

A ANTROPOFAGIA TROVADORESCA – O TROVADORISMO GALEGO-PORTUGUÊS NOS SÉCULOS XIII E XIV E SUA ASSIMILAÇÃO DE INFLUÊNCIAS EXTERNAS E INTERNAS À PENÍNSULA IBÉRICA

José D'Assunção Barros*

Resumo

Entre os séculos XIII e XIV – no contexto do desenvolvimento do trovadorismo medieval – os reinos ibéricos de Portugal e Castela conheceram um movimento trovadoresco particularmente rico na assimilação das contribuições trovadorescas externas e internas à Península Ibérica. A “antropofagia cultural” dos trovadores galego-portugueses, tal como a ela nos estaremos referindo para evocar um conceito de Oswald de Andrade, adaptou-se particularmente aos projetos políticos dos reis de Portugal e Castela que àquela altura encaminhavam um projeto de centralização monárquica. O presente artigo busca desenvolver uma síntese dos aspectos envolvidos neste fenômeno de assimilação cultural e recriação de uma poesia trovadoresca bastante original.

Palavras chaves: trovadores medievais, trovadores galego-portugueses; antropofagia cultural.

Abstract

Between the XI and XIV centuries – in the historical context of the development of the troubadour's movements – the reigns of Portugal and Castela have meet a troubadour-s movement particularly rich in the assimilation of the troubadours contributions external and internal to Iberian peninsula. The “anthropophagic culture” of the galego-portuguese troubadours, as to this we will refer to use a concept of Oswald de Andrade, was adapted to the political

projects of the Portugal and Castela kings, which ones were in that time commanding a monarchic project of political centralization. The present article aims to develop a synthesis of the aspects involved in this phenomenon of cultural assimilation and re-creation of an original poetry.

Key-words: Medieval troubadours; galego-portuguese troubadours; cultural anthropophagi.

Entre os séculos XII e XIV, o Ocidente Europeu viu florescer um de seus mais ricos movimentos poético-musicais. Do Mediterrâneo ao Mar do Norte, a “gaia ciência” dos trovadores foi espaço espontâneo de expressão de uma sociedade que se via apertada pelos laços mais ou menos fortes do feudalismo, da realeza e da religião oficial. Nela encontrou voz não apenas a tradicional figura do trovador nobre, este misto de menestrel cavaleiro e espírito livre, como também toda uma dimensão popular da sociedade que, às vezes estilizada por esses mesmos trovadores nobres, era outras vezes trazida ao ambiente trovadoresco das cortes régias e senhoriais pelos jograis, trovadores populares a quem também era conferido o seu quinhão de licença poética. Por outro lado, no ambiente trovadoresco medieval também encontraram voz não apenas o cristianismo oficial, como também o paganismo e a heresia cátara – a seu tempo reprimidos – e a poesia insolente e anticlerical dos goliardos, clérigos errantes que

* Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (Niterói, Rio de Janeiro). Professor dos cursos de Graduação e Mestrado em História da Universidade Severino Sombra (Vassouras, Rio de Janeiro). Professor dos Cursos de Graduação em Música do Conservatório Brasileiro de Música (Rio de Janeiro). Na área de História, publicou recentemente os livros *O Campo da História* (Petrópolis: Vozes, 2004), *O Projeto de Pesquisa em História* (Petrópolis: Vozes, 2005) e *Cidade e História* (Petrópolis: Vozes, 2007). Na área de Música, está publicando o livro *Raízes da Música Brasileira* (São Paulo: Hucitec, 2007). Desenvolveu teses de Mestrado e Doutorado sobre os trovadores medievais (*A Arena dos Trovadores*, Niterói: UFF, 1995) e sobre o imaginário político através das narrativas medievais ibéricas (*As Três Imagens do Rei*, Niterói: UFF, 1999).

enalteciam o vinho, o jogo e o amor, e que despejavam virulentas sátiras contra as autoridades eclesiásticas¹.

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

Este artigo pretende examinar como a poesia trovadoresca dos reinos de Portugal e Castela nos séculos XIII e XIV, particularmente aquela que foi catalisada pelos paços régios dos reis portugueses (D.Afonso III; Dom Dinis) e dos reis castelhanos (D.Afonso X), assimilou os diversos extratos da poesia trovadoresca de sua época – da poesia provençal à poesia goliarda, dos gêneros populares das cantigas de amigo aos gêneros aristocráticos das cantigas de amor cortês – para a partir daí elaborar uma síntese original e criativa. Será adaptado, para o caso do trovadorismo, o conceito de *Antropofagia Cultural*, proposto por Oswald de Andrade².

Antes de mais nada, consideraremos que nos meios palacianos de Portugal e Castela o ambiente trovadoresco se apresentou como uma grande arena aberta à expressão da pluralidade sócio-cultural, bem como das tensões sociais e individuais. Mesmo o jogral popular da mais humilde condição social era livre para rivalizar e afrontar poeticamente os trovadores-fidalgos. A poesia, como nunca, era empunhada por pequenos e grandes como se fosse uma espada; os combates se davam no ambiente trovadoresco do Paço e ali mesmo se resolviam, sob o olhar “sábio” de um rei que se colocava como protetor e promotor da cultura, como mediador da diversidade social, como monarca multi-representativo e capaz de penetrar em todas as ordens e circuitos culturais, do sagrado ao profano, do popular ao aristocrático, do rural ao urbano³.

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

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

Era uma pluralidade, de certo modo, relativa. Sobre a extensa distribuição do poder em redes que se expressava na voz concedida ao trovador-fidalgo a par dos representantes reais, mas também ao jogral assoldado, ao segrel independente, ao cavaleiro vilão abastado, havia limites que não podiam ser transgredidos. Tais limites eram determinados na confluência dos interesses palacianos e interesses aristocráticos, como um “campo de força social”⁴ dentro do qual os representantes dos demais grupos sociais podiam circular livremente.

O movimento trovadoresco galego-português elabora antes de mais nada uma *síntese externa* que incorpora diversos elementos do trovadorismo europeu. O modelo provençal, sobretudo nas cantigas de amor, mas também a sátira e a poesia dionisíaca dos goliardos – estes e outros elementos da poesia extra-peninsular entram na síntese elaborada pela Península Ibérica. Junto à poesia árabe do *Andaluz* e a extratos populares autóctones dos quais já falaremos, o trovadorismo do restante europeu é como que deglutido culturalmente pela “antropofagia trovadoresca” dos poetas ibéricos. Daí resulta um movimento singular, que introduz suas cores próprias à poesia e à prática trovadoresca da época e que, se “imita”, também recria e inova.

A hora “antropofágica” da cultura trovadoresca galego-portuguesa, que nestes lados ocidentais-ibéricos se alimenta de vários ingredientes externos e internos, soa precisamente quando Portugal e Castela necessitam se afirmar, ambivalentemente, como *Hispania* e como Europa “civilizada” e cristã. É tão importante afirmar a sua integração na civilização cristã europeia quanto proclamar a singularidade de uma memória e de uma pertença hispânicas. Tal momento é reforçado historicamente na segunda metade do século XIII. Instante em que, por um lado, a Reconquista assenta estavelmente em fronteiras vitoriosas contra o Islam ibérico. E em que, por outra parte, a península vai se abrindo cada vez mais para a integração europeia, como parte mesmo de um movimento transcontinental que em breve interligará os vários reinos europeus por vínculos e oposições comerciais, diplomáticas e belicistas. Novas alianças e rivalidades começam a se forjar, novos palcos políticos dão

¹ A prática goliarda atravessa a Baixa Idade Média até o século XIII. Seus poemas acham-se registrados nos manuscritos *Carmina Burana* (século XIII) e *Carmina Cantabrigensia* (século XI). A partir do início do século XIII os goliardos são radicalmente condenados pela Igreja oficial (concílios de 1227 e 1239), declinando na Alemanha e na França. Significativamente, é este também o momento que sucede à repressão do catarismo occitânico pela Cruzada Albigense (1209-1213). Os dois fatos repercutiram no ocaso do trovadorismo provençal, favorecendo a migração de diversos poetas-cantores para as regiões itálicas e ibéricas.

² Tomamos de empréstimo, com as necessárias adaptações, o conceito de “antropofagia cultural” desenvolvido por Oswald de Andrade em sua reflexão sobre a cultura brasileira (ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972).

³ Afonso X de Castela, um dos reis de que estaremos tratando para este período trovadoresco, cognominava-se “o rei sábio”, e ele mesmo era também um rei trovador. D.Afonso III e D.Dinis de Portugal, que foram sucessivamente os contemporâneos de Afonso X em Portugal, também assumiram compromissos com um modelo cultural similar ao de Afonso X. Dom Dinis, aliás, também era um rei trovador. Em comum, todos estes monarcas tinham ainda o fato de se encontrarem à frente de um processo de centralização régia.

⁴ Conceito desenvolvido por THOMPSON, E. P. *Tradición, Revuelta y Consciencia de Clase*. Barcelona: Editorial Crítica, 1989. p.5.

lugar às suas representações. A partir da primeira metade do século XIV, quando o Cancioneiro vem a ser posto por escrito, já não será tanto preciso se defender contra o Islam, mas contra cada ‘outro ibérico’ e contra a outra parte da Europa, conjunto de reinos agora ávidos por expansões políticas e comerciais, por hegemonias e por primazias que se entrecrocavam umas com as outras. Para cada reino ibérico, a ameaça incluirá, a partir de então, o ‘outro’ europeu, para além do ‘outro’ islâmico.

Defender a *hispania* contra a ‘outra Europa’ e continuar defendendo a componente civilizacional cristã-europeia contra o inimigo islâmico, contra todos os inimigos externos à cristandade. Pôr uma contra a outra, em cuidadoso balanceamento, as componentes “hispanizantes” e “europeizantes”. Mas considerando, por sobre isto, que a influência cultural islâmica já faz parte da própria componente hispânica de Portugal e Castela. Séculos de convivência e *circularidade* produziram esta mistura rica de ambivalências: uma Espanha godo-romano-islâmica definitivamente integrada à cristandade e à civilização europeia. Nenhuma destas componentes pode ser perdida. É preciso “comê-las” todas, para depois elaborar uma síntese própria. Na Castela do século XIII, Afonso X é o grande conviva. Em Portugal, o banquete cultural tem seu lugar nas cortes ducentistas e trecentistas do centralismo afonsino e dionisino — seu apoteótico epitáfio será o Livro de Cantigas do século XIV, registro máximo da antropofagia trovadoresca dos poetas galego-portugueses.

A receita antropofágica é simples. Com relação ao trovadorismo europeu, trata-se de devorar o “corpo” de técnicas e recursos provençais para aprisionar a sua “alma”, o seu lirismo essencial, juntando-os em seguida à alma islâmico-ibérica, à cultura do Andaluz — com uma poesia que também influenciou profundamente a arte dos trovadores ibéricos⁵. Depois absorver estas “almas” livremente, juntas e bem misturadas, na própria alma hispânica, já multifacetada em memórias godas e em desenvolvimentos autóctones⁶.

Se tal ‘ritual antropofágico’ foi realizado meditadamente ou não, como movimento consciente de si mesmo, ou como movimento compreendido pelo menos por alguns de seus participantes — talvez os reis e alguns trovadores

mais visionários — importa menos saber⁷. O fato é que a hora da ‘antropofagia trovadoresca’ soa como ressonância de uma necessidade social, daquela dupla afirmação de *hispanidade* e ocidentalidade cristã-europeia, e no contraponto de uma estratégia cultural específica que é a dos reis sábios ibéricos (capítulos IV e V). A isto se somam as necessidades individuais de se posicionar na inserção ou oposição crítica em relação ao circuito aristocrático trans-europeu.

Alguns elementos e gêneros do trovadorismo europeu menos se refletem do que se ‘refratam’ na poesia galego-portuguesa. É talvez o caso da *tenção*, da qual os trovadores ibéricos se apropriam no que se refere à sua “estrutura dialógica” de *disputatio* lírico. O gênero aqui, ao atravessar o prisma social ibérico, como que se desvia das disputas meramente estilísticas e amadoras, vai se voltar quase que exclusivamente para a direção satírica e para os *disputatios* pessoais que encobrem questões sociais e políticas bem mais profundas. Por isso, como dissemos, constitui-se em excelente espaço para a investigação das relações de poder.

Outros gêneros, como as canções de gesta que se difundiram a partir da França do Norte e do subconjunto trovadoresco dos *trouvères*, produziram aqui também as suas ressonâncias. O exemplo notório é o *Cantar de Mio Cid*. Mas então não estamos propriamente no âmbito do trovadorismo galego-português, considerando que o que autoriza falar neste circuito ibérico é a língua poética comum (o Galego-português). Em todo o caso, há em nosso subconjunto trovadoresco um exemplo valioso. Trata-se de uma divertida gesta de escárnio (CBN 1470). É possível identificar aí um verdadeiro diálogo entre os gêneros satíricos depreciativos e o gênero mais sério das cantigas de gesta. Deglutidos culturalmente, a estrutura e o repertório de recursos poético-musicais das cantigas de gesta francesas são reprocessadas de modo a constituir-se em uma das mais hábeis paródias do Cancioneiro. Tal composição mostrar-se-á como um documento imprescindível para investigar a rede ibérica de tensões internobiliárquicas, já que é emitida por um nobre que visa depreciar um outro (ou um outro setor da nobreza).

Alguns trovadores tornaram-se verdadeiros mestres disto que estamos tratando como uma ‘antropofagia trovadoresca’: ao mesmo tempo em que imitaram os mode-

⁵ O movimento poético de *Al-Andaluz* surgiu com a deslumbrante vida palaciana dos vários pequenos reinos em que a Espanha Islâmica se fragmentou a partir do século XI, exceptuando os interregnos de unificação referentes aos impérios *almorávida* e *almóada*. À semelhança do movimento trovadoresco europeu, os poetas andaluzes viajavam de palácio em palácio, e influenciaram sensivelmente o lirismo provençal. Como nota de originalidade, eram extraordinariamente interculturais, cantando tanto em árabe dialetal como em românico, freqüentemente misturando os dois idiomas. Da mesma forma, compunham em uma grande diversidade de gêneros que tiveram uma profunda incidência no lirismo galego-português, identificando-se aqui toda uma sorte de gêneros licenciosos e satíricos que, por vezes, mais nos aproximam da sátira árabe que do próprio lirismo provençal. Tome-se, apenas como uma referência, as *baléik* e *khamryé*, canções licenciosas e de conteúdo dionisíaco, e sobretudo os *farki*, cantos de sátira pessoal que são de certa maneira antepassados das cantigas de escárnio e de maldizer. A esta *circularidade* entre a cultura árabe de *Al-Andaluz* e a cultura do ocidente ibérico, voltaremos em um capítulo apropriado.

⁶ Aliás, é esta a diferença sutil entre a “antropofagia” e o “canibalismo”. O canibal é um devorador de carnes. O antropófago é um devorador de almas. Ele come o seu inimigo não para se alimentar do seu corpo, mas para incorporar os atributos positivos do inimigo valoroso que foi vencido. Daí Oswald de Andrade eleger a metáfora da “antropofagia” em seus estudos sobre a assimilação e a reelaboração de uma cultura pela outra (ver ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-brasil à antropofagia e às utopias*).

⁷ Assim mesmo, é notável que um D. Dinis comece uma cantiga dizendo “querer à maneira de um provençal trovar”, e que, em uma outra (CV 127) critique a falta de autenticidade do lirismo provençal em relação à lírica hispânica. Sinais de consciência antropofágica?

los provençais, em outra parte de sua produção parodiam-nos implacavelmente. É o caso de João Garcia de Guilhade, trovador vilão que, por se encontrar a meio caminho entre a nobreza e as demais categorias sociais, situa-se em posição sócio-cultural ideal para o hábil manejo dos dois discursos, o modelar aristocrático e o transgressor parodizante. Outros já mergulharam mais inconscientemente na antropofagia cultural, sem perceber muito claramente a intrincada rede de influências que, reprocessada, os conduzia a produzir algo novo e a percorrer em pontilhado os caminhos abertos pela gaia ciência antropofágica dos trovadores ibéricos.

Houve por fim os que, ao contrário, resistiram à antropofagia cultural e insistiram nos modelos que consideravam “autênticos”, estabelecendo com outros poetas-cantores um diálogo de oposição que por vezes se expressa em críticas veiculadas pela poesia satírica. Aqueles são os poetas-cantores que se refugiam nos “universalismos” provençais, *ric* ou *leu*, esses “particularismos” contaminadores que pretendiam se confundir com a moda oficial vigente na maior parte das cortes europeias do período. Ou, no pólo oposto, resistem também à prática antropofágica os que se entrincheiram nos “regionalismos” puristas, nas tradições autóctones que só lhes permitiam compor cantigas de amigo tradicionais — quiçá sem saber que também estas comportam uma influência estrangeira, no caso árabe. Mas estes últimos ‘exclusivistas’ deviam ser necessariamente raros (pouquíssimos ganharam as cortes). Isto por motivos cotidianamente políticos: que fidalgo se furtaria ao *status* de se ver inserido na cultura aristocrática trans-européia? Que jogral se interditaria ao prazer furtivo de nela se infiltrar, nem que fosse para transfigurá-la? E que rei ibérico poderia abrir mão, ao lado da *hispanidade* de sua corte, da *europiedade*, da pertença cultural a uma Europa cristã que começa a interconectar e a integrar seus compartimentos territoriais e nacionais em um todo mais amplo?

Mais hábil foi certamente a “solução do meio”: saltar com a mesma desenvoltura de uma para outra tradição poético-musical, do “provençalismo” ao “iberismo popular”, do *ric* ao *leu*⁸, do amor normatizado ao erotismo goliárdico, da seriedade poética à descontração satírica. Os trovadores ibéricos como que se sentiam livres para transitar por todas as possibilidades poéticas. Tal flexibilidade pode ser considerada mais uma nota típica da maior parte dos trovadores galego-portugueses⁹.

Nesta atitude eclética os reis-trovadores também se especializaram — ou abrindo sua corte às múltiplas influências culturais ou aventurando-se eles mesmos na miríade de estradas da criação poética. Percorreram o “caminho do meio”, livremente transitando entre os diversos estilos e experimentando múltiplas atitudes e temáticas; com o que, no final das contas, exercitavam a sua multifuncionalidade régia. Assim, Afonso X dedicou-se à composição de cantigas de amor ao lado das devocionais cantigas marianas, ao mesmo tempo em que as contraponteava com uma expressiva produção de cantigas eróticas e satíricas. D. Dinis cantou o “amor provençal”, mas também muito abundantemente o “de amigo”, ao lado de sua inserção no universo “de mal-dizer”. Quanto a D. Afonso III, ainda que sem produção poética de sua própria lavra, acolheu na corte trovadores e jograis de todas as índoles.

Muito mais poderia ser dito acerca da deglutição peninsular dos modelos externos, considerando-se também aqui a poesia de *al-Andaluz*. A península Ibérica é de fato uma verdadeira ‘encruzilhada cultural’, e só isto já daria conta de trazer para o nosso âmbito uma incomparável pluralidade. A encruzilhada, porém, não é apenas externa. Há uma síntese interna que o movimento galego-português elabora, e que complementa a outra face de sua pluralidade trovadoresca. Esta síntese interna refere-se à apropriação de uma série de extratos culturais populares, inclusive as já mencionadas cantigas de amigo, das quais agora nos aproximaremos com mais propriedade.

*

Quando a poesia trovadoresca cortesã atingiu a Península, pouco antes do início do século XIII, já havia aqui todo um conjunto de escolas jograles locais. Esta poesia jograleza (trovadoresca, no sentido mais amplo) não deixou registros escritos, já que na Idade Média mais remota a escrita era preservada sobretudo pelo clero. O lirismo autóctone circulou até então quase que exclusivamente na esfera da oralidade, e se propagou nos mais diversos ambientes sociais.

Uma série de fatores, inclusive a estratégia cultural dos monarcas ibéricos, permitiu que este lirismo “popular” fosse trazido para dentro da corte. Em estado mais bruto ou mais estilizado, o lirismo autóctone se projetou nas cortes senhoriais e sobretudo nas monárquicas com a mesma pujança que o lirismo cortesão de origem provençal.

⁸ É verdade que, entre o *ric* e o *leu*, a tendência galego-portuguesa é pela clareza do segundo. Assim mesmo, a poesia de conteúdo menos acessível aparece em algumas experiências ibéricas, como o jogo onomástico-etimológico do trovador Afonso Sanches, filho predileto de D. Dinis, no CBN 415.

⁹ É interessante confrontar esta atitude típica dos trovadores galego-portugueses com a dos provençais, geralmente cultuadores de um estilo único ou de uma temática definida. Tanto que Marcabru, segrel provençal de nível vilão, tornou-se famoso justamente por sua ambivalência incomum. Ia com a mesma inspiração do realismo mais cru ao amor mais idealizado. Alterna a “misoginia” com o apaixonado e idealizado amor pela mulher, e a este contrapõe o mais carnal dos amores. Crítica impiedosamente as formas cortesãs e outras vezes as cultua. Por isso, seus contemporâneos provençais o consideraram contraditório e extravagante. A oscilação pendular entre atitudes diametralmente opostas não podia ser bem compreendida por seus companheiros provençais, mas seria mais uma regra que uma exceção nos meios “antropofágicos” do trovadorismo galego-português.

Forma, por assim dizer, o último ingrediente da mistura cultural reprocessada no cadinho de experiências trovadorescas ibéricas ou, para retomar a metáfora da “antropofagia cultural”, o último elemento a ser deglutido pelas cortes trovadorescas.

As cantigas de amigo constituem o gênero popular por excelência. Na verdade, elas são mais um espaço de imbricamento de vários extratos de cultura popular do que qualquer outra coisa, apesar de ocultarem esta pluralidade de ambientes populares sob essa única designação que lhe foi atribuída pelos seus próprios contemporâneos. Um rastreamento temático nos revela de pronto isto, 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, revelando uma variedade de visões de mundo e de 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 como que 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, onde 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”¹⁰.

Assim, um diálogo de pronto se estabelece entre as cantigas de amigo e as cantigas de amor — um diálogo que tem como tema o confronto da variedade humana com a idealização humana, ou ainda da concretude da vida diária com a 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.

O imbricamento entre as cantigas de amor e de amigo pode ser observado na estrutura poética. Boa parte das cantigas de amor possuem refrão, isto que é um traço original das cantigas de amigo. Da mesma forma, o paralelismo também invadiu um grande subconjunto das cantigas de amor.

Por ora, fica assinalada mais esta identidade do lirismo galego-português, não se limitando — mesmo nas cantigas de temática provençal — a imitar as soluções estróficas do Languedoc. Somente um número mais reduzido de cantigas de amor, as chamadas “cantigas de maestria”, seguem

o modelo provençal de desenrolar um pensamento poético com princípio, meio e fim ao longo de uma sucessão de estrofes, isto é, sem o processo paralelístico de modular em cada estrofe a mesma estrofe com variação de palavras e rimas¹¹.

Apontamos esta emergência do popular, através das cantigas de amigo trazidas à corte, como mais uma singularidade de movimento galego-português. Não que a introjeção da poesia não-aristocrática dentro da corte não ocorra em outros subconjuntos trovadorescos. Na *Minnesang*, iremos encontrar também um “extrato popular”. Isto é confirmado por uma sintomática distinção contemporânea entre “canto alto” e “canto baixo”. Enquanto a alta nobreza praticava quase que exclusivamente o canto alto (*hohe minne*), trovadores de menor nobreza aventuravam-se a adotar também formas populares. Walther von Vogelweide, por exemplo, foi o primeiro a introduzir os poemas aforísticos dos comediantes andarilhos na poesia cortesã¹².

Bem diversa foi a ressonância da lírica de origem popular nas cortes ibéricas. Para começar, não havia essa divisão entre um “canto alto” e um “canto baixo”: as cantigas de amor e as cantigas de amigo gozavam ali de igual consideração e prestígio. Tampouco a alta nobreza preferia o canto provençal em detrimento dos cantares de amigo. A mais contundente prova disto está na produção poética de D. Dinis, rei-trovador de Portugal, que se tornou o mais fecundo compositor de cantigas de amigo de seu tempo. Ao mesmo tempo, trovadores-fidalgos acompanhavam o exemplo e subscreviam indistintamente cantigas de amor e de amigo.

Isso vem mostrar que a lírica tradicional popular veio a penetrar distintamente na *Minnesang* e nas cortes ibéricas. Ali, uma demarcação social acompanhava toda a sua projeção nas cortes senhoriais. Aqui, ela introduziu-se livremente, e até recebeu o estímulo régio. A contraposição entre os dois subconjuntos, *Minnesang* e Ibérico, permite assim delinear um pouco mais a identidade do movimento galego-português.

A distinção entre cantigas de amor e cantigas de amigo, às vezes por demais simplificadora, foi estabelecida pelos próprios poetas galego-portugueses. O *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* inclui no seu prólogo um tratado poético truncado do século XIV — *A Arte de Trovar* — que estabelece uma distinção básica entre os dois gêneros¹³. Enquanto na cantiga de amor o trovador fala em seu próprio nome, na cantiga de amigo se supõe que fala uma mulher. Neste último caso, o trovador pretende se transferir para o ponto de vista da mulher e a partir daí constrói o seu poema, colocando-a como narradora:

¹⁰ SARAIVA, A. J. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto, 1985., p.56.

¹¹ *Id, ibid*, p.61.

¹² MANNHEIM, Kl. “O Problema da *Intelligentzia*”. In: *Sociologia da Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.99/100.

¹³ “A Arte de Trovar”. Prólogo do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Lisboa: Ocidente, 1949-1969.

“Par Deus, coyada vivo,
poys non uen meu amigo;
poys non vem que farey?
meus cabelos, con ssirgo
eu non vos larey.”

(Pero Gonçalves Porto Carreiro, CV 505)

Esta preocupação dos trovadores ibéricos em tentar alcançar o ponto de vista feminino é significativa para o nosso rastreamento da pluralidade interna ao cancionero galego-português. A diversidade como que se estende aqui também para o universo feminino. Alguns autores, talvez exagerando o aspecto misógino da sociedade medieval, freqüentemente objetam que neste caso estamos longe de um ponto de vista autenticamente feminino, já que o que se tem são homens que procuram expressar os sentimentos que eles mesmos acreditam que as mulheres teriam. O ponto de vista da mulher estaria, assim, bastante comprometido.

De fato, as “mulheres trovadoras” mais célebres são uma raridade na lírica medieval: a Condessa de Dia é uma das poucas notoriedades no meio provençal, e no cancionero galego-português não há registro de nenhuma composição escrita por uma mulher. Enquanto “os tratados de cortesia do século XIII, como o *Chastoiement des dames* ou a *Clé d’amours* recomendam especialmente para as jovens a aprendizagem do canto e são pródigos em conselhos sobre o modo de impostar a voz”¹⁴, parece haver discreta interdição ao espaço composicional para as mulheres, secundada por um solene silêncio com respeito a esta possibilidade. A mulher, como o jogral de menor categoria social, deve cantar mas não compor¹⁵.

Em todo o caso, a aceitação de que há limites para o feminino não deve embotar a compreensão de que, ao menos com as cantigas de amigo galego-portuguesas e manifestações similares, há um esforço sério de buscar a compreensão e a expressão do ponto de vista feminino, mesmo que tal esforço seja empreendido por poetas ancorados no masculino. Acreditamos na capacidade do ‘eu’ de atravessar seus próprios limites: ele pode imaginar o ‘outro’ como sujeito e ver a si mesmo como objeto. Sobretudo, os artistas de todas as épocas têm-nos dado mostras desta capacidade de incorporar o ‘outro’. Não seria diferente com alguns dos mais criativos poetas ibéricos. Isso não significa, é claro, que por vezes não se denuncie em algumas cantigas e auto-

res o “ponto de vista masculino” por trás do “ponto de vista feminino” que se pretende expor. Ou, ainda, que o conjunto de cantigas de amigo não se inscreva em uma necessidade de normatizar o feminino, como tudo o mais que era normatizado pela lírica trovadoresca.

De forma similar, pode-se argumentar, com certa razão, que as cantigas de amigo ambientadas no mundo rural não expressam exclusivamente o ponto de vista do camponês, ou as visões de mundo oriundas do meio rural. Produzidas em parte no meio cortesão-urbano, estas cantigas trazem obviamente muito de um ponto de vista cidadão sobre um campo idealizado. Constata-se que os cidadãos, “para quem a floresta e o campo não são o ambiente da vida diária, mas locais de relaxamento”, sentem uma espécie de deslumbramento diante deste outro mundo que não é o seu. “Sentem prazer na harmonia de cores e linhas, tornam-se sensíveis à beleza da natureza, têm os sentimentos afetados pelos matizes e formas mutáveis das nuvens e o jogo de luzes nas folhas de uma árvore”¹⁶. Uma flor, vista por um camponês ou por um morador da cidade, muda de natureza, de cor e de perfume. Um observador está apto a ver e a sentir o que ao outro se esconde.

Acrescente-se ainda que o campo e a floresta são nestes últimos tempos da Idade Média um espaço rico em ambivalências. Deixaram de ser exclusivamente o lugar dos medos interiores, do perigo, da transgressão e do mistério, e passaram a incluir, superposta a estas imagens que grassavam na Alta Idade Média, também a imagem do campo e da floresta pacificados. À medida que se vai ultrapassando o período medieval, mais e mais a partir do século XVI, “as florestas e o campo deixam de ser o cenário de paixões desenfreadas, de perseguição selvagem entre homem e animal, de alegrias e medos alucinantes”¹⁷. O que torna o século XIII interessante para esta questão é que ele representa precisamente um enclive entre a natureza selvagem e a natureza pacificada: seus campos e florestas são ambivalentes, prestando-se a múltiplas leituras. Nem o homem conseguiu invadi-los totalmente e nem a natureza selvagem inspira-lhe exclusivamente o medo. A floresta é assustadora, mas também idílica; a um só tempo, o campo é espaço de tensões e relaxamentos.

Estas ambivalências se transferem obviamente para as cantigas de amigo de extração rural, e vêm se juntar às

¹⁴ ZUMTHOR, A *Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.185.

¹⁵ Isso não quer dizer que inexistam “mulheres-trovadoras”. Além da Condessa de Dia, o Languedoc e o “Languedoil” registram algumas. Clara d’Anduza, Na Castellosa, Marie de Ventadour, Alamanda, Isabèla, Na Carezza — eis dos alguns nomes que aparecem nos manuscritos (sobre isto, ver BEC, Pierre. *Chants d’amour des femmes-troubadours*. Paris: Stock, 1995). Mas é uma produção muito rarefeita e pouco representativa, que às vezes aparece como uma “voz feminina” em *tenções* amadoras com trovadores notórios, ou então como duas vozes femininas dialogando entre si. Mais raramente, aparecem as canções independentes. Porém, é significativo que os manuscritos italianos apresentem uma seção agrupando à parte as cantigas de trovadoras-mulheres, como o “manuscrito H”. Isto atesta simultaneamente a excepcionalidade e a limitação imposta ao espaço composicional feminino. Uma produção mais abundante, e não discriminada, seria requisito para trazer a voz feminina para um primeiro plano.

¹⁶ ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990. v.2. p.247.

¹⁷ *Id.Ibid.* v.2. p.246.

ambivalências entre feminino e masculino que perpassam por este gênero poético de uma maneira geral. O resultado é que, no que se refere aos pontos de vista feminino e rural, as cantigas de amigo incorporam simultaneamente a extensão e as limitações da pluralidade trovadoresca. São espaços de inclusão e de exclusão, à revelia de seus criadores e intérpretes. Ali, a mulher e o homem do campo encontram a sua voz e o seu silêncio. E o homem urbano encontra um espaço aberto para o seu deslumbramento, para o seu temor diante destes temas que sempre o fascinaram: a alma da mulher e os mistérios do campo. Somadas às cantigas de amor cortesãs, as cantigas de amigo representam uma diversidade que é típica do trovadorismo ocidental-ibérico.

Talvez a grande singularidade do movimento galego-português, para evocar um fator que certamente influi para o seu caráter sintetizador de influências externas e internas, seja o fato de ele ter sido um subconjunto trovadoresco “internacionalizado”. O lirismo peninsular era de fato ‘trans-ibérico’. Atravessava reinos distintos, recobrando toda esta parte ocidental da península que doravante chamaremos de “ocidente ibérico”. Isto significa dizer que ele não estava circunscrito a uma única unidade política, estatal e lingüística.

Comparemos esta disposição com a dos outros subconjuntos trovadorescos. O circuito provençal – muito próximo ao catalão pelos laços culturais, políticos e idiomáticos – correspondia a uma única zona política e lingüística. A língua local era a mesma que a língua poética, e o movimento circunscrescia-se dentro do Languedoc. As cortes simpatizantes da heresia cátara polarizavam o movimento sem qualquer rivalidade — os condes de Tolouse e de Foix, por exemplo, se correspondiam em verso¹⁸. A identidade das cortes cáteras se produzia muito mais por oposição ao norte ortodoxo — o que foi confirmado pela posterior Cruzada Albigense. Quanto ao circuito dos *trouvères*, recobria apenas a França do Norte — ao passo que a *Minnesang* correspondia às regiões de falas germânicas e o *dolce stil nuovo* à península italiana.

Já o movimento galego-português recobria uma área em que despontavam pelo menos duas unidades políticas de precoce identidade estatal: Castela e Leão de um lado; e Portugal do outro (fora a Galiza, incorporada à coroa castelhana em 1230). Castela e Portugal, duas cortes rivais no plano cultural, tornaram-se logo os dois pólos privilegiados de um mesmo movimento trovadoresco. O que unificava a sua produção poética e todas aquelas vozes de origens diferenciadas era um idioma único – o Galego-português – aceito como a língua poética de todo o ocidente ibérico. Em Castela, por exemplo, enquanto no cotidiano de fora dos sarais palacianos se falava o castelhano, os poetas trovavam em galego-português, inclusive o rei Afonso X.

São muitas as teorias sobre por que o Galego-português se difundiu como o idioma poético peninsular. Mas o que importa é que isto deu origem a mais uma singularidade: tivemos aqui o único movimento trovadoresco que recobria unidades políticas bem diferenciadas e até rivais, e em que uma língua poética única se superpunha a diversos idiomas locais que buscavam se auto-afirmar. Essa abrangência de unidades políticas e regionais diferenciadas terá um papel de primeira ordem na elaboração de uma identidade do subconjunto trovadoresco galego-português.

Para finalizar, é preciso acrescentar que, apesar da compartimentação em unidades políticas diferenciadas, as sociedades ocidentais-ibéricas eram tocadas por problemas comuns — como a Reconquista, o Embate Centralizador e uma trifuncionalidade em bases diferenciadas do restante europeu. Por isso, os poetas galego-portugueses podiam falar de Portugal e Castela para toda uma sociedade mais ampla. Estas questões – em torno de como a poesia trovadoresca Ibérica dos séculos XIII e XIV responderam a aspectos políticos da época – seria certamente tema para um ensaio posterior.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes

“A Arte de Trovar”. Prólogo do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Lisboa: Ocidente, 1949-1969.

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.

Obras Citadas

ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

BEC, Pierre. *Chants d’amour des femmes-troubadours*. Paris: Stock, 1995..

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

MANNHEIM, K. “O Problema da Inteligentzia”. In: *Sociologia da Cultura* São Paulo: Perspectiva, 1974.

NIEL, Fernand. *Albigois et Cathares*. Paris: P. U. F., 1955.

SARAIVA, A. J. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto, 1985.

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

¹⁸ NIEL, Fernand. *Albigois et Cathares*. Paris: P.U.F., 1955, p.67.