

A violência simbólica no trovadorismo das cortes medievais ibéricas (séculos XIII e XIV)

José D'Assunção Barros
Universidade Severino Sombra

Resumo:

O objeto deste artigo é discutir a violência simbólica presente nas sociedades medievais ibéricas dos séculos XIII e XIV, examinando a poesia e práticas trovadorescas do período. Dentro do contexto histórico da centralização régia do período medieval, o texto analisa algumas cantigas trovadorescas galego-portuguesas nas quais podem ser vistas as tensões sociais entre trovadores oriundos de diferentes categorias sociais, e também envolvendo trovadores em oposição ao rei.

Palavras-chaves: Trovadores medievais ibéricos; violência simbólica; tensões sociais, centralização política.

Abstract:

The subject of this article is to discuss the symbolic violence in the Iberian medieval societies from the XIII and XIV centuries, examining the troubadours practice and poetry of this period. In the historical context of the medieval centralization around the kingdom, the text analyses galego-portuguese chants in which ones we can see the social tensions between troubadours from different social categories, and also troubadours in opposition in relation to the king.

Key words: Iberian medieval troubadours; symbolic violence; social tensions, political centralization.

Résumé :

Le sujet de cette article est de discuter la violence symbolique dans les sociétés ibériques médiévales du XIII et XIV siècles en examinant les pratiques des troubadours et la poésie de cette période. Dans le contexte historique de la centralisation du royaume de l'âge médiéval, ce texte analyse quelques chansons portugaises dans lesquelles il est possible d'examiner les tensions sociales parmi les troubadours de différentes catégories, et aussi l'opposition par rapport au roi.

Mots-clés: troubadours ibériques médiévaux; violence symbolique; tensions sociales; centralisation politique.

Eu vos digo que nem comer, nem beber,
nem dormir têm tanto sabor para mim
como ouvir o grito 'Para a frente',
de ambos os lados, e cavalos sem cavaleiros
refugando e relinchando, ouvir o grito
'Acudi! Acudi!' e ver o pequeno e o poderoso
tombarem na grama das trincheiras e os
mortos atravessados pela madeira de lanças
adornadas com flâmulas"

Bertrand de Born — *Canção de gesta* do século XII

Em algumas de suas canções de gesta, o trovador francês Bertrand de Born — que se notabilizaria por ter cantado a guerra como ninguém — consegue explicitar com rara clareza o papel que desempenhava a violência física para os homens medievais. O exercício mais ou menos livre da violência foi, nos primeiros tempos medievais, coisa tão corriqueira como é hoje em dia a observância a certos preceitos de "civilidade". Na verdade, o que hoje entendemos por normas de civilidade foi se consolidando através de um processo secular, onde a violência foi gradualmente adquirindo novas formas e limites normativos, bem como novos caminhos de expressão e de aparências de refinamento que constituem o chamado de "processo civilizador" (ELIAS 1990).

Com relação à violência do período feudal, é inevitável remontar à própria estrutura simbólica de organização de uma sociedade que previa mesmo a necessidade da presença de um *ordo* precisamente especializado no exercício funcional da violência. Os *bellatores* — guerreiros que, de acordo com a teoria da trifuncionalidade, Deus destinara à defesa da sociedade e da cristandade — achavam-se livres para lutar uns contra os outros. Sobretudo, encontravam-se livres para oprimir a grande massa de trabalhadores que se distribuía pelas extensas redes feudo-senhoriais. Foi assim que as figuras do "cavaleiro" e do "senhor" convergiram para a figura da nobre, logo se adaptando a uma rede de linhagens que transmitia hereditariamente essa distinção aristocrática que, em um de seus desdobramentos, conferia ao nobre o direito ao exercício da violência física. Com a descentralização feudal do poder, os nobres que exerciam poderes senhoriais detinham privilégios para "tributar" os

laboratores sob o seu domínio, ao mesmo tempo em que exerciam sobre os mesmos um rigoroso controle através da violência física. Direitos de tributar e de punir andavam juntos.

É assim que a agressividade, que por vezes se dirigia contra o inimigo externo, tinha em outros momentos o seu uso interno. Cavaleiros saqueando e atormentando camponeses faziam parte da paisagem medieval. Violências desmedidas, praticadas por iniciativa aristocrática — em uma palavra: descentralizadas — ocorriam amiúde. Rixas entre linhagens podiam gerar cadeias insolúveis de vinganças familiares; disputas pela terra alteravam incessantemente a geografia interna dos reinos europeus. E, no meio deste jogo de incontrolláveis forças sociais, os *laboratores* eram fustigados sem grande possibilidade de resistência. Da mesma forma, os *senhores* podiam tributar os *laboratores* sob sua jurisdição, e desta maneira o poder da riqueza e o poder das armas apoiavam-se mutuamente, reforçando ambos o poderio de cada senhor feudal.

É neste contexto de violência que, a partir do século XIII, gradualmente iria começar a se fortalecer uma tendência contrária a esta parcelarização do poder de tributação e de imposição da justiça através dos inúmeros senhores feudais. A história política dos vários reinos europeus a partir do século XIII, cada qual com seu próprio ritmo e suas especificidades, será em boa parte a história desta tensão entre uma tendência centralizadora que começa a se gestar a partir do poder régio e aquela tendência oposta de lutar pela conservação da autonomia senhorial que veremos em diversos setores da nobreza.

Portugal e Castela — reinos hispânicos que, em função de especificidades que já discutiremos, antecipam os processos de centralização nas mãos do rei — têm a sua história entretecida precisamente a partir destas tensões que se dão no contexto das lutas da Reconquista. Teremos aqui uma história de violência concreta, como aliás ocorre em todos os processos históricos que envolvem guerras e disputas internas pelo poder, mas também uma história de violências simbólicas, de projeção das lutas políticas no plano da cultura, de sujeição não apenas a partir das armas mas também através do discurso.

O nosso objetivo será examinar como se projeta e se refrata nos meios trovadorescos da época esta violência simbólica gerada em um

contexto de embate entre a centralização régia dos reinos hispânicos e a luta pela conservação de autonomia senhorial por parte de alguns setores da nobreza. Teremos oportunidade de verificar como, sobre este contexto, aparecem confrontadas as várias categorias sociais através de uma poesia que se abre criativamente para o confronto simbólico através destes gêneros poéticos bastante específicos que são as *tenções* e as *cantigas de escárnio e de mal dizer*.

*

O embate centralizador inicia-se em Portugal e Castela no momento mesmo em que se inicia o processo da Reconquista. Existem alguns momentos privilegiados para examinar este embate entre os setores favoráveis à centralização e os fatores que resistiam a esta mesma centralização régia. Para a questão mais específica que nos interessa — a da violência simbólica — um dos períodos mais interessantes para o estudo do centralismo monárquico nos reinos hispânicos é o *momentum* centralizador do Portugal e da Castela da segunda metade do século XIII. Reis como D. Afonso X de Castela, e D. Afonso III e D. Dinis de Portugal, edificaram uma estudada política de centralização que tinha grande preocupação com os desdobramentos culturais e imaginários da sociedade que pretendiam governar. Construíram para si uma imagem de “reis sábios”, em torno da qual passaram a edificar uma corte sofisticada que pretendia se apresentar como um suporte cultural para a sua prática política centralizadora.

Desde cedo, estes monarcas viram a necessidade de caminhar não apenas em direção a um controle da violência militar, facilitado pelo seu papel de regentes máximos das operações militares da Reconquista. Era preciso caminhar também em direção a um “controle simbólico” da violência social. Para isso se prestou admiravelmente a difusão da imagem de um rei “árbitro de conflitos”. Em uma sociedade aristocrática em crise, pontuada pelas mais diversas rivalidades linhagísticas e internobiliárquicas, a imagem do “árbitro de conflitos” era um meio de convencer parte da nobreza acerca da necessidade de seu projeto centralizador.

D. Afonso X e seus contemporâneos de Portugal logo compreenderam que o movimento cultural dos trovadores, em vias de declinar em algumas partes da Europa, ajustava-se esplendidamente às estratégias culturais que poderiam beneficiar os seus projetos políticos centralizadores. O trovadorismo era um movimento poético-musical que atravessava todas as classes sociais, e por isso podia representar a pluralidade social. Trazer esta multiplicidade trovadoresca para dentro de suas cortes era trazer para ali o confronto entre os diversos tipos sociais, era criar um espaço especial, quase catártico, para este confronto. Era trazer para dentro da corte a pluralidade social e submetê-la à arbitragem real.

Daí que um movimento trovadoresco de corte “tardio” em relação aos seus congêneres europeus (ganha força precisamente quando o movimento trovadoresco provençal começa a entrar em declínio) torna-se peça fundamental nestes “precoce” processos centralizadores que se dão nos dois reinos do ocidente hispânico. Enquanto em outras partes da Europa o trovadorismo havia sido um fenômeno feudal por excelência, no ocidente ibérico ele é claramente incorporado ao centralismo régio.

No trovadorismo das cortes ibéricas ganha um extraordinário relevo, menos comum nos demais ambientes trovadorescos da Europa, a poesia satírica. Por meio destes poemas satíricos, estabelecem-se verdadeiros confrontos líricos entre os vários tipos sociais. Um vilão é livre para se opor a um trovador nobre nesta “arena dos trovadores”. O vilão deve se defender do jogral assoldado, da mais baixa extração social, com as mesmas armas poéticas. O nobre partidário da descentralização senhorial é livre para se opor, desde que líricamente, ao monarca centralizador. Até mesmo o rei-trovador participa do *disputatio* lírico convivendo com todos os demais tipos sociais e submetendo-se às mesmas normas que regem o conjunto dos poetas-cantores. Na “arena dos trovadores” ele deve vencer pelo talento, e não pelos seus atributos régios. Mas quando não estiver poetando — e estiver desempenhando a função de anfitrião maior do paço trovadoresco — deve ocupar sua habitual posição de árbitro de conflitos.

Trazer este *disputatio* lírico para dentro da corte significa trazer para o âmbito palaciano a “violência simbólica” do reino; significa criar um espaço especial, legitimado pela presença do monarca, para as

disputas sociais; significa deslegitimar qualquer espaço de confronto externo ao paço. Trazendo a crítica social para perto de si, o monarca se previne de tê-la longe de si, na praça pública, onde fatalmente escaparia de seu controle e ganharia todos os ouvidos sociais. Dentro do paço, esta crítica relativamente livre é reeducada, atentando a certas regras trovadorescas e limitando-se a um palco e a um intervalo de tempo que coincide com os saraus palacianos.

É por isso que o monarca que rege um paço trovadoresco aceita com bastante tranqüilidade as cantigas satíricas que são compostas e direcionadas contra a sua própria figura, que afinal de contas, por ocultos caminhos de constrangimento impostos pela proximidade do monarca, não serão tantas quanto as cantigas satíricas de alguns nobres contra os outros, de vilões contra nobres, de jograis assoldados contra vilões e fidalgos, e assim por diante. Acima de todos estes conflitos, o rei poderá pairar como um árbitro que coloca a *disputatio* lírica em movimento. Isso não impedirá, por outro lado, que um ou outro trovador seja mais ousado na sátira contra o monarca.

Neste contexto e de acordo com estas motivações sócio-políticas, logo emergiria do universo satírico ibérico um gênero poético particularmente caro aos trovadores envolvidos na *disputatio* lírica.¹ Trata-se das “*tenções*”. O gênero era já conhecido nas cortes provençais e na *minnesang*. A forma constituía-se basicamente de uma alternância de estrofes, onde um trovador respondia ao outro a maneira de um desafio.

¹ As fontes que aqui utilizaremos correspondem ao chamado Cancioneiro Galego-Português, que reúne em três documentos principais a poesia palaciana tanto de Portugal como de Castela entre os séculos XIII e XIV, já que estes dois reinos constituíam pólos de um mesmo movimento trovadoresco. O *Cancioneiro da Ajuda*, o *Cancioneiro da Vaticana* e o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* foram postos por escrito entre a última década do século XIII e as primeiras décadas do século XIV, e constituem grandes coletâneas da poesia trovadoresca ibérica que, à sua época, circulava nas cortes régias de Portugal e Castela. Os manuscritos encontram-se atualmente nas bibliotecas que lhes emprestam seus nomes: Biblioteca da Ajuda (CA), Biblioteca da Vaticana (CV), Biblioteca Nacional (CBN). Os três cancioneiros encontram-se atualmente impressos, contando com edições importantes das quais elegemos a de Carolina Michaëlis de Vasconcelos para o *Cancioneiro de Ajuda* (1904), a de Teófilo Braga para o *Cancioneiro da Vaticana* (1878), e a de Elza Pacheco Machado para o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (1949-1964).

O dado fundamental é que, nas cortes feudais européias, mesmo que estas *disputatios* líricas envolvessem trovadores aristocratas e menestréis de categoria social inferior, o tema central da *tensó* jamais costumava envolver uma questão de fundo social. Discutia-se em torno da “*amatória*” (questões relativas ao amor cortês), ou então sobre “*estilística*” (um verso deveria ser transparente como as águas de um rio ou obscuro como as brumas de uma tarde de outono?).

Ao contrário, na “*tenção*” ibérica”, o conteúdo mais habitual é claramente social, gerador de confrontos de todos os tipos. Nos paços trovadorescos de Portugal ou Castela, era bastante comum que dois tipos sociais antagônicos, como um jogral assoldado e um trovador fidalgo, duelassem 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 começo começar.

— Meen Rodriguez, querrei-m' en parar,
se Deus me valha, como vos direi:
coteife 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' arrastrar,
que dos couces te pès eu creerei.

— Meen Rodríguez, se m' eu estropiar,
ou se me fano, ou se m' entortar,
ai, trovador, 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. Dentro desta estrutura, 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 — outro jogral da época que se celebrizou por afrontar trovadores-fidalgos — 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 relativo comedimento do jogral, pois nos mostra que os limites de um não são iguais aos limites do outro. De qualquer forma, deve-se ter em vista que estas tensões se davam habitualmente em um ambiente lúdico, contrapontado pelo riso, de modo que não devemos entender a agressividade simbólica desfiada através dos versos como afrontas em vias de se concretizarem. Em todo o caso, o exemplo acima fica 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, concentra-se 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".

Se eram comuns os confrontos poéticos envolvendo trovadores pertencentes a diferentes categorias sociais, um aspecto muito singular do trovadorismo ibérico é que o próprio rei podia ser confrontado através do verso, e não raro se valiam disto os trovadores-fidalgos que se opunham ao projeto régio de centralização, ou então aqueles que tinham outras pendências em relação ao monarca. O trovador que se mais se celebrou por contrapor-se liricamente a um monarca foi o fidalgo Gil Peres Conde. Exilado na corte do rei de Castela, nem por isso poupou de sutis e bem-humoradas críticas ao seu novo suserano. Consideraremos alguns destes escárnios, não sem antes recuperar um pouco da biografia de seu autor.

Gil Peres Conde era filho do fidalgo Pero Gil Feijó, além de ter sido casado com uma irmã do trovador João Soares Coelho, do qual já

falaremos. Estes dados não são irrelevantes, se os juntarmos aos acontecimentos que atravessaram a trajetória do fidalgo. Supõe-se que estivesse no número daqueles que tomaram o partido de D. Sancho II contra D. Afonso III, na já discutida crise de 1245. Por isto, se viu obrigado a se exilar em Castela a partir de 1248. Como muitos outros portugueses, serviu com dedicação a Afonso X de Castela: em 1269, é indicado pelo monarca para defender o alcácer de Baeza e colonizar as Terras de Xarafe e a Torre de Gil de Olite; e em 1273 já o localizamos na situação honrosa de "jurado por el-rei" (Lapa 1981:163-164). Mais tarde encontrava-se ainda aos serviços de Castela, como infância na corte de Sancho IV. Em 1286 recebia um subsídio de 2000 *maravedis* para acompanhar o rei à entrevista de Baiona com o rei da França, mercê também recebida pelo trovador Rodrigo Eanes Redondo.

Coloquemos estes dados em movimento. O trovador era proveniente da alta nobreza portuguesa. Reduz um pouco o seu nível com o exílio em Castela, tornando-se apenas um infância (isto é, perdendo o *status* de rico-homem). Goza contudo de algum prestígio, conforme as mencionadas mercês recebidas pelo rei. Daí já fica assinalada uma certa proximidade, ainda que uma proximidade crítica, com relação ao monarca. De antemão, pode-se dizer que os escárnios contra o rei, filtrados por uma fina ironia, pressupõem um certo nível de cordialidade. Diríamos que de "familiaridade", ainda que ambígua. Trava-se, no fundo, um embate entre dois campos de idéias: a mentalidade feudal e a centralizadora. Embate radical, mas possível de se concretizar em críticas mais diretas pela proximidade amistosa.

O exílio em Castela por discordar da deposição de D. Sancho II define sua posição política junto a outros fidalgos, como o já citado Airas Peres Vuitoron, e o coloca em oposição aos partidários de D. Afonso III, inclusive seu cunhado João Soares Coelho, que se passou em certo momento para o lado do novo rei. A dedicação no serviço ao rei vizinho define a sua mentalidade feudal: o importante é servir o novo suserano em um sistema de obrigações recíprocas e pautadas pelo código cavaleiresco. Contam menos aqui as coordenadas de índole regional: o nobre é nobre onde quer que esteja, e pode propor vassalagem na corte vizinha. Pela mentalidade feudal que o trovador expressa, e pelas circunstâncias de seu exílio, tornam-se secundárias eventuais rivalidades

que logo no século seguinte formatariam mais precisamente as identidades nacionais. Ainda que, pelo menos em uma cantiga, o trovador se queixe do tratamento distante que recebe dos castelhanos (CBN 1525).

A posição das idéias do trovador dentro do circuito imaginário feudal é definida pela precisão com que ele defende, nos seus escárnios, conceitos caros ao ideário feudo-vassálico. Seu relacionamento com o rei é encarado por ele mesmo como o de um vassalo para com o seu suserano, sempre pronto a exigir deste último o cumprimento de suas obrigações no mecanismo de reciprocidades vassálicas. Já o rei, deixa entrever no seu relacionamento com o vassalo português um outro tipo de mentalidade, a do monarca centralizador que apenas usa o ideário feudal para fortalecer sua própria proposta centralizadora.

É assim que se insinua na relação entre ambos este confronto entre duas mentalidades — vale dizer, o próprio embate centralizador refratado no plano mental e expresso no lirismo escarninho. Veremos que várias cantigas do fidalgo confirmam esta posição. Da mesma forma, Gil Peres Conde alinha-se a outros elementos da nobreza mais tradicional na defesa de uma "posição de classe", inclusive no que se refere ao desprezo voltado aos segmentos sociais abaixo daquela (ver a CBN 1515 contra "um jogral que se metia a trovador"). Estabelecidas estas coordenadas que recolocam política e socialmente os dados biográficos do trovador, consideremos agora as cantigas que expressam as tensões contra o rei Afonso X.

Os vossos meus maravedis, senhor,
que eu non ôuvi, 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 1524)

A cantiga acima é uma das mais engenhosas do cancionero escarninho. O fidalgo, que servira o rei 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 artifícios 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. Em outra cantiga (CBN 1522, adiante discutida) chega a pedir "um bom fiador" para que possa ir à próxima cavalgada.

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 insinuam 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 suserano 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".

Vejam 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. Enquanto isso o vassalo nobre, "bêbado de sua própria necessidade" e situado no campo adverso, invoca o único brasão que para ele tem valor, que é o próprio ideal cavaleiresco com todas as suas insígnias de mútua fidelidade. É assim que o próprio reino, enquanto totalidade, enfrenta dialogicamente as partes que o constituem: poderes, terras e pedaços de um imaginário de que se serve para construir, lenta mas precocemente, a sua identidade nacional.

Vista pelo circuito dos ideais vassálico-cavaleirescos, a expressão "senhor" repetida em cada uma das três estrofes (por exemplo, "senhor rei") assume 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 o "embate centralizador", a cantiga compõe com outras do mesmo trovador uma defesa dos direitos senhoriais. Na já citada CBN 1522 isto fica ainda mais claro. Sem um "bom fiador", que garanta da parte do rei o fiel cumprimento de suas obrigações de suserano, o fidalgo declara que irá valer-se de sua autonomia permanecendo "em sua pousada":

Sospeita-m'el e el eu,
mais entregue-m' un judeu
por mia soldada

e, se el for, irei eu
na cavalgada

E, se non, ficar-m' ei eu
na mia pousada"

(Gil Pérez Conde; da CBN 1522, estrofes finais)

Exigir um "fiador", em um universo de valores vassálicos fundamentado na honra e na fidelidade, concede à cantiga não apenas uma solução bem humorada como também uma crítica mordaz ao monarca centralizador, que invoca a fidelidade vassálica apenas quando lhe interessa (CBN's 472, 486, 493, 496). Se recolocarmos o dado de que Gil Peres Conde é um fidalgo português exilado em Castela, justamente por ter discordado de uma monarquia que se estabeleceu em Portugal a partir da quebra de vínculos de vassalidade (traição dos partidários de D. Afonso III ao rei deposto D. Sancho II), podemos aventar ainda que as suas cantigas têm um segundo alvo na figura do novo monarca português. A poesia do trovador-fidalgo assume, assim, a forma de um instrumento de muitas faces.

Também teremos aqui uma poesia reveladora da crise nobiliárquica. Sempre que são perturbados pelas dificuldades econômicas, os nobres preocupados com a pureza do ideal cavaleiresco se vêem em situação difícil. Interditam a si mesmos opções de auto-subsistência que depreciam como atividades não-aristocráticas (o comércio, por exemplo; ou então a usura, depreciada na cantiga anterior com a referência ao personagem judeu). Logo, com os espaços não-aristocráticos interditos, e presos na própria teia de seu imaginário, os nobres mais tradicionais dependem das atividades e recursos preceituados pelo ideário cavaleiresco. Na cantiga abaixo, Gil Peres Conde nos dá mostras desta crise nobiliárquica:

Mentr' esta guerra foi, assi
m' avéo que sempre guari
per pé de cavalo; mais òi
mais non sei que ela seja de mi
senon guarir per pé de boi.

Quantos perígoos i passei
per pé de caval', e 'scapei,
que non prix i cajon!, mais ôi
mais non sei eu que mi farei
senon guarir per pé de boi.

Por valer mais e por aver,
conselh' ôuvi de guarecer
per pé de cavalo; mais ôi
mais non sei a que mi afazer
senon guarir per pé de boi.

Lavrar, lazerar, e viver
ôi mais, guarir per pé de boi!

(Gil Pérez Conde; CBN 1523)

O fidalgo português já não prosperava tanto quanto no início de seus serviços ao rei de Castela. Conta-nos que na guerra (1264-1265) conseguira *guarir* (enriquecer) rapidamente. Para definir a rapidez de enriquecimento, devido aos seus feitos de armas, utiliza a expressão "por pé de cavalo". Contudo, com a suspensão das hostilidades se via "esquecido pelo rei". A sua fortuna ia agora "por pé de boi", muito lentamente (LAPA, 1975, p.248). Tem agora que *lazerar* (penúltimo verso); isto é, sofrer, penar, curtir miséria.

O trovador nos mostra, assim, a posição de um setor específico da nobreza, muito dependente das atividades de guerra. Setor que reúne nobres em posições diversas no conjunto aristocrático: desde os exilados de outras terras até os filhos segundos, estes que, postos à margem de um sistema de herança que beneficia a primogenitura, têm de recorrer com maior necessidade à participação em atividades bélicas. Mais uma vez o poeta critica abertamente o monarca, esquecido de seus méritos agora que não precisa dele de maneira mais imediata. O que vale por uma nova crítica à suserania real, não provendo as necessidades do vassalo no momento de crise.

A cantiga é também um sinal dos novos tempos. Não apenas o setor mais dependente das atividades guerreiras, mas a nobreza como um todo, tinham como destino inexorável a decadência a longo prazo, mesmo que suspensa nesse ou naquele tempo por breves períodos de

“revanche nobiliárquica”. Era a própria importância social da nobreza que estava condenada a “fugir por pé de boi”, lentamente através dos séculos. Ver esvair a sua fortuna, o seu prestígio, o seu papel de controle social, e tudo o mais que tinha até então composto a sua importância política, era esse o desfecho inevitável da grande tragédia aristocrática. A monetarização, a ascensão dos grupos não-nobres, a centralização do poder estatal, eis aí os sinais deste novo tempo cujo centro de gravidade em breve completaria a sua inclinação para a burguesia e para a centralização régia.

As lutas da Reconquista, oferecendo à nobreza oportunidades que nem sempre correspondiam a um crescimento estrutural, ocultavam à aristocracia ibérica a inevitabilidade do seu destino. “A comoção e a inquietação, a confirmação do valor próprio na luta, a possibilidade de pilhagem e a facilidade de ganho, tudo isso estimulou a nobreza a acreditar que podia manter sua posição social, embora ameaçada, e salvar-se da decadência e do empobrecimento” (Elias 1990:161). Esse fenômeno que seria geral na Europa em momentos diversificados, teria nos palcos da Reconquista uma expressão particular. Um nobre como Gil Peres Conde podia enriquecer rapidamente devido à pilhagem e ao saque, mas assim que cessavam as hostilidades não podia fugir à visão profética de seu futuro, do futuro de sua própria classe: tudo o que ganhara em tão curto tempo terminaria por escoar-se lentamente através dos anos. O ideário cavaleiresco, impedindo os nobres de se entregarem a atividades burguesas, comprimia suas oportunidades sociais dentro de um modelo que era já de outro tempo, mas com o qual nostalgicamente sonhavam. Eram esses sonhos cavaleirescos que levavam Gil Peres Conde a criticar alguns monarcas como maus suseranos.

Se Gil Peres Conde encaminha a crítica ao “mau suserano”, é preciso não esquecer que ele alveja com a mesma ironia o “mau vassalo”. Já vimos que sua produção poética está ancorada firmemente no ideário cavaleiresco, conforme se nota também nas cantigas que volta contra os nobres que não lhe parecem corresponder ao seu modelo cavaleiresco. Assim, critica nesses nobres a covardia, a infidelidade, o não-cumprimento das obrigações vassálicas.

Na CBN 1518 lança um escárnio contra os cavaleiros que fraquejaram na guerra da Andaluzia. Imagina um decreto-real que os

proibisse de comer "carne-de-galinha", o que, de acordo com uma tradição popular, fazia perder a coragem. Na CBN 1517 alveja um cavaleiro que alega perdas na última guerra, a pretexto de não entrar na seguinte. Na CBN 1516 dirige um remoque a um rico-homem que se apresenta na guerra bem diferente do que um dia fora: homens e armas mudados, e também a audácia substituída por uma prudência que raia a covardia. Na CBN 1520 dirige-se contra um cavaleiro que recebia soldadas do rei para a luta contra os mouros mas não se armava como devia. Então o autor pergunta-lhe se aquele dinheiro seria a título gracioso, 'sem obrigações' por parte do contemplado. É isso que se deve entender por "se lho dan por aguilhando" (LAPA 1975:240):

Quen non ten aquí cavalo
nen alhur, nen quer comprá-lo,
e quitan come vassalo
del-Rei ou de Don Fernando
ai, Deus, pois mandan quitá-lo,
se lha dan por aguilhando?

Quen nunca trouxe 'scudeiro
nen comprou armas d'armeiro,
quitan come cavaleiro
del-Rei ou de Don Fernando?
Ai, Deus, tanto bon dinheiro
se lho dan por aguilhando?"

(Gil Pérez Conde; CBN 1520, duas últimas estrofes)

Compreende-se, assim, que o fidalgo-português exige obrigações e cumprimentos de obrigações nas duas pontas do relacionamento entre suserano e vassalo. Com o mesmo rigor constrói os modelos do suserano e do vassalo. Não é à toa que, na primeira cantiga que analisamos ("os vossos meus maravedis"), continua afirmando que, apesar das extensas queixas quanto ao não-cumprimento dos compromissos pelo suserano régio, pretende continuar servindo-o ("A vossa mia soldada, senhor Rei,/ que servi e serv' e servirei"). Atenuante para suas pesadas críticas? Reconhecimento de limites? Ironia? Derradeira crítica que opõe a imagem do "bom vassalo", em si mesmo realizada, à do "monarca mau

suserano"? Ou todas estas alternativas a um só tempo, encaminhadas através deste discurso poético que é o único que poderia torná-las multipresentes?

A verdade é que a posição de Gil Peres Conde, solidamente atrelada ao imaginário feudal, podia por vezes destoar do que efetivamente ocorria no concreto vivido. Cumprir sua parte, por uma questão de honra, mesmo sem a reciprocidade do suserano, seria uma atitude pouco prática para boa parte dos cavaleiros. O próprio ideário feudo-vassálico previa o *diffidatio* (ruptura da fé), que era um rompimento do contrato vassálico em função do não cumprimento de obrigações suseranas. Desta forma, inclinamo-nos a ver na idéia de “honra a qualquer custo” uma figura de força que o trovador empunhava simultaneamente contra as atitudes de má-vassalagem e má-suserania.

Rigorosamente, os vínculos dentro das ramificações nobiliárquicas deviam ser regados cotidianamente. “A lealdade dos vassallos era, afinal, regulada exatamente pelo grau de dependência entre as partes, pelo jogo da oferta e procura entre os que davam terra e proteção em troca de serviços, por um lado, e aqueles que deles necessitavam, por outro” (Elias 1990:64). Se a malha de interdependências não fosse firme o suficiente, com fios trançados de parte a parte, pouco se poderia evitar — com todo o imaginário cavaleiresco — que o vassallo trocasse mais ou menos facilmente de suserano.

Nos tempos de crise, a “movência vassálica” intensifica-se sensivelmente. Dela sabe bem se apropriar o monarca. Com o cuidado de se estabelecer como o “alfa” e o “ômega” da teia de interdependências vassálicas, para o que reforça a idéia de que em última instância todos são vassallos diretos do rei, o monarca produz em torno de si um equilíbrio móvel. No centro da teia, elege este ou aquele fio, estas e aquelas linhagens como caminhos privilegiados para o acesso às oportunidades de poder. No momento seguinte, redistribui mais uma vez o poder, e com isso dinamiza a tendência de circulação cavaleiresca. Todos permanecem amarrados à sua figura, mas em torno de si a teia se movimenta.

É esta “movência vassálica” para além de certos limites, recorrente no concreto vivido, que se choca contra a visão de mundo de Gil Peres Conde, regada pelo imaginário cavaleiresco e pouco flexível no

que se refere aos laços de vassalagem e suserania. A homenagem e a investidura, permeadas pelo seu próprio conceito de “fidelidade”, são para ele referências sagradas. Ao mesmo tempo, uma obrigação que não gera benefício (CBN’s 1522 e 1523), ou um benefício sem a correspondente obrigação (CBN 1520), são para o trovador verdadeiros absurdos. Quanto ao vínculo entre esses pólos inseparáveis, é principalmente contra o rompimento injustificado de compromissos de reciprocidade, parta ele de um cavaleiro ou do rei, que seus versos se insurgem. Canta neles o contraponto entre um mundo imaginário de rigorosas interdependências vassálicas, onde o rei é visto apenas como um suserano maior, e o mundo concreto dos cavaleiros que já começam a se mover mais livremente em função da oferta e da procura, do rei que por vezes transcende a visão senhorial do reino para prenunciar vagamente um novo tipo de organização nacional, da sociedade que já não cabe — ou nunca coube — no ordenamento tripartido. Para trás, no imaginário e no tempo, em um mundo embalado pelas canções de gesta de além-pirineus, já ficara talvez essa cavalaria de que Gil Peres Conde se orgulhava. Dos antigos heróis, como um Guilherme Marechal — esse último e “maior cavaleiro do mundo” — um exilado ibérico como Gil Peres Conde não podia ser mais que um pálido reflexo. Sequer seria ele “uma forma residual, uma relíquia”, tentando também o seu derradeiro “triunfo da honra sobre o dinheiro, da lealdade contra o Estado” (Duby 1988:211). Nesses tempos de paz magra, onde a fortuna de um cavaleiro escoia “por pé de boi”, ele dificilmente pode passar de uma melodiosa queixa entrincheirada no cancionero galego-português.

Por vezes, a crítica ao monarca pode ser encaminhada indiretamente. O trovador então lança mão daquilo a que atrás nos referimos como “escárnios de ricochete”. Significa que nem sempre o nomeado é o principal alvo de escárnio; ou então que ele é apenas um dos alvos, o outro estando encoberto. Ainda de Gil Peres Conde, está registrada esta cantiga contra um porteiro-real que lhe embarça os movimentos no Paço:

Un porteir' á en cas del-Rei,
que me conhoc'e, onde quer
que me veja, logo me fer

ou me diz: — Non vos colherei,
sempre por vós esto farei,
cada que m' ouverdes mester.

Diz-m' el, por que xe mi quer ben:
— Queredes con el-Rei falar?
E non vos leixarei entrar,
como quer que m' avenha en.
Se vos pormeter algua ren,
non vo-lo farei recadar.

Des que s' a guerra começou,
por que servistes al Rei i,
non vos terran a porta assi
com'ao que ora chegou.
Pero mi o el-Rei non mandou,
non entraredes já oj'i."

(Gil Pérez Conde; CBN 1521)

A cantiga foi certamente originada por tensões pessoais concretas. Ao que parece, um porteiro insistia em barrar a entrada do fidalgo português no Paço. Este aproveita o incidente para mais uma vez motejar o rei, agora pela via indireta. Ao se descrever um funcionário com "ares de quem mandava mais do que o rei", o que se quer atingir é, no fundo, mais uma vez o monarca. Escapa dos versos mais um daqueles contrapontos secretos, aqui retratando o rei como homem fraco e desobedecido.

Rigorosamente, a existência de uma rede de funcionários com menor ou maior poder de autonomia para certo nível de decisões — esta rede da qual o porteiro-real é apenas uma ponta mais visível — é antes uma consequência da centralização régia do que indicativo de sua debilidade. É precisamente a expansão do núcleo que se forma em torno do monarca, o seu fortalecimento como centro simbólico, o monopólio de poder público que vai se institucionalizando, enfim, é o próprio processo de centralização que vai gerando a necessidade de mecanismos institucionais e administrativos cada vez mais complexos, escapando de maneira crescente do controle direto do rei. Ao mesmo tempo em que a corte vai se tornando um pólo de atração são gerados,

proporcionalmente, mecanismos de filtragem para os que pretendem acesso a este centro simbólico do poder. O poder de controle é delegado por uma exigência intrínseca ao crescimento do mecanismo centralizador, e não em função de qualquer debilidade nele identificável. “Seja uma questão de terra, de soldados ou de dinheiro [ou, poderíamos acrescentar, de poder simbólico], quanto mais é acumulado por um indivíduo, menos facilmente pode ele supervisioná-los e mais dependente se torna de seus dependentes” (Elias 1990:100). Eis aí o paradoxo que Gil Peres pretende explorar.

Note-se mais uma vez o recurso do autor de se esconder na narrativa, deixando que fale um dos escarnidos. No caso, a partir do 4º verso, o discurso é transferido ao porteiro-real. Mais uma vez o trovador-fidalgo se preocupa em mencionar a sua participação na guerra, o que traz sempre a reivindicação da correspondente reciprocidade em relação ao monarca.

Em que pesem os ricochetes e as críticas indiretas, o que mais caracteriza a poesia satírica de Gil Peres Conde é mesmo o ataque direto. Não foi contudo o único a arriscar o embate contra o monarca através da sátira direta. Nesta outra cantiga, Garcia Peres chega a "tençoar" contra o rei. O tema é aparentemente insignificante (mas apenas aparentemente). Aproveitamo-lo para expor pela primeira vez uma "tenção", em toda a sua estrutura:

— Ua pregunt' ar quer' a el-Rei fazer,
que se sol ben e aposto vestir:
por que foi el pena veira trager
velh' an bon pan, e queremos riir
eu e Gonçalo Martiiz, que é
ome muit' aposto , per boa fé,
e ar quere-lo-emos en cousir.

— Garcia Pérez, vós ben cosecer
podedes: nunca de pran foi falir
en querer eu peina veira trager
velha en corte, nen na sol cobrir;
pero de tanto ben a salvarei:
nunca me dela en corte paguei,
mais estas guerras nos fazem bulir.

— Senhor, mui ben me fostes salvar
de pena veira, que trager vos vi;
e, pois de vós a queredes deitar,
se me creverdes, faredes assi:
mandade logu' este'e non aja i al:
deita[de-a] logu' en un muradal,
ca peor pena nunca d'esta vi.
— Garcia Pérez, non sabedes dar
bon conselho, per quanto vos oí,
pois que me vós conselhades deitar
en tal logar esta pena; ca, s'i
o fizesse, faria mui[to] mal;
e muito tenh' ora que mui mais val
en dá-la eu a un coteif' aqui."

(Garcia Pérez e Rei D. Afonso X; CBN 465)

Típica estrutura de "*tenção*", onde dois trovadores alternam-se em um embate que pode ou não girar em torno de um tema comum (retomar definições de *questio* e discussão quodlibética). No caso, gira em torno de uma pena veira, já demasiado usada, que o monarca trazia. Repare-se nas regras do jogo. O trovador que lança o desafio é quem fixa a estrutura estrófica e o padrão de rimas a ser seguido. O replicante deve então compor um novo verso que, não apenas rebatendo o conteúdo, corresponda estritamente à estrutura proposta. É o que ocorre. A proposição e a réplica das primeira e segunda estrofes têm por padrão a seqüência de rimas "e(r) ir er ir e e ir"; no par final a estrutura determinada é "ar i ar i al al i".

O jogo implica, pois, em improviso, em habilidade métrica e em perspicácia, fora a memória para fixar a estrutura proposta pelo desafiante e reelaborá-la de imediato. Acrescente-se que estas "tenções" se davam perante uma platéia diante da qual os dois trovadores se testavam mutuamente. Daí que sejam documentos interessantíssimos para a História. Mais ainda do que em outras formas poéticas, a sátira emerge espontânea e imediata.

O contendor do rei de Castela, na "*tenção*" que ora selecionamos, foi possivelmente meirinho da Galiza em 1282. Com alguma impertinência, o nobre aconselha o monarca a deitar na estrumeira a velha pena que insiste em usar. Se considerarmos que a componente de

riqueza material era uma das que formatavam a imagem construída para o rei Sábio, o tema perde aquela aparente insignificância. Observe-se também o "e queremos riir" no quarto verso, adicional detalhe depreciativo.

O rei replica como pode, justificando o uso da velha pena veira naqueles tempos belicosos. Com isso, não pede a oportunidade de se afirmar mais uma vez como um "rei guerreiro". No final de tudo, ainda aproveita para dizer que, antes de jogar a pena fora, melhor seria doá-la para um cavaleiro de menor categoria (*coteife*). Sem perder o hábito, demarca mais uma vez o grupo dos cavaleiros vilãos.

O importante em cantigas como esta é a possibilidade de observarmos como as críticas ao monarca estão abertas dentro de certa medida. A medida do escárnio, obviamente, varia conforme o interlocutor. Vimos que os fidalgos, mais próximos socialmente ao monarca, são os que se encontram menos constrangidos para encaminhar suas críticas. Neste nobre de menor categoria, por exemplo, elas vêm pautadas por algum constrangimento:

De como mi ora con el-Rei aveo
quero-vo-l' eu, meus amigos, contar:
el do seu aver ren non me quer dar
nen er quer que eu viva no alheo;
e eu non ei erdade de meu padre,
e ua pouca, que foi de mia madre,
filhou-mi-a e fez -mi ua pobra no meo.

E noutra parte tolheu mias naturas,
en que eu soía a guarecer;
e agora ei coitad' a viver
e non son poucas, par Deus, mias rancuras,
come quen non come, ca o non ten;
se lho non dá, por sa mesura, alguen,
ai, Dem', a ti dou eu estas mesuras!

Non s' enfadou e tolheu-mi o testado,
de que me servian por San Joan;
e non dan del[e] valia dun pan
nen mercè nen soldada, mal pecado;
e pois que [assi] esto ten por ben,

faça o seu cor [non dand' a mi ren],
e chorará quen mal dia foi [nado].

E ora faça el-Rei quanto poder,
e eu servi-l' ei quando for mester,
pero são mui [pobr' e] sen soldado.

(Afonso Fernández Cubel, cavaleiro; CBN 1610)

Não é possível precisar contra qual rei se fala — se Afonso X, D. Afonso III ou um outro. De qualquer maneira, um modesto cavaleiro queixa-se de ter sido prejudicado gravemente pelo monarca em sua fazenda. O verso 7 ("filhou-mi a e fez-mi ua pobra no meo") nos informa que a pequena propriedade que o cavaleiro detinha foi confiscada para dela se fazer um pequeno núcleo de povoação. "Tolher as naturas" (v.8) parece significar que lhe tiraram os "direitos de receber mantimentos de uma casa religiosa da qual era natural ou herdeiro" (*natura* tem muitas vezes esta acepção jurídica). Enfim, o cavaleiro parece pretender dirigir um grande queixume ao monarca, ainda que não perca o humor trovadoresco. Entre os versos 13 e 14 brinca com os dois sentidos da palavra "mesura" — no singular, remetendo a "cortesia, generosidade"; no plural, assumindo o sentido de "paciência, resignação".

O mais interessante para a nossa reflexão é o fecho da cantiga. Apesar de prejudicado, o cavaleiro se predispõe a continuar servindo o monarca com fidelidade (tal como Gil Peres Conde, em cantiga anterior). Maneira de atenuar todo o encadeamento de queixas que fez desfilar em verso. Ou, quem sabe, a depender de uma entonação menos humilde e mais sarcástica, de acentuá-lo. Em todo o caso, são detalhes como este que timidamente revelam os limites da pluralidade e da liberdade trovadorescas. Limites móveis, variáveis – ora mais demarcadores, ora mais difusos. Limites também denunciadores de ambigüidades que habitam o próprio inconsciente nobiliárquico, revelando o universo pulsional de amor e ódio, de revolta e submissão, de admiração e inveja, que pauta as relações entre nobreza e realeza.

Outra maneira sutil de encaminhar a crítica ao monarca consiste em alvejar os seus aliados mais diretos, ou os seus preferidos. Ao longo de todo este período de século e meio em que as tensões se explicitam de

forma mais incisiva no período trovadoresco, são constantes as críticas a privados do rei, a nobres que lhe estavam mais próximos, àqueles que conseguiram adquirir maior prestígio junto ao monarca.

As críticas podem vir tanto de opositores do rei como de outros nobres que pretendam o favorecimento real ou uma maior projeção na corte. O paço trovadoresco tem também esta faceta competitiva, onde dois trovadores disputam o poder da mesma maneira que dois cavaleiros disputam uma dama. Prestígio é poder, e como tal se torna um objeto de disputa. Os alvejados e os que alvejam se alternam dentro da pluralidade trovadoresca. Na CV 1038, o Conde Dom Pedro de Barcelos se insurge genérica e pessoalmente contra os conselheiros do rei, a que se refere como incompetentes, ávidos e corruptos:

Os privados, que del-Rei an,
por mal de muitos, gran poder,
seu saber é juntar aver;
e non no comen nen o dan,
mais posfaçam de quen o dá;
e, de quanto no reino á,
se compra tod' a seu talan

(Conde D. Pedro de Portugal; CV 1138)

Logo no segundo verso, fica estabelecida esta relação muito clara entre o prestígio junto ao monarca e o poder. A cantiga, curiosamente generaliza no corpo poético da composição, mas especifica seus alvos na rubrica da cantiga (“Esta cantiga foi feita a Miguel Vivas, que foi enleito de Viseu, e a Gómez Lourenço de Beja”). Na mesma linha e da mesma época, é a cantiga em que Estevão da Guarda deprecia um favorecido de D. Dinis (ou talvez de D. Afonso IV).

Trata-se de um cortesão ensobercido pelos favores reais, a quem o escudeiro dirige a cantiga de escárnio e ainda acrescenta um comentário que deixa também entrever as relações entre o poder e o prestígio junto ao rei, com a correspondente resistência de outros cortesãos (“Esta cantiga foi feita a uu que fora privado del-Rei, e quando estava mui ben do amor del-Rei, apoinham-lhe que era mui levantado como omen de mal recado, e, aas vezes, quando el-Rei non fazia sa

vontade, tornava mui manso e mui cordo e mui misurado" (CBN 1313). Ardilosamente, Estevão da Guarda coloca como personagem-narrador o próprio rei, que deprecia o seu próprio favorito:

Diss' oj' el-Rei: — Pois Don Foão mais val
seendo pobre [o gran ben fazer
que lh' eu fiz sempre o faz ensandecer],
se m' el ben quer, meus amigos, en tal
que me queira já mal, mal lhi farei
padecer, e desensandê-l' ei.

Isto é, como o favorito tem se mostrado petulante e prepotente com o favorecimento régio, a um ponto de parecer ter "ensandecido", o rei-personagem declara que irá diminuir-lhe os favores para trazê-lo de volta à razão ("desensandecê-lo").

Entre os escárnios do fidalgo português Airas Peres Vuitoron — exilado em Castela no tempo de D. Afonso III e opositor político do monarca — que encontraremos alguns dos mais significativos escárnios contra "favorecidos do rei". Têm um valor adicional porque, sendo o seu autor um opositor declarado do novo ramo dinástico de Portugal, esses escárnios contra os favorecidos do rei são mais configuradamente escárnios indiretos contra o monarca.

Um dos alvos prediletos de Vuitoron era Estevão Eanes, chanceler de D. Afonso III entre 1245 e 1279. Um chanceler medieval sempre detinha um considerável poder, tornando-se uma espécie de "ministro de todas as pastas". A instituição sob sua responsabilidade, a Chancelaria, desempenhava um grande número de funções, que iam desde a correspondência com soberanos estrangeiros até a distribuição de ordens aos cobradores de rendimentos e juizes. Ao controlar tantos recursos e tributos, bem como vários dos caminhos de intermediação entre a sociedade e o monarca, o chanceler podia amealhar simultaneamente poder político e econômico, razão porque esta função se tornava sempre um expressivo objeto de disputa na arena política. A entender por algumas das cantigas de Vuitoron, o chanceler português havia enriquecido ilicitamente às custas dos favores reais. O trovador deprecia-lhe logo de saída o caráter:

Don Estèvan, tan, de mal talan
sodes, que non podeades de peor:
que já por ome que vos faça amor
sol non catades — tal preço vos dan;
e servia-vos ome quanto poder,
se vos desvia quan pouco xiquer,
ides log' ome trager come can.

(Airas Pérez Vuitoron; CBN 1474)

Aproveitando aquele influxo de micropoderes que emerge de toda a sociedade em um minucioso controle do corpo e dos comportamentos, o trovador não perde a oportunidade de depreciar um suposto homossexualismo do chanceler (3º verso). Na CBN 1472 vai mais além. Acrescenta à insinuação de que seu oponente mantinha relações homossexuais a informação de que o fazia com um "vilão". Duplo depreciativo, ferindo o adversário – também um nobre – com a acusação de que ainda por cima o relacionamento era com um homem de origem social “inferior”. Um dos recursos presentes na cantiga é o de imputar palavras ao próprio chanceler, fazendo-o assumir em alguns versos o seu próprio homossexualismo:

E veed' ora, por Santa Maria,
se ei poder de co el mais guarir,
ca me non poss' un dia del partir
de mi dar golpe, de que morreria,
dun gran pao que achou non sei u;
e, pois s' assanha, non cata per u
feira con el, sol que lh' ome desvia.

(Airas Pérez Vuitoron; CV 1083)

O sentido do segundo verso citado é claro: "pois me não posso livrar um único dia que ele não me golpeie" (Lapa 1975:124). Vuitoron, aliás, freqüentemente se aproveita desta difundida depreciação que a sociedade medieval mais ampla dirige contra a orientação homossexual. É também por aí que alveja nas CBN's 1479 e 1480 a Fernão Dias, promovido a um alto posto administrativo:

Dom Fernando, vejo-vos andar ledo
con deantaça que vos deu el-Rei;
adeantado sodes, eu o sei,
de San Fagundo e d' Esturas d' Ovedo;
e pois vos Deus ora tanto ben fez,
punhade d' ir adeant' ua vez,
ca, atra aqui, fostes sempr' a derredo.

(Airas Pérez Vuitoron; CBN 1480)

Cantiga que gira basicamente, nesta e nas duas outras estrofes, em torno do equívoco entre expressões como "ir atrás, ir adelante", ou entre ambigüidades de ser "um adiantado que sempre foi *a derredo*". Típicas soluções depreciativas que ainda hoje se usam nas sátiras ao homossexualismo. Ainda contra o mesmo Estevão Eanes, volta-se a CBN 1478, agora o acusando de uma atitude bifronte em relação ao rei. Conforme se entende pela cantiga, o nobre estaria a dizer mal do monarca, para disfarçar, mas no fundo suspiraria pelo rei:

Don Estevão diz que desamor
á con el-Rei, e sei eu ca ment' i:
ca nunca viu prazer, pois foi aqui
o Conde, nen veerá mentr' el i for;
e, per quant' eu de sa fazenda sei,
por que non ven ao reino el-Rei,
non vee cousa pnd' aja sabor.

(Airas Pérez Vuitoron; CBN 1478)

Airas Peres Vuitoron revela aqui um pouco disto que vulgarmente chamamos "maquiavelismo" (expressão empregada aqui no sentido *lato*, já que seria anacrônico falar em maquiavelismo quando Maquiavel ainda estava por nascer). O fato é que, sabendo que todas as cantigas ressoam nos ambientes trovadorescos de Portugal e Castela, não importa de que corte sejam emitidas, o fidalgo parece pretender que cheguem as ouvidos de D. Afonso III estas insinuações de que seu chanceler não era tão fiel quanto o Bolonhês (D. Afonso III) desejaria. Nesta e nas duas outras estrofes, afirma que o chanceler realmente ama o seu rei, mas maliciosamente deixa entrever que Don Estevão dizia não

apreciar o monarca, conforme o ambiente em que se encontrasse ("Con arte diz que non quer al Rei ben", 2ª estrofe). Quiçá, para lançar suspeitas no monarca sobre o seu protegido. Mas em todo o caso também para criticar os nobres que adotavam uma "atitude bifronte" no embate entre os dois partidos, o de D. Sancho II deposto e o de D. Afonso III, recentemente elevado à posição de monarca. Assim que, mais uma vez vemos se travar no interior de uma cantiga um embate político que está ocorrendo na realidade extra-literária.

Quanto à astuciosa estratégia poética de Vuitoron, ela é reveladora de uma elaborada "capacidade de previsão", bem como da intenção de atuar não somente no plano imediato das inter-relações trovadorescas, mas também na invisível rede de conexões que movimentam o xadrez social. Estamos diante do alvorecer de uma nova forma de conduta, que passa a formar do "outro" uma imagem mais "psicologizada" (Elias 1990:227).

O que distingue Vuitoron e outros jogadores habilidosos daqueles que apenas se movimentam de maneira imediatista no tabuleiro trovadoresco, sem condicionar cada movimento a um cuidadoso cálculo social, é notadamente essa visão psicologizada que se tornará tão imprescindível no desenvolvimento ulterior da sociedade de corte. O duplo-sentido, a intriga, os recursos para voltar contra alguém a sua própria força, como por exemplo a proximidade em relação ao monarca, eis aqui um formidável aparato que vai se constituindo nas novas armas de uma nobreza que passa a combater pela palavra. Ao mesmo tempo, é preciso conhecer profundamente o adversário, o rival, o aliado político, as inter-relações entre todos eles. É preciso prever a reação de cada um, inclusive (e talvez principalmente) a do rei. Tal capacidade de previsão não pode se desenvolver adequadamente sem a emergência de um novo talento, que faz de cada jogador uma espécie de "psicólogo social": não apenas alguém que conhece o "outro" tomado individualmente, mas alguém que percebe cada indivíduo inscrito em uma rede de inter-relações sociais. Tal conhecimento, a princípio de natureza intuitiva, vai se atualizando na prática social da corte, e seu crescimento aponta para a "racionalização" dos futuros manuais barrocos sobre a "psicologia da corte".

As cantigas de Vuitoron e de outros célebres trovadores ibéricos, não exclusivamente os de origem aristocrática, revelam não só esse apurado cálculo social como também uma extrema habilidade para aproveitar as múltiplas possibilidades do discurso poético e as especificidades do circuito trovadoresco galaico-português. Saber que a cantiga emitida em um pólo tem sua imediata repercussão no outro, e disto tirar todo o proveito social possível, aí está uma das coordenadas que conformam antecipadamente a produção do discurso, estabelecendo um *continuum* entre receptor e emissor da cantiga.

Conforme pudemos ver através de alguns exemplos bem significativos, as composições denunciadoras de oposições aos monarcas ibéricos, seja a seus projetos políticos centralizadores, seja por parte de pretendentes ou de amigos de pretendentes ao trono, não são raras na produção galego-portuguesa. Por outro lado, são comuns as que partem em defesa do monarca. De fato, ao abrir sua corte trovadoresca às manifestações de oposição, o rei assegura também um espaço de expressão para as adesões — e é este o sentido último de sua manobra cultural voltada para a transmutação do paço trovadoresco em espaço de conflito. Exemplo notável é o “pranto burlesco” de Pero da Ponte (CV 1189). Ali se ironiza a morte do infante D. Manuel — encoberto sob o “nome-máscara” D. Martin Marcos. O infante havia se revoltado contra o rei Afonso X — por isso a sua morte é festejada pelo segrel como “a morte de todos os males”. Excelente demonstração de como, em contraponto às vozes que se voltam contra o monarca, emerge no espaço sonoro da arena trovadoresca uma multidão de melodias que cantam em sua defesa.

Referência bibliográfica

- *CANCIONEIRO DA AJUDA*. 1904. Edição Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Halle. 2 v.
- *CANCIONEIRO DA BIBLIOTECA NACIONAL*. 1949-1964. Orgs. Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado. Lisboa: Ocidente.
- *CANCIONEIRO PORTUGUEZ DA VATICANA*. 1878. Edição de Teófilo Braga. Lisboa.

- BARROS, José D'Assunção. 1994. *A Arena dos Trovadores — as representações das tensões sociais no cancionero medieval ibérico (séculos XIII-XIV)*. Niterói: UFF. (dissertação de mestrado).
- _____. 1999. *As três imagens do Rei — o imaginário régio nas narrativas dos livros de linhagens e nas cantigas trovadorescas (Portugal e Castela, séculos XIII e XIV)*. Niterói: UFF (Tese de doutorado).
- DUBY, Georges. 1982. *As Três Ordens ou o Imaginário do Feudalismo*. Lisboa: Estampa.
- _____. 1988. *A Europa na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes.
- ELIAS, Norbert. 1990. *O Processo Civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____. 1995. *A Sociedade de Corte*. São Paulo: Cia. das Letras.
- LAPA, Manuel Rodrigues. 1981. *Lições de Literatura Portuguesa*. Coimbra.
- _____. LAPA, Manuel Rodrigues. 1975. *Cantigas D'escarnho e de mal dizer*. Lisboa: Galáxia.