

## O PRIMADO DA COOR: PARA UMA NOVA INTERPRETAÇÃO DE “*NOM QUER’EU DONZELA FEA*” [B 476], DE D. AFONSO X

THE PRIMACY OF *COOR*: TOWARDS A NEW INTERPRETATION OF “*NOM QUER’EU DONZELA FEA*”, BY D. AFONSO X

Henrique Marques Samyn  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

**Resumo:** O artigo propõe uma interpretação para a cantiga “*Nom quer’eu donzela fea*” [B 476], de D. Afonso X, desde uma perspectiva que procure atentar para os dispositivos de racialização dos corpos presentes no ideário ibérico medieval. Trata-se, portanto, de considerar que a “*donzela fea*” (“donzela feia”) representada na referida composição de Afonso X é, em primeiro lugar, uma mulher “*negra come carvom*” (“negra como carvão”), sendo essa negrura um atributo essencial; e que os outros qualificativos que lhe são atribuídos possuem um lugar secundário na cantiga, devendo ser assim analisados.

**Palavras-chave:** cantiga de escárnio e maldizer; trovadorismo galego-português; raça e gênero.

**Abstract:** The article proposes an interpretation of the *cantiga* “*Nom quer’eu donzela fea*” [B 476], by D. Afonso X, from a perspective that seeks to recognize the production of racialized bodies in medieval Iberian Peninsula. It argues that the “*donzela fea*” (“ugly maiden”) represented in the cantiga is a woman “*negra come carvom*” (“black as coal”), in first place, and that her blackness is an essential attribute; and that all the other qualifications have a secondary place.

**Keywords:** cantiga de escárnio e maldizer; Galician-Portuguese lyric; race and gender.

Tenciono, neste ensaio, revisitar a muito conhecida cantiga de D. Afonso X “*Nom quer'eu donzela fea*” [B 476], a fim de propor novos caminhos de leitura para a composição a partir de uma perspectiva que procure atentar para os dispositivos de racialização dos corpos presentes no ideário ibérico medieval. Tendo despertado a atenção de um vasto conjunto de comentadores por conta do repertório misógino nela presente – sobretudo pelas comparações com animais e plantas e pelas diversas referências escatológicas –, a cantiga de Afonso X parece-me trazer subsídios particularmente interessantes para pesquisas em torno da produção histórica da ideia de raça no contexto peninsular. Para isso, contudo, considero fundamental atentar para um conjunto de recursos retóricos que vêm escapado às interpretações convencionalmente propostas para a composição, sobretudo no que tange às qualificações atribuídas à “*donzela fea*” nela figurada. De início, transcrevo a cantiga tomado como base a edição de Graça Videira Lopes (19: 2016, p. 90):

Nom quer'eu donzela fea  
que ant'a mia porta pea.

Nom quer'eu donzela fea  
e negra come carvom  
que ant'a mia porta pea  
nem faça come sisom.  
Nom quer'eu donzela fea  
que ant'a mia porta pea.

Nom quer'eu donzela fea  
e velosa come cam  
que ant'a mia porta pea  
nem faça come alermã.  
Nom quer'eu donzela fea  
que ant'a mia porta pea.

Nom quer'eu donzela fea  
que há brancos os cabelos  
que ant'a mia porta pea  
nem faça come camelos.  
Nom quer'eu donzela fea  
que ant'a mia porta pea.

Nom quer'eu donzela fea,  
veelha de má[a] coor  
que ant'a mia porta pea  
nem [me] faça i peior.  
Nom quer'eu donzela fea  
que ant'a mia porta pea.

## Acerca da “donzela fea”

Esta a situação encenada na abertura da composição: um certo “eu” – quer dizer, a subjetividade poeticamente fabulada – manifesta uma vontade particular, que é descrita como uma espécie de ausência: trata-se de descrever uma presença que não se quer em um lugar próprio. Este par de versos, que será também utilizado como um refrão – “Alfonso X el versificador”, assim Eugenio Asensio alcunhou o trovador, justamente pela inserção do dístico nos versos ímpares dos quatro quartetos, de modo a construir o esqueleto da composição (1970, p. 87) –, funciona como um ponto de partida para o discurso poético, na medida em que nomeia a figura em torno da qual se desenvolverá todo o texto: a “*donzela fea*” – expressão que muito esconde sob uma (falsa) simplicidade.

Em cotejo com as outras formas de tratamento femininas, o termo ‘donzela’ é definidor da idade da mulher e, por efeito disso, de sua condição solteira (Corral Díaz, 1996, p. 227). Em seu referencial “glossário” ao Cancioneiro da Ajuda, Carolina Michaëlis de Vasconcellos (1922, p. 31) apresentava uma definição muito específica para o termo, a saber: “menina solteira de nobre estirpe”; para fins de comparação, podemos lembrar que, na mesma página – de fato, na entrada imediatamente anterior –, a estudiosa alemã apresentava ‘dona’ como “senhora, dama, mulher; em especial senhora casada, em oposição a *donzela* e *menina*”. Se, consoante o recenseamento de Corral Díaz (1996, p. 228), a incidência do termo ‘donzela’, no que diz respeito ao *corpus* trovadoresco peninsular profano, é consideravelmente maior no conjunto das cantigas de escárnio e maldizer – em que o volume de ocorrências supera a soma das registradas nas cantigas de amor e de amigo: 13, contra 5 e 3, respectivamente –, isso pode ser explicado, por um lado, pela convergência de sentidos entre os termos ‘donzela’ e ‘amiga’; e, por outro lado, por uma contraposição léxica com a ‘dona’, termo cuja acepção foi anteriormente exposto.

Note-se, por conseguinte, que as qualidades associadas à “donzela” já produzem algumas expectativas que são, muito previsivelmente, bastante exploradas pelos trovadores e jograis galego-portugueses – entre os quais se inclui, por óbvio, o reitrovador de Castela e Leão. No caso das cantigas satíricas, o que está em questão é um jogo de subversões: trata-se de evocar a “donzela” para referir um conjunto de atributos incompatíveis com o próprio nome. Assim é que, por exemplo, a “donzela”

imaginariamente conhecida por Afonso Sanches<sup>1</sup> logo recebe muitos outros nomes, alusivos a diversas práticas sexuais (“Dona Charia”, Dona Gondrode”, “Dona Ousenda”,...) contradizendo quaisquer expectativas de castidade e de recato<sup>2</sup>; outra “donzela”, presente em uma cantiga de Martim Soares<sup>3</sup>, aliás de leitura bastante controversa, foi servir a um certo clérigo, assim divergindo do esperado para uma nobre, vendo-se enredada em uma complexa intriga sexual, que envolve até mesmo a paródica figura de “Dom Caralhote”<sup>4</sup>; e há ainda aquela terceira “donzela”, que recebe de Caldeirom ou Pero Viviães<sup>5</sup> uma espécie de *descriptio puellae* às avessas, que enfatiza a presumida feiura (por exemplo, as “*sobrancelhas mesturadas / grandes e mui cabeludas*” e “*as tetas pendoradas / e mui grandes*”).

No caso da composição de Afonso X, a pronta atribuição da alcunha “*fea*” à donzela já é suficiente para inscrevê-la no campo contratextual que reflete os “rasgos antitéticos da beleza da dama” (Rodríguez Fernández, 1992, p. 48); sendo “*fea*” o termo predominante, justamente por sintetizar a abstrata ideia de “fealdade”. A essa “*donzela fea*”, contudo, é atribuído um comportamento característico: o ato de “peidar” (‘peer’), o que genericamente a inscreve na condição das *peideiras*, ou seja, as mulheres rebaixadas pelo ideário misógino. Neste primeiro momento, portanto, cabe observar que a caracterização da “donzela” é bastante genérica: sua conduta não a afasta significativamente, afinal, daquela “covilheira velha” insultada por Afonso Anes do Cotom<sup>6</sup>; de “Dona” Ouroana, soldadeira a quem João Garcia de Guilhade dedica uma composição<sup>7</sup>; e de Maria Negra, outra soldadeira, que logo voltarei a referir.

O que está, afinal, em jogo – quer dizer: como se pode interpretar essa abertura

<sup>1</sup>“Conhecedes a donzela” [B 415, V 26].

<sup>2</sup>Para a interpretação dos nomes, é imprescindível consultar os comentários constantes da edição de Marinâ Arbor (2001).

<sup>3</sup>“Úa donzela jaz [preto d]aqui” [B 1369, V 977].

<sup>4</sup>A cantiga é de interpretação sabidamente difícil, tanto por seu estado de conservação – o que faz com que alguns editores, como Rodrigues Lapa (1998), entendam que a donzela sirva não a um clérigo, mas uma dona – quanto pelas ambiguidades do texto, que possibilita que a “donzela” e a “dona” nele presentes possam ser lidas ou não como a mesma pessoa. Desse modo, a “donzela” teria se transformado em “dona” pelos “serviços” prestados ao clérigo (o que colocaria em dúvida a sua possível posição servil)? Ou o que está em jogo é uma relação erótica entre a donzela e a dona – e, possivelmente, também o clérigo? Acrescente-se, ainda, que há uma rubrica que aparece incompleta, antes da composição, em dois cancioneiros (B e V), e completa após a composição (apenas em V), informando que Martim Soares teria composto a cantiga para uma irmã sua, agredida por um clérigo de quem era amante.

<sup>5</sup>“Úa donzela coitado” [B 1619, V 1152; C 1619].

<sup>6</sup>“Covilheira velha, se vos fezesse” [B 1587, V 1119].

<sup>7</sup>“Dona Ouroana, pois já besta havedes” [B 1499, V 1109]; em trabalho recente, propus uma nova leitura para essa cantiga (Samyn, 2023).

da composição de Afonso X? Penso que, considerando as já mencionadas ponderações de Eugenio Asensio acerca da função estrutural do dístico desde uma perspectiva formal e retórica, o que aí podemos perceber é a determinação de uma ausência que, como corolário, possibilita a especificação de um conjunto de qualidades que visibiliza o rebaixamento radical de um conjunto de atributos associados a uma configuração corporal específica – entre as quais, contudo, a *coor* terá um papel essencial. Em outras palavras: após verbalizar, de modo bastante genérico, quem não quer diante de sua “porta” – o que pode ser interpretado como metáfora para o seu lugar próprio –, ou seja, a “*donzela fea*” e “*peideira*”, a voz poética passa a especificar quais são as qualidades específicas dessa personagem. Assim, a estruturação da cantiga a partir do dístico opera para ressaltar a condição distinta de uma “*donzela*” em negativo que, embora figurada como contramodelo, tem ressaltado o seu lugar de indesejabilidade.

### A ordem dos atributos

O que a meu ver não pode ser desprezado é que a *coor* é o primeiro elemento negativamente particularizado no que tange à aparência da donzela, sendo nomeado já no segundo verso da segunda estância; a que se seguem, na terceira e na quarta estrofes, as conhecidas evocações de animais e de plantas – este último caso, em uma única ocorrência<sup>8</sup>:

Nom quer'eu donzela fea  
e negra come carvom  
que ant'a mia porta pea  
nem faça come sisom.  
Nom quer'eu donzela fea  
que ant'a mia porta pea.

Nom quer'eu donzela fea  
e velosa come cam  
que ant'a mia porta pea  
nem faça come alermã.  
Nom quer'eu donzela fea  
que ant'a mia porta pea.

<sup>8</sup>Por um erro de leitura, a interpretação proposta por Rosell i Mayo (1988) supõe que a cantiga de Afonso X utiliza apenas símiles de animais: o camelo, o sisão, o cão e o escorpião. Isso ocorre por uma confusão entre ‘alermã’ e ‘alacrán’ (“escorpião”, em espanhol), o que acaba negligenciando alguns dos sentidos centrais da composição, no que tange à indesejabilidade feminina; de fato, Rossell propõe uma interpretação baseada no que os animais supostamente representariam em relação à periculosidade (caso do escorpião) e ao “mau caráter” (caso do camelo).

Nom quer'eu donzela fea  
que há brancos os cabelos  
que ant'a mia porta pea  
nem faça come camelos.  
Nom quer'eu donzela fea  
que ant'a mia porta pea.

Em outros trabalhos, já abordei extensamente a questão da racialização nas cantigas trovadorescas galego-portuguesas<sup>9</sup>, que se insere no conjunto de discursos que o ideário medieval ibérico produziu em torno dos corpos representados como negros; por esse motivo, aqui apenas retomarei alguns subsídios que me parecem indispensáveis para um entendimento mínimo da composição. A comparação do tom escuro da pele ao carvão remete, evidentemente, à fórmula utilizada para descrever os corpos demoníacos presentes na *Visão de Túndalo*, que circulava na Península Ibérica desde o século XII; o mesmo símile aparece na cantiga que Pero Garcia Burgalês dedica à soldadeira Maria Negra<sup>10</sup> – na qual esta, indagada pela voz poética sobre o “sinal” que lhe valeu a alcunha que carrega, responde que este “é negro bem come uu carvom”. Se, em outros contextos, o sentido negativo dessa “negrura” deve ser contextualmente estabelecido (por exemplo, a partir da já referida associação com figuras demoníacas, ou do conjunto de insultos direcionados por Pero Garcia Burgalês a Maria Negra), no caso da composição de Afonso X a ofensa é ostensiva, uma vez que a cor da pele é explicitamente vinculada à indesejabilidade da “donzela fea”. Se outros elementos são evocados para caracterizar negativamente a figura feminina, estes emergem em um segundo momento; e penso que, em termos retóricos, pode-se argumentar que isso implica uma posterioridade desses em relação à questão da cor. Penso haver uma explicação para isso, que apresentarei adiante. Neste momento, importa tratar dos outros recursos inferiorizantes presentes na cantiga – aliás, mais frequentemente explorados na fortuna crítica.

A introdução dos símiles que remetem a plantas e animais ocorre no quarto verso da segunda estrofe, estendendo-se pelas estâncias seguintes. Desse modo, se nos limitamos a essas categorias de elementos, o conjunto de comparações presente na

<sup>9</sup>Cf., entre outros: Samyn, 2019; 2020.

<sup>10</sup>“Maria Negra vi eu, em outro dia” [B 1382, V 990], por mim analisada em outro trabalho (cf. Samyn, 2020).

cantiga de Afonso X pode ser assim esquematizado:

[donzela fea]  
« come sisom » [v. 6]  
« velosa come cam » [v. 10]  
« come alermã » [v. 12]  
« come camelos » [v. 18]

A esse propósito, cabe notar que duas das quatro referências comparativas – ou seja, a metade – dizem respeito ao suposto mau odor corporal da “donzela”. Ainda que alguns comentadores tenham presumido que a referência ao sisão – parente próximo da ave abetarda de pequeno porte – já contivesse alguma referência ao odor<sup>11</sup>, parece-me mais razoável admitir que a alusão seja ao canto da ave, notoriamente semelhante ao falso. A segunda das referências elencadas, alusiva ao excesso de pelos corporais, é o que enseja a comparação entre a “*donzela fea*” e o cão<sup>12</sup>. A alusão à erva conhecida como “alermã”, ou arruda silvestre, também diz respeito ao cheiro: trata-se de uma planta com flores que exalam um odor desagradável, o que pode ter influenciado alguns de seus nomes populares, na língua espanhola (‘*magarza*’ e ‘*gamarza*’)<sup>13</sup>; em certas regiões da Espanha, a planta ainda hoje é utilizada para lavar os cabelos, que ficam malcheirosos como resultado dessa prática (Torres Montes, 2004, p. 321-325). O jogo de comparações culmina com a referência aos camelos, alusão de fácil entendimento, considerando-se o odor exalado por esses animais no período reprodutivo.

Apenas parcialmente, portanto, parece-me possível concordar com Carlos Enrique Castilla, quando este vislumbra na cantiga uma “fétida espiral ascendente em cujo vértice estaria o odor pestilente atribuído ao *sisão (tetrax tetrax)*, passando pela *alarmã (ruta graveolens)* e os *camelos (camelus)*, até chegar ao ponto de maior densidade semântica, referido pela perífrase eufemística *nen me faça i peior*”<sup>14</sup>. De fato, considero que a questão do odor só está diretamente implicada nos dois últimos casos, sendo apenas insinuada no caso do sisão – o que pode, não obstante, ser atribuído a uma

<sup>11</sup>Assim supunha Rodrigues Lapa (1998, p. 23); na mesma linha, Paredes (2017, p. 49) e Castilla (2018, p. 152).

<sup>12</sup>Note-se, contudo, que Alfredo Margarido e Yara Frateschi Vieira supõem que o adjetivo “velosa” se refere ao cabelo da mulher, de origem muçulmana, que a tornaria semelhante aos cães.

<sup>13</sup>Hipótese defendida por Corominas-Pascual e recolhida em Torres Montes (2004, p. 325).

<sup>14</sup>A citação é toda de Castilla (2018, p. 152), que traduzi, preservando os itálicos do autor. Notar que Castilla, talvez seguindo Rodrigues Lapa (1998, p. 23), identifica a alermã com a  *ruta graveolens* (arruda), e não com a  *peganum harmala*, o que me parece um equívoco.

intenção autoral específica: num primeiro momento, o odor da “*dona feia*” não seria perceptível, estando sua indesejabilidade associada a outros elementos, apresentados inclusive na estrofe anterior e na posterior. Desse modo, se arrolamos todos os elementos descritos na composição, percebemos que a indesejabilidade da “*dona feia*” é progressivamente constituída a partir das seguintes etapas:

1. aparência ( « *come carvom* » )
2. sonoridade ( « *come sisom* » )
3. aparência ( « *come cam* » )
4. odor ( « *come alermã* » )
5. aparência ( « *brancos cabelos* » )
6. odor ( « *come camelos* » )

O que me parece relevante é perceber que há um ordenamento nesses atributos, que não pode ser desprezado, consoante o qual a aparência vem em primeiro lugar. A “*dona feia*” é, em primeiro lugar, visualmente percebida como negra; num segundo momento, aspectos de seu comportamento e de sua aparência assomam como repugnantes (a sonoridade – que, de fato, antecipa o mau cheiro, o que provavelmente teria um notável efeito cômico na encenação da cantiga – e o corpo peludo); e apenas então o odor aparece como um elemento relevante, conquanto em associação com um outro aspecto associado à aparência (os “*brancos cabelos*”). E, a meu ver, mesmo a síntese desses elementos apresentada na estância final não compromete essa hierarquização, como espero demonstrar.

### O primado da *coor*

Na estrofe final, todos os elementos apresentados ao longo da composição aparecem recolhidos, de modo a constituir uma espécie de síntese dos atributos negativos associados à “*dona feia*” – e, retoricamente, justificar o receio de que ela possa fazer algo “pior”, ou seja, ultrapassar todas as expectativas, revelando-se ainda mais repulsiva:

Nom quer'eu donzela fea,  
veelha de má[a] coor  
que ant'a mia porta pea  
nem [me] faça i peior.  
Nom quer'eu donzela fea  
que ant'a mia porta pea.

Quero ainda abordar, brevemente, o elemento associado à velhice, que aparece apenas no final da composição (na penúltima e na última estrofes). Ainda que Juan Paredes (2017) considere essas alusões suficientes para inscrever a cantiga de Afonso X no *corpus* das cantigas que burlam sobre as “velhas”, julgo que a evocação desse elemento deve ser considerada no âmbito daquele jogo de hierarquizações, ou seja: não como algo determinante, mas como um elemento contingente, que vem adicionar-se a um repertório de insultos previamente consolidado. Para dizer de outro modo: é apenas depois de ser considerada repugnante por sua negrura, por seu mau comportamento, pelo excesso de pelos e pelo seu odor que a “*dona fea*” é insultada por sua idade. Penso, no entanto, que é possível construir uma melhor argumentação a partir da ordenação dos atributos.

A meu ver, a questão central é a determinação que pode ser atribuída à cor da “*dona fea*”, como evidenciado pela primeira marca negativa presente na cantiga: “*e negra come carvom*”. A meu ver, esse elemento é determinante por dois motivos: primeiro, por sua anterioridade em relação a todos os outros elementos, o que lhe concede um primado em termos retóricos e axiológicos; segundo, por trazer uma marca de visibilidade que ultrapassa todos os outros atributos constantes da composição. Por um lado, a “*dona*” é visibilizada como “*negra come carvom*”, o que é suficiente para que seja qualificada como “*fea*” e para que lhe sejam atribuídos uma série de valores e aspectos negativos associados aos corpos negros pelo ideário racista; por outro lado, aquela visibilidade não pode ser ocultada, ao contrário de todos os outros elementos presentes na composição. A mulher poderia não emitir sons constrangedores, poderia dissimular o odor negativo, poderia ocultar ou raspar os pelos corporais, poderia esconder ou cobrir os cabelos brancos; mas como poderia ocultar sua pele “*negra como carvom*”? Esse é, de fato, o único elemento que lhe é intrínseco: todas as outras mulheres, a despeito de sua condição racial, podem mudar os seus comportamentos ou transformar a sua aparência; e todas as outras mulheres, independentemente de sua condição racial, em algum momento envelhecerão (a não ser que a morte o impeça). Desse modo, penso que a percepção de que há uma “isotopia da fealdade” na composição, reunindo “cor negra, pele velosa, cabelos brancos, velhice e má cor” (Rodríguez Fernández, 1993, p. 53), coloca a perder precisamente a essencialidade da *má[a] coor* como elemento constitutivo primário da “*dona fea*” – algo que não pode

ser desprezado, ao menos quando se trata de reler o *corpus* trovadoresco desde um olhar atento a dispositivos de racialização dos corpos presentes na Península Ibérica já nos tempos medievais.

## Referências

- ARBOR ALDEA, Mariña. **O cancionero de don Afonso Sanchez.** Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2001.
- ASENSIO, Eugenio. **Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media.** Madrid: Editorial Gredos, 1970.
- CASTILLA, Carlos Enrique. **Entre sutiles soplos y fuertes vientos: las cantigas de escarnio e maldizer gallego-portuguesas, una poética escatológica.** Humanitas 37. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán. Facultad de Filosofía y Letras, 2018.
- CORRAL DÍAZ, Esther. **As mulleres nas cantigas medievais.** 2<sup>a</sup>. ed. A Coruña: Edicios do Castro, 1996.
- LAPA, Manuel Rodrigues. **Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses.** 4<sup>a</sup> ed. Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1998.
- LOPES, Graça Videira (Ed. Coord.). **Cantigas medievais dos trovadores galego-portugueses:** *corpus* integral profano. v. 1. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal; Instituto de Estudos Medievais; Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2016.
- MARGARIDO, Alfredo. **As normas somáticas de duas cantigas de mal dizer.** *Revista de Humanidades e Tecnologias.* Lisboa, 2010.
- PAREDES, Juan. El cuerpo de la mujer en la lírica gallego-portuguesa: una mirada paródica. In: URSACHE, Oana (Coord.). **Cuerpos que hablan:** estudios interdisciplinarios de cuerpología femenina. Universidad de Turku: Escuela de Idiomas y Estudios de Traducción Departamento de Lengua y Cultura Rumanas, 2017.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, José Luis. A mulher nos cancioneiros: notas para um anti-retrato descortês. In: MARCO LÓPEZ, Aurora (Coord.). **Simpósio Internacional Muller e Cultura.** Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións, 1993.
- ROSSELL I MAYO, Antoni. Las comparaciones animales en las cántigas de escarnio

galaico-portuguesas. In: BELTRÁN, Vicente. **Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval.** Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988.

SAMYN, Henrique Marques. **Feminilidades desviantes na lírica trovadoresca galego-portuguesa:** acerca de três cantigas sobre soldadeiras. *Signum*, 2019, vol. 20, n. 1. p. 22-43.

SAMYN, Henrique Marques. **Sobre a “negrura” de Maria Negra:** apontamentos sobre três cantigas satíricas de Pero Garcia Burgalês. *Abriu*, 9, 2020. p. 125-142.

SAMYN, Henrique Marques. **A besta de “dona” Ouroana:** sobre uma cantiga de João Garcia de Guilhade (b 1499, v 1109). *Via Atlântica*, n. 44, nov. 2023. p. 334-352.

TORRES MONTES, Francisco. **Nombres y usos tradicionales de las plantas silvestres en Almería.** Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2004.

VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de. **Glossario do Cancioneiro da Ajuda.** Separata da «Revista Lusitana», Vol. XXIII. Lisboa: Livraria Classica Editora de A. M. Teixeira, 1922.

VIEIRA, Yara Frateschi. A imagem da mulher judia e muçulmana na lírica galego-portuguesa. In: CORRAL DÍAZ, Esther (Ed.). **Voces de mujeres en la Edad Media:** entre realidad y ficción. Berlin; Boston: De Gruyter, 2018.

Recebido: 09/12/2024

Aprovado: 09/01/2025