

# A ARENA SOCIAL DOS TROVADORES IBÉRICOS: OS ENFRENTAMENTOS NO INTERIOR DA NOBREZA (SÉCULOS XIII E XIV)

## THE SOCIAL ARENA OF IBERIAN TROUBADOURS: THE CONFRONTATIONS WITHIN THE NOBILITY (13<sup>TH</sup> AND 14<sup>TH</sup> CENTURIES)

**José D'Assunção Barros**

Historiador e Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF)

Professor da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ)

jose.assun@globo.com

### RESUMO

Neste artigo, discute-se as tensões sociais nas sociedades medievais ibéricas dos séculos XIII e XIV – mais particularmente no que se refere às tensões envolvendo os diversos segmentos sociais pertencentes à nobreza – tensões estas percebidas a partir da poesia e das 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. A tensão social entre a antiga nobreza e a nobreza que emerge à condição aristocrática a partir do século XIII, em Portugal, é especialmente analisada.

**Palavras-chave:** Trovadores medievais ibéricos. Nobreza. Centralização. Tensões sociais.

### ABSTRACT

The subject of this article is to discuss the social tensions in the Iberian medieval societies from the XIII and XIV centuries, examining the troubadours practice and poetry of this period and most specifically the tensions occasioned by the conflicts between several social segments of Nobles. 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. The social tension between the ancient nobles and the nobles that emerges to the aristocratic condition in the XIII century, in Portugal, is specially analyzed.

**Key-words:** Iberian medieval troubadours. Nobles. Social tensions.

## 1 INTRODUÇÃO

Desde os primórdios medievais, tem-se notícias e indícios de poetas-cantores que percorriam o ocidente europeu atuando como músicos, cantores, recitadores e que, por vezes, ligavam-se a outras formas de espetáculo. Menestréis, jograis, trovadores – são tão variadas quanto ambíguas e imprecisas as designações que surgiram para dar conta desse vasto conjunto de poetas-cantores que esconde, na verdade, uma grande gama de possibilidades e tipos. *Skops* anglo-saxônicos desde o século IV, escaldos islandeses e noruegueses a partir do século X, trovadores cortesãos do século XII em diante, goliardos desde o século IX, jograis por toda a Idade Média – nem sempre é fácil identificar as nuances entre esses vários tipos. A designação jogral, por sinal, é das mais vagas, já que, por vezes, refere-se não apenas ao músico-poeta, mas também ao artista saltimbanco, histrião, malabarista, e a tantos outros profissionais do espetáculo. Por outro lado, como veremos oportunamente, havia, entre os trovadores, indivíduos pertencentes a elevados *status* sociais, inclusive reis e poderosos nobres. Desta maneira, o trovadorismo medieval foi extremamente diversificado, tanto no que se refere aos países onde se desenvolveram as práticas trovadorescas, quanto no que se refere aos seus âmbitos culturais e sociais.

Em face desta diversidade, deve-se levar em conta que o movimento trovadoresco – enquanto designação – pode ser entendido em acepção ampla ou restrita. Em acepção ampla, o movimento trovadoresco indica um grande circuito de produção e circulação poética e musical que atingia as diversas esferas sociais da época, desde palaciana, a cortesã até a popular, desde o ambiente rural até o urbano, desde as festas até as cruzadas, e que, por fim, enquadra-se em uma duração que se confunde com o próprio período medieval. Na acepção mais restrita, o movimento trovadoresco remete ao meio das cortes régias e senhoriais a partir do século XI, quando a cultura aristocrática assimila a produção poético-musical como uma de suas atividades distintivas. Assim, esta acepção mais restrita representa uma espécie de recorte, no espaço social e no tempo, dentro da produção trovadoresca mais ampla. Refere-se, pois, à poesia popular ou aristocrática, que circulava no meio cortesão – notando-se que desta circulação participavam os mais diversos tipos sociais. Além disso, remete a um período que vai do século XI ao XIV, estendendo-se ao século XV em algumas cortes alemãs.

Característica comum à boa parte dos trovadores medievais era a itinerância, ainda que esta não deva ser exagerada – já que muitos trovadores se estabeleciam em alguma corte ou região e, em poucos casos, os próprios trovadores podiam ser senhores bem estabelecidos.

Mas de qualquer forma, a verdade é que ser um meio movente traz uma efervescência especial ao meio trovadoresco. O trovador liga-se por esta afinidade às figuras do cavaleiro andante, do clérigo errante, do mercador e navegante – cada qual um elemento importante no processo de transformação da sociedade medieval a partir do século XI. Ao mesmo tempo, a itinerância punha em contato todos os trovadores, facilitava trocas culturais e criava uma malha que recobria o Ocidente Europeu com seu tecido de versos e sonoridades.

O grande concerto dos poetas-cantores tinha, contudo, seus timbres internos. Para efeito de simplificação, consideraremos as cinco principais regiões culturais em termos de produção trovadoresca. A França via-se então dividida culturalmente em norte e sul – daí gerando dois subconjuntos distintos e separados pela linguagem. No sul, occitânico o subconjunto ‘provençal’ dos *troubadours*, da *langue d'oc* e da civilização cátara, berço do amor cortês. No norte, os ‘*trouvères*’, cantando na *langue d'oïl* as primeiras canções de gesta. Em torno do vale do Pó, foi mais tardio o movimento dos ‘trovadores italianos’, dando origem ao chamado *dolce stil nuovo*. Na Alemanha, a *Minnesang* contribuía com a versão germânica para o amor cortês ("*minne*" = amor sutil) e para outros gêneros trovadorescos. Finalmente, o subconjunto dos ‘trovadores galego-portugueses’, que unificava, através de uma língua poética comum, boa parte da península ibérica cristã (com exceção de Aragão e da Catalunha, mais ligados ao circuito provençal).

Este estudo concentra-se no último subconjunto trovadoresco, cumprindo notar desde já que – entre algumas singularidades do trovadorismo galego-português – destaca-se o fato de que os meios trovadorescos ibéricos do século XIII eram ambientes excepcionalmente abertos à crítica social, política e pessoal. Haja vista que, através do discurso poético-satírico ou travestida através do humor, muita coisa podia ser dita através das canções trovadorescas, o que incluía críticas sociais e políticas de todos os tipos. Nem mesmo o rei, que abria generosamente o seu Paço para os espetáculos e saraus trovadorescos, escapou de algumas críticas bem-humoradas, que ficaram registradas nas páginas desta poesia. Também a Religião e a Igreja foram amplamente criticadas por alguns poetas satíricos, através de depreciações dos dignitários eclesiásticos, de críticas, às vezes, ácidas à Igreja, ou de eventuais questionamentos em relação à própria religiosidade tradicional. Por fim, a arena social dos trovadores ibéricos dava-se de maneira tal, que todas as classes e grupos sociais podiam se criticar reciprocamente com relativa liberdade. Examina-se, neste artigo, as cantigas medievais ibéricas que, produzidas neste ambiente, de uma maneira ou de outra, referem-se aos mecanismos de inclusão e exclusão social.

## 2 O TROVADORISMO IBÉRICO E SUAS ESPECIFICIDADES

Para situar preliminarmente as fontes pesquisadas – o chamado *Cancioneiro Galego-Português* – deve-se considerar os três cancioneiros fundamentais, nos quais foi registrada a poesia dos trovadores que circulavam entre as cortes régias de Portugal e Castela participando dos saraus palacianos. Estes três cancioneiros foram grafados entre a última década do século XIII e as primeiras décadas do século XIV, e seus manuscritos encontram-se atualmente nas bibliotecas que lhes emprestam seus nomes: Biblioteca da Ajuda (CA), Biblioteca da Vaticana (CV), Biblioteca Nacional (CBN). O “Cancioneiro da Ajuda” (CA) e um certo “Livro de Cantigas” – coletânea desaparecida que teria dado origem aos cancioneiros da Vaticana e da Biblioteca Nacional, no século XVI, foram compilados entre a última metade do século XIII e as primeiras décadas do século XIV por iniciativas régias da nobreza.

“O Cancioneiro da Ajuda”, o “Cancioneiro da Vaticana” e o “Cancioneiro da Biblioteca Nacional” constituem, na verdade, grandes coletâneas daquela poesia trovadoresca ibérica que, em sua época, circulava pelas cortes régias de Portugal e Castela. Não representam, propriamente, *toda* a produção dos poetas-cantores galego-portugueses, uma vez que estes também atuavam em vários ambientes para além dos Paços, como as casas senhoriais, a praça pública, as tavernas e as universidades. Em todo o caso, eles constituem um recorte bastante significativo da poesia trovadoresca ibérica dos séculos XIII e XIV, uma vez que as cortes régias de Portugal e Castela eram certamente uma espécie de vitrina cultural para tudo o que se fazia de importante em ambos os reinos, vindo a se projetar como verdadeiros centros de cultura, regidos por reis que desejavam difundir uma imagem de sabedoria e sofisticação.

Vale ainda lembrar que o conjunto dos três cancioneiros também não representa “toda” a poesia trovadoresca que então circulava nas cortes régias do Ocidente Ibérico, mas apenas aquela parte que se decidiu compilar por escrito por iniciativa da realeza ou da nobreza<sup>1</sup>. De qualquer maneira, o conjunto dos três cancioneiros apresenta-se como um repertório bastante representativo da poesia trovadoresca ibérica da época, e constitui praticamente tudo o que sobreviveu da poesia elaborada pelos trovadores medievais ibéricos – os “trovadores galego-portugueses”, como são chamados em virtude do fato de que o Galego-Português era o idioma oficial desta poesia.

Situadas as fontes e antes do início da análise de algumas cantigas que mostram os enfrentamentos trovadorescos que se referem a oposições dentro das classes nobiliárquicas, sintetiza-se o que eram esses meios trovadorescos galego-portugueses na sua concretude

cotidiana e no seu sistema de práticas mais específicas. Os meios trovadorescos de Portugal e Castela eram, conforme se disse, extraordinariamente abertos à poesia satírica, mais ainda do que em outros movimentos trovadorescos do restante da Europa. Nestes meios, era comum que os trovadores duelassem poeticamente uns contra os outros, trazendo à tona tensões sociais e políticas de diversos tipos. Era comum que expressassem mais ou menos livremente suas críticas sociais, políticas ou de qualquer outra ordem. Os paços trovadorescos - isto é os ambientes trovadorescos dos paços de Portugal e Castela – constituíam-se em verdadeiros espaços abertos a disputas e à expressão de tensões sociais e políticas mediadas pela poesia. Neste estudo, em vista desta singularidade, denomina-se arena trovadoresca a este ambiente sociocultural, que enquadrava os sarais medievais ibéricos dedicados à poesia satírica, em especial, os sarais realizados nas cortes régias de Portugal e Castela, sobretudo, entre os séculos XIII e XIV.

A arena dos trovadores constitui, neste estudo, o sistema de contextos sobre o qual os trovadores desenrolavam as suas *disputatios* líricas no recorte considerado. Não como uma referência exclusiva aos salões palacianos, nos quais se cristalizavam os espetáculos trovadorescos com uma periodicidade, hoje, difícil de se definir, mas como uma referência ao conjunto de múltiplos contextos sociais que se entrelaçavam em torno dos trovadores, predispondo-os a alianças e enfrentamentos, à múltipla expressão de seus pontos de vista sob a forma de poesia satírica, ou a uma verdadeira guerra de representações. A arena, enfim, é aqui vista como o jogo permanente, no qual interfere o ambiente social e político do Paço, mas também a sociedade, as redes de inter-relacionamentos que se tecem em torno de cada indivíduo, os saberes partilhados por cada grupo social, os seus esforços de produzir identidade em oposição a outros grupos sociais, os mecanismos de inclusão e exclusão daí decorrentes, enfim, todo sistema complexo que se cristalizou nos enunciados satíricos mais tarde registrados nas páginas dos cancioneiros.

Nos sarais satíricos que se realizavam no Paço, verificava-se um excepcional clima de liberalidade e de humor satírico, o que deveria parecer, aos frequentadores, incompatível com a presença das damas nobres que, em outras oportunidades, frequentavam os sarais líricos das cantigas de amor e das cantigas amigo. Em contrapartida, além dos poetas-cantores de diversas categorias sociais que os frequentavam, os sarais satíricos admitiam a presença de soldadeiras e jogralesas, sendo que, além de cantigas de conteúdo erótico, estimuladas por este outro tipo de presença feminina, a arena dos trovadores produzia, sobretudo, cantigas satíricas de todas as espécies.

Em ocasiões trovadorescas mais específicas, os poetas-cantores costumavam estabelecer verdadeiras *disputatios* líricas. Um dos gêneros preferidos, conforme será visto adiante, era o conhecido como tenções, no qual dois poetas alternavam-se necessariamente em estrofes improvisadas, enfrentando-se liricamente, um respondendo ao outro na forma de desafio poético. Ou então, os trovadores desfechavam - uns contra os outros - as chamadas cantigas de escárnio e de mal dizer, instrumentos para a depreciação explícita ou encoberta de figuras conhecidas nos meios trovadorescos ou nas cortes de Portugal ou Castela. Por fim, havia ainda os sirvanteses, que eram gêneros poéticos nos quais os poetas-cantores podiam dirigir críticas mais amplas contra a sociedade de seu tempo. Todos estes gêneros satíricos, como será visto posteriormente, davam margem a inúmeros confrontos sociais através do verso, envolvendo uma ampla variedade de trovadores nobres e não nobres, quando não o próprio rei.

O processo de centralização monárquica - iniciado por D. Afonso III de Portugal e continuado, logo em seguida, por D. Dinis (com paralelo no movimento similar encaminhado pelo rei Afonso X em Castela) - parece ter sido uma das forças atuantes por trás da especial efervescência que passou a caracterizar o trovadorismo destas cortes ibéricas. Os Reis - em função de seus projetos políticos, voltados para a centralização régia - tinham especial interesse em edificar cortes sofisticadas, que se destacassem como foco de cultura, o que incluía o estímulo à produção literária e poética. Esse esforço para integrar, em torno de si, uma sociedade multidiversificada deparou-se com a contrapartida imaginária do rico trovadorismo, que trazia para suas cortes poetas-cantores de todas as categorias sociais.

Assim, ao lado dos trovadores-fidalgos que frequentavam os saraus palacianos, jograis e segréis populares eram chamados a integrar a *disputatio* lírica, que se instaurava na corte. O rico-homem, o infanção, o cavaleiro-vilão, o jogral assoldado<sup>2</sup>, cada figura social encontrava, nestes momentos poético-musicais, a possibilidade de representação e um espaço para a ressonância de sua voz. Para além desta representação através dos poetas-cantores de diversos níveis sociais, a sociedade ainda se podia ver representada em todas as nuances culturais. Uma originalidade do trovadorismo ocidental-ibérico, aliás, foi a introdução, na prática trovadoresca palaciana, de uma vertente poética popular, cujas principais realizações foram as chamadas cantigas de amigo, que passaram a conviver com os gêneros poéticos de origem aristocrática-provençal, que se fundavam no espírito do amor cortês (as já tradicionais cantigas de amor).

### 3 OS GÊNEROS SATÍRICOS: AS TENÇÕES E AS CANTIGAS DE ESCÁRNIO E DE MAL DIZER

Os dois gêneros poéticos que se abriram nos paços trovadorescos para a crítica social, política e religiosa, eram precisamente as cantigas de escárnio, de mal dizer e as tenções. As cantigas de escárnio e de mal dizer eram geralmente dirigidas por um trovador contra outro, contra alguma figura conhecida na sociedade, ou mesmo contra um tipo social genérico ou uma classe social que se queria depreciar. Muitas vezes, uma cantiga de escárnio acabava gerando uma resposta de outro trovador, e assim podia ocorrer sucessivamente, originando-se daí verdadeiras cadeias de cantigas de escárnio.

Se as cantigas de escárnio podiam se abrir ao dialogismo, no sentido de contraporem respostas entre trovadores através de sucessivas cantigas, havia também outro gênero, no qual este dialogismo se tornava ainda mais explícito, perfeitamente configurado na própria forma poética empregada. Através das *tenções*, os trovadores galego-portugueses podiam se enfrentar diretamente. Mas podiam também atingir um terceiro, não presente na disputa, que fosse referido direta ou encobertamente. Por exemplo, a pretexto de criticar o oponente, podia-se, na verdade, encaminhar uma crítica a um outro – o que caracterizava uma verdadeira tenção de ricochete. Além disso, considere-se aquilo que se pode chamar tenções simuladas. Dois trovadores podiam tençoar a pretexto de falar mal de um terceiro, ou de um tipo social. Na CBN 144, dois trovadores nobres – Martim Soares e Pai Soares – depreciam o vilão enquanto um tipo social, representado por um indolente servidor sem qualquer aptidão, de quem se discute a possibilidade de fazê-lo jogral. Tudo para depreciar a possibilidade de um vilão trovar tão bem quanto um nobre:

— Ai, Paai Soárez, venho-vos rogar  
por un meu omen que non quer servir,  
que o façamos, mi e vós, jograr  
en guisa que possa per i guarir;  
pero será-nos grave de fazer,  
ca el non sabe cantar nen dizer  
ten, per que se pague d' el quen n' ouir.

— Martin Soárez, non possi eu osmar  
que no-las gentes queiran consentir  
e nós tal omen fazermos poiar  
en jograria; ca, u for pedir,  
algun verá o vilão seer  
trist' e [no]joso e torp' e sen saber,  
e aver-s' á de nós e d' el rir”

(Martin Soárez e Paai Soárez; CBN 144)

É o mesmo caso, aliás, da amigável tenção entre os nobres João Soares Coelho e João Peres de Aboim, sobre um jogral que ambos depreciavam (CV 1009).

Em vista do que foi colocado até aqui, alguns traços podem ser destacados com vistas a diferenciar ainda mais claramente o trovadorismo ibérico - ou galego-português - dos demais trovadorismos europeus. Acima de tudo, deve ser lembrada, mais uma vez, a evidente conotação social do seu humor satírico, colocando em oposição categorias sociais e adversários políticos que, desta forma, podiam ser mediados pelo rei. Se, nas cortes provençais e na *minnesang*, as *tensós* que opunham dois trovadores costumavam girar em torno questões de casuística estilística ou amatória, nas cortes ocidentais-ibéricas as tenções eram verdadeiros instrumentos de oposição social. Por meio delas, os trovadores-fidalgos depreciavam os jograis e segréis não aristocratas, enquanto estes alardeavam uma igualdade trovadoresca em relação aos primeiros. Do mesmo modo, frações internobiliárquicas se digladiavam, linhagens se contrapunham, nobreza tradicional e nobreza emergente se entrechocavam, e grupos políticos diversificados encontravam nos contendores trovadorescos a sua representação poética. Havia na arena dos trovadores um espaço social para os enfrentamentos estilizados entre os simpatizantes do processo de centralização régia e os partidários de uma maior autonomia nobiliárquica. Estas oposições e muitas outras encontravam singular expressão no concerto trovadoresco galego-português.

A seguir, volta-se a atenção para os enfrentamentos da Nobreza. A análise busca mostrar como as resistências da nobreza tradicional se davam em relação às novas famílias aristocráticas portuguesas e castelhanas que começaram a surgir no século XIII, e que encontraram sua expressão na poesia trovadoresca.

#### **4 A RESISTÊNCIA À NOBREZA EMERGENTE NO CACIONEIRO IBÉRICO**

A rejeição de grupos sociais bem estabelecidos em relação a novos grupos que, por motivos diversos, ameaçam ocupar seus espaços – fenômeno que nos dias atuais se revela, por exemplo, no preconceito de famílias burguesas ricas e tradicionais contra os chamados novosricos – não é propriamente um fenômeno moderno. É claro que, em cada época, são definidos os elementos que entram como os principais sinais de prestígio na balança social e, em função desta mudança de valores, distintos atores são convocados à arena social. Nem sempre foi a riqueza o parâmetro principal nas disputas pelo poder social. Houve épocas em que o título honorífico, o reconhecimento público de qualidades consideradas como



formadoras de um padrão de excelência, a penetração em determinado nível de cultura ou o domínio sobre determinados códigos de comportamento podiam ser encarados como sinais de prestígio pelos quais valia a pena lutar.

Tal fenômeno não é estranho nos dias de hoje, mesmo considerando que a riqueza no sentido monetário tornou-se, talvez, o principal critério para a medição do valor social. Também os homens medievais não desconheciam estas lutas encarniçadas pelo prestígio social, particularmente no que se refere àqueles que transitavam nas cortes e nas altas rodas dos meios urbanos, fossem de origem aristocrata ou não. As cortes régias da Idade Média ibérica, particularmente nos meios trovadorescos organizados pelo Paço, eram excelentes palcos para as disputas sociais – nelas travavam-se verdadeiros combates mediados pelo rei. É precisamente esse campo de disputas líricas que abordar-se em seguida, procurando verificar como se dava a resistência à nobreza emergente por meio da poesia trovadoresca do período.

Uma conhecida gesta de escárnio do século XIII, constante dos cancioneiros trovadorescos ibéricos, auxilia na compreensão inicial da resistência dos grupos aristocratas tradicionais à nobreza emergente, para utilizar aqui esta palavra nova mesmo contra o risco de importar, para o passado, um conceito que pode ser taxado por alguns de anacrônico.

Gesta de Escárnio é seguramente uma expressão apropriada. O próprio autor, D. Afonso Lopes de Baião, rico-homem da alta nobreza portuguesa, assim a define na rubrica inicial da cantiga: “aqui começa a gesta que fez Don Afonso López a Don Meendo e a seus vassallos, de mal dizer”.

O alvo do escárnio é D. Mendo Rodrigues de Briteiros, filho de um antigo infanção, Rui Gomes de Briteiros, a quem o rei D. Afonso III promovera à condição de rico-homem em retribuição a serviços prestados<sup>3</sup>. Assim, evidencia-se, antes de mais nada, o confronto entre o rico-homem de nobreza já tradicional e o rico-homem da família que ascendeu recentemente. A armadura e a espada com que se fere é precisamente um ideal de cavaleiro nobre. Contraponto oculto, com que se pretende destroçar o contramodelo que é colado à figura de D. Mendo e seus vassallos:

Sedia-xi Don Bepelho en ua sa maison  
que chaman Longos, ond' eles todos son.  
Per porta lh' entra Martin de Farazon,  
escud' a colo en que sev' un capon,  
que foi já poleir' em outra sazon,  
caval'agudo, que semelha foron;  
en cima del un velho selegon,  
sen estrebeiras e con roto bardon;  
nen porta loriga nen porta lorigon  
nen geolheiras, quaes de ferro son,

mais trax perpono roto sen algodón  
e coberturas dun velho zarelhon;  
lança de pinh' e de bragal o pendon,  
chapel de ferro, que xi lhi mui mal pon,  
e sobarçad' un velh' espadarron,  
cuitel cachado, cinta sen farcilhon,  
duas esporas destrás, ca seestras non son,  
maça de fuste, que lhi pende do arçon.  
A Don Belpelho moveu esta razón:  
— Ai, meu senhor, assi Deus vos perdon,  
u é Joan Aranha, o vosso companhon  
e voss' alférez, que vos ten o pendon?  
Se é aqui, saia desta maison,  
ca já os outros todos en Basto son.  
Eoi!

Estas oras chega Joan de Froian,  
cavalo velho, caçurr' e alazan,  
sinaes porta eno arçon d' avan:  
"campo verde, u inquire o can"  
e no escudo ataes lh' acharan;  
ceram' e cint' e calças de roan.  
Sa catadura semelh'a dun saian.  
Ante Don Belpelho se vai aparelhan  
e diz: — Senhor, non valredes un pan,  
se os que son en Basto se xi vos assi van;  
mais id' a eles, ca xe nos iran,  
achá-los-edes [e] escarmentaran.  
Vingad' a casa en que vos mesa dan,  
que digan todos quantos pos nós verran  
que tal conselho deu Joan de Froian.  
Eoi!

Esto per dito, chegou Pero Ferreira,  
cavalo branco, vermelho na peteira,  
escud' a colo, que foi dua masseira,  
e a lança torta dun ramo de cerdeira;  
capelo de ferro, o anasal na trincheira  
e furad[o] en cima da moleira.  
Traj' ua osa e ua geolheira;  
estrebeirando vai de mui gran maneira;  
e achou Belpelho estando en ua eira,  
e diz — Aqui estades, ai, velho de matreira.  
Venha Pachacho e Don Roi Cabreira,  
para dar[en] a min a deanteira,  
ca já vos tarda essa gente da Beira,  
o mordom' e o sobrinho de Cheira  
e Meen Sapo e Don Martim de Meira  
e Lopo Gato, esse filho da freira,  
que non á antre nós melhor lança ponteira.  
Eoi”

(Afonso López de Baian; CBN 1470)

Acompanha ainda uma cantiga curta, talvez incompleta, imediatamente em seguida  
à gesta de mal dizer:

Deu ora el-Rei seus dinheiros  
a Belpelho, que mostrasse  
en alardo cavaleiros  
e por ricomen ficasse;  
e pareceo o Sampalo  
con sa sela de badana:  
qual ricomen tal vassalo,  
qual concelho, tal campana!

(Afonso López de Baian; CV 1082)

Note-se, desde já, o diálogo parodístico com as *gestas* francesas. As *leixas* (grandes blocos estróficos) monorrimas. A parodiada exclamação épica “Eoi”. Os galicismos. Portanto, uma relação dialógica, por meio da paródia, com o subconjunto trovadoresco dos *trouvères* da França do Norte.

O diálogo parodístico com as canções de gesta francesas é na verdade um pretexto. Por referência àquelas narrativas heroicas, povoadas de modelos de cavaleiros que fazem desfilar sua coragem em reluzentes armaduras e montados em magníficos cavalos, a gesta de mal dizer pretende pôr a ridículo o contramodelo que associa a Don Belpelho (Don Mendo) e seus vassalos. A cantiguinha de escárnio que a segue expressa bem o alvo íntimo da pilhéria, os secretos motivos da desmoralização ao Don Belpelho. Trata-se fundamentalmente de uma tensão social entre o fidalgo, que representa a nobreza tradicional, e a nobreza emergente “e por ricomen ficasse”.

Conforme uma terceira cantiga de Afonso Lotes de Baian (CV 1081), percebe-se que a tensão descamba também para o lado das rivalidades familiares. Ali, o trovador deprecia a abadessa do convento de Arouca, Dona Luca Rodrigues, que é também da família Briteiros. No caso, alude à má reputação das freiras do convento, tocando também na honra da abadessa. Mas voltando à gesta de mal dizer, estabelece-se um impagável encadeamento de caricaturas de cavaleiros. Tudo reside em depreciar os vassalos de Dom Belpelho como cavaleiros feitos à pressa, fanfarrões sem ânimo combativo e nenhum armamento minimamente aceitável.

Os Briteiros eram naturais herdeiros do mosteiro de Longos Vales, junto ao Minho. Portanto, eram os seus defensores. Logo no segundo verso, o mosteiro é mencionado, tornando-se o cômico palco de uma revista de homens e de armas.

Entra o primeiro vassalo, Martim de Farazon. Traz um escudo “capon” que outrora servira como poleiro (v.5). Seu “cavalo agudo”, isto é, esquelético e faminto. O “perponto roto e sem algodão”, isto é, de tecido grosseiro, corresponde àquela mesma depreciação de

vestuário que já vimos em uma cantiga de Afonso X contra um *coteife* (CV 62). A maca não é de ferro: para não pesar muito, é de pau ("fuste", v. 18).

Em seguida entra Joan de Froian, outro vassalo, com sua "cara de carrasco" (sa catadura semelh' a dun saian). e seu "cavalo velho". E mais adiante, Pero Ferreira, com seu cavalo de focinho vermelho (cavalo branco, vermelho na peteira) e sua "lança torta dun ramo de cerdeira". Tristes figuras também fazem os demais cavaleiros, Pachacho, Dom Roi Cabreira, Meen Sapo, Dom Martim de Meire e Lopo Gato – alguns nomes, como se vê, claramente depreciativos.

O que se vê é uma degradação geral da imagem do cavaleiro, da sua materialidade à sua espiritualidade. Degradação no aspecto físico, estético econômico, mostrando uma nobreza miserável em todos os planos. Fora a indolência e a falta de presteza para a luta. Críticas tão impiedosas como esta contra infanções e ricos-homens empobrecidos são comuns no cancionero. Considere-se que elas podem se referir tanto a uma nobreza miserável que foi empobrecendo com a crise, como a uma nobreza ascendente, que ainda não tem recursos fora os benefícios régios, como é o caso da gesta de mal dizer. Sobretudo, esta nobreza ascendente não tem uma tradição vassálica, por vezes, precisando forjar seu contingente bélico com homens arrancados às pressas do meio rural. Daí a referência ao escudo que um dia fora um "poleiro".

A crítica dos ricos-homens tradicionais aos ricos-homens recentes vem imbricada naturalmente com uma disputa por espaço social entre várias famílias aristocráticas. Uma que ascenderam, outras que declinaram, outras que conseguem manter sua posição, e justamente por isso se tornam ainda mais demarcadoras.

Para inverter as relações de poder a seu favor, D. Afonso III, muitas vezes, favorecia e apoiava filhos segundos e nobres de segunda categoria, projetando novas famílias no palco do prestígio social. As correspondentes resistências daqueles que rejeitavam tal intrusão, num espaço que tradicionalmente era seu, deixou suas ressonâncias no cancionero.

A família dos Briteiros era um alvo constante. Retrocedendo uma geração, até o pai do Dom Mendo satirizado na cantiga anterior, encontra-se o tal Roi Gomes de Briteiros que foi nomeado "rico-homem". É alvejado na CBN 172 que explicita, ainda com maior detalhes, os acontecimentos que envolveram o seu processo de ascensão social. Diz a rubrica do escárnio:

Esta cantiga de cima fez Martin Soárez a Roi Gómez de Briteiros, que era infançon [e tornou] ricomen, por que roussou Dona Elvira Eanes, filha de Don Joan Pérez de Maia, e de Dona Guimar Meéndez, filha del Conde Meendo.

A rubrica refere-se ao conhecido episódio em que o novo rico-homem casou com uma das três filhas de D. João Pires, Elvira, depois de a raptar (um rapto, entenda-se, com a cumplicidade da própria vítima). O “Livro do Deão” (LD 6 AX8) e o “Livro de Linhagens” (LL 23 A1) referem-se ao acontecimento, dedicando-lhe narrativas depreciativas.

Era comum, aliás, que esses novos ricos-homens, subitamente lançados ao topo pelo vácuo dos acontecimentos, temendo ser suplantados por outros, que eventualmente percorressem caminhos similares, procurassem estabelecer relações matrimoniais com famílias de nobreza já tradicional. Maneira de consolidar a posição conquistada. Não conseguindo estabelecer acordos com os chefes das linhagens tradicionais, alguns recorriam ao "rapto". É o recurso de que parece ter lançado mão Rui Gomes Briteiro. O trovador Martim Soares o alveja, colocando-se na pele do nobre de condição inferior, que usa o rapto para ascender à posição de rico-homem. Aliás, o recurso de ocultar-se no personagem escarnecido, que fala na primeira pessoa, é comum no repertório deste trovador natural de Riba Lima:

Pois boas donas son desamparadas  
e nulh' ome non nas quer defender,  
nonas quer' eu leixar estar quedadas,  
mais quer' en duas per força prender,  
ou três ou quatro, quaes m' eu escolher,  
pois non an já per que sejan vengadas:  
netas de Conde quer' eu cometer,  
que me seran mui pouc' acoomizadas!

Netas de Conde, viúvas nen donzela,  
essa per ren nõna quer' eu leixar;  
nen lhe valrá, se se chamar "mesela",  
nen de carpir muito, nen de chorar,  
ca me non an poren a desfiar  
seu linhagem, nen deitar Castela;  
e veeredes meus filhos andar  
netos de G[u]ed' e partir en Sousela!

Se eu netas de Conde, sen seu grado,  
tomo, en tanto com' eu vivo for,  
nunca poren serei desafiado,  
nen pararei mia natura peior,  
ante farei meu linhagem melhor  
do que é o de Gueda, mui baixado;  
e veeredes, pois meu filho for  
neto de Gueda, con condes miscrado!"

(Martin Soárez; CBN 172)

Dona Elvira Eanes era da família Maia, uma das cinco mais tradicionais da nobreza portuguesa<sup>4</sup>. A associação do novo rico-homem à famosa linhagem fortalecia, decerto, a sua posição social. Contudo, muitos reprovavam a ascensão social por meios que eram considerados inescrupulosos. Deve-se compreender que, em uma sociedade em que a

mulher significa um "valor de troca" na economia social, o rapto - consentido pela vítima ou não - era visto como um fato perturbador. Interferia-se por ele na possibilidade de duas famílias intercambiarem seus membros com vistas a estabelecer alianças que as beneficiassem mutuamente.

Para além disto, o rapto trazia uma componente de "desonra". Interferia em um "pátrio poder", já que, até contraírem matrimônio, as mulheres solteiras tinham suas vidas guardadas e administradas pelo pai ou por um substituto familiar, na ausência daquele. Este último aspecto também é interessante para lançar uma outra luz sobre a cantiga. Se o raptor é obviamente o alvo principal do escárnio, ela se abre também - ainda que em menor medida - para a depreciação daqueles que deveriam guardar a mulher raptada, ou pelo menos vingar a desfeita. Isto é, caberia aos "maias" corrigir a perturbação e resgatar sua honra. A depreciação vem como contraponto na voz que é posta na boca do personagem raptor:

“Pois boas donas son desemperadas,  
e nulh' ome non nas quer defender,

[...]

pois non já per que sejan vengadas”

À parte esta depreciação menor, o grande alvo é mesmo a família emergente dos Briteiros. Prosseguem, como de hábito, as críticas aos métodos de ascensão social da nova nobreza, afora a sua origem não tradicional. Os objetivos de conquistar maior prestígio social são enunciados explicitamente pelo personagem raptor "nen pararei mia natura peor, ante farei meu linhagen melhor". Por fim, são enunciados, de maneira igualmente explícita, os objetivos inescrupulosos de ampliar o patrimônio familiar. Com isto, o rapto cola-se a um componente de roubo: "e veeredes meus filhos andar / netos de G(u)ed' e partir en Sousela!". ... isto é, terem herança em Sousela<sup>5</sup>.

## 5 AS DEPRECIÇÕES CAVALHEIRESCAS

Outras críticas habituais aos nobres de recente prestígio e fortuna, normalmente coextensivas aos aproveitadores diversos, são aquelas que procuram identificar, nos indivíduos satirizados, características pouco condizentes com o padrão de excelência cavaleiresco. Passa-se a ideia de que a nobreza vem do berço, e de que a intrusão de elementos estranhos na aristocracia impregna o ambiente social da fidalguia de vícios diversos. De forma similar, o padrão de excelência cavaleiresco pode ser empunhado como uma arma eficaz contra membros da aristocracia tradicional que se queira degradar.

Covardia, infidelidade vassálica, avareza – são fundamentalmente estes os pecados capitais do mundo cavaleiresco. Um exemplo notável do cancionero refere-se à infidelidade de um cavaleiro, que é severamente criticada na CBN 1448. A rubrica da cantiga chega a nomear o seu alvo e a documentar a sua sucessão de infidelidades:

Esta cantiga foi feita a un cavaleiro que ouve nome Fernan Vaasquez Pimentel, que foi primeiro vassalo do Conde D. Pedro, pois partiu-se dele e foi-se pera Don Joan Afonso d' Albuquerque, seu sobrinho, e depois partiu-se de Don Joan Afonso e foi-se pera o infante Don Afonso, filho del-Rei Don Denis, que depois foi rei de Portugal; e to esto foi en seis meses

No mais, a cantiga é impiedosa ao comparar o cavaleiro a um asno que se vende no mercado:

Come asno no mercado  
se vendeu un cavaleiro  
de Sanhoan' a janeiro,  
très vezes — este provado;  
pero se oj' este dia  
lh' outren der maior contia,  
ficará con el de grado

El foi comprado três vezes  
ogano, de três senhores,  
e ben saben os melhores  
ca non á mais de seis meses;  
ca el ten todavia  
á de poiar en contia,  
en panos ou en torneses.

Se mais senhores achara  
ca os três que o compraron,  
os seis meses non passaram  
que el con mais non ficara;  
mais está-x', en sa perfia,  
empoiando cada dia,  
ca el non se desampara”

(João da Gaia; CBN 1448, CV 1058)

Sobre o autor, acrescenta-se que atuou nas cortes de D. Dinis e de D. Afonso IV. Portanto, já alcança o chamado período trovadoresco de decadência. É uma época de crise, sobretudo econômica, da nobreza. Tanto que, neste período, começa a crescer o número de escudeiros nobres, isto é, aqueles nobres que, sem maiores recursos, acabam se eternizando na função de assessoramento à cavalaria e, com isso, passam a constituir um expressivo segmento da nobreza inferior. É neste segmento que, mais precisamente, deverá ser enquadrado João da Gaia, o autor da cantiga.

A origem nobre do escudeiro é documentada por uma carta de legitimação que pode ser encontrada na chancelaria de D. Dinis<sup>6</sup>. Ali se evidencia também a sua condição de filho de um casamento não legitimado oficialmente. Isso revela outros "interferentes" que incidem sobre uma subcategoria da nobreza, impondo limitações sociais e diversificando ainda mais a compartimentação social da época. Detalhes como a ilegitimidade, bastardia, além de outros interferentes, produzem nuanças internobiliárquicas, que passam despercebidas quando considerada apenas a tradicional categorização social: ricos-homens, infanções e escudeiros.

A preocupação do monarca em "salvar" de eventuais marginalizações o escudeiro João da Gaia, razão do documento, também confirma a posição do trovador como um favorito régio. Tal posição sintoniza-se com sua projeção social através da corte trovadoresca, e insere-se dentro de uma concorrência por sinais de prestígio que também envolvem outros nobres marginalizados por uma razão ou por outra. - Todos empenhados nesta luta pelos atributos e vantagens do poderio social que Norbert Elias chamou de *Machthancen*, isto é, oportunidades de poder (1939, p.88-122).

Estes dados justificam alguns escárnios de João da Gaia, mormente dirigidos contra seus adversários e concorrentes, ou então voltados para associar o autor a uma defesa do ideário cavaleiresco contra aqueles que o transgridem. É assim que uma cantiga como "o asno no mercado", remarcadora do contramodelo do "cavaleiro infiel", serve ao seu enunciador em um duplo propósito: por um lado busca alvejar um concorrente; por outro lado, procura elevar o próprio poeta através da apropriação de signos cavaleirescos de que ele mesmo se coloca como defensor.

Impiedoso, o escárnio reduz a uma mercadoria o cavaleiro – que teria ultrapassado os limites aceitáveis da "movência vassálica", isto é, do exercício de seu direito de passar de um senhor a outro<sup>7</sup>. A troca de senhores é inteiramente desqualificada na figura construída para o escarnecido por sua vinculação exclusiva aos benefícios econômicos, cada vez maiores, que o cavaleiro espera auferir se "lh' outren der maior contia, ficará con el de grado".

O pretexto do escárnio é o *timing* - o curto período em que tudo ocorre: três senhores em seis meses. Aí tem-se, afora o embate pessoal, um confronto internobiliárquico entre um escudeiro, representante da baixa nobreza mas que se apropria do ideal cavaleiresco de fidelidade, e um cavaleiro que o transgride. Há cantigas que explicitam, por outro lado, a posição de Gaia como concorrente dentro do espaço do favoritismo régio. Como a CV 1043, onde alveja Vicente Domingues, um alfaiate do bispo de Lisboa que o rei fizera cavaleiro, portanto, um concorrente dentro do espaço de favoritismo régio.



Escudeiro como João da Gaia, um outro trovador - João Fernandes d' Ardeleiro - também testemunha a pretensão ao favoritismo régio. Na CV 933, cuja rubrica o define como escudeiro, chega a afirmar que "aquilo que eu procuro instantemente, que é o favor do Rei, a isso não olha"<sup>8</sup>. Enfim, uma das principais vias para o acúmulo de prestígio social passa pelos portões do Paço.

Tal como se pode examinar a partir de algumas das cantigas trovadorescas aqui apresentadas, os grupos sociais emergentes – e a contrapartida de resistência que lhes opõem as elites já estabelecidas – constituem também um fenômeno medieval. Naturalmente que dotado de suas próprias especificidades.

### NOTAS DE FIM

- 1 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). Neste artigo, atentaremos para as seguintes abreviaturas, já consensuais entre os estudiosos do trovadorismo galego-português: CBN = cantiga do Cancioneiro da Biblioteca Nacional; CA = cantiga do Cancioneiro da Ajuda; CV = cantiga do Cancioneiro da Vaticana.
- 2 Em Portugal e Castela, as categorias de rico-homem e infância correspondiam, respectivamente, aos extratos mais alto e mais baixo da nobreza. Enquanto isso, o cavaleiro-vilão era aquele cavaleiro que, embora de origem burguesa, atingira seu status não apenas em vista de possuir propriedade que lhe assegurasse independência como também em virtude de sua participação ativa nas lutas da Reconquista contra os mouros. O assoldado, por fim, corresponde ao extrato inferior da população não nobre, dependente dos outros extratos e que por vezes trocava seus serviços por “soldadas”, quando não estava inserido em redes feudais mais tradicionais.
- 3 Rui Gomes de Briteiros foi também o primeiro mordomo-mor de Afonso III, além de seu aliado desde os tempos da Guerra Civil contra D. Sancho II. Na LL 47C4, aparece intermediando uma das traições dos “castelos da Beira” em favor do Bolonhês. Fora isto, o “novo rico-homem” reforçou sua ascensão social com alianças matrimoniais que serão discutidas mais adiante. Quanto aos Baião, são uma daquelas cinco linhagens tradicionais que, conforme o Livro Velho, fundaram o reino de Portugal.
- 4 O documento de máxima exaltação da família Maia é o Livro Velho de linhagens, o mais antigo dos nobiliários portugueses hoje conhecido. Na LV-PR 4, chega-se a falar nos Maias como “os mais nobres e os mais filhos d’algo de toda Espanha”. A LVA os coloca como descendentes diretos do Rei Ramiro II das Astúrias, primeiro rei cristão da península após a invasão islâmica.
- 5 “Nen pararei mia natura peor”, por outro lado, também pode comportar sentido ambíguo – de um lado “raça, família”, de outro “órgão genital”. Com isto, conforme uma versão de Manuel Rodrigues Lapa, o verso ficaria como se segue: “nem empregarei pior, daqui por diante, o meu sexo” (Lapa, M. R. 1985, p. 428).
- 6 “Don Denis, pela graça de Deos, Rey de Portugal e do Algarve, a quantos esta carta virem faço saber que eu querendo fazer graça e merçee a Johan de Gaya, filho de Steve Añes de Gaya e de Tareyia Migees, natural de Guimarães, sen casamento, despenso cõ el e faço legitimo, que el aia totalas onrras que an os outros filhos dalgo que son legitimos por mi. E mando que a ley e o derecho, que priva aqueles que legítimos non son dalguas onrras, que nõ enpeesca ao dito Johan de Gaya né aia de el logar. En testemuyo desto mãdei dar ao dito Johan de Gaya esta mnha carta. Dãte en Lixbõa, XXVI, dias dagosto. El Rey o mandou. Johan Dominguíz a ffez. Era de 1357 anos [= 1319] – Chancelaria de D. Denis, liv. 3º, fl. 127v.” apud. LAPA (1981, p. 243).

7 Definimos movência vassálica como a maior ou menor circulação de cavaleiros entre as diversas cadeias vassálicas de um mesmo circuito social. Para o caso do ocidente ibérico, a movência vassálica parece aumentar nos períodos de crise, e também nos momentos de maior centralização monárquica, quando o rei pode manipular a seu favor as “oportunidades de poder” que oferece aos nobres, tornando sempre que quer umas linhagens mais prestigiadas do que as outras e, portanto, mais atrativas para o comum dos cavaleiros. Também parece clara a tendência, a longo prazo, de crescer a movência vassálica, na medida em que se deteriora a contratendência feudal – esta fortemente alicerçada em uma vassalidade mais rigorosa e tradicional.

8 Conforme tradução de M. R. LAPA em *Cantigas de Escárnio e de Mal Dizer*, p. 304.

## REFERÊNCIAS

AFONSO X. Siete Partitas. In: *Los Códigos españoles concordados y anotados*. Madrid: Imprenta de la publicidad, 1884.

*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.

MATTOSO, José (ed), *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*. Nova Série dos Portugaliae Monumenta Historica. Lisboa: A.C.L., 1980.

ELIAS, Norbert. Zur Soziogenese des Minnesangs und der courtoisen Umgangsformen. *Über den Prozess der Zivilisation*. Basileia: Haus zum Falken, 1939. v. 2. p. 88-122.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Cantigas D'escarnho e de mal dizer*. Lisboa: Galáxia, 1975.

LAPA, M.R. *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*. Lisboa: s.ed, 1981.