

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (DOUTORADO)**

**KEILA MARA FRAGA RAMOS DE OLIVEIRA**

**A MULHER SATIRIZADA: DISCURSO, PODER E DESIGUALDADE  
NO CANCIONEIRO GERAL DE GARCIA DE RESENDE**

Maringá

2025

**KEILA MARA FRAGA RAMOS DE OLIVEIRA**

**A MULHER SATIRIZADA: DISCURSO, PODER E DESIGUALDADE  
NO CANCIONEIRO GERAL DE GARCIA DE RESENDE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Área: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura e Historicidade

Orientador(a):Dr<sup>a</sup>. Clarice Zamonaro Cortez

Maringá

2025

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

O48m

Oliveira , Keila Mara Fraga Ramos de

A mulher satirizada : Discurso, poder e desigualdade no cancioneiro geral de Garcia de Resende / Keila Mara Fraga Ramos de Oliveira . -- Maringá, PR, 2025.  
150 f. : il., figs.

Orientadora: Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.

1. Cancioneiro geral . 2. Sátira. 3. Literatura portuguesa. 4. Resende, Garcia de, ca. 1470-1536. 5. Figura feminina. I. Cortez, Clarice Zamonaro, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 869.1

Ademir Henrique dos Santos - CRB-9/1065

KEILA MARA FRAGA RAMOS DE OLIVEIRA

**A MULHER SATIRIZADA: DISCURSO, PODER E DESIGUALDADE  
NO CANCIONEIRO GERAL DE GARCIA DE RESENDE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador(a):Dr<sup>a</sup>. Clarice Zamonaro Cortez

Aprovado em:

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Clarice Zamonaro Cortez  
Presidente da Banca – Orientadora (UEM)

---

Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Geraldo Augusto Fernandes  
Membro Convidado (UFC)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Maria de Melo Araújo  
Membro Convidado (UEG)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luzia Aparecida Berloff Tofalini  
Membro do Corpo Docente (UEM)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria do Carmo Faustino Borges  
Membro Convidado (UEM)

Dedico este trabalho, *in memoriam*, ao meu querido avô Jesiel, cuja paixão pela leitura despertou em mim o encantamento pelas palavras, e à minha amada avó Odila, cuja força e perseverança me ensinaram o valor da dedicação e da resiliência.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha querida orientadora, Profª. Drª. Clarice Zamonaro Cortez, cujo conhecimento, paciência e dedicação foram fundamentais para a conclusão deste trabalho. Seu olhar atento, suas orientações e seu incentivo constante não apenas enriqueceram minha pesquisa, mas também fortaleceram minha trajetória acadêmica. Sem seu apoio e sua generosidade, este percurso teria sido muito mais desafiador. Meu sincero reconhecimento por todo o tempo, esforço, paciência e carinho dedicados a me guiar nesta jornada.

Expresso também meu profundo agradecimento à Profª. Drª. Márcia Maria de Melo Araújo, que, com prontidão e dedicação, contribuiu para a qualificação da minha tese, oferecendo correções cuidadosas e observações primorosas que foram essenciais para o desenvolvimento do trabalho. Seu carinho e comprometimento foram verdadeiramente inspiradores ao longo deste processo.

Agradeço também à Profª. Drª. Luzia Aparecida Berloff Tofalini, que, com carinho e dedicação, trouxe contribuições valiosas e soluções relevantes para o desenvolvimento desta tese. Seu olhar atento, aliado à delicadeza em suas correções, não apenas enriqueceram este trabalho, sendo essencial para que cada detalhe fosse aprimorado com precisão.

Gostaria de expressar minha gratidão ao Profº. Drº. Geraldo Augusto Fernandes por ter aceitado, de forma tão generosa e imediata, o convite para compor a banca avaliadora desta pesquisa. Sua participação engrandece este trabalho e, para mim, é motivo de grande honra e entusiasmo. Tenho certeza que suas contribuições serão de grande valia para o aprimoramento deste trabalho. Muito obrigada pela disponibilidade e pela gentileza.

À Profª. Drª. Maria do Carmo Faustino Borges, minha sincera gratidão por aceitar o convite para integrar a banca avaliadora desta pesquisa. Sua presença tem, para mim, um valor muito especial, não apenas por sua competência e olhar sensível, mas também por acompanhar minha trajetória.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio concedido por meio da bolsa de estudos, essencial para a realização desta pesquisa. O auxílio proporcionado foi de grande valia, não apenas do ponto de vista material, mas também como reconhecimento da importância da produção científica e do investimento na formação acadêmica.

## RESUMO

Esta tese investiga as representações femininas na poesia satírica do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, publicado em 1516, considerado tanto um documento literário quanto histórico da cultura palaciana quinhentista. Garcia de Resende perpassou a corte de três reis e assim compilou um grande número de poemas e variados autores e temas diversos, para esse estudo foram selecionados para o *corpus* um conjunto de dez poemas, pertencentes ao conjunto satírico em suas vertentes burlesca, erótica e grotesca, que oferecem um terreno privilegiado para observar os modos como o feminino é tematizado e disciplinado sob o olhar masculino. Temos como objetivo central compreender de que forma o riso, longe de assumir uma função libertadora, opera como dispositivo simbólico de regulação social, reforçando modelos de conduta e valores associados à honra e ao prestígio. A justificativa do trabalho reside no fato de que o *Cancioneiro Geral* espelha tensões de uma sociedade em transição entre as tradições medievais e os ideais humanistas, tornando-se espaço fundamental para analisar os mecanismos literários de normatização de comportamentos femininos. A metodologia adotada conjuga análise literária, escansão métrica e interpretação, articuladas a referenciais de teóricos diversos como: Bakhtin (1987), com a noção de riso grotesco e do corpo carnavalizado; Bourdieu (1998), com o conceito de dominação simbólica; Foucault (1976), ao pensar o discurso como forma de poder; e Bataille (2016), ao evidenciar a tensão entre erotismo e violência.

**Palavras-chave:** *Cancioneiro Geral*; literatura portuguesa, sátira; figura feminina.

## ABSTRACT

Cette thèse examine les représentations féminines dans la poésie satirique du *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, publié en 1516, considéré à la fois comme un document littéraire et historique de la culture palatine du XVI<sup>e</sup> siècle. Garcia de Resende fréquenta la cour de trois rois et compila ainsi un grand nombre de poèmes issus de divers auteurs et thèmes variés. Pour cette étude, un corpus de dix poèmes a été sélectionné, appartenant à l'ensemble satirique dans ses aspects burlesque, érotique et grotesque, offrant un terrain privilégié pour observer les manières dont le féminin est thématisé et discipliné sous le regard masculin. L'objectif principal est de comprendre de quelle manière le rire, loin d'assumer une fonction libératrice, agit comme un dispositif symbolique de régulation sociale, renforçant les modèles de conduite et les valeurs associées à l'honneur et au prestige. La justification de ce travail réside dans le fait que le *Cancioneiro Geral* reflète les tensions d'une société en transition entre les traditions médiévales et les idéaux humanistes, devenant ainsi un espace essentiel pour analyser les mécanismes littéraires de normalisation des comportements féminins. La méthodologie adoptée combine analyse littéraire, scansion métrique et interprétation, articulées à des références théoriques diverses telles que: Bakhtine (1987), avec la notion de rire grotesque et du corps carnavaisé; Bourdieu (1998), avec le concept de domination symbolique; Foucault (1976), en concevant le discours comme une forme de pouvoir; et Bataille (2016), en mettant en évidence la tension entre érotisme et violence.

**Mots-clés:** *Cancioneiro Geral*; littérature portugaise; satire; figure féminine.

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	p. 12
1- O CANCIONEIRO GERAL DE GARCIA DE RESENDE E A CULTURA PALACIANA QUINHENTISTA: ENTRE O LEGADO MEDIEVAL E O ESPÍRITO MODERNO .....	p. 21
1.1 – Entre a tradição e a renovação: o <i>Cancioneiro Geral</i> na transição da Idade Média para o Renascimento .....	p. 22
1.2 – A permanência do Trovadorismo na Poesia Palaciana do século XVI.....	p.27
1.3 – Entre serões e sátiras: a construção da identidade cultural portuguesa.....	p.33
1.4 – A riqueza temática no <i>Cancioneiro Geral</i> .....	p.40
2- TRADIÇÕES MISÓGINAS E SUAS RESSONÂNCIAS NO CANCIONEIRO GERAL .....	p.56
2.1 – A mulher e suas restrições do <i>Gênesis</i> à Antiguidade Clássica .....	p.57
2.2 – As representações da mulher no período Medieval .....	p.72
3- O GROTESCO E A VIOLÊNCIA SIMBÓLICA .....	p.85
3.1 – O riso, o escárnio e a moralidade: <i>Do Coudel-Mor a uma senhora que queria fugir de Palmela</i> (vol. I nº 54).....	p.90
3.2 – O prazer, o corpo e a inversão da moral: <i>Cantiga de Rui Moniz em que aconselha ūas senhoras</i> (vol. II, nº 201).....	p.95
3.3 – A injúria, o medo e o desejo: <i>Cantiga de Rui Moniz a uma molher que ele ja conheçeo e mandou-lhe ūa muito maa reposta</i> (vol. II, nº 203).....	p.101
3.4 – A sátira para o desconforto asmculino: <i>De Fernam da Silveira a Dom Rodrigo de Castro que beijou ūa dama e ela meteo-lhe a lingua na boca</i> (vol. III, nº 604).....	p.105
3.5 – A mulher perigosa: riso, desejo e advertência moral (vol. II, nº 309).....	p.110
3.6 – Entre a dama e a mula: <i>Cantiga de Joam Afonso d'Aveiro a Lançarote de Melo.</i> (vol. III, nº 519).....	p.113
3.7– O corpo grotesco e a violência simbólica: <i>De Diogo Fogaça a ūa dama muito gorda</i> (vol. I, nº 184) .....	p.120

3.8 – O envelhecimento como ruína: Trovas suas a ūa dama sem se nomear (vol. II, nº 304) .....	p.124
3.9 – O erotismo burlesco e a subversão: Coudel-Moor a sua cunhada (vol. I, nº 49).....	p.129
3.10 – A pornografia no grotesco: O Coudel-Moor às Damas ... ( sexo de Dona Lucrecia) (vol. I, nº 30) .....	p.133
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	p.142
REFERÊNCIAS .....	p.146

## **CONSIDERAÇÕES INICIAIS**

[...] A ciência da literatura deve estabelecer o vínculo mais estreito com a história da cultura. A literatura é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época, é inaceitável separá-la do restante da cultura e, como se faz constantemente, imediatamente a fatores socioeconômicos, passando por assim dizer, por cima da cultura. Esses fatores agem sobre a cultura no seu todo e só através dela e junto com ela influenciam a literatura [...] (Bakhtin,1987, p.11).

A literatura constitui uma das mais elevadas expressões artísticas, sendo capaz de traduzir emoções subjetivas e representar a realidade objetiva por meio de recursos estéticos e simbólicos. Mais do que um simples reflexo de seu tempo, ela participa ativamente da construção das sensibilidades, dos valores e das hierarquias que compõem o tecido social. Conforme Bakhtin (1987), todo texto é um produto histórico, marcado por vozes que dialogam com as condições materiais e ideológicas de sua época. A partir dessa perspectiva, compreender a literatura significa também compreender os discursos e as práticas culturais que a sustentam.

Para que uma literatura se consolide, é necessário que um povo defina seus traços antropológicos por meio da hereditariedade prolongada, estabelecendo um consenso moral que sustenta a nacionalidade. Essa formação é fortalecida pela tradição e pela unidade linguística, disciplinada pela escrita, o que permite universalizar a conexão entre as emoções populares e as criações artísticas. Nessa perspectiva, a literatura é concebida, conforme Braga (1971, p. 14), como um organismo vivo, condicionado pelas circunstâncias sociais e históricas, exercendo uma função de coesão nacional, pois, “subordinada ao meio social pela sua origem e destino, a literatura reflecte todas as sucessivas modificações desse meio, achando-se [...] sujeita às leis naturais de ordem estática ou de conservação, e de acção dinâmica ou de progresso”.

Sob essa perspectiva, torna-se necessário reconsiderar obras que, embora moldadas por seu tempo, foram historicamente subestimadas pela crítica. O *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende é um exemplo expressivo desse processo: durante muito tempo, foi relegado a um papel secundário, tratado como repositório de textos menores ou como uma coletânea desordenada, marcada por excesso de ornamentos, sem alcançar o valor de obras mais “modernas” e “originais”. Essa desvalorização crítica, como registra Crabbé Rocha (1949), negligencia o papel estruturante da sátira e do riso nas culturas da Corte portuguesa e ignora a complexidade formal e simbólica da coletânea. Mais do que uma antologia dispersa, o *Cancioneiro Geral* constitui uma matriz de representação das relações sociais, mediadas por formas poéticas que, embora enraizadas na tradição trovadoresca, são atravessadas por conflitos morais.

O *Cancioneiro Geral*, compilado por Garcia de Resende e publicado em 1516, reúne vozes de diversos cortesãos, fidalgos, poetas e clérigos que, em seus versos, registraram tanto as tensões sociais e morais do período quanto às novas

formas de sociabilidade e expressão poética. Entre os variados gêneros presentes, a sátira ocupa lugar de destaque: nela, o humor, a ironia e o grotesco tornam-se instrumentos de exposição e, simultaneamente, de reafirmação de normas e condutas.

Compreender o alcance simbólico dessa coletânea exige, portanto, situá-la no cruzamento entre dois paradigmas culturais: a transição da mentalidade medieval para os novos valores do Renascimento<sup>1</sup>. Tratando-se de uma fase histórica marcada por ambivalências, ao mesmo tempo em que persistiam os ideais da cavalaria e da tradição trovadoresca, consolidavam-se os novos modos de pensar, sentir e representar o mundo, influenciados pelo humanismo, pela ascensão da burguesia e pela reorganização do poder régio.

Essa cultura palaciana quinhentista, tal como retratada no *Cancioneiro Geral* é, simultaneamente, herdeira da estrutura feudal e incubadora de novas sensibilidades, conforme os registros de Johan Huizinga (2010). A passagem do medievo para o Renascimento não se deu de maneira abrupta, porém, por meio de uma longa convivência entre as formas mentais, os símbolos e as práticas sociais de temporalidades distintas. Para o historiador, o século XV ainda carregava uma “melancolia amarga”, expressão da crise de um mundo em declínio e que, ao mesmo tempo, vislumbrava novas possibilidades. As festas palacianas, os jogos poéticos, a exaltação do amor cortês e a religiosidade conviviam juntamente com o desencanto, com a sátira e os primeiros sinais de um pensamento laico e introspectivo.

É nesse ambiente que se insere a produção reunida por Garcia de Resende. Ele mesmo, homem da Corte, poeta e cronista, organizou o *Cancioneiro Geral* com o intuito declarado de preservar uma tradição oral que corria o risco de se perder. Mais do que uma simples compilação, sua obra espelha os valores, tensões e

<sup>1</sup> Para Jacques Le Goff (2013, p.10) “os traços essenciais da Idade Média estenderam-se até o século XVIII, período em que ocorreram os dois acontecimentos fundamentais para criarem verdadeiramente a modernidade: o nascimento da indústria primeiramente na Inglaterra e em seguida no continente, e a revolução na França, que se difundirá mais ou menos em todo o continente no século XIV. Pode-se dizer que essa longuíssima Idade Média foi atravessada por vários renascimentos, avançou graças a eles, e de modo progressivo. Habitualmente o destaque é dado para o renascimento carolíngio e o renascimento do século XII; quanto a mim penso que o período do século XV e XVI é apenas o terceiro é, sem dúvida, o mais importante renascimento da Idade Média entretanto dado que é necessário respeitar a periodização que vigora na tradição histórica, em minhas reflexões em meus trabalhos faço cessar a Idade Média no fim do século XV e admito que se fale Renascimento para o período seguinte.”

contradições de uma sociedade em transformação, onde o jogo poético servia tanto à memória quanto à moral. É justamente nesse ponto de interseção entre estética e ideologia que se ancora a presente investigação.

A trajetória que conduziu a este tema deriva da pesquisa desenvolvida no mestrado sobre a mulher satirizada nas cantigas trovadorescas, na qual se examinou a representação feminina na lírica medieval portuguesa. Ao avançar a linha do tempo, da Idade Média ao Renascimento, identificou-se no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende um campo fértil de permanências e rupturas. O poema sobre “O sexo de Dona Lucrécia” chamou a atenção pela forma como explicita a objetificação do corpo feminino, possivelmente associada a uma tentativa de controle simbólico sobre o feminino. Inicialmente, levantou-se a hipótese de que, no contexto renascentista, o papel da mulher pudesse apresentar mudanças em relação à misoginia medieval, considerando o deslocamento do teocentrismo para o antropocentrismo. Entretanto, uma leitura mais detida da coletânea sugere que, embora os referenciais culturais estivessem em transformação, o olhar sobre a mulher ainda estava atravessado por estruturas simbólicas e sociais persistentes.

É a partir dessa perspectiva que formulou-se o seguinte problema de pesquisa: De que modo a sátira poética do *Cancioneiro Geral* atua na construção e manutenção de representações de gênero e de hierarquias simbólicas no contexto quinhentista? E, de forma mais específica: como o riso grotesco, ao invés de subverter a ordem, pode servir como instrumento de disciplinamento social e moral?

A justificativa deste estudo reside na necessidade de revisitar a literatura quinhentista portuguesa sob uma ótica crítica e contemporânea, capaz de articular os estudos de gênero, o discurso literário e a história cultural. Embora o *Cancioneiro Geral* tenha sido amplamente estudado como documento histórico e como expressão do espírito cortesão renascentista, poucos trabalhos se dedicam a examinar de forma sistemática a construção simbólica do feminino em seus poemas satíricos. Investigar essas representações permite compreender não apenas a permanência de práticas misóginas, mas também os modos pelos quais a literatura participou da formação de um imaginário social que legitimava as hierarquias.

A análise proposta na tese concentra-se nos poemas satíricos selecionados do *Cancioneiro Geral*, em que a figura feminina será investigada como instrumento na reprodução das hierarquias patriarcais e, ao mesmo tempo, como objeto de uma crítica velada e desestabilizadora dessas mesmas estruturas. Busca-se então,

identificar nos textos os mecanismos de silenciamento e dominação, bem como os indícios de uma possível tensão discursiva que revele o incômodo, o medo<sup>2</sup> ou o riso que a mulher, que mesmo subjugada, era capaz de suscitar.

A investigação, a partir dessa perspectiva, examinará de que modo a sátira literária reflete e, ao mesmo tempo questiona o olhar masculino que a produziu. Dessa forma, o presente estudo não se propõe a “defender” as mulheres representadas no *Cancioneiro Geral*, mas em compreender como elas foram simbolicamente mobilizadas para sustentar uma determinada concepção de nobreza, honra e virilidade e, sobretudo, em que medida esses mesmos discursos deixam entrever suas fissuras internas. Trata-se, portanto, de uma leitura crítica da misoginia cortesã, não para reiterar sua presença, mas para interrogá-la enquanto sintoma de uma sociedade em processo de transição, na qual o riso e o escárnio funcionam simultaneamente como instrumentos de dominação e de exposição das tensões culturais que os engendram.

Esta tese parte do propósito de investigar como a sátira poética do *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende, participa da construção e da circulação das representações do feminino, considerando as ambiguidades e tensões culturais próprias do período quinhentista. Observa-se na coletânea um conjunto de composições em que a mulher é representada de forma ambivalente, oscilando entre o escárnio e a idealização, entre o riso e o silenciamento, o que evidencia a complexidade temática e simbólica presente na obra.

A investigação se organizará em torno do objetivo geral que será: a) selecionar e categorizar os poemas satíricos que tratam, direta ou indiretamente, da figura feminina; b) descrever os recursos retóricos e as estratégias poéticas como o escárnio, a ironia, o grotesco e a hipérbole que conferem corpo a essas imagens; c) situar os textos no contexto histórico e simbólico da Corte, marcada pela coexistência entre tradições medievais e valores humanistas emergentes; d) aproximar a análise literária de perspectivas teóricas, oriundas dos estudos sobre

<sup>2</sup> A compreensão da condição feminina na Idade Média requer reconhecer que as imagens e discursos sobre a mulher foram, em grande parte, produzidos a partir do olhar masculino. Como afirma Christiane Klapisch-Zuber (1990), ao estudar a mulher medieval, de fato se observa a forma como os homens da época a representaram e controlaram simbolicamente. Essa representação nasce do discurso clerical e moralista que, distanciado da convivência real com as mulheres, elaborou uma imagem dual e paradoxal: a mulher como fonte do pecado e, ao mesmo tempo, como ideal de pureza e santidade. Assim, o feminino aparece submetido ao imaginário religioso que o define e limita, revelando mais sobre o pensamento e o medo dos homens do que sobre a realidade das mulheres em si.

gênero e, também, da noção de dominação simbólica; e) refletir sobre o papel contraditório do riso como gesto, simultaneamente, disciplinador e subversivo.

Não se pretende, contudo, reduzir o *Cancioneiro Geral* a uma manifestação de misoginia, mas compreendê-lo como produto de uma sociedade atravessada por estruturas patriarcais que moldavam a circulação de saberes, afetos e representações. Ao mesmo tempo, reconhece-se que o texto abriga ambiguidades e tensões que abrem espaço para leituras alternativas tanto críticas como irônicas ou mesmo de resistência, revelando a complexidade e a vitalidade simbólica de sua poética.

Para alcançar os objetivos propostos, a pesquisa adotará uma abordagem qualitativa, exploratória e interdisciplinar, articulando a análise literária aos fundamentos da História Cultural e aos estudos sobre as representações sociais do feminino. O *corpus* será composto por um conjunto de poemas satíricos do *Cancioneiro Geral*, selecionados a partir de três critérios principais: (1) a centralidade da figura feminina na temática, (2) a relevância retórica das estruturas satíricas e (3) a representatividade das composições dentro do conjunto maior da coletânea. A seleção buscará abranger diferentes situações poéticas, incluindo textos em que se observa crítica direta ou indireta à ordem social vigente, de modo a evidenciar a diversidade de vozes e perspectivas presentes na obra.

Os estudos sobre o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, desde o início do século XX, têm se concentrado sobretudo em seu valor histórico, formal e linguístico, deixando em segundo plano a dimensão simbólica e social das representações de gênero. Entre os trabalhos fundadores, destacam-se as análises de Costa Pimpão (1942) e António José Saraiva (2005), entre outros, que situam a coletânea no contexto de transição entre a tradição trovadoresca medieval e o humanismo renascentista. Esses autores enfatizaram o papel de Resende como mediador entre o legado da lírica galego-portuguesa e as novas formas poéticas do século XVI, ressaltando o valor documental da obra para o entendimento da cultura palaciana.

Em perspectiva complementar, Teófilo Braga (1871) já havia apontado o *Cancioneiro Geral* como um repositório das práticas de corte, onde a poesia funciona como instrumento de distinção social e registro das transformações culturais do seu tempo. Décadas depois, Crabbé Rocha (1949) desenvolveu um estudo pioneiro ao valorizar a dimensão satírica do *Cancioneiro*, interpretando-o

como um reflexo direto das tensões e ambivalências da sociedade portuguesa quinhentista.

No campo dos estudos mais recentes temos Aida Fernanda Dias (1998) que produziu a coletânea do *Cancioneiro Geral* de forma acessível e comercial. Contamos com os estudos de Geraldo Augusto Fernandes (2011; 2023) que contribuiu significativamente para a sistematização da métrica e das formas poéticas da obra, revelando sua complexidade técnica e diversidade formal.

Por outro lado, temos os estudos dedicados à condição feminina na literatura e na cultura europeia medieval e renascentista como os de Joan Kelly-Gadol (1977), Georges Duby e Michelle Perrot (1990), Jacques Le Goff (2013), Régine Pernoud (1997), Claude Mossé (1991), entre outros, forneceram uma base teórica indispensável para compreender as representações de gênero. Essas obras demonstram como, mesmo em períodos de avanço intelectual e artístico, as mulheres permaneceram confinadas a papéis subordinados, tanto na vida social quanto nas produções literárias.

Além disso, autores como Michel Foucault (1976) e Pierre Bourdieu (1998) ajudam a compreender o modo como os discursos literários se articulam com sistemas de poder e dominação simbólica. Em diálogo com Mikhail Bakhtin (1987), que analisa o riso, o grotesco e a carnavaлизação como formas ambíguas de expressão social, é possível reconhecer na sátira do *Cancioneiro Geral* um espaço discursivo onde a comicidade, longe de ser libertadora, frequentemente opera como instrumento de disciplina moral e reafirmação hierárquica.

Em síntese, observa-se que a fortuna crítica do *Cancioneiro Geral* avançou em aspectos formais e históricos, mas ainda carece de abordagens que integrem a perspectiva de gênero como eixo interpretativo. A presente pesquisa pretende contribuir para esse campo, articulando as leituras filológicas e histórico-literárias com as teorias contemporâneas sobre o riso, o poder e a dominação simbólica. Ao investigar como o humor, o escárnio e o grotesco operam na construção das imagens femininas, busca-se preencher uma lacuna crítica existente entre os estudos sobre o *Cancioneiro Geral* e as reflexões atuais sobre as representações de gênero e suas implicações culturais.

O primeiro capítulo intitulado “O *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende e a cultura palaciana quinhentista: entre o legado medieval e o espírito moderno” dedica-se à contextualização histórica e social do *Cancioneiro Geral*, situando-o no

âmago das transformações, trará a argumentação de que a obra não pode ser compreendida de forma isolada, mas como produto de uma cultura. No primeiro momento, de forma breve (apenas para contextualizar), estudaremos sobre as mudanças que afetaram a Europa entre os séculos XIV e XVI, como a crise do sistema feudal, o crescimento urbano e comercial, o fortalecimento da monarquia e o surgimento da burguesia como uma nova classe política e culturalmente ativa. Classe essa que utilizou o Paço Real como palco de serões, festas, debates poéticos e jogos verbais.

Assim como, abordaremos alguns aspectos da ampla temática em que o *Cancioneiro* conseguiu capturar a complexidade da sociedade. Daremos ênfase naqueles aspectos em que de alguma forma influenciaram a vida das mulheres como as vestimentas, a menção de doenças e a maneira como as navegações afetaram suas vidas.

O segundo capítulo intitulado “Tradições misóginas e suas ressonâncias no *Cancioneiro Geral*” terá como objetivo trazer brevemente os discursos históricos, mitológicos e religiosos que fundamentam a representação da mulher no *Cancioneiro Geral*, situando-os no interior de uma longa tradição cultural que associa o feminino à fragilidade, à desordem e à transgressão moral. Partiremos do pressuposto de que a figura feminina, na poesia satírica quinhentista, não emerge como sujeito pleno de fala, mas como objeto simbólico, investido por um repertório de significados herdados das culturas clássica, cristã e medieval.

O terceiro capítulo intitulado “O grotesco e a violência simbólica” terá como objetivo principal apresentar a leitura crítica do *corpus* selecionado, no qual recairá sobre as composições o conflito entre homens e mulheres tematizado sob a forma de riso, escárnio ou malícia, revelando, por meio da linguagem satírica, tanto a reprodução dos estereótipos femininos quanto sinais de instabilidade simbólica nas normas de gênero.

Os textos foram divididos pela temática, da seguinte forma: 3.1 – O riso, o escárnio e a moralidade: *Do Coudel-Mor a uma senhora que queria fugir de Palmela* (vol. I nº 54); 3.2 – O prazer, o corpo e a inversão da moral: *Cantiga de Rui Moniz em que aconselha ūas senhoras* (vol. II, nº 201); 3.3 – A injúria, o medo e o desejo: *Cantiga de Rui Moniz a uma molher que ele ja conheçeo e mandou-lhe ūa muito maa reposta* (vol. II, nº 203); 3.4 – A sátira para o desconforto masculino: *De Fernam da Silveira a Dom Rodrigo de Castro que beijou ūa dama e ela meteo-lhe a*

*lingua na boca* (vol. III, nº 604); 3.5 – A mulher perigosa: riso, desejo e advertência moral (vol. II, nº 309); 3.6 – Entre a dama e a mula: Cantiga de Joam Afonso d'Aveiro a Lançarote de Melo (vol. III, nº 519); 3.7– O corpo grotesco e a violência simbólica: *De Diogo Fogaça a ūa dama muito gorda* (vol. I, nº 184); 3.8 – O envelhecimento como ruína: *Trovas Suas a ūa Dama Sem Se Nomear* (vol. II, nº 304); 3.9 – O erotismo burlesco e a subversão: *Coude-Moor a sua cunhada* (vol. I, nº 49); 3.10 – A pornografia no grotesco: *O Coude-Moor às Damas* (o sexo de Dona Lucrécia) (vol. I, nº 30).

No contexto do *Cancioneiro Geral*, buscar-se-á compreender como a ambivalência do riso se articula às hierarquias cortesãs, podendo, em vez de subverter, reforçar os códigos sociais vigentes — sobretudo quando dirigido às figuras femininas que transgridem os papéis normativos. Em diálogo com a teoria da dominação simbólica de Pierre Bourdieu (1998), propõe-se examinar de que modo a sátira e a comicidade funcionam como instrumentos de naturalização das desigualdades de gênero, convertendo o riso em forma útil de pedagogia social, pela qual as normas e condutas são reiteradas sob aparência lúdica.

Os poemas serão analisados individualmente, com especial atenção às suas estruturas métricas, estratégias retóricas e implicações simbólicas. Pretende-se ultrapassar a superfície cômica para alcançar os sentidos sociais e ideológicos nos quais o riso, o grotesco e a violência simbólica operam conjuntamente na construção das representações femininas.

Espera-se, ao final, que esta pesquisa contribua para o aprofundamento dos estudos sobre o *Cancioneiro Geral*, oferecendo uma leitura que une rigor histórico e sensibilidade crítica. Pretende-se demonstrar que, mesmo inserida em um marco patriarcal, a coletânea abriga múltiplas camadas de sentido que são capazes de provocar debate, desconforto e reinterpretação, revelando como a literatura não apenas reflete, mas participaativamente da construção e manutenção dos regimes simbólicos que definem os corpos e os papéis de gênero na sociedade quinhentista.

## **1- O CANCIONEIRO GERAL DE GARCIA DE RESENDE E A CULTURA PALACIANA QUINHENTISTA: ENTRE O LEGADO MEDIEVAL E O ESPÍRITO MODERNO**

“A mulher é o outro do discurso, e não raro, o seu alvo.”

Joan Kelly-Gadol (1977, p.176)

Neste capítulo delineamos uma leitura histórica do *Cancioneiro Geral* como uma obra situada no limiar entre dois mundos: a tradição medieval e os ventos de renovação do Renascimento. Em vez de olharmos para esse período apenas como decadência, a análise valoriza seu caráter de incubação de uma nova sensibilidade estética, intelectual e social. O texto destaca a convivência tensa entre estruturas

feudais em declínio e os ideais humanistas emergentes, como o culto à razão, à subjetividade e à dignidade humana. A poesia torna-se, então, não apenas registro literário, mas também sintoma das mudanças de mentalidade provocadas por fatores como a invenção da imprensa, a ascensão da burguesia, o novo valor atribuído ao tempo e a redescoberta dos saberes clássicos.

A permanência dos traços formais e temáticos do Trovadorismo medieval, ainda que reelaborada no ambiente palaciano e sob influências renascentistas, revela-se na poesia quinhentista pela representação ambígua da figura feminina — ora exaltada como senhora idealizada, ora transformada em alvo de sátira mordaz. O estudo destaca como essa herança trovadoresca se manifesta nas formas poéticas prediletas da corte, como os vilancetes, as esparsas, as cantigas e as trovas, bem como no uso recorrente da redondilha, o que assegura certa continuidade métrica em meio às inovações do período. Além disso, mostraremos como os poetas do *Cancioneiro Geral*, embora inseridos num novo contexto cultural e social, mantêm o legado trovadoresco em suas representações do amor, da honra e da crítica social, adaptando-o com engenho formal ao gosto cortesão e ao espírito renascentista nascente.

Analisaremos de maneira breve como os serões palacianos repletos de disputas poéticas, galanteios, sátiras e performances constituíam verdadeiros palcos de afirmação simbólica, onde a elite ostentava sua sofisticação e reforçava normas sociais. Garcia de Resende aparece como figura central nesse processo, ao compilar textos que não apenas entretinham, mas também documentavam valores, práticas e tensões da nobreza lusitana.

E por fim neste capítulo, evidenciaremos a diversidade de temas que atravessa a coletânea, desmentindo qualquer ideia de monotonia cortesã. Amor, crítica social, religiosidade, sátira política, vaidade, moda e até mesmo a fome e a decadência da nobreza encontram expressão na obra, compondo um verdadeiro mosaico da vida portuguesa do século XVI. A análise mostra como os poemas, mesmo quando aparentemente leves ou cômicos, escondem leituras críticas e agudas da sociedade, como destacaremos apenas alguns textos que tematizam o vestuário, a conquista ultramarina e o declínio da aristocracia, mostrando o duplo sentido de muitos poemas, que mesclam lirismo e escárnio, tradição trovadoresca e ousadia renascentista. O estudo reforça que a condição feminina, ainda que foco

central da tese, está inserida numa complexa rede de eventos que articula poder, desejo, honra e normas para a conduta feminina.

### 1.1 – Entre a Tradição e a Renovação: o *Cancioneiro Geral* na Transição da Idade Média para o Renascimento

Para a pesquisadora Andrée Crabbé Rocha (1949, p. 9) é fundamental que os períodos de transição sejam analisados sob duas perspectivas: a primeira “como o esgotamento da época anterior” e a segunda como “incubação da época que vem a seguir”. O que poderia ser visto apenas como declínio de uma cultura trovadoresca prepara o terreno para o Renascimento do século XVI, no qual o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende emerge como uma das obras mais representativas do período, sintetizando a tradição com a inovação.

O *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende foi publicado em 1516. Trata-se de uma compilação de textos líricos e satíricos que foram compostos na Corte portuguesa de três reis, D. Afonso V, D. João II e D. Manuel. Foi no final da Idade Média que esses valores culturais contrastantes refletiam um imaginário fortemente marcado pelas tradições medievais, permeado por sinais de uma renovação. Rodrigues Lapa (1973, p. 416) descreve o momento: “respirava-se já aqui em Portugal ao ar livre da Renascença, e os espíritos eram inclinados a sacudir os estorvos do passado, para viverem uma vida mais audaciosa, isenta e alegre.”

Para compreendermos o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende é necessário não apenas uma leitura literária, mas também histórica, sensível às nuances do tempo em que foi produzido. Ao reunir as composições de diferentes autores que viveram nesse período de intensas transformações culturais, políticas e sociais, Garcia de Resende oferece ao leitor moderno um testemunho privilegiado da sensibilidade e das tensões que atravessaram o final da Idade Média e o início do Renascimento. E por conter esse testemunho privilegiado é que a obra se torna um valioso registro histórico.

A transformação que ocorreu na Idade Média, é descrita por Huizinga (2010, p. 47) como uma época de "amarga melancolia", na qual os valores tradicionais entraram em declínio, enquanto novos ideais começavam a surgir. Os sinais de renovação como a "alegria de viver e a confiança na capacidade dos grandes atos", características do Renascimento, começavam a se fortalecer. No entanto, a maior

parte da população ainda mantinha uma visão de mundo predominantemente medieval. Conforme observa Dias (1978, p. 68), a obra evidencia uma tensão própria da época: “entre trovas de prazer e de riso, evidencia os males que atormentam Portugal e os portugueses [...], ressaltam as notas amargas de um espírito desenganado dos homens e da vida”. Essa dualidade revela a complexidade de uma cultura em transformação e um dos aspectos mais marcantes dessa mudança, é a redefinição do próprio fazer poético.

Enquanto essas tradições eram mantidas pelos clérigos e governantes, foram os eruditos no século XV que, com a releitura dos autores antigos e a fé na capacidade humana, plantaram as sementes do pensamento renascentista, antes mesmo do seu florescer nas artes. Para Huizinga (2010, p. 47), era o entusiasmo pela “redescoberta da sabedoria clássica que, pela primeira vez, inspirava um júbilo intelectual, representando um triunfo da cultura sobre o desalento predominante”. Essa mudança de entendimento, ainda que embrionária, anunciava as transformações que estavam por vir.

O enfraquecimento do sistema feudal começou no século XIV, quando uma série de crises abalou a Europa. A Peste Negra, a Guerra dos Cem Anos e as revoltas populares marcaram a "crise do feudalismo". O resultado foram as transformações na sociedade, na economia e na política da Europa, acelerando o declínio das estruturas feudais, fortalecendo o comércio e a burguesia, conforme registra Sevcenko (1994, p. 7-8). Após essa crise do século XIV, o comércio e a atividade manufatureira foram fortalecidos, especialmente em áreas relacionadas à construção naval e às navegações, assim como à indústria têxtil, com destaque na Itália e Flandres. O século XV é visto pelo historiador como uma "Revolução Comercial", impulsionando novos centros comerciais, em cidades como Sevilha, Lisboa e Londres.

Com o término da crise, a monarquia aproveita o vácuo de poder deixado pelo enfraquecimento da nobreza, ampliando as suas atribuições, ganhando poder político e influência. A burguesia que apoiava os monarcas considerava-os aliados contra as arbitrariedades da nobreza e defensores de seus mercados, como destaca Sevcenko (1994, p. 9), criou-se uma aliança entre o trono e os burgueses não apenas como uma estratégia política, mas como parte fundamental do processo de modernização que caracterizaria, nos séculos seguintes, a Europa. Esse cenário

de transformações políticas e econômicas refletiu uma mudança mais ampla: a ascensão de uma nova visão de mundo que:

Nem Maquiavel nem os humanistas estavam longe da verdade. O momento histórico colocava em foco sobretudo a capacidade criativa da personalidade humana. O período é de grande inventividade técnica estimulada pelo desenvolvimento econômico e estimuladora desse desenvolvimento. Criam-se novas técnicas de exploração agrícola e mineral, de fundição e metalurgia, de construção naval e navegação; de armamentos e de guerra. É o momento da invenção da imprensa e de novos tipos de papel e de tintas. (Sevcenko, 1994, p. 12).

Essa efervescência de transformações não era um mero acaso: refletia a interconexão entre as novas estruturas políticas, os interesses econômicos da burguesia e o espírito humanista, fatores que exaltavam o potencial criativo do homem. Nesse cenário de mudanças, sobressai a invenção da imprensa, um marco que possibilitou a produção em massa de livros e a difusão do conhecimento de maneira mais eficaz, ampliando o acesso à informação e contribuindo para a Revolução Cultural e Científica da época.

Outra transformação importante para esse período foi a mudança na forma de compreender o tempo. Com a criação dos relógios mecânicos não era mais o “tempo cíclico” que regia a vida das pessoas, como explica Whitrow (1993). Esse sistema era tão antigo quanto os astros que guiavam os homens do campo, que foram inspirados pela astronomia e pela astrologia. Muitos sábios viam o tempo como algo que retornava sempre ao ponto de partida como as estações, como os ciclos da terra, como os próprios rituais da vida cotidiana. Era um tempo que não urgia: girava em compasso com a natureza, repetia-se com segurança e oferecia previsibilidade num mundo ainda marcado pela permanência. Pouco a pouco, essa visão começou a ser trocada com a ascensão da burguesia e o fortalecimento de uma economia monetária e outra noção foi sugerida: a do tempo linear. Diferente do tempo que se renovava em círculos, esse novo tempo era uma linha que avançava. O comércio, a mobilidade e o cálculo substituíam a lentidão da terra pela pressa das moedas.

Nesse novo cenário, o tempo passou a ser visto como um bem, e não mais como uma dádiva abundante, mas como algo valioso, que precisava ser medido,

gerido e aproveitado. Os relógios, antes raros, começaram a soar nas praças, marcando cada uma das vinte e quatro horas do dia. O ritmo da vida acelerou, e com ele surgiu uma nova ética: era preciso ser produtivo, eficaz e sobretudo econômico com o tempo. Conforme Whitrow (1993), foi nesse período que os homens começaram a acreditar que "tempo é dinheiro", e essa crença, que hoje nos parece tão familiar, despontava como um dos alicerces da modernidade.

Baschet (2006, p.11) apresenta o tempo medieval como "a diversidade do tempo vivido" marcando com essa mudança o impacto do desenvolvimento urbano na Baixa Idade Média. As cidades reconfiguraram o espaço medieval, tornando-se polos de intensidade variável, em relação à percepção temporal, com sua nova complexidade, marcando uma ruptura com os ritmos tradicionais, até então regulados pelos ciclos naturais e pelo calendário religioso. Explica Sevcenko:

As pessoas não se movem mais pelo ritmo do sol, pelo canto do galo ou pelo repicar dos sinos, mas pelo tique-taque contínuo, regular e exato dos relógios. A duração do dia não é mais considerada pela posição do sol ou pelas condições atmosféricas, mas pela precisão das horas e dos minutos. Em breve os contratos não falarão mais de jornada de trabalho, mas prescreverão o número exato das horas a serem cumpridas em troca do pagamento. O próprio tempo tornou-se um dos principais artigos do mercado. (Sevcenko, 1994, p. 13).

Essa grande mudança na vida das pessoas com o início da regularidade dos relógios e da pontualidade, não foram apenas uma mudança prática, mas uma profunda transformação cultural que antecedeu a Renascença. O controle do tempo tornou-se também um controle sobre a vida e o trabalho, o que promovia valores como a eficiência, a disciplina e a mensuração trouxeram mudanças da sociedade urbana europeia, fundando a base para a percepção do tempo que conhecemos nos dias atuais, ou seja, o nascimento do capitalismo.

Juntamente com essa mudança da maneira de viver e pensar sobre o tempo, houve também uma redefinição do saber. Sevcenko (1994, p. 14-15) registra que o humanismo visava reformar os estudos então dominados pela Igreja, substituindo uma visão estática e dogmática por uma abordagem crítica e renovadora. Inspirados nos *studia humanitatis*, com a revalorização dos saberes antigos o que propunha não apenas uma reforma educacional, mas também uma transformação da própria

concepção de ser humano. O homem era visto como agente de mudança, dotado de razão, liberdade e dignidade.

Essa nova perspectiva configurava uma mudança sobre a relação da mentalidade medieval e contribuiu, decisivamente, para o surgimento de uma nova sensibilidade histórica e intelectual que tratava da fundação de:

[...] uma nova concepção do saber, completamente avessa aos dogmas medievais e voltada toda ela para o homem e para os problemas práticos que seu momento lhe colocava. A avidez de conhecimentos se torna tão intensa como a avidez do poder e do lucro, e na verdade as três passam a estar indissociavelmente ligadas na [...] sociedade. (Sevcenko, 1994, p.22)

Essa nova concepção ou essa redefinição do conhecimento repercutiu, profundamente, na produção cultural, especialmente na literatura, que passou a refletir não apenas a recuperação de formas clássicas, mas também a incorporação de novos ideais e preocupações práticas, em sintonia com o espírito do tempo. Essa tensão entre tradição e inovação transcorre com o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Ao mesmo tempo que preserva formas e temas herdados da lírica trovadoresca, incorpora uma postura mais crítica e marcas de uma sensibilidade já atingida pelos ventos do Renascimento. Essa inovação literária dialogava profundamente com as transformações sociais mais amplas, como aponta Burckhardt (1991, p. 11). Esse período marcou uma mudança de reconhecimento do homem como um “indivíduo espiritual”, trazendo uma religiosidade mais pessoal e subjetiva, buscada por ele próprio para tratar com Deus de forma direta e pessoal, sem intermediários, como acontecia no período anterior.

O Renascimento presenciou, assim, o surgimento de uma nova interação entre as necessidades econômicas e a ciência, promovendo o conhecimento empírico e uma visão dinâmica do ser humano, trazendo transformações significativas nas artes, na literatura, nas ciências e na filosofia. Todas essas transformações foram fundamentais para o contexto de criação do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. A obra nasce no limiar entre dois mundos, que carregam em si as marcas da tradição medieval, apontando para a sensibilidade renovada que o Renascimento começou a instaurar.

## 1.2 A Permanência do Trovadorismo na Poesia Palaciana do século XVI

Para compreendermos a origem e o desenvolvimento da poesia palaciana quinhentista, é fundamental reconhecermos o papel dos trovadores medievais e de suas cantigas, que lançaram as bases da tradição lírica portuguesa. Entre os séculos XII e XIV, esses poetas-músicos circulavam entre castelos e cortes, criaram um repertório marcado por três formas principais: a cantiga de amor (de origem provençal, inspiração cortês e a idealização da dama inacessível), a cantiga de amigo (de voz feminina e raízes populares) e as cantigas satíricas de escárnio e maldizer (crítica social e humor satírico).

Essa produção está registrada nos *cancioneiros*: *Cancioneiro da Ajuda*, *Colocci-Brancuti*, também conhecido por *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e o *Cancioneiro da Vaticana*. Além desses, Videira Lopes (1998) menciona outros documentos da literatura galego-portuguesa, ampliando a compreensão do contexto literário medieval, como a *Tavola Colocciana*, ligada ao *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, o *Cancioneiro da Bancroft Library*, o *Pergaminho Vindel* e o *Pergaminho Sharrer*. Esses registros ilustram a diversidade e a riqueza da poesia medieval, que estabelecem convenções que perduraram por séculos, como o uso do refrão, da métrica rigorosa e da dualidade entre devoção e ironia. Com o fim da Idade Média, essa herança não desapareceu, mas foi transformada. No século XV, a cultura cortesã se refinou, e a poesia palaciana, agora escrita por nobres, preservava elementos das cantigas medievais (como os debates amorosos e a sátira), mas os adaptava ao novo contexto renascentista, incorporando influências italianas e humanistas. Assim, a literatura do século XVI mantinha um diálogo constante com suas raízes medievais.

As estruturas temáticas e formais do Trovadorismo galego-português persistiram, ainda que transformadas, na lírica palaciana. Apesar das mudanças políticas, sociais e culturais que marcaram a transição da Idade Média para o Renascimento, os elementos centrais da tradição trovadoresca, como a coita amorosa, a sátira cortês e certas formas métricas mantiveram-se vivas, adaptando-se ao novo contexto humanista e cortesão.

A antologia organizada por Garcia de Resende (Moisés, 2006, p. 37) introduziu importantes inovações formais na poesia portuguesa. Rompeu com a estrutura paralelística medieval ao incorporar formas poéticas de origem castelhana,

destacando-se três gêneros principais: a esparsa (estrofe única para expressão lírica concentrada), o vilancete (com seu mote inicial e glosas desenvolvidas) e a cantiga, que renovou a tradição medieval com novas abordagens, explica Saraiva (2005, p. 160). A grande inovação técnica residia no sistema de glosa ou volta, que desenvolvia um mote inicial repetido como refrão. O vilancete, de origem popular (como indica sua raiz em *villancico*), adaptou-se ao gosto cortesão através de sua estrutura fixa: mote de dois ou três versos, seguido por uma glosa ou volta de sete versos. A cantiga apresentava mote mais extenso (quatro ou cinco versos) e glosa de oito a dez versos, conforme define Saraiva (2005, p. 160). Contudo, observa-se certa irregularidade, pois muitos vilancetes e cantigas não seguiam rigidamente essas normas, aliás, essa flexibilidade é característica de todo o *Cancioneiro Geral*.

De acordo com a classificação de Fernandes (2023) em seu artigo “*Repertório Métrico do Cancioneiro Geral*” de Garcia de Resende (Poemas de Formas Mistas)”, sugere uma classificação formal da poesia do *Cancioneiro Geral*, que é fundamentada em um levantamento sistemático dos 880 poemas que o compõe. Segundo o autor, as principais formas poéticas presentes na compilação: cantigas, baladas, esparsas, trovas, vilancetes e poemas de formas mistas. Os poemas subdividem-se em quatro subgrupos de formas mistas, com base na combinação de formas no mesmo poema. Por exemplo, as cantigas com trovas, os vilancetes com glosa e as esparsas com vilancetes, entre outros. Esclarece que essa mescla formal e a inovação foram feitas pelos poetas palacianos dos séculos XV e XVI.

Essas formas, juntamente com a redondilha maior (ou arte real), constituíram o que se convencionou chamar de "medida velha", sistema métrico que predominou até a introdução do "estilo novo", trazido da Itália por Francisco Sá de Miranda. A redondilha, profundamente enraizada na tradição peninsular, conferiu à coletânea uma coerência formal ausente nos *cancioneiros* medievais, assumindo, na poesia portuguesa, o papel equivalente ao do alexandrino na literatura francesa (Saraiva, 2005, p. 159-160). Essa padronização métrica aliada à diversidade de formas fixas e livres, fez do *Cancioneiro* um marco na transição entre a tradição medieval e as novas tendências renascentistas.

Entre as formas poéticas cultivadas no *Cancioneiro Geral*, prevaleceu o gosto palaciano pela mescla entre engenho formal e sátira social. Enquanto os vilancetes favoreciam o jogo rítmico e a musicalidade, as esparsas, muitas vezes escritas em

redondilha solta, funcionavam como “cápsulas de comentário mordaz”, observação política ou crítica social, que nem sempre estão isentas de ataques à figura feminina. Ambas coexistem na coletânea como testemunhos da riqueza e variedade da lírica cortesã do final do medievo português.

É justamente nesse contexto de formas poéticas múltiplas que, apesar da diversidade estrutural, manteve uma notável convergência na maneira de representar a figura feminina, a de evocar a tradição trovadoresca. Tanto nos *cancioneiros* medievais quanto no *Cancioneiro Geral*, frequentemente, a mulher aparece sob duas perspectivas complementares e, por vezes, contraditórias: ora idealizada como senhora inatingível, objeto de culto e coita amorosa; ora alvo de crítica mordaz, objeto de escárnio e sátira. Esse duplo tratamento entre a exaltação e a desqualificação atravessou séculos de poesia e, por muito tempo, encontrou seu marco inaugural na *Cantiga da Ribeirinha*, de Paio Soares de Taveirós, tradicionalmente considerada a primeira<sup>3</sup> composição do Trovadorismo galego-português.

Nessa composição primitiva, evidencia-se uma tensão entre o elogio da beleza da dama e a ironia que a expõe, com sutileza à reprovação. Esse gesto poético, simultaneamente reverente e irônico, não apenas inaugura a tradição trovadoresca, como também antecipa o tom ambíguo que será retomado e intensificado no *Cancioneiro Geral*, sobretudo nas cantigas de tema burlesco e satírico. A sátira à figura feminina não surge como ruptura, mas como desdobramento de uma longa linhagem poética que soube, desde o início, articular desejo e censura nos mesmos versos. Nesse sentido, é possível apreender que, mesmo passados cerca de três séculos entre a cantiga medieval e a recolha de Resende, certas convenções de gênero e representação feminina mantêm sua vigência, particularmente a ambiguidade entre o louvor cortês e a crítica velada ou mesmo escancarada.

Para ilustrar como a lírica medieval constrói a figura da mulher como objeto de desejo, censura e fantasia masculinas, apresentamos a *Cantiga da Ribeirinha*, composição dedicada a Maria Pais Ribeiro, cortesã de D. Sancho I, registrada no

<sup>3</sup> Entretanto, estudos recentes de Maria Ana Ramos (2024), em *Os cancioneiros medievais*, indicam novas evidências que revisam essa posição, apontando outra cantiga *De quantas cousas eno mundo son* (pode ser datável de 1286) atribuída a Pay Gomez Charinho (falecido em 1295) como possivelmente a mais antiga dessa tradição.

*Cancioneiro da Ajuda.* Essa composição inaugura um modelo discursivo que tenciona admiração e zombaria, e cuja presença será ainda perceptível, embora transformada, nos poemas palacianos quinhentistas. Quanto aos aspectos formais, a estrofe recebia o nome de *cobra*, *cobla ou talho*, o verso denominava-se *palavra* e quando não recebia rima, *palavra-perduda*.

A cantiga é composta por duas estrofes de oito versos (oitavas), sem refrão, uma cantiga de *maestria* e trata da coita amorosa, o sofrimento por amor, típico do trovadorismo. O eu lírico oscila entre o elogio à beleza da senhora e uma crítica mordaz.

**Cantiga da Ribeirinha,**

Paio Soares de Taveirós

No mundo non me sei parelha,  
 mentre me for' como me vai,  
 ca ja moiro por vós - e ai!  
 mia senhor branca e vermelha,  
 queredes que vos retraiá  
 quando vos eu vi en saia!  
 Mau dia me levantei,  
 que vos enton non vi fea!

E, mia senhor, dêis aquel di', ai!  
 me foi a mí mui mal !,  
 e vós, filha de don Paai  
 Moniz, e ben vos semelha  
 d'haver eu por vós guarvaia,  
 pois eu, mia senhor, d'alfaia  
 nunca de vós houve nen hei  
 valía d'úa correa.

(nº38 – *Cancioneiro da Ajuda*)

(Moisés, 1991, p.16)

O eu lírico inicia a cantiga afirmando que não há ninguém no mundo quem se compare com à sua *senhor*, dada a intensidade de seu sofrimento amoroso, /*ca ja moiro por vós – e ai!*!. Ele a descreve como /*branca e vermelha*/, uma referência à beleza idealizada da mulher medieval, de pele clara e faces rosadas. Essa descrição, contudo, pode suscitar interpretações diversas: / *branca e vermelha* /

pode aludir não apenas ao tom da pele, mas também à cor ruiva dos cabelos da dama ou ainda à guarvaia, vestimenta de luxo típica da Corte, possivelmente vermelha. O tom da cantiga se modifica ao mencionar tê-la visto /en saia/ expressão que significa “estar sem manto” ou ser vista na intimidade, sugerindo uma visão mais próxima e, talvez, crítica da figura em roupas íntimas, sugerindo uma visão íntima e crítica antes idealizada. A exclamação /Mau dia me levantei/ reforça o arrependimento ou a decepção do eu lírico, criando um contraste expressivo entre a idealização amorosa e a realidade concreta da experiência.

Na segunda estrofe, o eu lírico lamenta sua dor, destacando a nobre linhagem da senhora /filha de don Paai Moniz/ e expressa frustração pela falta de reciprocidade: /nunca de vós houve nen hei valía dúa correal/. Compreende-se que a poesia trovadoresca se sustentou pela habilidade dos autores em recriar modelos fixos com precisão formal. De acordo com Moisés (1991, p.17), “O trovador nos dá a impressão de encobrir, sob o manto da reverência imposta por sua condição de cavalheiro em “serviço amoroso” de uma dama, suas setas embebidas em sarcasmo ou despeito”. A cantiga apresenta várias dúvidas aos filólogos e demais estudiosos, que continuam a discordar quanto a sua interpretação. Moisés (1991) explica que uma das causas poderia ser a falta da terceira estrofe, que existia na maioria dos casos. Outra dúvida é a classificação da cantiga, nos primeiros versos, desde o início evidencia tratar-se de uma “cantiga de amor”, porém, o trovador revela sua indiscrição que a dama se mostrou “en saia”.

O Trovadorismo não desapareceu pela perda de vitalidade interna, mas foi superado por transformações políticas, sociais e culturais, que impulsionaram o surgimento de novas formas literárias. Esse processo resultou em um novo cenário para a cultura portuguesa, marcado pelo afastamento gradual da tradição medieval e pela abertura às expressões condizentes com o contexto renascentista. Entre as transformações mais significativas na evolução da poesia foram a separação definitiva entre o texto poético e sua composição musical, segundo Massaud Moisés (2006, p. 36), essa transformação rompeu com a tradição trovadoresca medieval, quando a poesia era essencialmente cantada, acompanhada por instrumentos e bailarinas (soldadeiras).

A partir desse momento histórico, os versos passaram a ser concebidos, prioritariamente para serem lidos ou recitados, desenvolvendo sua musicalidade intrínseca através de elementos puramente linguísticos, como a organização

estrófica, os padrões métricos, as rimas e outros recursos de sonoridade verbal, em vez de dependerem da estrutura melódica externa. Essa mudança fundamental marcou o surgimento de uma poesia autônoma, que encontrava seu ritmo e expressividade na própria construção das palavras, sem a necessidade do suporte musical que caracterizava a produção poética dos trovadores medievais.

A natureza peculiar do *Cancioneiro Geral* deriva diretamente de seu contexto de produção. Compilada por e para a elite palaciana, a obra reflete as práticas culturais da Corte portuguesa do século XVI. Como descreve Dias (1978, p. 31), esses ambientes palacianos eram espaços de intensa sociabilidade: "No serão conversava-se, dançava-se [...] sustentavam disputas poéticas", um cenário onde a criação literária florescia como atividade coletiva e performática. Nesse meio, os poetas-cortesãos desenvolviam múltiplas atividades intelectuais. Além de compor versos para entretenimento, dedicavam-se à tradução de autores clássicos e à reflexão sobre questões contemporâneas (Dias, 1998, p. 74). Essa efervescência cultural facilitou a Garcia de Resende (ele próprio integrante desse círculo) o acesso às produções de seus pares, matéria-prima fundamental para sua antologia poética.

O mérito de Resende em compilar o texto está no cumprimento de três objetivos fundamentais: a) "satisfazia sua inclinação poética; b) perpetuava os nomes dos autores através da divulgação dos textos por eles compostos; c) deleitava os leitores" (Dias, 1998, p. 72). Através de um minucioso trabalho de seleção, ordenação e correção, ele preparou sua antologia para publicação, assegurando que as criações de seus contemporâneos chegassem às gerações futuras. Conforme Pimpão (1942, p.5), Garcia de Resende atribuía à arte de trovar várias funções significativas, como a de desempenhar "[...] um papel de informação e louvor históricos; um papel decorativo e complementar da educação cortesã; um papel satírico e moralizador." Além dessas finalidades gerais, a arte de trovar também deveria servir para recordar "grandes feitos" do passado.

Embora o *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende, apresenta, à primeira vista, uma aparência de uniformidade linguística e métrica, o conjunto revela uma surpreendente variedade de temas e estilos. Como observa Pimpão (1942, p. 6), embora à primeira vista, a obra pareça uniforme na métrica e na forma, revelando uma riqueza surpreendente, indo muito além da simples repetição de fórmulas herdadas da tradição trovadoresca, ainda assim aparece sua irregularidade. Dessa forma, o estudioso destaca que, por trás da estrutura aparentemente regular, o

*Cancioneiro* manifesta certa irregularidade formal e temática, reflexo da diversidade de vozes e influências que compõem a coletânea.

### 1.3 – Entre serões e sátiras: a Construção da identidade cultural portuguesa

Dos *cancioneiros* trovadorescos portugueses ao *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, há um longo intervalo que, em parte, pode ser preenchido pela menção aos poetas portugueses presentes nos *cancioneiros* espanhóis. Essas obras não só despertaram sensibilidade, como também fortaleceram a resistência dos poetas da *medida velha* (Theophilo Braga, 1871).

Resende nasceu em Évora (1470 -1536), próximo da realeza, o que lhe permitiu um acesso privilegiado ao ambiente cultural palaciano, tendo meios para compilar o *Cancioneiro Geral*. Inspirou-se em modelos como o *Cancionero General* (1511) de Hernando del Castillo, que reunia a tradição lírica castelhana, despertando-lhe a importância de preservar a memória literária portuguesa, transformando sua compilação num verdadeiro arquivo dos feitos e valores da Corte (Dias, 1978).

O acesso ao registro histórico deixado por Gomes Eanes de Zurara, (cronista que sucedeu Fernão Lopes como guarda-mor da Torre do Tombo)<sup>4</sup>, Resende percebeu que ainda havia poucos registros sobre os acontecimentos memoráveis dos portugueses. Para que esses feitos não caíssem no esquecimento, quer fossem as conquistas militares quer os atos de paz, ou demonstrações de sabedoria e de nobreza, era necessário que os cronistas se dedicassem a escrever priorizando a verdade e encontrariam feitos tão grandiosos quanto os de Roma ou Tróia, reinos e cidades conquistados pelos portugueses por mar e por terra e que tais realizações eram pouco conhecidas em Portugal, como ressalta no prólogo do *Cancioneiro Geral*.

[...] muitas coisas de folgar e gentilezas são perdidas, sem haver delas notícia, no qual, entra a arte de trovar, que em todo o tempo foi muito estimada, [...] E assim muitos imperadores, reis e pessoas de memória, pelos romances e trovas, sabemos suas histórias. E nas

---

<sup>4</sup> Diferentemente de Lopes, cuja escrita era mais crítica, **Zurara** exaltava feitos heroicos da nobreza e omitia falhas. Essa valorização do herói individual reflete uma nova mentalidade enciclopédica e humanista, que alterou a forma de conceber a arte e a literatura (Dias, 1998, p. 19).

cortes dos grandes príncipes é necessário registrar a gentileza, os amores, as justas e momos, e também para que os maus costumes e invenções que fazem, por trovas sejam castigados e lhes assim há emendas, como no livro adiante se verá. (Dias, 1990, p.10)<sup>5</sup>  
Adaptação nossa.

No prólogo, Resende critica a falta de registro dos portugueses sobre a preservação de suas memórias históricas, as conquistas militares e seus valores culturais. Preocupação que se estende também à preservação da arte de trovar e às sátiras cortesãs, defendendo suas valorizações, que colocariam os poetas portugueses em pé de igualdade com os grandes nomes da literatura. Com essa perspectiva crítica, compreendemos o ambicioso projeto intelectual de Garcia de Resende que se estendeu mais do que compilar poemas, o seu *Cancioneiro Geral* buscou estimular o surgimento de uma epopeia nacional, que desse conta da grandeza lusitana desenvolvida mais tarde por Camões. Sendo assim, a coletânea não só "conserva a memória poética de sua época", como também "antecipa tendências" que fundem as formas tradicionais com os temas inovadores (Dias, 1998, p. 75-76). Transcendeu, assim, o seu propósito literário inicial, tornando-se uma fonte para a compreensão tanto da cultura cortesã quanto das transformações que moldaram a Literatura Portuguesa, no século XVI.

Encontramos no *Cancioneiro Geral* desde o cotidiano da elite, com seus galanteios e suas críticas sutis às modas, o que se enquadram como "cousas de folgar e gentilezas", aparecendo todo o seu rigor formal. Sob sua aparente leveza temática, encontramos uma linguagem elaborada que, muitas vezes, satiriza os envolvidos ou a situação que reflete os próprios códigos e convenções do ambiente palaciano. Registrhou esse momento de síntese cultural, no qual a influência castelhana se misturou à identidade portuguesa, como destacam Saraiva (2005, p. 156) e Dias (1978), a obra se consolidou como um "arquivo poético" e um "espelho do século", que documentava desde os rituais cortesãos às tensões políticas e culturais de um império em formação.

---

<sup>5</sup> [...] muitas cousas de folgar e gentilezas sam perdidas, sem haver delas noticia, no qual conto entra a arte de trovar, que em todo o tempo foi mui estimada, [...] E assi muitos emperadores, reis e pessoas de memória, polos rimances e trovas sabemos suas estorias. E nas cortes dos grandes princepes é mui necessaria na jentileza, amores, justas e momos, e tambem para os que maos trajos e envenções fazem, per trovas sam castigados e lhe dam suas emendas, como no livro ao diante se veraa. (Dias, 1990, p.10)

Os textos dos 286 (duzentos e oitenta e seis) autores que foram reunidos, eram, em sua maioria, membros da elite cortesã e praticantes da poesia como atividade palaciana, entre os serões de entretenimento (com galanteios a damas e debates versificados), traduções de autores latinos por deleite ou encomenda e as reflexões poéticas sobre o mundo que os cercava. Era nesse ambiente de intensa circulação cultural, que Resende teve acesso à produção de seus contemporâneos, tecendo, assim, uma rede literária que ultrapassou fronteiras. (Dias, 1998, p.74),

Para Rodrigues Lapa (1973, p.410-411), a “moda de coleccionar a poesia cortesã viera de Espanha. Por 1445, Juan Alfonso de Baena promovera a compilação conhecida pelo nome de *Cancioneiro de Baena*, e em 1511 saíra à luz o *Cancionero General* de Hernando del Castillo”. Significando que a vida cortesã e galante começou mais cedo em Castela do que em Portugal, por favor do rei D. Juan II, “grande agasalhador de poetas” o que resultou em “predomínio da cultura e da língua castelhanas”.

Parte da nobreza que emigrou para Castela, de acordo com Saraiva (2005), estava associada à ascensão da Casa de Avis ao trono português após a Insurreição de 1383-1385. Esses nobres, que estavam descontentes com a nova dinastia, levaram suas tradições culturais e também poéticas que influenciaram os *cancioneiros* castelhanos. Muitos desses nobres, que eram ligados à antiga linhagem de D. Pedro I e D. Inês de Castro, mantiveram essa forte conexão com a lírica galego-portuguesa, que já circulava nas cortes ibéricas e essa tradição se fundiu com a produção local, o que enriqueceu a produção poética da época.

O *Cancionero de Baena* (1425–1445) foi compilado por Juan Alfonso de Baena, na corte castelhana de Juan II, em meados do século XV, é um exemplo marcante dessa influência, pois reúne composições de trovadores castelhanos que incorporam as estruturas métricas e os temas típicos da tradição galego-portuguesa, como as cantigas de amor e as cantigas de escárnio. Além disso, poetas de origem portuguesa, como Macías "o Namorado", teve suas obras preservadas nessa antologia, o que demonstra a integração entre as duas tradições literárias e a formação de uma cultura poética compartilhada, comprovando que o galego-português ainda estava em uso literário, mesmo com redução do rigor formal nas estruturas como o *doble* e o *leixa-pren* (Dias, 1998, p. 14–15).

Menéndez Pelayo é citado por Lapa (1973, p.412), enfatizando que o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende era também um “símbolo de fraternidade

entre os dois povos peninsulares, que nunca estiveram mais estreitamente unidos em espírito". Lapa deixa claro que deve "acentuar-se que a parte maior e melhor do *Cancioneiro* está ainda em língua portuguesa". Pimpão (1942, p.5) traz a quantidade de "cerca de trinta poemas escritos em castelhano" no *Cancioneiro Geral*, essa produção bilíngue foi um indicativo claro do intenso intercâmbio cultural existente entre Portugal e Espanha, no século XVI.

Esse fenômeno não se deu por acaso, mas foi resultado de vínculos políticos, dinásticos e culturais sólidos entre os dois reinos. Como explica Dias (1978, p. 20), era comum que cortesãos portugueses cultivassem o hábito de escrever em ambas as línguas, português e castelhano, uma prática que refletia não só as afinidades culturais, mas também os interesses diplomáticos e as alianças matrimoniais que marcaram aquele período, não só ampliando o repertório poético, todavia inaugurando um longo período de influência da cultura castelhana na Literatura Portuguesa, que se estenderia até o século XVIII.

Para exemplificar a cultura castelhana na Literatura Portuguesa, selecionamos um poema que pode ser classificado como um vilancete com glosa.

ESTE RIFAM ESCREVERAM ŪUS  
CASTELHANOS À PORTA DO  
PAÇO EM CASTELA, AN-  
DANDO LAA O DUQUE  
DOM DIOGO.

Portugeses, mantengaos Dios  
y vos guarde de las manos  
de los crudos castelhanos.  
Qual prazeraa más a vos  
¿ chofres, o bofes, o levianos?

E Fernam da Silveira, como  
a vio, escreveo estou  
-tra ao pee, em  
reposta.

Castelhanos, mantengaos Dios  
y guarde de tal afruenta  
qual fue la d' Aljubarrota,  
onde meus e teus avoos  
ali chofres nos a vos,  
nos como lindos galanos,  
vos como putos marranos  
fuyendo delante nos,  
no vos valiendo las manos.

(Dias, vol. II, nº 221)

Versos esses declamados para “encantar os requintados serões” (Spina, 1961, p. 71). Eram serões palacianos, onde os cortesãos se dedicavam a jogos de palavras e trovas, os chamados “rifões”, que os “ajudadores” complementavam com glosas engenhosas, permeadas de elogios, sátiras e jogos de linguagem que, não apenas divertiam a elite palaciana, também reforçavam normas de conduta e estruturas hierárquicas.

Esse ambiente de refinamento e de sociabilidade eram estratégicos, pois refletia uma transformação mais ampla no ideal de comportamento da nobreza portuguesa. Na segunda metade do século XV, a figura do homem português como um tipo equilibrado, que combinava sensibilidade amorosa, gosto pelas letras, amor pelas armas e espírito aventureiro, antecipa o perfil ideal do homem renascentista em formação. Segundo Lapa (1973, p. 409), o interesse por esportes cavalheirescos começava a dar espaço para o convívio social nos palácios e as interações com as mulheres. Com a ascensão de D. João II (1481-1495), o ambiente cultural cultivado no reinado anterior passou por desafios significativos. Apesar das dificuldades impostas por guerras e tensões políticas, o ideal de uma vida refinada persistiu. Como explica Lapa (1973, p. 410), mesmo diante das severas repressões iniciais, a grande nobreza, enfraquecida e desprovida de antigos privilégios, percebeu que sua sobrevivência dependia da adesão ao novo rei. A nobreza passou, assim, a frequentar o paço, adaptando-se aos costumes cortesãos em busca de proteção e prestígio.

Nesse novo contexto político, os serões assumiram um papel ainda mais estratégico. O rei valorizava a poesia, entendia que esses encontros não só fortaleciam sua imagem política, bem como eram uma maneira eficaz de controlar a nobreza. Por isso, apoiava e participava ativamente dessas reuniões e o paradoxo era evidente: durante os serões, era comum vê-lo em um ambiente festivo, cercado de danças e músicas, enquanto, ao mesmo tempo, os conspiradores planejavam contra ele, explica Lapa (1973, p. 410).

Essa dualidade entre aparência festiva e tensão política encontra eco na produção literária da época, como revelam textos do *Cancioneiro Geral*. Encontramos na antologia a combinação de denúncias sociais e expressões de desencanto com o mundo, refletindo a crise de valores da sociedade portuguesa do século XV e início do XVI. Apesar das críticas à decadência e à necessidade de

mudanças, não se indicam soluções concretas. Muitos autores revelam desalento e buscam em Deus refúgio e paz (Dias, 1998, p. 402).

Os serões funcionavam como palco simbólico para a encenação dos valores da aristocracia quinhentista, um universo onde honra, distinção e lealdade ao poder real se expressavam por meio da poesia em jogos de palavras e trovas. Resende ao compilar o *Cancioneiro Geral* cumpre três meritórios princípios que:

[...] satisfazia sua inclinação poética; perpetuava os nomes dos autores através da divulgação dos textos por eles compostos; deleitava os leitores propensos a *la galania de semejante escrevir*. Empreende um trabalho de seleção, de ordenação, de correção e de cópia preparando o seu *Cancioneiro* para tiragem de mil exemplares (Dias, 1998, p. 72).

Resende articula três dimensões em sua coletânea: a pessoal, a histórica e a social. Satisfazendo sua própria "inclinação poética", e estabelecendo critérios para a seleção dos textos, tinha uma preocupação em "perpetuar os nomes dos autores" demonstrando sua consciência na preservação cultural e entendimento em relação ao papel social da literatura como fonte de prazer intelectual e refinamento cortesão, em "deleitava os leitores", o que mostra uma escrita elegante e apropriada, ao gosto da elite, como em "*galania de semejante escrevir*". Esse meticoloso trabalho editorial (seleção, ordenação, correção) e a ambição da tiragem (mil exemplares) mostram, por fim, como Resende elevou a compilação poética ao *status* de projeto cultural, antecipando práticas que se consolidaram no Renascimento.

Essa visão ampla da poesia como empreendimento multifuncional ecoa na análise de Pimpão (1942, p.5), que identifica na arte de trovar defendida por Resende diversas finalidades interligadas: "[...] um papel de informação e louvor históricos; um papel decorativo e complementar da educação cortesã; um papel satírico e moralizador." Além dessas três finalidades gerais, a arte de trovar também deveria servir para recordar "grandes feitos" do passado. Embora os textos do *Cancioneiro* apresentam a predominância da leveza e do prazer, uma corrente mais reflexiva surgia, na qual alguns poetas questionam os excessos da sociedade, introduzindo um tom de crítica moral e introspecção, que enriqueceram, ainda mais, o conjunto da obra, explica Dias (1998, p. 23).

Essa efervescência cultural trouxe consigo a mudança na própria terminologia literária, o título de trovador havia perdido o prestígio e substituído pelo de “poeta”, termo considerado mais nobre por sua associação com a tradição clássica. Os cultistas palacianos, embora não compreendessem plenamente a essência criativa e espontânea contida na palavra poeta, adotaram-na por seu *status* consagrado pela Antiguidade Clássica (Braga, 1971, p. 5).

Trovador ou poeta, o certo é que esses momentos de diversão se configuraram como ocasiões para ostentação cultural e social, a produção poética era de cortesãos para cortesãos, onde a poesia assumia múltiplas funções sociais. Nesses momentos, as damas estavam adornadas com joias e trajes luxuosos, e exibiam seus versos guardados em "livros de mão", assumindo uma posição de destaque comparável ao dos cavaleiros fidalgos (Dias, 1978, p.32). Nos serões a centralidade feminina se articulava com uma dinâmica social mais ampla: além dos jogos poéticos,

[...] conversava, dançava-se a alta e a baixa, o tordião e a mourisca retorta; no serão se distraiam com um jogo de cartas, para o qual Rezende, por mandado de El Rey, esse galanteavam as damas; lá se fazia política, por vezes tenebrosas, e se satirizavam as fraquezas e os ridículos deste ou daquele; lá ainda se sustentavam disputas poéticas e se representava. Ao serão todos iam revestidos de graça e galanteria e as damas e donzelas eram o polo a roda do qual gravitavam os frequentadores do paço. (Dias, 1978, p. 31).

Eram nesses serões palacianos, o momento que todos se revestiam de graça e galanteria, e as damas constituíam o eixo em torno do qual gravitava a vida cortesã. Nesse ambiente cortesão, os versos serviam tanto para animar os homens como para galantear as damas, era um meio de comunicação entre os nobres (que se dirigiam em verso sobre quaisquer assuntos), esse exercício intelectual (com traduções de autores latinos feitas por prazer ou encomenda) tinha espaço para a provocação lúdica. Era através dessas composições, que os poetas não apenas entretenham a elite, refletindo sobre suas vivências e o mundo que os rodeava. (Dias, 1998, p. 74).

Essas provocações lúdicas que, muitas vezes, aparecem na poesia do *Cancioneiro Geral*, tendo como personagem principal a dama. No *corpus* selecionado, as provocações lúdicas não são vistas com galanteria, mas como um invento regulatório do comportamento feminino.

#### 1.4 – A riqueza temática no *Cancioneiro Geral*

A leitura do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende revela uma impressionante variedade temática que ultrapassa a mera reprodução de modelos cortesãos. Embora fortemente marcado pelas convenções da poesia palaciana, o conjunto de textos reunidos percorre múltiplas esferas da experiência humana, revelando uma sensibilidade plural que dialoga com as transformações históricas e culturais do período. Amor, honra, religião, sátira, política, cotidiano, vaidade e morte são alguns dos eixos recorrentes que atravessam os poemas e configuram uma representação multifacetada da sociedade portuguesa do século XVI.

Nesta seção, analisamos algumas das temáticas que fazem parte do *Cancioneiro Geral*, destacando as relações das tensões entre a tradição e a renovação, idealismo e crítica, lirismo e melancolia. O objetivo é evidenciar a riqueza e a diversidade de registros que fazem parte da obra, que expõe os contrastes entre o ideal cavaleiresco e a realidade política, a representação da mulher no ambiente palaciano, assim como a influência crescente da cultura castelhana. Conforme Dias (1998), o *Cancioneiro* não só “preserva a memória poética de sua época”, mas também “antecipa tendências” ao combinar formas tradicionais, como cantigas e vilancetes, com temas contemporâneos, incluindo a crítica social e o humanismo emergente.

O estudo do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende revela sua linguagem poética, não como um mero exercício formal, mas como codificação de hierarquias sociais, onde afeto e poder se entrelaçam. Essa perspectiva desloca críticas formalistas, ao demonstrar que a “a forma bem dita” era instrumento de manutenção dos laços feudais, mesmo em contextos de transição. A obra emerge, assim, como documento de permanências culturais, onde a tradição trovadoresca sobrevive sob novas roupagens, constituindo um rico panorama temático que vai além da simples forma literária. Lapa (1973, p. 425) afirma que o *Cancioneiro* “vale sobretudo como documento vivo dos costumes sociais da época.”

Nesse sentido, encontramos um mosaico de temas que refletem a complexidade sociocultural do Portugal quinhentista, abrangendo, desde a exaltação cortesã e os jogos de amor e escárnio, às reflexões morais e políticas. Embora o foco deste estudo recaia sobre a representação da mulher, é

imprescindível reconhecer que essa temática não existe isoladamente, entretanto, dialoga com uma rede de assuntos interligados, como a lealdade vassálica, a religiosidade, a sátira social e a celebração do poder régio, os quais contextualizam e dão sentido às vozes femininas presentes na obra.

Como parte da elite detentora de poder político e econômico, a aristocracia exercia influência considerável sobre os padrões de conduta social e suas concepções de amor, lealdade e honra não apenas estruturavam o tecido das interações pessoais, como também encontravam eco na organização do reino, contribuindo para a construção das identidades coletivas. Os textos poéticos do *Cancioneiro Geral* descrevem a realidade da época e atuam como uma lente crítica sobre as normas da sua sociedade. Os poemas revelam as expectativas sociais de comportamento, as formas de negociação entre o ideal e o real, entre o desejo individual e as convenções impostas pela sociedade. A coletânea reúne desde reflexões morais e religiosas ao orgulho nacional despertado pelas Grandes Navegações, além de prescrever normas de conduta para a vida palaciana.

Para demonstrarmos a continuidade da poesia amorosa, que mantém viva a tradição trovadoresca, com suas damas idealizadas e a coita (ou *cuita*), o sofrimento amoroso, a principal característica do amor cortês. Como exemplo, o poema atribuído a Tristam da Silva, que se insere na tradição lírica do *Cancioneiro*, exemplificando as convenções da poesia palaciana portuguesa. Pela sua estrutura métrica e temática, trata-se de uma esparsa (forma fixa composta por uma única estrofe de versos polirrítmicos, sem repetição de esquema estrófico), diferente das cantigas (com refrão) ou dos vilancetes (com mote e voltas):

DE TRISTAM DA SILVA  
A ÚA MOLHER QUE  
NAM PODIA VER.

Eu vi a quem os primores  
obedecem todos juntos  
quantos sam,  
ó dama tam singular,  
quem vos tem tam escondida  
me pode remedear

(Dias, vol. III, 543)

O texto revela os traços característicos do amor cortês: a exaltação da dama, a admiração do eu lírico por uma dama de qualidades excepcionais /os primores / obedecem todos juntos/, porém, revela que ela está /tam escondida/, ou seja, distante ou inacessível. Essa distância pode ser tanto física quanto emocional, simbolizando a impossibilidade de concretizar o amor. A pergunta no final do poema /quem vos tem tam escondida / me pode remedear/ sugere uma sensação de impotência e resignação. O eu lírico expressa a consciência de sua incapacidade de alcançar a dama e indaga quem poderia auxiliá-lo nessa busca. Essa reflexão pode ser entendida como uma metáfora da condição humana frente aos desejos que se mostram inatingíveis, mostrando a tensão entre o ideal e o real, tema recorrente na poesia da época.

Integrante de um contexto cortesão, a poesia era tanto entretenimento quanto exercício retórico. A esparsa de Tristam da Silva reflete a dualidade do *Cancioneiro Geral*, que mescla influências medievais (o culto à dama) com elementos renascentistas (a valorização da expressão individual). Sua brevidade e densidade emocional condensam o espírito de uma época em que a escrita poética era instrumento de afirmação social e artística. Além dos temas amorosos, o *Cancioneiro* também se destaca por sua forte crítica social, presente em textos satíricos que expõem as contradições e os vícios da sociedade.

A sátira carregada de ironia e humor serve, muitas vezes, como um instrumento para questionar comportamentos e hierarquias, revelando um olhar crítico sobre as dinâmicas de poder e as convenções da época. Essa dualidade entre o lírico e o satírico enriquece o *Cancioneiro*, mostrando-o como uma obra multifacetada que captura tanto a idealização quanto a realidade do mundo cortesão.

Encontramos uma temática sobre as aventuras dos portugueses em terras distantes, seja em busca de fama, glória ou riquezas ou para relatar sobre os sofrimentos que essa aventura lhes causava. Para ilustrarmos melhor as desventuras em terras distantes, a cantiga de /Luis Anriquez en que finge/, apresenta uma estrutura composta por 9 estrofes irregulares, combinando versos em redondilha maior (sete sílabas) e menor (cinco sílabas). A dama é comparada a uma terra selvagem, comparando o sofrimento amoroso com um território hostil a ser conquistado. Na segunda estrofe, a descrição é de um cenário desolador, onde se encontram as figuras alegóricas, fazendo alusão aos lugares onde os

desbravadores saíam para as conquistas ultramarinas. Exemplificando com apenas um fragmento:

[...]

Em terras desertas de tales linages,  
em terra de gente atam bestiales  
que delhas a brutas y feras salvages  
no som diferentes em seren iguales.  
Em terras sim bienes tam lhenas de males,  
tam desviadas de donde nacistes,  
donde no viven sino los tam tristes  
que como yo siguen los terminos tales.

[...]

(Dias, vol. II, 384)

No fragmento, a dama (ou o amor que ela representa) está associada a uma terra perigosa, habitada por seres brutais, uma metáfora para os tormentos emocionais do amante. Assim como os conquistadores enfrentavam terras desconhecidas e hostis, a conquista amorosa também não trazia glória, mas desolação, tal como a exploração de terras distantes que podia se revelar uma armadilha para o sofrimento. Dessa forma, o amor não correspondido é comparado a uma conquista de terras distantes ou a uma jornada marcada por esperanças grandiosas que, ao final, revela apenas solidão e desencanto.

Os navegantes portugueses partiam em busca de riquezas e glória, contudo, encontravam terras hostis e */gente bestial/*. O amante percorre vales de tristeza, habitados apenas por aqueles que, como ele, se perderam em rotas sem retorno. A terra prometida do amor transforma-se num deserto de desilusão, tão árido quanto às colônias */donde no viven sino los tam tristes/*. A distância geográfica das terras */donde nascestes/* espelha o abismo emocional entre o amante e a dama inatingível: ambos os conquistadores, de territórios ou de corações, acabam exilados de sua própria humanidade, condenados a vagar entre *males* que a ambição ou o desejo lhes legou.

Outro tema recorrente no *Cancioneiro* é o da vestimenta<sup>6</sup> da época, da moda do cotidiano na Corte, com descrições minuciosas. Esse tema encontramos nas cantigas de escárnio. A cantiga com apenas duas estrofes: */Conde ao Barão e a Jorge da Silveira e Luis da Silveira/*

CANTIGA DO CONDE AO BARÃO  
E A JORGE DA SILVEIRA E LUIS  
DA SILVEIRA, PORQUE TODOS  
TRES FEZERAM ÚA CANTIGA  
A DOM PEDRO DE SOUSA,  
SOBRE ÚA CAPA FRANCESCA  
QUE FEZ.

Soes ajes no portugues,  
nacestes para a gineta ,  
nam se meta  
nenhū de vossas mercês  
em culpar trajo frances.

Parecer-vos-á tam mal  
porque nam vos está bem  
senam bedem  
e fota e todo o al  
de Tremecem.  
Mas pois tam bem parecês  
ambos de dous à gineta,  
ou todos tres,  
nam s' antremeta  
falarmos no que trazês  
que vos falarão frances.  
[...]

(Dias, vol. II, 269)

A capa francesa, mencionada no texto, satiriza a hipocrisia da nobreza portuguesa. Apesar de se considerar tradicional */nascida para a gineta/*, adotava modas estrangeiras (como o traje francês, símbolo de sofisticação importada). A ordem */não critique o traje francês/* soa como uma admissão velada de que todos, no fundo, seguiam a moda estrangeira. Os versos refletem as tensões culturais da Corte, onde a nobreza oscilava entre tradições locais e influências europeias. A

<sup>6</sup> Para um estudo mais aprofundado sobre a vestimento indicamos o livro de Maria Isabel Morán Cabanas. Traje, gentileza e poesia. Moda e vestimenta no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Lisboa: Editorial Estampa, 2001.

zombaria sobre a moda francesa era um pretexto para criticar a perda de identidade.

Sobre as vestimentas da época, encontramos vários outros poemas que trazem essa temática. Selecionei um poema-exemplo da poesia satírica palaciana, usando o vilancete para expor com humor afiado, as contradições da elite portuguesa.

“Cantiga Sua a Dom Rodrigo de Castro”, cuja vestimenta serve de motivo de crítica.

CANTIGA SUA A DOM  
RODRIGO DE CASTRO.

— Senhor, vistes nunca tal?  
Indo-me par' à pousada,  
foi topar o de Lousada,  
sabeis qual,  
o da capa entrelhada.

Disse-lhe polo deter:  
— Que é isso que levais?  
Aguardai-me, qu' hei-de ver  
quam mal o vosso gastais.  
Amostrou-me tudo o al,  
descobrio ūa esmaltada  
na cinta mal recachada,  
veedes qual  
o da capa entrelhada.

(Dias, vol. II, 325)

A cantiga satiriza a vestimenta, a falsa nobreza e o mau gosto na corte portuguesa, ridicularizando um personagem, /*o da capa entrelhada*/, cuja capa excessivamente adornada (“entrelhada”, possivelmente com rendas ou bordados extravagantes) e cinto esmaltado, porém, mal ajustado /*mal recachada*/, detalhes que revelam uma tentativa falha de ostentação, de riqueza. A repetição irônica do refrão /*sabeis qual*,/ /*o da capa entrelhada*/ reforça o deboche, transformando a roupa num símbolo do mau gosto e da pretensão social.

Como em outras cantigas satíricas da época, a vestimenta serve como metáfora para a hipocrisia cortesã: o luxo aparente não esconde a falta de refinamento real, expondo as tensões de classe num ambiente onde a aparência,

muitas vezes, superava a essência. A crítica mordaz ao figurino ridículo reflete um humor típico das cantigas de escárnio. Essa abordagem satírica não se limitava aos trajes, mas, se estendia a todos os aspectos da vida cortesã. Como destaca Dias (1998, p. 360), desde os mínimos detalhes do cotidiano aos eventos significativos, como viagens à África, nenhum aspecto da vida social escapava ao olhar atento dos poetas.

Dentro desse universo crítico, os textos satíricos sobre o vestuário da nobreza ocupavam lugar de destaque no *Cancioneiro* (Dias, 1998, p. 360-361). Os trajes eram ridicularizados por quebrarem padrões estéticos, revelarem falta de recursos ou serem usados em contextos inapropriados. Mais do que simples troça, essas críticas preservaram valiosas informações sobre a indumentária e o vocabulário da época, constituindo um importante registro histórico-cultural.

Essa sátira relacionada à vestimenta não era um fenômeno isolado, mas parte de uma tradição mais ampla de humor social. Como registra Bakhtin (1987), as festividades populares medievais e renascentistas, especialmente o carnaval, cultivavam um espírito burlesco que encontrava eco na literatura erudita. O *Cancioneiro Geral*, nesse sentido, absorve e refina essa tradição, usando a sátira para expor tanto as contradições do corpo social quanto as do corpo físico. Encontramos também um exemplo dessa crítica que aparece na composição de 49 estrofes que incluem seções de diferentes autores ridicularizando a /gangorra/ um chapéu alto de veludo, associado às modas castelhana e francesa.

Na trova */De Dom Joam Manuel a Lopo De Sousa/*, esse acessório é habilmente transformado em símbolo do /mal francês/, a sífilis<sup>7</sup>, uma metáfora contundente para criticar tanto os vícios morais quanto a influência cultural estrangeira. O texto:

DE DOM JOAM MANUEL A LOPO

---

<sup>7</sup> No artigo *El mal castellano y el mal francés en el Cancioneiro Geral* (2024), María Isabel Morán Cabanas investiga a série poética sobre a *gangorra* de Lopo de Sousa, interpretando-a como uma representação simbólica da sífilis e de suas implicações socioculturais. A autora evidencia que o termo *gangorra* opera em duplo sentido: “como prenda de moda [...] y el eufemístico, como un mal novedoso y extremadamente contagioso (la sífilis)” (Morán Cabanas, 2024, p. 159). Sob a aparência lúdica da sátira cortesã, emerge um discurso moralizante e médico, no qual “el *Cancioneiro Geral* se erige como espejo poético del contexto social, filtrado por el humor y la ambivalencia moral de su tiempo” (p. 165). Desse modo, Morán Cabanas demonstra o diálogo intrínseco entre literatura, corpo e poder, evidenciando como o riso e a paródia funcionam como mecanismos simbólicos de controle e representação social.

DE SOUSA, AIO DO DUQUE, VINDO  
DE CASTELA NO VERAM COM ÚA  
GRANDE CARAPUÇA DE VELU-  
DO, QUE OS CASTELHANOS  
CHAMAM GANGORRA.

Rifam

Dessa gangorra faria  
  űu gibāao  
ou a traria na mão.  
  [...]  
Pedr' Homem.  
Saiba todo portugues,  
porque tal traço o nam  
  vença,  
qu' estas vêm d' ūa doença  
que se chama mal frances:  
  pegou-se da frontaria  
  a Perpinhão,  
morreo logo o capitão.  
  [...]  
(Aida, vol. III, nº 596)

A trova faz alusão à rápida disseminação da doença, /*pegou-se da frontaria* / *a Perpinhão*, / *morreo logo o capitão*/, assim como a moda se espalhava, a doença também se alastrava. Afonso Furtado explica: /*Renego de louçainha / que consigo traz avisol*/, a moda, assim, como a doença é traiçoeira. Dom Joam de Meneses traz o exagero cômico sobre o ridículo da gangorra, /*Quem teus males bem soubesse / e te visse como vi, / dovido que te trouxesse, / ainda que se lhe desse / ūu reino todo por ti*/. O Conde de Tarouca<sup>8</sup> faz a descrição física que lembra os sintomas da sífilis (feridas, inchaços). /*É mui alta e poderosa / por detras e por diante, / seca d'aar e mui calmosa*/. A doença era associada à imoralidade e à influência francesa/castelhana. A trova reflete o medo cultural da contaminação física. A crítica à gangorra remete tanto ao simbolismo do chapéu que nesse contexto pode remeter ao acessório quanto à instabilidade moral, revelando tensões entre a tradição portuguesa e as modas estrangeiras, que encontram paralelo na própria estrutura poética do período.

Registrados, também, a conquista de autonomia poética, a separação definitiva entre texto e música, que apresentou desafios criativos muito significativos, como destaca Moisés (2006, p. 37). O *Cancioneiro Geral* revela uma

<sup>8</sup> Tarouca: cidade portuguesa da região do Douro, localiza-se na região norte de Portugal.

dicotomia artística marcante: de um lado, poetas que souberam explorar essa nova liberdade para desenvolver uma expressão lírica mais subjetiva e profunda; de outro, produções que se limitaram a exercícios formais superficiais.

Essa dualidade é exemplificada no primeiro poema que encontramos no *Cancioneiro, /Pergunta que fez Jorge da Silveira a Nuno Pereira/*, que possui 186 estrofes organizadas em forma dialogada, em tom narrativo, assumindo a estrutura de um debate poético entre Jorge da Silveira e Nuno Pereira, com intervenções de outros personagens. Apesar de sua extensão, classifica-se dentro do gênero da tenção, típico da poesia medieval, embora apresente características renascentistas em sua elaboração retórica. A temática central gira em torno de um duelo retórico sobre o maior tormento amoroso: “O Cuidar e Sospirar”<sup>9</sup>, originalíssimo pelo seu conteúdo e por sua estrutura. O primeiro poeta revela seu amor por meio dos suspiros, deixando transparecer o sentimento que o consome; o segundo, ao contrário, declara guardar o amor em silêncio, abafando-o no peito, mas demonstrando cuidado constante pela dama amada.

O poema reflete a junção entre a tradição trovadoresca (que idealiza o amor) e novas perspectivas renascentistas mais voltadas à introspecção psicológica e à

<sup>9</sup> Segundo estudos de Fernandes (2023, p.13) o poema “O Cuidar e Sospirar” que abre o *Cancioneiro* inicia uma contenda jurídico-amorosa entre os poetas Nuno Pereira, defensor do “cuidar”, e Jorge da Silveira, filho de Fernão da Silveira, defensor do “sospirar”. Utilizando-se do jargão jurídico, todo o debate é proposto como um jogo de tribunal, em que são interpelados vários poetas, inclusive D. Lianor, como juíza da questão proposta no feito: “qual era maior tormento / e dava maior sentimento” (o cuidar ou o sospirar). Participam do processo dez poetas. Entretanto, estudos recentes afirmam não ser preciso esse número, dada a quantidade de personagens fictícias cuja criação ora se deve a Fernão da Silveira (provável organizador da primeira parte), ora a D. João de Meneses (provável organizador da segunda parte), além de outros.

A forma poética apresenta-se como imitação de um processo judicial, tendo por base o momento político por que passava Portugal. “Em 1483, os acontecimentos trágicos que impressionaram a corte tiveram uma dimensão judiciária: o terceiro duque de Bragança, D. Fernando, cunhado da própria rainha D. Leonor, havia sido decapitado em Évora, em 20 de Junho, por justiça privada do rei D. João II. O tribunal de juízes nomeados pelo rei usou uma terminologia idêntica à praticada em ‘O cuidar e sospirar’, que assim parece uma emenda poética com tema amoroso dum processo-crime real, passado nas mais altas esferas. (...) Os hábitos jurídicos estão patentes neste processo, espécie de contrafação, com tema amoroso, dos reais julgamentos públicos do tempo, uma paródia galante de desenfadamento, estranha aos olhos de hoje”. (*O Cuidar e Sospirar [1483]*). Fixação do texto, introdução e notas de Margarida Vieira Mendes. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997. [Colecção Outras Margens, Série Poesia do Tempo dos Descobrimentos], p. 12-13).

Quanto à participação de Fernão da Silveira, esclarece a autora: “Veja-se a abundância de vocabulário de direito processual, relativo quer a ‘acções de justiça’ quer a ofícios e instrumentos de tribunal (...); o Coudel-mor apresenta-se como o autor de maior competência jurídica, podendo aceitar-se serem de sua lavra as rubricas, tecnicamente correctas”.

O período de duração de todo o “processo” teria sido de pouco mais de um ano — iniciado em 1483 e o último documento redigido a 20 de Julho de 1484. DIAS, Ana Fernandes. *O Cancioneiro Geral e a prosa peninsular de Quatrocentos*. Coimbra: Livraria Almedina, 1978, p. 21-22.

análise das paixões humanas. Um dos aspectos mais notáveis da composição é sua estrutura processual, que simula um julgamento com advogados, testemunhas, artigos e sentença, utilizando uma linguagem jurídica que inclui termos como “*precuradores*”:

[...]

De Nuno Pereira, em que toma  
seus precuradores pera ajuda-  
rem sua tençam por parte  
do cuidado, segundo  
mandado da dita  
senhora.

Eu par' esta altrecação  
tomo por ajudadores  
Joam Gomez e Dom Joam,  
qu' ajudem minha tenção  
como meus precuradores;  
e façam ser esta causa  
nos amores conhecida:  
que quem sospira, repousa,  
e u cuidado bem pousa,  
nom tem sospiros nem vida.

[...]

Sua à senhora Dona Lianor.

Senhora, pois vedes craro  
que cuidar tem por conforto  
sospiros e por emparo,  
nam leixês de desemparo  
morrer a quem vinha morto.  
Nem julguês por afeiçam  
sospiros por moor trestura,  
por nam ser contra razão  
ò reves em condiçam  
do que soes em fremosura.

[...]

(Dias, vol. I, 1)

A resolução do debate acontece em duas instâncias: primeiramente, a dama Lianor da Silva favorece o suspirar, mas a sentença é, posteriormente, revogada pelo deus do Amor, que decide em favor do cuidado. O poema insere-se no contexto do ambiente cortesão português, revelando a função lúdica e performática da poesia enquanto forma de entretenimento aristocrático. Além disso, a obra manifesta convenções do amor cortês e incorpora referências intertextuais a autores como Juan de Mena e personagens da tradição clássica. Dessa forma, o texto

exemplifica com clareza a transição entre a tradição medieval ibérica e o humanismo renascentista, articulando formas fixas herdadas com inovações temáticas e estruturais próprias do período de Garcia de Resende.

Nos textos do *Cancioneiro* também encontramos a crise da nobreza, revelando a tensão entre a imagem pública de riqueza e a realidade econômica decadente da nobreza. Isso é exemplificado em poemas como /De Joam Rodriguez de Saa/, que satiriza um nobre endividado:

DE JOAM RODRIGUEZ DE SAA A LUIS  
DA SILVEIRA, PORQUE LHE VIO MAN-  
DAR D' ALMEIRIM A LIXBOA POR  
MUITA MANTEIGA E VIRA-LHE  
LEVAR MUITA QUANDO SE  
FORA, TENDO Ú COZI-  
NHEIRO QUE SE  
CHAMAVA MES-  
TRE PEDRO.

O que disse a māai de Veiga,  
hei medo que vós digais,  
segundo o que caa mandais  
que vos levem de manteiga.

E sabeis o que se diz  
a quem o quer escutar:  
Que mestre Pedro em gastar  
e em fazer amargar  
fez de vós emperatriz!  
Se nom trazeis muito meiga  
a senhora com que andais,  
pois nela vos nam forrais,  
nom gasteis vossa manteiga.

[...]  
(Dias, vol. II, 461)

O poema ridiculariza a má administração financeira da aristocracia, mostrando como o luxo aparente, no caso a manteiga, escondia dificuldades reais. Esse tema, Rodrigues Lapa (1973, p. 410) associa-o ao declínio do poder feudal da nobreza. O diálogo satírico entre Joam Rodriguez de Saa e Luis da Silveira utiliza a manteiga como metáfora central para criticar os excessos financeiros da corte. Joam de Saa acusa Luis da Silveira de desperdício, ao enviar quantidades absurdas de manteiga de Almeirim para Lisboa, ridicularizando seu cozinheiro, o Mestre

Pedro, como arquiteto de gastos extravagantes /fez de vós emperatriz!, numa clara alusão à má administração de recursos.

Na réplica, Luis contra-ataca, questionando a autoridade moral de Joam para julgar seus gastos /Vós nam podeis ser juiz/em feito d' esperdiçar!, revelando como o consumo ostentatório era visto como marca de *status* na cultura palaciana. O poema, escrito em redondilha menor com tom narrativo coloquial, transforma um debate aparentemente banal sobre ‘manteiga’, numa sátira política ampla, refletindo as tensões econômicas do reinado, quando a opulência cortesã começava a ser questionada. Através da ironia típica das tenções medievais, os versos expõem a contradição entre a necessidade de controle financeiro e a cultura de ostentação nobiliárquica, usando um produto doméstico para simbolizar os desafios da gestão pública de recursos.

Outro texto que citamos, entre muitos outros, registra a crise: /Trovas D'Anrique da Mota/, que se classifica como uma “cantiga satírica em forma de diálogo”, composta em redondilha maior. Composto por 56 estrofes, os versos constroem uma alegoria social através do diálogo entre uma mula faminta e seus exploradores. Pelo monólogo da mula, o texto desenvolve uma metáfora da negligência dos poderosos para com os seus dependentes.

TROVAS D' ANRIQUE DA MOTA A  
ÚA MULA MUITO MAGRA E VELHA,  
QUE VIO ESTAR NO BOMBARRAL,  
À PORTA DE DOM DIOGO, FILHO  
DO MARQUÊS, E ERA DE DOM  
ANRIQUE, SEU IRMÃO, QUE  
IA EM ROMARIA A NOSSA  
SENHORA DE NAZARE-  
TE E LEVAVA NELA  
UM SEU AMO.

— Donde sois, senhora mula,  
qu' assi stais desmazalada?  
Vós no pecado da gula  
nam devês de ser culpada.  
Segundo estais dílicada,  
juraria  
que sereis acustumada  
a comer pouca cevada  
cada dia.

Vós por vossa grã magreira  
nam devês ter dor de baço,

ja devês deixar o paço,  
pois vos dam tam má conteira.  
Qu' eu nam sinto quem vos queira,  
                  porem sei,  
quando foi d' Alfarroubeira,  
qu' andaveis na dianteira  
cos d' El-Rei.  
[...]  
(Dias, vol. IV, 802)

A condição do animal de magreza e fome /*Vós no pecado da gula/ nam devês de ser culpada/*, na (estrofe 15) /*úa quarta de farelos, ūa jueira de palhal*, apontando para a redução na alimentação, simbolizando a miséria de Portugal, onde a riqueza das navegações contrastava-se com a fome, como denuncia o verso /*esta fome tam jeral, que anda em Portugal/* (estrofe 36). A narrativa expõe crumente a desigualdade: enquanto os nobres banqueteiam com /*linguado, perdiz, coelho/* (estrofe 27), a mula é abandonada num /"*palheiro velho por roim/* (estrofe 28), evidenciando a hipocrisia de uma sociedade que negava o sustento básico aos trabalhadores. A crítica econômica é aguda: o poema documenta preços abusivos /*cevada a quarenta [réis?] vendida/*, (estrofe 37), salários não pagos e a exploração do trabalho animal como metáfora do campesinato.

A linguagem corporal da mula /*ossos mui alto/ sangue suado no horto/* pode ser traduzida em imagens viscerais, como a degradação dos marginalizados. Contextualmente, conforme explica Saraiva (2005), a obra reflete a transição para o capitalismo mercantil e a figura da mula (explorada e faminta) simboliza a base oprimida do sistema. Essa crítica social, reforçada pelas alusões à Batalha de Alfarrobeira (estrofe 3), vincula a pobreza rural aos conflitos civis devastadores do campo. Mais do que uma simples sátira, o poema se configura como um documento social pioneiro: ao humanizar o animal em seu lamento final /*meus dias mal logrados/serão sempre lastimados/até morte! /*, o texto transforma-se na voz dos excluídos.

A genialidade da composição reside, precisamente, em seu duplo registro. O humor cortesão significa o véu para uma denúncia política radical. Essa estratégia discursiva, destacada por Dias (1998, p. 368), revela-se, particularmente, eficaz num contexto onde "qualquer atividade era considerada desprezível", uma economia paralisada pela dependência de importações e pelo trabalho escravo. A

crítica social, assim camuflada, pôde circular na corte sem censura, expondo nas entrelinhas as contradições do Império Português e a dissolução moral de uma elite obcecada por *status*. Nesse sentido, o *Cancioneiro Geral* oferece uma representação sem paralelos do Portugal quinhentista, não apenas em suas grandezas palacianas, mas, especialmente, nas fissuras de um projeto imperial que já revelava suas contradições fundamentais.

A análise do *Cancioneiro Geral* permite-nos compreender que a obra de Garcia de Resende ultrapassa, largamente, os limites de um mero repositório de práticas cortesãs. Seus textos revelam um mosaico complexo de temas, estilos e perspectivas, que refletem não apenas os códigos de sociabilidade e as práticas poéticas da corte, mas, principalmente, as tensões, as contradições e as dinâmicas sociopolíticas do Portugal quinhentista.

Se, por um lado, a tradição trovadoresca permaneceu viva na exaltação amorosa da dama idealizada, na coita amorosa e nos jogos retóricos que estruturam o amor cortês, por outro, o *Cancioneiro Geral* dá voz às inquietações do seu tempo. Sátiras mordazes, críticas sociais e uma representação irônica de costumes, vestimentas e comportamentos revelam um olhar agudo e perspicaz sobre a sociedade que o produziu. Lapa (1973, p. 423) esclarece que “obedecendo ainda a uma corrente da antiga tradição, encontramos no *Cancioneiro* frequentes exemplos do escárnio de amor; o poeta, despeitado dos rigores da dama, pinta-no-lá em cores de fealdade física ou moral.”

A idealização amorosa conviveu com a denúncia das hipocrisias cortesãs, e o lirismo partilha espaço com o riso carnavalesco<sup>10</sup>, com o deboche e a crítica às desigualdades. A condição feminina, tão presente nas peças líricas, emerge não como tema isolado, mas atravessada por esse universo simbólico que articula desejo, poder, prestígio, honra e controle. A mulher é simultaneamente musa, metáfora e alvo das tensões sociais e afetivas, inserida num discurso que, ora a

<sup>10</sup> A carnavalização, conforme formulada por Mikhail Bakhtin, designa um princípio estético e ideológico derivado da cultura popular do carnaval medieval, no qual as hierarquias sociais, morais e discursivas eram temporariamente suspensas ou invertidas. Esse fenômeno, quando transposto para a literatura, manifesta-se na presença de vozes múltiplas, no uso do riso, do grotesco e da paródia, elementos que subvertem a ordem oficial e questionam os valores dominantes. Para Bakhtin, a carnavalização constitui uma forma de resistência simbólica e de renovação do discurso, pois introduz na linguagem o diálogo entre diferentes perspectivas e a relativização de verdades absolutas. Desse modo, o conceito expressa uma visão de mundo dinâmica e plural, em que o riso assume papel crítico e libertador frente às estruturas de poder e ao discurso autoritário (Mikhail Bakhtin, 1987).

celebra, ora a submete, refletindo os modelos culturais herdados da tradição greco-romana, medieval e renascentista.

O *Cancioneiro Geral* se apresenta como documento privilegiado de uma época em transição, em que a permanência de estruturas feudais conviveu com os ventos do Humanismo, da expansão ultramarina e das transformações econômicas e culturais. Sua riqueza temática e formal não só preservou a memória poética de seu tempo, como também ofereceu ao leitor contemporâneo um olhar crítico e multifacetado sobre as práticas, os valores e as contradições de uma sociedade marcada, simultaneamente, pela tradição e pela mudança.

No *Cancioneiro Geral*, as tradições que sustentam a visão da mulher como ser inferior aparecem constantemente tensionadas. Por um lado, a mulher é apresentada sob uma perspectiva idealizada, exaltada pela sua beleza, virtude e papel simbólico na cultura cortesã. Por outro, ela também é alvo de críticas severas, sátiras e escárnio, o que revela uma dualidade persistente nas representações femininas, uma oscilação constante entre o elogio e a condenação, que atravessa séculos da cultura ocidental.

O próximo capítulo tem como objetivo investigar as origens desse pensamento que construiu, ao longo da história, a ideia da inferioridade feminina. Para isso, o percurso analítico parte da narrativa bíblica de Eva, figura central na tradição cristã, vista como responsável pela queda da humanidade. Em seguida, citamos o mito de Pandora, cuja existência está associada à chegada dos males ao mundo. Ao compreender como esses discursos foram incorporados e ressignificados na Idade Média, será possível entender de que forma eles chegaram ao contexto do Renascimento, ainda vigorando nas práticas culturais e nos discursos literários da época.

## **2- TRADIÇÕES MISÓGINAS E SUAS RESSONÂNCIAS NO CANCIONEIRO GERAL**

“O homem é definido como ser humano  
e a mulher definida como fêmea”  
(Beauvoir, 2009 p.72)

Neste capítulo observaremos como a tradição cristã medieval consolidou a figura feminina como depositária do pecado original e da instabilidade moral. A análise mostra que, desde os relatos bíblicos, especialmente a narrativa da queda de Adão e Eva, a mulher passou a ocupar o lugar simbólico da tentação e da desordem, sendo associada ao corpo, à carne e ao desvio da razão. Essa construção atravessa séculos de doutrina religiosa, reforçando um modelo de feminilidade pautado pela culpa, pela obediência e pela exclusão da esfera do sagrado e do poder.

Mostraremos como o pensamento clássico, foi apropriado e reinterpretado pela cultura letrada medieval para reforçar visões misóginas da mulher. A leitura atenta permite observar que a mulher era frequentemente descrita como um ser imperfeito, incompleto e subordinado ao homem tanto no plano físico quanto no intelectual. Essa tradição foi transmitida por eruditos, médicos e clérigos ao longo da Idade Média, alimentando um discurso de autoridade que excluía as mulheres do saber e do debate público. Nesse sentido, a confluência entre o legado greco-romano e os preceitos cristãos criou um *corpus* discursivo poderoso e duradouro, que sustentou práticas de silenciamento, vigilância e dominação.

Traremos luz sobre os mecanismos sociais e institucionais que regulavam a vida das mulheres na Idade Média, reforçando uma lógica de contenção e vigilância.

Clausura, casamento e punição moral são apresentados como dispositivos complementares que moldavam o destino feminino. A clausura, seja nos conventos ou nos espaços domésticos, funcionavam como estratégia de controle sobre o corpo e a sexualidade das mulheres. O casamento, por sua vez, era uma aliança política e econômica, raramente determinada pela vontade da mulher. Já os castigos morais, muitas vezes aplicados de forma pública e exemplar, visavam manter a “honra” e a obediência como virtudes femininas centrais.

E por fim propomos uma reflexão crítica sobre o riso como ferramenta ambígua de dominação simbólica. Embora o cômico pareça, à primeira vista, inofensivo ou até libertador, aqui ele é desvelado como meio sutil e eficaz de consolidar a misoginia, evidenciando que o humor grotesco presente em muitos<sup>11</sup> textos do *Cancioneiro Geral*, expõem a mulher ao escárnio público para reforçar papéis de submissão. Sob a máscara da comicidade, reafirma normas de gênero e hierarquias sociais. Nesse sentido, o riso torna-se uma forma de castigo, mascarando a crueldade com leveza e ampliando seu alcance no imaginário coletivo.

## 2.1 – A mulher e suas restrições do *Gênesis* à Antiguidade Clássica

Nesta seção, refletiremos sobre as raízes da misoginia, explorando alguns dos pilares que a sustentaram. Primeiramente, a história bíblica de Eva, vista sempre como a responsável pelo pecado e queda da humanidade; em segundo lugar, o mito grego de Pandora, a mulher que trouxe o caos ao mundo. Ambas deram início a um longo percurso, iniciado na Grécia antiga, seguido pelas funções da mulher na Idade Média, que inspirou poetas e escritores nas figurações do feminino da recolha de Garcia de Resende. Essas narrativas perpassaram um longo período e não ficaram confinadas no passado, mas ecoaram por séculos e influenciaram a mentalidade dos povos até os dias atuais.

No *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, as marcas dessa mentalidade histórica sobre a mulher são, ao mesmo tempo, exaltadas nos versos como um ideal

---

<sup>11</sup> Embora se destaque a presença de misoginia em determinados textos do *Cancioneiro Geral*, é importante ressaltar que se trata de um período de transição literária. Muitos poemas conservam elementos herdados dos cancioneiros medievais, como a expressão da *coita amorosa* e a exaltação da figura feminina. Portanto, não se trata de uma generalização sobre toda a obra, mas sim de uma observação restrita ao corpus selecionado para este estudo.

de pureza e condenada como fonte de tentação e desordem. Os poemas escolhidos revelam uma tensão que define a figura feminina como um ser admirado, porém temido e, por isso, sujeito às sátiras para as mulheres que fogem do padrão desejado pela Corte.

Ao longo da história ocidental, consolidou-se uma tradição discursiva que associa a mulher à origem do mal, à desordem moral e ao perigo social. Essa representação não é fruto de acaso ou de diferença biológica, mas é resultado de um processo ideológico de longa duração. Como afirma Bochicchio (2020, p. 13), “a misoginia não é apenas um conjunto de preconceitos contra a mulher, mas um dispositivo cultural articulado, repetido e naturalizado ao longo dos séculos”.

Essa construção simbólica fez da mulher uma figura ambivalente: ao mesmo tempo fonte de fascínio e agente de ruína. A história de Eva, com sua inferioridade natural, exemplifica essa lógica, em que o feminino é constantemente associado à transgressão, à tentação e à desordem. Segundo Simone de Beauvoir (2009, p. 18), “ninguém nasce mulher: torna-se”. Socialmente, a identidade feminina foi moldada a partir de representações que a colocam sempre como o outro do homem, inferior, incompleta e culpada. Essa matriz, que foi forjada na Antiguidade e reafirmada pela Igreja medieval, perpetuou-se por séculos e se manifestou em diversas produções culturais, incluindo na poesia palaciana, como o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

A figura de Eva ocupa lugar central nessa construção da tradição cristã, conforme narra o livro de *Gênesis* (3:1-19). Eva foi criada de uma costela de Adão e, ao ser seduzida pela serpente, desobedeceu à ordem divina, ao comer do fruto proibido, oferecendo-o ao homem. Esse ato transgressor marca o início da queda da humanidade e, na leitura teológica, é considerado um fundamento da submissão da mulher: “com dores darás à luz filhos e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará” (Gn 3:16). Segundo Borges (2022, p. 14), essa interpretação consolidou-se como doutrina durante toda a Idade Média, moldando a mentalidade ocidental a partir de uma leitura que colocava a mulher em posição inferior e culpabilizada frente ao homem. A autora observa que a Igreja exerceu papel ativo na reprodução dessa hierarquia simbólica, funcionando como “órgão regulador e orientador” da ordem social.

Bloch (1987, p. 34) aprofunda esse raciocínio, ao afirmar que a desigualdade de gênero não surge apenas com o pecado, mas está implícita na própria criação

sequencial, primeiro veio Adão e depois Eva. A queda seria, portanto, a “conclusão lógica” de um sistema simbólico que já previa a mulher como subordinada. Essa concepção da mulher é, simultaneamente, autora e causadora do mal, retomada na poesia do *Cancioneiro Geral*. Um exemplo expressivo desse contraste encontra-se na */Cantiga Sua/* (vol.II, nº 309), que constrói uma dualidade em torno da figura feminina, ora exaltada como um ser belo e sublime: */soes sobre todas fermosa/*, ora condenada como força destruidora: */destroieis Portugal/*. Essa contradição reflete a tradição misógina sempre presente na cultura ocidental.

Essa contradição entre ser *fermosa* e, ao mesmo tempo, danada revela a tensão entre admiração por sua beleza (objeto de devoção) e a reprovação por sua personalidade marcante, fonte de corrupção e ruína, responsabilizada por causar um dano coletivo, cuja gravidade ultrapassa o nível pessoal e alcança o corpo político. Assim como Eva foi expulsa do paraíso por sua desobediência, a senhora da cantiga é */lançada do reino/* por seus efeitos destrutivos. A analogia é reforçada pela justaposição entre beleza idealizada e culpa moral, vislumbrando a mesma lógica que move o mito bíblico: simultaneamente, a mulher é desejada e temida, fonte de prazer e de ruína.

Bochicchio (2020, p. 29) esclarece que a mulher no *Cancioneiro Geral* deixa de ser apenas musa para tornar-se um “pretexto metapoético e alvo retórico”. O autor explica que a mulher presente no *Cancioneiro* é considerada como ponto de partida para uma reflexão ou exibição da própria arte poética, um pretexto metapoético. Em relação ao retórico, ao mesmo tempo, ela é o alvo simbólico de construções discursivas que a ridicularizam ou a reduzem ao jocoso em cantigas satíricas. A ambiguidade dessa transição estética e ideológica revela que o espaço da mulher na Literatura Portuguesa, no *corpus* selecionado, é atravessado por um duplo discurso, idealizador e a culposo, cujas raízes estão fincadas na narrativa do livro de *Gênesis*. Segundo Borges (2022), essa leitura consolidou a ideia de que a mulher é a responsável pelo pecado original e fundamentou sua submissão na doutrina cristã medieval.

Essa interpretação teológica proveu a base para a hierarquização dos sexos, com a queda do homem. A partir da leitura do *Gênesis*, a Igreja medieval não apenas consolidou a culpa feminina, como também passou a associar o pecado original à sexualidade. Essa mudança de foco, da desobediência à concupiscência, marcou profundamente a moral cristã e possibilitou o controle da vida íntima das

mulheres. Borges (2022, p. 82) ainda destaca que essa releitura teológica, amplamente difundida pelos Padres da Igreja, transformou o desejo em pecado, justificando a vigilância e a subordinação do corpo feminino em nome da ordem divina.

A nova doutrina transformou o corpo da mulher em espaço simbólico do erro e da tentação. A beleza passou a ser vista como instrumento de perdição e o prazer físico, um sinal de corrupção moral. Como ressalta Duby (1991, p. 296), “a finalidade do casamento era a procriação, a fidelidade e o sacramento”, excluindo qualquer ideia de prazer legítimo. A sexualidade era regulada pelo calendário litúrgico e pelos discursos eclesiásticos, como mostram as duras restrições impostas em períodos religiosos, assim como a valorização da castidade como ideal feminino.

Essa ideologia está presente na poesia do *Cancioneiro Geral* em diversas produções, encontramos a crítica moralizante ao comportamento e à aparência femininas. Um exemplo sobre a aparência está presente no texto de /De Duarte de Brito/ (vol. I, nº 102) composto por 78 estrofes. Encontramos a descrição da ostentação das roupas femininas:

[...]  
 De verde toda vestida,  
 de perlas toda borlada,  
 vi a outra emnobrecida  
 d' ūa roupa mui comprida,  
 per mil partes desfiada.  
 Ú verde manto cobria  
 muito rico em derredor  
 e perfundo  
 ūa letra que dizia:  
 Mal haya quien hizo amor  
 neste mundo.  
 [...]  
 (Aida, vol. I, nº 102)

O tom aparente pode ser interpretado como de “admiração pela riqueza de detalhes”: a primeira dama estava vestida de verde e tecido todo bordado de pérolas; a outra senhora usava uma roupa muito longa, desfiada em mil partes. O poeta também comentou sobre um manto verde muito rico que cobria as partes desfiadas e, ao redor, o perfume /muito rico/ e a frase: “Ai daquele que fez amor neste mundo”. Todos os detalhes descritos pelo poeta faz parte de uma crítica

implícita à vaidade e à sedução feminina pela exagerada riqueza dos trajes femininos usados na Corte, heranças da tradição que associa a mulher ao pecado. Bochicchio (2020, p. 29) esclarece que o corpo feminino no *Cancioneiro Geral* oscila entre ser um objeto de desejo e de escárnio, sujeito aos constantes mecanismos de vigilância e crítica dos nobres.

Essas representações que encontramos sobre o feminino não são meros reflexos de observações individuais ou traços culturais isolados, fazem parte de um sistema ideológico antigo que vincula a mulher aos conceitos de exagero, opulência, erro, tentação e desordem social. A literatura vem atuando como veículo de perpetuação do controle patriarcal, ao reduzir a mulher apenas como objeto de desejo, de reprovação e de monitoramento, seja através da culpa religiosa, ou pela apresentação de sua vaidade ao público. Assim, ela é colocada como corpo disponível para o olhar masculino, alternando entre a exaltação e a crítica. Essa construção de que a mulher é causadora do mal perpetuou-se, passando por inúmeras civilizações e diferentes períodos, inclusive seus fundamentos lançados na civilização grega, que influenciou a Idade Média e os períodos subsequentes da História e da Literatura.

Para compreendermos essa evolução e as dinâmicas sociais e comportamentais, que afetaram, diretamente, seu cotidiano, analisamos as tradições anteriores, herdadas de outras civilizações que foram reelaboradas ao longo do tempo. Entre essas heranças, destacamos a influência da Antiguidade Clássica e sua relevância na formação do imaginário ocidental, que ocorreu pelas ideias, valores e instituições que cruzaram os séculos, moldando os sistemas de pensamento e as estruturas sociais medievais. Essas contribuições não permaneceram cristalizadas, ao contrário, foram reinterpretadas e adaptadas às novas realidades históricas, passando a integrar o cotidiano das mulheres, ora como normas de conduta, ora como expectativas simbólicas.

Rodrigues (2001) considera evidente que no contexto da sociedade grega antiga sua estrutura social estivesse centrada na figura masculina, sobretudo nas esferas da guerra e da política. Esses campos de atuação eram reservados com exclusividade aos homens, enquanto as mulheres eram relegadas a uma posição secundária, privadas de participação ativa nesses domínios, mesmo assim, não estavam ausentes do universo simbólico dos heróis. Com frequência, eram representadas como figuras acessórias, ao servirem como troféus ou recompensas

dos feitos heroicos como objetos de desejo. Mães, esposas ou amas exerciam papéis que reafirmavam suas funções dentro de uma lógica patriarcal.

Claude Mossé (1991, p.10), ao analisar a posição feminina na sociedade grega antiga, sublinha o discurso patriarcal não apenas delimitando suas funções, bem como atribuía às mulheres um valor simbólico ambivalente, ora necessário, ora temido. A autora observa que:

No seio dessa sociedade, as mulheres têm obviamente seu lugar. Em primeiro lugar, porque são elas que asseguram a reprodução da espécie. Depois, porque o cuidado da casa lhes cabe, e que, por esse título, elas têm um papel a desempenhar na produção e na conservação dos bens materiais. Por fim, porque, apesar da importância que pode ter o ‘amor grego’ na vida dos homens, a mulher não deixa de ser um objeto erótico: é Afrodite quem, tendo tentado Páris, está na origem da guerra de Troia [...] (Mossé, 1991, p.10)<sup>12</sup>. Adaptação nossa.

Nesse sentido, não ignoramos que a mulher grega, embora submetida à lógica da *domus*, (referente à casa) também emergiu como agente de conflitos, desejos e mitificações. A leitura atenta nos permite observar como a tradição ocidental foi construída, desde então, há uma galeria de figuras femininas codificadas: “Helena é a mulher adúltera, Penélope a mulher fiel, Antígona a jovem rebelde, Safo a intelectual, [...] a mulher é fonte de fantasmas e de interpretações ambíguas<sup>13</sup>” (Mossé, 1991, p.10). Essa diversidade de arquétipos não desaparece com o tempo, ao contrário, ressurge em formas renovadas na poesia satírica do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. A mulher pode ser, simultaneamente, símbolo de perigo, desejo, astúcia e submissão, o que reitera a persistência de uma lógica de representação, fortemente marcada por heranças clássicas.

Os poemas no período clássico eram escritos por homens para homens e narravam histórias com protagonistas, predominantemente masculinos. A figura feminina era representada sob a ótica masculina, conforme determinadas personagens, tais como Hécuba, Andrômaca e Helena. A representação dessas

<sup>12</sup> Au sein de cette société, les femmes ont évidemment leur place. D'abord, parce que ce sont elles qui assurent la reproduction de l'espèce. Ensuite, parce que le soin du foyer leur revient, et qu'à ce titre, elles ont un rôle à jouer dans la production et la conservation des biens matériels. Enfin, parce que, malgré l'importance que peut avoir “l'amour grec” dans la vie des hommes, la femme n'en demeure pas moins un objet érotique : c'est Aphrodite qui, ayant tenté Pâris, est à l'origine de la guerre de Troie [...] (Mossé, 1991, p. 10).

<sup>13</sup> Hélène est la femme adultère, Pénélope la femme fidèle, Antigone la jeune rebelle, Sappho l'intellectuelle, [...] la femme est source de fantasmes et d'interprétations ambiguës.(Mossé, 1991, p.10)

mulheres nos ajudam a entender como a mulher grega era retratada no contexto poético, que refletia valores e interesses da sociedade patriarcal da época. Esses arquétipos e discursos são encontrados no *Cancioneiro Geral*, atualizando os mesmo tipos, ainda que sob novas roupagens, a mulher ainda é mostrada em sua dualidade como fiel ou infiel, recatada ou desbocada, submissa ou astuta, aparece ora como modelo, ora como ameaça, sempre mediada por códigos simbólicos herdados.

A sociedade grega estabelecia diferentes grupos entre as mulheres. De acordo com Rodrigues (2001), a sociedade considerava fatores sociais e distinções específicas, como esposas, mães e filhas dos heróis, que ocupavam uma posição mais elevada, contrastando-se com outro grupo feminino de servas e cativas, cuja posição era ainda marginalizada. Além desses grupos terrenos, havia a presença das deusas, cujas características e comportamento transcendiam os aspectos cotidianos e terrenos das outras mulheres.

Mossé (1991, p. 10) explica que “não há nada de novo sob o sol — o eterno feminino já estava lá na Grécia Antiga [...] e não mudará nada!”<sup>14</sup>. Com essa provocação, a pesquisadora nos chama a atenção para a forma de certos modelos de feminilidade construídos ao longo dos séculos, na Antiguidade, que continuaram a ser repetidos como se fossem verdades eternas. Ao naturalizarmos essas imagens, perdemos de vista os contextos históricos específicos, nos quais as imagens foram produzidas, moldadas por valores, estruturas de poder e discursos simbólicos próprios de sua época. A autora nos convida a compreender que, muitas vezes, aparentam ser uma "essência feminina" o que, na verdade, são construções culturais que podem (e devem) ser questionadas.

E ao serem repetidos sem o devido exame crítico, esses discursos perpetuam a desigualdade de gênero, dando a impressão de que a posição subordinada das mulheres seria algo “natural” ou “biológico”. Essa percepção, no entanto, oculta os mecanismos sociais e ideológicos que sustentaram e continuam a sustentar essa desigualdade. É justamente por se tratar de uma construção histórica e não de uma essência imutável que, como defende a autora, torna-se essencial identificar e compreender os dispositivos que produziram essa inferiorização, a fim de desestabilizar sua aparente evidência. Mossé (1991) nos abre espaço para uma

---

<sup>14</sup> “Il n'y a rien de nouveau sous le soleil — l'éternel féminin était déjà là dans la Grèce antique [...] et rien ne changera.” (Mossé, 1991, p.10)

leitura mais atenta das condições concretas da vida das mulheres na Grécia, leitura que torna absoluta a diferença como essência, preferindo investigá-la como construção. Como ela adverte, não há uma única “sociedade grega”, mas “sociedades” que mudam ao longo do tempo e cujas estruturas variam de acordo com o contexto político e ideológico:

Mesmo na Atenas democrática dos séculos V e IV, essas estruturas familiares desempenham ainda um papel importante, embora parcialmente recobertas pela nova organização política que faz da cidade uma ‘coisa de homens’ — o que, além de excluir as mulheres, exclui também outros homens que, devido ao seu estatuto social, são condenados à eterna minoria: os escravizados e os estrangeiros<sup>15</sup> (Mossé, 1991, p. 11). Adaptação nossa.

Fica evidente que a sociedade grega antiga atribuía diferentes papéis e *status* às mulheres, com suas posições sociais variando de acordo com a relação que mantinham com os heróis e com o contexto em que viviam. E nesse contexto, encontramos no *Cancioneiro Geral* a epístola de Joam Rodriguez de Saa (vol. II, nº 458), composta por 83 estrofes, sendo a tradução da epístola de Ovídio, relatando o lamento de Penélope e representando o arquétipo da mulher fiel e resiliente, mas também a condição feminina marcada pela esperança, pelo medo e a necessidade de resistência em um mundo masculino e violento. Seu sofrimento é universal, e sua voz, mesmo atravessada pela dor, é de dignidade e esperança.

<p>EPISTOLA DE PENELOPE A OLIXES, TRELADADA DE LATIM EM LINGUAJEM PER JOAM RODRIGUEZ DE SAA.</p> <p>Argumento.</p> <p>Depois da guerra acabada e a Troia feita em brasa, com fortuna desvairada foi dilatada a tornada d' Ulixes a sua casa.</p>	<p>E nom perdendo esperança, Penelope, dele ausente, Ihe manda a carta presente acusando-lh' a tardança, com que tanta pena sente. Est' ee espelho daquelas castas donas e donzelas de que mais Grecia s' arrea, que se detinha na tea esperando suas velas.</p> <p>[...] Cabo</p>
--	--

<sup>15</sup> Même dans l'Athènes démocratique des Ve et IVe siècles, ces structures familiales jouent encore un rôle important, bien qu'en partie recouvertes par la nouvelle organisation politique qui fait de la cité une « affaire d'hommes » — ce qui, en plus d'exclure les femmes, exclut également d'autres hommes qui, en raison de leur statut social, sont condamnés à une minorité éternelle : les esclaves et les étrangers. (Mossé, 1991, p. 11)

Passando mil tempestades,  
de reinos e de cidades,  
de mulheres, de varões,  
conheceo as condições,  
costumes e qualidades.

Eu que era moça aa partida,  
dina de nom me leixares,  
por mais cedo que tornares  
m' acharás velha perdida.

(Dias, vol. II, nº 458)

Essa representação reforça um traço recorrente da cultura greco-romana: a valorização da esposa fiel e nobre, cuja posição de destaque derivava não de sua atuação pública, mas de seu papel simbólico e funcional no interior da ordem patriarcal. Nesse sentido, a figura de Penélope ilustra perfeitamente o tipo ideal de mulher que, segundo Rodrigues (2001, p. 84), desfrutava de um prestígio notável que, muitas vezes, sobrepujava o do próprio marido: “*E nom perdendo esperança, / Penelope, dele ausente, / lhe manda a carta presente / acusando-lh' a tardança, / com que tanta pena sente*”. Esse prestígio estava diretamente ligado ao casamento e à origem familiar, elementos essenciais para a transmissão legítima dos bens e da linhagem em sociedades organizadas de forma patriarcal.

Dentro dessa lógica social, o casamento deixava de ser apenas uma união afetiva para se tornar um mecanismo estratégico de consolidação patrimonial e política, campo em que o corpo feminino era negociado da tutela do pai para a do marido, o que reiterava a exclusão da mulher dos processos decisórios sobre seu próprio corpo e futuro. Como lembra Claude Mossé, mesmo nas cidades mais estruturadas, como Atenas, o casamento permanecia sob controle masculino. A autora esclarece que: “O casamento nunca é uma escolha livre da parte da jovem mulher. É seu pai ou seu tutor legítimo quem escolhe a casa para a qual ela será encaminhada, e é entre dois homens que essa decisão é tomada sobre seu destino”<sup>16</sup> (Mossé, 1991, p. 52).

Esse sistema de alianças familiares baseava-se, sobretudo, na juventude da mulher e em sua capacidade reprodutiva. Rodrigues (2001) explica que, na Grécia Antiga, era comum as mulheres se casarem por volta dos 15 anos, enquanto os homens, frequentemente só contraíam matrimônio após os 30 anos de idade. Após o casamento, a principal função da jovem esposa era a procriação, assegurando a continuidade da família e da linhagem. Essa lógica de controle sobre o corpo está

<sup>16</sup> Le mariage n'est jamais un choix libre de la jeune femme. C'est son père ou son tuteur légitime qui choisit la maison dans laquelle elle sera envoyée, et c'est entre deux hommes que cette décision est prise concernant son destin. (Mossé, 1991, p. 52)

presente nas análises de Michel Foucault (1976) em *História da Sexualidade*. No texto, o autor argumenta que o corpo não é apenas uma realidade biológica, mas uma construção histórica moldada por relações de poder. A sexualidade opera como um ponto de convergência entre o saber e a dominação: “O sexo não é esta parte do corpo que a burguesia teve de desqualificar ou anular para pôr no trabalho aqueles que dominava. Ele é este elemento de si mesmo que a inquietou, preocupou [...] Ele constituiu um corpo específico, um corpo ‘de classe’, com saúde, higiene, descendência e raça”. (Foucault, 1976, p. 191–192)

Nesse contexto, os discursos literários não se limitam a entreter ou divertir; eles atuam também como instrumentos de regulação social, conferindo forma simbólica às preocupações e ansiedades da sociedade em relação ao corpo e ao desejo. Dessa forma, o poema que será analisado a seguir não deve ser compreendido apenas como humor ou sátira, mas como a manifestação de um discurso erótico que reforça hierarquias de gênero e disciplina os corpos de acordo com normas e expectativas sociais específicas.

Nos poemas do *Cancioneiro*, essa regulação manifesta-se na descrição caricatural do corpo feminino, o riso, em vez de se constituir subversivo, atua como mecanismo normativo, demarcando o aceitável e o marginalizado. Essa dinâmica se aproxima da visão aristotélica da mulher como um "ser incompleto", cujo corpo, avaliado por sua utilidade, era simples matéria passiva à espera da forma masculina (a razão). Tanto na Grécia antiga quanto no período medieval, o corpo feminino permaneceu aprisionado às funções biológicas e sexuais, nas estruturas de poderes patriarcais.

<p>CANTIGA SUA QUE FEZ POR DUARTE DE LEMOS A ÚA MO- LHER QUE PREGUNTAVA COMO PODERIA DORMIR COM SUA MOLHER, SENDO TAM GRANDE.</p> <p>Se em pee, se, quando jaço, quereis, senhora, saber como posso ou como faço, eu vo-lo quero dizer.</p> <p>S' ela jaaz de pap' arriba, ambos ficamos iguaes,</p>	<p>Se em pee, faço-m' anão e d' ilharga atravessado, tam junto, tam conchegado que nam ponho pee em chão.</p> <p>E tambem sam tam humano e levo tamanho gosto que por lhe ver bem o rosto faço de mim pelicano.</p> <p>Ela tambem de seu cabo faz muitas galantarias e fala mil aravias</p>
--	---

nem cuideis, se o cuidaes,  
que, se m' ela nam derriba,  
que sejamos desiguaes.

que vos eu aqui nam gabo,  
e assi acabo.

(Dias, vol. II, 327)

À primeira vista, a cantiga parece apenas uma anedota sexual, por revelar aspectos importantes da construção do corpo e da sexualidade. O erotismo é mostrado por meio de distorções corporais e exageros de proporção. O corpo feminino é celebrado, entretanto transformado em espetáculo. O riso, nesse caso, não subverte, necessariamente, as hierarquias de gênero, mas reforça a virilidade do homem, o exotismo da mulher e o enquadramento do prazer no campo da masculinidade. Embora envolta em humor, a cantiga expõe a expectativa de que a mulher desempenha seu papel no leito com disposição e destreza, refletindo valores herdados da Antiguidade sobre a submissão e a função do feminino.

A lógica que rege tais relações não se restringe ao casamento legítimo, como observa Ana Maria Rodrigues (2002, p. 85) mas, se estende às práticas extraconjugais, como o concubinato, amplamente aceitas para os homens e severamente punidas às mulheres. Essa desigualdade é estrutural, o concubinato masculino é documentado desde os primeiros períodos da cultura grega. Mesmo em casamentos formais, os heróis homéricos dividiam sua atenção entre as esposas legítimas e as outras mulheres, evidenciando um duplo padrão moral sustentado por normas sociais e jurídicas.

Essa permissividade em relação ao homem dividir sua atenção entre várias mulheres, encontrou respaldo legal nas reformas de Sólon (638 a.C. – 560 a.C.), que promulgou as leis específicas sobre o assunto. De acordo com tais normas, a mulher adúltera poderia ser “meramente” vendida como escrava para suavizar a pena capital, mas ainda revela a brutalidade das sanções aplicadas ao sexo feminino. Casos de violação sexual eram equiparados ao adultério, autorizando o repúdio por justa causa, diante da ameaça à legitimidade da herança. Além disso, como observa Rodrigues (2001), era comum que concubinas vivessem sob o mesmo teto que as esposas legítimas, criando seus filhos ilegítimos ao lado dos legítimos, uma realidade que escancara o desequilíbrio de poder entre os gêneros e a naturalização da poligamia masculina.

Essa estrutura desigual se refletia também na organização doméstica descrita nos poemas homéricos. Na esfera retratada por Homero (928 a.C. – 898 a.C.), a mulher ocupava um espaço bem delimitado: atuava como esposa, supervisionava as servas e, ao lado do marido, administrava os bens da casa. Esposas de reis ou príncipes também exerciam liderança dentro da comunidade, como demonstram as figuras de Hécuba, na *Ilíada*, e Arete, Helena e Penélope, na *Odisseia*, todas responsáveis pela organização do lar e gerenciamento das funções domésticas.

Quando retratada em posições de autoridade no espaço privado, a mulher ainda era vista de forma depreciativa. Rodrigues (2001, p. 88) adverte que, na Grécia Antiga, predominava uma visão negativa do feminino, exemplificada pelo mito de Pandora, um dos primeiros registros misóginos da tradição grega, no qual a mulher é culpabilizada pela origem dos males do mundo, associando o feminino ao erro, à desordem e ao castigo divino. No imaginário greco-romano, a figura feminina é marcada por ambivalências e excessos, representadas de modo exemplar no mito de Pandora.

Essa misoginia encontrava-se apoiada neste mito e em sua expressão paradigmática. A mulher surge como portadora de todos os males. Seu nome, “toda-dádiva”, é uma ironia amarga: “ela trazia beleza, charme, talento para o trabalho feminino — mas também uma mente pérvida e palavras enganosas”<sup>17</sup>(Cantarella, 1987, p. 34). Concebida “como uma virgem casta”<sup>18</sup>, foi Atena quem lhe deu o poder de seduzir e é por meio desse poder que Pandora inaugura a linhagem feminina: uma linhagem de maldição.

Vernant (1999) destaca que, desde sua origem mítica, a mulher encarna o desvio da norma, a desmedida e o perigo à ordem masculina. Rodrigues (2001) explica que,

[...] na elaboração do mito de Pandora é possível detectar uma estrutura retórica que coloca lado a lado as vantagens de ser homem e as desvantagens de ser mulher: ao gênero masculino corresponde a cultura, a civilização, a guerra, a política, a razão e a luz, numa palavra, a ordem ou o cosmos; ao gênero feminino corresponde a natureza, a misantropia, a atividade doméstica, a imoderação, a

---

<sup>17</sup> “She brought beauty, charm, talent for women’s work — but also a treacherous mind and deceptive words.” (Cantarella, 1987, p. 34)

<sup>18</sup> like a chaste virgin (Cantarella, 1987, p. 34)

noite, numa palavra, o caos ou tudo o que põe em perigo a ordem estabelecida. (Rodrigues, 2001, p.88).

O mito de Pandora constrói uma dicotomia que opõe masculino e feminino, atribuindo ao primeiro valores como cultura, civilização e razão (associados à ordem cósmica), enquanto o segundo é ligado à natureza, ao descontrole e à ameaça à harmonia social. Essa estrutura binária reforça uma visão hierárquica que naturaliza a superioridade masculina e estigmatiza o feminino como fonte de caos. Vernant (1999, p. 54) complementa essa análise, ao destacar que “a mulher no mito de Pandora representa uma ruptura da ordem masculina, uma presença do caos que se opõe a uma lógica da razão”<sup>19</sup>. Essa representação misógina, embora reformulada ao longo da tradição ocidental (medieval e moderna), mantém sua essência: o corpo feminino continua sendo lido como símbolo de perigo, tentação e transgressão, perpetuando uma lógica que justifica o seu controle social.

Essa construção simbólica do feminino como ameaça é aprofundada, conforme observa Vernant (1999, p.82), pois utiliza o termo *génos* para se referir às mulheres, sugerindo tratar-se de um “gênero” separado da humanidade plena. O autor continua, “essa Pandora, como todo o *génos*, toda a “raça” das mulheres que dela descende, tem justamente como característica ser sempre insatisfeita, reivindicativa, incontinente. Ela não se contenta com o que existe. Ela deseja estar saciada, satisfeita”.<sup>20</sup>

Ainda que concebida como causa da desordem social, a mulher, ao mesmo tempo, era indispensável à continuidade da vida em comunidade, nas narrativas mitológicas era possível o nascimento sem a intervenção feminina. Nesse sentido, a mulher era vista como um mal necessário: indesejada por sua instabilidade e periculosidade simbólica, mas insubstituível por sua função reprodutiva, o que a tornava objeto constante de desejo e vigilância por parte do homem. Sólon (638 a.C. – 560 a.C.), foi estadista, legislador e poeta grego antigo institucionalizou uma distinção, regulamentando o comportamento das mulheres, inclusive limitando suas

---

<sup>19</sup> "La femme dans le mythe de Pandore représente une rupture de l'ordre masculin, une présence du chaos qui s'oppose à la logique de la raison". (Vernant, 1999, p.54)

<sup>20</sup> "This Pandora, like the entire *génos*, the whole 'race' of women descended from her, is precisely characterized by always being dissatisfied, demanding, incontinent. She is not content with what exists. She wants to be satisfied, fulfilled."(Vernant, 1999, p.82)

interações sexuais para fins de procriação, o que continuou a ser seguido por séculos.

Pomeroy (1994), no início de seu capítulo, “As mulheres na cidade de Atenas”, chama a atenção para o papel estruturante da legislação de Sólon no modo como as mulheres eram integradas ou, segregadas da vida cívica ateniense. A autora observa que, no século VI a.C., o legislador ateniense institucionalizou a distinção entre “boas mulheres” e prostitutas, abolindo diversas formas de venda, mantendo o direito do tutor masculino de vender uma mulher não casada que tivesse perdido a virgindade. Já a esposa grega era, frequentemente, confinada no interior das residências, em uma área da casa chamada de *gineceu*, que impedia ou limitava a sua mobilidade. Essa prática não foi comum em todas as cidades gregas e essa reclusão era baseada na crença de que atividades como compras e transações eram complexas demais para as mulheres, além do temor de que sua exposição ao público pudesse exibi-la a olhares estranhos e ameaçadores.

A condição feminina na Grécia Antiga estava fortemente ancorada na tutela masculina, o que tornava impensável a existência social de uma mulher solteira e independente. Como explica Rodrigues (2001), desde o nascimento à velhice, a mulher vivia sob a autoridade de um homem, fosse ele o pai, o marido, o irmão ou, em determinadas circunstâncias, até mesmo os filhos. O casamento, nesse contexto, não apenas estruturava a vida doméstica, porém definia o lugar da mulher na hierarquia social, sendo o principal eixo de sua legitimação e função.

Esse cenário também incluía mulheres escravizadas, muitas delas destinadas a atividades domésticas, como o cuidado com as crianças. Esses vínculos, por vezes, geravam relações afetivas que podiam culminar na libertação da escrava, embora não fossem sinônimos de autonomia plena. Mesmo libertas, muitas continuavam ligadas às casas em que haviam servido, perpetuando as formas de dependência. Algumas escravas, por possuírem habilidades artísticas ou atributos físicos valorizados, atuavam como bailarinas ou musicistas e alcançavam altos valores no mercado de escravos.

Essa lógica de subjugação e instrumentalização do corpo feminino, está presente tanto nas práticas sociais da Grécia Antiga quanto nas dinâmicas de trabalho escravo. Encontra eco, de modo ambíguo e simbólico, em certas composições do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Embora a escravidão, a raça e o erotismo não foram abordados de maneira direta ou explícita em muitos

poemas, há registros que essas camadas simbólicas se entrelaçaram, sobretudo, sob o véu do humor e da sátira. Um exemplo significativo é a cantiga atribuída a Joam Fogaça, na qual uma figura feminina, identificada alternadamente como mula e mulata, é descrita a partir de critérios físicos, utilitários e sexuais. Abaixo, o poema:

<p style="text-align: center;">DE JOAM FOGAÇA A ÚA MULA NOVA DO COMENDADOR- -MOOR, QUE ACHOU AO BARCO DE SACAVEM.</p> <p style="text-align: center;">Rifam. Ó barco de Sacave achei a vossa mulata, que me pareceo tam bem que me mata.</p> <p style="text-align: center;">Se vos veio de Castel ou se anda d' andadura, nam no jurarei por ela, mas a mim se m' afegura que naceo em Paradeela. Tudo mui perfeito tem, senhor, a vossa mulata e pareceo-me tam bem que me mata.</p>	<p style="text-align: center;">E que soes dela contente apostei douz portugueses, e fui-lhe buscar o dente, achei que no mes presente çarra certo trinta meses.</p> <p style="text-align: center;">Ó barco de Sacavem, que passas a gram mulata, a qual nam veraa ninguem que nam diga que o mata.</p> <p style="text-align: right;">(Dias, vol.II, 318)</p>
--	--

À primeira leitura, o texto se apresenta como uma composição de tom burlesco e aparentemente inofensivo. No entanto, sua estrutura cômica oculta um discurso de profunda objetificação e desumanização da mulher: “*Tudo mui perfeito tem, / senhor, a vossa mulata / e pareceo-me tam bem / que me mata*”. A figura feminina é tratada como propriedade de outro homem (“*senhor, a vossa mulata*”), e seu valor é descrito sobre a idade (“trinta meses”), o peso (“cento e sessenta”). O “dente” e a “idade” são metáforas da experiência sexual da mulher, assim como o seu desempenho físico (“anda d’andadura”), comparada a uma mercadoria ou a um animal de carga.

Nesse contexto, a mulata não é apenas uma mulher comum, possivelmente é uma escrava com seu corpo erotizado sob o olhar masculino. O tom utilizado pode ser interpretado como um disfarce da comicidade, ao revelar a naturalização de uma cultura em que o corpo da mulher, sobretudo da mulher negra ou mestiça, era objeto de desejo, posse, circulação e uso. Dessa forma, a cantiga de Joam Fogaça ilustra,

com amarga ironia, o imaginário cortesão que reforçava as hierarquias de gênero, raça e condição social, derivadas ou perpetuadas pelo sistema escravocrata que se consolidava. O panorama antigo oferece um contraponto que enriquece a compreensão das representações e práticas de gênero presentes no *Cancioneiro Geral*: desde a Antiguidade Clássica, as mulheres eram (ou já estavam) escravizadas.

As composições do *Cancioneiro Geral*, ao incorporarem tradições clássicas e práticas medievais, oferecem um repertório significativo para a compreensão dos mecanismos de construção da inferiorização feminina. Esses poemas, embora envoltos com frequência de humor ou lirismo, reiteram um conjunto de valores e expectativas sobre o corpo, o comportamento e o lugar social das mulheres. É precisamente essa continuidade simbólica que sustenta os modelos patriarciais desde a Antiguidade Clássica, pensamento que foi reforçado e reinterpretado pelo discurso cristão medieval. Período em que a condição feminina oscilou entre a submissão hierárquica e a influência religiosa, consolidando a associação da mulher à culpa de Eva.

## 2.2 – As representações da mulher no período medieval

Dando continuidade à tradição de pensamento herdada da Antiguidade Clássica, em que as representações da mulher já expressavam hierarquias e exclusões, com raras exceções, os registros históricos existentes sobre as mulheres na Idade Média, em sua maioria, foram escritos e produzidos por clérigos<sup>21</sup> ou escritores laicos, ou melhor, por homens. Esses textos tratam, frequentemente, das mulheres como seres de posição inferior, associando-as à descendência de Eva, figura considerada, de acordo com a opinião da Igreja, a causa inicial do pecado. Para o medievalista Jean Verdon (2006, p.5), essa representação de inferioridade

---

<sup>21</sup> (...) São, os clérigos, homens de religião e de Igreja que governam o escrito, transmitem os conhecimentos, comunicam ao seu tempo, e para além dos séculos, o que deve pensar das mulheres, da Mulher. A nossa escuta do discurso medieval sobre as mulheres é durante muito tempo tributária dos seus fantasmas, das suas certezas, das suas dúvidas. Ora, diferentemente de outras épocas, esta palavra masculina impõe de forma peremptória as concepções e as imagens que delas faz uma casta de homens que recusam a sua convivência, homens a quem o seu estatuto impõe o celibato e a castidade: por isso mesmo tanto mais ásperos em estigmatizar os seus vícios e imperfeições quanto elas lhes continuam inacessíveis na vida quotidiana; e forçando tanto mais o traço quanto as heranças do seu imaginário são largamente livrescas. (Klapsch-Zuber, 1990, p. 16)

persistiu, ao longo de todo o período medieval, sendo que a supremacia do homem sobre a mulher era evidente naquele período e nos séculos subsequentes.

A inferiorização da mulher fundamentava-se em interpretações equivocadas da Escritura Sagrada, e que foram reforçadas pelos escritos do Apóstolo Paulo e por teólogos como Santo Agostinho, São Jerônimo e Santo Ambrósio, que consolidaram a condição subordinada. Para compreendermos a realidade em que essa mulher estava inserida, é fundamental recorrermos à leitura de José Rivair Macedo (1999), que descreve:

[...] as mulheres acompanhavam os esposos em todas as atividades, associando-se aos perigos e aos trabalhos. Na paz e na guerra sofriam tanto quanto eles. Viviam "protegidas pela virtude". Não eram corrompidas nem seduzidas pelos espetáculos e festas. Admiradas pela pequena quantidade de casos de adultério, lembravam que quando ocorria a punição era súbita, e o esposo é que inflige: cabelos cortados, nua, na presença dos parentes, a culpada é banida da casa pelo marido, que a conduz por toda a localidade açoitando-a com uma vara. (Macedo, 1999, p. 11)

Esse trecho revela a dupla condição da mulher medieval: participante ativa da vida cotidiana, mas submetida a um rígido controle moral e uma punição severa em caso de transgressão.

Nos códigos de leis bárbaras como a *Lex Salica*, a mulher era submetida ao *Mundium*, termo de origem germânica que representava poder, autoridade e proteção exercidos pelos chefes de família. Como resultado, a mulher não possuía personalidade jurídica independente, em caso de ser vítima de um crime, era a família que deveria receber a indenização, se acusada, a família era responsável por responder pelos seus atos. O controle masculino limitava com severidade as oportunidades femininas fora do ambiente familiar. Embora possuíssem bens substanciais, não tinham autonomia para administrá-los, pois automaticamente passavam ao marido (Macedo, 1999, p.12). Essa dinâmica, no entanto, não se restringia apenas à esfera econômica ou jurídica, contudo refletia um sistema social mais amplo, no qual a família era a base estrutural da sociedade medieval.

Como destaca Régine Pernoud (1997, p. 14), para compreender verdadeiramente esse período, é essencial estudar sua "organização familiar", pois ali está a "chave" da Idade Média e sua originalidade: "[...] tanto as relações de senhor-vassalo como as de mestre-aprendiz" fundamentavam-se nessa estrutura.

Nesse contexto, a vida das mulheres estava, intrinsecamente vinculada aos interesses familiares, moldados pelas influências romanas, germânicas e cristãs.

Como símbolo dessa submissão, eram encorajadas a manter os cabelos longos (Macedo, 1999, p. 10), um detalhe, aparentemente simbólico, mas que reforçava seu papel na hierarquia doméstica e social, rigidamente controlada. Os apontamentos do historiador José Rivair Macedo (1999) evidenciam os contrastes na condição feminina: se, por um lado, as tradições culturais e legais as restringiam, por outro, em certos contextos, abriam espaços limitados de atuação, sempre mediados pela estrutura familiar que dominava a sociedade medieval. Essa estrutura familiar, não se configura como neutra, reproduzia em microescala as relações de poder do sistema feudal, como demonstra a própria terminologia conjugal da época.

Os casamentos reproduziam as estruturas de poder típicas das relações senhoriais. Ao marido era designado o título de "Senior", termo que explicitamente mostrava a transferência da hierarquia feudal para o âmbito doméstico, convertendo o lar em um feudo em miniatura. Essa visão patriarcal e radical encontrava respaldo teórico em discursos misóginos, que justificavam a subordinação feminina através de alegadas deficiências naturais, como bem documenta Verdon (2006):

Na segunda metade do século XIV, Gilles Bellemère enumera os defeitos da mulher. Sua natureza é malvada. Ela se inclina para a concupiscência, ela é diferente do homem por sua fragilidade, sua fraqueza de espírito, sua pequena constância natural de discrição. E cita a frase de um jurista, pouco conhecido: a mulher é um objeto imperfeito, um animal dócil, um ser odioso, a origem de discórdias, um encorajamento de disputas, instigadoras de todos os crimes. Os transtornos de seu sangue, a obrigação de ser defendida por um homem, a incapacidade de ensinar em público, de receber ordens, de confessar, [...] (Verdon, 2006, p.6)<sup>22</sup>. Adaptação nossa

A partir da citação acima, ficou evidente o modo como a misoginia encontrou respaldo na sociedade medieval. Discursos revestidos de autoridade quer jurídicos, teológicos ou filosóficos, não apenas descreviam a mulher como um ser inferior, atuavam na consolidação dessa condição como algo natural ou incontestável. Essas

---

<sup>22</sup> Dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, Gilles Bellemère énumère les défauts de la femme. Sa nature est mauvaise. Elle penche vers la concupiscence, elle diffère de l'homme par sa fragilité, sa faiblesse d'esprit, son manque de constance naturelle et de discréption. Et il cite la phrase d'un juriste peu connu : la femme est un objet imparfait, un animal docile, un être odieux, la source de discordes, un encouragement aux querelles, l'instigatrice de tous les crimes. Les troubles de son sang, l'obligation d'être défendue par un homme, l'incapacité d'enseigner en public, de recevoir des ordres, de confesser, [...] (Verdon, 2006, p.6).

expressões associadas à imagem da mulher estão acompanhadas com o conceito de um “animal dócil” ou “origem de discórdias”, no cumprimento de uma função que se estende além da linguagem figurada, colaborando para a construção de uma realidade social, que a subordinação feminina seja legitimada. Assim, os discursos estavam plenos de argumentos normativos, ofereciam suporte ideológico à dominação masculina, esvaziando qualquer possibilidade de resistência da mulher.

Para as mulheres restava a invisibilidade, enquanto os homens gozavam de liberdade e de ação, pois sempre eram representadas pelos seus maridos. Não por acaso, Verdon (2006, p.6) as descreve como “parte dos bens móveis dos homens<sup>23</sup>”, categoria que revela a brutal objetificação jurídica a que estavam submetidas. Essa condição de “propriedade masculina” estava presente no direito que os homens tinham não apenas de administrar, mas de dispor das mulheres, doá-las, recebê-las de volta ou abandoná-las, conforme seus interesses.

Essa sujeição do corpo feminino e de sua vontade foi apropriada pelo homem, não se limitando ao período medieval, perpetuando-se em expressões literárias do Renascimento. Como exemplo, o poema */De Jorge d'Aguiar contr'as molheres/*, incluído no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, abordando a continuidade misógina, para demonstrar como a depreciação feminina permaneceu nos auges literários, mesmo quando a sociedade começava a passar por transformações.

<p><b>DE JORGE D' AGUIAR CONTR' AS MOLHERES.</b></p> <p>Esforça, meu coraçam, nom te mates, se quiseres, lembre-te que sam molheres.</p> <p>Lembre-te qu' ee por nacer nenhūa que nam errasse, lembre-te que seu prazer por bondade e merecer nam vi quem dele gostasse. Pois nam te des à paixam, toma prazer, se poderes, lembre-te que sam molheres.</p> <p>Descansa, triste, descansa, que seus males sam vinganças,</p>	<p>Que te presta padecer, que t' aproveita chorar, pois nunc' outras ham-de ser, nem s' ham nunca de mudar. Deix'-as com sua naçam, seu bem nunca lho esperes, lembre-te que sam molheres.</p> <p>Nam te mates crumente por quem fez tam grande errada, que quem de si se nam sente, por ti nam lhe daraa nada. Vive lançando pregam por u fores e vieres que sam molheres, molheres!</p>
--	---

<sup>23</sup> “une partie des biens meubles des hommes” (Verdon, 2006, p.6)

<p style="margin: 0;">tuas lagrimas amansa, leix' as suas esperanças, ca pois nacem sem rezam, nunca por ela lh' esperes, lembre-te que sam molheres.</p> <p style="margin: 0;">Tuas mui grandes firmezas, tuas grandes perdições, suas desleais nações causaram tuas tristezas. Pois nam te mates em vão, que quanto mais as quiseres, verás que sam as molheres.</p>	<p style="margin: 0;">Cabo</p> <p style="margin: 0;">Espanha foi ja perdida por Letabla ũa vez e a Troia destroida por males qu' Helena fez. Desabafa, coraçam, vive, nam te desesperes, ca a que fez pecar Adam foi a māai destas molheres.</p> <p style="margin: 0;">(Dias, vol. II, 207)</p>
--	---

A repetição do verso */lembre-te que sam molheres/* opera como um estribilho, reduzindo a identidade feminina a uma essência supostamente falha: */nenhūa que nam errasse/, /nacem sem rezam/, /nunca se ham de mudar/*. O poeta não apenas se limita a reproduzir os estereótipos medievais, como a vinculação das mulheres ao pecado original */a que fez pecar Adam/*, reforçando o arquétipo da mulher como causa primordial das desgraças históricas e morais, estabelecendo um diálogo direto com a perspectiva analisada por Verdon (2006), que as descrevia como "instigadoras de todos os crimes"<sup>24</sup>.

O texto mostra como essa tradição literária continuava a naturalizar a desqualificação feminina, transformando-a em matéria poética. O discurso não é apenas reflexo da realidade, age como seu produtor, mostrando que a estrutura circular que abre e fecha com a mesma ideia */sam molheres/* e o uso de exemplos bíblicos e clássicos, criam uma falsa autoridade para o discurso misógino, ao demonstrar que mesmo nas obras destinadas à elite cortesã, a herança medieval de subjugação feminina permanecia viva.

O historiador e medievalista francês Georges Duby (1995) registra o modo da sociedade medieval suportar as mulheres através de uma abordagem ambivalente: enquanto os homens as exibiam publicamente, adornadas, com vestes suntuosas (como "tesouros valiosos" que reforçavam o *status* do marido), também as ocultavam sob véus e mantos quando circulavam em espaços públicos. Tanto a ostentação como a reclusão, revela não apenas o controle masculino sobre o corpo feminino, mas também o medo de que a visibilidade das mulheres desestabilizasse a ordem patriarcal. Duby (1995, p. 155) explica essa prática que visava, sobretudo,

<sup>24</sup> "instigatrices de tous les crimes". (Verdon, 2006, p.6)

"proteger as esposas de outros homens", evitando que elas se tornassem alvo de cobiça alheia, fato registrado no século XVI por Bohler (1990, p.347).

Essa dinâmica de controle entre exibição e ocultação estruturava-se em um sistema que acompanhava toda a vida feminina na sociedade medieval. Duby (1995, p. 156) nos mostra três estágios sucessivos de dominação masculina: a virgindade exigida às filhas, a fertilidade obrigatória das esposas e a continência imposta às viúvas. Essa imposição na vida das mulheres por parte dos homens, não se estabelecia sem resistências, os homens medievais se viam na obrigação de "adestrar", "domar" e "guiar" as mulheres consideradas teimosas. Esse controle revela a tensão inerente a um sistema que, ao mesmo tempo que subjugava, intimidava a autonomia feminina. A violência doméstica era institucionalizada e a "surra conjugal" constituía-se em um direito marital, amenizado, apenas, quando a esposa gerava herdeiros homens (Macedo, 1999, p.21-24).

Macedo (1999) exemplifica como o desprezo medieval pelas mulheres se fundamentava até mesmo em construções linguísticas. Os pensadores da época recorriam à etimologia da palavra para justificar a suposta inferioridade feminina: enquanto o termo latino *Vir* (homem) remetia a *Virtus* (força e retidão), *Mulier* (mulher) associar-se-ia a *Mollitia* (fraqueza e flexibilidade). Apesar dessa representação discursiva depreciativa, as mulheres medievais eram pilares da economia camponesa.

Verdon (2006, p.72-74) registra a participação feminina ativa nos ciclos agrícolas como a tosquia, a fenação, a colheita e a vindima, embora lhes fossem vedadas a aração e semeadura por razões simbólicas: "a terra era fêmea e o homem o único que tem o direito exclusivo de penetrar-lhe a semente<sup>25</sup>". Desde a infância, as meninas eram ensinadas a conviver com a modéstia, a aprender e praticar os trabalhos manuais, como o bordado. As mulheres casadas regulavam as complexas economias domésticas: além das tarefas internas, como fazer o pão, a limpeza da casa, cuidavam de hortas, animais domésticos e, sazonalmente, participavam da colheita. As trabalhadoras que eram assalariadas enfrentavam condições brutais como má alimentação, violência física e também sexual (Brouquet, 2010, p.15, 82, 90), revelando o paradoxo de uma sociedade que, simultaneamente, dependia e também oprimia o trabalho feminino. As mulheres

---

<sup>25</sup> "La terre était femelle et l'homme le seul à avoir le droit exclusif d'y enfouir sa semence."

dominavam o trabalho têxtil e a produção de utensílios, mas essa exploração, muitas vezes, as levava à prostituição para sobreviver.

Conforme registra Macedo (1999, p. 17), o casamento medieval era concebido como instituição de reprodução social e não de afeto ou prazer. Os casais deveriam manter suas relações sexuais apenas para procriação, vivendo em castidade nos períodos intermediários. Contudo, essa moralidade rígida era aplicada de forma assimétrica, enquanto as esposas viviam confinadas ao lar como garantia de legitimidade dos herdeiros, muitos homens buscavam sua satisfação sexual fora do matrimônio, através de relações extraconjugaes. Muitos deles abandonavam suas esposas porque eram estéreis, contraindo novos casamentos estratégicos. Essa dupla moralidade revela o mínimo valor do discurso religioso sobre a sexualidade. Na prática, para legitimar a dominação masculina, os maridos mantinham suas mulheres como esteios da economia doméstica e instrumentos de alianças políticas.

Essa dupla moralidade sexual tanto institucionalizava a submissão feminina quanto liberava os homens para o prazer extraconjugal. Essas revelações foram registradas nos séculos XV e XVI e na produção literária do *Cancioneiro Geral*. Os exemplos mais flagrantes dessa assimetria, conforme a cantiga sobre /o sexo da dona Lucrécia/ (analisada no capítulo 4), a satisfação sexual masculina é celebrada e o corpo feminino, alvo de escrutínio. Essa representação literária reforça, na esfera cultural, a mesma lógica de dominação patriarcal já observada nas práticas conjugais: a mulher considerada um objeto da gratificação masculina. As mais rígidas restrições quanto à sexualidade foram impostas pela Igreja medieval, para regular as relações conjugais.

Como explica Macedo (1999, p.20), a atividade sexual era proibida em períodos sagrados como a Quaresma, sob pena de penitências. Os doutores da Igreja São Jerônimo e Santo Ambrósio condenaram o desejo entre cônjuges, equiparando-o ao adultério e Santo Agostinho sintetizou três princípios para o matrimônio: "a progenitura, a fidelidade e o sacramento" (Duby, 1991, p. 296). Esses três princípios subordinavam a vida íntima do casal ao calendário litúrgico, com abstinência obrigatória aos domingos, quartas e sextas-feiras, vésperas de festas santas e antes da comunhão na missa (Verdon, 2006, p.40). Essa rígida legislação aos casais contrastava-se com as práticas sociais, muitos matrimônios eram arranjados e, frequentemente, as mulheres fugiam ou eram sequestradas ("roussos"),

enquanto a elite nobre manipulava essas alianças conforme seus interesses políticos (Carvalho, 1995, p.29). A Igreja, embora não incentivasse novos casamentos, tolerava-os quando viúvas precisavam de proteção patrimonial (Verdon, 2006, p.49).

Entre normas litúrgicas e práticas domésticas, a sociedade medieval consolidou um regime de controle não apenas moral, mas principalmente corporal das mulheres. Nesse contexto, a virtude tornou-se indissociável da obediência e da santidade, frequentemente confundida com silêncio e renúncia pessoal. A literatura do período, e mais tarde os registros poéticos do *Cancioneiro Geral*, ecoavam essas normas e ajudavam a elaborá-las poeticamente, utilizando humor, crítica social e escárnio para reforçar estereótipos. Mesmo revestidas de ironia ou comicidade, essas imagens não operavam apenas simbolicamente.

A transição do medievo para o Renascimento não implicou em uma ruptura, mas sim em uma reconfiguração das formas de controle feminino, agora ancoradas no discurso humanista e na valorização da racionalidade. A mulher continuou sendo concebida como algo a ser ordenado, dominado ou contido, de modo que tais representações se redefinem no contexto renascentista, embora ainda subordinadas a modelos de dominação herdados da Antiguidade Clássica e da tradição medieval cristã.

Esse período marcado pela renovação cultural, intelectual e artística, buscou recuperar e valorizar o saber clássico, a capacidade humana de interpretar e transformar o mundo à sua volta, instaurando uma nova confiança na razão, na observação empírica e na dignidade do sujeito agora agente de sua história. No entanto, é importante reconhecer que a celebração do “homem” trazia consigo um paradoxo, exaltar a liberdade de espírito e o poder da razão. O Renascimento reafirmou as antigas formas de exclusão social, especialmente no que diz respeito às mulheres, ou seja, apesar da aparência de progresso, os modelos femininos continuavam a ser reproduzidos.

Os modelos de ideais para a mulher não evoluíram, foram revestidos de uma linguagem erudita e um novo repertório simbólico. As representações não romperam com os estereótipos anteriores, apenas os reelaboraram sob novas roupagens. Para a pesquisadora Kelly-Gadol (1976, p. 176), “os eventos que promovem o desenvolvimento histórico dos homens [...] têm efeitos bastante diferentes — até

opostos — sobre as mulheres”<sup>26</sup>. A suposta “valorização” feminina, nesse período, deve ser analisada com cautela, uma vez que a condição feminina apresentava contradições.

Se por um lado há uma expansão das possibilidades de atuação das mulheres em atividades artísticas e literárias, por outro, essa atuação estava sujeita a rígidos limites. Para Bohler (1990, p. 347), o gineceu ainda funcionava como espaço tradicionalmente associado às mulheres, ganhando relevo como símbolo dessa visão limitadora. O espaço do gineceu não era apenas um local doméstico, todavia um mecanismo de controle que disciplinava tanto os corpos quanto as mentalidades femininas, um reforço à subordinação e ao poder masculino. O autor explica que o gineceu não era apenas cercado por fronteiras impostas, mas um gerador ativo de limites, demarcando a separação entre o interior e o exterior, distinguindo claramente “um reino doméstico inferior das mulheres *versus* um reino público superior dos homens, alcançando um verdadeiro ‘renascimento’ da perspectiva e das práticas da Atenas clássica, com sua prisão doméstica das esposas cidadãs”<sup>27</sup> (Kelly-Gadol, 1977, p. 184). Essa dialética influencia o campo coletivo de forma profunda, assumindo um papel regulador sobre todos os domínios da vida individual e social: “[...] o futuro social é tomado a cargo pela palavra autoritária e reguladora do gineceu que tenta uma forma de controle de todos os domínios da vida individual e coletiva, da criação dos animais ao ato sexual, da querela conjugal à modificação enfeitiçada das relações afetivas [...]” (Bohler, 1990, p.347).

Nesse contexto, a literatura normativa e os códigos de conduta da época reforçavam o ideal de modéstia, do autocontrole e da conformidade com o olhar público. Esse princípio também encontra-se inserido nos textos satíricos do *Cancioneiro Geral*, nos quais a figura feminina é moldada por um duplo movimento de idealização e censura. O poema de Diogo Fogaça, por exemplo, dramatiza de uma forma cômico-agressiva o imperativo de contenção imposto à mulher que ousa romper as barreiras do comportamento esperado: */Ai molher, eu vos hei medo/ da ira de Dom Fadrique,/ guardai-vos d'haver ūu pique/ ou andai co rabo quedo/.*

<sup>26</sup> The events that promote the historical development of men [...] have quite different — even opposite — effects on women. (Kelly-Gadol, 1977, p. 184).

<sup>27</sup> “distinguishes sharply an inferior domestic realm of women from the superior public realm of men, achieving a veritable ‘renaissance’ of the outlook and practices of classical Athens, with its domestic imprisonment of citizen wives” (Kelly-Gadol, 1977, p. 184).

<p style="text-align: center;">DE DIOGO FOGAÇA.</p> <p>Ai molher, eu vos hei medo da ira de Dom Fadrique, guardai-vos d' haver ūu pique <i>ou andai co rabo quedo.</i></p> <p>Vejo-vos tal condiçam, que d' ū soo nam sões contente, quem a corna nam consente, vem-lhe de bom coraçam. Havei bom conselho cedo s' entendéis de vos casar, confessar e comungar <i>ou andai co rabo quedo.</i></p>	<p>Manda Deos d' ū homem soo ser contente ūa molher e quem mais que, ūu quiser o demo haja dela doo. Julga Luis d' Azevedo, que tem a vara d' El-Rei, que moira, segundo a lei, <i>ou andai co rabo quedo.</i></p> <p style="text-align: right;">(Dias, vol. I nº 185)</p>
--	--

Nos versos acima, o refrão */ou andai co rabo quedo/* é forma de repetição disciplinadora, na qual a mulher se adapta ao comportamento moral e sexualmente contido, ou será alvo de escárnio, repressão e exclusão. O poema ironiza, ameaça e moraliza, recorrendo à autoridade religiosa, jurídica e patriarcal para reforçar o lugar da mulher no espaço do controle. A advertência aparece evocando e mobilizando figuras de poder como *Dom Fadrique*, *Deus* e o *Juiz d'El-Rei*, que tinham o poder para converter o riso num instrumento de normatização e reafirmação dos valores que mantinham a mulher nos limites aceitáveis do gineceu simbólico. A sátira, logo, serve não apenas para entreter, mas para reproduzir e consolidar a disciplina do corpo feminino, como já advertia Bohler (1990), manter os limites não apenas das regras de disciplina imposta, mas daquelas interiorizadas e ritualizadas.

Michelle Perrot (1990) adverte que a domesticação do corpo feminino fazia parte de um processo mais amplo de organização da vida privada. O lar era o espaço feminino de produção aceitável, e ela deveria ser obediente, casta e invisível fora do espaço permitido para circular. Joan Kelly (1976, p. 176), nesse sentido, destaca o controle contínuo sobre a sexualidade feminina como elemento central na redução do poder feminino no decorrer do Renascimento. Na Idade Média, o amor cortês concedia autonomia afetiva às mulheres aristocráticas, enquanto o período renascentista reforçou valores considerados ideais como a castidade e a passividade (Kelly, 1976, p. 175, 178). Essa mudança não apenas restringiu o

comportamento das mulheres, todavia redefiniu seu papel, associando a virtude à obediência e ao recolhimento doméstico.

Os avanços sociais e culturais do Renascimento, não necessariamente, implicaram uma melhoria efetiva na condição das mulheres. Em muitos casos, houve uma contração dos espaços ocupados por mulheres letradas ou ativas na religiosidade cristã medieval. Kelly (1976) questiona de forma provocativa: “as mulheres tiveram um Renascimento”? <sup>28</sup> A resposta ressoa com força quando os dispositivos de controle simbólico e moral sobre o corpo feminino atravessaram o Renascimento.

Essa perspectiva também foi explorada por Bohler (1990), ao descrever como as relações cotidianas entre os sexos passaram a ser mediadas por normas de aparência e gestualidade. O corpo feminino era instruído a se comportar de modo exemplar, sob risco de punições físicas ou simbólicas. Nos versos de Diogo Fogaça: /Manda Deos d' ū homem soo/ ser contente ūa molher/ e quem mais que, ūu quiser/ demo haja dela doo/, o poeta combina sarcasmo e censura, ao ridicularizar a liberdade sexual feminina e, ao mesmo tempo, prescrever a moral cristã para regulá-la. Essa estrofe, perfeitamente, ilustra a posição do corpo feminino como alvo de julgamento moral e a sátira reforça os dispositivos simbólicos de submissão.

A misoginia no Ocidente moderno, segundo Delumeau (2009), possui raízes profundas e remonta uma história milenar de ambivalência diante da figura feminina. Desde a Antiguidade, o olhar masculino alternava entre a veneração e a repulsa, exaltando a mulher como mãe, deusa ou musa, entretanto, associando-a à ameaça, ao descontrole e à desordem. A partir do século XIV, essas percepções adquirem nova força e coerência cultural com o advento da imprensa, que passa a disseminar com eficácia as imagens negativas da mulher, como aquela que “introduziu na terra o pecado, a desgraça e a morte”, explica Delumeau (2009, p. 468).

Esse medo masculino, muitas vezes inconsciente, apresenta a mulher como um enigma (Delumeau, 2009, p. 467) “um lago profundo, um poço sem fundo”. Considerada uma ameaça constante à identidade e à salvação masculina, o historiador Delumeau (2009, p.470) explica que essa visão da mulher está sedimentada na cultura cristã, especificamente, nas epístolas do apóstolo Paulo, na

---

<sup>28</sup> "Did women have a Renaissance?" Kelly (1976)

*Bíblia Sagrada*. Sua contribuição era institucionalizar a subordinação da mulher, mesmo quando o Evangelho apresentava sinais de ruptura com o patriarcalismo.

A construção simbólica do corpo feminino como algo potencialmente ameaçador prolongou-se ao longo da Idade Média, influenciando profundamente a organização da vida privada, conforme observa Braunstein (1985). Embora, na Baixa Idade Média, comece a surgir uma nova consciência de individualidade entre os homens, essa autonomia se consolida em um espaço essencialmente masculino — o campo político e público. Já o universo feminino permanece restrito ao domínio privado, identificado com o lar e com a interioridade doméstica. Nesse contexto, a mulher é confinada aos papéis definidos pela tradição: o silêncio, a obediência e a função biológica de reprodução, perpetuando uma hierarquia simbólica que a coloca à margem da vida social e intelectual (Braunstein, 1985, p. 530).

Essa marginalização também se manifesta na regulamentação do vestuário como expressão da ordem social e da hierarquia divina. A tentativa de controle sobre os corpos, sobretudo o das mulheres, aparece como forma de garantir que “cada indivíduo participe da harmonia do corpo social”, o que inclui uma repressão explícita às manifestações de distinção pessoal e sensualidade (Braunstein, 1985, p. 561). A repressão era, notavelmente, coerente com o discurso religioso, atribuindo à mulher tanto o papel de tentadora quanto o de símbolo de decadência e corrupção, conforme Delumeau (2009).

Rodrigues Lapa (1965, p. 279) considera o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende um reflexo da tensão cultural entre tradição e novidade, identificando na poesia do período uma oscilação entre o cavalheirismo idealizado e o “realismo de situação”, que aproxima a figura feminina do campo do desejo, da ironia e do grotesco. Esse “encurtamento da distância nos contactos dos seres do Paço” promove, segundo Lapa, uma forma mais ardente e voluptuosa de expressão amorosa, o que não elimina, antes intensifica, a ambiguidade da figura da mulher que ora se apresenta como figura idealizada e ora permite ser considerada um objeto de escárnio, desejo ou censura.

Delumeau (2009, p. 464) permite interpretar essa duplicidade como expressão do medo ancestral da potência feminina, reforçada pela atribuição cultural à mulher do papel de mediadora entre vida e morte, de “santuário do estranho”. O autor explica o imaginário ocidental que construiu a mulher como um ser paradoxal, reverenciada como fonte da vida, porém, demonizada como ameaça

à ordem social. Essa duplicitade de funções se constituiu em uma forma de conter o corpo feminino que, por escapar à lógica patriarcal, precisava ser enquadrado como pertencente a uma santa ou a uma bruxa. Essa noção de “santuário do estranho” revela que o corpo da mulher, especialmente em sua dimensão sexual e reprodutiva, concentra o que há de mais inquietante nas fronteiras entre natureza, cultura e espiritualidade.

Nesse arranjo, conforme explica Kelly-Gadol (1977, p. 175), a castidade e a passividade femininas passam a ser mais valorizadas, por atenderem as necessidades de uma burguesia em expansão e de uma nobreza em declínio, consolidando um modelo de dependência e de subordinação para as mulheres. A autora ressalta que a experiência histórica das mulheres foi substancialmente diferente a dos homens. Os processos que impulsionaram o desenvolvimento e a emancipação dos homens tiveram efeitos “bastante diferentes, até opostos<sup>29</sup>” para as mulheres. Destaca também que, “[...] precisamente esses desenvolvimentos afetaram as mulheres adversamente, tanto que não houve um renascimento para as mulheres – pelo menos, não durante o Renascimento iniciado na Itália”. A autora observa, ainda, se para os homens ocorreu a consolidação dos Estados e o fortalecimento de uma economia mercantil, manufatureira e oportunidades de ascensão social, para as mulheres, esses mesmos processos resultaram em uma “contração de opções sociais e pessoais que os homens de suas classes ou não experimentaram, como no caso da burguesia”. (Kelly-Gadol, 1977, pp. 177- 178)<sup>30</sup>.

Diante desse panorama, torna-se evidente que a literatura, antes que se configure como um simples reflexo da sociedade, funciona como um instrumento ativo na construção e na legitimação de modelos culturais, inclusive no que diz respeito às representações de gênero. Essa constatação é fundamental para a leitura crítica da produção poética do *Cancioneiro Geral*, que, ao mesmo tempo que reproduz certos arquétipos herdados, também revela tensões, ambiguidades e contradições características de um período de intensas transformações.

Nesse cenário de vigilância e ambivalência, a literatura se coloca como espaço de representação e regulação, reproduzindo e estilizando os mecanismos

<sup>29</sup> “quite different, even opposite”

<sup>30</sup> [...] precisely these developments affected women adversely, so much so that there was no renaissance for women – at least, not during the Renaissance (Kelly-Gadol, 1977, p. 178). Adaptação nossa.

de poder que definem a mulher. Os poemas do *Cancioneiro Geral* estudados adiante, oferecem exemplos valiosos desse comportamento de regulação, mostrando a mulher como objeto de desejo e escárnio, numa duplidade que reforça o modelo disciplinar: se bela, será tentação; se insubmissa, será ridicularizada; se silenciosa, será exaltada como ideal

### 3- O GROTESCO E A VIOLÊNCIA SIMBÓLICA

"Legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores e sábios empenharam-se em demonstrar que a condição subordinada da mulher era desejada no céu e proveitosa à terra"  
(Beauvoir, 2009, p. 16).

Neste capítulo desenvolveremos uma análise crítica dos poemas satíricos selecionados, contidos no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende que reuniu uma ampla gama de composições poéticas da corte, apresentando muito mais do que os temas convencionais ligados ao amor idealizado, à virtude ou à celebração da vida palaciana. Observa-se um campo simbólico de natureza mais complexa, no qual parecem articular-se práticas discursivas que teriam contribuído para a consolidação de representações misóginas. Ainda que muitos textos recorram ao humor, à sátira ou ao tom grotesco, é justamente sob esse disfarce que se pode perceber a operação de mecanismos simbólicos responsáveis pela construção de um imaginário social que tende a reduzir as capacidades das mulheres, tornando seus corpos potencialmente disponíveis à vigilância, ao julgamento e à ridicularização pública.

A leitura crítica desse corpus permite observar uma recorrente objetificação das personagens, em especial das figuras femininas, mas também de quaisquer sujeitos que se tornem alvo do escárnio. Frequentemente, tais personagens são representadas a partir de atributos corporais ou comportamentos considerados desviantes, mais do que como sujeitos dotados de voz ou interioridade. Nessas composições, o corpo — feminino ou não — pode ser convertido em instrumento de ridicularização, funcionando como suporte simbólico para a crítica moral ou social.

Essa lógica discursiva parece sustentar uma hierarquização de papéis, na qual o riso atua como mecanismo de controle e normatização. Ao associar as figuras femininas, em particular, a estigmas como os da vaidade, da luxúria ou da dissimulação, os poemas contribuem para reforçar representações que tendem a legitimar a desigualdade simbólica entre os sexos. Mesmo quando o humor se apresenta como força dominante, pode-se perceber que ele opera na reafirmação de estruturas sociais exclucentes.

Ler o *Cancioneiro Geral* sob essa perspectiva implica reconhecer que a literatura não apenas reflete, mas participaativamente da construção e manutenção de um regime simbólico que naturaliza hierarquias e define os corpos possíveis dentro da ordem social quinhentista. Contudo, o *Cancioneiro Geral* é também produto de um tempo em que as estruturas patriarcas moldavam a circulação de saberes, desejos e representações sobre o feminino — o que não significa, porém, que a obra deva ser compreendida como uma celebração da misoginia. O conjunto poético reúne repertórios diversos, que vão do humor crítico à auto ironia, da sátira moral à empatia episódica, revelando tensões, contradições e questionamentos.

Assim, uma leitura crítica permite distinguir entre a função social de determinados poemas e a possibilidade de interpretações que apontem para estratégias de resistência, ironia ou reflexão sobre as normas de gênero. Mesmo inserida em um marco patriarcal, a obra abriga múltiplas camadas de sentido, capazes de provocar debate, desconforto e reinterpretação — antes de simplesmente confirmar estereótipos.

Dessa forma, o *Cancioneiro Geral* não deve ser compreendido como uma simples celebração da misoginia, mas como um registro multifacetado da vida social quinhentista, no qual diferentes vozes — sátiras, cantigas, discursos devocionais e canções de humor — articulam críticas, caricaturas e estratégias persuasivas que refletem, tensionam e reinterpretam os comportamentos e papéis de gênero da época.

Produzido em um contexto marcadamente patriarcal, o *Cancioneiro Geral* reflete as práticas, tensões e preconceitos que estruturavam a sociedade de seu tempo. Entretanto, mais do que reproduzir tais valores, a obra também questiona e problematiza certas atitudes e percepções sociais, revelando uma rede de ambiguidades e ironias que impedem uma leitura unívoca. Mesmo quando o riso parece reforçar estereótipos femininos, há momentos em que a ironia, a sátira e a

teatralização expõem a fragilidade das normas de gênero, permitindo ao leitor identificar possíveis vozes críticas ou subversivas.

Assim, a função do *Cancioneiro Geral* não é necessariamente promover a misoginia, mas registrar o repertório cultural e discursivo de seu tempo. Nele coexistem discursos de devoção, humor e escárnio, compondo um mosaico em que as representações da mulher e das relações de gênero variam entre o reforço das convenções sociais e a crítica velada a essas mesmas convenções.

É possível abordar o *Cancioneiro Geral* em dois níveis de leitura complementares: No nível histórico-cultural, busca-se compreender como as atitudes de gênero se manifestam, se codificam e se institucionalizam nas práticas sociais e literárias da época; No nível crítico-estético, investiga-se o efeito persuasivo dos textos, analisando de que modo a linguagem poética cria margens para leituras irônicas, ambíguas ou subversivas, que relativizam os discursos dominantes.

Desse modo, as análises do *Cancioneiro Geral* revelam uma linguagem poética atravessada por mecanismos discursivos de poder, que tanto reproduzem quanto questionam as hierarquias simbólicas do patriarcado. Observa-se, em diversas composições, que a figura feminina é frequentemente fragmentada e objetificada, transformada em alvo de riso e humilhação pública. Contudo, esses mesmos mecanismos podem ser lidos como estratégias de exposição e crítica às estruturas de poder que sustentam tais representações. Assim, o riso, longe de ser apenas instrumento de controle e subordinação, pode também converter-se em espaço de reflexão, resistência e desconstrução simbólica.

Nas observações de Pierre Bourdieu (1998), torna-se possível compreender como a chamada violência simbólica se manifesta na capacidade de certos discursos em converter arbitrariedades culturais em verdades socialmente legitimadas. O poder simbólico, nesse sentido, opera de forma sutil, naturalizando hierarquias e sugerindo como legítimas formas de dominação historicamente construídas.

No caso do *Cancioneiro Geral*, a poesia ali reunida pode ser lida como expressão de um contexto em que tais hierarquias são reiteradas, mas também negociadas e tensionadas. Ainda que muitos textos pareçam reproduzir visões que colocam as mulheres em posição subordinada, é preciso reconhecer que o humor, a

sátira e até a ironia abrem brechas interpretativas que permitem ao leitor contemporâneo entrever ambiguidades e contradições.

De modo semelhante, a teoria do grotesco e do riso desenvolvida por Mikhail Bakhtin (1987) oferece instrumentos para perceber como, no *Cancioneiro*, o riso nem sempre atua como força regeneradora, podendo, em certos contextos, funcionar como mecanismo de regulação social. As imagens grotescas, que na tradição carnavalesca poderiam representar fertilidade e renovação, assumem por vezes um tom disciplinador, voltado à exposição de defeitos físicos, vícios morais ou desvios de comportamento.

A reflexão de Georges Bataille (2016) sobre o erotismo é especialmente pertinente para compreendermos os poemas analisados, pois evidencia como o corpo feminino se transforma em um espaço de humilhação. Nessa perspectiva, o erotismo não representa libertação nem contestação das normas sociais; ao contrário, associa-se à violência simbólica, convertendo o desejo em instrumento de controle. Desse modo, o corpo da mulher é simultaneamente desejado e desvalorizado, ocupando um lugar ambíguo entre o sagrado e o proibido, entre o prazer e a repulsa.

A perspectiva apresentada por Joan Kelly-Gadol (1977) amplia essa análise ao mostrar que o Renascimento, embora tenha sido um período de afirmação da individualidade e de expansão cultural para os homens, não trouxe os mesmos benefícios para as mulheres. Pelo contrário, esse contexto histórico acabou reforçando a exclusão feminina, aprofundando as desigualdades e restringindo ainda mais o acesso delas aos espaços de poder e aos privilégios sociais.

As mudanças econômicas e políticas desse período contribuíram para reforçar uma ordem patriarcal mais rígida, que restringiu a presença e a atuação das mulheres no espaço público, ao mesmo tempo em que difundiu ideais de castidade, obediência e submissão. Essa configuração histórica se reflete diretamente nas representações femininas do *Cancioneiro Geral*: nos poemas selecionados, a figura da mulher aparece quase sempre vinculada a papéis biológicos e reprodutivos ou retratada como objeto de desejo, riso e entretenimento. Nesse processo de naturalização da violência simbólica, conforme aponta Bourdieu (1998), o discurso é apresentado de maneira natural em relações de desigualdade.

O riso fica longe de funcionar como catarse ou subversão, tornando-se um instrumento de vigilância, de punição e de reafirmação da norma patriarcal. A

análise revela, ainda, uma tensão constante entre a herança idealizadora da tradição cortês, que concebe a dama inacessível em versos de poemas, os quais, em seguida, registram a estética grotesca, justamente buscando rebaixar a idealização da mulher à condição de corpo material, vulgar e ridicularizado. Esse jogo entre sublimação e degradação permite-nos compreender como a poesia do *Cancioneiro* se insere nesse sistema simbólico.

Em relação à classificação formal dos 880 poemas pertencentes ao *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, são organizadas em seis grandes tipos poéticos, de acordo com Fernandes (2011, p.19), assim divididos: baladas, vilancetes, esparsas, trovas, cantigas e poemas de formas mistas. Esse enquadramento foi minuciosamente avaliado por Geraldo Augusto Fernandes, em sua tese de doutorado (2011), onde analisa origem, estrutura e evolução de cada forma, à luz da tradição ibérica. As baladas são composições pluriversificadas, geralmente acompanhadas de refrão, herdeiras da tradição trovadoresca e da *Ars Nova* europeia. Já os vilancetes (ou *villancicos*) estruturam-se com mote de dois ou três versos, seguidos de glosa, estrofes (normalmente de sete versos) que comentam o mote. As esparsas caracterizam-se como monostróficas (uma única estrofe), compostas por oito a dezesseis versos, adequadas ao improviso e à formulação de máximas morais ou anedóticas. As trovas aparecem em forma de duas ou mais estrofes, refazendo o modelo da cantiga trovadoresca e assumindo caráter popular e festivo. As cantigas são compostas a partir de motes curtos (geralmente quatro versos), seguidos por voltas de oito a dez versos, emolduradas pelo recorte argumentativo e dramático do poema.

Já os poemas de formas mistas combinam elementos de duas ou mais dessas categorias, revelando a criatividade e a experimentação dos poetas palacianos e humanistas. Esse sistema de classificação estruturado ou taxonomia, decorre tanto da análise métrica quanto da história literária, consolidando-se como uma ferramenta essencial para entender os efeitos estilísticos e sociais do *Cancioneiro*.

Traduzindo as complexas práticas cortesãs em unidades formais, ela mostra como esses poemas não eram meros divertimentos, mas instrumentos de conversação, satíricos e performativos e que cada gênero articula de modo distinto os valores, o humor e as tensões do ambiente político e afetivo da corte. A operação classificatória de Fernandes (2011), inspirada no modelo de Giuseppe Tavani para a

lírica trovadoresca, expõe o dinamismo da tradição renascentista, que reavalia, adapta e reinventa legados medievais com um olhar elegante, crítico e original.

Por fim, a contribuição metodológica de Moisés (2007) permite-nos identificar como os recursos estilísticos empregados a sátira, o humor vulgar, as hipérboles e os jogos linguísticos não são meras estratégias poéticas, todavia, formas eficazes de veiculação e perpetuação da dominação simbólica. A análise da linguagem, portanto, revela-se essencial para compreender como o discurso poético atua como instrumento de reprodução das desigualdades de gênero, funcionando como uma engrenagem poderosa na manutenção das hierarquias sociais.

O corpus escolhido está dividido da seguinte forma: 3.1 – O riso, o escárnio e a moralidade: *Do Coudel-Mor a uma senhora que queria fugir de Palmela* (vol. I nº 54); 3.2 – O prazer, o corpo e a inversão da moral: *Cantiga de Rui Moniz em que aconselha ūas senhoras* (vol. II, nº 201); 3.3 – A injúria, o medo e o desejo: *Cantiga de Rui Moniz a uma molher que ele ja conheceo e mandou-lhe ūa muito maa reposta* (vol. II, nº 203); 3.4 – A sátira para o desconforto masculino: *De Fernam da Silveira a Dom Rodrigo de Castro que beijou ūa dama e ela meteo-lhe a lingua na boca* (vol. III, nº 604); 3.5 – A mulher perigosa: riso, desejo e advertência moral (vol. II, nº 309); 3.6 – Entre a dama e a mula: *Cantiga de Joam Afonso d'Aveiro a Lançarote de Melo* (vol. III, nº 519); 3.7 – O corpo grotesco e a violência simbólica: *De Diogo Fogaça a ūa dama muito gorda* (vol. I, nº 184); 3.8 – O envelhecimento como ruína: *Trovas Suas a ūa Dama Sem Se Nomear* (vol. II, nº 304); 3.9 – O erotismo burlesco e a subversão: *Coudel-Moor a sua cunhada* (vol. I, nº 49); 3.10 – A pornografia no grotesco: *O Coudel-Moor às Damas* (o sexo de Dona Lucrécia) (vol. I, nº 30).

Na sequência das leituras analíticas, metodologicamente propomos uma leitura articulada entre o riso, o grotesco e a dominação simbólica, em que o corpo feminino se configura como alvo da sátira. Nesse contexto, insere-se a nossa primeira leitura interpretativa intitulada *O Riso, o Escárnio e a Moralidade*, foi dedicada à cantiga “*Do Coudel-Mor a uma senhora que queria fugir de Palmela*”. Poema breve e aparentemente inofensivo, porém, traz uma carga simbólica ao condensar, em poucos versos, uma crítica moral disfarçada de troça, revelando de forma aguda e explícita, a linguagem satírica que reproduz a lógica da exclusão e da violência simbólica sobre os corpos femininos.

3.1 – O riso, o escárnio e a moralidade: “*Do Coudel-Mor a uma senhora que queria fugir de Palmela*” (vol. I, nº 54).

A cantiga “*Do Coudel-Moor a uma Senhora que queria fugir de Palmela*” apresenta-se, à primeira vista, como uma composição breve em duas estrofes, bem-humorada, situada no contexto de um trocadilho geográfico-social. O enunciado poético consiste, basicamente, na seguinte formulação: “*Onde a mulher morre de parto*”. A vila de Palmela é reduzida, nesse discurso, a um lugar onde o destino feminino é unicamente biológico: nascer, engravidar, parir e morrer em função desse ciclo. A personagem feminina que deseja fugir da vila não é, portanto, apenas uma viajante ou alguém em busca de mudança geográfica, mas, uma mulher tentando escapar do seu próprio destino biológico, da sua condição naturalizada como matriz e corpo reprodutor.

O humor aqui opera mascarando a violência simbólica, pois a frase / que nessa vila nam morrem,/ senhora, senam de parto/ funciona como um aforismo retirando da mulher qualquer possibilidade de que sua existência não seja em sua função uterina. O destino biológico de parir até morrer, não é apresentado como tragédia, mas como piada, como um dado natural, ou ainda, como uma verdade incontestável:

<p><b>DO COUDEL-MOOR A ÚA SENHORA QUE QUERIA FOGIR DE PALMELA POR SE DIZER QUE MARRERA I ÚA MOLHER, E ELA MARRERA DE PARTO.</b></p> <p>Que em trajos de donzela, dona, motejês assi, senhora, sobi aqui e daqui vereis Palmela.</p> <p>As novas cá tanto correm, que d' ouvi-las ja sam farto, que nessa vila nam morrem, senhora, senam de parto. E pois fingis de donzela, nam fujaes por isso d' i, mas podeis sobir aqui e daqui vereis Palmela.</p> <p>(Dias, vol. I, 54)</p>	<p><b>DO COUDEL-MOOR A ÚA SENHORA QUE QUERIA FOGIR DE PALMELA POR SE DIZER QUE MARRERA I ÚA MOLHER, E ELA MARRERA DE PARTO.</b></p> <p>Que em trajes de donzela, dona, zombais assim, senhora, subi aqui e daqui vereis Palmela.</p> <p>As novas correm tanto, que de ouvi-las já estou farto, que nessa vila não morrem, senhora, senão de parto. E pois fingis de donzela, não fuja por isso daí, mas podeis subir aqui e daqui vereis Palmela.</p>
--	---

(Adaptação nossa)

A estrutura formal da composição que articula o mote (estrofe introdutória com dois ou quatro versos) e a glosa (desenvolvimento do mote) em versos de redondilha maior, desempenha papel central na construção da sátira e na consequente degradação simbólica do corpo feminino. A forma tradicional e musical confere leveza ao texto, mas essa leveza serve justamente para dissimular a violência simbólica que opera por meio do riso e da ironia.

No mote, a figura feminina é apresentada como alvo de zombaria em razão de seu medo da morte no parto, uma situação que, no contexto histórico, expõe a vulnerabilidade física e social da mulher. A glosa retoma e amplia essa ironia, transformando o medo em motivo de escárnio e reafirmando a superioridade do olhar masculino, que observa, comenta e corrige o corpo e o comportamento feminino.

Essa dinâmica de riso e controle, sustentada pela musicalidade da redondilha maior, traduz o que Pierre Bourdieu (1998) define como *violência simbólica*: um tipo de dominação que se exerce de forma sutil, incorporada à linguagem e às práticas culturais, naturalizando as hierarquias de gênero. A sátira, portanto, não apenas diverte, mas também educa — disciplinando comportamentos e reforçando as fronteiras sociais entre o masculino e o feminino.

Nesse mesmo sentido, a leitura à luz de Georges Bataille (2016) aprofunda a compreensão desse processo. O erotismo, longe de expressar liberdade ou subversão, revela-se aqui como um campo de tensão onde o corpo feminino é simultaneamente desejado e humilhado. O desejo, nesse contexto, converte-se em mecanismo de poder, que transforma o prazer em punição e o feminino em superfície de controle.

Assim, a estrutura do poema não é apenas formalmente engenhosa, mas funcionalmente ideológica: ela combina humor, ritmo e ironia para reforçar a lógica patriarcal. O corpo da mulher, reduzido à sua dimensão biológica e simbólica, torna-se objeto de exposição, riso e censura, um reflexo poético das relações de dominação e das contradições culturais que atravessam a sociedade cortesã do *Cancioneiro Geral*.

O mote está, em redondilha maior (7 sílabas), com rimas alternadas ABBA.

Que / em / tra / jos / de / don / ze / la → 7 sílabas

Do / na, / mo / te / jês / a / ssi → 7 sílabas

Se / nho / ra, / so / bi / a / qui → 7 sílabas

E / da / qui / ve / reis / Pal / me / la → 7 sílabas

A regularidade métrica e o retorno do mote no fim da glosa criam um efeito circular típico das cantigas de escárnio e maldizer, reforçando a ironia com musicalidade. O ritmo leve da redondilha maior favorece o tom satírico e a oralidade da composição trovadoresca. Com um esquema de ababABBA<sup>31</sup>.

No primeiro verso */Que em trajos de donzela/*, aparece o campo simbólico da pureza feminina, remetendo à aparência de recato e castidade. Entretanto, essa construção é ironicamente desconstruída na sequência, com */dona, motejês assil,* onde o verbo “motejar” sugere tanto zombaria quanto a ideia de que a própria mulher se coloca, voluntária ou involuntariamente, numa posição ridícula. A progressão dos versos */senhora, sobi aqui / e daqui vereis Palmela/* introduz, por meio do duplo sentido, a chave para a leitura do poema. "Subir aqui" funciona como metáfora explícita para o ato sexual, enquanto que "ver Palmela" ativa o campo semântico do corpo feminino, representado como espaço visível, penetrável e disponível ao olhar e ao desejo masculino. Essa construção repete-se em outros textos do *Cancioneiro*, em que "Palmela" se transforma numa metáfora recorrente para o órgão sexual feminino.

Na glosa, o verso */As novas cá tanto correm/* estabelece o pano de fundo social inserido em um ambiente no qual a circulação de boatos, informações e maledicências é constante, reforçando o caráter público e coletivo da humilhação. Na sequência, o verso */que d'ouvi-las ja sam farto/* intensifica o tom de cansaço irônico, como se o conhecimento da suposta verdade sobre Palmela fosse tão comum e evidente, que se tornou banal. A progressão para */que nessa vila nam morrem/* introduz a hipérbole grotesca que estrutura o poema, a negação da morte natural substituída por uma única causa: */senhora, senam de parto/*. Esse verso não apenas reforça a associação da mulher à sua função biológica, como também naturaliza a morte no parto, transformando-a em fato cômico, trivial e inevitável. A

---

<sup>31</sup> As letras maiúsculas representam o esquema rimático do mote. Como os quatro últimos versos repetem o esquema do mote, devem ter o mesmo esquema. Assim as letras em minúsculo representam a glosa.

mulher é, assim, reduzida a um corpo destinado à reprodução e, consequentemente, ao sofrimento e morte.

O verso */E pois fingis de donzela/* desmascara a mulher, acusando-a de hipocrisia, ao tentar se apresentar como pura ou virgem. No verso seguinte, */nam fujaes por isso d' i /*, operando como comando disciplinador e afirmando que não há motivo para fugir de Palmela, pois se a morte decorre apenas do parto, uma triste experiência, que por suposição, não deveria dizer respeito a uma verdadeira donzela. Essa lógica se completa com o verso */mas podeis sobir aqui /* e daqui vereis Palmela, / que retoma a metáfora sexual de maneira direta. O convite de "subir" solidifica a relação entre a ação sexual e a revelação da verdade, o corpo feminino como território de desvelamento, vigilância e controle masculino.

O grotesco aparece no poema, mas não assume uma função regeneradora, como sugere Mikhail Bakhtin (1987) em sua teoria do riso carnavalesco, segundo o autor, o grotesco carnavalesco está ligado à ideia de renovação e inversão temporária das hierarquias sociais, um riso que liberta, que celebra o corpo em sua materialidade, nas suas funções vitais e cíclicas, como nascimento, morte, alimentação e sexualidade. Esse riso, ao enfatizar o corpo "em devir", é essencialmente coletivo e subversivo, pois dissolve fronteiras entre os altos e baixos da cultura, entre o sagrado e o profano, entre o dominante e o dominado.

No entanto, o que se observa no *Cancioneiro Geral* é uma inversão dessa lógica carnavalesca. O grotesco que emerge no poema não visa à regeneração, mas à disciplina social. O corpo feminino é representado em sua dimensão biológica e sexual, mas não como celebração da vida ou da fertilidade e, sim como objeto de escárnio e controle. O riso, nesse caso, não subverte a ordem patriarcal: reforça-a, reafirmando a inferioridade simbólica da mulher e delimitando os espaços de poder entre os sexos.

Assim, a degradação do corpo feminino, reduzido às suas funções sexuais e reprodutivas, converte-se em uma forma de violência simbólica (Bourdieu, 1998), operando sob a aparência de humor inofensivo. O riso, longe de emancipar, oprime, e o grotesco, em vez de libertar, domestica o feminino dentro de um sistema discursivo que naturaliza a subordinação. Nesse contexto, o erotismo descrito por Bataille (2016) também se articula à violência simbólica: o desejo não gera transgressão, mas punição; o corpo da mulher é simultaneamente desejado e desvalorizado, tornando-se um espaço de humilhação e poder.

O poema, portanto, transforma a forma do riso em instrumento de vigilância cultural, onde o grotesco deixa de ser um meio de reversão e passa a ser um mecanismo de normalização. A sátira, travestida de humor, reproduz e legitima o regime simbólico patriarcal, convertendo o riso — tradicionalmente libertador — em um ato de reafirmação das desigualdades.

A lógica do poema é a mesma que rege os sistemas de dominação simbólica, o discurso atua como veículo eficaz e transformador de construções culturais arbitrárias em fatos sociais aceitáveis e incontestáveis. O verso */nessa vila nam morrem, /senhora, senam de parto/* cristaliza essa operação. A morte, que deveria ser compreendida na sua universalidade, é vista como trivial, transformando-se em piada que se inscreve no corpo da mulher marcando sua função biológica e seu destino inevitável.

O convite implícito ao ato sexual aparece no verso */sobi aqui/* não é apenas expressão de desejo, mas aparece também como instrumento de exposição e condenação. Enquanto os homens observam, julgam e riem, as mulheres são expostas como corpos, em sua função biológica. O poema, assim, não é apenas uma manifestação poética, mas, também é um documento da cultura misógina de seu tempo, que utiliza o riso como ferramenta de controle e opressão.

Na composição seguinte, de Rui Moniz, o discurso satírico adota um tom mais abertamente licencioso, mas não menos disciplinador. A sátira vai ganhando contornos de suposto “conselho”, sob a aparência de leveza e humor, funcionando como um manual masculino de iniciação sexual feminina. É nessa perspectiva que se insere a análise da próxima cantiga.

### 3.2 – O prazer, o corpo e a inversão da moral: “*Cantiga de Rui Moniz em que aconselha Úas senhoras*” (vol. II, nº 201).

A cantiga de Rui Moniz em que aconselha Úas senhoras está inserida na tradição da poesia satírica e erótico-burlesca quinhentista, que articula um discurso de aconselhamento dirigido às mulheres. De forma cômica, provocadora e licenciosa, a composição explora os temas da sexualidade feminina, da iniciação sexual e da transgressão das normas sociais de castidade, fazendo valer-se de trocadilhos, ambivalências e imagens corporais explícitas.

O eu poético adota o tom de conselheiro experiente que, com base em exemplos de “coitadas” que morreram por terem adiado o casamento, ou o início da vida sexual, incita as jovens mulheres a não tardarem em “cimbrar”, termo ambíguo que pode significar tanto montar (no sentido equestre) quanto deixar-se montar, funcionando como metáfora para o ato sexual. A linguagem assume duplos sentidos constantes e opera por meio de imagens vívidas, ora cômicas, ora cruas, do corpo feminino e de seus gestos e apetites.

Embora o poema se posicione contra a repressão dos desejos femininos, a forma como o discurso se estrutura, sempre a partir de um ponto de vista masculino, normativo e hierarquizante, denuncia o controle simbólico sobre a sexualidade feminina. O saber erótico, representado como sabedoria de vida, é transmitido nos versos como uma prerrogativa masculina, incumbindo às mulheres o papel de responder ao desejo alheio com docilidade e silêncio. Além disso, o texto explora de forma petulante e ambígua a justificação religiosa do prazer carnal, evocando o mandamento divino */Fazei geração/*, como se o próprio Deus autorizasse os prazeres antecipados. Essa apropriação do discurso bíblico evidencia o uso estratégico do sagrado como legitimação do erotismo e da dominação.

A cantiga apresenta uma síntese da lógica grotesca e patriarcal do riso, próprio da época em os versos foram escritos e compilados. Momento em que o corpo da mulher foi, simultaneamente, exaltado e ridicularizado, desejado e disciplinado, tornando-se campo de disputa simbólica entre a liberdade e o controle. A leitura contemporânea, ao reconhecer a riqueza ambígua do texto, atenta para os mecanismos sutis (e por vezes violentos) com que o humor opera como forma de sujeição social.

CANTIGA DE RUI MONIZ, EM QUE ACONSELHA ÚAS SENHORAS.	CANTIGA DE RUI MONIZ, EM QUE ACONSELHA UMAS SENHORAS.
Senhoras, com cedo cimbrar ou casar, qu' a quem lhe tardar, par Deos, hei-lhe medo.	Senhoras, [com] recuso brincar ou casar, qu' a quem lhe tardar, por Deus, eu tenho medo.
E lembre-vos bem aqueelas coitadas que Deos ja lá tem por tarde casadas.	E lembrem-se bem daquelas infelizes que Deus já lá tem, por tarde casadas.

<p>Havei ora medo, sabê-vos lograr, nam queirais tomar a morte com cedo.</p>	<p>Haveis [de] implorar medo, Sabeis-vos aproveitar, não queirais tomar a morte como abandono.</p>
<p>E pois vistes duas, guardar de terceira, assentar-lhe a calveira vestidas ou nuas. E com este medo de tarde casar, nam compre tardar, mas cimbrar com cedo.</p>	<p>E se vistes duas, evitem a terceira, assentar-lhe em cima vestidas ou nuas. E com esse receio de tarde casar, não convém esperar, mas brincar largo (aberto)</p>
<p>Qu' assi fez aquela por sua saude que mui ameude lhe dam cambadela. E com este dedo se pode mostrar quem se foi furar sem lume, com cedo.</p>	<p>Foi o que fez aquela, por cuidar da saúde, que com frequência apanha tropeços. E com este dedo se pode mostrar quem se foi furar sem luz, com abdicação.</p>
<p>Quem gosta a duçura e a pode saber ha o outro viver por desaventura. Portanto, sem medo cimbrar sem tardar, ca vos ha-de pesar de nam ser mais cedo.</p>	<p>Quem gosta de doçura e a pode conhecer há o outro viver por desventura. Deste modo, sem medo curvar sem demorar, pois vos há-de pesar de não ser [feito] mais cedo.</p>
<p>Mas a que o gosta nam lhe pesa nada de ser cavalgada d' ilharga ou de costa. Passará dos doze, o mais nam é cedo, s' amor vos escoze perdê-lhe o medo.</p>	<p>Mas aquele que gosta não lhe pesa nada de ser montada de flanco ou de costa. Passará dos doze, o mais não é cedo, se amor vos escove perde-lhe o medo.</p>
<p>Guardar d' esperança muito perlongada e seja lembrada per nome Costança, que lambeo o dedo despois de gostar e foi-se finar, do que vos hei medo.</p>	<p>Guardar de esperança muito prolongada e seja lembrada pelo nome de Constança , que lambeu o dedo depois de namorar e foi-se acabar do que vós tendes medo.</p>
<p>Pegar pelas cristas</p>	<p>Pegar pelas cristas (o ponto mais alto)</p>

<p>a qualquer escuro, cimbrar a nam vistas é caso seguro. E posto em segredo, folgar e calar, deixai-vos andar, sem disso haver medo.</p> <p>Ja se nam costuma pedir virgindade e que se presuma nam ha i verdade. Com mão ou com dedo podêis-vos furar sem arrepear, nem disso haver medo.</p> <p>Quem for derribada pelo fodicam, quer caia quer nam, nam vá arrufada. Assentar-lh' o bredo, cimbrar e folgar, mas quem vos levar deve d' haver medo.</p> <p>E nam é mentira que Deos disse a Adam: — Fazei geraçam. E daqui se vos tira que folgar com cedo nam é de prasmar, mas de lhe tardar deveis d' haver medo.</p> <p>Por ser defamadas nam leixês fazer, ca destas vem ser as mais bem casadas. Ca nam é segredo, quem sabe folgar nam perde casar, nem hajaes disso medo.</p> <p>Fim. (Dias, vol. II nº 201)</p>	<p>a qualquer [ambiente] escuro zimbrar a não vistas é caso seguro. E guardar segredo, descansar e calar, deixai-vos andar, sem sentir medo disso.</p> <p>Já não se costuma exigir virgindade e que se presuma não há aí verdade. Com a mão ou com o dedo podei-vos furar sem recear nem haver medo disso.</p> <p>Que for derrubada por meio de fornicação, quer caia quer não, não vá enrugada. Assentar-lhe o bredo (erva que cura), curvar-se e descansar, mas quem vos levar deve ter medo.</p> <p>E não é mentira que Deus disse a Adão: - Fazeis vós geração. E daqui se vos tira que descansar cedo não é de plasmar, mas de tardar deveis de ter medo.</p> <p>Por ser difamadas não deixeis fazer, pois destas vem ser as mais bem casadas. Porque não é segredo, quem sabe se divertir não perde casar, nem hajais disso medo.</p> <p>Fim. (Adaptação nossa)</p>
--	---

Quanto à estrutura, a cantiga é composta por doze estrofes organizadas em uma quadra e o restante das estrofes construídas com oito versos. O poema segue majoritariamente o esquema ABBACDDC. Esse padrão cria uma musicalidade

circular, as rimas externas “fecham” a estrofe, enquanto o bloco interno (CDDC) reforça o ritmo coloquial e o tom de *refrão moralizante-irônico*. As rimas consonantes exploram terminações simples como -ar, -edo, -ada, -edo, o que reforçam esse tom coloquial dando a cadênciâ do erotismo no discurso.

O uso reiterado de certas palavras que possuem rima, como ‘medo’, ‘cedo’, ‘casar’, ‘folgar’ – evidencia uma construção poética que gira em torno de temas sexuais disfarçados sob a forma de conselhos e máximas de vida. A combinação entre métrica regular, rimas simples e temática sugestiva contribui para a eficácia comunicativa do poema, que assume um tom deliberadamente provocativo, próprio da sátira popular quinhentista. Em relação à estrutura temos:

E /lem / bre / vos / bem/ → 5 sílabas  
 da / que / las / coi / ta / das/ → 5 sílabas  
 De / os / já / lá / tem/ → 5 sílabas  
 por / tar / de / ca / sa / das/ → 5 sílabas  
 Ha / vei / o / ra / me / do/ → 5 sílabas  
 sa / bê-/vos / lo / grar/ → 5 sílabas  
 nam / quei / rais / to / mar/ → 5 sílabas  
 a / mor / te / com / ce / do/ → 5 sílabas

No poema há a prevalência do uso do verso em redondilha menor (5 sílabas) o que indica uma métrica perfeita, apresentando uma composição fluida e oralizada, com ritmo ágil e versos curtos contribuem para a eficácia do riso, da ironia e da crítica social.

A cantiga “*Senhoras, com cedo / cimbrar ou casar, / qu' a quem lhe tardar, / par Deos, hei-lhe medo*” inicia com um tom de advertência bem-humorada, que se desdobra, ao longo da composição, como um “conselho” dirigido às mulheres. O sujeito poético se apresenta como aquele que, sob a aparência de brincadeira e camaradagem, enuncia normas para o comportamento feminino. Em vez de reforçar a castidade e a espera como virtudes, a voz lírica sugere justamente o oposto: que é preferível experimentar o prazer sexual cedo a morrer sem conhecê-lo.

Essa inversão discursiva marca essas ambiguidades que enriquecem o texto trazendo um tom jocoso e aparentemente libertário, mas que ao mesmo tempo em que relativiza os interditos sexuais impostos às mulheres, reafirma o lugar

subordinado do corpo feminino dentro da lógica do desejo masculino. A crítica à demora: */Havei ora medo, / sabê-vos lograr, / nam queirais tomar / a morte com cedo/* é formulada em tom de alerta para que a mulher que não aproveitar em tempo útil será punida com a frustração e, simbolicamente, com a morte. O uso do verbo */cimbrar/* adquire evidente conotação sexual, reforça o chamado à antecipação do prazer.

A cena que se segue é cômico-erótica e se desenvolve em imagens que exploram, com escárnio, a sexualidade feminina. O nome e a figura de “Constança” são evocados em *e seja lembrada / per nome Constança, / que lambeo o dedo / depois de gostar / e foi-se finar/*, mobilizando a narrativa moralizante em que a mulher que experimenta o prazer por vontade própria provoca a morte. A imagem do ato de “lamber o dedo” alude ao apetite tanto sexual quanto alimentar, e pode ser lida como metáfora da masturbação, uma prática interdita e condenável.

A partir do verso */Passará dos doze, / o mais nam é cedo, / s' amor vos escoze / perdê-lhe o medo/*, a cantiga sugere uma normalização da iniciação sexual, pois naquele período a menina aos doze anos já estava com idade aceitável para “cimbrar” acentuando o humor, escancarando o sistema simbólico que transforma o corpo feminino em objeto público, desde muito cedo.

Ao tratar do ato sexual em termos animalizados, como no verso */Mas a que o gosta / nam lhe pesa nada / de ser cavalgada / d' ilharga ou de costa/*, o poema evidencia sua estética de degradação. A mulher aparece como montaria passiva, disponível e cúmplice, e o prazer acontece em posições que reforçam sua condição de objeto. A lógica carnavalesca, que poderia redimir o grotesco, cede lugar a uma visão disciplinadora: o humor legitima o domínio masculino sobre o corpo feminino.

O poema oferece também uma cena que alude à violência sexual: */Quem for derribada / pelo fodicam, / quer caia quer nam, / nam vá arrufada/* O termo “fodicam”, forma arcaica e jocosa para o ato sexual, aparece associado a uma possível coerção. A mulher, mesmo derrubada, não deveria “arrufar-se” (reclamar), mas aceitar com bom humor. A naturalização da violência como piada encobre, de forma perversa, a ausência de consentimento. Na sequência, a recomendação */Assentar-lh' o bredo, / cimbrar e folgar,/* associa-se ao ato de se deitar (possivelmente em sentido eufemístico para penetrar) ao prazer que não deve ser negado, mesmo quando imposto.

Outro momento marcante no texto encontram-se nos versos: */E pois vistes duas, / guardar de terceira, / assentar-lhe a calveira / vestidas ou nuas.* A imagem do “assentar-lhe a calveira” está relacionada à ideia de “calva” ou “calvício” (do latim *calvus*), ou seja, uma superfície lisa e arredondada, o que sugere um jogo visual e corporal como uma referência erótica indireta ao corpo feminino em posição sexual em qualquer condição, vestindo roupa ou nua. Há uma crueza visual e simbólica nesse verso, que sintetiza o impulso masculino de posse, independente das circunstâncias.

Mesmo quando ocorre uma simulação para defender a liberdade sexual feminina, como em */Com mão ou com dedo / podês-vos furar / sem arrepear*, o poema inscreve esse saber no interior de uma pedagogia da submissão. A mulher que conhece seu corpo é, ao mesmo tempo, a que deve escondê-lo, como se o autoconhecimento fosse tolerável apenas se permanecer invisível e silencioso. A lógica se completa com a invocação teológica: */E nam é mentira / que Deos disse a Adam: / — Fazei geraçam.* A referência à ordem divina legitima a moral da prática sexual. A sexualidade feminina, nesse contexto, é tolerada apenas enquanto instrumento da vontade divina e do patriarcado. O poema é finalizado com a figura do eu poético que se oferece como parceiro: */mas se eu lá entrar / perdei vós o medo.* A cena é de entrega e dominação. A mulher que hesita deve perder o medo — porque ele, homem experiente, se encarregará de guiá-la. Fecha-se, assim, o circuito de instrução e controle.

Trata-se esse poema de um documento das representações de gênero na transição medieval-renascentista, em que o grotesco, o humor e a obscenidade operam não como transgressão libertadora, mas como reafirmação das normas de submissão sexual feminina. O convite à libertinagem é, na verdade, uma armadilha: se a mulher o aceita, está perdida em seu corpo; se o recusa, é ridicularizada por não saber “folgar”. Entre a “calveira” e o “fodicam” não há escapatória. Apenas o riso e a violência simbólica que o convite esconde.

Assim, o poema se estrutura como um falso manual de aconselhamento às mulheres sobre os prazeres do sexo, projetando sobre elas um saber erótico masculino. Já a composição que se segue intensifica essa lógica de subordinação, ao tratar a mulher como objeto de vingança. A sátira agora se volta contra uma figura feminina que já foi “conhecida” e desejada pelo sujeito poético, mas, por razões não ditas, torna-se alvo de uma */muito má resposta*. É nesse movimento de

reversão afetiva, onde o desejo ferido se converte em agressão verbal é que se estrutura a nossa próxima análise.

3.3 – A injúria, o medo e o desejo: “*Cantiga de Rui Moniz a uma molher que ele já conheceo e mandou-lhe ūa muito maa reposta*” (vol. II, nº 203).

A Cantiga de Rui Moniz configura-se como expressão do riso vingativo que perpassa a poesia palaciana. A mulher, antes conhecida do sujeito poético, transforma-se em destinatária de uma retaliação travestida de cantiga, na qual o erotismo é ressignificado como uma humilhação pública. Sob o disfarce da comicidade, o poeta utilizou uma retórica de exclusão e domínio, e o corpo feminino, antes desejado, apresenta-se rebaixado e ofendido por meio de imagens grotescas, questionando, inclusive, o gênero feminino.

A cantiga é endereçada a uma mulher com quem o eu lírico revela ter mantido relações íntimas. Trata-se de um poema curto, mas denso em suas implicações simbólicas, onde o riso, ao invés de libertar, atua como instrumento de humilhação e reafirmação de hierarquias.

CANTIGA DE RUI MONIZ A ÚA MOLHER QUE ELE JA CONHECEO E MANDOU-LHE ÚA MUITO MAA REPOSTA.	CANTIGA DE RUI MONIZ A UMA MULHER QUE ELE JÁ CONHECEU E MANDOU-LHE UMA MUITO MÁ REPOSTA.
<p>Dama do jentil despacho, que pouco dais por ninguém, eu sei que vós sabeis bem se sam femea, se macho.</p> <p>Eu vos nam avorrecia, eu sei bem que vos coçava e que quando m' aprazia, em osso vos cavalgava. Pois sequer havei empacho, vós molher de pouco bem, de quem vos em Santarém cavalgou sem barbicacho.</p> <p>(Dias, vol. II, nº 203)</p>	<p>Dama de gentil mando, que pouco vós dais por ninguém, eu sei que vós sabeis bem se sois mulher ou homem.</p> <p>Eu nunca vos desprezei (ou aborreci), sei bem que sentia desejo, e que quando me agradava, em vós [nua] cavalgava. Pois nem sequer mostrais vergonha, vós, mulher de pouca honra, de quem vós em Santarém, cavalgou sem cerimônia.</p> <p>(Adaptação nossa)</p>

Quanto à sua estrutura formal, o poema apresenta um mote de quatro versos em redondilha maior (versos de sete sílabas poéticas), seguido por uma glosa composta de oito versos também heptassílabos. Essa regularidade métrica confere à composição uma musicalidade marcada e um ritmo coloquial, que reforçam o tom cômico e escandaloso do relato. O uso da redondilha (forma popular e de fácil memorização) aproxima o discurso poético da oralidade, intensificando o efeito satírico e a sensação de diálogo direto com o público.

No mote, observam-se versos alternando acentos graves e agudos, o que cria uma cadência expressiva e irônica:

Da / ma / do / jen / til / des / pa / cho → 7 sílabas  
que / pou / co / dais / por / nin / guém → 7 sílabas  
eu / sei / que / vós / sa / beis / bem → 7 sílabas  
se / sam / fe / me/ a, / se / ma / cho → 7 sílabas

A glosa, composta de oito versos igualmente regulares, amplia o sentido do mote e o transforma em uma narrativa de teor obsceno e burlesco. O ritmo constante sustenta o jogo entre o dizer moralizante e o subentendido erótico, próprio da poesia satírica de corte:

Eu / vos / nam / a / vo / rre / ci / a → 7 sílabas  
eu / sei / bem / que / vos / co / ça / va → 7 sílabas  
e / que / quan / do / m' a / pra / zi / a → 7 sílabas  
em / os / so / vos / ca / val / ga / va → 7 sílabas  
pois / se / quer / ha / vei / em / pa / cho → 7 sílabas  
vós / mo / lher / de / pou / co / bem → 7 sílabas  
de / quem / vos / em / San / ta / rém → 7 sílabas  
ca / val / gou / sem / bar / bi / ca / cho → 7 sílabas

A repetição da métrica e o uso de rimas simples e sonoras produzem uma cadência que torna o conteúdo sexual mais leve em sua forma, mas ainda mais provocador em seu efeito. Essa tensão entre ritmo regular e sentido transgressor revela a habilidade do poeta em usar os recursos formais para mascarar, sob a aparência de brincadeira, a degradação simbólica da figura feminina.

A composição se inicia com apenas uma aparente cortesia irônica: /*Dama do jentil despacho*/. O uso da expressão “gentil despacho” associa-se a uma falsa disponibilidade ou leveza de comportamento, expressa pelo sujeito lírico, que contrasta com a ausência de valor pessoal, fato revelado em seguida: /que pouco dais por ninguém/. Há, aqui, uma ironia cruel que inverte o sentido de nobreza ou graça, sugerindo que essa “dama”, na verdade, era vulgar ou promíscua. A mulher outrora “dama” é retirada do lugar de prestígio social e moral que, inicialmente, era sugerido. A sexualidade feminina apresenta-se evocada para ser exposta, julgada e ridicularizada. A estrutura breve do poema, composta por apenas duas estrofes, intensifica o tom direto, agressivo e sarcástico da intervenção poética.

O verso /*eu sei que vós sabeis bem / se sam femea, se macho*/ lança uma provocação ambígua, que funciona como uma acusação direta à dama, cuja atividade sexual seria tão intensa que ela não se detém sequer ao gênero de seus parceiros, ou por outro lado, insinua uma prática tão intensa e frequente, que a sua experiência lhe permite distinguir ou, quem sabe, nem mais se importar, se aquele que a procura é homem ou mulher. A provocação aproxima-se ao escândalo e toca abertamente na fluidez dos desejos, algo ousado para o seu tempo, escapando ao controle masculino, a leitura que, para a época, beirava ao insulto, rompendo com as normas esperadas do comportamento sexual.

Nos versos que se seguem, o eu lírico relembraria um passado de intimidades com essa mulher /*eu sei bem que vos coçava / e que quando m' aprazia, / em osso vos cavalgava*/. A linguagem é direta, mostrando o desejo feminino reduzido à expressão física de uma “coceira”, enquanto o ato sexual se configura como uma montaria. A escolha das palavras, especialmente “em osso” (plena nudez), sugere intensidade e também repetição, mostrando rudeza no contexto inserido.

O poema traz uma acusação ainda mais dura, a de que a mulher teria sido “cavalgada” em Santarém /*sem barbicacho*/, isto é, sem controle, sem cuidado, sem qualquer ornamento ou pudor. O termo “barbicacho”, normalmente é usado para prender o chapéu ou para segurar arreios, adquire aqui conotação simbólica, tratando-se de um ato sexual realizado com descaso, não apenas ferindo a imagem da mulher, mas a transformando em objeto de uso vulgar e público. A cidade portuguesa de Santarém é mencionada como palco da transgressão, o que reforça o caráter público da vergonha lançada sobre ela.

Apesar da estrutura leve e do tom aparentemente jocoso, a cantiga opera sobre um eixo de violência simbólica. O sujeito lírico não apenas se vinga da mulher que o teria desdenhado com uma resposta ríspida, expondo-a publicamente, reduzindo-a a um corpo que “servia” ao seu prazer e que, agora, é desonrado pela palavra. É nesse exato ponto que os versos revelam sua dimensão profunda de dominação masculina e a sexualidade feminina é aceita apenas enquanto silenciosa, submissa e útil ao gozo masculino. Quando essa mesma mulher ousa responder, reagir ou recusar, torna-se alvo de escárnio.

Qualquer mostra de sutileza é eliminada e o sujeito lírico se posiciona com retaliação. A mulher, antes parceira, agora é transformada em motivo de riso e objeto de humilhação. O humor se apresenta como mecanismo de punição moral, uma forma de reescrever a experiência sexual do passado como desonra, sobretudo, quando a mulher, nesse momento, o recusa ou o ignora. Embora o texto possa parecer, à primeira leitura, apenas uma explosão de ressentimento pessoal, ele carrega uma dinâmica de gênero profunda, em que o prazer feminino, que antes foi celebrado e partilhado, agora torna-se motivo de ofensa quando escapa do controle do homem. A inversão aqui é clara, o desejo que libertava, agora condena e a mulher antes desejada passa a ser, retrospectivamente, mulher de “pouco bem”.

Nesse poema, o discurso atua de forma ambivalente. Trata-se, primeiramente, de um reforço às normas morais sobre o corpo feminino, que subverte convenções hipócritas através do humor e da obscenidade. O eu lírico não apenas rememora um encontro íntimo, contudo o transforma em matéria de riso público, expondo e regulando o comportamento da mulher. Nesse sentido, os versos funcionam como um “instrumento de controle”, ridicularizando desvios e reafirmando hierarquias de gênero. No entanto, essa mesma linguagem transgressora, inteira de trocadilhos obscenos e humor grosseiro, também “desestabiliza a moral convencional”, ao escancarar o desejo e ironizar a falsa virtude.

O riso renascentista revela, assim, sua dupla face, apresenta-se como arma de dominação usada para humilhar e disciplinar e, ao mesmo tempo, demonstra um gesto de liberação, que desmascara hipocrisias e desafia o moralismo vigente. Quanto à ambiguidade: ao atingir a mulher, o sujeito lírico reforça o poder masculino e ao satirizar as convenções sociais, abre espaço para uma crítica irreverente. Portanto, a poesia erótica, simultaneamente, pode servir ao conservadorismo e à subversão.

Na sequência do *corpus*, apresentamos a leitura do poema de Fernam da Silveira, que se dirige a Dom Rodrigo de Castro, introduzindo uma nova temática sobre o panorama satírico sobre o desconforto masculino diante da iniciativa feminina. A mulher que sempre representou a passividade em relação ao desejo ou retratada como culpada por sua recusa, surge em uma posição ativa, surpreendendo o interlocutor ao introduzir a língua durante o beijo. Ocorre a inversão de papéis embora tratada com humor, todavia, desestabiliza os códigos tradicionais da masculinidade, porque coloca o corpo masculino na posição de receptor. A sátira, nesse caso, atua como mecanismo de recomposição simbólica do poder patriarcal, convertendo o gesto da mulher em pilharia para neutralizar sua potencial transgressão.

### 3.4 – A sátira ao desconforto masculino: “*De Fernam da Silveira a Dom Rodrigo de Castro que beijou ūa dama e ela meteo-lhe a língua na boca*” (vol. III, nº 604)

A cantiga de Fernam da Silveira é dedicada a Dom Rodrigo de Castro. Trata-se de uma sátira burlesca, cujo núcleo é o espanto e o embaraço de Dom Rodrigo diante de uma inversão explícita de papéis. Da submissão feminina esperada no momento de um beijo, a dama toma a iniciativa e investe sua língua na boca do homem, transformando o beijo um ato erótico em uma cena de agressão simbólica.

O riso não nasce apenas dessa situação insólita, mas, sobretudo, do desconforto provocado no imaginário masculino, pela representação e atitude de uma mulher ativa e hostil. O beijo se transforma numa “penetração” invertida, em que o corpo do homem é descrito como vulnerável, receptáculo de um excesso feminino. A comicidade se sustenta sobre imagens, que enfatizam o erotismo do ato e que confere ao gesto uma carga grotesca, de natureza quase violenta. É possível perceber, nesse jogo, a linguagem cômica cumprindo seu papel regulador, ao exagerar a potência da mulher que beija, mas, simultaneamente, ridiculariza o seu papel. O efeito é duplo: a mulher é exaltada por sua ousadia, entretanto, é desautorizada pelo escárnio. O corpo feminino, que assume a iniciativa, converte-se em ameaça à ordem viril e, por isso mesmo, torna-se alvo de riso.

Há, também, a presença de uma terceira figura feminina, Dona Guiomar, responsável por ordenar simbolicamente a “deslacração” de um bastão (metáfora transparente do órgão masculino) acentua o desconforto, é a figura feminina quem rege, inicia, e dá as ordens. Nesse conjunto de versos encadeados, a sexualidade feminina emerge com força ativa, apesar do desequilíbrio provocado. Aquela que age não é apenas risível, é perigosa, perturbadora e digna de escárnio público. A sátira, nesse contexto, opera como uma forma simbólica de reposicionar a mulher nos limites morais da época, reconhecendo sua autonomia apenas para ser punida pelo riso.

<p><b>DE FERNAM DA SILVEIRA A DOM RODRIGO DE CASTRO QUE BEIJOU ÚA DAMA E ELA METEO-LHE A LINGUA NA BOCA.</b></p> <p>Pois medistes assi crua a sua língua co a vossa, dizei-nos qual é mais grossa, se a vossa, se a sua.</p> <p>Também queremos saber atee onde foi metida e qual era mais comprida, mais solta no remexer. Se veio tal falcatura por sua parte ou por vossa, nos dizei qual é mais grossa se a vossa, se a sua.</p> <p>Reposta de Dom Rodrigo.</p> <p>Mais comprida e mais delgada achei a sua que a minha, porque toda a campainha me leixou escalavrada. E fez-me tam grandes brigas nos queixais, que mos nom fizera tais ú grande molho d' ortigas.</p> <p>Outra sua.</p> <p>Eu disse-lhe: — Tate, perra, nam metais assi de ponta a lingua que tanto monta com' oos da boca em terra! Fazei conta! Dizia: — Mano, deixai-me</p>	<p><b>DE FERNAM DA SILVEIRA A DOM RODRIGO DE CASTRO QUE BEIJOU UMA DAMA E ELA METEU-LHE A LINGUA NA BOCA.</b></p> <p>Porque vós medistes assim atrevida, a língua dela com a vossa, dizei-nos qual é a mais grossa, se a vossa ou a dela.</p> <p>Também queremos saber até onde ela foi colocada, e qual era a mais comprida, mais solta no remexer. Se veio esse engano da parte dela ou da vossa, dizei-nos qual é a mais grossa, se a vossa, se a dela.</p> <p>Resposta de Dom Rodrigo</p> <p>Mais comprida e mais fina achei a sua que a minha, porque toda a campainha me ficou arranhada. E me causou tanto incômodo nos maxilares que não fizera tal um grande feixe de urtigas.</p> <p>Outra sua.</p> <p>Eu disse a ela: — Alto lá, danada, não enfie assim direto essa língua que tanto monta com os olhos da boca em terra! Tenha compostura! Ela dizia: — Irmão, deixai-me</p>
---	---

<p>enquanto tenho lugar! E eu bradava: — Soltai-me, deixaí-me resfolegar, que me quereis afogar!</p> <p>Outra de Fernam da Silveira.</p> <p>Ouvi de todos mandado da senhora Dona Guiomar, que manda desencerar ú croque qu' ee encerado. E manda que mui asinha a degradem do seram, porque toda a campainha esfolou a seu irmam.</p> <p>(Dias, vol. III, nº 604)</p>	<p>enquanto tenho espaço! E eu gritava: — Solta-me, deixaí-me respirar, que me quereis afogar!</p> <p>Outra de Fernam da Silveira</p> <p>Ouvi, por ordem geral, da senhora Dona Guiomar, que se manda deslacrar um bastão que está lacrado. E ordena que bem depressa o retirem da cera, porque toda a campainha esfolou o seu irmão.</p> <p>(Adaptação nossa )</p>
--	---

A composição se apresenta, inicialmente, com um mote de 4 versos heptassílabos graves e agudos, solicitando uma explicação sobre a espessura da língua da mulher e a de Dom Rodrigo de Castro. O poema se desdobra na forma de um diálogo entre Dom Fernam da Silveira e Dom Rodrigo de Castro. Os versos apresentam rimas ABBACDDC permitindo a circularidade do poema. As rimas, de modo geral, são ricas. Quanto à metrificação:

/Pois / me/dis/tes / as/si / cru-a → 7 sílabas  
 /a / su/a / lin/gua / coa / vos-sa → 7 sílabas  
 /di/zei/nos / qual / é / mais / gros-sa → 7 sílabas  
 /se/a / vos/sa / se/a / su-a → 7 sílabas  
 /tam/bém / que/re/mos / sa/ber → 7 sílabas

/a/tee / on/de / foi / me/ti/da → 7 sílabas  
 /e / qual / e-ra / mais / com-pri-da → 7 sílabas  
 mais / sol/ta / no / re/me/xer → 7 sílabas  
 /se / vei/o / tal / fal/ca/tru-a → 7 sílabas  
 /por / sua / par-te / ou / por / vos-sa → 7 sílabas  
 /nos / di-zei / qual / é / mais / gros-sa → 7 sílabas  
 /se/ a / vos/sa / se/a / su-a → 7 sílabas

A regularidade métrica dos versos (todos compostos em redondilha maior sete sílabas poéticas) confere à composição um ritmo leve e coloquial, típico das cantigas satíricas do *Cancioneiro Geral*. Essa cadência favorece o tom cômico e malicioso do texto, criando o ambiente propício para o jogo de duplos sentidos que se segue.

O compositor da cantiga, Fernam da Silveira, no terceiro e quarto versos do mote, inicia um jogo de perguntas inquisidoras dirigidas a Dom Rodrigo de Castro, de forma debochada: */dizei-nos qual é mais grossa, / se a vossa, se a sua/*. O riso nasce da inversão em que a mulher deixa de ser a receptora do gesto para tornar-se a agente dele. No momento do beijo, domina a cena, tomando uma atitude fora dos padrões da época, ao penetrar a língua na boca de Dom Rodrigo.

Essa inversão do comportamento feminino coloca a mulher em uma posição invasiva, transgressora e socialmente condenada pela moral quinhentista. Por isso, o riso deve ser considerado como válvula de contenção simbólica, ridicularizando o gesto feminino, recuperando o controle sobre o que escapa à norma, por meio do escárnio.

A resposta de Dom Rodrigo intensifica o grotesco. Ele se diz ferido, literalmente */porque toda a campainha / me leixou escalavrada/*. O humor reside na desproporção. O beijo, um gesto tradicionalmente associado à docura e ao afeto, é transformado numa experiência de tortura bucal. A “campainha” provavelmente faz alusão à úvula (a parte mole da garganta), elemento que aqui assume função simbólica e cômica é o ponto de encontro entre o desejo e a dor */escalavrada/ machucado*.

O exagero atinge seu auge na estrofe seguinte, quando o sujeito poético clama por ajuda: */deixai-me resfolegar, / que me quereis afogar! /*. No verso, há uma subversão da lógica amorosa, o prazer se transforma em sufocamento, a dama torna-se predadora e o humor devolve à mulher o seu lugar da pilhária. Ao mesmo tempo em que a ação feminina é exaltada por sua audácia, ela é, simbolicamente, punida pelo riso e transformada em caricatura.

A última estrofe introduz uma nova personagem, Dona Guiomar que, segundo o poema, ordena a */deslacração/* de um bastão. Tratando-se de um trocadilho claro com o órgão masculino, velado sob a expressão */croque encerrado/* isto é, algo guardado ou contido que agora deve ser retirado da cera (ou do celibato, ou da passividade). O humor se constrói em torno do interdito: a dama ordena a

liberação do órgão sexual masculino, pois ele teria causado danos à sua irmã. Importa destacar que Dona Guiomar é irmã de Dom Rodrigo, o que insere no jogo satírico a sugestão de incesto, ampliando o teor transgressor da composição.

O poema opera, portanto, num registro onde o grotesco e o cômico se entrelaçam para tratar da sexualidade de forma escancarada, com linguagem explícita, mas sempre atravessada por ambivalência. A figura feminina é, simultaneamente, exaltada por sua ousadia e ridicularizada por romper com os papéis tradicionais. A cena do beijo se torna não apenas um gesto amoroso, mas um campo de batalha, onde o corpo masculino sofre a invasão da libido feminina e é no riso que essa tensão se resolve.

Na tradição do *Cancioneiro Geral*, o riso exemplifica de forma clara que não se trata de um posicionamento neutro. Ele possui uma função reguladora, disciplinadora e, muitas vezes, violenta. A mulher que age, que deseja, que toma a iniciativa, transforma-se em personagem cômica, sua sexualidade é reconhecida, entretanto, simultaneamente, desautorizada. Ainda que o texto nos permita leituras abertas e divertidas, ele registra no corpo da mulher os limites da moral patriarcal de seu tempo, os quais, por meio da sátira, se tornam norma. O humor escancara o interdito, ao mesmo tempo em que o reforça. Essa tensão entre liberdade expressiva e contenção simbólica atravessa não apenas os poemas mais escatológicos do *Cancioneiro Geral*, bem como aqueles que operam em um registro mais util.

É exatamente nesse horizonte que se inscreve a cantiga */Senhora, soes perigosa/*, que será comentada a seguir. Menos marcada pela obscenidade aberta e mais próxima da sátira trovadoresca, a composição conjuga o tom de queixa amorosa com a crítica velada. Nela, é possível perceber como o discurso poético mobiliza a beleza feminina como metáfora de ruína e a transforma em advertência moral. Ao dar forma a um eu lírico dilacerado, mas ainda irônico, o poema articula com precisão o jogo entre desejo e castigo, idealização e repulsa, jogo esse que sustenta a lógica misógina sob a aparência do riso leve.

### 3.5 – A mulher perigosa: riso, desejo e advertência moral (vol. II, nº 309)

A cantiga */Senhora, soes perigosa/* apresenta uma estrutura breve e incisiva,

combinando o tom de lamento amoroso com uma crítica mordaz, própria da poesia satírica de inspiração trovadoresca, como tantas que se reúnem no *Cancioneiro Geral*. O sujeito lírico elabora um discurso ambíguo, entre o elogio e a censura, para figurar a mulher como bela e destruidora, perigosa e irresistível. A composição, embora menos obscena que as demais do nosso *corpus*, mobiliza elementos do grotesco simbólico ao associar a figura feminina a uma força quase demoníaca, capaz de arruinar não apenas o sujeito poético, mas todo o reino a que pertence.

<p><b>CANTIGA SUA.</b></p> <p>Senhora, soes perigosa, a vós ninguém se registe, nam soes nada piadosa, soes sobre todas fermosa e eu sobre todos triste.</p> <p>Fostes do reino lançada por nele fazerdes mal nam como dama infernada, mas como cousa danada destroieis Portugal.</p> <p>Tal ida foi mais danosa, coraçam, tu o sentiste, ó crua, nam piadosa, soes sobre todas fermosa e eu sobre todos triste!</p> <p>(Dias, vol.II, nº 309)</p>	<p><b>CANTIGA SUA.</b></p> <p>Senhora, vós sois insolente, ninguém se atreve a confiar em vós, vós não [sois] compadecida, vós sois a mais bela de todas, e eu, o mais deprimido de todos.</p> <p>Vós fostes expulsa do reino por [he] causar mal não como uma dama atormentada, mas como qualquer coisa maldita que arruinastes Portugal.</p> <p>Tal partida foi desastrosa, meu coração, tu o sentiste, ó cruel, sem piedade, vós sois a mais bela de todas, e eu, o mais triste de todos!</p> <p>(Adaptação nossa)</p>
--	---

A cantiga é composta por três estrofes de cinco versos cada. A construção métrica se ancora na redondilha maior, com versos graves e agudos, o que contribui para a musicalidade constante e o tom oralizado da composição. A escansão confirma o padrão heptassilábico grave:

Se /nho /ra, / soes / pe /ri /go /sa → 7 sílabas  
 a / vós / nin /guém / se / re /gis /te → 7 sílabas  
 nam / soes / na /da / pi /a /do /sa → 7 sílabas  
 soes / so /bre / to /das / fer /mo /sa → 7 sílabas  
 e / eu / so /bre / to /dos / tris /te → 7 sílabas

A regularidade do ritmo encontra-se reforçada por uma métrica limpa e cadenciada, contrastando, ironicamente com o conteúdo da mensagem: enquanto a forma sugere controle e harmonia, o discurso exprime sofrimento, caos e tristeza. Quanto ao esquema rimas apresenta ABAAB. As rimas, de modo geral, podem ser classificadas de ricas (“registe/triste”) e pobres (“perigosa, piadosa, fermosa”).

A repetição de rimas agudas e graves /piadosa e fermosa/; /registe e triste/ sugere um campo semântico emocional intensificado entre o ideal da beleza da senhora: /soes sobre todas fermosa/ e o abismo da dor do sujeito lírico: /e eu sobre todos triste/. A segunda estrofe segue a estrutura rítmica reforçando a circularidade e a repetição como estratégia expressiva. Essa combinação cria uma tensão entre os pares rítmicos (*lançada/infernada/danada*) e os termos simbólicos como "Portugal", ampliando o escopo do discurso em que o drama individual adquire uma dimensão coletiva.

A última estrofe retoma três versos da primeira: /ó crua, nam piadosa, /soes sobre todas fermosa//e eu sobre todos triste! / Esse recurso de repetição textual enfatiza o tom de lamento e fixa a mensagem: a mulher é bela e cruel, e o sujeito lírico está à beira do caos. Tal estrutura remete aos esquemas da canção popular, onde a interação de versos marca tanto o ritmo quanto a insistência emocional. O paralelismo entre os versos sobre ela e sobre ele também produz uma antítese expressiva: /soes sobre todas fermosa/ contraposta a /eu sobre todos triste/.

Desde o primeiro verso, a voz masculina constrói uma imagem dual da dama, ao confessar: /Senhora, soes perigosa,/ declaração que estabelece um juízo moralizante, ao qual se contrapõe, imediatamente a constatação de que /soes sobre todas fermosa /. Esse tipo de paralelismo antitético entre perigo e beleza, entre dureza e encanto recorrentes na tradição da sátira amorosa, funciona como chave de leitura para o tom ambivalente da cantiga. O sujeito poético, que declara /sobre todos triste/, é vítima do sortilégio dessa mulher, cuja beleza se transforma em ameaça.

A segunda estrofe introduz uma hipérbole satírica de forte teor político: a mulher teria sido /lançada do reino/ por ter cometido algum tipo de mal não apenas como /dama infernada/, mas como uma /cousa danada/ que /destroieis Portugal/. A substituição da identidade feminina por “cousa” implica uma reedição da mulher, uma redução à condição de entidade negativa, desprovida de subjetividade. Esse

gesto de desumanização cômica está a serviço da crítica moralizante, mas revela também o funcionamento da linguagem de dominação simbólica, que permeia o imaginário patriarcal da época. A mulher que foge ao controle seja por beleza, desejo e autonomia é representada como ameaça à ordem social.

Nesse contexto, o elogio da beleza não opera como exaltação da feminilidade, mas como disfarce do risco que ela representa. O riso é ambíguo: ainda que haja ironia e exagero, o riso do eu poético também denuncia sua impotência diante de um poder feminino, que não pode ser domado senão pelo exílio. O verso final /*e eu sobre todos triste/* reforça a lógica de vitimização masculina, pois para o homem o seu desejo foi frustrado, colocando-se como figura melancólica diante do poder e beleza destrutivos da mulher.

O caráter simbólico do poema reside, deste modo, na construção da mulher como uma figura de grande beleza, todavia perigosa e desejada, porém punida; fascinante, mas excluída. Ainda que o poema, formalmente, esteja no plano da crítica velada e do humor verbal, a cantiga participa da tradição de textos que exercem controle discursivo sobre a sexualidade e a autonomia feminina. A figura da mulher não é apenas alvo de um amor frustrado, no entanto, é responsabilizada pelo mal social, pelo caos político e pela dor masculina.

A cantiga, nesse sentido, revela-se como um microcosmo da tensão entre desejo e medo, atração e repulsa, que caracteriza o olhar misógino travestido de sátira amorosa. Mesmo que o tom seja aparentemente leve, o conteúdo da composição sustenta-se numa lógica de controle: se a mulher não pode ser domada, deve ser afastada, entretanto, ao mesmo tempo, ela permanece bela e perigosa.

É justamente nessa encruzilhada entre fascínio e censura que se inscreve a próxima cantiga, onde o riso disfarça uma advertência. A sátira amorosa medieval frequentemente se vale de subterfúgios narrativos para expressar tensões de gênero. Nessa dinâmica, o presente torna-se mote para a desmoralização da mulher que deseja ou o exige. É nesse registro que se insere a cantiga De Joam Afonso d'Aveiro a Lançarote de Melo, enviada “por parte de Dona Mecia”, como se o sujeito masculino apenas transmitisse a queixa de uma dama que, supostamente, aguardava uma mula guarnecidada e não a recebeu.

À primeira vista, o poema parece tratar de um mal-entendido trivial. No entanto, a leitura atenta permite-nos observar que a mula é mais do que um

presente negado: simbolicamente, ela encarna a mulher como objeto de desejo, de posse e de escárnio. É nesse jogo de duplo sentido, que se desenha a próxima leitura,

### 3.6 – Entre a dama e a mula: “Cantiga de Joam Afonso d’Aveiro a Lançarote de Melo”. (vol. III, nº 519)

A cantiga enviada por Joam Afonso d’Aveiro a Lançarote de Melo encena uma sátira elaborada em torno de um presente que não foi entregue: uma mula que teria sido prometida a Dona Mecia. No entanto, como é frequente no *Cancioneiro Geral*, o tema aparente serve de cortina para uma outra tensão discursiva e mais funda, a frustração da mulher que exige e não é atendida, convertida em riso e, moralmente, desqualificada.

É possível compreender que a mula, embora referida de forma literal ao longo de toda a composição, opera como metáfora ambígua da própria mulher ou do que ela representa para o homem: desejo, expectativa e gasto. Nesse sentido, a sátira assume uma feição cortês apenas na superfície, pois seu cerne é a desautorização da figura feminina que deseja demais, por isso, deve ser ridicularizada. Ao elencar as virtudes da mula com exagero cômico, tais como o garnecimento luxuoso, o andar compassado, a mansidão exemplar e a pelagem perfeita, o sujeito lírico mobiliza o mesmo léxico dos elogios femininos típicos da tradição trovadoresca. O animal torna-se uma espécie de “dama invertida”, objeto de desejo e símbolo da troca social entre os homens. Como registra Bakhtin (1987), o riso grotesco não visa apenas divertir, mas deslocar a ordem simbólica e, ao mesmo tempo, reafirmar as normas sociais. O riso torna-se uma arma contra a mulher que reivindica valor.

A tensão se intensifica nas intervenções finais de Nuno Pereira, que desloca o foco da sátira para as mulheres em geral, tratadas como seres insaciáveis, vaidosos e, financeiramente, arruinadores. As imagens usadas como a de que “caga ali homem o dinheiro” não apenas apelam ao grotesco escatológico, mas também atualizam uma ideia antiga: a de que a mulher é desmedida e, por isso, perigosa para o bom funcionamento da ordem social e econômica.

DE JOAM AFONSO D' AVEIRO A  
LANÇAROTE DE MELO, POR PARTE DE  
DONA MECIA, POR ÚA MULA  
QUE LHE PROMETEO GUARNECIDA  
PARA Ú CAMINHO E NAM LHA  
MANDOU.

— Em que vos posso pagar  
a mula que me mandastes,  
pois que sei que vos gabastes  
em m'a bem atabiar?  
Que segundo a chaparia,  
que vejo no guarnimento,  
mui muito vos custaria  
a que fez Joam de Faria,  
quando foi oo saimento.

É de todas mui louvado  
o sombreiro com tabardo,  
por ser preto e nam pardo,  
das minhas cores bordado.  
Também a funda da seela  
de brocado preto, roxo,  
porque hei-d' haver mazeela  
do homem que vejo coxo.

Oh quanto m'a mim descansa  
estar ela oo cavalgar  
assi dizem ao selar:  
— Nunca vi cousa tam mansa!  
O estribo foi dourado  
o melhor que nunca vi:  
de filigrana lavrado,  
nam nos fazem tais aqui!

Nunca vi melhor feiçam  
de mula parda tam parda,  
como quer que muito tarda  
todos vos isto diram.  
Tem estranha andadura  
toda feita per compasso,  
nam lhe mingua ferradura,  
nem a vós faraa tristura,  
pois que vos mostrais escasso.

Fim.

Nunca vi tam bom cabelo  
nem mula tam anafada,  
se traz a brida dourada  
nam é para mim dizê-lo.  
Pois do al que lhe diremos?

DE JOAM AFONSO D' AVEIRO A  
LANÇAROTE DE MELO, POR PARTE  
DE DONA MECIA, POR UMA MULA  
QUE LHE PROMETEU ENFEITADA  
PARA UM LOGRADOURO E NÃO A  
MANDOU.

— Como posso vos pagar  
pela mula que me enviastes,  
já que sei que vos ostentastes  
de tê-la bem equipada?  
Pois, pelo que vejo no aparato  
e nos enfeites que ela traz,  
custou-vos muito mais caro  
do que a que fez João de Faria  
quando partiu em passeio.

É de todas muito elogiada  
o protetor do sol e o capote com capuz,  
por ser preto, e não moreno,  
das minhas cores bordadas.  
E também o tapa olho da sela,  
de brocado preto, roxo,  
porque terei problema  
do homem que vejo aleijado.

Oh quanto a mim descansa  
montá-la para cavalgar  
assim dizem ao selar:  
— Nunca vi bicho tão manso!  
O estribo foi dourado,  
o mais belo que já vi:  
de filigrana lavrado,  
que não fazem tais aqui.

Nunca vi melhor aparência  
de mula parda tão morena,  
[como] que quer chegue com demora,  
a todos isto vos dirão.  
Tem um andar muito curioso,  
todo sempre compassado,  
não lhe falta a ferradura,  
nem vos trará amargura [tristeza],  
porque vos mostrais o insuficiente.

Fim.

Nunca vi tão bom pelo [cabelo]  
nem mula tão rechonchuda,  
se traz a rédea dourada,  
não me cabe descrevê-la.  
Pois de tudo o que lhe diremos?

Que nam seja mui perfeita,  
al dizendo mentiremos,  
pois jamais nunca veremos  
outra tal nem tam bem feita!

*De Nuno Pereira a Lançarote  
de Melo, confortando-o, porque  
nam mandou a mula.*

Cunhado, quanto me pesa  
com estas donzelas tais,  
que nam olham a despesa,  
ham por palhas os reaes.  
Muito quedas no estrado,  
entam se vêm as partidas,  
que tenha outrem cuidado  
de mandar mulas guarnidas.

Nam nas leixeis aforar  
d'andarem em mula vossa,  
prometer por paacejar,  
o aal passe por u possa.  
Querem doce guarnimento,  
mula, tabardo, sombreiro,  
e cuidam que cento e cento  
caga ali homem o dinheiro!

As donzelas busquem bestas,  
companhai Noso Senhor,  
nam cureis destas requestas,  
envenções de gastador.  
Nam façais delas estima,  
que tudo nelas perdeis,  
se nam for irmão ou prima  
nunca, nunca mula deis!

Muito sabem de dar toques  
por um dai cá quela palha,  
usam muito de remoques  
como homem bem nam bailha.  
Sedas, chapas e borcado,  
estribo e almofada  
e cuidam, senhor cunhado,  
que nam custa isto nada!

Deos nam pode jaa co elas  
tam maas sam de contentar,  
milhor é nam conhecê-las  
por tais gastos escusar.  
Servir moça de tanor,  
cunhado, é meu conselho,

Que não seja muito perfeita,  
dizendo tudo mentiremos,  
pois nunca jamais veremos  
outra igual nem tão bem-feita!

*De Nuno Pereira a Lançarote  
de Melo, confortando-o, porque  
não mandou a mula.*

Cunhado, quanto lamento  
com essas tais moças vaidosas,  
que não olham a despesa,  
e acham que os reais são palhas.  
Ficam quietas sentadas no estrado,  
então se vêm as brincadeiras,  
que tenha outros cuidados  
de mandar mulas acolhidas.

Não as deixeis aprovar  
de andarem na vossa mula,  
prometer por elogio  
o que não pode cumprir.  
Querem carinhoso e de bom gosto,  
mula, capote e sombreiro,  
e pensam que cem e cem  
Caga o dinheiro dos homens no traseiro!

Essas moças buscam presunçosas,  
acompanham Noso Senhor,  
não ligando a tais namorados,  
invenções de gastador vaidoso.  
Não lhes deis importância,  
com elas tudo se perde,  
a menos que sejam irmãs ou prima,  
nunca, nunca lhes deis mula!

Sabem bem pedir agrados  
por um fio ou um favor,  
e fazem muitos escárnios  
quando o homem não lhes serve.  
Sedas, clichês e bordados,  
estribo e almofada,  
e pensam, senhor cunhado,  
que tudo isso nada custa!

Nem Deus dá conta delas,  
tão difíceis são de contentar,  
é melhor não conhecê-las  
pra evitar de tanto gastar.  
Sirva moça de valor,  
cunhado, é meu conselho,  
Costança ou Lianor,

<p>Costança ou Lianor, que contentam com espelho.</p>	<p>que se agradam com espelho.</p>
<p>Damas querem mil arreos, antretalhos e borcados, estribos, copos e freos, esmaltados e dourados. Querem novas bordaduras d' envençõoes entretalhadas, e outras cem mil duçuras de mulas garnementadas.</p>	<p>As damas querem mil adereços, entalhes em madeira e brocados, estribos, copos e freios, esmaltados e dourados. Querem novos bordados, com desenhos recortados, e outras cem mil doçuras de mulas bem enfeitadas.</p>
<p>Hei isto por vaidade que se faz em Portugal, seria mais caridade en esmolas ou en al. As despesas que se fazem com estas damas mijoadas, que se mulas lhe nam trazem escarneçem das pessoas!</p>	<p>Tenho isto por vaidade, que se faz em Portugal, seria mais humanidade [gastar] com esmola ou em tudo. As despesas que se fazem com estas damas mimosas, se não recebem mulas zombam das pessoas!</p>
<p>E trá-las homem na palma e elas ham mais que dizer, que gasteis o corpo e alma nam no querem conhecer. E essa Dona Mecia, que de vós mula esperava, per ventura mal sabia vossa bolsa como estava.</p>	<p>O homem as trazem na palma mas elas têm mais que dizer, mesmo se gastais o corpo e a alma não o querem conhecer. E essa Dona Mecia, que esperava a vossa mula, talvez mal sabiam como estava a sua carteira.</p>
<p>Que s' aqueixe, nam s'aqueixe, vossa siso tornai a vós, quer vos tome quer vos deixe, nam comeis do seu pão vós. Deixai-as vós gracejar, rir de vós e dizer mal, e vós i-vos a casar como fez Fernam Cabral.</p>	<p>Que se queixe, não se queixe, recuperai o vosso juízo, se vos quer ou não, tanto faz. não comeis vós do seu pão. Deixai-as que zombe de vós, rir de vós e dizer mal, e vós ide-vos casar como fez Fernão Cabral.</p>
<p>Viva El-Rei com que viveis, vivamos pai e parentes e das damas nam cureis, que jaamais nam sam contentes. Cos voossos despendei antes e s' elas mulas quiserem, os que fingem de galantes dem-lhas, se lhas dar quiserem.</p>	<p>Viva El-Rei com que viveis, vivamos pai e os parentes, e deixai de lado essas damas, que nunca estão contentes. Gastai com vossa família, e se elas mulas quiserem, os que fingem de galantes dem-lhas, se as quiserem dar.</p>
<p><b>Cabo</b></p>	<p><b>Final</b></p>
<p>E sabeis que eu diria a aquesta tal vossa dama?</p>	<p>E sabeis o que eu diria a essa vossa tal senhora?</p>

<p>Que buscasse outro Faria ou que ponha os pees aa lama. Ou dizei: — Oubi, senhora, sabeis vós como vos vai? Alugai mula maa hora ou pedi-a a vosso pai.</p> <p>(Dias, vol. III, nº 519)</p>	<p>Que procurasse outro Faria ou pusesse os pés na lama. Ou dizei: — Oubi, senhora, sabeis vós como [vos] vai? Alugai a mula em má hora ou peça a vosso pai.</p> <p>(Adaptação nossa)</p>
---	---

A cantiga é composta por dezesseis estrofes. Os versos são em redondilha maior, no entanto, há um pé quebrado no verso /Mui/ vos/ cus/ ta/ ri/ a/ contando cinco sílabas. As rimas são abbaABAB.

/Em / que / vos / pos / so / pa / gar/ → 7 sílabas  
 /a / mu / la / que / me / man / das / tes/ → 7 sílabas  
 /pois / que / sei / que / vos / ga / bas / tes/ → 7 sílabas  
 /em / m' a / bem / a / ta / bi / ar/ → 7 sílabas  
 /Que/ se/ gun/ do a/ cha/ pa/ ri/ a, → 7 sílabas  
 /Que/ ve/ jo/ no/ guar/ ni/ men /to, → 7 sílabas  
 /Mui/ vos/ cus/ ta/ ri/ a → 5 sílabas (pé quebrado)  
 /a/ que/ fez/ Jo/am/ de/ Fa/ ri / a, → 7 sílabas  
 /quan/ do/ foi/ oo/ sa /i/ men/ to. → 7 sílabas

Há rimas ricas que associam palavras de classes gramaticais diferentes, como: roxo (adjetivo) / coxo (substantivo) mazela (substantivo) / sela (substantivo, mas com uso figurado). Essa multiplicidade de efeitos rimáticos não visa apenas a musicalidade, mas reforça o duplo sentido e a sobreposição de planos semânticos: o da mula real e o da mulher satirizada.

A cantiga de Joam Afonso d'Aveiro dirigida a Lançarote de Melo, por parte de Dona Mecia, insere-se no registro da sátira cortesã do *Cancioneiro Geral*, operando dentro da tradição das cantigas com fortes marcas do grotesco e da comédia de costumes. A premissa do poema é aparentemente simples: Dona Mecia teria solicitado a Lançarote uma mula enfeitada para realizar uma viagem, e ele, embora tenha prometido, não a entregou. Essa situação desencadeia uma série de versos que mesclam zombaria, denúncia e ridicularização, em que o objeto, a mula, é central, mas também potencialmente simbólico.

A composição se inicia com um tom irônico de agradecimento: */Em que vos posso pagar / a mula que me mandastes/*. O sujeito lírico afirma conhecer a fama de Lançarote por se gabar de equipar bem a montaria. A mula aparece adornada com todos os itens típicos de ostentação nobre: */sobreiro com tabardo/, /brida dourada/, /filigrana/, /funda da sela de borbado preto, roxo/*. A descrição quase minuciosa do equipamento animal extrapola o realismo, aproximando-se do hiperbólico e do burlesco, que os elementos visuais luxuosos da sela são descritos com tamanha ênfase que o exagero se torna estratégia humorística.

A linguagem da cantiga é ambígua e propositalmente ambivalente: ao mesmo tempo em que parece tratar da mula literal, os termos como */assentar-lh' o bredo/, /cavalgada/, /mui mansa/, /toda feita per compasso/* e a repetição do tema da montaria insinuam duplos sentidos sexuais, insinuando que a “mula” talvez seja uma metáfora para a própria mulher, Dona Mécia, ou para a relação entre os性os, num jogo cômico de trocadilhos. Essa ambiguidade deliberada intensifica o tom grotesco da composição, em que os limites entre animalidade e sexualidade se embaralham em benefício do riso.

O ataque direto às mulheres vem da voz poética de Nuno Pereira que amplia a sátira, especialmente as damas que exigem mulas guarnecididas, arreios esmaltados e extravagâncias materiais. O discurso assume um tom misógino, apresentando as mulheres como vaidosas, interesseiras e dispendiosas. A lista de itens exigidos */sedas, chapas e borbado/, /estribos, copos e freos/* funcionam como inventário do consumo e do luxo, mas, ao mesmo tempo em que denuncia um sistema social em que o corpo feminino e seus desejos são tratados como uma ameaça ao bom senso econômico e à autoridade masculina.

Há uma inversão ambígua de papéis. Se por um lado as mulheres aparecem como as dominantes na exigência e no gasto, por outro, são alvos constantes do riso e do desprezo. A figura do homem explorado aparece como advertência ao interlocutor */cunhado, é meu conselho, / Costança ou Lianor, / que contentam com espelho/*. Ou seja, é melhor se relacionar com mulheres simples e conformadas do que com aquelas que exigem reconhecimento, luxo ou talvez implicitamente liberdade.

Ao longo da cantiga, o corpo da mulher não aparece diretamente, mas está sugerido no que a mula representa como passividade, transporte, custo e adorno. A crítica social é revestida de humor, mas atua de modo disciplinador. O convite final

para que a dama “busque outro Faria” ou “ponha os pés à lama” sintetiza o tom de escárnio: a mulher que pede muito (materialmente ou sexualmente) deve aceitar a rejeição com humildade ou recorrer ao pai, o masculino protetor e provedor, para satisfazer seus desejos.

Os versos não apenas ridicularizam Dona Mecia, mas, também, expõem os dispositivos simbólicos que regulam o feminino no imaginário da corte. E é nesse gesto de conversão simbólica que a misoginia da cantiga se revela com maior nitidez: ela não nega a mulher, mas a esvazia, substituindo-a por um animal enfeitado, útil e dócil. A composição, dividida entre a fala de Joam Afonso e a intervenção final de Nuno Pereira, articula-se como uma cena de aliança masculina contra a figura feminina insatisfeita. A mulher que deseja, que reclama, que reivindica, representada por Dona Mecia, é deslegitimada por meio do riso, tornando-se caricatura da vaidade e da desmesura. A sátira não é apenas cômica: é reguladora. Como em outras cantigas do *Cancioneiro Geral*, o riso opera como forma de controle simbólico, reafirmando os limites do aceitável e punindo, com escárnio, a mulher que ousa esperar demais.

É nessa intersecção entre o riso e o controle simbólico que se abre espaço para outra figura recorrente do *Cancioneiro Geral*: o corpo feminino deformado pela sátira grotesca. Se em *De Joam Afonso d'Aveiro* a mulher é transformada em mula (metáfora funcional que reduz sua identidade à de um objeto útil e adornado), na cantiga seguinte, o corpo feminino torna-se um amontoado de excessos cômicos, prestes a desabar sobre o sujeito lírico. Trata-se, mais uma vez, de uma operação simbólica de desumanização: já não basta silenciar a mulher desejada; é preciso também expor ao escárnio o corpo que escapa à norma estética masculina.

### 3.7– O corpo grotesco e a violência simbólica: “De Diogo Fogaça a ūa dama muito gorda” (vol. I, nº 184)

O poema */De Diogo Fogaça a ūa dama muito gorda/*, um dos exemplos mais contundentes da utilização do grotesco como mecanismo de violência simbólica contra as mulheres no *Cancioneiro Geral*. A composição projeta sobre o corpo da dama uma série de significados culturais que ultrapassam o episódio narrado. O corpo feminino gordo torna-se metáfora do excesso, da desordem e da transgressão, sendo submetido a um processo de animalização e mecanização que

não apenas o ridiculariza, mas também o exclui simbolicamente da esfera do humano. A trivialidade do incidente, uma dama corpulenta encosta-se no poeta e ambos caem, esse acidente é transformado em pretexto para uma elaborada peça de humilhação pública, pois transgride os limites impostos ao corpo feminino na sociedade burguesa em formação.

<p>DE DIOGO FOGAÇA A ÚA DAMA MUITO GORDA, QUE SE ENCOSTOU A ELE E ACAHIRAM AMBOS E ELA DISSE-LHE SOBRE ISSO MÁS PALAVRAS.</p>	<p>DE DIOGO FOGAÇA A UMA DAMA MUITO GORDA, QUE SE ENCOSTOU NELE, CAINDO AMBOS, ELA LHE DISSE SOBRE ISSO MÁS PALAVRAS.</p>
<p>Rifam.</p>	<p>Refrão.</p>
<p>Que gentil feiçam de damas, nam sei como vo-lo diga, que tudo é cu e mamas e barriga.</p>	<p>Que gentil feição de damas, não sei como vos diga, que tudo é nádegas e mamas e barriga.</p>
<p>As mamas dam polo ventre, o ventre polos joelhos e do cu at' oos artelhos gordura sobressalente. Arrenego de tais damas, é forçado que o diga, ca tudo é cu e mamas e barriga.</p>	<p>As mamas vão pelo ventre, o ventre pelos joelhos e das nádegas até os artelhos gordura sobressalente. Reprovo tais damas,  constrangido que o diga, pois tudo é nádegas e mamas e barriga.</p>
<p>Corregeram-na mui bem, pero foi com muita pena, ca lhe fizeram querena no rio de Sacavam. Revolta d' ambalas camas, isto com muita fadiga, ca tudo é cu e mamas e barriga.</p>	<p>Corrigiram-na muito bem, mas foi com muito trabalho, porque lhe fizeram reparo no rio de Sacavam. Revoltada de ambas as camas, isto com muita afobação, pois tudo é nádegas, mamas e barriga.</p>
<p>Corregeram-lh' o costado, mas a quilha ficou podre, ramendaram-lha com ú odre do avesso trosquiado. E com tres peles de gamas, muita estopa d' estriga, ca todo é cu e mamas e barriga.</p>	<p>Corrigiram-lhe o lado [flanco], mas o suporte ficou podre, remendaram-na com vaidade do avesso trocado e com três peles de gamas de cores, muita estopa de estriga, pois tudo é nádegas e mamas e barriga.</p>
<p>Nam prestou calafetar, porque faz agua por fundo, ja nam ha Crespim no mundo</p>	<p>Não ajustou enclausurar-se, porque faz água por fundo,</p>

<p>que lha podesse vedar.      Ó diabo dou taes damas,      é forçado que o diga,      ca toda é cu e mamas      e barriga.</p>	<p>já não há Crespim no mundo      que o possa proibir.      Ó diabo de tais damas,      é forçado que o diga,      pois tudo é nádegas e mamas      e barriga.</p>
<p>Cabo.</p>	<p>Fim.</p>
<p>Mas quebraram-lh' as escoras,      encostou-se sobre mim,      teve debaixo Crespim      bem acerca de tres horas.      Já renegava das damas,      saio com muita fadiga      debaixo de cu e mamas      e barriga.</p>	<p>Mas quebraram-lhe as escoras,      encostou-se sobre mim,      teve debaixo Crespim      bem cerca de três horas.      Já renegava das damas,      saiu com muita fadiga      debaixo de nádegas e mamas      e barriga.</p>
<p>(Dias, vol. I, 184)</p>	<p>(Adaptação nossa)</p>

O texto apresenta cinco estrofes de oito versos cada em redondilha maior, apresentando no refrão um pé quebrado em / e / ba/ri/ga/ trazendo contraste entre o ritmo regular e o verso curto cria uma pausa cômica — enfatizando o grotesco e o humor corporal.

Que / gen/til / fei/çam / de / da/mas → 7 sílabas  
 nam / sei / co/mo / vo/lo / di/ga → 7 sílabas  
 que / tu/do / é / cu / e / ma/mas → 7 sílabas  
 e / ba/ri/ga → 4 sílabas (pé quebrado)

As / ma/mas / dam / po/lo / ven/tre → 7 sílabas  
 o / ven/tre / po/los / jo/e/lhos → 7 sílabas  
 e / do / cu / a/t' / oos / ar/te/lhos → 7 sílabas  
 gor/du/ra / so/bres/sa/len/t(e) → 7 sílabas  
 Ar/re/ne/go / de / tais / da/mas → 7 sílabas  
 é / for/ça/do / que / o / di/ga → 7 sílabas  
 ca / tu/do / é / cu / e / ma/mas → 7 sílabas  
 e / ba/ri/g(a) → 4 sílabas (pé quebrado)

As rimas ora interpoladas (abba), ora alternadas (ABAB) no refrão, criam um ritmo obsessivamente circular, que ecoa o tema do excesso corporal e da repetição grotesca. Cada tentativa de variar, uma nova quadra com rimas diferentes, é “esmagada” pelo retorno do refrão. Esse retorno constante produz um efeito de aprisionamento poético, mimetizando a própria condição física da figura feminina ridicularizada: o corpo, pesado e cíclico, torna-se prisioneiro do riso.

O refrão */ca tudo é cu e mamas / e barriga/* opera em múltiplos níveis funcionais, simultaneamente. Serve como dispositivo mnemônico que facilita a memorização e circulação oral do poema, como martelo retórico que "golpeia" repetidamente a vítima, como redutor semântico que nega qualquer complexidade à mulher satirizada, e como marcador rítmico que cria expectativa e satisfação através da previsibilidade.

As estrofes seguintes desenvolvem elaborada metáfora náutica, transformando o corpo feminino em embarcação avariada que passa por tentativas fracassadas de reparo. A estrutura do poema é construída para intensificar a imagem grotesca da dama. A metáfora náutica é progressivamente desenvolvida, transformando o corpo feminino em uma embarcação avariada, e atinge seu clímax no "cabo", onde a metáfora se funde com a realidade física do acidente.

A metáfora náutica é utilizada como dispositivo de decomposição em que */Corrigiram-na muito bem/* é a primeira menção a "corrigir" o corpo da dama com */muita pena/* e */querena no rio de Sacavam/* sugere um esforço quase violento e público para "endireitá-la" ou "contê-la". A */querena/* (carena) é o ato de inclinar um navio para limpar ou reparar o casco, implicando que a dama é como um navio sujo e desajeitado que precisa de reparos.

Na terceira estrofe */Corrigiram-lhe o costado, /mas a quilha ficou podre/* a metáfora se aprofunda. O */costado/* (lateral do navio) é */ corrigido /*, mas a */quilha/* (estrutura fundamental da embarcação) é declarada */podre/*. Isso não é apenas um defeito físico, mas uma insinuação de uma falha inerente e incorrigível. Os */remendos/* com */odre do avesso trosquiado/* e */peles de gamas/* são imagens grotescas de uma reparação improvisada, ridícula e ineficaz, que só realça o quanto irremediável é a situação.

Na estrofe seguinte */Não prestou calafatar, /porque faz água por fundo/* demonstra a falha dos reparos culminando na constatação de que a */embarcação/* está */fazendo água por fundo/*. Essa imagem é duplamente potente: literalmente, o

navio está afundando; metaforicamente, o corpo da dama é visto como intrinsecamente defeituoso, talvez /vazando/ ou incapaz de conter-se, o que pode aludir a uma sexualidade "descontrolada" ou uma impureza moral fundamental. A menção de que /já não há Crespim no mundo/ que o possa vedar/ (calafetar/estancar) reforça a ideia de que ela é um caso perdido, irrecuperável.

E por fim, o colapso literal no cabo (conclusão do poema) marca o ponto em que a metáfora se torna literal e a "fadiga" do poeta se concretiza. /Mas quebraram-lhe as escoras, /encostou-se sobre mim/ as /escoras/ (apoios que sustentam um navio) quebram, e a "embarcação" (a dama gorda) desaba sobre o eu lírico. A abstração da metáfora se materializa no corpo físico que o esmaga.

No verso /teve debaixo Crespim / bem cerca de tres horas/ "Crespim" aqui é uma clara referência ao próprio poeta Diogo Fogaça. Ele é literalmente soterrado pelo corpo da dama por um tempo prolongado. Esta é a culminância do grotesco físico: a massa do corpo feminino é tão avassaladora que aprisiona e sufoca o homem. A "fadiga" do poeta não é mais apenas emocional, mas física, resultante do peso opressor. E para finalizar, a estrofe /saio com muita fadiga / debaixo de cu e mamas / e barriga/, o poema termina com o poeta emergindo fisicamente exausto, não de um "amor", mas de um "cativeiro" sob a massa disforme do corpo feminino. A obsessão redutora do refrão se torna a realidade sufocante do "cabo", fechando o ciclo da degradação.

O poema "De Diogo Fogaça" é um manifesto da misoginia no *Cancioneiro Geral*, empregando uma violência simbólica que busca desumanizar, ridicularizar e controlar a mulher através da linguagem. Nos versos, há uma desumanização através da fragmentação e animalização do corpo, a repetição obsessiva de /cu e mamas e barriga/ no refrão é o cerne da desumanização. A mulher não é um indivíduo, mas uma coleção de partes corporais vulgarizadas, desprovidas de rosto, mente ou personalidade. Essa fragmentação nega sua subjetividade.

Compreendemos que, nos versos, o corpo é um objeto de repulsa, no qual a gordura é retratada não apenas como um atributo físico, mas como um excesso repulsivo, uma /gordura sobressalente/ que /arrenego de tais damas/. A mulher transforma-se em um objeto de aversão e desprezo. Junto à metáfora náutica, ao invés de enaltecer, a desumaniza. A dama é um "navio" falho, podre, que /faz água por fundo/, um objeto defeituoso que precisa de "conserto" e que, no final, é uma ameaça física.

Refletindo sobre o corpo feminino como um território de controle e humilhação pública, temos as "correções" (querena, costado) sugerindo um esforço externo para disciplinar e conter o corpo da mulher, visto como excessivo e indisciplinado. Há uma imposição de padrões estéticos e de comportamento com a mulher, sendo, publicamente exposta e julgada por sua aparência. Evidencia-se também a insinuação de impureza ou a sexualidade descontrolada, considerando que a ideia de que a */quilha ficou podre/* e que o navio */faz água por fundo/* uma metáfora para a impureza sexual ou a incapacidade de conter seus "fluidos" ou desejos, reforçando a visão misógina de que o corpo feminino é, inherentemente, "defeituoso" ou "vazante".

E ao fim e ao cabo, encontramos a redução da mulher à massa opressora, concretizando a misoginia. O corpo feminino não é apenas feio, mas uma força opressiva, massa inerte que esmaga e aprisiona o homem. A */fadiga/* do poeta é a alegoria da "fadiga" masculina em lidar com a mulher que não se encaixa nos padrões desejados. A mulher é a fonte da dor, do desconforto e da repulsa, encarnada em sua forma física. O corpo grotesco cumpre, assim, a função disciplinadora de transformar a mulher em espetáculo daquilo que deve ser evitado. O riso, ao mesmo tempo que diverte, pune.

É justamente essa confluência entre 'comicidade' e 'castigo' que está presente na análise do próximo texto. Não mais o peso ou o desejo feminino são ridicularizados, mas a própria passagem do tempo. A sátira volta-se contra a mulher que ousa permanecer visível, depois do tempo, socialmente, permitido para sua presença. Se na análise anterior o corpo era esmagador, no próximo texto é uma ruína, a mulher envelhecida torna-se alvo de zombaria por insistir em participar do jogo cortês. Diogo Fogaça, constrói um panorama da dama, com contornos crueis. O que o texto ataca não é apenas a aparência física, mas o direito simbólico de continuar existindo enquanto mulher socialmente. A velhice feminina, nesse contexto, é tratada como falha, como falência. O poema insinua que, ao envelhecer, a mulher deveria desaparecer, porém, quando não o consegue fazer, é severamente punida com a arma da linguagem e transformada em objeto de escárnio coletivo.

3.8 – O envelhecimento como ruína: “*Trovas Suas a Úa Dama sem se Nomear*” (vol. II, nº 304)

O mesmo processo de representação grotesca do corpo feminino é ancorado na violência verbal e reaparece com eficácia na cantiga que se segue. A misoginia se torna explícita e cruel. Apresentamos a leitura de */Trovas Suas a Úa Dama Sem Se Nomear/* de Diogo Fogaça que se mostra um exemplo contundente da misoginia no *Cancioneiro Geral*, disfarçada sob a roupagem de uma cantiga de escárnio. Nestas trovas, a palavra poética é convertida em um instrumento de ataque para ridicularizar uma mulher de forma anônima, cujo "crime" parece ser o de envelhecer e, mesmo assim, deseja manter-se presente e ativa no ambiente cortesão. A cantiga não se limita a zombar; opera uma violência simbólica ao expor a decadência física da dama com termos repugnantes. Ao condená-la à obsolescência social, os versos revelam a crueldade com que a sociedade patriarcal tratava as mulheres que se afastavam dos ideais de juventude e beleza feminina.

TROVAS SUAS A ÚA DAMA SEM SE NOMEAR.	TROVAS SUAS A UMA DAMA SEM SE NOMEAR.
Dama, que o fostes jaa e que nam soes ò presente, velha que mil anos haa, saam que parece doente. Mantendes mal a menajem, hetega de mil maneiras garganta, mãos e trincheiras dos que sô a terra jazem.	Dama, que o fostes já e que não sois no presente, velha que mil anos tem, saudável que parece doente. Mantendes mal o cuidado da casa, consumida de mil maneiras garganta, mãos e trincheiras dos que jazem sob a terra.
Ossos de qu' hei piadade qu' a todo paço avorreça, tam imiga de verdade como de quem bem parece. Sobre todas envejosa, conhecê-vos eeramaa, qu' inda que fosseis fermosa vossa tempo passou jaa.	Ossos de que tenho piedade que a todo o paço aborreça, tão inimiga da verdade como de quem bem parece. Acima de todas invejosa, sabeis que sois má, que ainda que fôsseis formosa vossa tempo passou já.
Deixe o paço e as damas quem for da vossa maneira, inda que para mudanças sereis a moor dançadeira. É tambem d' aconselhar, por muito que tendes visto, podereis aproveitar e servir o paço nisto.	Deixe o paço e as damas quem for da vossa maneira, ainda que para mudanças sereis a maior dançarina. É também de aconselhar, por muito que tendes visto, podereis aproveitar e servir o palácio nisto.
Mas vosso conselho vâao, que sae desse cascavel, nam no ouvir era mais sâao,	Mas vosso conselho é vão, que sai dessa ninharia, não ouvir seria mais são,

<p>porqu' ee azedo como fel. Soes neste paço peçonha e antr' as damas danosa e soes a moor mentirosa que vi e mais sem vergonha.</p>	<p>porque é amargo como fel. Sois neste paço veneno e entre as damas danosa e sois a maior mentirosa que vi e a mais sem vergonha.</p>
<p>E nam digo eu soo isto, mas a muitos o parece, e no que vos aconteceo podeis jaa ter bem visto, porque de quantos quereis, vossa mercê quem na queira nam acha nem por terceira de ventura o achareis.</p>	<p>E não digo eu só isto, mas a muitos o parecer, e no que vos aconteceu podeis já ter bem visto, porque de quantos vós quereis, vossa mercê, quem a queira, não a acha nem por uma terceira, porventura a achareis.</p>
<p>Tomai ora este conselho em que seja d' homem moço: lançai-vos ante nū poço que curardes mais d' espelho. Mas isto, senhora, ouvi: casai-vos co Salvador, e servi Nosso Senhor que nam soes jaa para aqui.</p>	<p>Tomai agora este conselho, ainda que seja de homem moço: lançai-vos antes num poço que vos importar mais com o espelho. Mas isto, senhora, ouvi: casai-vos com o Salvador, e servi Nosso Senhor, que não sois já para aqui.</p>
<p>Cabo.</p>	<p>Fim.</p>
<p>Quem por si isto tomar dessemule, nam se queixe, porque quem mal quer falar cumpre qu' em si falar leixe. Nam cure d' arrapiar, pois em salvo nam repica, porque me faraa tornar a dizer o qu' inda fica.</p>	<p>Quem por si isto tomar disfarce, não se queixe, porque quem mal quer falar cumpre que de si deixe de falar Não se importe de reclamar, pois não faz alarde porque me fará tornar a dizer o que ainda fica.</p>
<p>(Dias, vol. II, 304)</p>	<p>(Adaptação nossa)</p>

Estruturalmente, compõe-se de sete estrofes de oito versos cada (oitavas), com predominância da redondilha maior reforçando a musicalidade típica da poesia cortesã. As rimas, ora interpoladas (ABBA) nos quatro primeiros versos e os quatro últimos versos (CDDC), mas também encontramos o esquema (ABAB).

Da / ma, / que / o / fos / tes / jaa → 7 sílabas

E / que / nam / soesò / pre / sen / te → 7 sílabas (sinalefa em soesò)

Ve / lha / que / mi / la / nos / haa → 7 sílabas

Sam / que / pa / re / ce / do/ en / te → 7 sílabas

Man / ten / des / ma / la / me / na / gem → 7 sílabas

He / te / ga / de / mil / ma / nei / ras → 7 sílabas

Gar / gan / ta, / mão/ se / trin / chei / ras → 7 sílabas

Dos / que / sô /a / ter / ra / ja / zem → 7 sílabas

A cadência marcada, regular e ágil da redondilha maior produzindo um efeito rítmico que se aproxima do deboche cantado, do discurso zombeteiro recitado em público. A constância do compasso poético gera uma musicalidade que torna o escárnio não só mais leve na sonoridade, mas paradoxalmente mais cruel no conteúdo. O riso que se desprende da métrica regular tem algo de coletivo, como se a corte, funcionando como plateia, participasse da humilhação ritmada, acompanhando o andamento previsível das ofensas.

Além disso, o rigor da métrica impõe uma espécie de aprisionamento semântico ao corpo da dama. Assim, como cada verso se submete às sete sílabas, o corpo da mulher é simbolicamente reduzido, encaixado, cortado e ajustado dentro dos moldes fixos da estrutura poética. Metaforicamente, reflete o próprio ato de disciplinar o corpo feminino, tema central da sátira. Nos primeiros versos, o poema estabelece uma dicotomia implacável entre o passado e o presente da mulher: */Dama, que o fostes jaa/ e /que nam soes ò presente/*, essa oposição introduz uma sentença de obsolescência, na qual o envelhecimento não é apenas condição biológica, mas uma falênciam social. Observamos que na hiperbóle */velha que mil anos haa/* não apenas serve para o humor, mas também se inscreve no envelhecimento feminino como uma condição que destitui a mulher de qualquer valor para a Corte. Em seguida */saam que parece doente/* reforça essa operação discursiva que associa a idade à deterioração física feminina e, sobretudo, à sua inadequação social.

O discurso começa por um viés anatômico, em que partes do corpo feminino são nomeadas e comparadas como a */garganta, mãos e trincheiras / dos que sô a terra jazem/*. A metáfora militar contida em */trincheiras/* não é casual, pois transforma o corpo da mulher em território de ruína, de desgaste e de morte. A velhice não é apenas feiura, mas, também, desrespeito à norma. É uma resistência indesejada que ameaça a ordem estética do espaço cortesão. A escolha lexical que associa esse corpo a um campo de batalha sugere que sua simples presença é considerada uma afronta à harmonia visual, ao desejo e também às expectativas masculinas.

A estigmatização ultrapassa a dimensão física e invade o campo moral. Na segunda estrofe, a dama é designada como */imiga de verdade/* e */sobre todas invejosa/*, numa operação discursiva que faz do envelhecimento não apenas um problema do corpo, mas da alma e do caráter. A degeneração física é metaforizada como degeneração ética. Mesmo quando se reconhece que */inda que fosseis fermosa/*, essa condição está irremediavelmente perdida: */vosso tempo passou jáa/*. O corpo que envelhece deixa de ser fonte de desejo para se tornar objeto de repulsa, e essa transformação biológica é ressignificada como falha moral.

O poema realiza uma verdadeira expulsão simbólica. Na terceira estrofe, declara-se: */Deixe o paço e as damas / quem for da vossa maneira/*. A Corte, espaço de celebração da beleza, do desejo e da juventude, não comporta os corpos que desobedecem ao ideal estético. A ironia cruel emerge quando se sugere que, no máximo, a dama poderia ser */a moor dançadeira/* nas danças de */mudanças/*, uma função ambígua que pode ser lida como relegação ao papel de figura cômica, tolerada pela sua inadequação, mas não mais incluída de fato no jogo social da sedução e do prestígio.

Na quarta estrofe, a acusação se intensifica, quando a mulher não é apenas considerada indesejável, mas sim uma ameaça: */Soes neste paço peçonha / e antr' as damas danosa/*. A linguagem ultrapassa o plano da zombaria física e moral, ingressando no campo simbólico em que a mulher idosa é um ‘agente contaminador’, cuja sua permanência compromete a pureza estética e moral da corte. Ela é também acusada de ser */a moor mentirosa / que vi e mais sem vergonhal/*, consolidando sua exclusão da sociedade como figura que já não possui nem beleza, nem honra e, muito menos, decoro.

Na quinta estrofe amplia-se o caráter coletivo da humilhação. O eu poético assegura que */E nam digo eu soo isto, / mas a muitos o parece /*, deslocando a responsabilidade da ofensa para um suposto consenso social. Esse movimento que legitima a misoginia, apresenta a mulher como opinião pública e a naturaliza com o olhar condenatório sobre os corpos femininos que envelhecem. O verso */vossa mercê quem na queira / nam acha nem por terceira/* intensifica o ultraje, insinuando que a dama se tornou não apenas descartável, mas, socialmente, risível em sua tentativa de ainda se apresentar como objeto de desejo.

A violência simbólica atinge seu ápice na sexta estrofe, disfarçando-se do conselho. O eu lírico sugere que a dama */lançai-vos ante nū poço / que curardes*

*mais d'espelho/*, reafirmando a inutilidade de qualquer tentativa de autocuidado ou vaidade. A solução proposta é a retirada de sua vida cortesã /casai-vos co Salvador, / e servi Nossa Senhor, / que nam soes jaa para aquil. Esse destino imposto para a vida religiosa, era um caminho recorrente e, socialmente, aceito para mulheres que, envelhecendo, perdiam sua função no mercado simbólico da beleza e do matrimônio, tornando-se corpos deslocados da cena pública.

O fechamento do poema /*Quem por si isto tomar / dessemule, nam se queixe/*, ocorre a transferência da responsabilidade da ofensa para quem se sentir atingido. Longe de suavizar a violência, essa estratégia a amplia, ao transformar o alvo específico em arquétipo, aplicável a qualquer mulher que incorra no “crime” de envelhecer. Os versos não são apenas ‘peças de humor’, todavia, um documento onde a linguagem poética, com toda sua engenhosidade, se mobiliza para a consolidação de hierarquias de gênero e para o policiamento dos corpos femininos. Nesse caso, na lógica da Corte, envelhecer não é apenas um processo biológico, mas uma transgressão social que destitui a mulher de lugar, voz e valor, relegando-a a uma condição de ruína viva, de resto do desejo e de sobra do mundo.

Entretanto, se até aqui o riso foi ferramenta de exclusão, há também cantigas em que ele opera por outro viés: o da ambiguidade burlesca, do prazer velado, da crítica disfarçada em galanteria. É o que se observa na trova /*Coudel-Moor a sua cunhadal*/, na qual o erotismo nasce travestido de fineza e engenho cortesão, subvertendo, com graça e ironia, os códigos de decoro social. Essa breve composição ocupa lugar singular no *Cancioneiro Geral*, pois reverte o gesto satírico típico, o riso não corrige, mas transgride.

Do presente engenhoso, uma escrivaninha francesa com o “cano no tinteiro”, os versos brincam com a ideia de acoplamento, tanto de objetos quanto de corpos, acionando o duplo sentido com refinada malícia. A presença da cunhada como destinatária da dedicatória, intensifica a irreverência e insinua um erotismo contido nas convenções familiares. Trata-se, deste modo, de uma peça em que o riso serve à subversão e ao erotismo, à crítica das normas num gesto que mescla engenhosidade e provocação e uma aguda consciência da linguagem como espaço de jogo e poder.

3.9 – O erotismo burlesco e a subversão: Coudel-Moor a sua cunhada (vol. I, nº 49).

A cantiga intitulada “*Coudel-Moor a sua cunhada que lhe mandou ūa escrevaninha francesa, que trazia o cano no tinteiro, tudo junto pegado*” é um exemplar perfeito da engenhosidade satírica que marca a lírica palaciana do Renascimento português. O jogo das palavras se entrelaça com o jogo dos corpos, das insinuações e das convenções sociais subvertidas por meio de um riso malicioso e profundamente consciente das tensões entre o desejo, o poder e a moralidade.

A referência à cunhada já insinua um laço de proximidade que, nas mãos do Coudel-Mor, ganha contornos de irreverência. Mas é na descrição do presente, “*uma escrevaninha francesa, que trazia o cano no tinteiro, tudo junto pegado*”, em que o poema revela toda sua maestria burlesca. A junção explícita do “cano” com o “tinteiro” funcionando como metáfora visual e sonora de um corpo, onde o encaixe perfeito dessas partes transcende a simples função utilitária do objeto, para insinuar, sem grande esforço interpretativo, o acoplamento dos corpos, dos desejos e das vontades. O objeto doméstico, no poema, é transformado em metáfora sexual para demonstrar o apogeu da tradição do equívoco cortesão, alcançando níveis de sofisticação. A particularidade da composição está na exploração sistemática do duplo sentido, a partir de um objeto aparentemente inocente, uma escrivaninha com *design* peculiar. Um presente entregue entre familiares da Corte, que gerou uma composição poética subvertendo o humor dos códigos sociais.

No título do poema encontramos a especificação da origem do presente da escrivaninha “francesa”, pois segundo Norbert Elias (1939, p. 267) “[...] a França representava, para as cortes ibéricas, simultaneamente refinamento cultural e licenciosidade moral”. E é essa licenciosidade que Pierre Bourdieu (1998, p. 289) permite analisar como “humor erótico masculino que reafirma hierarquias de gênero através da cumplicidade do riso”.

COUDEL-MOOR A SUA CUNHADA QUE LHE MANDOU ŪA ESCRE- VANINHA FRAANCESAS,	COUDEL-MOOR A SUA CUNHADA QUE LHE MANDOU UMA ESCRI- VANINHA FRANCESAS,
--	--

<p>QUE TRAZIA O CANO NO TINTEIRO, TUDO JUNTO PEGADO.</p> <p>Senhora cunhada minha, deu-me grande torvaçam esta vossa escrivaninha qu' adavinha a festa d' encarnaçam.</p> <p>Nunca vi cousa tam nova nem joia tam excelente, mas dos cuidos que renova seja a prova, o tinteiro seu presente.</p> <p>Ca jaz dentro na bainha d' ūa tam nova feiçam, que sem caso d' entrelinha adevinha a festa d' encarnaçam.</p> <p>(Dias, vol. I, 49)</p>	<p>QUE TRAZIA O CANO NO TINTEIRO, TUDO JUNTO UNIDO.</p> <p>Senhora cunhada minha, deu-me grande confusão esta vossa escrivaninha que adivinha a festa da Encarnação.</p> <p>Nunca vi coisa tão nova nem joia tão excelente, mas dos cuidados que renova seja a prova, o tinteiro é seu presente.</p> <p>Pois permanece dentro na bainha de uma forma tão única, que sem risco de ideias adivinha a festa da Encarnação.</p> <p>(Adaptação nossa)</p>
--	--

A cantiga apresenta três estrofes acompanhadas de refrão na primeira e última estrofes (“a festa d’ encarnação”), o que confirma sua classificação.

Quanto à metrificação, os versos são em redondilha, mas há a inserção de pé quebrado no quarto verso que funciona como pausa irônica ou golpe rítmico que reforça o humor e o deboche.

Se / nho / ra / cu / nha / da / mi / nha → 7 sílabas  
 deu / me / gran / de / tor / va / çam → 7 sílabas  
 es / ta / vos / as es / cre / va / ni / nha → 7 sílabas  
 qu'a / da / vi / nha → 4 sílabas (pé quebrado)  
 a / fes / ta / d'en / car / na / çam → 7 sílabas

Quanto às rimas, apresentam-se alternadas e emparelhadas, repetindo o mesmo esquema ABAAB e comprovando a sofisticação formal da época. Esse esquema de rimas acompanhado de verso pé quebrado central (no refrão) cria um efeito de suspensão refletindo a dinâmica sexual.

A descrição do objeto “que trazia o cano no tinteiro, / tudo junto pegado” constitui o núcleo semântico do poema. Ernst Robert Curtius (1996, p. 378) identifica “a transformação de objetos quotidianos em símbolos eróticos como característica da poesia burlesca medieval tardia”. Os elementos simbólicos que encontramos na esparsa são o “cano”, símbolo fálico evidente e o “tinteiro” como receptáculo feminino. Na expressão do título: “Tudo junto pegado” faz uma referência à união sexual. A palavra “bainha” pode ser considerada como o receptáculo feminino que “recebe” e “guarda” o órgão masculino.

A referência reiterada à “festa d'encarnaçam” (Encarnação) demonstra a religiosidade do povo, nesse período, séculos XV e XVI. Jacques Le Goff (1985, p. 412) esclarece: “A apropriação burlesca de festividades religiosas para significar atos carnais representa forma extrema da dessacralização característica do final da Idade Média”. Sobre a */festa d'encarnaçam/*, Georges Bataille (2016, p. 267) denomina de ‘erotismo sagrado’, em que “a profanação do divino intensifica a experiência do prazer”. Essa dimensão transgressora não é apenas gratuita, mas articula uma crítica profunda às hipocrisias sociais e religiosas. Há também a palavra *torvaçam* (perturbação, confusão) causada pela escrivaninha francesa (que foi dada de presente), em níveis entre o decoro e a transgressão, criando uma tensão, uma vez que o endereçamento à cunhada introduz a dimensão incestuosa velada.

A cantiga “Coudel-Moor a sua cunhada” apresenta um exemplo de poesia erótico-burlesca do *Cancioneiro Geral*, demonstrando seu domínio técnico e a sua inventividade temática excepcionais. Através da exploração sistemática do duplo sentido, o poeta transforma um presente, aparentemente inocente, em uma complexa imaginação sobre o desejo, a linguagem e a transgressão. A genialidade dessa composição está em sua capacidade de manter, simultaneamente, os múltiplos níveis de significação sem que nenhum deles anule os outros. A escrivaninha articula tanto o desejo sexual masculino quanto a criação poética e a crítica social.

O *Cancioneiro* como documento histórico preserva evidências valiosas sobre essas práticas sociais, também sobre as mentalidades e as expressões linguísticas de seu tempo. Como obra de arte, demonstra as possibilidades infinitas da linguagem poética de transformar o cotidiano em extraordinário, o literal em figurado, o profano em sagrado e vice-versa.

Em última análise, "Coudel-Moor a sua cunhada" permanece como testemunho do poder da poesia de transcender limitações sociais, morais e linguísticas através do engenho verbal. A escrivaninha francesa, com seu cano no tinteiro */tudo junto pegado/*, continua a mostrar a perene capacidade humana de sublimar o desejo através da arte, transformando o interdito em deleite estético, a censura em criação, o silêncio em eloquência. Como toda grande poesia erótica, simultaneamente celebra o corpo e a linguagem, revelando sua fundamental inseparabilidade. Ao lado da celebração simbólica do corpo e da linguagem coexiste uma oscilação entre o velado e o explícito, entre a arte do duplo sentido e o riso escancarado, revelando uma ambivalência característica do espírito renascentista, ainda fortemente marcado por valores medievais.

É justamente nesse ponto de inflexão que se insere a cantiga seguinte. O erotismo dá lugar à pornografia do grotesco e o riso, antes aliado à crítica refinada, torna-se instrumento de escárnio corporal e objetificação extrema. O poema /O Coudel-Moor às Damas/, atribuído a Diogo Fogaça, rompe com o jogo insinuante e aposta em uma crueza cômica brutal, que desnuda não apenas os corpos, mas também os códigos culturais que sustentam uma visão hierárquica da sexualidade feminina. Longe da idealização cortês ou da sugestão engenhosa, o corpo feminino é dissecado em versos de humor corrosivo, transformando o sexo da personagem Dona Lucrécia em objeto de escrutínio, piada e especulação coletiva.

### 3.10 – A pornografia no grotesco: O *Coudel-Moor às Damas* (o sexo de Dona Lucrécia) (vol. I, nº 30).

O mesmo *Cancioneiro* que permite a celebração velada do erotismo e a sublimação do desejo também se revela um palco para as manifestações mais cruas de opressão e crítica social. Longe da delicadeza da alusão e do engenho que subverte a moral para o deleite, o poema atribuído ao Coudel-Moor emerge como

uma peça audaciosa, expondo as contradições e tensões da sociedade quinhentista.

Essa dualidade entre o refinado e o grotesco encontra sua expressão máxima no grotesco, na obscenidade e na estrutura da objetificação no *Cancioneiro Geral* com a cantiga *O Coudel-Moor às Damas, porque deram a Úa que casou a melhor peça que cada Úa tinha pera o casamento, antre as quaes lhe derão o sexo de Dona Lucrecia*, atribuída a Diogo Fogaça, é uma das mais contundentes manifestações da poesia burlesca e erótica do Renascimento português. Distanciando-se radicalmente dos cânones do amor cortês e da idealização feminina, o texto mergulha no grotesco e na obscenidade, operando uma profunda objetificação do corpo feminino, mais especificamente do órgão sexual, objeto de um escrutínio meticuloso e humorístico.

Nasce no contexto de um casamento cortesão, momento em que, segundo o mote, cada dama presenteou a noiva com a */melhor peça que tinha/*. A sátira se estrutura sobre a entrega simbólica e metafórica do sexo de Dona Lucrécia, cujo nome, carregado de ecos culturais, remete tanto à virtude clássica quanto à sua inversão carnavalesca dentro da lógica do humor renascentista.

<p>O COUDEL-MOOR ÀS DAMAS, POR-QUE DERAM A ÚA QUE CASOU A MELHOR PEÇA QUE CADA ÚA TINHA PERA O CASAMENTO, ANTRE AS QUAES LHE DERÃO O SEXO DE DONA LUCRECIA.</p> <p>Polas praças de Lixboa tantos louvores vos dam que a mãao nunca lhe doa quem fez tal repartiçam. Que no tal tempo de vodas faça voda quem quiser, mas por certo ha mester que ali lh' acudam todas.</p> <p>E pois tambem acudistes, louvor grande vos acuda, ca sem sexo se concruda todas vodas serem tristes. Mas Ú de nós cinco ou seis esta questam fazer ousa, que achastes essa cousa u se remetam nas leis.</p>	<p>O COUDEL-MOOR ÀS DAMAS, PORQUE DERAM A UMA QUE CASOU A MELHOR PEÇA QUE CADA UMA TINHA PARA O CASAMENTO, ENTRE AS QUAIS LHE DERAM O SEXO DE DONA LU- CRÉCIA</p> <p>Pelas praças de Lisboa tantos louvores vos dão que a mão nunca lhe doa a quem fez tal repartição. Que neste tempo de bodas faça união quem quiser, mas certamente é preciso que ali lhe protejam todas.</p> <p>E pois também defendestes, grande louvor vos proteja, porque sem sexo se conclui que todas as núpcias são tristes. Mas um de nós cinco ou seis ousa fazer essa questão que encontrastes esse episódio onde se expedem nas leis.</p>
---	---

Er' ele sobejo ancho,  
ou tira mais de redondo  
ou tambem se lança gancho  
quando está sobre cachondo;  
ou se anda perfilado  
como compre a donzela,  
ou s' estando arreganhado  
se verão dele Palmela.

Se é per ventura calvo,  
se toca de cabeludo,  
se faz agua a seu salvo,  
se mija coma sesudo;  
se é faminto, se farto,  
se é pardo, se vermelho,  
se rapa como coelho,  
s' arranha como lagarto.

Se é manso, se brigoso,  
se lança, coucea, espora,  
ou quand' estaa forioso  
se o quer dentro se fora;  
ou se por matar a sede  
a través toma mil saltos,  
ou se lhe praz dos pés altos  
arrimados aa parede.

Se tem risco no gargalo  
do poço laa da fotea,  
ou depois que papa e cea  
se fica com bom regalo;  
ou se tem crista de galo,  
ou fala com boca cheia,  
ou apagando a candea,  
que som faraa sem badalo.

S' ee de mole carnadura,  
se tem cabelo de rato,  
ou sobre vianda dura  
se daa punhada ò gato;  
quando estaa de si contente  
a qual parte mais s' emborca,  
ou se quando bate o dente  
faz bacorinho com porca.

Fim.

Quanta soma d' almazem  
cabe laa em seu caraxo,  
ou que tempo se detem  
em fazê-lo altibaxo;  
se é leesto marinheiro  
em meter na moneta  
ou se faz a çapateta

Ele era belo e largo,  
Ou fita mais arredondada,  
ou também se lança como ponto  
quando está com desejo;  
ou se anda alinhado  
como convém a uma donzela,  
ou se, estando com rachaduras  
se verão dele Palmela.

Se por acaso é calvo,  
se se cobre de cabelo,  
se faz água à vontade,  
se urina como sexuado;  
se é faminto ou saciado,  
se é pardo, se vermelho,  
se raspa como coelho,  
ou se esfola como lagarto.

Se é manso, se briguento,  
se se lança, coiceia, espora,  
ou quando está furioso  
se quer dentro ou fora;  
ou se para matar a sede,  
atravessa mil saltos,  
ou se prefere os pés altos  
apoiados na parede.

Se tem marca no pescoço  
do poço lá da fonte,  
ou depois que janta e ceia  
se fica com bom conforto;  
ou se tem crista de gal (veludo),  
ou fala com boca cheia,  
ou apagando a vela,  
que som faz sem empecilho.

Se é de carne mole,  
se tem cabelo de rato (pouco cabelo),  
ou sobre caminho árduo  
se dá soco no gato;  
quando está satisfeito,  
a qual parte mais se inclina,  
ou se quando bate o dente  
faz filhotinho de porco com a mãe.

Fim.

Quanta soma de armazém  
cabe lá em seu saco,  
ou quanto tempo demora  
em fazê-lo subir e descer;  
se é hábil marinheiro  
em meter na maneta,  
ou se faz a sapateira

por si e polo parceiro. (Dias, vol. I, 30)	por si e pelo parceiro. (Adaptação nossa)
---	--

O poema "*O Coude-Moor às Damas*" é um modelo de poesia palaciana burlesca do *Cancioneiro Geral*, caracterizando-se por uma estrutura formal bastante consistente e adaptada à sua intenção de divertimento e provocação. O texto em questão é composto por oito estrofes ou oitavas; essa escolha estrófica é bastante comum na poesia da época, conferindo ao poema uma extensão adequada para o desenvolvimento das suas digressões e interrogatórios sobre o "sexo de Dona Lucrécia". A métrica predominante em todo o poema é a redondilha maior (versos agudos e graves), metrificação característica da poesia popular palaciana.

Exemplo de escansão da primeira estrofe (7 sílabas poéticas graves e agudas):

/Po / las / pra / ças / de / Lix/ bo /a/ → 7 sílabas  
 /tan/tos / lou/vo/res / vos / dam/ → 7 sílabas  
 /que/ a / mão / nun/ca / lhe / do /a/ → 7 sílabas  
 /quem / fez / tal / re/par/ti/çam./ → 7 sílabas  
 /Que no / tal / tem/po / de / vo /das/ → 7 sílabas  
 /fa/ça / vo/da / quem / qui/ser,/ → 7 sílabas  
 /mas / por / cer /to / ha / mês/ter/ → 7 sílabas  
 /que/ a /li / lh' a /cu /dam / to /das./ → 7 sílabas

A regularidade da redondilha maior contribui para a musicalidade e fluidez do poema, tornando-o fácil de recitar ou "cantar", além de realçar o tom jocoso e ligeiro do conteúdo. As oitavas apresentam um esquema de rimas que, embora não sejam rigidamente uniformes em todas as estrofes, mantém-se nos padrões comuns para oitavas escritas em redondilhas maiores.

Quanto ao esquema das rimas alternadas entre rimas ricas e pobres, apresentam-se em: ABABCDDC e ABBAABBA. A variação das rimas alternam-se como contribuição para manter musicalidade, fluidez e fácil memorização dos versos, características importantes para a circulação oral da sátira, na época. Além de sustentarem o ritmo, as rimas também enfatizam o humor e a malícia,

especialmente, quando associam palavras do cotidiano e expressões de duplo sentido, tornando a crítica social mais incisiva. Assim, a estrutura poética ordenada potencializa o efeito satírico e transgressor do poema. O uso reiterado de fórmulas anafóricas, especialmente pela sequência de perguntas especulativas sobre o órgão sexual de Dona Lucrécia, gera um efeito de acumulação cômica que, simultaneamente, constrói e destrói o objeto do discurso: o sexo feminino.

Embora o poema se refira explicitamente ao “sexo de Dona Lucrécia”, recorre, ao longo de toda a composição, ao uso do pronome e dos artigos no masculino “ele”, “o”, “sobelo”, entre outros. Esse uso gramatical, aparentemente, contraditório, deriva da própria estrutura da língua portuguesa, na qual a palavra “sexo” é gramaticalmente masculina. Contudo, mais do que uma simples concordância formal, essa marcação no masculino reforça, simbolicamente, o processo de objetificação e de distanciamento do corpo feminino, tratando-o como objeto destacável e analisável, separado da identidade da mulher a quem pertence.

O poema, no início, situa o escárnio no espaço público, revelando que a misoginia que estrutura sua construção não é um gesto isolado, mas, uma prática socialmente aceita e celebrada. Ao afirmar que “*/Polas praças de Lixboa tantos louvores vos dam que a mão nunca lhe doa quem fez tal repartiçam!*”, o eu lírico explicita que a partilha simbólica do sexo de Dona Lucrécia é motivo de honra e de exaltação coletiva. O corpo feminino é convertido em objeto público, em mercadoria repartida, e a própria ação de “repartir” é transformada em gesto virtuoso, digno de reconhecimento social. A mulher não é agente nesse processo; desde o início, é o objeto do qual se fala, o bem sobre o qual exerce domínio e julgamento.

Essa lógica se mantém quando o poeta acrescenta que */no tal tempo de vodas faça voda quem quiser, mas por certo ha mester que ali lh' acudam todas/*. O casamento, nessa formulação, só se realiza plenamente se houver a participação, não subjetiva, mas anatômica, das mulheres, especialmente do que elas podem oferecer simbolicamente: seus sexos. Isso se evidencia na sequência, quando afirma que */sem sexo se concruda todas vodas serem tristes/*, deixando claro que, sem o corpo feminino reduzido à sua função biológica e sexual, não há ritual, não há festa, não há sentido. A mulher, portanto, não é parceira no casamento, mas fornecedora da “peça” que garante o funcionamento social da cerimônia.

Quando o poeta observa que */ũ de nós cinco ou seis esta questam fazer ousa, que achastes essa cousa u se remetam nas leis/*, surge de maneira explícita a

autorização masculina para transformar o corpo da mulher e, especificamente, sua genitália em objeto de especulação pública. O termo “essa causa” é, particularmente, revelador ao se referir ao sexo feminino de maneira tão genérica e desumanizadora, o poema reafirma que a mulher não possui subjetividade, nem nome, nem rosto. Ela se dissolve na função, na parte, no fragmento.

A partir desse ponto, inicia-se um verdadeiro inventário obsceno do corpo feminino, cuja violência simbólica se revela tanto na linguagem quanto na estrutura da enumeração. O poeta pergunta */Er' ele sobelo ancho, ou tira mais de redondo ou também se lança gancho quando está sobre cachondo/*, trata-se de um deslocamento completo do sexo feminino, do âmbito do desejo da mulher para o campo da observação masculina. A genitália é avaliada por seus formatos, como se fosse uma peça de maquinaria, com variantes geométricas “ancho, redondo, gancho”, mas também por sua performance, como sugere o verso */quando está sobre cachondo/*, que relaciona sua forma às condições de excitação ou uso.

O poema avança no mesmo tom ao perguntar */Ou se anda perfilado como compre a donzela, ou s' estando arreganhado se verão dele Palmela/*. Nesses versos, a misoginia se acentua ao vincular a aparência do sexo feminino à moralidade: se ele é “perfilado”, é discreto, modesto, próprio de uma donzela ou se é “arreganhado”, então se torna escancarado, visível e exposto, permitindo visualizar a vila de Palmela, numa imagem que une o grotesco físico à humilhação social.

Na sequência, a análise atinge o nível mais direto do escatológico: */Se é per ventura calvo, se toca de cabeludo, se faz agua a seu salvo, se mija coma sesudo/*. Acrescentando à avaliação estética do formato e da disposição, investiga-se a textura do “calvo ou cabeludo” e, sobretudo, a funcionalidade fisiológica, que inclui a capacidade de urinar */coma sesudo/*. Esse movimento discursivo não apenas expõe o corpo da mulher, mas o converte numa máquina biológica cuja eficiência e características são julgadas, discutidas e avaliadas publicamente.

A animalização se torna ainda mais evidente quando o poema pergunta */Se é faminto, se farto, se é pardo, se vermelho, se rapa como coelho, s' arranha coma lagarto/*. A comparação com animais como coelho e lagarto não é acidental, visa consolidar a imagem da mulher como corpo não humano, como criatura natural, regida por instintos, cuja utilidade ou defeito é aferido por parâmetros que combinam zoologia, mecânica e estética grotesca.

Esse processo continua sem trégua no bloco seguinte, onde se lê /*Se é manso, se brigoso, se lança, coucea, espora, ou quand' estaa forioso se o quer dentro se foral*, a metáfora do animal de montaria é escancarada nos versos. O sexo feminino é imaginado como algo que deve ser domado, conduzido, eventualmente violentado, se necessário, dependendo de seu comportamento /*manso ou brigoso, se lança, coucea, esporal*. A construção discursiva da mulher como criatura selvagem, passível de controle ou punição, está no cerne da lógica patriarcal que estrutura esse poema.

A violência simbólica se alia ao erotismo mais grotesco quando se pergunta /*Ou se por matar a sede / a través toma mil saltos, ou se lhe praz dos pés altos /arrimados aa parede*/. As imagens evocam claramente práticas sexuais, numa descrição quase pornográfica, em que a mulher aparece ora como objeto de satisfação sexual desenfreada, ora como instrumento de performances específicas, marcado pela completa ausência de autonomia feminina.

O escárnio prossegue no campo das metáforas, ao sugerir /*Se tem risco no gargalo/ do poço laa da fotea, ou depois que papa e cea / se fica com bom regalo*/. O sexo feminino transforma-se em poço, em recipiente, reforçando a lógica da mulher como espaço de consumo e de utilização. Além disso, a associação direta entre alimentação e sexo /*depois que papa e cea*/ reforçam a concepção da mulher como corpo biológico, destinado às funções básicas, sem subjetividade nem transcendência.

Na estrofe seguinte, o poeta se pergunta /*Ou se tem crista de galo, ou fala com boca chea, ou apagando a candeia, que som faraa sem badalo*/. A dimensão sensorial aqui é total: visão (a “crista de gallo”), audição (o som que faz “sem badalo”), e até a sugestão de que o sexo feminino fala “/com boca chea/”, numa metáfora que mistura grotescamente fala, ingestão e ato sexual, produzindo um efeito de completa degradação do corpo da mulher, que perde qualquer limite entre funções.

A sequência torna-se ainda mais agressiva e degradante, quando o eu poético questiona /*S' ee de mole carnadura, se tem cabelo de rato, ou sobre vianda dura se daa punhada ò gato*/. A análise grotesca recai sobre a textura e a aparência da genitália feminina. A expressão /*mole carnadura*/ sugere uma avaliação tátil, se o sexo tem consistência macia, carnuda, considerada desejável, ou, inversamente, se apresenta características menos atraentes. O verso /*se tem cabelo de rato*/

aprofunda a cena de humilhação ao associar os pelos pubianos à imagem de um rato, um animal socialmente ligado à sujeira, ao repulsivo e ao marginal. Essa construção resulta no grotesco, produzindo uma representação profundamente misógina, na qual a mulher é animalizada, vulgarizada e transformada em objeto de escárnio público. Essa operação de humilhação atinge seu ápice com */quando estaa de si contente a qual parte mais s' emborca, ou se quando bate o dente faz bacorinho com porca/*. Aqui não há mais metáfora: a mulher é literalmente equiparada a uma porca, que grunhe, que emite sons animalescos durante o ato sexual ou alimentar, completando a trajetória de total desumanização que estrutura o poema, desde sua primeira estrofe.

O fechamento do poema destaca a objetificação em termos mercantis: */Quanta soma d'almazem cabe laa em seu carcaxo, ou que tempo se detém em fazê-lo altibaxol/*. Agora o corpo feminino é um almazém, um depósito, um instrumento. Os versos finais, */Se é leesto marinheiro em meter na moneta ou se faz a çapateta por si e polo parceiro/*, a estrofe termina com cena da mulher como uma máquina sexual, cuja função é executar o serviço, próprio e alheio, sem mesmo o mais vago resquício de subjetividade ou desejo.

O percurso discursivo do poema expõe de maneira clara a lógica da misoginia e da violência simbólica na tradição palaciana e na Corte quinhentista. Através de uma sucessão de imagens grotescas, escatológicas e animalizantes, o corpo da mulher foi totalmente reduzido à sua dimensão anatômica, funcional, sexual e biológica. Não há espaço para subjetividade, para desejo próprio, para voz feminina. O riso que o poema convoca não é leve, nem subversivo, nem carnavalesco. É o riso da dominação, da disciplina, do controle e da vigilância. É o riso que marca, nomeia e sentencia os corpos femininos permanecerem no lugar do objeto, objeto de uso, de escárnio e de humilhação pública.

A nossa análise do *corpus* selecionado do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, vista sob a lente da violência simbólica e do grotesco, revelou um panorama complexo, onde o riso se converte em instrumento de dominação e vigilância. Antes que se configure como apenas um artifício de entretenimento ou de leveza discursiva, o humor poético opera como engrenagem ideológica sustentada pela subalternização feminina. Ao destacarmos o corpo da mulher como espaço privilegiado de escárnio, ora comparado a objetos, animais, utensílios ou ruínas, os

poemas não apenas refletem a misoginia de seu tempo, mas colaboram, ativamente, para a sua naturalização.

Nesse processo, os jogos de linguagem, a obscenidade festiva e a sátira licenciosa revelam um universo poético que, mesmo camuflado pela comicidade, participa da consolidação de uma ordem simbólica que relega a mulher à condição de objeto ridicularizável, descartável e disciplinado. É possível perceber, com apoio das teorias de Bakhtin, Bataille, Bourdieu e Kelly-Gadol, que o grotesco, o erotismo e o riso, quando inscritos em uma lógica patriarcal, deixam de ser libertários e passam a ser veículos de censura e exclusão.

Assim, o riso que perpassa o *Cancioneiro Geral* não pode ser lido apenas como um traço estético, mas, principalmente, como uma forma de discurso que, ao expor e rebaixar o corpo feminino, reafirma os contornos de uma cultura marcada pela dominação masculina. O que se apresentou não foi apenas uma literatura palaciana, mas um espelho deformante e revelador, de uma sociedade que se divertia às custas de suas mulheres.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando os fundamentos que orientaram o percurso desta tese, podemos afirmar, sem medo de cometer erros, que o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, mais do que um repositório de poemas cortesãos, constituiu-se em um documento literário de valor inestimável para a compreensão das formas simbólicas que sustentaram as relações de gênero na sociedade portuguesa do século XVI, ou melhor, as relações entre o feminino e o masculino. O estudo do contexto histórico, aliado à escolha e à análise dos textos que compõem o corpus selecionado, revelou que, por trás do riso aparentemente inofensivo, operava um sofisticado mecanismo de reafirmação das hierarquias patriarcais muitas vezes disfarçado sob a leveza do entretenimento.

A proposta inicial da tese partiu da hipótese de que o riso, inscrito na poesia satírica do *Cancioneiro Geral*, não se configurava como um gesto de subversão, mas sim, um instrumento de regulação simbólica, especialmente quando dirigido às figuras femininas. A nossa hipótese se confirmou, considerando que ao longo da leitura do *corpus* selecionado, no momento da análise, revelou-nos a presença constante de um humor oscilante entre o grotesco e o burlesco, funcionando como forma de punição discursiva das mulheres que ultrapassavam os limites impostos pelo decoro palaciano.

Discutimos, ao longo da tese, a construção poética das figuras femininas que se encontra distante de configurar-se como um reflexo verdadeiro da realidade social. Ao contrário, a construção poética participa da produção de um imaginário, no qual a mulher se apresenta silenciada, ridicularizada ou pouco idealizada, conforme os interesses impostos pela sociedade. Como afirmamos, a literatura não apenas reflete as estruturas sociais, como contribui para sua manutenção e internalização.

Nesse sentido, a sátira do *Cancioneiro Geral* pode ser compreendida como uma forma discursiva, conjugando prazer estético e pedagogia moral, ou melhor, ela entretém, ao mesmo tempo que educa, orienta e disciplina e, ao invés de libertar, limita, não inverte as normas, porém, as reforça. Os poemas foram lidos e analisados de acordo com os critérios formais, simbólicos e contextuais. Consideramos a presença de um discurso, no qual a crítica e a reafirmação da

ordem caminharam lado a lado. Essa ambiguidade, como aponta Bakhtin (1987), é constitutiva da sátira, que opera no limiar entre o riso festivo e o escárnio cruel.

No *Cancioneiro Geral*, a ambiguidade entre o riso e o escárnio adquire contornos marcantes, revelando a transição pela qual passava a Corte, dividida entre os resquícios do feudalismo e os valores emergentes do humanismo renascentista. As representações femininas presentes nos textos escolhidos não são apenas espelhos deformantes da realidade social, mas, sim, instrumentos ativos em sua configuração. Como pudemos demonstrar, essas mulheres obedeceram à lógica que as associaram ao erro, ao excesso e à desordem, conformando uma poética de controle que se exerceu pela via da linguagem cômica e do simbolismo grotesco.

A leitura analítica nos permitiu identificar as recorrências estruturais e temáticas presentes no *corpus*. Divididas em eixos como o grotesco corporal, a inversão de papéis de gênero e o riso escatológico, a figura da mulher como agente de perturbação simbólica, sempre presente nos poemas, revela um padrão discursivo que associa o feminino à desordem, ao ridículo e à vulnerabilidade moral. A presença de estratégias como a hipérbole e o paralelismo demonstraram que o riso é mobilizado como arma simbólica que visa conter a sexualidade, a fala ou o deslocamento social da mulher. Além disso, verificamos que o uso da redondilha maior como forma fixa reforçou o tom burlesco e repetitivo, funcionando como moldura métrica para uma ideologia que se apresenta de maneira leve, que opera de forma contundente, conferindo ao texto um ar de erudição cômica que mascara o caráter disciplinador do discurso.

Nas cantigas atribuídas a Joam Afonso d'Aveiro, Rui Moniz e Dom Joam de Meneses, a construção das figuras femininas foram representadas como se fossem animalizadas ou erotizadas, encarnando uma ameaça ao equilíbrio normativo da Corte. Elas serviram de alvo do escárnio, inscrevendo o feminino no campo daquilo que deve ser domesticado, vigiado ou corrigido. O *Cancioneiro Geral*, nesse aspecto, articulou estética e política, humor e controle, prazer e poder.

Compreendemos que os mecanismos simbólicos de dominação, presentes no *Cancioneiro Geral*, não se limitam ao passado. Essas estratégias discursivas que associam o corpo feminino ao erro, à desordem e à necessidade de controle, têm sua continuidade que circula sob formas mais perspicazes, nos discursos midiáticos, culturais e institucionais contemporâneos. O riso que punia e “educava” as

mulheres, na sátira palaciana do século XVI, encontra ecos nas representações cômicas atuais, nas quais o corpo feminino, mais do que no passado, é objeto de exposição, julgamento e ridicularização.

Nossa leitura do *Cancioneiro Geral* nos permitiu, ainda, apreender que a literatura colaborou para consolidar a lógica patriarcal. Podemos ressaltar que os mesmos discursos sobre a mulher continuaram a circular pela nossa sociedade, muitas vezes disfarçados, naturalizando desigualdades entre homens e mulheres como se fossem parte da ordem das coisas. Ecoam, assim, em novas roupagens, as novas estruturas simbólicas que já estavam em operação há séculos. Nesse sentido, refletir sobre essas permanências é também reconhecer o papel fundamental da crítica literária, que nos auxilia a identificar os fios argutos e, por vezes, invisíveis que ligam o passado ao presente. Ler, criticamente, constitui-se em uma forma de desarmar as narrativas que, ainda hoje, acomodam o mundo.

A literatura enquanto espaço privilegiado da linguagem e do simbólico, revela-se um campo fértil para a investigação das estruturas de poder, que moldaram a cultura dos séculos anteriores. Nas cantigas do *Cancioneiro Geral*, não buscamos apenas um exercício erudito de interpretação, todavia, uma contribuição reflexiva que nos permitiu lançar novas luzes sobre os discursos que sustentaram e disfarçaram as formas de dominação ainda vigentes.

Como em toda investigação, nossas escolhas foram feitas, por um lado, nos admitindo apresentar um estudo aprofundado dos textos poéticos, por outro lado, nos impondo algumas restrições. Concentrar a análise nos poemas satíricos do *Cancioneiro Geral* nos consentiu examinar as formas simbólicas de representação do feminino. Outros aspectos promissores do *Cancioneiro Geral* não puderam ser explorados neste trabalho, como, por exemplo, o modo como as estratégias de escárnio se mantiveram com adaptações, em escritos de autores portugueses dos séculos seguintes. As continuidades e reelaborações desses dispositivos retóricos merecem atenção especial, sobretudo quando se considera o papel formativo da tradição satírica na cultura literária do mundo lusófono.

As lacunas que ainda persistem nos revelam possíveis caminhos para o desdobramento da nossa pesquisa em novas etapas, quer como proposta de um estudo comparado com outros cancioneiros, quer pela análise de apropriações por autores posteriores ou até mesmo uma edição crítica e anotada dos poemas que enfatizam a figura feminina, podem se constituir como viáveis. Com essa

continuidade poderemos não apenas aprofundar a compreensão das práticas discursivas passadas, mas, também, contribuir para o debate atual sobre os seus mecanismos, que são persistentes na reprodução das desigualdades simbólicas.

Interrogar textos do passado, sobretudo, aqueles que se apresentam sob o disfarce da leveza e do riso, exige-nos mais do que curiosidade, escuta sensível e disposição para desvendar as mensagens codificadas nos subterrâneos simbólicos da cultura. Ao confrontarmos o *corpus* escolhido com as lentes dos estudos de gênero e da crítica literária, a nossa tese procurou demonstrar que a literatura não apenas reproduz imaginários, bem como os produz de modo soridente, insinuante, quase invisível.

Não se trata de condenar a sátira ou o riso, mas de reconhecer que podem carregar os traços de uma moralidade severa, disfarçada de burla. Ao fim deste percurso, permanece a nossa convicção de que ler criticamente os arquivos do riso foi um modo de escutar o que eles se calaram e, com isso, contribuir para que a literatura siga não um espelho, mas apenas uma fresta. Um lugar especial onde o passado, interrogado com coragem, ainda possa nos dizer algo novo ao presente.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.
- BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América.** São Paulo: Globo, 2006.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo.** Tradução de Márcio Pugliesi. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos.** Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. v. 1.
- BÍBLIA. **Bíblia Sagrada.** Tradução de João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.
- BLOCH, Marc. **A sociedade feudal.** Tradução de Liz Silva. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BOCHICCHIO, Marisa. **A poesia na poesia portuguesa: dos Cancioneiros Medievais aos meados do século XX.** Edição do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2020. Disponível em: Archive.org. Acesso em: 04/12/2024.
- BOHLER, Danielle Régnier. **História da vida privada, 2: da Europa feudal à Renascença.** Organização Georges Duby; tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BORGES, Maria do Carmo Faustino. **A poesia resistência na lírica provençal, na amatória dos Carmina Burana e na lírica galego-portuguesa.** Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Maringá, 2022.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BRAGA, Joaquim Teófilo Fernandes. **História da poesia portugueza (Eschola hespanhola): século XV – poetas palacianos.** Porto: Imprensa Portugueza - Editora, 1871. Disponível em: Internet Archive. Acesso em: [23/06/2024].

----- Joaquim Teófilo Fernandes. *História da poesia portuguesa (Época Palaciana)*. In: **Historia da litteratura portugueza**. Vol. 2 (escola hispano-italiana). Porto: Imprensa Portugueza, 1871. Disponível em: Internet Archive. Acesso em: [23/08/2024].

BRAUNSTEIN, Philippe. In: DUBY, Georges (dir.). **Histoire de la vie privée, tome 2: De l'Europe féodale au Renouveau; L'émergence de l'individu**. Paris: Éditions du Seuil, 1985. p. 526-619.

BROUQUET, Sophie Cassagnes. **La vie des femmes au Moyen Âge**. Rennes: Ouest-France, 2010.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio**. Tradução de Vera Lucia de Oliveira Sarmento e Fernando de Azevedo Corrêa. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

CANTARELLA, Eva. **Pandora's daughters: the role and status of women in Greek and Roman antiquity**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.

CARVALHO, Rómulo de. **O texto como documento social**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

CRABBÉ ROCHA, Andrée. **O Cancioneiro Geral: estudo histórico e crítico**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 1949.

DEYERMOND, Alan; DAVIS, Charles (orgs.). **Golden Age Spanish Literature: Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils**. London: Westfield College, 1991.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300-1800**. Uma cidade sitiada. Tradução de Maria Lúcia Machado. Barueri, SP: Companhia de Bolso, 2009.

DIAS, Aida Fernanda. **Cancioneiro Geral de Garcia de Resende**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998. v. 1-4.

DIAS, Aida Fernanda. **Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. A temática**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998. v. 5.

DIAS, Aida Fernanda. **O Cancioneiro Geral e a poesia peninsular de Quatrocentos: contactos e sobrevivência**. Coimbra: Almedina, 1978.

DUBY, Georges. **Damas do século XII**. Tradução de T. Costa. Lisboa: Teorema, 1995.

-----, Georges (Org.). **História das mulheres: a Idade Média.** Tradução de Maria Helena da Cruz Coelho. Lisboa: Afrontamento, 1991.

FERNANDES, Geraldo Augusto. **O amor pela forma no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende.** 2011. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/T.8.2011.tde-15092011-130549.

-----, Geraldo Augusto. **Projeto: Repertório Métrico do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende (Poemas de Formas Mistas).** Medievalista, Lisboa, n. 34, p. 505-530, jul./dez. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/medievalista.7050>. Acesso em: 15 jul. 2024.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber.** Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 15. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1976.

HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média.** Tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KELLY-GADOL, Joan. **Did Women Have a Renaissance?** In: BRIDENTHAL, Renate; KOONZ, Claudia (Org.). **Becoming Visible: Women in European History.** Boston: Houghton Mifflin, 1977. p. 175-201.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Introdução. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs). **História das Mulheres no Ocidente.** Vol. 02: **A Idade Média.** Trad: (tradução portuguesa com revisão científica de: Maria Helena da Cruz Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota). Porto: Edições Afrontamento, p. 9-23, 1990.

LAPA, Manuel Rodrigues. **Lições de literatura portuguesa – época medieval.** 8. ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1973.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do Ocidente medieval.** Tradução de José Rivair Macedo. São Paulo: EDUSC, 2005.

LE GOFF, Jacques. **Homens e mulheres da Idade Média.** Organização Jacques Le Goff; tradução Nicia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

LOPES, Graça Videira. **A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses.** Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média.** São Paulo: Contexto, 1999.

MENDES, Margarida Vieira. **Coleção Outras Margens, Série Poesia do Tempo dos Descobrimentos.** Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997. p. 12–13.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária.** São Paulo: Cultrix, 2007.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura portuguesa.** São Paulo: Cultrix, 2006.

MORÁN CABANAS, M. Isabel. **El mal castellano y el mal francés en el Cancionero Geral: nuevos datos a la luz de la historia sociopolítica y médica.** Revista de Literatura Medieval, Alcalá de Henares, n. 36, p.147- 170, 2024. DOI: 10.37536/RLM.2024.36.1.100901. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10017/62369>. Acesso em: 18/ 09/2025.

MOSSÉ, Claude. **La femme dans la Grèce antique.** Bruxelas: Éditions Complexe, 1991.

PERNOUD, Régine. **Luz sobre a Idade Média.** Tradução de António Manuel de Almeida Gonçalves. Mem Martins, Sintra: Europa-América, 1997.

PERROT, Michelle. **Escrever a história das mulheres.** In: DUBY, Georges. **História das mulheres no Ocidente: a Idade Média.** Porto: Afrontamento, 1990.

PIMPÃO, Costa. **Garcia de Resende e o Cancionero Geral.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1942.

POMEROY, Sarah B. **Goddesses, whores, wives, and slaves: women in Classical antiquity.** Reprint. London: Pimlico, 1994.

RAMOS, Maria Ana. **Os cancioneiros medievais.** In: **História global da literatura portuguesa.** Lisboa: Temas e Debates; Bertrand Editora, 2024.

RODRIGUES, Ana Maria. **Pandora, Eva e as outras: imagens da mulher na Antiguidade Clássica.** Lisboa: Edições Colibri, 2002.

RODRIGUES, Nuno Simões. **A mulher na Grécia Antiga.** In: A mulher na História. Actas dos Colóquios sobre a Temática da Mulher (1999–2000). Moita: Câmara Municipal de Moita, 2001.

SARAIVA, António José. **História da literatura portuguesa.** 17. ed. Porto: Porto Editora, 2005.

- SEVCENKO, Nicolau. **O Renascimento**. 16. ed. rev. atual. São Paulo: Atual, 1994.
- SPINA, Segismundo. **Presença da literatura portuguesa – era medieval**. 11. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2006.
- VERDON, Jean. **La femme au Moyen Âge**. Paris: Éditions Gisserot, 2006.
- VERNANT, Jean-Pierre. **L'univers, les dieux, les hommes: récits grecs des origines**. Paris: Éditions du Seuil, 1999.
- WHITROW, G. J. **O que é tempo? Uma visão clássica sobre a natureza do tempo**. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.