótese não se confirma, confirmando-se paradoxalmente. Ou seja, a estrutura de superfície do texto anuncia a pretensão de fazer *grand'escarnho* como um direito adquirido, esta diligência é deixada em suspenso, para ser retomada ao nível da estrutura de profundidade, concretizando-se então, e já ao nível da referida estrutura de profundidade, o projecto inicial da composição: o ápodo à *covilheira* com os qualificativos *velha fududancia*. Esta técnica, ajustável a um axioma do tipo «se X, mas não X, logo X», autoriza que o texto percorra o lugar do *ethos* e ascenda ao *ridiculum*.

Joan Garcia de Guilhade³⁹, de alguma maneira em sintonia com Coton, socorre-se do valor aspectual do tempos verbais, em ordem a criar a mesma *décalage* entre «o dito, mas não dito, quando efectivamente dito». Assim, na cantiga *Ai, dona fea, foste-vos queixar* os sentidos excedentários da condição de *Velha* vão sendo implantados no texto ao sabor das variações do paradigma fleccional do verbo *loar*. Partindo do dado incontornável de a *velha se ter queixado* '*que vos nunca louv[o] en meu cantar*', Guilhade denuncia o seu empenho em fazer *ora un cantar* onde a *loará*, e na *loaçon* a *velha* verá *como vos quero loar*. Da contraposição entre os sentidos durativo (*nunca louv[o]*), não-inceptivo e não-cessativo (*loarei*) e

³⁶ Aquilo a que Tavani chamaria indicadores de género.

³⁷ LAUSBERG; 1990: 228-231.

³⁸ Trata-se de um escudeiro galego, natural de Cotón, actual Negreira, que terá frequentado as cortes de Fernando III e de Alfonso X. Por fontes indirectas é possível situá-lo como particularmente activo na década de quarenta. Cf. OLIVEIRA; 1994: 431-432.

³⁹ Trovador português, natural de Guilhade - Barcelos, ligado à linhagem dos Sousa. Na década de quarenta estaria, muito provavelmente, em Castela. Cf. OLIVEIRA; 1994: 492-493.

conclusivo da perífrase verbal *e vedes como vos quero loar*, Guilhade condiciona o enunciado à recepção dos impropérios: *dona fea, velha e sandia*, dando assim por percorrido o programa «nunca louvo, quero louvar, direi como louvarei (ou talvez não?)».

A par das transposições sintácticas, outra iniciativa de modelização discursiva com grande representatividade nas *Cantigas d'Escárnio e Maldizer* é o encaixe de actos de fala em discurso directo, em pontos chave do desenvolvimento do tema⁴⁰. Defende Graça Videira Lopes que “Uma das variações mais utilizadas por trovadores e jograis na forma de dirigir a sua sátira é a de colocar o discurso crítico em voz alheia” (LOPES; 1994: 138); curiosamente, esta ‘voz alheia’ é, via de regra, a voz do próprio satirizado. Semelhante estratégia gera um efeito de realismo⁴¹, que, não sendo mais do que um “(...) realismo fortemente mediado pela función literaria, isto é por un complexo de normas estéticas e éticas (...) [que] non podem e non deben ser entendidos como vectores dun retrato fiel da sociedade do seu tempo, e o seu realismo non ofrece – e non podía nin quería ofrecer – máis ca unha representación distorcionada, manipulada, condicionada por mil factores literarios e extraliterarios (...)” (LANCIANI e TAVANI; 1995: 39-40), tem como corolário (i) actuar perlocutoriamente sobre o auditório, (ii) garantir a autenticidade do *dictum*, (iii) minimizar a *voluntas* do enunciador.

No cancionero de Coton, três das quatro cantigas que versam o tema da *Velha* exibem o estratagema de reprodução dos actos de fala. Assim, em *Orraca López vi*

⁴⁰ Concordamos com Tavani na subdivisão de funções que pode ser assinalada nas *cantigas d'Escárnio e Maldizer*: “(...) non é raro que nestas cantigas se dea unha especie de distribución por áreas das dúas funcións, com predomínio da función narrativa na primeira cobra – encargada de expoñer rapidamente a anécdota e as eventuais ancoraxes ambientais e un brusco e case total retorno á función lírica nas outras cobras, destinadas a producir variacións paralelísticas a partir do tema exposto nos versos do exordio, ou reservadas á meditación moral e máis adoito á glosa satírica – xocosa, malévola ou amarga – sobre o feito, sobre a acción, sobre o comportamento descritos no inicio” (LANCIANI e TAVANI; 1995: 45).

⁴¹ Bakhtine entendendo o realismo grotesco característico da Idade Média e da Renascença como um “(...) aspect double de la perception du monde et de la vie humaine (...)” (BAKHTINE; 1974: 14), configura-o nos seguintes termos: “Le trait marquant du réalisme grotesque est le *rabaissement*, c’est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité” (BAKHTINE; 1970: 29). Num outro passo acrescenta: “L’accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est soit ouvert au monde extérieur, c’est-à-dire où le monde pénètre en lui ou en sort, soit sort lui-même dans le monde, c’est-à-dire aux orifices, aux protubérances, à toutes les ramifications et excroissances: bouche bée, organes génitaux, seins, phallus, gros ventre, nez.(...) C’est un corps éternellement non prêt, éternellement crée et créant, c’est un maillon dans la chaîne de l’évolution du genre, plus exactement deux maillons, montrés à l’endroit où ils se joignent, où ils entrent l’un dans l’autre” (BAKHTINE; 1970: 35).

doente un dia o enunciador vale-se do jogo pergunta-resposta⁴², expandido à totalidade da cantiga, para imprimir vivacidade ao gracejo, que assenta na aparente contradição da deixa, da própria Orraca López, *são velha e cuid'a guarecer*. Em *A ùa velha quis ora trobar*, a comicidade é subtilmente construída pelo rogo da mesma Orraca López, que diz: - *Por Deus, que vos fez / non trobedes a nulha velha 'aqui, / ca cuidaran que trobedes a min*.

Alfonso X, em *Achei Sancha Anes encavalgada*, esboça em traços largos a situação do seu encontro com Sancha Anes, *dona peior talhada, a cavalgar per ùa aldeia, con un seu scudeiro*⁴³. O retrato disfórico e caricatural da protagonista é, num primeiro momento, apenas o resultado de uma metaforização: *quige jurar que mostea*⁴⁴. Na estrofe seguinte, a função narrativa é preterida a favor da dramaticidade, e são reiteradas as afinidades de Sancha Anes com a *mostea*. Para o efeito, é agenciado o discurso directo perpassado pela *ambiguitas*. Em viva voz, não sem o auxílio da sinédoque, o trovador-rei começa por insinuar a *denegritio* (–*Gran foi o palheiro / o onde carregaron tan gran mostea*) para a dar por concluída no fim da composição: - *Ai, velha fududancua, que me semelhaste ora mostea!* A cantiga, sem dúvida de grande excelência poética, apresenta-se como um exemplar perfeito de *escárnio*⁴⁵ no qual, e por via da *aequivocatio*, os sentidos literais decorrentes da aproximação da *velha* a um fardo de palha, podem revelar-se, assim a *perspicientia* do auditório os percepcionem e os reconfigurem, uma descrição velada e espirituosa da relação de Sancha Anes com um seu escudeiro⁴⁶.

⁴² Cf. LOPES; 1994: 139.

⁴³ Trata-se do exórdio onde, a resguardo da função narrativa, se expõe a situação.

⁴⁴ *Mostea*: fardo de palha. Cf. LAPA; 1995: 347.

⁴⁵ A observação impõe-se em toda a sua evidência: não é a *nominatio*, entendida como *descubertamente* e/ou *chaamente* que diferencia as *cantigas d'escárnio* das de *maldizer*; se não, pense-se nas duas composições de Coton, acima analisadas, em que a protagonista feminina – Orraca López – é claramente nomeada e que, em nossa opinião, se inserem nas '*cantigas de maldizer*'. Com Alfonso X, a *nominatio* acontece ao nível da '*cantiga d'escárnio*'.

⁴⁶ Na verdade, esta cantiga merece outros reparos que, infelizmente, vão para além dos limites deste estudo. De qualquer modo, gostaríamos de sublinhar que a *aequivocatio* é de tal modo bem arquitetado, que viabilizou, tanto quanto nos foi dado conhecer, três reconfigurações semânticas dispares: Rodrigues Lapa entende a cantiga como um "Retrato cheio de pitoresco e malícia duma dona de avantajadas formas e já entrada em anos, cavalgando pelas ruas estreitas duma aldeia. O termo de comparação é uma carrada de palha (*mostea*), que exprime admiravelmente bem o vagaroso do andamento, a grossura das formas e as farripas esbranquiçadas dos cabelos" (LAPA; 1995: 38); pelo seu lado, Lindeza Diogo postula que "Em *Achei Sancha Anes encavalgada* (B 458, V 530), Afonso X parece fazer um *escárnio* em que o equívoco incide sobre o *cavalgar* de Sancha com um seu escudeiro. O comportamento é atribuído a este domínio do incortês: com efeito, Sancha soube parecer ao trovador um nome de palha (*mostea*), é ainda mimoseada com o apodo fatal de *velha fududancua*" (LINDEZA DIOGO; 1998: 40). Quanto a nós, admitindo embora que o verbo *cavalgar* possa remeter para o campo

Joan Baveca⁴⁷ reproduz com grande destreza o diálogo entre duas soldadeiras (*Estavan hoje duas soldadeiras*), rentabilizando o discurso directo entre a *ũa* e a *outra* para traçar os dotes físicos de ambas: aos olhos da *outra*, a *ũa* tem *ca[belos] sobr'essas trincheiras, sobranceiras veiras*⁴⁸, *covas caaveiras, e as tetas que semelham cevadeiras*; a *outra*, *enrugadas olheiras, mole ventre*; sendo ambas *companheiras e muit'arteiras*. Em suma, pondo o discurso directo ao serviço da mensagem, o jogral faz o retrato de duas mulheres de um extracto social desfavorecido, e que pertencem a uma *classe d'âge* específica: *velhas*.

Joan Vaásquiz,⁴⁹ na cantiga *Maria Leve, u se maenfestava*, também transpõe o discurso para a voz da protagonista, reduzindo a confissão dos pecados veniais e capitais (*Sempr'eu pequei[i], desde fui foduda*) ao mero estado de velhice auto-proclamada: - *São velha', ai, capelan!*

Com *Maria Negra, vi eu, en outro dia*, Pero Garcia Buralês⁵⁰ concilia o vaivém pergunta-resposta com o *modus discriptivus*, para lograr a *interpretatio nominis* em que se sustém toda a cantiga, sob a forma de indiscreto diálogo. A resposta à desavisada pergunta *por aqueste nome avia*, é a inditosa circunstância de Maria Negra ter *aqueste sinal com que naci,/ que trago negro come ãa caldeira*. Metonimicamente, Maria é Maria Negra em virtude do seu *sinal* que, não sendo uma verruga ou um outro sinal de grandes dimensões, *é negro bem come ãu carvon e cabeludo a derredor da caldeira, chus negro é ca pez / e tem sedas de que faran*

semântico erótico-satírico, achamos que o cerne da sátira se centraliza no *palheiro* (local do encontro licencioso) de onde Sancha Anes saiu coberta de palha, com ela se confundindo (sinódoque) e confundindo também o próprio espectador (Alfonso X) que, uma vez desfeito o equívoco, foi contundente nos impropérios. Trata-se, naturalmente, de três leituras sob o crivo da *perspicientia* dos diferenciados leitores, o que traz alguns esclarecimentos sobre o processo de transferência da *voluntas* do enunciador, para a *perspicientia* do(s) receptor(es), bem como sobre os efeitos pragmáticos dessa transposição.

Num outro quadrante, parece-nos igualmente de destaque o facto do epíteto devastador (*velha fududanca*) ter sido empregue em discurso directo de primeira pessoa. Alfonso X demonstra ser um caso único, uma vez que as duas outras cantigas em que pudemos comprovar o uso do ápodo (Coton, com *Covilheira velha, se vos fezesse* e Aires Nunes, Clérigo, com *O meu senhor, o bispo, na Redondela, un dia*) este comparece mediado pela construção hipotética e pelo discurso indirecto livre, respectivamente. Perguntamo-nos se a condição do trovador-rei será alheia a esta liberalidade de linguagem.

⁴⁷ Jogral ou segrel galego de origem galega, que integra o grupo de compositores presentes na corte de Alfonso X. Cf. OLIVEIRA; 1994: 487-488.

⁴⁸ *Trincheira*: ventas, partes laterais da cabeça. Cf. LAPA; 1995: 386. *Veiras*: de cor vária, pintalgado, grisalho. Idem: 388.

⁴⁹ Joan Vaásquiz de Talavcira ou de Calaveira, infância, cronologicamente situável em finais do séc. XIII. Cf. OLIVEIRA, 1994: 504-505.

⁵⁰ Trovador castelhano natural de Burgos, próximo do ainda infante D. Alfonso de Castela, futuro Alfonso X. Cf. OLIVEIRA; 1994: 548-549.

peneira. A *interpretatio nominis*⁵¹ consubstancia-se, por conseguinte, numa *auto-descriptio* da enfermidade dos pelos púbicos. Esta descrição pessoal das partes pudicas acompanha, num ritmo crescendo as perguntas do trovador das quais ressalta, sugestivamente, a técnica da *dissimulatio innocentiae*. Burgalês, tão sem malícia, e porque Maria Negra *ia senlheira*⁵², pergunta-lhe porque tinha semelhante nome, questiona-a sobre a localização do *senal* (*é suso na moleira?*) e sobre os materiais de que era feito (*ou é de pena veira / ou como é feito*). O seu interrogatório confina com o campo semântico da hierarquização social suportado pela polissemia dos termos *senal*, *moleira* e *pena veira*. É nesta perspectiva que o trovador simula interpretar as respostas de Maria Negra, sobretudo da palavra *caldeira* (caldeira e pendão, as insígnias da nobreza). Desvanecido o mal-entendido Maria Negra é presenteadada com o qualificativo *arteira*, que rima com *peideira*. Verifica-se uma vez mais o alcance perverso a que a redução da *voluntas* pode conduzir: *arteiro* não é o trovador, que lidera a conversação ao mesmo tempo que a mulher se vai afastando, mas a mulher que desoculta grotescamente os sentidos dessa mesma conversação.

A mesma Maria Negra é o ponto de mira de Burgalês em mais duas composições: *Dona Maria Negra, bem talhada* e *Maria Negra, desventurada*. Naquela, fazendo um *contratextum* à *Cantiga de Amigo*⁵³, num registo de óbvia *obscenitas* e em total transgressão para com regras de cortesia amatória, o trovador declara: *vazar de peidos, ali u vós migo talhastes prazo*; nesta o trovador fustiga o seu sarcasmo contra a insaciedade sexual da *velha sandia* que já só almeja os prazeres

⁵¹ A cantiga de Joan Soárez Coelho, *Maria do Grave, grav' é de saber / por que vos chamam Maria do Grave* (V 1016), também se enquadra nas composições do tipo *interpretatio nominis*. Em certa medida, interrogamo-nos sobre a validade desta designação quando aplicada ao contexto das cantigas que versam o tema da *velha*. Os nomes femininos que pudemos compulsar neste universo temático foram: Sancha Anes, Orraca López, Elvira, Maria Balteira, Marinha Sabugal, Marinha Crespa, Maria Negra, Maria Leve e Peixota. Exceptuando os três primeiros, que sem relutância aceitamos que possam ter pertencido ao rol de nomes próprios da onomástica medieval, os restantes (excluindo a célebre Maria Balteira) poderão ser apenas designações que não visam ninguém em concreto. Não muito diferente da nossa é a opinião de Graça Videira Lopes. Cf. LOPES; 1994: 223.

⁵² *Senlheira*: Só; pois se em companhia de alguém, o poeta não ousaria entabular conversação, deprenda-se.

⁵³ A dimensão parodística e dessacralizante do contra-género (da *Cantiga de Amigo*) é explorada também por Alfonso X na cantiga *Non quer' eu donzela fea / que ant' a mia porta pea*. A *denegritio* traduz-se numa aproximação da donzela às características animais. Assim, a donzela rejeitada pelo trovador-rei é *velosa* (peluda) *come can*, faz como o *sison* (ave fedorenta), a *alermã* (arruda silvestre) e o *camelo* (exala um cheiro fétido na altura do cio). Cf. LAPA; 1995: 23. A inversão da *descriptio puellae*, de influência ovidiana, é prolongada pelas expressões *fea e negra come carvon*, à *os cabelos brancos e fea*, / *velha de ma[a] coor*, o que a conota, de um modo realista e concretizante, com uma *velha chus fea*. Veja-se análise de LINDEZA DIOGO; 1998: 38.

do amor em troca de dinheiro⁵⁴. Por haver entre estas três cantigas um fio unificador, entendemos por bem englobá-las nas cantigas que abordam o tema da *Velha*, dado que, mesmo nas situações em que o vocábulo *velha* não é explicitamente registado, todas as vicissitudes não-cortesias decorrentes dessa condição são-no.

Do conjunto de *Cantigas d'Escárnio e Maldizer* obrigadas ao tema da *Velha* sobressai uma terceira categoria de composições onde é possível reconhecer outros procedimentos operatórios, para lá dos já mencionados. Referimo-nos aos textos que se sedimentam muito mais em depuradas laborações semânticas, do que em implicações sintácticas.

A *aequivocatio* estruturante, e não os equívocos pontuais e/ou situacionais, é revelador de uma primorosa arte de trovar, subtil e complexa, e quem sabe se por essa razão nem todos os compositores dela dão mostras no seu trovar. Este não é o caso de um Pedr'Amigo de Sevilha⁵⁵ em *Elvir', a capa velha dest'aqui*, nem de um Pero d'Ambroa⁵⁶ em *Ora vej'eu que est'aventurado*, nem tão pouco de um Pero da Ponte⁵⁷, em *Eu, en Toledo, sempr'ouço dizer*, que ostentam a sua *meestria* no modo ingenioso com que manuseiam a margem conotativa das palavras.

Pedr'Amigo, a pretexto de uma *capa velha*, cria e consente na [re]criação de significados dúplices para o sintagma [*Elvir', a capa velha*, ou para o seu equivalente *a capa velh' Elvira*], que, não só ocupa o lugar destacado do *incipit*, como ainda ressurge em posição anafórica, à razão de um em cada dois versos. A atenção do auditório é, deste modo, focalizada na expressão e nos diferentes contextos de significação em que vai sendo reimpressa; contudo, e por uma inefável ondulação rítmica sob os auspícios do *enjambement*, os sentidos previamente adivinhados são diluídos e transferidos para outros campos sémicos, obrigando o auditor a uma refocalização. Parafraseando: Elvira tem uma capa velha que deu a vender a um judeu corrector; reservou para si uma capa ainda mais velha que a primeira, que já

⁵⁴ Em estudo ao texto afirma Lindeza Diogo: “Mas é a composição *Maria Negra desventurada* (B 1385), do mesmo Burgalês, aquela que mais revela a *fududancia* como o obsceno maior. Maria Negra, *velha e sandia*, aparece caracterizada ao mesmo tempo em termos de voracidade sexual (que dão à sua pousada uma desmesura aqui perfeitamente conveniente) e de objecto sexualmente repugnante (a não menos desmesurada *estrabaria*, aparentemente alternativa para a *casa molhada*, responsável pela morte das *pissas* que compra)” (LINDEZA DIOGO; 1998: 40).

⁵⁵ Jogral, natural de Sevilha, com ligações à corte sevilhana de Alfonso X (Cf. OLIVEIRA; 1994:535-537).

⁵⁶ Jogral, galego, natural de S. Tirso de Ambroa, com uma actividade situável na década de quarenta (Cf. Idem: 543-545).

⁵⁷ Segrel, galego, autor de mais de meia centena de composições; revela-se como um dos mais importantes do segundo e terceiro quartéis do séc. XIII. Acompanhou e integrou a corte de Alfonso X, até cerca de 1275 (Cf. Idem: 542-543).

ninguém queria usar; com este comportamento, Elvira corre o risco de lhe não voltar a ser dada outra capa, com a agravante de que a capa velha já se não apropria a *cas del-Rei*. Reconfigurando a paráfrase: Elvira, já incapaz de vender a sua própria *capa*, entrega-a a um judeu corrector⁵⁸ que a vende; o acto de venda da capa é duplamente prejudicial para Elvira que não é justamente paga (pois que o intermediário do negócio não é senão um judeu) e que com a venda da capa⁵⁹, fica com a *capa* [cada vez mais] velha; de tão velha e usada, com tão poucos cabelos não é já digna [a *capa velha*, a *Elvira velha* ou a *capa velha* da *Elvira velha*?] da corte, onde tantas e tantas vezes foi usada ... por el-Rei⁶⁰?

Ao abrigo de um tom de lamento Pedr'Amigo simula a defesa de Elvira e adverte-a sobre a inconveniência do seu *traje* velho, cumprindo, em excelência, os ditames do género judicial, sob o véu da *aequivocatio*⁶¹.

Pero d'Ambroa esgrime a sua verve contra o *aventurado* Pedr'Amigo, que devotamente abandonou o mundo e recolheu-se, tal ermitão, numa *ermida velha*, para aí poder *martear as carnes*. A zona de ambiguidade da composição é sustentada pelo registo lexical, que convida o leitor a ziguezaguear, com alguma surpresa!, entre os significados do campo religiosos e os do campo da lírica profana amatória. De facto, a cantiga limitar-se-ia a um gesto de congratulação perante uma opção de vida mais espiritualizante⁶², não fossem lexicalizações como *non*

⁵⁸ Acreditamos que se trata de uma alusão anti-semitica a um dos vícios mais censurados pela cristandade ao povo judaico: usura; agiotagem.

⁵⁹ O vocábulo *capa* apresenta uma gama possível de realizações semânticas muito interessantes: *capa*: peça anódina de vestuário; *capa*: peça de resguardo com remissões para o campo feudo-vassálico; para os jogos de poder socio-económico e *capa* [com pouco cabelo] *velha*: os órgãos genitais da prostituta velha.

⁶⁰ A terceira estrofe abre com um complemento circunstancial de assunto (*Da capa velh', Elvira*) e no seu desenvolvimento vem a anexar a oração subordinada explicativa (*que eu sei...*). Ora a colocação justaposta da *cas del Rei / a capa velh', Elvira [que eu sei...]* *muitos anos que contigo ficou* oferece a possibilidade de uma dupla interpretação: a *capa velha* de Elvira já não é *pera cas del Rei* [que] *muitos anos contigo ficou*; a *capa velha* de Elvira que muitos anos consigo ficou, já não é *pera cas del Rei*.

⁶¹ Integra ainda o cancionero de Pedr'Amigo de Sevilha a paródia à *Cantiga de Amor, Meus amigos, tan desaventurado* na qual o jogral se confessa aprisionado no amor de *ũa dona fea e velha, de rostro velh' e enrugado*. Por agora não aprofundaremos esta e outras composições tais como (i) a cantiga de Pero d'Ambroa, também um contra-género à *Cantiga de Amor, Se eu no mundo fiz algum cantar*, centralizada em torno dos amores do jogral com Maria Balteira, *dona atan velha [e sabedor]*; (ii) a cantiga de Pero da Ponte, *Marinha Crespa, sabedes filhar*, em que o jogral graceja com uma *velha*, glosando o provérbio «*a boi velho non lhi busques abrigo*»; (iii) de Joan Baveca, *Par Deus, Amigos, gran torto tomei*, onde o jogral relata o facto anedótico de ter sido *deostado* por Maria Balteira.

⁶² É de salientar que o universo de circulação da lírica profana é coincidente com o da ordem da cavalaria. O novo cavaleiro, o *miles Dei*, numa fase mais avançada da sua vida, aspirando a um recolhimento, a uma maior proximidade com Deus e com os seus desígnios, retira-se do mundo e opta por uma qualquer forma de eremitismo. Atente-se p. ex. nos inúmeros ermitãos de que nos falam as novelas de cavalaria medievais.

desejou do mund'outra ren / se non aqesto que á já cobrado, com a ermida é muit'acordado, ca da ermida tant' é el pagado. Desejar ũa ren, cobrado, acordado e pagado, ou os seus homónimos, são enxertos de vocábulos colhidos das *Cantigas de Amor* e funcionam como operadores de leitura tanto da *ermida velha*, quanto de *i quer martear as carnes*. Feita a leitura outra [Pedr'Amigo matém relações amorosas com uma *Velha*] não surpreende que tenha *sepultura i (...) en que jasca*. Podemos então afirmar que Ambroa, seguindo o formulário do género epidíctico, faz um *escárnio* onde simula o louvor de Pedr'Amigo, às expensas da *aequivocatio*.

Pero da Ponte, num tom chistoso e equivocante, vem contrariar o boato de que Toledo *mui maa [vila] de pescad' é* alegando que nessa mesma vila testemunhou uma *mui bõa vileza assaz: ũa Peixota su o leito jaz e sol nulh'ome nona quer prender*. Os mecanismos accionados por Pero da Ponte na criação dos subentendidos são de vária ordem e natureza: sintácticos, métrico-rítmicos e semânticos. Conflui à cantiga a técnica da introdução do discurso directo na dependência de um verbo declarativo (*en saber:; vos quero dizer: e por vos eu nom mentir:*), seguida de uma afirmação irrefutável, pois que resulta de um *attestatio rei visio*, bem como da *aequivocatio* estruturante⁶³. Em Toledo, Pero da Ponte 'viu uma Peixota sob o seu leito jazer'⁶⁴, tal como relata com vivacidade aos seus auditores. A Peixota, concessão do enjambement e da cesura, *su o leito jaz / e sol nulh'ome nona quer prender* ou *su o leito jaz e sol // nulh'ome nona quer prender*. No que toca à rentabilização dos significados, é notória a transposição dos semas do campo piscatório, para o terreno da conquista feminina, ainda hoje prevaletentes nos registos familiares e/ou populares da língua portuguesa. 'Andar à pesca', ou 'ir à pesca' é ainda procurar uma *presa* para a capturar. A Peixota⁶⁵, abandonada sob o leito (e não sobre o leito – marca da inoperância), não é, ou melhor já não é requestada de amores (*prender* –, a prisão do amor, repescada da *Cantiga de Amor*) por homem nenhum, ainda que

⁶³ Casos há de cantigas em que a zona limítrofe entre a *aequivocatio*, a *amphibolia* e a *deformitas* se encontra perfeitamente diluída. Tal como Quintiliano formula, a *amphibolia* recobre os casos de *duos sensus significantia*, nos quais "Entra (...) el juego ingenioso com el sentido obvio e profundo" (LAUSBERG; 1980: 384). A *deformitas*, sendo a ambiguidade obscena e/ou a "(...) metáfora obscena tiene abierto ilitadamente el campo de relación metafórica: en última instancia, no hay palabra ni texto seguro de la metáfora obscena en la interpretación del público" (LAUSBERG; 1980: 385).

⁶⁴ Uma Peixota por debaixo de uma cama é, desde logo, um indício que se pode revelar um informante. O leito não é, certamente, o local apropriado para o armazenamento de peixe...

⁶⁵ Seria, talvez, necessário deter alguns conhecimentos da sociedade contemporânea de Pero da Ponte, pois "Peixota" presume-se, seria uma mulher mundana, do convívio dos cortesãos. É sempre de relembrar que estamos num contexto de arte na corte, i. é produzida na corte para consumo da corte (Cf. LINDEZA DIOGO; 1998: passim). Como quer que seja, Peixota (redigido com letra maiúscula) é facilmente conotável com uma mulher.

em *dôado* (de graça), *bem podera aver / Peixota quena quisesse filhar*. Ainda que apenas na perspectiva do compositor, sendo ela quem enseja e quem é rejeitada, a questão, *assi Deus mi pardon*, fica em aberto: qual seria o seu estado de conservação? E o prazo de validade? Ainda estaria própria para consumo?

As cantigas líricas profanas em galego-português cantam e exaltam a mulher interdita⁶⁶, a mulher guardada e inacessível a um grupo social preciso: os filhos segundos, preteridos pelo sistema de sucessão hereditária agnático e unilinear. A mulher proibida, afinal tão próxima no dia-a-dia da corte, suscita fantasias, acende humanos desejos, provoca refulgentes entusiasmos, excita ímpetos, que, sob risco de colapso da orgânica vigente, urge refrear, controlar, 'domesticar'.

É assim que de objecto de desejo, esta mulher infinitamente distante e singularmente presente, se transfigura em sujeito lírico. A lírica cortês supre o vazio deixado pela ausência da mulher. Num gesto de complacência para com o compositor, a corte condescende e compraz-se em acolher a confissão inconfessável de uma obsessão; a insinuação do indizível; o murmúrio contido do desmedido malogro. Mas, galvânica, dita as regras da *ars dicendi* e do *modus dicendi* dos actos de confissão pública; soberana, promulga as *regras do amor fino*, as leis do *falar engasajado*.

Os hinos à beleza cortês da Mulher, prisioneiros de regras, códigos, modelos e aparatos disciplinares, mais não são que imagens especulares de uma cruel realidade, que se deseja sublimada. Em nome da boa convivialidade homossocial, o rosto da Mulher, de uma perfeição inexecedível, é o vulto imperceptível, idealizado e idolatrado da *Senhor das Cantigas de Amor*; é a sombra translúcida e jovial da *Donzela (demandadeira ou demandada?) das Cantigas de Amigo*; é, ainda, o fantasma aterrador, dissoluto e corruptível da *Molher das Cantigas d'Escárnio e Maldizer*. E a *Velha*? Que máscaras a enroupam? Que vislumbre ao cair da máscara?

As cantigas que contam *de Velhas* não são concebidas à revelia do código de refinamento cortês, da disciplina da fala consubstanciada na arte de modelar a palavra de, por exemplo, umas *Siete Partidas*. As peças líricas fazem alarde de registos parodísticos, irónicos, sarcásticos, burlescos, obscenos... porém, e em nome do bom uso da palavra, estas mesmas peças quer medeiam as apóstrofes e injúrias à *Velha* em jogos sintácticos, quer dissimulam a *voluntas* do enunciador em

⁶⁶ Pense-se em imagens como o *amor de lonh* de um Jauffré Rudel [e na influência que a lírica provençal teve na galego-portuguesa], como a da *torre de raparigas*, a da donzela guardada pela mãe...

manipulações discursivas, com aportes consideráveis para a problemática da classificação genérica. Das *Cantigas d'Escárnio e Maldizer* sobre a *Velha* as que, em aparência, se apresentam com um maior grau de inteligibilidade, *a[s] que queren dizer mal e nã aver outro entendimento*, são as que, tendencialmente, elegem a forma enunciativa de discurso directo e/ou indirecto livre. O nosso *corpus* deixa perceber esta tendência na quase totalidade dos compositores, exceptuando os casos particulares de Joan Baveca, Pero Garcia Burgalês⁶⁷ e Pero d'Ambroa.

Ainda que em grandeza e intensidade variáveis, mas sob o signo da *obscuritas*, das *palavras cubertas que ajão dous entendimentos*, cantigas sobre a *Velha* há em que o modelo de sociabilidade cortesã – a arte de bem modelar a palavra – não só se mostra em toda a sua proficiência, como ainda se repercute no processo de classificação genológica. Apontaríamos, por um lado, as composições que beneficiam das prestações da *aequivocatio*, submetidas ou não aos *elocutionis genera* (judicial, epidíctico e deliberativo), e, por outro, as composições de dimensão

⁶⁷ Não pretendendo retomar aqui a classificação dicotómica e espartilhante [*Cantigas d'Escárnio vs Cantigas de Maldizer* – pois perspectivamos este conjunto de composições como **manifestacións dun único tipo de composición (...)**] (LANCIANI e TAVANI; 1995: 15)] parece-nos, contudo, consensual que em alguns textos a perceptibilidade do *dictum* é imediata e noutros apenas mediata. Não entrando, por agora, em linha de conta com o vector 'competência de leitura', pensamos que os textos de perceptibilidade imediata, de maior vivacidade e coloquialidade, de maior proximidade com o auditório são os que gozam dos favores do discurso indirecto livre e/ou directo de primeira e/ou terceira pessoa; e citamos: *Covilheira velha, se vos fizesse; Orraca López vi doente un dia; A _a velha quis ora trobar* (Coton); *O meu senhor, o bispo, na Redondela, un dia* (Aires Nunes); *Par Deus, amigos, gram torto tomei**; *Estavan oje duas soldadeiras* (Baveca); *Ai, dona fea, foste-vos queixar* (Guilhade); *Maria Leve, u se maenfestava* (Vaásquiz); *Se eu no mundo fiz algun cantar** (Ambroa); *Marinha Crespa, sabedes filhar; Eu, en Toledo, sempr'ouco dizer** (Pero da Ponte) e os três textos de Pero G. Burgalês *Maria negra, desventurada**; *Maria Negra vi eu, en outro dia** e *Dona Maria Negra, bem talhada**. Assinalamos (*) as composições que, favorecidas pela presença do discurso directo, podem, no entanto, ser consideradas como passíveis de integrarem outros subconjuntos, de acordo com outra ordem de critérios, a saber a dimensão contra-textual – os casos de *Par Deus, amigos, gram torto tomei*, *Se eu no mundo fiz algun cantar* e *Dona Maria Negra, bem talhada*. Os dois textos de Burgalês *Maria negra, desventurada* e *Maria Negra vi eu, en outro dia* encontram outros fundamentos para a sua situação de excepção. *Maria negra, desventurada* configura-se como um texto de leitura acessível que, partindo de um interrogação retórica, faz um retrato obsceníssimo da soldadeira, **sem recorrer às variantes discursivas**. *Maria Negra vi eu, en outro dia*, como foi já referido, é uma composição que jogando com as variedades discursivas, não se isenta de invocar estratégias semânticas correlatas da *aequivocatio*, tais como a *dissimulatio innocentia* e a polissémia. As interrogações, que a seu tempo nos acudiram a propósito das arrojadas utilizações linguísticas de Alfonso X, assaltam-nos também no que toca a Pero Garcia Burgalês, pois, como foi exposto, apenas Joan G. de Guilhade e Pero G. Burgalês usufruem do estatuto de trovadores no seio dos jograis e/ou sgréis cantores das sátiras à *Velha*. Estar-se-á perante um indício de uma fronteira sociológica? As regras de sociabilidade adaptar-se-iam ao perfil social do compositor?

contratextual⁶⁸. Ambas enquadram, ou podem enquadrar, o *vitiosum et corruptum dicendi genus*. Nunca configuradas como uma enunciação de sentidos transgressores, carnavalescos, invectivantes e/ou obscenos imputáveis exclusivamente à esfera da enunciação, estas composições, mais do que outras, reclamam as competências de leitura do auditório por via a [re]semantizar o *dictum*. Por outras palavras, a *perspicientia* do receptor é implicada no acto de reconfiguração dos textos, contextos e os contextos ou seja nas *démarches* de desocultação do(s) significado(s).

Transferindo estes elementos para o contexto da arte trovadoresca (leia-se, de arte de corte⁶⁹, logo em circuito semi-fechado), retiradas as máscaras que encobrem o rosto e corpo da *Velha*⁷⁰, o vislumbre outro não é que o canto inconfesso de uma

⁶⁸ Não se depreenda que esta divisão tem como pressuposto o facto de julgarmos que as cantigas de dimensão contratextual são incompatíveis com a *aequivocatio*. Se as diferenciamos das composições satíricas ditas *d'escárnio* é porque, na verdade, funcionam de um outro modo no interior do sistema de comunicação artística trovadoresco: valendo como unidades de sentido autónomas, valem-se também da relação dialógica que estabelecem com os restantes géneros, para fazer prosperar outros feixes de significação.

⁶⁹ Sobretudo das cortes castelhana e sevillhana de Alfonso X, como fomos deixando perceber.

⁷⁰ “Por outra parte, o antifeminismo tem un papel relevante na sátira medieval galega e portuguesa, (...) coa mentalidade imperante nunha sociedade decididamente machista, na que a mulher – a pesar de ser cantada e exaltada en positivo na poesía amorosa – non pasa de ser un obxecto carente de dereitos e de dignidade que, bem ó contrario, é polo regular escarnecido, denigrado e vilipendiado. (...) a muller, calquera que sexa a súa posición social, non pode ser máis que de costumes fáciles, presa sempre dispoñible do home, accesible a tódalas abxeccións que se lle propoñan; ou – no mellor dos casos – preséntannola nos seus aspectos máis prosaicos, menos fascinantes, por non dicir triviais: abadesas libertinas, embarazadas innobres, vellas celestinas, as amas de casa vulgares son as únicas representantes dunha categoría que tem como única defensa – caso insólito – a voz de Johan Vasquez (LANCIANI e TAVANI; 1995: 167). A despeito da extensión do excerto, pareceu-nos importante a súa transcripción, para, antes de terminar, podermos reflectir sobre o que non conseguimos calar. Abrimos este estudo com Jauss [“(…) si le sujet présent découvre la réponse implicite contenue dans le discours passé et la perçoit comme la réponse à une question qu’il lui appartient à lui, de poser maintenant” (JAUSS; 1978: 247)], não por acaso, mas porque uma das questões que se nos impôs como uma constante foi a de saber se, de facto, ‘o antifeminismo tem un papel relevante na sátira medieval galega e portuguesa’, e se, na verdade, a única defesa da Mulher surge pela voz de Joan Vaásquiz, em tenção com Joan Airas (- *Joan Airas, vós perdestes o sen, / ca enas molheres semp'ouve bem / e averá já, mais pera vós non* B 1551). Não nos inclinamos a entrever na tenção entre Joan Aires e Joan Vaásquiz um gesto de ‘defesa da honra feminina’, por três razões: (i) não nos parece que esteja em causa a causa da mulher, mas a dos aleijões da humanidade; (ii) a tenção tem como característica o facto de se contraporem dois pontos de vista diferentes; (iii) o mesmo Joan Vaásquiz não foi ele o autor de *Direi ora que oi dizer / de Maria Leve, assi aja ben*, (B 1545) e de *O que veer quiser, ai, cavaleiro, / Maria Pérez, leve algum dinheiro* (B 1546)? As cantigas satíricas sobre a *Velha*, sendo as mais contundentes, seriam as que melhor deixariam entrever o antifeminismo, caso ele existisse. Tendo em atenção o diálogo privilegiado que a sátira estabelece com os restantes géneros, onde a Mulher é, inquestionavelmente, enaltecida, também não nos parece que seja de admitir que as cantigas satíricas galgo-portuguesa possam ter como um eventual

única e mesma ausência: a Mulher. O canto que a sátira entoava, não é já à mulher objecto cortês do discurso positivo da lírica amatória, mas à mulher marcada pelo estigma da acessibilidade, palpável em toda a sua fealdade, rejeitável em toda a sua inoperância, logo mulher objecto não-cortês. Na continuada observância dos códigos sociais cortesãos, a sátira à *Velha* como objecto descortês é, em definitivo, a retextualização pela negativa da quimera da mulher desejada, que, em limite, nos reconduz à glorificação dessa mesma mulher. Prosaicamente, «Quem desdenha, [não] quer comprar?».

Ludumila Aragão

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTINE, Mikhaïl – *L'oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970.
- D'HEUR, Jean Marie – «L'Art de Trouver du Chansonnier Colocci-Brancuti. Édition et Analyse.», *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975.
- DUBY, Georges – “O modelo cortês”, in *História das Mulheres no Ocidente, A Idade Média*, vol 2, Círculo de Leitores, Porto, 1990, pp. 331-351.
- FERRARI, Ana – “Cancioneiro da Biblioteca Nacional”, in LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (org. e coord.) *DICIONÁRIO DA LITERATURA MEDIEVAL GALEGA E PORTUGUESA*, Caminho, Lisboa, 1993, pp. 119-123.
- JAUSS, Hans Robert – *Pour une esthétique de la réception*, Bibliothèque des Idées. Éditions Gallimard, Paris, 1978.
- LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (org. e coord.)– “Arte de Trovar”, in *DICIONÁRIO DA LITERATURA MEDIEVAL GALEGA E PORTUGUESA*, Caminho, Lisboa, 1993, pp. 66- 69.
- LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (org. e coord.)– “Cantiga de escarnho e Maldizer”, in *DICIONÁRIO DA LITERATURA MEDIEVAL GALEGA E PORTUGUESA*, Caminho, Lisboa, 1993, pp. 138-139.
- LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe – *As Cantigas de Escarnio*, Edicións Xerais da Galiza, Vigo, 1995.
- LAPA, Manuel Rodrigues (ed. crít. e vocab.) - *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Edições João Sá da Costa, Lisboa, 1995.
- LAS SIETE PARTIDAS Del Rey Don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios codices antiguos*, Tomo II, Partida Segunda y Tercera, de orden Y a expensas de S. M., Madrid en la Imprenta Real, 1807.

leit-motiv uma atitude antifeminista. Aceitar este antifeminismo, teria como consequência aceitar também um antimachismo, um anti-homossexualismo, um anti-adulterismo, o anti..., pois de que trata a sátira se não de uma inversão de valores segundo os espelhos deformantes da estética do exagero?

O TEMA DA VELHA NAS CANTIGAS D'ESCÁRNIO E MALDIZER

- LAUSBERG, Heinrich – *Manual de Retórica Literária*, Vol. III, Editorial Gredos, Madrid, 1980.
- LINDEZA DIOGO, Américo António – *Uma História de Instruções para o Intérprete da Cantiga d'Escarnh'e Mal Dizer. Definições da sátira na câmara escura de uma comunidade textual*, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Minho, 1996.
- LINDEZA DIOGO, Américo António – *Leitura e Leituras do Escarnh'e Mal Dizer*, Associação Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental, 1998.
- LINDEZA DIOGO, Américo António – *Lírica Galego Portuguesa. Antologia*, Obras Clássicas da Literatura Portuguesa, Angelus Novus Editora, Braga, 1998^a.
- LOPES, Graça Videira – *A Sátira nos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, Editorial Estampa, Lisboa, 1994.
- OLIVEIRA, António Resende de – *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A Estrutura dos Cancioneiros Peninsulares e as recolhas dos Sécs XIII e XIV*, Lisboa, 1994.
- OLIVEIRA, António Resende de – *Trobadores e Xograres. Contexto Histórico*, Vigo, 1995.
- OLIVEIRA, António Resende de – “A Cultura, o Ensino e a Arte”, in *Nova História de Portugal, Portugal em Definição de Fronteiras, do Condado Portucalense à Crise do Século XIV* (dir. Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques), Editorial Presença, Lisboa, 1996, pp. 635-745.
- OLIVEIRA, António Resende de – *O Trovador galego-português e o seu mundo*, Editorial Notícias, Lisboa, 2001.
- MATTOSO, José – *Ricos Homens Cavaleiros e Infanções, A nobreza medieval portuguesa nos séculos XI e XII*, Guimarães Editores, Lisboa, 1982.
- MIRANDA, José Carlos Ribeiro – *Calheiros, Sandim e Bonaval*, Porto, ed. do Autor, 1996.
- MIRANDA, José Carlos Ribeiro – *Os Trovadores e a Região do Porto. Sobre o rapto de Elvira Aires da Maia*, Porto, ed. do Autor, 2001.
- NOBRE VELOSO, Maria Teresa - “Um Tempo de Afirmação Política”, in *Nova História de Portugal, Portugal em Definição de Fronteiras, do Condado Portucalense à Crise do Século XIV* (dir. Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques), Editorial Presença, Lisboa, 1996, pp. 89-123.
- OSÓRIO, Jorge Alves – *Da Cítola ao Prelo*, Granito Editores e Livreros, Porto, 1998.
- TAVANI, Giuseppe – *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa*, Editorial Comunicação, Lisboa, 1988.
- VENTURA, Leontina; - “Afonso III e o Desenvolvimento da Autoridade Régia”; “A nobreza – da guerra à corte”; in *Nova História de Portugal, Portugal em Definição de Fronteiras, do Condado Portucalense à Crise do Século XIV* (dir. Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques), Editorial Presença, Lisboa, 1996, pp. 123-144 e pp. 207-224.