

Poesia e poder – o trovadorismo ibérico no século XIII e a poesia satírica

José D'Assunção Barros (UFRRJ)

RESUMO: No século XII, nos reinos de Portugal e Castela, existiu um movimento trovadoresco extremamente interessante no qual a poesia era expressa através do idioma galego-português. O objeto deste artigo será discutir as relações entre Poesia e Poder, examinando as tensões sociais das sociedades medievais ibéricas através da prática e poesia destes trovadores galego-portugueses. Depois de uma discussão inicial sobre as possibilidades de compreender as relações de poder na poesia medieval ibérica, são apresentados os modos de circulação e disseminação da poesia trovadoresca nos ambientes palacianos das cortes medievais ibéricas. O principal objetivo do texto é discutir as relações sociais e políticas envolvidas nas cantigas trovadoresca.

Palavras-chave: Poesia e poder; trovadores medievais; tensões sociais.

ABSTRACT: In the XIII century, in the kingdoms of Portugal and Castela, there was an extremely interesting troubadour's movement in which the poetry was expressed in the galego-portuguese language. The subject of this article will be to discuss the relations between Poetry and Power, examining the social tensions of the medieval Iberian society among these troubadours practice and poetry. After an initial discussion about the possibilities of understanding the relations of power in the medieval poetry, it is presented the circulation and dissemination of the troubadour's poetry in the ambient of the medieval Iberian courts. The principal objective of the text is to discuss the social and political relations involved in the troubadour's chants.

Keywords: Poetry and power, Medieval troubadours; social tensions.

Em um dos textos de *A Gaia Ciência*, o filósofo Friedrich Nietzsche (1981: 100) levanta a instigante hipótese de que a origem da poesia está diretamente ligada ao desejo de se exercer um poder – o que de resto, acrescentaria mais tarde Michel Foucault, é também a origem de qualquer forma de conhecimento (1974: 2). Foi porque pretendia exercer um poder sobre o outro, sobre os deuses ou sobre as forças da natureza, que o homem “fez penetrar o ritmo no discurso, esta força que reordena todos os átomos da frase, que compele a escolher as palavras e dá nova colocação ao pensamento”. A poesia é, pois, a mais encantadora das formas de dominação inventadas pelo homem.

Quer se concorde ou não com tal hipótese sobre a origem da poesia, o fato é que esta tem sido no decurso da história freqüentemente apropriada como instrumento de poder; em outros casos, como arena livre onde forças diversas se digladiam, onde são desencadeados tanto conflitos individuais internos ao homem como conflitos sociais que o

circundam. A poesia acolhe indistintamente os poderosos e os que a estes se opõem: a um poeta é por vezes dada a licença para dizer, sob o manto protetor do ritmo e das imagens poéticas, o que jamais poderia ser dito em prosa corrente. Ou, em outros casos, mesmo quando um poeta termina seus dias na masmorra, as suas canções conseguem circular livremente.

Com a ousadia de penetrar no misterioso reino das metáforas poéticas, poderíamos acrescentar que o ‘fio da voz’ é ainda mais cortante que o ‘fio da espada’. Enquanto esta corta a matéria, a poesia corta o simbólico, invade o imaginário e o submete ao poder daqueles que detém o verso. E a partir daí – porque não ir mais longe? – estabelece também o seu senhorio sobre a matéria.

A consciência de que poesia é poder pode ser por vezes surpreendida nos próprios textos poéticos, ou ainda nos que se propuseram, em todos os tempos, a tentar compreendê-los. Em 1290, o intelectual citadino Jean de Grouchy descrevia no seu *De Musica* os efeitos buscados por certas ‘canções de gesta’:

Este canto se destina a ser executado em presença de velhos, de obreiros, e do vulgo, quando eles repousam de seu trabalho cotidiano, a fim de que a audição das infelicidades experimentadas pelos outros os ajude a suportar as suas e de que cada um deles retome em seguida, mais alerta, sua tarefa profissional. Por isso, esse gênero de canto é útil à conservação do Estado. (ZUMTHOR, 1990: 156)

Nada mais explícito do que este texto medieval, denunciador da busca de poder que se infiltra na criação poética, da consciência de um público que se pretende submeter pelo ritmo, da medida que se tinha da poesia como um instrumento de controle social. Particularmente durante todo o período medieval, os exemplos se multiplicam. Não era à toa que, no século X, reis e chefes guerreiros islandeses mantinham em suas cortes círculos de poetas profissionais, os *escaldos*, para o seu próprio louvor e enaltecimento, e na verdade para a difusão de suas gestas em um círculo social mais amplo. Tampouco é de se estranhar que as invasões nórdicas contra o mundo românico tenham contado também com o seu acompanhamento poético-musical, os *eddas*¹, ou que, em estilo completamente diverso, a Igreja tenha buscado exercer o domínio sobre os seus devotos com a serenidade disciplinadora dos *cantos gregorianos*.

Mas foi entre os séculos XII e XIV que o Ocidente Europeu viu florescer um de seus mais ricos movimentos poético-musicais. Do Mediterrâneo ao Mar do Norte, a “gaia

¹ Poemas épicos sobre os feitos guerreiros dos deuses do paganismo germânico, como o *Völuspá*, o *Grimnismál* e o *Thrymskvida*.

ciência” dos trovadores foi o espaço espontâneo de expressão de uma sociedade que se via apertada pelos laços mais ou menos fortes do feudalismo, da realeza e da religião oficial. Nela encontrou voz não apenas a tradicional figura do trovador nobre, este misto de menestrel cavaleiro e espírito livre, como também toda uma dimensão popular da sociedade que, às vezes estilizada por esses mesmos trovadores nobres, era outras vezes trazida ao ambiente trovadoresco das cortes régias e senhoriais pelos jograis, trovadores populares a quem também era conferido o seu quinhão de licença poética. Por outro lado, no ambiente trovadoresco medieval também encontraram voz não apenas o cristianismo oficial, como também o paganismo e a heresia cátara – a seu tempo reprimidos – e a poesia insolente e anticlerical dos goliardos, clérigos errantes que enalteciam o vinho, o jogo e o amor, e que despejavam virulentas sátiras contra as autoridades eclesiásticas².

O trovadorismo de corte foi um dos subconjuntos deste movimento poético musical mais amplo – que incluía outros ambientes que iam desde a taberna até a praça pública. Algumas cortes régias e senhoriais se conservaram como redutos de uma poesia francamente aristocrática; outras se converteram em verdadeiros espaços de circularidade cultural e social. Tal foi o caso das cortes régias de Portugal e de Castela – estes dois pólos principais do trovadorismo galego-português dos séculos XIII e XIV.

Aqui, o ambiente trovadoresco se apresentou como uma grande arena aberta à expressão da pluralidade sócio-cultural, bem como das tensões sociais e individuais. Mesmo o jogral popular da mais humilde condição social era livre para rivalizar e afrontar poeticamente os trovadores-fidalgos. A poesia, como nunca, era empunhada por pequenos e grandes como se fosse uma espada; os combates se davam no ambiente trovadoresco do Paço e ali mesmo se resolviam, sob o olhar sábio de um rei que se colocava como protetor e promotor da cultura, como mediador da diversidade social, como monarca multi-representativo e capaz de penetrar em todas as ordens e circuitos culturais – do sagrado ao profano, do popular ao aristocrático, do rural ao urbano.

A pluralidade que atravessava a poesia trovadoresca galego-portuguesa adequava-se, portanto, às estratégias políticas e culturais inerentes aos precoces projetos de centralização monárquica da dinastia de Borgonha em Portugal, e de Afonso X em Castela

² A prática goliarda atravessa a Baixa Idade Média até o século XIII. Seus poemas acham-se registrados nos manuscritos *Carmina Burana* (século XIII) e *Carmina Cantabrigensia* (século XI). A partir do início do século XIII os goliardos são radicalmente condenados pela Igreja oficial (concílios de 1227 e 1239), declinando na Alemanha e na França. Significativamente, é este também o momento que sucede à repressão do catarismo occitânico pela Cruzada Albigense (1209-1213). Os dois fatos repercutiram no ocaso do trovadorismo provençal, favorecendo a migração de diversos poetas-cantores para as regiões itálicas e ibéricas.

– projetos centralizadores que tinham de enfrentar um projeto oposto de autonomia senhorial, que acabava por ter também seu espaço no *disputatio* poético do Paço.

Era uma pluralidade, de certo modo, relativa. Sobre a extensa distribuição do poder em redes que se expressava na voz concedida ao trovador-fidalgo a par dos representantes reais, mas também ao jogral assoldado, ao segrel independente, ao cavaleiro vilão abastado, havia limites que não podiam ser transgredidos. Tais limites eram determinados na confluência dos interesses palacianos com os interesses aristocráticos, como um “campo de força social” dentro do qual os representantes dos demais grupos sociais podiam circular livremente.

Em todo o caso, no cancionero satírico ibérico, sobretudo nas *tenções* e nas *cantigas de escárnio* e de *mal dizer*, a poesia aproxima-se daquele estado primordial que a fez filha de um desejo de afirmação do poder. Pretende-se convencer pelo ritmo, aprisionar a platéia em um “irresistível desejo de ceder, de fazer eco, não apenas os pés seguem a cadência do compasso, a alma também...” (NIETZSCHE, 1981: 98), e então já estão todos zombando em uníssono do alvo do escárnio, seja ele um humilde peão ou um fidalgo abastado: ei-lo enfim derrubado por uma espada feita só de ritmos e sonoridades, a cujos golpes não pode resistir nem a mais dura das armaduras medievais.

Ou então o escárnio contribui para “aliviar a alma de qualquer coisa excessiva, seja ela mania, pena, sede de vingança”. Tematicamente, ele não conhece limites: pode alvejar o rei, o papa, ou até mesmo Deus. “Eleva-se ao máximo a extravagância do seu delírio e de sua paixão, o furioso torna-se frenético, o sedento de vingança bêbado de sua necessidade” (NIETZSCHE, 1981: 99), e então, na concretude da vida diária tudo se torna suave; porque as tensões se resolveram no plano lírico, podem continuar implícitas no cotidiano sem afetar o equilíbrio de confrontos tão cuidadosamente cultivado pela sabedoria do rei.

Ou por fim as *tenções*, que permitem que um humilde jogral – que na vida corrente teria que se curvar ao nobre – agora o enfrente em pé de igualdade, combatendo-o com as únicas armas que não são negadas a ninguém. Um entoia um verso: atira-o, pedra, contra o ponto fraco do adversário; este se defende, contra-ataca com um novo verso que expõe publicamente as feridas do inimigo; a platéia assiste a esta sucessão de golpes e contragolpes, a esse “jogo partido” que por vezes termina com um vencedor e um vencido. Pode se dar então que o mais hábil no manejo dos ritmos e rimas seja este que no imaginário esquema da trifuncionalidade medieval ocupa a posição mais subalterna, o

cantinho mais insignificante da base do triângulo ... o jogral, que sem o verso não era coisa alguma, com o verso tornava-se quase um deus.

Antes de examinarmos como as relações medievais de hierarquia e poder atravessavam transversalmente a poesia e a prática poética dos trovadores galego-portugueses, abrindo espaço inclusive para os jograis de origem bastante humilde, será particularmente oportuno lançarmos um olhar sobre o ambiente externo a que se ligava esta poesia. O palco da poesia trovadoresca galego-portuguesa, e também o material humano do qual ela se nutre, é a princípio a própria sociedade medieval do ocidente ibérico – com toda a sua diversidade interna e riqueza de espetáculo.

Cenários os mais diversos percorrem a cítola trovadoresca: desde o ambiente rural – bem retratado por boa parte das cantigas de amigo³ ou mesmo escarnecido por algumas cantigas satíricas – ao ambiente urbano, tão multifacetado que comporta desdobramentos que vão da rua, do mercado, da taberna, das residências burguesas e aristocráticas, do pregão religioso, da universidade, até por fim o Paço – este centro de gravidade multipotente que pretende projetar sua luz não apenas para a sociedade que rege como também para outras.

Centro de gravidade cultural, o Paço irá certamente selecionar a poesia que circula em seu interior, mas não reprimir a que circula fora do âmbito palaciano. A praça pública ainda será um espaço da diversidade, que somente nos alvares do Renascimento começará a ser disciplinado, até ter sua pluralidade pretensamente contida pela estética unificadora das monarquias absolutistas⁴.

O mundo trovadoresco mais amplo – esse que não é apenas o dos trovadores da corte mas também o de todos os demais jograis e poetas-cantores – é portanto aquele em que toda a sociedade canta e é cantada: heróis e princesas, mas também meretrizes, ébrios, maridos traídos, impotentes, charlatões⁵ – todas as possibilidades individuais percorrem a

³ São numerosas as *cantigas de amigo* que evocam o ambiente rural. Apenas como demonstrativos, tomem-se as seguintes composições: CV 102-CB 519; CV 137-CB 534; CV 150-CB 547; CV 172-CB 569; CV 173-CB 570; CV 413-CB 827; CV 278-CB 676; CV 291-CB 689; CV 454-CB's 868, 69, 70; CV 462-CB 879; CV 554-CB 967; CV 689-CB 1098; CV's 790/797-CB's 1185/1192.

⁴ Em *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (São Paulo: Hucitec, 1993), Mikhail Bakhtin enfoca precisamente a gradual limitação de determinados extratos da cultura popular ao privado e a datas especiais (festas como o carnaval) — processo que se consolida até o final do Renascimento.

⁵ *Meretrizes*: CBN 481-CV 67, CBN 495-CV 78, CBN 1583-CV 1115, CBN 1588-CV 1120, CBN 1454-CV 1064, CBN 1545-CB 418, CBN 1546-CB 419, CBN 1547-CB 420, CBN 1594-CV 1126; *Ébrios*: CBN 1358-CV 966, CBN 1547-CB 420, CBN 1594-CV 1126; *Maridos-traídos*: CBN 1306-CV 911, CBN 1308-CV 913, CBN 1490-CV 1101, CBN 1491-CV 1102, CBN 1498-CV 1108; *Impotentes*: CBN 1300-CV 905, CBN 1604-CV 1136, CV 1017, CV 1019, CV 1030; *Charlatões*: CBN 482-CV 65, CBN 1584-CV 1116, CBN 1586-CV 1118, CV's 1006/7, CBN 1371, CV 979.

gama de cantigas trovadorescas; mas mais ainda: todos os segmentos sociais – assoldados, peões, cavaleiros vilãos, burgueses, infanções, ricos-homens – atravessados por nuances que vão da riqueza à penúria, todos os segmentos sociais são cantados e decantados uns pelos outros, o que ainda potencializa o número de combinações possíveis, já que o cavaleiro vilão visto por si mesmo não é aquele visto pelo jogral assoldado ou pelo infanção empobrecido, pelo rei ou pelo trovador da nobreza tradicional. Fora isso sagrado e profano, rural e urbano, e tantas outras dicotomias possíveis se combinam e se entrecruzam nesse mundo onde texto e cenário por vezes se confundem, por vezes se contradizem.

É essa imensa diversidade a que bate à porta do Paço para ser "filtrada", como se toda a múltipla poesia que emana da sociedade tivesse que passar pelos "porteiros-reais" antes de se apresentar no requintado palco dos saraus palacianos. É a poesia que passou por essa primeira filtragem, e depois por uma outra da qual mais adiante falaremos, aquela que chegou até nós sob a forma de um cancionero galego-português medieval.

A compreensão de que há uma filtragem é apenas o primeiro passo para que se faça a inevitável pergunta: "e quem filtra?". A resposta é indissociável da tentativa de se entender quais são as forças que atuam hegemonicamente no ambiente cultural palaciano.

A primeira dessas forças é obviamente o rei – entendido aqui não apenas como a figura individual do monarca, mas também o seu núcleo de privados, funcionários e, principalmente, a ideia de um projeto centralizador. A este projeto se associam alguns burgueses e nobres, às vezes de forma mais ou menos coerente e podendo até transitar entre aquele projeto e o seu rival, que pretende uma autonomia senhorial.

A segunda força dominante, ou melhor, um segundo conjunto de forças, é a nobreza. Com relação ao embate centralizador, parte da nobreza pode se associar a essa outra força que é o projeto de autonomia senhorial, mas parte dela – sobretudo a que precisa do rei para a sua ascensão social – pode participar do quadro favorável aos objetivos centralizadores. A nobreza, decomposta em nuances internas que correspondem às combinações possíveis entre suas subcategorias (ricos-homens, infanções, escudeiros) e suas circunstâncias econômicas, *status* linhagísticos e posicionamentos políticos – podia destarte produzir a pressão de um bloco no que se refere a certos interesses comuns, como a defesa de uma identidade perante outros grupos sociais; em certos momentos, diga-se de passagem, o rei deixava claro que em última instância também ele era um nobre, aliando-se a certas posições comuns como o desprezo a segmentos sociais inferiores.

Os diversos segmentos do povo também tinham uma participação consentida (ou conquistada?) no ambiente trovadoresco da corte régia. São eles que trazem, de maneira mais decisiva, aquela diversidade externa para o ambiente da corte. Essa pluralidade social tinha seus porta-vozes nos jograis e segréis de diversas categorias, e foi também assimilada pela poesia do rei e dos nobres. Eis aí, de forma bastante simplificada, o complexo quadro de forças que opunha uma "filtragem" ao material trovadoresco mais amplo, e que selecionava o que iria circular ou seria produzido no ambiente trovadoresco régio. Do ponto de vista dos representantes humanos desta complexa rede de forças sociais, o meio trovadoresco ocidental-ibérico desdobra-se em uma diversidade de poetas-cantores dos quais 153 foram registrados na documentação lírica. Autores das 1679 cantigas anotadas nos cancioneiros, eles pertencem a todas as categorias sociais e participam de formas diversas e com frequências diferenciadas dos espetáculos palacianos. Movimentam, por assim dizer, o intrincado jogo de forças sociais das quais se tornam representantes.

Fundamental compreender, agora, o próprio suporte material sobre o qual este conjunto de forças se articulava. No âmbito das cortes régias itinerantes do período medieval, os paços ibéricos eram verdadeiros "centros moventes". Ao residir alternadamente em várias partes do seu "senhorio régio", o rei refazia incessantemente a geografia do reino, tornando-se o centro de uma espacialidade que se movia sobre si mesma⁶. Como desdobramento, o Paço jamais era associado a um edifício fixo. Tal noção é imprescindível para compreender que, se o Paço tinha uma materialidade própria e gerava uma espacialidade interna específica, tratava-se contudo de uma materialidade móvel. É sobre esta materialidade mutável e itinerante que se estabelecia o jogo de forças que punha em movimento o paço trovadoresco.

Quanto ao cotidiano sobre o qual se desenvolvia a atividade trovadoresca cortesã, não podemos levantar senão algumas suposições. A única documentação que nos acessa os saraus palacianos, os momentos de reuniões trovadorescas e de espetáculos líricos, é o conjunto de iluminuras que acompanham alguns dos cancioneiros escritos. Em cores muito vivas, tais fontes iconográficas não deixam dúvidas sobre a prática de saraus palacianos, fornecendo dados visuais sobre os atores, o espetáculo e o público.

Além disto, deduz-se que os momentos trovadorescos davam-se com alguma periodicidade pelo número significativo de cantigas registradas nas páginas do cancioneiro.

⁶ Em Portugal, há certos locais privilegiados para esta movência da corte régia. Os grandes centros urbanos – Lisboa, Coimbra, Santarém, Évora – são bastante recorrentes.

Ou ainda, no caso das cantigas satíricas, pelas cadeias de relações estabelecidas entre umas composições e outras. Era comum um trovador referir-se à cantiga de outro, apresentada em oportunidade anterior, estabelecendo-se uma constelação de cantigas interrelacionadas. Ora, tal articulação pressupõe uma regularidade de momentos trovadorescos. Possivelmente havia saraus periódicos, e também festas trovadorescas especiais, todos momentos exemplares para os poetas-cantores exibirem seus talentos e concorrerem por sinais de prestígio social.

Também se deve notar que a produção trovadoresca apresentava duas faces: a das “cortes de amor” e a das “cortes satíricas”. As primeiras eram regradas por um ambiente mais polido, bem ao estilo provençal, concomitantemente freqüentado pelas altas damas a quem os trovadores dedicavam as suas cantigas de amor; também ali eram apresentadas *tenções* de temática amatória e cantigas de amigo de natureza diversa. Mas, sem a presença das mulheres de sociedade, deviam ser realizados saraus exclusivamente dedicados a uma maior liberalidade, com cantigas eróticas e satíricas, estabelecendo-se ademais uma verdadeira *disputatio* lírica entre os vários poetas. A esta configuração específica do paço trovadoresco, chamaremos de “arena dos trovadores” no seu sentido mais estrito. Sendo reuniões menos convencionais de trovadores, isto é, mais liberadas de censuras e regras de cortesia, deviam contar ainda com a participação de soldadeiras e jogralesas, amplamente mencionadas no cancionero erótico e evidenciando uma relação íntima com os trovadores de todas as categorias sociais, inclusive o rei. As “cortes satíricas” eram momentos exemplares para a expressão da pluralidade sociocultural ibérica. Mais ainda que nas “cortes de amor”, por meio delas a sociedade exterior invadia o Paço — agora não apenas pelos poetas-cantores não-aristocratas que assimilavam a cultura cortesã, como também por suas múltiplas tradições populares, práticas concretas e imaginárias, que se impunham à corte como um complexo cultural alternativo.

Completamos, assim, o quadro de fatores que produz esse “campo de articulações” que é o paço trovadoresco. Uma combinação de forças sociais e interesses interpalacianos, que prontamente interage com a sociedade externa impondo-lhe uma primeira filtragem; isto refratado por uma materialidade específica que é a das cortes itinerantes ibéricas, para, finalmente, articular-se a “micro-sociedade” que tem também as suas regras e liberdades próprias nas “cortes de amor” e nas “cortes satíricas”. Destarte, esses elementos combinados não atuam como uma “determinação”; mas, antes, “como o conjunto das condições segundo as quais se exerce uma prática: trata-se menos de limites colocados à

iniciativa dos indivíduos do que o campo em que ela se articula” (FOUCAULT, 1974: 272).

Neste momento, podemos passar a examinar as tensões sociais presentes nas sociedades ibéricas do século XIII que se explicitam através de sua poesia. Estas tensões foram examinadas detalhadamente em trabalho anterior (BARROS, 1995). Neste artigo, nosso intuito será apenas o de exemplificar algumas destas tensões através da análise de algumas cantigas escolhidas. Interessa-nos, particularmente, chegar até a participação do jogral – mostrar como este jogral que era visto pela nobreza como oriundo de um extrato social inferior era aceito, não obstante, no palco trovadoresco.

Tal como se disse, eram comuns, nestas “arenas trovadorescas” ibéricas, cantigas de escárnio e de mal dizer que podiam ter como alvo até mesmo o rei, o que demonstra a relativa liberalidade dos paços trovadorescos. Este é o caso da cantiga abaixo, movida pelo fidalgo Gil Peres Conde contra o rei Afonso X de Castela, que também era, aliás, um dos mais hábeis trovadores:

“Os vossos meus maravedis, senhor,
que eu non ouvi, que servi melhor
ou tan ben come outr'a que os dan,
ei-os d'aver enquant'eu vivo for,
ou a mia mort', ou quando mi os daran?

A vossa mia soldada, senhor Rei,
que eu servi e serv'e servirei,
com'outro quen quer a que dan ben,
ei-a d'aver enquant' a viver ei,
ou a mia mort', ou que mi faran en?

Os vossos meus dinheiros, senhor, non
pud'eu aver, pero servidos son,
Come outros, que os an de servir,
ei-os d'aver mentr'eu viver, ou pon-
mi-os a mia mort' o a que os vou pedir?
Ca passou temp' e trastempados son,
ouve an'e dia e quero-m' en partir.”

(Gil Pérez Conde, CBN 1523)

A cantiga acima é uma das mais engenhosas do cancioneiro escarninho. O fidalgo português Gil Peres Conde, que servira o rei de Castela na guerra da Andaluzia, queixa-se das dificuldades em obter as soldadas correspondentes aos serviços prestados. Em outras palavras, acusa o rei de “mau pagador” – o que neste caso significa acusá-lo de mau cumpridor das obrigações geradas pelos vínculos de vassalagem.

Os artificios poéticos encontrados pelo nobre são engenhosos e bem humorados. Joga com o duplo uso de pronomes possessivos, "vossos" e "meus", referindo-se aos *maravedis* que estavam de posse do rei mas que por direito deveriam ser seus. "Os vossos meus *maravedis*", "A vossa mia soldada", "Os vossos meus dinheiros" – o trovador pergunta se os receberá durante a vida ou somente à hora da morte.

O "duplo possessivo" aqui empregado, com originalidade absoluta, é um exemplo notável daquela capacidade de trazer o confronto para dentro de uma única expressão. Tornada ambígua, e provavelmente acompanhada de uma entonação irônica no plano da oralidade, a palavra poética expressa aqui o entrechoque de dois interesses. O do monarca, que naqueles tempos perturbados e de dificuldades econômicas acabava por vezes atrasando as *soldadas*, e o do vassalo, exigindo o pagamento imediato, já veremos que por considerá-lo uma obrigação suserana.

Brigam os dois possessivos, "meus" e "vossos", disputando o espaço com que se colam ao substantivo que para o fidalgo representa um "direito", mas para o monarca se insinua como uma "obrigação". O entrechoque poético e inusitado entre os dois possessivos é desta forma o entrechoque entre um direito e uma obrigação, entre o vassalo e o suserano, entre uma necessidade e outra. Quantas disputas secretas não se insinuem neste torneio imaginário que se celebra no interior de uma única palavra poética!

Além de uma queixa contra a dívida não paga, deve-se buscar nesta cantiga o texto sob o texto: ela invoca indiretamente o próprio conjunto de instituições feudo-vassálicas, e coloca o monarca na posição de um senhor que se beneficiou dos serviços do vassalo mas recusa-se a cumprir suas obrigações de suserano. Competem, desta forma, o modelo do "bom vassalo" e o contramodelo do "mau suserano".

Vejamos agora que por trás destes combates se dá um outro. É o próprio "embate centralizador" que produz sua centelha a partir do entrechoque destas muitas espadas. O "rei centralizador" é muitas vezes um "mau suserano". Nos tempos mais difíceis, a sua necessidade o leva a unilateralizar uma obrigação que, no ponto de vista estritamente "feudal", deveria carregar a inseparável sombra da reciprocidade. Vista pelo circuito dos ideais vassálico-cavaleirescos, a expressão "senhor" repetida em cada uma das três estrofes (por exemplo, "senhor rei") assume desta forma um sentido a mais além do vocativo respeitoso, remetendo às obrigações de senhor (suserano) que o rei teria descumprido.

Por tudo se vê que, dentro de um contexto em que vem se dando no plano político um embate entre o projeto régio centralizador e uma "contratendência feudalizante" de

parte da nobreza do reino, a cantiga aqui discutida compõe com outras cantigas análogas do mesmo trovador uma defesa dos direitos senhoriais. Trata-se de um exemplo particularmente interessante de como as tensões de ordem política podiam se projetar nos ambientes trovadorescos.

Da mesma forma que ocorria para o caso das cantigas de escárnio, os conflitos de toda ordem também se projetavam em outro conhecido gênero poético do cancioneiro satírico da medievalidade ibérica. Veremos a seguir que as *tenções* punham freqüentemente em confronto poetas-cantores pertencentes a distintas categorias sociais. Este gênero era já conhecido nas cortes provençais e na *minnesang*. A forma era constituída de uma alternância de estrofes, onde um trovador respondia ao outro à maneira de um desafio. O dado fundamental é que, nas cortes feudais européias, mesmo que estes *disputatios* líricos envolvessem trovadores aristocratas e menestréis de categoria social inferior, o tema central da *tenso* jamais envolvia uma questão de fundo social. Discutia-se em torno da “amatória” (questões relativas ao amor cortês), ou então sobre “estilística”.

Ao contrário, na “*tenção*” ibérica”, era muito comum dois tipos sociais antagônicos, o jogral assoldado e o trovador fidalgo, duelarem liricamente com conotações sociais:

— Juião, quero tigo fazer,
se tu quiseres, ua entençon:
e querrei-te, na primeira razon,
ua punhada mui grande poer
eno rostro, e chamar-te rapaz
mui mao; e creio que assi faz
boa entençon quena quer fazer.

— Meen Rodriguez, mui sen meu prazer
a farei vosc', assi Deus me perdon:
ca vos averei de chamar cochon,
pois que eu a punhada receber;
des i trobar-vos-ei mui mal assaz,
e atal entençon, se a vós praz,
a farei vosco mui sen meu prazer.

— Juião, pois tigo começar
fui, direi-t' ora o que farei:
ua punhada grande te darei,
des i querrei-te muitos couces dar
na garganta, por te ferir peor,
que nunca vilão aja sabor
doutra tençon comego começar.

— Meen Rodriguez, querrei-m' en parar,
se Deus me valha, como vos direi:
coteifé nojoso vos chamarei,
pois que eu a punhada recadar;
des i direi, pois so os couces for:
'Le[i]xade-m' ora, por Nostro Senhor',

ca assi se sol meu padr' a en parar.

— Juião, pois que t' eu [for] filhar
pelos cabelos e que t' arrastar,
que dos couces te pès eu creerei.

— Meen Rodríguez, se m' eu estropiar,
ou se me fano, ou se m' entortar,
ai, trobador, já vos non travarei
(Meen Rodríguez Tenoiro e Juião Bolseiro; CBN 403)

A estrutura de *tenção* é típica: através dela, os dois trovadores se ocupam de depreciar um ao outro em estrofes alternadas. Neste sentido, ao invés da *tenção* girar em torno de uma questão genérica, o que se vê é uma sucessão de ataques pessoais que oculta um verdadeiro conflito de categorias sociais.

Mem Rodrigues Tenório pertencia a uma das mais ilustres famílias galegas e à melhor nobreza da Península. Quanto a Juião Bolseiro, era um jogral que também atuava com sua margem de atrevimento, embora muito menos que Lourenço, mas que aqui aparece curiosamente comedido diante das ameaças de Tenório.

Estamos aqui diante de uma *tenção* proposta em termos de rara agressividade. Quase que toma a forma lírica de uma "briga de rua", não fosse que, à total agressividade de Tenório, Juião Bolseiro replica com certo comedimento. Enquanto o fidalgo principia por dizer que sua primeira razão é um murro no rosto (v. 4/ 5), Juião no máximo o responde com alguns insultos ("*cochon*", por exemplo, que é uma expressão pejorativa normalmente dirigida por aristocratas a vilãos). Talvez que, sem querer partir para o que poderia descambar para um confronto físico, ou então extrapolar a tensão trovadoresca apresentada liricamente, o jogral tenta responder com mais dignidade e astúcia poética. Apropria-se então das próprias palavras injuriosas que os nobres costumavam dirigir aos vilãos e procura voltá-las contra o fidalgo agressor, talvez a insinuar algo sobre quem se comporta como um verdadeiro "cochão" (v. 10), ou ainda um "*coteife* nojoso" (v. 24).

Tenório, por sua vez, continua ao longo de todas as estrofes a desfechar suas ameaças físicas, como por exemplo na terceira estrofe, onde afirma que "irá lhe dar muitos coices na garganta, para feri-lo tanto que desde então nenhum vilão mais se atreverá a *entençoar* com ele" (v. 18/21). É a demarcação social levada a seu extremo, com rara agressividade em uma *tenção* trovadoresca neste meio em que tudo parece se resolver liricamente.

Significativo nos parece o contraste entre a agressividade do nobre e o comedimento do jogral, pois nos mostra que os limites de um não são iguais aos limites do

outro. Em todo o caso, o exemplo acima fica apenas como um registro extremo desta oposição entre dois representantes de segmentos sociais que se antagonizam através da sátira trovadoresca. Oposição que, na maior parte das vezes, se concentra na disputa estritamente lírica, na desmoralização pelo riso, no rebaixamento pela palavra. O “combate corpo a corpo” assume em quase todos estes casos a forma de um “combate verso a verso”, e se volta fundamentalmente para o campo da “violência simbólica”.

Embora a *tenção* acima discutida tenha trazido à tona o limite entre dois grupos sociais bem definidos, por outro lado, eram igualmente comuns as *tenções* nas quais rivalizavam sem maiores entraves um poeta-cantor fidalgo e um jogral de menor categoria, mostrando que por vezes na “arena trovadoresca” mostravam-se como que suspensas as regras que fora regiam as relações sociais. Assim principia uma *tenção* (CV 1010) entre o jogral Lourenço, de nível social equivalente ao “peão”, e o fidalgo João Peres de Aboin:

— Lourenço, soias tu guarecer
como podias, per teu citolon,
ou ben ou mal, non ti digu' eu de non,
e vejo-te de trobar trameter;
e quero-t' eu desto desenganar:
ben tanto sabes tu que é trobar
ben quanto sab' o asno de leer

À insinuação de que “sabe tanto de trovar quanto um asno de ler”, Lourenço replica assumindo a posição de um “*bellator* lírico”. Lembra a seu contendor que já venceu em *tenções* como aquela vários outros trovadores-fidalgos, que partiram da mesma insinuação. Agora, pretende derrubar o famoso mordomo de Dom Afonso III:

— Joan d' Avoín, já me cometer
veeron muitos por esta razon
que mi dizian, se Deus mi perdon,
que non sabia n trobar entender;
e veeron poren comigu' entençar,
e figi-os eu vençudos ficar,
e cuido-vos deste preito vencer

A *tenção* assume aqui toda a sua forma de duelo, de combate lírico onde um trovador assume-se como oponente do outro. O verso seguinte é tipicamente demarcatório. Aboin reafirma seu propósito de “desenganar” ao jogral Lourenço quanto a seu propósito de seguir sendo trovador:

— Lourenço, serias mui sabedor,
se me vencesse de trobar nen d' al,

ca ben sei eu quen troba ben ou mal,
que non sabe mais nen um trovador;
e por aquesto te desenganei;
e vês, Lourenço, onde cho direi:
quita-te sempre do que teu non for.

Demarcação por uma dupla via. Por um lado, enaltece a si mesmo e à sua condição de trovador. Só ele, como trovador (isto é, trovador-fidalgo) seria ali capaz de prejudicar quem trova bem ou quem trova mal. E mais, de outro lado a interdição explícita: o espaço composicional-trovadoresco é naturalmente estranho a um jogral de condição inferior ("quita-te sempre do que teu non for"). Depois do que, Lourenço encerra sua participação afirmando que, de forma nenhuma, abandonará o trovar. Primeiro porque tem plena consciência de seus méritos. Depois, porque encontra na sua atividade uma grande fonte de prazer e satisfação:

– Joan d' Avoin, por Nostro Senhor,
por que leixarei eu trobar atal
que mui ben faç' e que muito mi val?
Des i ar agradece-mi o mia senhor,
por que o faç'; e, pois eu tod' est' ei,
o trobar nunca [o] leixarei,
poi-lo ben faç' e ei [i] gran sabor

“Tirar do trovar um grande sabor” – é um derradeiro imiscuir-se na esfera de atitudes da nobreza para com a trova. O jogral declara que, da mesma forma que muitos fidalgos trovam por um prazer do espírito, o trovar é para ele muito mais do que uma profissão. Rejeição, portanto, daquela habitual demarcação dos trovadores-fidalgos segundo a qual a poesia deve ser para o jogral apenas uma profissão, um meio de subsistência, se possível na função de mero acompanhante dos trovadores nobres. O ambiente trovadoresco, enfim, mostra-se aqui constituir a mesma arena que, rigorosamente, dava-se no interior da própria palavra “trovador”.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. (Volochnikov, V. N.) **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1981.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo-Brasília: Hucitec-Edunb, 1993.

BALANDIER, Georges. **O Poder em Cena**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1980.

BARROS, José D'Assunção. **A Arena dos Trovadores**. Rio de Janeiro: 1995.

_____. **O Amor Cortês** – quatro ensaios historiográficos sobre os trovadores medievais. Rio de Janeiro: CELA, 2002.

BOURDIEU, P. em **O Poder Simbólico**, Lisboa: Difel, 1989.

Cancioneiro da Ajuda. ed. Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Halle: 1904. 2 v.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional (org.) Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado. Lisboa: Ocidente, 1949-1964.

Cancioneiro Portuguez da Vaticana. Edição de Teófilo Braga. Lisboa: 1878.

Carmina Burana. São Paulo: Ars Poética, 1984.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural** – entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

FOUCAULT, Michel. **A Verdade e as Formas Jurídicas** (Rio de Janeiro: PUC, 1974).

HAROCHE, C., HENRY, P. e PÊCHEUX, M. “La sémantique et la coupure saussurienne: langue, langage, discours”. **Langages** 24, dezembro de 1971.

LE GOFF, Jacques. **Os Intelectuais na Idade Média**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

NIETZSCHE, F. **A Gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1981.

SCHULTE, A. "Standesverhaeltnisse der Minnesinger". In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 1895, p.185/251.

SPITZER Leo “Perspectivism in Don Quixote” In **Linguistics and Literary History**, New York: Russel and Russel, 1948.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

José D'Assunção Barros é doutor e mestre em História pela Universidade Federal Fluminense (1999-1994), graduado em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1993) e graduado em Música (Composição Musical) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1989). Professor Adjunto da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Na área de História, tem atuado principalmente com as temáticas: Historiografia, Teoria da História, Metodologia da História, História Cultural, História da Arte, Cinema-História. Na área de Música, tem desenvolvido trabalhos na área de Musicologia Histórica, Análise Musical e História da Música. (jose.assun@globo.com)