



A cantiga de escárnio como instrumento de segregação social

Raúl Cesar Gouveia Fernandes.

Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo.

Professor da Fundação Educacional Inaciana Padre Sabóia de Medeiros - UNIFEI

RESUMO:

Entre os estudiosos da lírica galego-portuguesa é comum afirmar que a cantiga de escárnio e maldizer não passa de uma invectiva de carácter pessoal desprovida de consequências morais ou políticas abrangentes. Pretendemos demonstrar em que medida a sátira galego-portuguesa também pode ser lida como instrumento de manutenção de uma dada hierarquia social, uma vez que as cantigas satíricas lidam frequentemente com a demarcação da fronteira entre as noções de cortesia e vilania.

PALAVRAS-CHAVE:

Lírica galego-portuguesa - Cantigas de escárnio e maldizer - Cortesia.

ABSTRACT:

Traditionally galician-portuguese cantigas de escárnio e maldizer had been described as an individual mocking which has no widespread political or moral concerns. The aim of the present article is to show that galician-portuguese satire may also be read as a means of maintenance of a given social hierarchy, for these satirical songs often confirm the line of demarcation between courtliness and vilany.

KEYWORD:

Galician-portuguese lyric - Cantigas de escárnio e maldizer - Courtliness.



“Vós que soedes en Corte morar...”: assim inicia D. Pedro de Barcelos uma de suas cantigas, dirigindo-se à audiência¹. A lírica trovadoresca é, com efeito, um assunto da corte: o grupo constituído pelos autores das cantigas e o público que as admira é formado quase exclusivamente por membros dos diferentes estratos da nobreza. Reis e príncipes não apenas empregavam jograis para alegrar as reuniões do paço, como algumas vezes eles mesmos tomaram parte no animado grupo de compositores que se aglutinava a seu redor: Alfonso X e seu neto D. Dinis estão entre os compositores mais prolíficos dos cancioneiros.

Desse meio de convivência aristocrática, a corte, surgiram certos valores morais estreitamente ligados à mentalidade feudo-vassálica (tais como lealdade, fidelidade, honra, refinamento dos costumes), sintetizados pela noção de *cortesia* e propagandeados por rica produção literária². Irrradiados a partir de cortes senhoriais francesas, os novos ideais culturais e literários também tiveram repercussão na Península Ibérica, ainda que assumindo aí características próprias. Na lírica galego-portuguesa, diferentemente do que ocorre na obra dos trovadores occitânicos, o termo *cortesia* é quase desconhecido; em seu lugar, os autores ibéricos recorreram preferencialmente à noção de *mesura*, o que traduz bem o caráter mais contido e doloroso das cantigas de amor em comparação com a canção provençal, conforme notou Giuseppe Tavani (1990, p. 122-3).

Do restrito universo da corte, por outro lado, eram banidos todos aqueles que, por nascimento ou educação, fossem incapazes de se adequar aos novos padrões de conduta. José Mattoso observa que a coesão da nobreza em Portugal durante o século XII se concretizava não apenas por meio das frequentes alianças matrimoniais: ela se construía “também através de um vínculo puramente mental, mas não menos importante, que consiste no sentimento de pertencer a uma mesma classe social”. Esta identidade era expressa pela afirmação de um estilo de vida próprio, que se manifestava através da “superioridade em termos de comportamento, [da] maneira de utilizar os tempos livres, de vestir ou de pensar; em matéria de gostos, de escala de valores, e até de crenças” (MATTOSO, 1991, vol. 1, p. 227-8). Os ideais culturais da nobreza eram, pois, baseados num forte contraste social, e o cortesão procurava, acima de tudo, elevar-se sobre a rusticidade camponesa e a ignorância dos burgueses emergentes. Os *vilãos*, alcunha depreciativa aplicada a todos os que não poderiam ser admitidos no seleto grupo da corte, eram frequentemente vistos com desdenhosa altivez e desconfiança. Por isso, na literatura de corte dos séculos XII e XIII o vilão é apresentado muitas vezes como uma pessoa desprezível e “mal talhada”, ser grosseiro e insensível. Em seu *Yvain ou Le Chevalier au Lion*, por exemplo, Chrétien de Troyes descreve um guardador de gado como criatura selva-

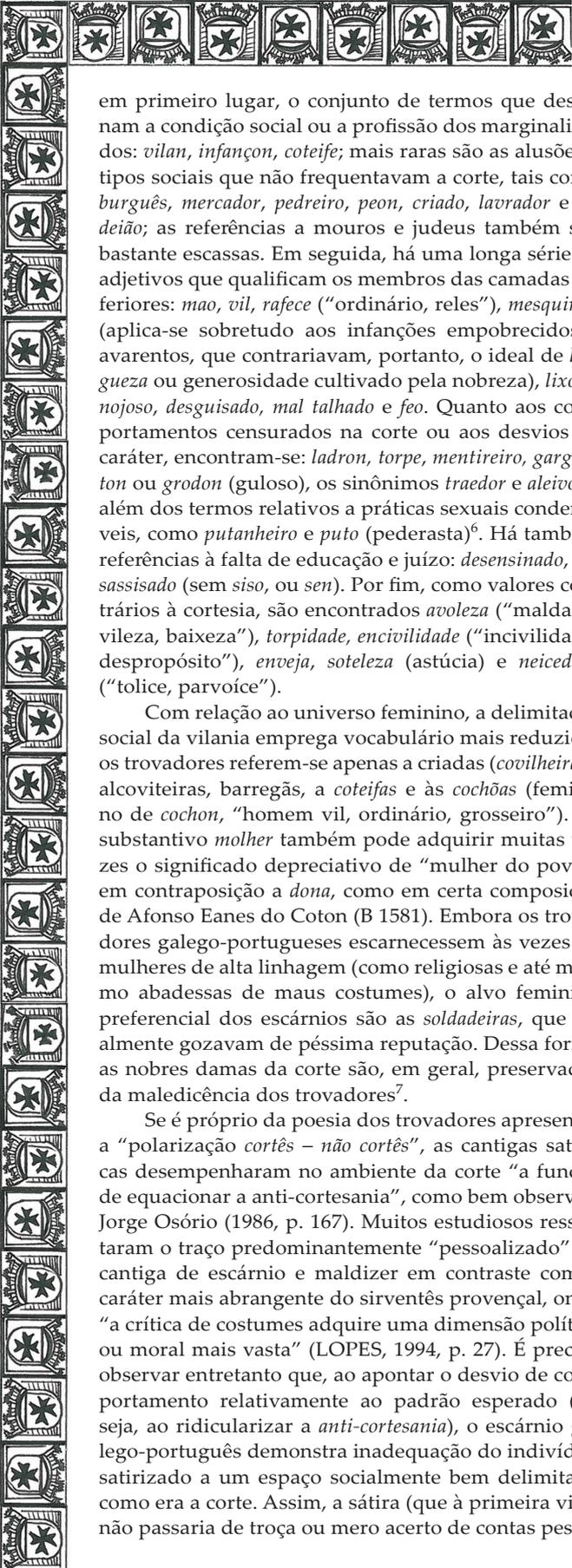
gem e disforme, a ponto de se questionar se de fato se tratava de um ser humano: “[Yvain] persignou-se mais de cem vezes, espantado ao ver como a natureza pôde fazer naquele homem obra tão feia e horrível”³.

Ao se referir ao vilão, entretanto, os trovadores galego-portugueses não tinham em mente a arraia-miúda pobre e esfaimada; o alvo principal de mofa era aquela classe de vilãos mais afortunados que procurava imitar os hábitos da nobreza cortesã. A existência de uma “cavalaria vilã”, cujos membros eram recrutados dentre os homens livres mais abastados de comunidades rurais, é característica dos reinos ibéricos entre os séculos XI e XIII. Ainda que nem sempre tenham tido sucesso em suas pretensões de ingressar na nobreza, muitos desses cavaleiros recebiam importantes privilégios e participavam do séquito do rei ou de outras personalidades da alta nobreza; com o tempo, eles passaram a constituir um segmento intermediário, situado entre a nobreza e a vilania. É sobretudo esta classe de pessoas que interessa aos trovadores escarnecer, quando se trata de afirmar as diferenças sociais. Por isso, D. Lopo Liáns insiste, num ciclo formado por nada menos que doze cantigas, em expor ao ridículo um grupo de cavaleiros *zevrões* (“rudes, selvagens”, segundo PELLEGRINI, 1969) provenientes de Lemos, chamando a um deles de “*infaçon vilan, / affamado come can*” (B 1349). Alfonso X, por sua vez, pinta um retrato detalhado de outro cavaleiro vilão, ou *coteife*, como eram chamados naquele tempo: barbudo, com gibão de segunda categoria e usando calças que, embora fossem de melhor qualidade, já vinham gastas demais.

Vi un coteife de mui gran granhon,
con seu porponto, mais non d’algodon
e con sas calças velhas de branqueta (B 479).

A impropriedade do traje (neste caso, uma saia curta demais) também é o motivo da mofa de Martim Soares a certo João Fernandes (B 1370); Afonso Eanes do Coton, por sua vez, ri-se da miséria de um infanção que retalhava sua única vaca ainda viva para oferecer carne aos convidados (B 1580); Fernão Soares de Quinhones descreve o estado lastimável da montaria de outro infanção, ridicularizando-o (B 1556); a lista é enorme. Em suma, como se vê, alguns dos alvos principais da sátira nos cancioneiros galego-portugueses são os cavaleiros vilãos (*coteifes*) e os infanções empobrecidos⁴.

Estrutura-se, assim, nas cantigas de escárnio e maldizer, o que poderíamos chamar de “campo sêmico da vilania”⁵. Se na cantiga de amor é comum o emprego de termos emprestados da lírica occitânica, tais como *sen*, *prez* e *mesura*, entre outros, as séries lexicais referentes à vilania são compostas por vocabulário genuinamente galego-português, embora muitas das palavras utilizadas já tenham caído em desuso. Há,



em primeiro lugar, o conjunto de termos que designam a condição social ou a profissão dos marginalizados: *vilan, infançon, coteife*; mais raras são as alusões a tipos sociais que não frequentavam a corte, tais como *burguês, mercador, pedreiro, peon, criado, lavrador e aldeião*; as referências a mouros e judeus também são bastante escassas. Em seguida, há uma longa série de adjetivos que qualificam os membros das camadas inferiores: *mao, vil, rafece* (“ordinário, reles”), *mesquinho* (aplica-se sobretudo aos infanções empobrecidos e avarentos, que contrariavam, portanto, o ideal de *largueza* ou generosidade cultivado pela nobreza), *lixoso, nojoso, desguisado, mal talhado e feo*. Quanto aos comportamentos censurados na corte ou aos desvios de caráter, encontram-se: *ladron, torpe, mentireiro, garganton ou grodon* (guloso), os sinônimos *traedor e aleivoso*, além dos termos relativos a práticas sexuais condenáveis, como *putanheiro e putto* (pederasta)⁶. Há também referências à falta de educação e juízo: *desensinado, desassisado* (sem *siso*, ou *sen*). Por fim, como valores contrários à cortesia, são encontrados *avoleza* (“maldade, vileza, baixeza”), *torpidade, encivilidade* (“incivilidade, despropósito”), *enveja, soteleza* (astúcia) e *neicedade* (“tolice, parvoíce”).

Com relação ao universo feminino, a delimitação social da vilania emprega vocabulário mais reduzido: os trovadores referem-se apenas a criadas (*covilheiras*), alcoviteiras, barregãs, a *coteifas* e às *cochõas* (feminino de *cochon*, “homem vil, ordinário, grosseiro”). O substantivo *mulher* também pode adquirir muitas vezes o significado depreciativo de “mulher do povo”, em contraposição a *dona*, como em certa composição de Afonso Eanes do Coton (B 1581). Embora os trovadores galego-portugueses escarnecessem às vezes de mulheres de alta linhagem (como religiosas e até mesmo abadessas de maus costumes), o alvo feminino preferencial dos escárnios são as *soldadeiras*, que realmente gozavam de péssima reputação. Dessa forma as nobres damas da corte são, em geral, preservadas da maledicência dos trovadores⁷.

Se é próprio da poesia dos trovadores apresentar a “polarização *cortês – não cortês*”, as cantigas satíricas desempenham no ambiente da corte “a função de equacionar a anti-cortesania”, como bem observou Jorge Osório (1986, p. 167). Muitos estudiosos ressaltaram o traço predominantemente “pessoalizado” da cantiga de escárnio e maldizer em contraste com o caráter mais abrangente do sirventês provençal, onde “a crítica de costumes adquire uma dimensão política ou moral mais vasta” (LOPES, 1994, p. 27). É preciso observar entretanto que, ao apontar o desvio de comportamento relativamente ao padrão esperado (ou seja, ao ridicularizar a *anti-cortesania*), o escárnio galego-português demonstra inadequação do indivíduo satirizado a um espaço socialmente bem delimitado como era a corte. Assim, a sátira (que à primeira vista não passaria de troça ou mero acerto de contas pesso-

al) adquire a função de demarcar posições na hierarquia social. Embora frequentassem a corte, coteifes e infanções eram ali recebidos como intrusos e, a crer no testemunho dos cancioneiros, devem ter encontrado má acolhida por parte dos círculos aristocráticos tradicionais. Portanto, além de suas finalidades lúdicas, a galhofa dos trovadores contra tais *parvenus* comportaria também a afirmação da superioridade social de quem escrevia, impondo obstáculos aos anseios de ascensão dos recém-chegados.

O cultivo das letras sempre representou um meio de conquistar reconhecimento e prestígio social. Durante a Idade Média isso não foi diferente; basta notar a íntima ligação da lírica trovadoresca com a ideologia de corte para afirmá-lo. O refinamento da sensibilidade e dos costumes então em curso nas cortes mais importantes da Europa, processo bem ilustrado pelos exemplos colhidos por Norbert Elias (1994, em esp. p. 67-213), está indissociavelmente vinculado ao surgimento de novas formas de expressão literária. A poesia dos trovadores foi escrita para o público da corte: apenas quem estivesse familiarizado com as regras de convivência nela observadas estaria apto a compreender as delicadezas do amor cortês; o mesmo pode-se dizer das cantigas de escárnio, sem excluir aquelas cujo tom obsceno por vezes choca o leitor moderno: elas pressupõem uma audiência culta e capaz de apreender o sentido que se escondia por trás dos equívocos e jogos de palavras habilmente construídos pelo trovador. Tinha razão, portanto, Jean Frappier ao afirmar que

l'idéal courtois (...) représent, indissolublement liés, un fait social et un fait littéraire. (...) la réalité historique a suscité un besoin d'expression, un miroir où elle pût se refléter: l'image poétisée a pris la valeur d'un modèle, imposé des règles de conduite, élevé à une conscience de plus en plus claire des aspirations latentes ou confuses parfois (1959, p. 135).

Dado, pois, que a literatura foi um espaço privilegiado de afirmação dos novos valores cortesões, muitos trovadores julgaram que a atividade poética deveria ser apanágio exclusivo da nobreza. É o caso do português Martim Soares, que zombou de um cavaleiro vilão cujos pretensos dotes poéticos eram empregados a fim de impressionar a corte. A cantiga em questão (B1357) demonstra claramente a consciência da barreira que deveria separar a literatura cortesã das cantigas usuais entre a gente humilde. Por isso, Martim Soares diz ao referido cavaleiro que “Os trovadores e as mulheres [neste caso, trata-se seguramente das damas da corte] / de vossos cantares son nojados”, pois tais cantares seriam próprios de alfaiates, *peliteiros* (artesãos que lidavam com peles de animais) e *reedores* (barbeiros):





Ben quisto sodes dos alfaiates,
dos peliteiros e dos reedores;
do vosso bando son os trompeiros
e os jograres dos atambores,
por que lhis cabe nas trombas vosso son;
pera atambores ar dizem que non
achan no mund' outros sãos melhores⁸.

Muitas das críticas dirigidas a segréis e jograis, comuns na lírica galego-portuguesa, também podem ser compreendidas como manifestações de desagrado frente ao que Jorge Osório (1993, p. 102) chamou de “fator de concorrência nos meios cortesês”, introduzido pela presença de artistas de condição social inferior à dos trovadores e que disputavam com eles os benefícios resultantes da exposição de seus talentos poéticos à corte. Como é sabido, a origem e a posição social dos compositores representados nos cancioneiros não é homogênea. De modo geral, a designação de *trovador* corresponde na área galego-portuguesa a autores de procedência nobre, ainda que boa parte deles seja oriunda da pequena nobreza. Assim, segundo António Resende de Oliveira,

a necessidade de afirmação social deste grupo seria certamente complementada por uma maior consciência da sua condição nobre e, ao mesmo tempo, por um maior afrontamento perante os grupos populares que pensava ameaçadores de sua condição. Esta situação não poderia deixar de conduzir a um maior distanciamento relativamente aos autores de origem vilã, isto é, aos jograis (1993, p. 640).

Embora os jograis via de regra fossem atacados sob o pretexto de incompetência técnica (versificatória ou musical), insinua-se por vezes que a alegada pobreza de talento pode ser explicada por sua baixa extração social. Lopo, Saco e Pero Martins são alguns dos jograis satirizados; mas a principal vítima da animosidade dos contemporâneos em função de suas origens humildes foi Lourenço: desde que decidiu deixar de executar servilmente composições de seu patrão, João Garcia de Guilhade, e começou a apresentar cantigas de lavra própria, o jogral não deixou de ser provocado pelos colegas, numa reação que, de acordo com Tavani, tinha motivação claramente social:

orgulhosos defensores de um privilégio de arte para eles intimamente ligado ao privilégio de nascimento, [os trovadores] não suportam que um ser de condição inferior, utilizando inteligentemente as noções aprendidas ao serviço deles, ouse elevar-se, esforçando-se por superar as diferenças sociais consideradas inultrapassáveis (1988, p. 189).

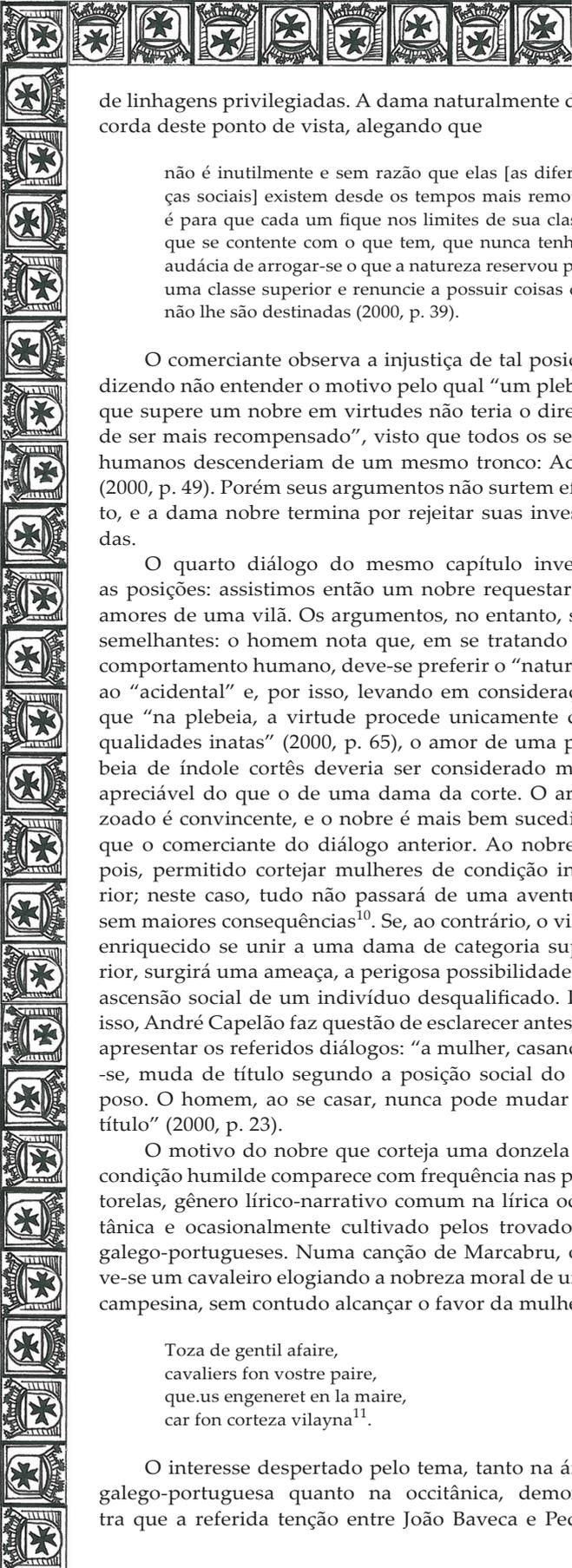
Sendo o amor cortês o coroamento e a expressão suprema do ideal da cortesia, nada mais natural que considerá-lo também privilégio exclusivo da nobreza cortesã: coteifes e gente de sua categoria não estariam

à altura das sutilezas inerentes ao serviço amoroso devido às *bõas damas*. Por isso, o Rei Sábio troça de alguns nobres da província que, chegados à corte castelhana, acreditavam poder impressionar as damas que aí viviam com seus trajes fora de moda e seus modos grosseiros:

Ai Deus! se me quissess' alguen dizer
por que tragen estas cintas sirgadas
muit' anchas, come molheres prenhadas:
se cuidan eles per i gaanhar
ben das que con que nunca saben falar,
ergo nas terras se son ben lavradas⁹.

Por isso, ao vilão também deveria estar vedada a possibilidade de cortejar as damas da corte, pois só quem fosse nobre seria capaz de amar cortesmente. O desprezo pelo vilão e a impossibilidade de alguém de categoria inferior amar de acordo com os padrões do ideal da cortesia são motivo de uma disputa poética entre João Baveca e Pedro Amigo de Sevilha (B 1221). Baveca coloca a questão acerca do amor entre diferentes classes sociais em debate, perguntando o que é pior: o “rafeç' ome que vai ben querer / mui boa dona” ou “o [ome] bõo, que quer / outrossi ben mui rafece molher”? O desenvolvimento da tenção é o de praxe: Pedro Amigo diz que o primeiro é quem erra mais, pois o “ome bõo” (isto é, o nobre cortês) nunca erra e, por isso, o vilão deve se restringir a servir “*sa comunal*”, ou seja, mulheres de sua mesma condição. João Baveca, jogral de origem modesta, toma o partido contrário e argumenta que o “rafeç' ome” não perderá nada por amar uma nobre senhora, antes pelo contrário: se ele teve discernimento para escolhê-la, tanto melhor para si; o nobre cortês é que não deveria rebaixar-se a servir uma vilã. Estabelecidas as posições de cada um e verificada a impossibilidade de acordo, os dois decidem encerrar o debate: “*e julguen-nos da tençon per aqui*”. A discussão sobre o tema, entretanto, continua a interessar os trovadores do círculo afonsino. Pero d'Ambroa retorna ao mesmo argumento e alfineta novamente João Baveca, insinuando que um jogral humilde como ele não deveria trovar, pois saberia amar tão bem como “*sab' o asno de leer*” (B 1573).

O mesmo problema proposto por João Baveca já havia sido abordado por André Capelão no sexto capítulo do primeiro livro de seu famoso tratado *De Amore*, em que são apresentados modelos de como deveriam ser cortejadas mulheres de diferentes classes sociais. O segundo diálogo deste capítulo retrata um “plebeu” e suas tentativas de conquistar o amor de uma dama nobre; o homem — que mais uma vez não é um vilão pobre, e sim rico burguês comerciante, pelo que se pode depreender do texto — considera que a nobreza não se resume à posse de títulos hereditários, mas é atributo moral que pode ser conquistado com esforço também por aqueles que não provinham



de linhagens privilegiadas. A dama naturalmente discorda deste ponto de vista, alegando que

não é inútilmente e sem razão que elas [as diferenças sociais] existem desde os tempos mais remotos: é para que cada um fique nos limites de sua classe, que se contente com o que tem, que nunca tenha a audácia de arrogar-se o que a natureza reservou para uma classe superior e renuncie a possuir coisas que não lhe são destinadas (2000, p. 39).

O comerciante observa a injustiça de tal posição dizendo não entender o motivo pelo qual “um plebeu que supere um nobre em virtudes não teria o direito de ser mais recompensado”, visto que todos os seres humanos descenderiam de um mesmo tronco: Adão (2000, p. 49). Porém seus argumentos não surtem efeito, e a dama nobre termina por rejeitar suas investidas.

O quarto diálogo do mesmo capítulo inverte as posições: assistimos então um nobre requestar os amores de uma vilã. Os argumentos, no entanto, são semelhantes: o homem nota que, em se tratando do comportamento humano, deve-se preferir o “natural” ao “acidental” e, por isso, levando em consideração que “na plebeia, a virtude procede unicamente das qualidades inatas” (2000, p. 65), o amor de uma plebeia de índole cortês deveria ser considerado mais apreciável do que o de uma dama da corte. O arazoado é convincente, e o nobre é mais bem sucedido que o comerciante do diálogo anterior. Ao nobre é, pois, permitido cortejar mulheres de condição inferior; neste caso, tudo não passará de uma aventura sem maiores consequências¹⁰. Se, ao contrário, o vilão enriquecido se unir a uma dama de categoria superior, surgirá uma ameaça, a perigosa possibilidade de ascensão social de um indivíduo desqualificado. Por isso, André Capelão faz questão de esclarecer antes de apresentar os referidos diálogos: “a mulher, casando-se, muda de título segundo a posição social do esposo. O homem, ao se casar, nunca pode mudar de título” (2000, p. 23).

O motivo do nobre que corteja uma donzela de condição humilde comparece com frequência nas pastorelas, gênero lírico-narrativo comum na lírica occitânica e ocasionalmente cultivado pelos trovadores galego-portugueses. Numa canção de Marcabru, ouve-se um cavaleiro elogiando a nobreza moral de uma campesina, sem contudo alcançar o favor da mulher:

Toza de gentil afaire,
cavaliers fon vostre paire,
que.us engeneret en la maire,
car fon corteza vilayna¹¹.

O interesse despertado pelo tema, tanto na área galego-portuguesa quanto na occitânica, demonstra que a referida tenção entre João Baveca e Pedro

Amigo de Sevilha toca em elementos nucleares da casuística da *fin'amors*: o da cortesia como expressão da sensibilidade de uma elite e do amor como meio de promoção (ou proscricção) social. Com efeito, Erich Koehler notou a existência do paralelismo existente “entre les efforts de l’amant courtois, sur le plan de la formation de la personnalité, et les efforts d’ascension sociale de la petite noblesse non nantie” (1964, p. 32). Situação similar foi destrita por António Resende de Oliveira (1990) entre as circunstâncias que propiciaram a aclimatação da lírica trovadoresca nas cortes senhoriais do ocidente peninsular no início do século XIII. O amor cortês – que previa a contenção e a disciplina do desejo frente a uma mulher distante ou inacessível – justificar-se-ia, do ponto de vista sociológico, como representação das barreiras impostas pelas estratégias matrimônias da nobreza, que dificultavam a muitos de seus membros a consumação do casamento, através do qual se obtinham terras, prestígio e independência¹².

Daí a questão do estatuto social dos amantes ter tanta importância na lírica trovadoresca. Entre os autores galego-portugueses, quem levantou o problema do amor entre membros de diferentes classes sociais de modo a acender maior polêmica foi o fidalgo português João Soares Coelho que, em uma cantiga sua (A 166; B 318), foi louvar as virtudes de uma *ama*, isto é, de uma criada ou uma ama de leite.

Atal vej’ eu aqui ama chamada
que, dê-lo dia en que eu naci,
nunca tan desguisada cousa vi,
se por ùa d’ estas duas non é:
por aver nom’ assi, per bõa fé,
ou se lh’ o dizen porque est amada,

Ou por fremosa, ou por ben-talhada.
Se por aquest’ ama dev’ a seer,
é o ela, podede’-lo creer,
ou se o é pola eu muit’ amar,
ca ben lhe quer’ e posso ben jurar:
poi’-la vi, nunca vi tan amada.

O autor se pergunta como é possível que uma mulher tão *fremosa* e “*bem talhada*” pudesse ser chamada *ama*, e fosse, portanto, vilã. O contraste entre a beleza, digna de uma fidalga, e sua condição social é “*desguisada cousa*” e, por isso, o poeta conclui que ela só pode ser *ama* porque seria muito *amada*. Embora o texto deixe transparecer “um deleitamento com a agudeza do jogo verbal, que estabelece uma distância entre a *persona* poética do amante e o problema da casuística amorosa que ele se propõe a defender”, conforme observou Yara Frateschi Vieira (1983, p. 22), outros trovadores encontraram aí pretexto para criticar João Soares Coelho. A ousadia de substituir a idealizada dama dos cantares de amor por uma simples ama despertou reações imediatas. Outro nobre portu-



guês, Fernão Garcia Esgaravunha, propôs uma irônica sequência da enumeração das virtudes e prendas domésticas da ama (B 1511): ela saberia tecer e fiar, como as damas nobres, mas além disso fazia queijadas, castriaria galos *fremosamente* e, de acordo com seu marido, faria também bons chouriços. Embora o tom seja de louvor, as atividades a ela atribuídas são trabalhos que na Idade Média eram considerados sujos, pois se relacionavam com o que Jacques Le Goff chama de tabus do sangue e da impureza (1980, p. 87); não é por acaso que Esgaravunha diz, como falso elogio, que “nunca vistes mulher de sa guysa / que mays limpha vida sabha fazer”. Além disso, as habilidades domésticas da ama são trabalhos manuais, que estavam entre os mais desprezados na cultura medieval, como novamente Fernão Garcia faz questão de sublinhar: “Non acharedes en toda Castela (...) melhor morcela / do que a ama con sa mão faz”¹³. Às primeiras provocações, Coelho responde em outra cantiga de amor, na qual enaltece ainda mais a ama, repetindo toda a tópica do panegírico da mulher amada: ela tem um “parecer melhor / de quantas outras eno mundo son”, é *mansa*, fala e ri com mais *razon* que qualquer outra mulher e “*en todo ben é mui sabedor*”; em troca de seu *ben* o poeta renunciaria até a ser filho de rei ou *emperador* (A 171; B 322).

No entanto, o debate não se encerrou por aqui. Airas Peres Vuitoron voltou ao tema, afirmando não ser um trovador que se interessasse por cantares de amor endereçados a este tipo de mulheres (B 1481). Quando João Soares é interpelado por jograis e segréis de condição inferior, contudo, sua defesa muda de tom: o trovador deixa de insistir nos elogios à ama e passa a afirmar sua superioridade social, que lhe permitiria cantar tanto às melhores fidalgas, quanto a uma simples criada — diferentemente dos seus opositores, insinua. Numa tenção com Juião Bolseiro (que se dizia surpreso por Coelho, um homem viajado e que deveria conhecer “donas mui fremosas”, ter decidido servir justamente uma ama) ele encerra o debate humilhando o adversário (B 1181):

– Juião, tu debes entender
que o mal vilan non pode saber
de fazenda de bõa dona nada.

Diante da insistência de João Garcia de Guilhade — que, dirigindo-se a seu jogral Lourenço, declara ter sempre trocado “por bõas donas e sempr’ estranhei / os que trobavan por amas mamadas” (B 1501) —, João Soares responde que a ninguém deveria ser permitido cobiçar algo que não estivesse a seu alcance. Que um vilão, diz a Guilhade, cante apenas a vilãs e não se intrometa em assuntos que não lhe dizem respeito (V 1024):

Ca manda 1-Rei, por que á en despeito,
que troben os melhores trovadores
polas mais altas donas e melhores,
o ten assi por razon, con proveito;

e o coteife que for trovador,
trobe, mais cham’ a coteifa “senhor”;
e andaran os preitos con direito.

E o vilão que trobar souber,
que trob’ e chame “senhor” sa mulher,
e averá cada un o seu direito.

O próprio autor da cantiga inicial, responsável por toda a celeuma, encerrou a discussão reafirmando o ponto de vista mais tradicional, isto é, que coteifes e vilãos deveriam cortejar apenas mulheres de sua mesma condição. No terreno da poesia ainda seria permitido imaginar que a pobre *coteifa* fosse semelhante a uma dama da corte; concede-se até mesmo a possibilidade de chamá-la de *senhor*. O importante, porém, é não confundir o clichê literário com a realidade. Que cada um *trobe* no seu *talho*, assevera João Soares Coelho, “e andarán os preitos con direito” — pois somente ao nobre é concedido o direito de galantear mulheres de extração social diferente da sua. E assim a teoria exposta por André Capelão é mais uma vez confirmada. O debate das amas e tecedeiras demonstra, por fim, que os trovadores galego-portugueses tinham plena consciência da função reguladora que o amor cortês desempenhava na corte, traçando a linha de exclusão social¹⁴.

Introduzindo o universo da vilania nos cancioneiros galego-portugueses, as cantigas de escárnio e maldizer representaram, em suma, um poderoso instrumento de reforço ideológico dos interesses da aristocracia cortesã. Ao trocar dos marginalizados da corte, os trovadores deram mostras de quão ciosos foram de sua condição superior; através da sátira, eles afirmavam que o refinamento dos costumes, o bom gosto literário e a sensibilidade para amar cortesmente seriam atributos exclusivos da nobreza. Qualquer infração ao código de conduta usado na corte — especialmente as cometidas por coteifes e infanções, admitidos com reservas à convivência aristocrática — poderia ser impiedosamente ridicularizada em público. O gracejo, a maledicência e mesmo o eventual anseio de desforra contra um desafeto fortalecem os laços de solidariedade entre os do mesmo grupo. Sempre prontos a punir as manifestações de vilania com o riso, os trovadores galego-portugueses confirmavam sua identidade de classe através do contraste com aqueles tidos por inferiores e reafirmavam, dessa forma, a superioridade do ideal próprio de seu grupo: a cortesia.

NOTAS:

1. B 888. Há dúvidas quanto à autoria do texto; seguimos a opinião de Mercedes Brea. As cantigas galego-portuguesas são citadas aqui de acordo com a lição de a *Lírica Profana Galego-Portuguesa* (BREA, 1996). Em seguida, indicaremos a localização da composição nos Cancioneiros da Ajuda (A), da Biblioteca Nacional (B) e, no caso de ela não pertencer aos referidos cancioneiros, no da Vaticana (V).

2. Sobre a noção de cortesia, cf. FRAPPIER, 1959, e FERNANDES, 2001.

3. TROYES, 1991, p. 213. A passagem é analisada por Jacques Le Goff (1985, em esp. as p. 130-146). Acerca do preconceito contra vilões em Portugal, cf. MATTOSO, 1991, vol. 1, p. 229-32.

4. O título de infância era reservado originalmente apenas a membros da nobreza, ainda que provenientes de camadas inferiores à dos ricos-homens; com o passar do tempo, contudo, alguns vilões conseguiram conquistar este título. Os trovadores escarnecem do *infançon vilan* e também dos pequenos nobres empobrecidos, que viviam à beira da miséria.

5. Cf. TAVANI, 1990, em esp. p. 189. Quanto ao significado dos termos a seguir, valemo-nos sobretudo do Vocabulário apenso à edição das *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer*, de Lapa (1995, p. 289-392).

6. Sobre o homossexualismo na lírica galego-portuguesa, cf. SODRÉ, 2007.

7. Veja-se, entretanto, a cantiga “*Ben me cuidei eu, Maria Garcia*”, de Afonso Eanes do Coton (B 1588). A serem corretas as observações de Lapa a esta cantiga (1995, p. 49), devemos considerar que o alvo desta composição seria uma rica proprietária de terras – o que não quer dizer que ela pertencesse obrigatoriamente à nobreza de corte. José Mattoso observa que o principal traço que distintivo entre os diferentes grupos da nobreza em Portugal nesta época é o “que distingue a nobreza de corte da da província. A diferença não significa, porém, que aquela seja necessariamente superior a esta em termos sociais” (1991, vol 1, p. 137). Sobre a cantiga, cf. FERNANDES, 1996.

8. A inadequação do cantar do cavaleiro é patenteada ainda pelo tipo de acompanhamento musical que a melodia (ou o *son*) da cantiga exigiria: com efeito, *trombas* e *atambores* não seriam instrumentos apropriados para as pungentes e aristocráticas cantigas de amor. José Carlos Ribeiro Miranda (2007) propôs nova e atraente interpretação para esta cantiga: segundo o estudioso, os cantares rejeitados por Martim

Soares não seriam composições “populares” ou exteriores ao ambiente cortesão, mas sim as cantigas de amigo, que começaram a encontrar aceitação entre trovadores e jograis a partir da década de 1220. Miranda crê mesmo estar em condições de afirmar que o motivo da sátira teria sido a cantiga “*Madre, passou per aqui un cavaleiro*”, de Fernão Rodrigues de Calheiros (B 632). É interessante notar, porém, que a derrisão do gênero das cantigas de amigo (a ser correta a hipótese do estudioso português) é justificada mais por motivos de natureza social que propriamente poética ou versificatória, aos quais Martim Soares se refere apenas no final da cantiga.

9. B 492. Alfonso X censura as cintas de seda que eles traziam, semelhantes ao tipo usado pelas mulheres grávidas, exageradamente largas. Além disso, diz que, quando esses provincianos tentavam conversar com as damas, falavam apenas de seu trabalho na terra, tema que evidentemente não interessaria a ninguém na corte. Vejam-se os comentários de Rodrigues Lapa à cantiga (1995, p. 34).

10. É o que Georges Duby observa acerca do tratado de André Capelão: “Amar ‘honestamente’ exige, por outro lado, ter tempo, o *otium*, e essa graciosidade de corpo que o trabalho físico destrói e que é privilégio dos homens que não têm mais nada para fazer além de jogos. Só eles têm o direito de entrar na arena. O que não os impede, evidentemente, de sair de lá, de ir caçar noutra coutada” (1997, p. 160).

11. “*Moza de gentil condición, vuestro padre fué caballero, quien os engendró en vuestra madre, pues fué una cortés campesina*”: “*L'autrier jost'una sebissa*” (RIQUER, 1992, p. 180-4). O tradutor nota em rodapé que a campesina era *cortez* pelas suas virtudes, e *vilayna* pela condição social.

12. Sobre o este tema, veja-se também DUBY, 1989.

13. Le Goff diz que a revalorização do trabalho ocorrida a partir do século XI não atingiu as atividades manuais: “se o trabalho em si já não é a linha de divisão entre categorias desprezadas, é o trabalho manual que constituía a nova linha entre a estima e o desprezo” (1980, p. 99). Sobre a marginalização de certas atividades e grupos sociais na sociedade medieval, cf. também ZAREMSKA, 2002.

14. Yara Frateschi Vieira conclui sua análise do “escândalo das amas e tecedeiras” ressaltando o “baixo teor de contestação” das cantigas que compõem este ciclo: “O que é de condição social superior pode, por isso mesmo, romper a relação entre a convenção e a realidade e, por desfastio, elevar a pobre ‘cochõa’ (mulher de baixa condição social) à altura da fidalga (...). Em nenhum momento, porém, nem no próprio impulso iniciador da celeuma, o ‘escândalo’ assume o caráter de uma proposta revolucionária de modificação do modelo ou, pior ainda, da realidade” (1983, p. 25-6).

REFERÊNCIAS

ANDRÉ Capelão. **Tratado do amor cortês**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BREA, Mercedes (coord.). **Lírica profana galego-portuguesa**. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro, 1996, 2 v.

DUBY, Georges. **As damas do século XII: Eva e os padres**. Lisboa: Teorema, 1997.

_____. **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FERNANDES, Raúl C. Gouveia. "Amor e cortesia na literatura medieval". **Notandum**, São Paulo, n. 7, p. 63-8, 2001.

_____. "O escárnio de amor de Afonso Eanes do Coton". In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 1995. **Atas...** São Paulo: Humanitas, 1996, p. 334-342.

FRAPPIER, Jean. Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XIIIe. siècle. **Cahiers de Civilisation Médiévale**, Poitiers, v. 2, n. 2, p. 135-156, 1959.

KOEHLER, Erich. Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours. **Cahiers de Civilisation Médiévale**, Poitiers, v. 7, n. 1, p. 27-51, 1964.

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. **A cantiga de escarnho e maldizer**. Lisboa: Colibri, 1998.

LAPA, Manuel Rodrigues (ed.). **Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses**. 3. ed., Lisboa: Sá da Costa, 1995.

LE GOFF, Jacques. Esboço de análise de um romance cortês. In: _____. **O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente medieval**. Lisboa: Ed. 70, 1985, p. 111-156.

_____. Profissões lícitas e profissões ilícitas no Ocidente medieval. In: _____. **Para um novo conceito de Idade Média**. Lisboa: Estampa, 1980, p. 85-100.

LOPES, Graça Videira. **A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses**. Lisboa: Estampa, 1994.

MATTOSO, José. **Identificação de um país: ensaio sobre as origens de Portugal (1096-1325)**. 4. ed. Lisboa: Estampa, 1991, 2 v.

MIRANDA, José Carlos Ribeiro. Martin Soares e o "cantar do cavaleiro": a recepção do cantar de amigo da fase inicial. *Guarecer on-line*. Dez 2007. Disponível em: <http://www.seminariomedieval.com/Martin%20Soares%20e%20o%20Cantar%20do%20Cavaleiro.pdf>. Acesso em: 20 de maio de 2008.

OLIVEIRA, António Resende de. Afinidades regionais: a casa e o mundo na canção trovadoresca portuguesa. **Via Latina**, Coimbra, 1990 (separata).

_____. Trovador. In: LANCIANI, Giulia, TAVANI, Giuseppe (Orgs). **Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1993, p. 639-640.

OSÓRIO, Jorge A. "Cantiga de escarnho" galego-portuguesa: sociologia ou poética? **Línguas de Literaturas**, 2ª. Série, Porto, v. 3, p. 153-197, 1986.

_____. Trovador e poeta do séc. XIII ao séc. XV: algumas considerações. **Línguas e Literaturas**, 2ª série, Porto, v. 10, p. 93-108, 1993.

PELLEGRINI, Silvio. Il canzoniere di D. Lopo Liáns. **Annali dell' Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza**, Nápolis, v. 11, n. 2, 1969, p. 155-192.

RIQUER, Martín de (ed.). **Los trovadores: historia literaria y textos**. 3. ed. Barcelona: Planeta, 1992, 3 v.

SODRÉ, Paulo Roberto. Unos cos outros contra natura, e coitübre natural. **Signum**, São Paulo, v. 9, p. 121-150, 2007.

TAVANI, Giuseppe. **A poesia lírica galego-portuguesa**. Lisboa: Comunicação, 1990.

_____. O jogral Lourenço. In: _____. **Ensaios portugueses**. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1988, p. 181-190.

TROYES, Chrétien de. **Romances da Távola Redonda**. Trad. Rosemary Costeck Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

VIEIRA, Yara Frateschi. O escândalo das amas e tecedeiras nos cancioneiros galego-portugueses. **Colóquio / Letras**, Lisboa, n. 76, p. 18-27, 1983.

ZAREMSKA, Hanna. Marginais. In: LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). **Dicionário temático do Ocidente medieval**. Bauru: EDUSC / São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002, v. 2, p. 121-135.