A gaia ciência dos trovadores medievais*

José D'Assunção Barros[1]
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

Entre os séculos XII e XIV – no contexto do desenvolvimento do trovadorismo medieval – prosperaram, em reinos que iam desde a França até os reinos ibéricos de Portugal e Castela, movimentos trovadorescos que continham similitudes e contrastes. Frente a isso, este artigo delimita os principais traços desses movimentos, suas especificidades, bem como suas influências obtidas por meio do diálogo com outros movimentos trovadorescos. As fontes utilizadas são as cantigas provençais, as cantigas do Carmina Burana e as cantigas satíricas do Cancioneiro Galego-português, nesse último caso, mediante suas três coletâneas principais: o *Cancioneiro da ajuda* (CA), o *Cancioneiro da biblioteca nacional* (CBN) e o *Cancioneiro da Vaticana* (CV).

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

Abstract

In XIII and XIV centuries – in the historical context of the development of the troubadour's movements – there were in kingdoms as France and the Iberian kingdoms of Portugal and Castela troubadour's movements that had in mutual comparison similitude and contrasts. The subject of this article will be to discuss and delimit the principal aspects from each one of these troubadours movement, its singularities and the influences captured in the reciprocal dialogue between the several troubadour's movements. The utilized resources are the Provencal chants, the chants included in the Carmina Burana, and the satirical chants of the "Cancioneiro Galego Português", in this last case through theirs three principal collections: the Cancioneiro da Ajuda (CA), the Cancioneiro da Biblioteca Nacional (CBN), and the Cancioneiro da Vaticana.

Keywords: Poetry and power; medieval troubadors; social tensions.

* The gaia sciense of the medieval troubadours

[1] Endereço para correspondências: Rua Senador Vergueiro, 218, ap. 205, 20.230-001, Rio de Janeiro, RJ (E-mail: jose.a.barros@globo.com).

Gaia já foi o nome da deusa que, na mitologia dos antigos povos romanos, representava a Terra e se ligava à fertilidade, portanto, à vida. A palavra, transformada em adjetivo e no decorrer da história das sociedades medievais, passaria a ter significados como "mundano" (no sentido de inserido no mundo), mas também "alegre", "intensamente vivo", "plenamente livre". Um pouco de cada um desses sentidos aparece na incorporação do adjetivo "gaia" à palavra "ciência", para designar a arte poética dos trovadores europeus da Idade Média Central (séculos XII a XIV). A Gaia Ciência, portanto, é aqui entendida como a "alegre ciência" ou o "alegre saber" dos trovadores medievais, que é um saber inteiramente dedicado à capacidade de viver intensamente, ao envolvimento amoroso, à exaltação da natureza, à experiência da verdadeira liberdade e, sobretudo, à fina arte de tecer versos e fazer da própria vida individual, ela mesma, uma obra de arte.

A expressão encontra seus primeiros registros conhecidos no provençal, língua medieval falada ao sul da França e que seria precisamente o idioma da mais influente corrente de trovadores medievais (os trovadores provençais).[2] Aqui, "gai saber" ("gaya scienza") corresponde simultaneamente à habilidade técnica e ao espírito livre que seriam requeridos para a criação e escrita dessa nova poesia que estava nascendo com os trovadores medievais.[3]

Quem eram esses trovadores medievais – esses misteriosos cultuadores de uma nova forma de liberdade que os tornava capazes de se alegrar sinceramente com a natureza, mas também de sofrer intensamente com a prática amorosa? Quem eram, enfim, esses magníficos poetas e músicos que criaram um sistema tão novo de perceber e sentir o mundo, que se chega a dizer mesmo que eles inventaram um novo tipo de amor?[4]

[2] A palavra trobaire (poeta) também provém da língua provençal, e origina-se do verbo trobar, que significava inventar ou encontrar.

[3] Em 1882, o filósofo alemão Friedrich Nietzsche utilizaria esta mesma expressão, "Gaia ciência", como título de um de seus principais livros – uma obra estruturada em 383 aforismas partilhados em cinco volumes – na qual, dentre outras audaciosas críticas, o filósofo opunha-se veementemente à dogmática e rancorosa ciência que teria se desenvolvido na modernidade ocidental, a partir de pesada restrição de perspectivas e de limitados modos de ver o mundo (NIETZSCHE, 2001).

[4] Nietzsche (1997, p.85), em Para além do bem e do mal (1886), observa que "o amor como paixão – que é a nossa especialidade européia – foi inventado pelos poetas-cavaleiros provençais, esses seres humanos magníficos e inventivos do 'gai saber' a quem a Europa deve tantas coisas e a quem quase inteiramente se deve ela própria". Acerca dos modos de sensibilidade que surgira m com os trovadores e com os romances corteses, ver Rougemont (1988). Ainda sobre o amor cortês, ver Lazar (1964).

É oportuno ressaltar que, desde os primórdios da Idade Média, tem-se notícia de poetas cantores que percorriam o ocidente europeu atuando como músicos, cantores, recitadores e que por vezes se ligavam a outras formas de espetáculo. Menestréis, jograis, trovadores – são tão diversas quanto imprecisas as designações que surgiram para dar conta desse enorme conjunto de poetas cantores que esconde, na verdade, 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 nuanças entre esses vários tipos. A designação jogral, por exemplo, é das mais vagas, já que por vezes se refere não só ao músico poeta, mas também ao artista saltimbanco, ao histrião, ao malabarista e a tantos outros profissionais do espetáculo.

Em face dessa diversidade, deve-se levar em conta que o movimento trovadoresco, como designação, pode ser entendido tanto em uma acepção mais ampla como em uma mais restrita. Em sua acepção mais ampla, ele indica aquele grande circuito de produção e circulação poética e musical que atingia diversas esferas, desde a palaciana e 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 assimilou a produção poético-musical como uma de suas atividades distintivas. Assim, essa 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 – note-se que dessa circulação participavam os mais diversos tipos sociais. Além disso, remete a um período que vai do século XI ao XIV, e estende-se ao século XV em algumas cortes das regiões da atual Alemanha.

Característica comum a boa parte dos trovadores medievais era sua itinerância, ainda que não deva ser exagerada, já que muitos trovadores se estabeleciam a seu tempo em alguma corte ou região. Ser um meio movente trazia efervescência especial ao meio trovadoresco. O trovador ligava-se por essa afinidade às figuras do cavaleiro andante, do clérigo errante, do peregrino, do mercador e navegante – cada qual foi um elemento importante no processo de transformação da sociedade medieval a partir do século XI.

São atores sociais que anunciaram um novo cenário na grande aventura medieval e que se contrapuseram àquelas já conhecidas figuras do monge em clausura, do servo da gleba, do nobre encastelado e de outras que tradicionalmente remetem à pesada estabilidade medieval. Não por acaso, todas as novas figuras que, cada uma a seu modo, representam dinamismo e movimento surgem precisamente no contexto de uma época inovadora que traria consigo a reintensificação do comércio de longa distância, a urbanização, o surgimento de inusitadas formas de religiosidade.[5] Ao mesmo tempo, essa itinerância punha em contacto os trovadores, facilitava trocas culturais e criava uma grande 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, consideremos as cinco principais regiões culturais em termos de produção trovadoresca. A França via-se dividida em norte e sul, gerando dois subconjuntos distintos e separados pela linguagem: no sul occitânico, o subconjunto provençal dos *troubadours*, da *langue d'oc* e da formação cultural cátara, berço do amor cortês; no norte, os *trouvères*, cantando na *langue d'oil* as primeiras canções de gesta. Em torno do vale do Pó, foi mais tardio o movimento dos trovadores italianos, que depois daria origem ao *dolce stil nuovo*. Ao norte a *Minnesang* contribuía com sua versão germânica para o amor cortês (*minne* = amor sutil). Por fim, o subconjunto dos trovadores galego-portugueses unia mediante uma língua poética comum boa parte da hispania cristã (com exceção de Aragão e Catalunha, ligados ao circuito provençal).

Dos cinco subconjuntos destacados, o provençal pode ser tomado como o grande pólo de irradiação que desencadeou o trovadorismo de corte. É claro que, uma vez que o trovadorismo provençal já aparece nos primeiros registros de que podemos ter notícia como poesia amadurecida e refinada, possivelmente vinha de um desenvolvimento anterior. Esse desenvolvimento até agora é desconhecido da história, e deve-se notar que somente por essa época começou a surgir a anotação de uma música trovadoresca em partituras que acompanhavam a poesia dos trovadores em manuscritos vários.

[5] O século XII, não por acaso, representa um momento de particular significação para a dinamização da sociedade medieval. Por isso, Joseph Bédier (1988), estudioso que, em obras como O romance de Tristão e Isolda, sempre buscou compreender dentro de um singular contexto histórico o trovadorismo e outras expressões culturais da Idade Média, denominava o século XI como o século das gêneses, ressaltando que nessa época surgiram simultaneamente a primeira canção de gesta e a primeira poesia lírica; a primeira ogiva; o primeiro vitral; o primeiro drama litúrgico; o primeiro torneio cavaleiresco; e a primeira carta de liberdade de uma comuna. Todas são criações autenticamente francesas (SPINA, 1956).

De todo modo, a grande novidade trazida por esses *troubadours* do sul occitânico (cortes da Provença, Toulouse, região da Catalunha) foi sem sombra de dúvida o amor cortês.

Explica a irresistível difusão do amor cortês por toda a Europa Feudal o fato de que esse novo modelo do sentir estava em imediata sintonia com os valores feudo-vassálicos de seu tempo, uma vez que, no amor cortês, a mulher ocupa uma posição que remete à do suserano no universo da homenagem vassálica.[6] O "amador" corresponde naturalmente ao vassalo, e assume um conjunto de preceitos e obrigações que formam o corpo de um novo código cavalheiresco amoroso. Essa associação entre ética amorosa e código cavalheiresco das instituições feudo-vassálicas é recorrente nas cantigas provençais e em cantigas de amor cortesãs de outras regiões, inclusive nas cantigas de amor galego-portuguesas. No lirismo occitânico, um dos poetas que levaram essa associação até as últimas conseqüências foi Bernart de Ventadorn (1150-1180),[7] autor de uma conhecida cantiga:

> *Excelente senhora, nada vos peço, mas que tão somente me tomeis como vassalo; e haverei de servir como (serviria) a um honrado suserano, por qualquer recompensa que fosse. Trazeis-me inteiramente sob vossas ordens, coração liberal e clemente, criatura graciosa e cortês; nem urso nem leão sois para matar-me, se a vós me rendo (apud SPINA, 1956, p.56-57).*

[6] Sobre as relações entre o amor cortês e a sociedade que o contextualiza, ver Köhler (1976), Lazar (1964) e Belperron (1948). Sobre o vocabulário feudal na lírica trovadoresca, ver Pichel (1987).

[7] Ventadorn nasceu na região de Limousin, no castelo de Ventadorn, e viveu na primeira metade do século XII. Sua vida foi escrita por Uc de Saint Circ. De origem social humilde, sua arte foi patrocinada pelo visconde Ebles II de Ventadorn, ele mesmo também era um grande troubadour. A certa altura seguiu para outra importante corte trovadoresca, a corte de Eleonor da Aquitânia, que além de ser uma importante trovatriz era também filha do primeiro trovador provençal de quem se tem registro: Guillaume de Poitiers. Bernart de Ventadorn, que já havia migrado para a Aquitânia em vista do fato de seu antigo patrono, Ebles II, ter descoberto seu romance cortês sua esposa, logo se envolveria amorosamente com a duquesa. O romance pouco duraria, uma vez que Eleonor terminou por se casar com o rei inglês Henrique Plantageneta. Os relatos sobre as vidas de trovadores, escritos na própria época, podem ser examinados em edições modernas, como a de Boutiére e Schutz (1964).

Rigorosamente falando, a mulher ocupa posição ainda mais alta do que a de um suserano. Afinal, enquanto o feudo-vassálico é um sistema de mútuas obrigações entre suserano e vassalo, o amor cortês implica por vezes uma entrega total do amador. Isso remete a alguns primeiros pontos dessa nova maneira de expressar artisticamente o amor. A mulher é plenamente idealizada, no corpo e no espírito, é a mais bela de todas as criaturas. O amor é intenso, mas inatingível, o ideal do poeta é morrer de amor, e dificilmente ele consegue concretizar, ao menos em tese, o amor carnal com sua amada.

O amor cortês provençal tem, portanto, um componente de sublimação que, em nossos dias, vulgarizou-se chamar de "platônico" e que, em alguns casos, pode ser experienciado até as últimas conseqüências, atingindo mesmo certo masoquismo estilístico, como na seguinte cantiga do poeta provençal Cercamon (1135-1147):[8]

Gosto quando me enlouqueço
e me faz abstrair e esperar em vão;
gosto também de quando ela me escarnece
ou engana,
à minha frente ou pelas costas.

Convém não exagerar, porém, o caráter de sublimação amorosa das cantigas de amor provençais. Por vezes, uma fina camada de ironia recobre um verso perfeitamente enquadrável na imagística do amor cortês, mas cuja pronúncia irônica certamente denunciaria o diálogo entre o amor entrega e o amor próprio do trovador. Guilherme de Poitiers (1071-1127), um dos primeiros trovadores conhecidos,[9] traz uma cantiga na qual perpassa um inaudível diálogo entre sua altíssima situação social de poderoso conde e a vassalagem humilde que pretende oferecer a sua dama. Estão aí prenunciados os preceitos fundamentais do amor cortês,

[8] Cercamon foi um jogral da Gasconha, freqüentemente apodado pela expressão "aquele que correu o mundo", que costumava explorar em suas poesias estados sentimentais contraditórios (SPINA, 1956, p.101).

[9] Guilherme IV foi o VI Conde de Poitiers e o IX Duque da Aquitânia. Diz-se que chegou a possuir mais riquezas do que o próprio rei da França. Casou-se posteriormente com a filha do Conde de Toulouse e, em outro momento, intentou invadir as terras de seu sogro. Também organizou uma expedição à Terra Santa, que não foi bem-sucedida. Possui onze peças trovadorescas conhecidas, bastante ricas e variadas em sua estrutura, e habitualmente é creditada a ele a fixação dos cânones do nascente lirismo provençal. Alguns de seus poemas expressam uma franca sensualidade, mas ao mesmo tempo compôs canções de amor refinadas e que, perfeitamente inseridas na ética amorosa do amor cortês, trabalham a sublimação de uma figura feminina idealizada.

como a concepção do amor como veículo de aperfeiçoamento moral do cavaleiro ou a entrega total de si mesmo. Porém, com a entonação apropriada, faz-se presente uma suave ironia em algumas estrofes da cantiga do trovador da Aquitânia:

> *Pelo contrário, entrego-me a ela a ponto de deixar que me inscreva no rol dos seus criados. E não me tenhais por ébrio se amo a minha boa senhora, pois sem ela não posso viver, tal o domínio que sobre mim exerce a esperança do seu amor e "Que proveito tereis, graciosa dama, em que vosso amor de mim se distancie? Parece mover-vos a vontade de ser monja. E sabei que vos amo tanto, que chego a temer que a dor me fira, se não me reparardes as injustiças de que vos acuso" (SPINA, 1956, p.56).*

Além do diálogo entre o amor entrega e o amor cínico, que se estabelece sob a mediação do estilo levemente irônico do conde trovador, pode-se perceber nessa e outras cantigas de amor outro diálogo, entre o amor cortês, com todos seus artifícios às vezes estereotipados, e um sensualismo que pulsa sob a cobertura do amor idealizado.

Na penúltima estrofe da cantiga antes citada, o trovador chega a explicitar: "Que proveito tereis se me enclausuro e não me retiverdes como vosso? Todos os prazeres do mundo estão em nossas mãos, senhora, se mutuamente nos amamos". Mesmo um trovador como Bernart de Ventadorn, que levou à suprema idealização a sua poética amorosa, pode surpreender com cantigas como esta: "Bem nenhum me falta, contanto que tenha atrevimento para introduzir-me uma noite ali onde se despe, em lugar próprio, e me faça de seus braços um laço para o meu pescoço" (apud SPINA, 1956, p.57).

Versos como esses, quando entoados por um poeta que aparece na maior parte das vezes como um mestre do "amor idealizado", parecem colocar em cena um torneio imaginário no qual competem pelos menos duas concepções do amor. Entre esses dois amores oscilavam os trovadores, ora rendendo homenagens a um, ora se sacrificando ao outro, no mais das vezes, fazendo-os conviver como duas camadas sobrepostas ou então como um amálgama no qual já não era possível distinguir o que era "sublimação amorosa" de o que era "sensualidade estilizada".

O próprio *Roman de la Rose* (LORRIS, 2007), obra que influenciou profundamente seu tempo, foi produto explícito desse amálgama, desse diálogo imaginário entre duas formas de amar. Iniciada em 1225 por Guillaume de Lorris e completada em 1278 por Jean de Meung, eis aqui uma obra de dois poetas de distintas tendências de pensamento e, inclusive, de duas gerações que se sucedem.[10] Nela, a concepção idealista do amor e o cinismo sensual travam seu secreto combate – o mesmo que pulsa na polifonia do discurso trovadoresco.

Passagem remarcável é aquela, já da lavra de Jean de Meung, em que a natureza lamenta que o homem seja a única das criaturas a desobedecer ao preceito máximo da procriação e da sensualidade, com alguns de seus espécimes insistindo na castidade. Unidos ao gênio da natureza, o amor e todo seu exército de assaltantes tomam finalmente o "castelo da rosa", expulsando a vergonha e o medo que lá se haviam instalado. Antes, é condenada ao inferno a castidade. Esses "medo", "vergonha" e "castidade", em outros momentos do preceitual cortês, são positivados.

Em algumas ocasiões, a segunda parte do *Roman de la Rose* parece mesmo estabelecer um verdadeiro diálogo de confronto com a primeira parte, que é uma espécie de codificação da *ars amandi* na perspectiva cavaleirosa. O amor medieval aparece aqui como polifonia de muitos amores, da mesma forma que na lírica trovadoresca, e essa polifonia se estende para fins do século XIV, culminando com um torneio polêmico em torno das idéias do *Roman de la Rose*, para o qual Christine de Pisan contribui com sua célebre *Epistre au Dieu d'Amours*, em defesa da honra feminina e do antigo preceitual cortês.

Para completar o ruidoso concerto de éticas amorosas que o refinado cantar cortês encobria, é preciso citar ainda o contraponto entre essa literatura de sonho e evasão e o mundo concreto, às vezes rude, das relações entre homens e mulheres. Não estava muito longe aquele tempo em que, tal como observa Norbert Elias (1994) a partir de um texto de Luchaire, parecia haver o hábito tradicional do cavaleiro de, ao enraivecer-se, socar o nariz da esposa:

[10] *[...] à brisa fagueira de Guillaume de Lorris seguiu-se o vento triste do frio ceticismo e do cruel cinismo do seu sucessor. O espírito vigoroso e contundente do segundo maculou o idealismo inocente e claro do primeiro. João de Meung é um homem esclarecido que não acredita em espectros, nem em feiticeiras, nem na castidade da mulher, e é inclinado aos problemas de patologia mental; põe na boca de Vênus, da Natureza, do Gênio, a mais ousada apologia da sensualidade (HUIZINGA, 1978, p.106).*

> *O rei ouviu isso e a raiva coloriu-lhe o rosto; erguendo o punho, atingiu-a no nariz com tal força que tirou quatro gotas de sangue. E a senhora disse: "Meus mais humildes agradecimentos. Quando lhe aprouver, pode fazer isso novamente" (LUCHAIRE, 1909, p.235).*

O confronto entre a ética amorosa cortês e a "ética do amor brutal" é representado no plano cultural pelo diálogo entre as cantigas de amor dos *troubadours* e *minnesängers* e as por vezes violentas *chansons de geste* dos primeiros *trouvères*. Além disso, a ética cortês tinha seu lugar – que eram as grandes cortes feudais, para o caso da França e Germânia – e daí contrastava com as brutais atitudes dos homens para com as mulheres que predominavam nas pequenas cortes mais afastadas daqueles centros.

Por fim, a discrepância entre a cortesia literária e as relações concretas entre homem e mulher correspondia, de certo modo, a um "diálogo de registros" que se dava por vezes no interior de um mesmo público. O mesmo público que se encantava com a cortesia amorosa dos trovadores, nos bastidores da vida concreta, apresentava maior ou menor grau de adversidade entre o masculino e o feminino.

Esse intrigante contraponto, que nas cortes medievais se apresentava sob a forma de uma penumbra de ambivalências entre o masculino e o feminino, é nos tempos modernos uma regra, já que o "processo civilizador" cuidou aqui de dividir, cada vez mais, a vida dos seres humanos "entre uma esfera íntima e uma pública, entre comportamento secreto e público" (ELIAS, 1994, p.188). Hoje em dia, já é corriqueiro que um mesmo indivíduo apresente "comportamento público" bem diferenciado, até antagônico, em relação a seu "comportamento privado".

As cortes trovadorescas, "ilhas de civilização", conforme Elias (1994) – pré-ensaios de adestramento social dos instintos no âmbito da vida pública –, já antecipam algo desse contraponto moderno, mas na verdade lhe acrescentam outro, oriundo dos fortes contrastes inerentes à natureza do homem medieval, esse homem que se permitia rápida mudança de estado de ânimo, e que do riso ia à cólera com facilidade legitimada socialmente. Não é difícil admitir a possibilidade de um ou outro poeta cortês medieval que, na alcova de seu casamento concreto, espancasse a própria mulher,

nem, mais ainda, o contraste do poeta cortês de "tempo integral" com alguns dos demais homens de seu tempo, admiradores dos poemas de amor no âmbito público e brutalizadores da mulher em seu universo mais íntimo. A Idade Média é um mundo de contrastes, todos eles vividos apaixonadamente. Esses contrastes, "que tinham na vida uma orgulhosa ou cruel publicidade" (HUIZINGA, 1978, p.13),[11] também encontravam refúgio no interior do indivíduo.

De forma similar ao contraponto entre a cortesia e a brutalidade, o contraponto entre o amor ideal e o amor concreto também encobria um diálogo de registros, por vezes dentro dos mesmos indivíduos. Esses dialogismos dificilmente serão entendidos em sua plenitude, se não admitirmos que a pluralidade não existe apenas no plano macro, mas também no microcosmo de um mesmo sujeito individual, para onde se estende, transformando-o também em arena onde competem múltiplas visões de mundo. Mais ainda, deve-se ter em mente que dois registros em relação dialógica – por exemplo, o amor cortês e o amor concreto – sempre estabelecem um nível de interpenetração ao final do qual um termina por transformar sensivelmente o outro.[12] A literatura do amor cortês, pode-se acrescentar, contribuiu para transformar de algum modo a realidade extraliterária, atua como componente de o que Elias (1994) chamou de processo civilizador. Ao mesmo tempo, a realidade extraliterária penetra processualmente nessa literatura que, em parte, nasceu como forma de sonho e de evasão.

A *Minnesang* nos dá exemplo notável dessas flutuações, no sentido de que o amor parcialmente concreto dos primórdios da *Minnesang* já começava a ser gradualmente influenciado pela poesia provençal, até que,

[11] Essa assertiva resume duas das teses centrais de Huizinga em O declínio da Idade Média. Para ele, dois dos traços mais típicos da mentalidade feudal são a intensidade das emoções e uma vivência plena de contrastes ("Para o mundo, quando era quinhentos anos mais novo, os contornos de todas as coisas pareciam mais nitidamente traçados do que em nossos dias. O contraste entre sofrimento e alegria, entre a adversidade e a felicidade, aparecia mais forte"). Outro traço essencial do "espírito da época" seria uma espécie de formalismo, uma tendência para encontrar para tudo um símbolo ou formalidade (HUIZINGA, 1978, p.13).

[12] A instituição da noção de Dialogismo deve ser atribuída a Bakhtin, que compreendia toda produção cultural, e inclusive o próprio ser humano de maneira geral, como mergulhados na intertextualidade. Nada existe isoladamente. E rigorosamente cada discurso ou cada repertório cultural se entretece de outros. Em termos de cultura, todo texto, todo produto cultural e todo agente produtor de cultura estão freqüentemente se entrecruzando e se interpenetrando com o outro. Deste modo, para a concepção dialógica proposta por Bakhtin, esboroa-se a idéia de uma autoria individual e adquire especial destaque o caráter coletivo e social da produção de textos e idéias. Para uma referência primeira do dialogismo nos processos lingüísticos, ver Bakhtin (1978). Para uma visão geral deste conceito na obra de Bakhtin, ver Brait (1997).

no período de apogeu da Minnesang, a *Minne* assumiu, por fim, a forma mais pura do amor sutil. Depois disso, a realidade extraliterária começou a se projetar de maneira mais marcante na poesia dos *minnesängers*, no período final da *Minnesang*. Então, a poesia cortês já havia desempenhado seu papel de reelaborador das relações entre o masculino e o feminino.[13]

O último contraponto trovadoresco, por fim, corresponde àquele que opunha a relação homem-mulher no casamento à relação cortês entre o amador e sua inacessível dama. O verdadeiro amor, conforme o entendimento cortês, nada tinha a ver com o casamento, chegava-se a dizer que, no último, o amor não era sequer possível (famoso dito da condessa de Champagne).

Além dessas perturbações íntimas que agitaram o amor cortês, a maneira provençal mais convencional sofre outras interferências, que são as variedades estilísticas internas. O lirismo provençal apresenta pelo menos três maneiras distintas, reconhecidas pelos próprios trovadores em suas cantigas e tratados poéticos. Dentre elas, as duas escolas mais propriamente típicas do amor cortês eram o *trobar leu* e o *trobar ric*. A primeira preconizava uma versificação simples e a ausência de rebuscamento estilístico. Decorre daí uma mensagem bem inteligível, tal como se verifica com a poesia de Jaufre Rudel ou de Bernart de Ventadorn. Já o *trobar ric* buscava ornamentação sofisticada, na ânsia de experimentar novas sonoridades e uma poesia imagética, que se esmerava no refinamento da expressão. Era do estilo tornar o conteúdo menos acessível e a linguagem enigmática. Tal como entre os escaldos islandeses, o excesso de clareza era considerado deficiência técnica. O maior representante dessa escola é Arnaut Daniel (1180-1210). Havia ainda uma terceira escola, o *trobar clus*, que predominava entre os trovadores de origem não aristocrata e que, à parte seu hermetismo e versificação complicada, tinha forte tônica realista. Afastava-se mais, dessa forma, do amor idealizado das outras duas escolas, e teve em Marcabru (1129-1150) seu principal representante.

Além do "concerto" interno de estilos provençais, em que os *trobares ric*, *clus* e *leu* se confrontam e geram combinações diversas, há ainda de se considerar um segundo diálogo interno: o dos gêneros trovadorescos. As cantigas de amor (*cansós*), embora predominem amplamente, não são de fato o único gênero provençal. Outros dois gêneros fundamentais lhe fazem discreto contraponto: o sirvantês e a *tençó*. Afora esses, a pastorela,

[13] Sobre os trovadores da Minnesang, ver Sayce (1982) e Taylor (1968).

a alba e o *planh* merecem menção, mas é o *sirvantês*, certamente, o grande gênero satírico provençal, que pode assumir virulência de cunho político ou repreensão moralizadora. Na escola realista do *trobar clus*, sobretudo com Marcabru, os sirvanteses políticos ou moralizadores adquiriram especial relevo.

O trovadorismo galego-português produziu algo como uma grande síntese de o que se fez em termos de movimento trovadoresco europeu. Por isso, o *sirvantês* político ou moral também tem aqui seu lugar. Os mais famosos são os de Martim Moxa, e estão incluídos no *Cancioneiro da biblioteca nacional* (CBNs 887, 888, 889, 896, 915).[14] São evidências claras do grande diálogo externo entre as zonas trovadorescas européias. No *sirvantês* abaixo registrado, o clérigo Airas Nunes deprecia todas as ordens eclesiásticas, afirmando que "a verdade" não pode ser achada entre eles:

Por que no mundo mengou a verdade,
punhei un dia de a ir buscar;
e, u por ela [me] fui preguntar,
disseron todos: – Alhur la buscade,
ca de tal guisa se foi a perder,
que non podemos en novas aver
nen já non anda na irmandade.

Mos moesteiros dos frades regrados
a demandei, e disseron-m' assi:
– Non busquedes vós a verdad' aqui,
ca muitos anos avemos passados
que non morou nosco, per bõa fé,
[nen sabemos u ela agora x'é,]
e d'al avemos maiores coidados.

[14] São adotadas aqui, para as cantigas do cancioneiro galego-português, as abreviaturas referentes às três coletâneas principais: o Cancioneiro da ajuda (CA), o Cancioneiro da biblioteca nacional (CBN), e o Cancioneiro da Vaticana (CV). Deste modo, entende-se por CBN's 887, 888, e outras, as cantigas que receberam este número nos manuscritos do Cancioneiro da Biblioteca Nacional, e que conservaram esta mesma numeração em todas as edições posteriores deste cancioneiro. De igual maneira, CV 94 estará referenciando a cantiga n°94 deste cancioneiro. Após as transcrições do texto de cantigas, adota-se o mesmo critério, indicando-se o nome do trovador que compôs a cantiga e o número da cantiga no cancioneiro em referência. Tal critério faz-se necessário porque as páginas dos cancioneiros não são numeradas, de modo que é mais conveniente localizar cada cantiga pelo seu número. São utilizadas as seguintes edições facsimiladas dos três cancioneiros: (1) MACHADO, E. P. e MACHADO, J. P. (Orgs.). Cancioneiro da biblioteca nacional. Lisboa: Ocidente, 1949-1964; (2) BRAGA, T. (Org.).Cancioneiro portuguez da Vaticana. Edição de Teófilo Braga. Lisboa: 1878; e (3) VASCONCELOS, C. M. (Ed.). Cancioneiro da ajuda. Halle: 1904. 2.v.

E en Cistel, u verdade soía
sempre morar, disseron-me que non
morava i avia gran sazon,
nen frade d'i já a non conhocia,
nen o abade outrossi no estar
sol non queria que foss'i pousar;
e anda já fora da [a]badia.

En Santiago, seend' albergado
en mia pousada, chegaron romeus.
Preguntei-os e disseron: – Par Deus,
muito levade-lo caminh' errado,
ca, se verdade quiserdes achar,
outro caminho conven a buscar,
ca non saben aqui dela mandado.
(Airas Nunes, CBN 871)

Pelo sirvantês, são alvejados os frades regrantes, os monges de Cister e os religiosos de Santiago. Em outros dois (CBNs 885 e 1601), o alvo é o Bispo de Tui, ainda que esses já sejam mais propriamente cantigas de maldizer, no sentido de serem personalizados (o sirvantês era via de regra uma crítica mais generalizadora, social ou institucional no sentido amplo). O diálogo de Airas Nunes com a cultura provençal é ainda atestado pela utilização da *langue d'oc* em pelo menos duas cantigas de amor. Se bem que, dada sua condição de clérigo marginalizado, cuja vagância é atestada na própria cantiga (sua peregrinação pelo mundo), e dado seu especial interesse pela sátira anticlerical que não poupa autoridade religiosa, a obra do jogral clérigo compostelano está ainda em imediato diálogo com a poesia dos goliardos, da qual falaremos. Já os *sirvanteses* de Martim Moxa têm cunho moralista, ao mesmo tempo em que sua obra não tem o toque dionisíaco de exaltação ao amor e à natureza que há em Airas Nunes (CBNs 818, 872). Em uma de suas cantigas, Moxa defende-se inclusive de acusações de desregramento sexual, preocupação que dificilmente teria um goliardo (Martim Moxa, CBN 917).

A *tençó* era outro gênero fundamental. Tratava-se do debate (*disputatio*) trazido para o plano lírico. Dois contendores alternavam estrofes,

conforme certas regras estabelecidas (por exemplo, o *reptado* devia obedecer às rimas do desafiante). Na poesia provençal, eram debatidos dessa forma temas de casuística amorosa, de controvérsias a respeito de estilo (a clareza do *trobar leu* ou a obscuridade dos *trobares clus* e *ric*) ou ainda opiniões pessoais sobre a elaboração da poesia. Em uma *tenço* entre os trovadores Ugo Catola e Marcabru, o tema do *disputatio* é de natureza amatória. O segundo chega a invocar a "teoria amatória ovidiana" para sustentar seu ponto de vista: "Catola, Ovídio ensina aqui, e o alcance dos fatos o demonstra: o Amor não menospreza ao moreno, nem ao loiro, porém se inclina mais para os decadentes" (SPINA, 1956, p.64).

Aparentados às *tençós*, mas assumindo a forma de um jogo de perguntas e respostas, são os *jeux-partis* dos *trouvères* do norte. Adam de La Halle (1237-1287) e Jehan de Bretel (+1272) oferecem magníficos exemplos que giram em torno de questões de amatória, perfazendo dezesseis *jeux-partis* disputados entre os dois.[15]

Continuando seu papel de elaborar uma grande síntese do trovadorismo europeu, o movimento galego-português incorporou também as *tenções*[16]. Conforme veremos mais adiante, aqui sobressai uma primeira originalidade do trovadorismo ibérico: as *tenções* abandonam as questões estilísticas ou amatórias e entram na esfera da poesia satírica. Não raro, os ataques pessoais, conforme examinaremos oportunamente em um exemplo concreto, encobrem verdadeiros confrontos entre segmentos sociais, na pessoa dos poetas-cantores que os representam. Assim, fidalgo contra cavaleiro vilão; peão contra infanção, rei contra desafeto político – as combinações se multiplicam. Isso permite que esse gênero poético se torne então uma verdadeira arena social e política, onde as diferenças são ainda mais explicitadas do que nos demais subconjuntos trovadorescos.

Os demais gêneros provençais ensaiam também um discreto diálogo com os ibéricos. Na pastorela, o amor também coloca frente a frente dois segmentos sociais, já que o cavaleiro palaciano solicita os favores amorosos da pastora rústica. Trata-se, contudo, muito mais de um espaço de domínio dos nobres, já que eles escrevem a cantiga e por meio dela enaltecem a si mesmos. Na *alba*, o tema é o descontentamento de dois amantes enamorados que,

[15] Para acesso a estes jeux-partie, ver Halle (1872).

[16] A palavra "tenção" (ou "tenções") refere-se a um gênero trovadoresco que tinha este nome nos próprios documentos da época. Nada tem a ver com a moderna palavra "tensão" (oriunda do verbo tensionar, no sentido de deixar tenso).

com a chegada do amanhecer, enfrentam o momento de sua separação. No *planh*, constrói-se um lamento fúnebre pela morte de grandes senhores ou de pessoas queridas. Trata-se de um gênero mais antigo, versão profana dos *planctus* eclesiásticos, em que, por vezes, a poesia pode vir entrecortada por soluços e secundada por expressivos gestos de desespero.

Afora esses diálogos internos, o que é mais singular no lirismo occitânico e se apresenta como a grande novidade que, em pouco tempo, é difundida para os demais ambientes trovadorescos, é mesmo o amor idealizado de boa parte das cantigas provençais. Essa idealização amorosa, em que o erotismo é estilisticamente sublimado – ou ao menos levado a pulsar sutilmente sob uma ética cortês dos sentidos –, não deixa de ter como componente original o contexto do catarismo, que então preponderava em todo o sul occitânico, até ser violentamente reprimido pela Cruzada Albigense em 1209.[17]

À parte sua contestação do cristianismo oficial, que desencadeou contra si a fúria papal e a cruzada vinda da França do Norte, o catarismo preconizava para seus "perfeitos", mas não necessariamente para toda a comunidade cátara, uma espiritualização plena que excluía a união carnal. Parece procedente vincular o idealismo cortês a um diálogo com essa espiritualização albigense, já que a maioria dos trovadores provençais vivia no meio cátaro. Essa interação tem ressonância naquele diálogo interno à poesia cortês provençal, já discutida, e que punha secreto erotismo a pulsar sob o manto etéreo do amor espiritualizado. A poesia provençal mantém, de forma similar, uma relação de encantadora ambigüidade para com a heresia cátara: ao mesmo tempo, uma suave tensão entre o desejo amoroso terreno e a espiritualidade cátara e, por outro lado, uma simpática assimilação da mística cátara como inspiração para uma mística profana. Isso não impediu que o amor cortês rapidamente se difundisse para outros meios cortesãos não cátaros, já que o favorecia seu componente associado ao circuito feudo-vassálico. Um componente carregou o outro, a vassalidade amorosa serviu de veículo ao amor idealizado. Quando o trovadorismo provençal entrou em declínio, após a cruzada anticátara, já tinha deixado raízes da Alemanha à península Ibérica.

[17] O catarismo correspondeu a um movimento religioso que começou a divergir do tipo de cristianismo centralizado pelo papado, e logo foi considerado um movimento herético, vindo a ser violentamente reprimido por uma cruzada contra as regiões do sul da França, onde a religiosidade cátara havia se difundido de maneira significativa, tendo a sua frente senhores importantes. Sobre o catarismo, ver Nelli (1972) e Niel (1955).

Por sua vez, o movimento italiano é resultado de uma primeira migração de trovadores cátaros refugiados da Cruzada Albigense. Ali logo floresceria o *dolce stil nuovo*.[18] O amor se tornaria ainda mais puro e platônico, "a dama adorada transmite-nos mais facilmente a impressão de que simboliza um ser sobrenatural ou equilibrado ou muito simplesmente a essência feminina consagrada pela morte" (NELLI, 1972, p.87).[19] A última ponta dessa radicalização da imagem da mulher ideal é a Beatriz de Dante (ALIGHIERI, 2007, passim).[20] Quanto a *Minnesang*, adapta a sua lírica os ideais do amor cortês, conduzidos ao apogeu por Walter von Vogelweide (1165-1228). Mesmo a França do Norte, onde predominavam as canções de gesta, sofreria a influência do lirismo provençal, sobretudo a partir do final do século XII.

Ao trovadorismo galego-português, por fim, o lirismo provençal chega de forma estereotipada nas cantigas de amor,[21] em que as fórmulas se repetem exaustivamente, a ponto de os próprios trovadores escarnecerem de um jogral que delas abusava, morrendo de amor tantas vezes que já se perdera a conta:

Roi Queimado morreu con amor
en seus cantares, par Santa Maria,
por ua dona que gran ben queria;
e, por se meter por mais trobador,
por que lh' ela non quis[o] ben fazer,
feze-s'el en seus cantares morrer;
mais ressurgiu depois ao tercer dia.
(Pero Garcia Burgalês, CV 988)

[18] As ligações do dolce stil nuovo italiano com o catarismo são perceptíveis por sinais diversos. Dante Alighieri, ponto de chegada poético do novo estilo, não menciona por exemplo a presença de cátaros no seu inferno (ALIGHIERI, 2004).

[19] Do ponto de vista da forma, o dolce stil nuovo filia-se à influência do trovar clus (o "trovar fechado", ou "trovar em código"), um dos três estilos poéticos oriundos da poesia provençal. Sobre o dolce stil nuovo, ver Marti (1975, p.169-173).

[20] Vale lembrar que Dante rende homenagens aos poetas do trovar clus provençal e aos fundadores do dolce stil nuovo na Itália. Gerad de Borneil e Arnaud Daniel são apontados como os grandes trovadores, e esse último é elevado à categoria de príncipe. Guido Guinnizelli é apontado pelo poeta florentino como fundador do dolce stil nuovo – no qual as canções de amor são envolvidas por conceitos metafísicos e que produz uma poesia de difícil compreensão para o ouvinte não iniciado, à maneira do trovar clus.

[21] Sobre as relações entre o trovadorismo provençal e o trovadorismo galego-português, ver D'Heur (1973).

A crítica ao abuso de lugares-comuns é procedente, não só nesse como em outros trovadores. Se já na poesia provençal mais convencional verifica-se certa recorrência das mesmas situações, cada cantiga sendo uma espécie de variação deste grande tema que é o amor cortês, nas cantigas de amor galego-portuguesas isso se acentua. Algumas qualidades da poesia provençal parecem mesmo se degradar: a nitidez descritiva se embota e o retrato da mulher amada se reduz a expressões demasiado vagas. Um simples rosto formoso descreve a mulher; um revoar de pássaros, a cena da natureza. A riqueza de analogias e imagens se desbota em singelos lugares-comuns, como nesta cantiga de Rui Paes Ribela: "Com' antr'as pedras bon rubi/sodes antre quantas eu vi" (CA198).

É por essa pobreza de vocabulário e situações que, em comparação com as cantigas satíricas – e mesmo com as cantigas de amigo – as cantigas de amor galego-portuguesas oferecem menos interesse histórico, à parte, é claro, as associações com o imaginário feudo-vassálico de suserania e vassalagem, que aqui como ali são de interesse para uma história da cultura e das mentalidades. De qualquer maneira, o lirismo provençal torna-se o primeiro elemento na grande síntese elaborada pelo lirismo galego-português. O veículo do amor cortês foi aqui a cantiga de amor, primeiro gênero poético citado no manual trecentista *Arte de trovar*. A influência provençal nesse gênero é reconhecida por todos os trovadores, inclusive o rei D. Dinis (1878, p.127): "Quer'eu en maneira de proençal/fazer agora uu cantar d'amor". Outrossim, o mesmo rei-trovador a relativiza:

> *Proençais soen mui ben trovar*
> *e dizen eles que é con amor,*
> *mays os que troban no tempo da flor*
> *e non en outro sey eu ben que non*
> *am tam gran coyta no seu coraçon*
> *qual m'eu por mha senhor vejo levar.*
> *(Dom Dinis,CV 127)*

O rei português critica explicitamente os verdadeiros provençais por uma eventual ausência de sentimentos verdadeiros. Insinua que suas trovas são feitas, por vezes, mais com a cabeça do que com o coração. A indicação de que alguns dos poetas occitânicos só trovam em determinadas estações (o tempo da flor) lhe parece um sinal de que seu trovar nem sempre é espontâneo.

A cantiga tem especial valor por mostrar que, se há adaptação e assimilação da poesia provençal à península, há em outros momentos diálogo de confronto. Interessa ao rei e a outros trovadores afirmar e produzir uma identidade poética própria. Isso está na raiz da assimilação pela corte das correntes jogralezas populares, que já estavam na península antes de o lirismo provençal ser para ali importado. O gênero que vai se prestar como um veículo para essa lírica autóctone é o das cantigas de amigo.

Outra peculiaridade distintiva entre a poesia provençal e a ibérica refere-se ao tipo de musas inspiradoras para quem ela se volta. Aqui, quase sempre as cantigas são direcionadas para donzelas solteiras. Na poesia provençal, como no resto da Europa, predomina amplamente a escolha de mulheres casadas para senhoras. Via de regra, conforme assinala Georges Duby (1990, p.60), esposas de senhores bem situados socialmente. Essa evidência e a escolha de um *corpus* documental que privilegia a França e não considera o trovadorismo galego-português levaram o historiador francês a ver o amor cortês como lugar exclusivamente do masculino. Segundo esse ponto de vista, o amor cortês poderia ser comparado a uma justa, a um torneio que confronta dois homens e onde a mulher é apenas instrumento para o fluir da disputa ou ainda a um ritual que se presta a uma "educação dos sentidos" (no caso, uma disciplina para o desejo sexual dos jovens solteiros) e uma válvula de escape para as frustrações que surgem nos casamentos medievais. Sobretudo, Duby coloca o amor cortês como um amor de homens, em que o amador, servia à dama, mas pretendia servir a seu marido.

Tais interpretações foram construídas considerando-se o modelo francês. Generaliza-se o "serviço à mulher casada" como uma parte essencial e central do ritual cortês. Essa generalização, pelo menos para o circuito trovadoresco galego-português, seria um equívoco, já que até mesmo era excepcional no trovadorismo peninsular cortejar uma mulher casada, a não ser que se quisesse depreciar o marido.[22]

Para além das cantigas de amor que se inspiram no trovadorismo provençal, deve-se registrar ainda que as grandes singularidades do lirismo galego-português são as cantigas de amigo e as cantigas satíricas, dentre as quais podemos destacar as tenções e as cantigas de escárnio e de maldizer.

As cantigas de amigo constituem o gênero popular por excelência.

[22] Para estudos mais aprofundados sobre o trovadorismo galego-português ver Tavani (2002), Oliveira (1994) e Oliveira (2001).

Na verdade, elas são mais um espaço de imbricamento de vários extratos de cultura popular do que qualquer outra coisa, apesar de ocultarem essa pluralidade de ambientes populares sob essa única designação que lhe foi atribuída por seus próprios contemporâneos. Um rastreamento temático revela de pronto isso, já que do ambiente rural ao urbano, das residências não aristocráticas às cortesãs, multiplicam-se os ambientes internos das cantigas de amigo. Ao mesmo tempo, os personagens que aí circulam são sensivelmente mais diversificados, revelam uma variedade de visões de mundo e modos de vida.

Tal se constata imediatamente com a comparação entre as diversificadas personagens femininas das cantigas de amigo e aquelas das cantigas de amor. Nestas, as mulheres são na verdade uma única e mesma mulher: pura, idealizada, absolutamente bela e distante. Há um único modelo feminino que se refrata nas composições poéticas, apresentando variações mínimas. Nas cantigas de amigo, ao contrário, apresenta-se um verdadeiro mostruário do universo feminino medieval, em que as mulheres "ora são ingênuas, ora experimentadas; ora compassivas e inclinadas à piedade, ora astutas e calculistas; ora indiferentes, ora susceptíveis; ora se entregam, ora desfrutam os amigos" (SARAIVA, 1985, p.56).

É assim que um interessante diálogo de pronto se estabelece entre as cantigas de amigo e as cantigas de amor. Esse diálogo tem como tema o confronto da variedade humana com a idealização humana ou, ainda, da concretude da vida diária com sua transcendência. A esses vêm se juntar o diálogo entre o lirismo autóctone e o de inspiração provençal. Trata-se de um diálogo no sentido pleno, ora por confronto ora por assimilação, estabelecendo tanto uma *circularidade* entre os dois campos como, em outros momentos, fixando a identidade de cada pólo.[23] Do ponto de vista da forma,

[23] O conceito de circularidade foi elaborado por Ginzburg a partir de uma concepção de dinamismo cultural proposta por Bakhtin, lingüista russo que se celebrizou por uma concepção dialógica dos textos literários e da própria cultura como um todo. Em uma obra que se tornaria um marco importante para essa discussão, Cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais, Bakhtin dá a perceber que na obra de François Rabelais expressa-se um intenso diálogo entre a cultura cômica popular e a oficial no período do Renascimento, esse momento histórico-cultural particularmente significativo em que as fronteiras entre essas duas culturas apresentam-se por vezes indefinidas e pouco precisas. Para Bakhtin, ao mesmo tempo em que a relação entre a cultura popular e a cultura erudita apresenta-se harmoniosa e mutuamente enriquecedora em alguns aspectos, também se mostra assinalada pelo conflito e por dissonâncias várias (BAKHTIN, 1999). A obra de referência de Carlo Ginzburg para a questão da circularidade é O queijo e os vermes – o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição (GINZBURG, 1986).

o imbricamento entre as cantigas de amor e de amigo pode ser observado na estrutura poética. Boa parte das cantigas de amor galego-portuguesas (ao contrário das canções de amor provençais) tem refrão, que é um traço original das cantigas de amigo. Da mesma forma, o paralelismo de rimas também invadiu grande subconjunto das cantigas de amor.

Para além das cantigas de amor e das cantigas de amigo, a poesia satírica ganhou no trovadorismo das cortes ibéricas extraordinário relevo, bem menos comum nos demais ambientes trovadorescos da Europa. Por meio desses poemas satíricos, estabeleceram-se verdadeiros confrontos líricos entre os vários tipos sociais. Um vilão é livre para se opor a um trovador nobre nessa "arena dos trovadores". O vilão deve se defender do jogral assoldadado, da mais baixa extração social, com as mesmas armas poéticas. De igual maneira, nos grupos sociais mais elevados surgiram as tenções expressas pela lírica trovadoresca, e devemos lembrar que nessa época Portugal e Castela viviam um embate entre o centralismo régio e as tendências senhoriais que apregoavam a autonomia de setores nobiliárquicos. No próprio ambiente palaciano do rei, que era quem promovia nos reinos ibéricos os maiores saraus trovadorescos, o nobre partidário da descentralização senhorial era também livre para se opor, desde que o fosse liricamente, ao monarca centralizador. Até mesmo o rei trovador participava do *disputatio* lírico, convivendo com todos os demais tipos sociais e submetendo-se às mesmas normas que regiam o conjunto dos poetas cantores. Na arena dos trovadores, ele devia vencer pelo talento, e não por seus atributos régios, mas, quando não estivesse poetando – e estivesse desempenhando a função de anfitrião maior do paço trovadoresco –, o rei devia ocupar sua habitual posição de árbitro de conflitos.

Nesse contexto e de acordo com essas motivações sociopolíticas, logo emergiria do universo satírico ibérico um gênero poético particularmente caro aos trovadores envolvidos na *disputatio* lírico.[24] Trata-se das *tenções*,

[24] As fontes de referência para o chamado Cancioneiro Galego-português correspondem a três documentos principais: 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, a 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 da 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).

que corresponderiam às já mencionadas *tençó* da lírica provençal e também tinham gênero correspondente na *minnesang*. A forma, como foi ressaltado, constituía-se basicamente de uma alternância de estrofes, em que um trovador respondia ao outro a maneira de um desafio. O dado fundamental é que, nas cortes feudais européias, mesmo que essas *disputatios* líricas envolvessem trovadores aristocratas e menestréis de categoria social inferior, o tema central da *tençó* 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 comum que dois tipos sociais antagônicos, como um jogral assoldadado e um trovador fidalgo, duelassem liricamente com conotações sociais, como se vê nesse exemplo de diálogo entre Meen Rodríguez Tenoiro e Juião Bolseiro:

– 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 creo que assi faz
boa entençon quena quer fazer.

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

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

– Meen Rodriguez, querrei-m' en parar,
se Deus me valha, como vos direi:
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, trobador, já vos non travarei.
(Men Rodrigues Tenório e Juião Bolseiro, CBN 403)

A estrutura de *tenção* é típica: mediante ela, os dois trovadores se ocupam de depreciar um ao outro em estrofes alternadas. Dentro dessa 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 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 e 5), Juião no máximo lhe responde com alguns insultos (*cochon*, por exemplo, que é uma expressão pejorativa normalmente dirigida por aristocratas a vilãos). Talvez, 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, em que 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 nesse meio em que tudo parece se resolver liricamente.

Significativo parece o contraste entre a agressividade do nobre e o relativo comedimento do jogral, pois mostra que os limites de um não são iguais aos limites do outro. De qualquer forma, deve-se ter em vista que essas tensões se davam habitualmente em um ambiente lúdico, contraponteado pelo riso, de modo que não devemos entender a agressividade simbólica desfiada por meio dos versos como afrontas em vias de se concretizarem. Em todo o caso, o exemplo acima fica como um registro extremo dessa oposição entre dois representantes de segmentos sociais que se antagonizam pela 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 esses casos a forma de um "combate verso a verso", e se volta fundamentalmente para o campo da violência simbólica.

Para além das *tenções*, outro gênero do lirismo galego-português em que se expressavam diretamente as tensões sociais eram as cantigas de escárnio e de maldizer. Nestas, temos críticas frontalmente dirigidas contra outros trovadores ou então contra personagens não presentes no meio trovadoresco, mas suficientemente conhecidos para capitalizar o interesse. Há escárnios que se referem mesmo ao Papa, fora os escárnios ou cantigas satíricas que se opõem aos reis de Portugal ou Castela. As tenções e cantigas de escárnio e de maldizer, ao lado das cantigas de amigo, conferem ao circuito dos trovadores galego-portugueses uma posição única no quadro do trovadorismo medieval.[25]

Afora os grandes conjuntos trovadorescos cortesãos, que tiveram no lirismo provençal seu pólo difusor, outro circuito que deve ser considerado no dialogismo trovadoresco é o dos goliardos. Os *Carmina Burana* (CB 191) refletem de maneira exemplar a filosofia de vida desses clérigos errantes:

[25] Para uma visão mais geral do trovadorismo galego-português, ver Seixas (2000).

Sou coisa leve,
Tal como a folha levada pelo furacão.
[...]
Tal como a neve vagando sem piloto,
Como um pássaro errante pelos caminhos do ar,
Não me prendem nem âncoras nem cordas.
[...]
A beleza das raparigas atingiu-me o peito.
As que não posso tocar, possuo-as com o coração.
[...]
Reprovam-me em segundo lugar o jogo. Mas ainda que o jogo
Tenha me deixado nu e com o corpo frio, meu espírito se aquece.
É então que minha musa compõe as melhores canções.
Em terceiro lugar, falemos do cabaré.

Quero morrer na taverna,
Onde os vinhos estarão próximos da boca do moribundo.
Descerão depois os coros de anjos cantando:
Que Deus seja clemente com este bom bebedor.

Eis aqui o modo de ser proposto pelos goliardos, desde sua eterna vagância ("folha levada pelo furacão" e "pássaro errante"), até a trilogia fundamental: o jogo (4ª. e.), o vinho (5ª. e.) e o amor (3ª. e.). Essa entrega a um ambiente de liberalidade terá perfeita correspondência no trovadorismo ibérico, conforme pode ser visto em alguns escárnios e cantigas obscenas. Para além disso, a outra dimensão da poesia goliárdica era a da crítica social – pelo que já vimos se estabelecer mais uma zona de diálogo entre poetas ibéricos como Airas Nunes e os clérigos vagantes que percorriam a França e a Alemanha.

No que se refere ao componente crítico-social, os goliardos eram, para utilizar uma imagem de nosso tempo, uma espécie de "metralhadora giratória", que não poupava ninguém a sua volta. Se atacavam o clero, as instituições oficiais, a nobreza – enfim, todas as forças sociais dominantes –, também não poupavam, em seu desprezo citadino pelo mundo rural, o camponês rústico (um dos mais célebres exemplos é a Declinação do Rústico, cantiga do *Carmina Burana*). Assim, os goliardos promoveram uma crítica

implacável à sociedade de seu tempo, mas não se engajaram propriamente em qualquer interesse de transformação social. Orgulhosos de sua marginalidade e independência, eles se diferenciam de eventuais porta-vozes trovadorescos dos injustiçados sociais.

A crítica social dos goliardos não é da mesma ordem da crítica moralizadora que vimos estampada em sirvanteses, como os de Marcabru. De fato, se unirmos sua componente sociocrítica à componente dionisíaca, já referida, veremos que os goliardos estavam pouquíssimo interessados em algum tipo de moralização dos costumes. Eles pretendiam combater a hipocrisia de seu tempo, no qual alguns dos altos dignitários da igreja acobertavam sua devassidão sob o discurso moralizador da sacristia ou no qual alguns aristocratas recobriam sua mediocridade com o pomposo manto da nobreza. Em uma palavra, os goliardos eram arrancadores de máscaras, destruidores de ídolos que pretendiam restituir o mundo a sua verdadeira essência.

Completamos, assim, o grande concerto da Europa Trovadoresca. Uma última ação para mais bem compreender essa polifonia seria estender um olhar para outras influências, mas isso já extrapolaria os limites deste artigo. Seria lícito opor ao lirismo europeu um retrato do trovador árabe da Espanha muçulmana, principalmente porque o movimento de poetas cantores islâmicos teve profunda influência no lirismo galego-português ou mesmo no provençal, mas tanto uma como outra dessas discussões, certamente, necessitariam de um estudo à parte.[26]

Referências bibliográficas

ALIGHIERI, D. *Da monarquia/vida nova*. São Paulo: Martim Claret, 2007.

ALIGHIERI, D. *Divina comédia*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. São Paulo-Brasília: Hucitec-Edunb, 1999.

BAKHTIN, M. (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1978.

[26] Para um panorama mais amplo dos vários segmentos trovadorescos, e também para acesso às diversas fontes trovadorescas, ver Riquier (1975 e 2004) e Riquier e Riquier (2002). Para conhecer uma das mais geniais abordagens analíticas da poesia medieval, ver Zumthor (1993).

BRAGA, T. (Org.). *Cancioneiro portuguez da Vaticana*. Edição de Teófilo Braga. Lisboa: 1878.

BRAIT, B. *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Educamp, 1997.

BÉDIER, J. *O romance de Tristão e Isolda*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1988.

BELPERRON, P. *La Joie d'Amour*. Paris: Pion, 1948.

BOUTIÉRE, J. e SCHUTZ, A. H. *Biographies des troubadours*. Textes Provençaux des XIII e XIV siécles. Paris: Nizet, 1964.

BURGALÊS, P. G. In: *Cancioneiro portuguez da Vaticana*. Edição de Teófilo Braga. Lisboa: 1878.

D'HEUR, J.-M. *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais*. Paris: FCG, 1973.

DINIS, D. In: *Cancioneiro portuguez da Vaticana*. Edição de Teófilo Braga. Lisboa: 1878.

DUBY, G. *Idade Média, idade dos homens*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

ELIAS, N. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. v.1.

GINZBURG, C. *O queijo e os vermes* – o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

HALLE, A. *Oeuvres complètes du trouvére Adam de la Halle* – poesies e musique. Paris: E. de Coussemaker, 1872.

HUIZINGA, J. *O declínio da Idade Média*. São Paulo: Verbo, 1978.

KÖHLER, E. *Sociologia della Fin'Amor*. Padova: Liviana Editrice, 1976.

LAZAR, M. *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XIIème siècle*. Paris: Klincksieck, 1964.

LORRIS, G. *Le roman de la rose*. Paris: Gallimard, 2007.

LUCHAIRE, A. *La societé française au temps de Philippe Auguste*. Paris: 1909.

MACHADO, E. P. e MACHADO, J. P. (Orgs.). *Cancioneiro da biblioteca nacional*. Lisboa: Ocidente, 1949-1964.

MARTI, M. Storia dello Stil nuovo. *Medioevo romanzo*, II, 1. Lecce: Milella, 1975. p.169-173.

NELLI, R. *Os cátaros*. Lisboa: Edições 70, 1972.

NIEL, F. *Albigeois et cathares*. Paris: P. U. F., 1955.

NIETZSCHE, F. *A Gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, F. *Para além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NUNES, A. In: MACHADO, E. P. e MACHADO, J. P. (Orgs.). *Cancioneiro da biblioteca nacional*. Lisboa: Ocidente, 1949-1964.

OLIVEIRA, A. R. *O Trovador galego-português e o seu mundo*. Lisboa: Editorial Notícias, 2001.

OLIVEIRA, A. R. *Depois do Espectáculo Trovadoresco:* a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV. Lisboa: Colibri, 1994.

PISAN, C. *Epistre au Dieu d'Amours*. Paris: Miranda Remnek, 1886.

PICHEL, A. *Ficción poética e vocabulario feudal na lírica trobadoresca galego portuguesa*. La Coruña: Ed. Diputación Provincial, 1987.

RIBELA, R. P. In: VASCONCELOS, C. M. (Ed.). *Cancioneiro da ajuda*. Halle: 1904. 2.v.

RIQUIER, M. de, *Vidas y amores de los trovadores y sus damas*. Barcelona: El Acantilado, 2004.

RIQUIER, M. de. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. 3 vols. Barcelona: Planeta, 1975.

RIQUIER, M. e RIQUIER, I. *La poesía de los trovadores*, Madrid: Espasa. Biblioteca de Literatura Universal, 2002.

ROUGEMONT, D. *O amor e o ocidente*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

SARAIVA, A. J. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto, 1985.

SEIXAS, C. *O trovadorismo galaico-português*. Feira de Santana: UEFS, 2000.

SAYCE, O. *The medieval German lyric, 1150-1300*: the development of its themes and forms in their European context. London: Oxford University Press, 1982.

SPINA, S. *Apresentação da lírica trovadoresca*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1956.

TAVANI, G. *Trovadores e jograis*: introdução à poesia medieval galego-portuguesa. Lisboa: Caminho, 2002.

TAYLOR, R. J. *The art of the minnesinger*. Songs of the thirteenth century transcribed and edited with textual and musical commentaries. London: University of Wales Press, 1968. 2.v.

VASCONCELOS, C. M. (Ed.). Cancioneiro da ajud*a*. Halle: 1904. 2.v.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

Documentos consultados

DINIS, D. *Do cancioneiro de D. Dinis*. São Paulo: FTD, 1995.

WOENSEL, Maurice Van (Org.). *Carmina burana*. São Paulo: Ars poetica, 1994.