

**O REI-TROVADOR E A DEMARCAÇÃO SOCIAL:  
AS CANTIGAS SATÍRICAS DE AFONSO X E SUA CRÍTICA AOS SETORES  
NÃO ARISTOCRÁTICOS DA SOCIEDADE CASTELHANA DO SÉCULO XIII**

*Jose D'Assunção Barros\**

**RESUMO:**

O objeto deste artigo é discutir as relações entre Poesia e Poder na prática trovadoresca, examinando as tensões políticas e sociais das sociedades medievais ibéricas no contexto do reinado de Afonso X de Castela. As fontes escolhidas para identificação e análise das tensões sociais, e seu tratamento pelo poder régio, são as cantigas satíricas criadas por Afonso X, rei de Castela no século XII que foi também um grande trovador.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia e poder; Trovadores medievais; Tensões sociais; Sentido; Acontecimento político.

Nos reinos ibéricos dos séculos XIII e XIV, floresceu uma rica prática trovadoresca de corte que assimilou poetas cantores dos mais diversos extratos sociais. O Paço — residência do rei, ele mesmo frequentemente um trovador — era o lugar de maior projeção possível para os trovadores de diversos tipos. Frequentemente ocorriam saraus palacianos. Ser convidado a frequentar o paço trovadoresco era não apenas uma distinção e honraria, mas também uma oportunidade social de destaque, não importa a que categoria social o poeta-cantor pertencesse.

---

\* Professor-Adjunto da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em História. Professor-Colaborador do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Entre os reis-trovadores da baixa idade média, a península Ibérica conheceu pelo menos dois nomes de destaque: Dom Dinis, em Portugal, e Afonso X, em Castela. É sobre este último rei, ou mais especificamente sobre a sua poesia satírica, que discutiremos neste artigo. Afonso X, com bastante frequência, costumava promover animados saraus em seu Paço trovadoresco, e ele mesmo era personagem na encenação trovadoresca, já que também foi hábil compositor de cantigas de todos os tipos. As cantigas satíricas, em particular, constituíram um gênero bem percorrido pelo rei de Castela.

Boa parte da poesia satírica de Afonso X desempenhava uma função de demarcação social, e são conhecidas as suas cantigas de escárnio contra indivíduos ou tipos idealizados referentes a setores da população burguesa. Os chamados “cavaleiros-vilãos”, guerreiros não nobres que tiveram uma atuação importante nas lides da Reconquista, eram um dos seus alvos preferidos. Todavia, também o monarca-trovador desfechou zombarias poéticas contra nobres de posições sociais diversas — de escudeiros a infanções e fidalgos — e voltadas tanto contra nobres que frequentavam a sua corte, como contra tipos sociais aristocráticos externos ao mundo do Paço, como os nobres provincianos de regiões remotas do reino, que apenas à distância se espelhavam nos modelos aristocráticos do Paço régio.

É verdade que reis trovadores como Afonso X de Castela ou Dom Dinis de Portugal — em seus projetos de edificarem a imagem de um “rei sábio” aberto a todos os âmbitos sociais — preocuparam-se também em incorporar à sua imagem uma dimensão popular. Dom Dinis foi autor de inúmeros ‘cantigas de amigo’, um gênero autóctone mais popular que as aristocráticas ‘cantigas de amor’, que, aliás, o rei também cultivava como compositor. Afonso X de Castela, por seu turno, foi hábil na composição dos mais diversos gêneros de cantigas satíricas.

Por outro lado, devemos ter em mente que, apesar de imprimir em sua atuação esta dimensão popular, o rei-trovador não deixa de ser em primeira instância um nobre: o primeiro entre os nobres. Os vários circuitos culturais que ele integraliza, por vezes só compatíveis com a presença catalisadora da figura real, ele os percorre também porque

precisa demarcar sua singularidade em relação à nobreza, mostrar que — em sendo o primeiro dos nobres — ele contudo transcende a nobreza. Assim, a realeza é legitimada por uma dupla via: por dentro e por fora da nobreza.

Investiguemos, então, até que ponto a legitimação da realeza não podia prescindir do mesmo ideário que legitima a nobreza, e de que forma — em que pese a licença conferida aos jograis do Paço para afrontar e parodiar a nobreza — existiam certos limites não devem ser transpostos sob pena de ameaçar também a imagem real. A última questão mencionada já nos oferece aqui algumas primeiras sinalizações: tanto na produção lírica de D. Afonso X como na de D. Dinis (e, poderíamos acrescentar, na dos trovadores ligados ao projeto centralizador de D. Afonso III), encontraremos exemplos de peças em que são rebaixadas certas figuras populares através da caricatura e da zombaria. Estão nesse caso três cantigas seguidas do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* — as cantigas 1535, 1536 e 1537 — nas quais o rei D. Dinis satiriza um tal João Bolo, pintado com caracteres bem ridículos e mostrado como um tolo que tenta enganar e acaba enganado. Na última das citadas cantigas, João Bolo é enganado por seu próprio criado:

“Joan Bol’ anda mal desbaratado  
e anda trist’e faz muit’ aguanhado,  
ca perdeu quant’avia guanhado  
e o que lhi leixou a madre sua:  
uu rapaz, que era seu criado,  
levou-lh’ o rocin e leixou-lh’a mua”  
(D. Dinis, CBN 1537)

Continuando por mais duas estrofes, a cantiga parece — ao mencionar a propriedade de um rocim e o criado — delinear a figura de João Bolo dentro de um perfil compatível com a cavalaria-vilã. O nível socioeconômico do João Bolo da cantiga é, aliás, compatível com o de alguns segréis que circulam no ambiente trovadoresco da corte — como o João de Guilhade de quem adiante falaremos, também abastado o bastante para pôr alguém a seu serviço.

Uma cantiga como esta, à sua maneira, modera a atuação às vezes ousada dos segréis mais endinheirados que frequentavam as cortes dos reis de Portugal e Castela. Ao

ser emitida pelo rei, paradigma maior para os trovadores, ela adquire uma repercussão que não teria se declamada por um fidalgo ou infanção. Ao mesmo tempo em que insinua para um vilão os seus limites, ela dá para a plateia aristocrática como que uma satisfação, conforme veremos adiante.

Em outra cantiga satírica de D. Dinis, o alvo é um de seus funcionários da fazenda, de quem o rei critica a mesquinhez e o fato de ter subtraído algo às receitas reais. Morto, nenhum proveito o funcionário pode tirar do seu furto de anos, já que os filhos cuidam de desbaratar a herança enquanto o “infel” esturrica no inferno:

“Andan o seu comendo  
e mal o despendendo  
e baratas fazendo,  
que el nunca cuidou;  
e jaz no fog’ardendo  
[o] que o guanhou.”  
(D. Dinis, CBN 1541)

Em um simples e pequeno extrato da cantiga, como o que acima destacamos, o rei veicula uma boa quantidade de críticas ao funcionário e à sua família. De roubo, avareza e maldade, acusa o funcionário da Fazenda; de perdulários e inconsequentes os seus herdeiros. A mensagem principal que o rei-trovador pretende imprimir na memória de seus ouvintes, ele a encaminha por meio de um refrão que se repete nas outras estrofes (“e jaz no fog’ardendo/ [o] que o guanhou”). A punição depois da morte é a consequência da traição do funcionário ao rei — o que, de quebra, traz Deus para o lado do monarca. Veremos logo a seguir que é em refrões como este, ou em estribilhos maiores, e mesmo em versos comuns mas de sonoridade penetrante, que o rei-trovador procura desfechar sua crítica mais visceral ou a mensagem que pretende deixar fixada. Tal procedimento também aparece amiúde na produção poética de Afonso X.

Na cantiga de D. Dinis contra o funcionário da fazenda, parece ainda retinir a tensão essencial entre o poder central e a máquina administrativa da qual ele não pode prescindir. Esse rei que se quer centralizador, pluripotente no imaginário, entra em choque com aquele rei concreto que se torna cada vez mais dependente do aparelho

institucional do qual depende a própria atualização de seu projeto centralizador. Daí este notável paradoxo: à medida que progride em seu poder centralizador, mais precisamente, à medida que avança para além de um ponto “ótimo” no monopólio de certas oportunidades de poder, o rei vê deslizar parte de seu poder efetivo para a máquina administrativa que se vai formando pelas próprias necessidades de centralização e monopolização. Eis aí o curioso processo em que o governante, a caminho do distante poderio absoluto das monarquias barrocas, se torna cada vez mais governado<sup>1</sup>. O paradoxo se explica: enquanto cresce cada vez mais a monopolização dos poderes públicos, da tributação e da violência estatal, a sua atualização requer em proporção correspondente uma crescente substituição do controle pessoal do monarca por uma rede de funcionários que não cessa de expandir-se. O poder régio vai se consolidando no âmbito do imaginário, mas vai sendo delegado no âmbito da administração pública. Não devemos confundir a centralização régia, ou a forte autoridade proveniente do bloco monárquico, com o exercício direto e pessoal do poder por parte do rei.

No que se refere às relações do monarca com funcionários oriundos da burguesia, convém notar que ao tempo de D. Dinis a rede administrativa já estava razoavelmente complexa, e, portanto, menos amarrada ao controle direto do rei. Muitos dos funcionários reais eram recrutados da burguesia urbana. Tal como em outras partes da Europa, esses membros do terceiro estado “agiam nas capacidades as mais diversas, como escribas e conselheiros do rei, como coletores de impostos, como membros dos mais altos tribunais”<sup>2</sup>. As relações do rei com seus servidores são em muitos casos ambivalentes, já que pressupõem o confronto do poder centralizado com a sua necessidade de distribuição.

Temos aí os dois lados indissociáveis de uma mesma moeda: a outra face de um poder central é um poder “distribuído em redes”. A tensão essencial entre o foco simbólico de poder e seus pontos de difusão é acrescida, ainda, da tensão gerada pelo confronto entre esse poder irradiado do centro e toda uma rede de micropoderes que se

<sup>1</sup> Esse processo foi descrito por Norbert Elias (*O Processo Civilizador*, v.2. p.97-107).

<sup>2</sup> ELIAS, Norbert. *op.cit.* v.II. p.160.

difundem em sentido inverso. O burguês ou o nobre que escala degraus na administração régia, apoiando-se em uns e competindo com outros, vai também se assenhoreando de oportunidades de poder das quais passa a utilizar uma parte em seu próprio benefício. Alguns enriquecem, lícita ou ilícitamente. Sentindo-se lesado no último caso, sobretudo porque ainda compreende a renda pública como sua renda pessoal, o monarca não tem outro remédio que o de invocar o imaginário a seu favor, ou o próprio inferno para aqueles que lhe traíram a confiança. O medo inconsciente diante de uma administração que já não controla na mesma medida de seu poder imaginário, eis aí o *interdito* do poema.

\*

Comparado a Afonso X, D. Dinis é de modo geral mais condescendente na sátira a figuras populares, em parte devido aos fatores assinalados no item anterior (necessidade política ainda maior de aproximação com o povo). Suas sátiras são comumente personalizadas, evitando criticar genericamente determinado grupo social. Vimos isto nas quatro cantigas atrás citadas, que especificam e individualizam seus alvos, o que as diferencia das sátiras mais genéricas de Afonso X. Mas há ainda que considerar que, frequentemente, mesmo quando o personagem escarnecido é personalizado, este sujeito especificado atua como um “arquétipo” por meio do qual se procura atingir um segmento social determinado. De qualquer forma, Afonso X quase sempre dispensa esses subterfúgios quando quer encaminhar uma crítica social. Frequentemente, alude diretamente ao grupo de que pretende escarnir. No tratado poético do século XIV (“A Arte de Trovar”), esta modalidade de escárnio é chamada “joguete de arteiro”. Um dos exemplos mais célebres é a seguinte cantiga do rei de Castela:

“O genete  
pois remete  
seu alfaraz corredor:  
estremece  
e esmorece  
o coteife con pavor.

Vi coteifes orpelados  
estar mui mal espantados,

e genetes trosquiados  
 corrian-nos arredor;  
 tiñhan-nos mal aficados,  
 [ca] perdian-na color.

Vi coteifes de gran brio  
 eno meio do estio  
 estar tremendo de frio  
 ant'os mouros d' Azamor;  
 e ia-se deles rio  
 que Aguadalquivir maior.

Vi eu de coteifes azes  
 con infanções malvazes  
 mui peores ca rapazes;  
 e ouveron tal pavor,  
 que os seus panos d'arrazes  
 tornaron doutra color.

Vi coteifes con arminhos,  
 conhededores de vinhos,  
 que rapazes dos Martimhos,  
 que non tragían senhor,  
 sairon aos mesquinhos,  
 fezeron todo peor.

Vi coteifes e cochões  
 con mui [máis] longos granhões  
 que as barvas dos cabrões:  
 ao son do atambor  
 os deitavam dos arções  
 ant ' os pees de seu senhor.”

(Afonso X; CV 74, CBN 491)

Aqui, o alvo da sátira é um grupo genérico: os *coteifes*, isto é, aqueles guerreiros de menor categoria que se apresentavam para lutar nas batalhas da Reconquista — o que faziam, no ponto de vista de alguns membros da nobreza tradicional, de má vontade e sem a coragem apropriada para enfrentar os *genetes* (cavaleiros africanos que vinham em ajuda do rei de Granada). Desta forma, já não estamos mais no tipo de sátira a indivíduos específicos, nomeados ou não, mas em um tipo de sátira que procura atingir indiscriminadamente todo um grupo social. Os *coteifes* são genericamente chamados de covardes e apontados como incapazes de enfrentar a guerra com dignidade. Em pleno estio tremem de frio e deles corre um rio de medo que é maior que o Guadalquivir —

típicos exageros rebaixadores que lembram os recursos do realismo grotesco estudado por Mikhail Bakhtin. O rei se apropria, dessa forma, de um circuito de imagens comum a certos extratos da cultura popular e o volta contra um segmento específico do povo: os *coteifês*.

Ora, o *coteife* é o ‘cavaleiro vilão’ — a camada mais alta dos vilões e que pretende ombrear com os nobres no serviço militar a cavalo<sup>3</sup>. Já vimos que as especificidades da Reconquista tornaram necessário, para o enfrentamento dos muçulmanos, o concurso de todos os segmentos sociais — notadamente o dos cavaleiros vilões — o que desordenava o tão bem ordenado esquema teórico da trifuncionalidade e trazia inevitáveis preconceitos da aristocracia tradicional em relação aos cavaleiros vilões.

Dessa forma, nesse momento de sua sátira o rei de Castela está ideologicamente alinhado com o preconceito aristocrático: empenha-se em mostrar a inferioridade dos guerreiros vilões em comparação com os guerreiros nobres. De nada adianta se vestirem com as ricas peles de arminho que são os *orpelados* (estrofe 2), ou então com “panos de *arraçes*” (4ª estrofe), isto é, panos de comandantes militares (*arraçes* é um arabismo derivado de *arraiç*, que significa “capitão, comandante, chefe de tropa”). Tampouco importa que sejam bons conhecedores de vinhos (5ª estrofe), ou ainda simularem “gran brio” (honra, dignidade), pois que na hora do combate todos os coteifês se revelavam covardes. Facilmente são vencidos até mesmo pelos “rapazes dos martinhos”, que são os livres combatentes mouros (“que nom tragiam senhor”) armados de simples marretas.

Da mesma forma, pouco adianta imitar a moda bizantina trazida pelos cruzados para o ocidente no início do século XII (MARQUES, 1987, p.60)<sup>4</sup>: os longos *granhões* (barbas), maiores que as “barvas dos cabrões” (animais que aqui simbolizam a covardia),

<sup>3</sup> O vocábulo, aliás, pode transitar na palavra depreciativa do nobre por sobre todo o espectro de categorias não aristocráticas, migrando do “cavaleiro-vilão” de nível mais alto até categorias inferiores. Joseph Piel pretende situá-lo, pelo menos ao considerar determinadas cantigas, em uma categoria intermediária entre a peonagem e os escudeiros de origem não aristocrática (PIEL, 1995, p.115-122). Para a cantiga que ora consideramos, cumpre observar que se refere a guerreiros montados de origem vilã, aparentemente preocupados com um tipo de ostentação que refletiria uma “inveja da nobreza”, emprestando-se aqui algum significado psicanalítico a esta expressão. Parece-nos claro, ao menos para esta cantiga, que o rei deprecia com este termo a cavalaria vilã, e não qualquer outro segmento não aristocrático de menor categoria social.

<sup>4</sup> Sobre a transmutação na moda que havia instituído este hábito no ocidente europeu ver nota 30.

nada acrescentam à atuação condenável dos *coteijês* na guerra — conforme o entender do Rei Sábio. Aliás, já por essa altura, a nobreza tradicional ibérica havia ultrapassado a moda de cabelos, barbas e bigodes compridos — tal como confirmam as iluminuras do *Cancioneiro da Ajuda*.

Os trovadores ali pintados têm quase todos a cara raspada. Gravuras como a da *folio* 171, onde vemos um trovador e um ouvinte atento — além de uma jogralesa que entre eles baila e toca uma espécie de chocalho — são excelentes documentos para comprovação da moda vigente na corte régia: nenhum dos dois homens têm barba ou bigode, o que é recorrente em diversas outras iluminuras. Ou então se usava uma barba muito discreta, como a do rei Afonso X em algumas iluminuras (por exemplo, aquela que reproduzimos no início desta parte, e que corresponde a um manuscrito ducentista hoje conservado no Escorial).

A utilização de cabelos e barbas longos tornara-se nesta segunda metade do século XIII típica dos cavaleiros vilãos (o que também é mencionado na CV 62, mais adiante comentada). Essa caracterização é aproveitada pelo rei de Castela com um sentido claramente depreciativo. A imagem rebaixadora dos *coteijês* barbudos — é realçada pelo contraste com os valorosos *genetes* “trosquiados”, isto é, de cabelo raspado (2ª estrofe), que acuum os cavaleiros ibéricos de menor categoria.

Conforme assinala Oliveira Marques, somente pouco depois de 1340 ressurgiria o costume de deixar crescer barba e bigode — sendo D. Afonso IV, provavelmente, o primeiro rei português a difundir a moda que retornava e a reincorporá-la à imagística régia (MARQUES, 1987, p.60). Isso significa então que, no *Livro de Cantigas* compilado em Portugal por esta época, o 2º verso da última estrofe já não podia mais ser sentido como depreciativo pelo homem da corte — o que é um bom exemplo de como a passagem do tempo pode renovar ou atenuar uma crítica de outra época.

Os signos visuais do corpo, o vestuário e os padrões de conduta têm, portanto, uma história que é preciso resgatar. A moda, constituindo-se ela própria em arena onde competem múltiplos setores sociais, está em contínua transmutação. Formadora de moda, a nobreza central cria padrões estéticos que passam a compor a distinção que a

separa dos grupos socialmente inferiores, não-aristocráticos, e até mesmo da nobreza periférica, que não tem acesso aos círculos da corte. Conforme veremos oportunamente, um grupo como o dos cavaleiros vilãos não costuma perder a oportunidade de conquistar sinais de prestígio que os equiparem à nobreza mais tradicional. Seu objetivo, confessado ou não, é tornar-se uma segunda nobreza, razão pela qual se apressam a imitar os hábitos da corte assim que os assimilam e deles se apropriam.

A moda, como poderoso sinal de prestígio, torna-se um objeto central nesta disputa pelo poder social. Na corte, ela é elaborada por um extrato social que se quer superior aos demais, e que usa esses signos visuais como um código secreto de distinção social; nada pode fazer, contudo, para evitar que cedo ou tarde estes signos sejam compreendidos, decifrados, e, na etapa seguinte, imitados por todos aqueles extratos que de início pretendia excluir. É este o eterno ponto de partida de um processo de contínua apropriação e transmutação da moda: instala-se uma verdadeira corrida pelos signos visuais de prestígio, onde o extrato tido como superior em refinamento arranca na dianteira mas é seguido por todos os demais grupos sociais. Esta corrida dura anos, ou até décadas, já que os signos visuais levam algum tempo para serem compreendidos, decifrados e assimilados pelos demais extratos sociais como sinais superiores de prestígio. Na verdade, a corrida se renova continuamente, sendo mal discerníveis as etapas percorridas pelos vários setores sociais. Isso porque, percebendo que determinado modismo perdeu seu efeito como distintivo social, e que, ao contrário, tornou-se um elemento igualador, o extrato “formador de moda” apressa-se em recriar todos os signos visuais com os quais passará a se distinguir. Instala-se desta forma uma dinâmica do refinamento: “repetidamente, costumes antes considerados ‘refinados’ tornam-se ‘vulgares’” (ELIAS, 1990. p.252).

Convém, contudo, não reduzir a “moda” a um órgão central imaginário, controlado exclusivamente por um grupo que se pretende superior. De uma maneira geral, os modismos podem partir de toda a rede social, e entrelaçam-se com todo um circuito de micropoderes. Mas é patente a atuação de certos grupos em ascensão, preocupados em se projetar socialmente e em se igualar a algum extrato que consideram

simbolicamente superiores no âmbito dos costumes. É esta perseguição dos modismos criados por outrem que termina por legitimar simbolicamente um ou mais centros “criadores de moda”. Também não quer dizer que, uma vez apropriados certos signos visuais, um grupo não possa tomá-los como signos distintivos seus, mesmo quando já os abandonou o grupo imediatamente acima na hierarquia imaginária do refinamento.

No que se refere à cantiga depreciativa que vimos analisando, cumpre ainda aplicar, mais uma vez, aquela noção da palavra como uma arena onde combatem as várias entonações sociais (BAKHTIN, 1992, p.31). Uma mesma expressão, se enunciada por um camponês, um trabalhador da cidade, um nobre ou um rei, pode assumir sentidos e intenções completamente diferentes. O mesmo conforme o destino que se lhe pretende atribuir. A expressão “longos granhões”, quando enunciada pelo rei de Castela, assume nesse momento específico uma entonação negativa. Emitida pelo cavaleiro vilão, que evidentemente tem orgulho de suas longas barbas, ela assume um entonação bem diversa — a barba será aqui quase um distintivo de grupo social, de afirmação deste grupo em ascensão que pretende se projetar em pé de igualdade contra a cavalaria aristocrática.

De qualquer forma, a detração régia é assegurada ao longo de toda a cantiga, passando ao século seguinte como uma das cantigas mais rebaixadoras de um segmento social específico. Veja-se por exemplo a associação, na última estrofe, entre o vocábulo *coteifes* e o galicismo *cochões*, palavra fortemente injuriosa que significava “sujeitos imundos, tipos de baixa categoria” (LAPA, 1975, p.62.). Ou, ainda, a referência aos coteifes como “mui peores ca rapazes” (4ª estrofe), colocando os coteifes abaixo do nível da criadagem militar (“rapazes”) que é constituída por aqueles que seguem a hoste prestando serviços diversos para, sem lutar, participar do saque.

Feita essa primeira aproximação por via do tema, do vocabulário e do circuito de imagens — a cantiga requer agora uma reflexão fundamental sobre os seus emissores e receptores, bem como sobre sua estrutura poética e musical. Consideremos o momento em que o rei a enuncia, do seu Paço. Antes de tudo, note-se que ela é uma cantiga produzida com muitos artifícios de riqueza poética: trata-se de uma das composições mais elaboradas do cancionero, o que a afasta do grupo de cantigas improvisadas como

as *tenções*. Dito de outra forma, ela é produzida cuidadosamente para depois ser transmitida pela oralidade (preocupação presente no rico efeito de sonoridades que cria logo a partir dos primeiros versos uma sedutora sequência rítmica (“O genete/ pois remete/ seu alfaraz corredor:/ estremece/ e esmorece/ o coteife con pavor.”)).

Por um lado, a sua produção antecede a sua emissão — tal como ocorre com todas as cantigas que não são do tipo improvisado como as *tenções*; por outro lado, comunicação e recepção coincidem no tempo, configurando aquilo que Paul Zumthor chama de “situação de performance” (ZUMTHOR, 1993, p.19) — só que de uma maneira muito especial: a cantiga, reforçada pela busca de sonoridades especiais (não só as já citadas como as inerentes à cuidadosa estrutura poética), e também se valendo de imagens de efeito (o rio de urina maior que o Guadalquivir, a mudança de cor nos *coteifes* e em suas roupas, etc.), remete por uma dupla via ao “espetáculo”. O rei a pronuncia para uma audiência que, dada a pluralidade de emissores e receptores de seu ambiente trovadoresco, é uma plateia diversificada por todas as possibilidades sociais.

Consideremos o trovador de nível social equivalente ao cavaleiro vilão, porventura presente ao sarau régio. Para ele, o monarca-trovador dirige uma de suas múltiplas mensagens, tão bem entrincheiradas naqueles ritmos de sonoridade bem calculada. O que ele informa a esse cavaleiro vilão presente à corte — jogral ou ouvinte — é uma demarcação social, uma informação quanto aos limites da liberdade então concedida. A demarcação parte de uma discriminação tematizada na própria cantiga: na guerra, os *coteifes* comportam-se menos cavaleirescamente que os nobres — acovardam-se e tremem de medo. O rei, alinhado nesse momento ao ponto de vista da nobreza tradicional, não é neste caso o único emissor do discurso: o emissor é aqui toda a nobreza, escondida atrás da voz do monarca.

Essa nobreza, também presente ao sarau régio, é destarte o outro receptor do discurso — ela capta uma segunda mensagem. Nesta, o rei se afirma como o primeiro dos nobres — encaminha o discurso cavaleiresco a reboque de todos os preconceitos de classe, e se reafirma como “demarcador do espaço social”. Acompanha esta mensagem um sub-reptício “nós” — tanto que a qualquer outro instante poderá um nobre se fazer

de intérprete da cantiga e voltá-la contra um cavaleiro vilão. Pode-se imaginar que também o jogral assoldado, eventualmente inferiorizado ou empregado por um trovador de nível “cavaleiro vilão”, oportunamente lance mão da cantiga para desmerecer o grupo social imediatamente superior.

Por fim, uma derradeira mensagem. Não se pode esquecer que a cantiga “o *coteijê*” tem, além de seus objetos mais gerais, um objeto mais específico. Ela foi composta após a batalha de Alcalá, em 1264, quando os mouros derrotaram as forças castelhanas. Assim que, o monarca através dela deixa transparecer e torna pública toda a sua amargura diante da derrota, deslocando a culpa para a falta de entusiasmo de seus cavaleiros. Com isto, o monarca destaca-se agora de toda a sociedade. Pune com sua mágoa todos os que o cercam, nobres ou não. Soa aquele contraponto muito oculto de que o exército não correspondeu ao seu rei. A mágoa, como se vê, também pode se tornar um instrumento a mais de demarcação. Por meio dela, o monarca isola a sua figura e a ergue perante toda a sociedade que pretende reger.

Em seu último desdobramento de sentido, a cantiga insere-se em uma rede de composições do monarca, todas tematizando a Reconquista de seu tempo mas sempre ocultando uma depreciação àqueles que nela não tiveram uma participação adequada. No que se refere a estas cantigas, não se deve esquecer o seu papel no teatro da Reconquista. Nesta fase de efetiva trégua na luta contra os mouros, em que o confronto parece se reduzir a escaramuças sem maior significado e a algumas expedições isoladas, a atuação bélica dos monarcas trovadorescos tem muito mais uma função teatral do que qualquer outra coisa.

De fato, a atuação de um Afonso III ou de um Afonso X no período que nos interessa (depois de 1252) está muito mais para o “rei diplomata” que para o “rei guerreiro”. Sua preocupação é prioritariamente estabilizar o território já conquistado, povoá-lo, consolidar as instituições monárquicas, trabalhar a prosperidade do reino, promover a cultura (inclusive com um proveitoso intercâmbio com o mouro). A tais

projetos interessa perpetuar o estado de trégua, ao menos “rallentar” o ritmo da Reconquista, deslocando a guerra para o campo de batalha das representações<sup>5</sup>.

E, no entanto, “guerrear é preciso”, mesmo que ocasionalmente. Afinal, o atributo “guerreiro” é indissociável do modelo ibérico de sabedoria — herança bíblica de Salomão, também secretamente muito mais “diplomata” do que “guerreiro”. Ou nem tanto guerrear, mas “falar da guerra é preciso”. Sobretudo cantá-la, construindo com sons a ideia de um “rei valoroso”, e opondo esta ideia à imagem de coteifes preguiçosos e mal preparados, ou de alguns nobres covardes e infiéis que deserdaram de sua função *bellatore*. A imagem do rei “valoroso no combate” é construída por oposição ao “outro que se acovarda”, e toda a teatralidade desta representação atende aos objetivos de convencer a sociedade de que, apenas por causa deste “outro”, é que o rei não pode incorporar ao seu precioso currículo régio as conquistas guerreiras. A cantiga real, conforme se vê, assume múltiplas faces.

Algo mais deve ser dito a respeito da estrutura poética de “o *coteijê*” em sua relação com a função ideológica que a cantiga pretende desempenhar. A primeira coisa que se nota é que a estrofe inicial se destaca das cinco outras — seja pela sua estrutura métrica diferenciada, aqui servindo a ritmos mais rápidos e a uma emissão mais imediata da mensagem, seja pelo jogo de sonoridade mais brilhantes:

“O genete  
pois remete  
seu alfaraz corredor:  
estremece  
e esmorece  
o coteife com pavor”

As cinco outras estrofes têm a mesma estrutura métrica e versificatória: seis versos de sete sílabas com rimas distribuídas no esquema “cccbcb”, notando que a rima “b” é

<sup>5</sup> A “face pacifista” de Afonso X é denunciada por uma cantiga (CV 63), em que o monarca compõe um célebre devaneio. Sonha a possibilidade de um dia abandonar tudo para se tornar um marinheiro, longe das intrigas palacianas e da necessidade de “andar de noite armado”. Esse “desabafo lírico” traz à tona, talvez, toda uma série de secretas tensões entre o “rei guerreiro” e o “rei pacifista”, entre a “figura régia” e a “figura humana”, e, em última instância, entre o “rei” e o “sábio”.

sempre em “or” e remete ao “pavor” fixado na primeira estrofe. Enfim, cada uma das cinco estrofes segue um mesmo modelo repetido (por exemplo, *os, os, os, or, os*, na 1ª estrofe).

Com relação à mensagem poética, tudo se passa como se a primeira estrofe fixasse o tema — a covardia do *coteife* — com seus ritmos rápidos e penetrantes, e as demais desenvolvessem esse tema, sempre com o uso de imagens poéticas de forte sugestão visual e sensorial. Trata-se de uma estrutura habitual de “tema e desenvolvimento”, cumprindo notar que os dois últimos versos de cada uma das cinco estrofes remarcam mais uma vez a mensagem sobre a covardia do *coteife*, apresentada com uma imagem variada (“perdian-na color”, “fezeran todo peor”, etc.) mas reproduzindo a rima “or” para efeito de associação. Essa apresentação de uma estrofe distinta seguida de cinco similares é a que aparece na versão escrita do cancionero do século XIV.

Aqui, deve-se lembrar que as poesias do cancionero português são indissociáveis da música. Embora as partituras tenham se perdido, a sua musicalidade é óbvia, e em alguns casos bastante acentuada como na cantiga que analisamos. Elas de fato foram compostas para serem cantadas, para acrescentar ao efeito poético uma dimensão musical de melodia e ritmo, à parte a sua dimensão de “espetáculo”. A convicção da musicalidade determinante da cantiga que ora analisamos nos leva a supor, baseado em estudos sobre as estruturas musicais recorrentes neste período na Idade Média, que a primeira estrofe é um estribilho. A suposição também é sustentada pelo caráter penetrante dos ritmos e sonoridade desta estrofe, o que é decerto condição fundamental para qualquer estribilho poético-musical (algo que fique marcado na memória do ouvinte, e que se distingue a regulares repetições). De acordo com esta suposição, em sua transmissão oral a estrofe inicial seria sempre repetida após cada uma das cinco estrofes diversificadas. Note-se que este tipo de forma musical era comum na música medieval, notadamente no período trovadoresco, onde aparecem outras estruturas circulares com refrão ou estribilho como as *rotrouenges, rondeaux* e *virelais* provençais (VAN DER WERF, 1972, p.10). Aceite que a primeira estrofe é um estribilho musical, repetido regularmente, examinemos as implicações deste aspecto.

Afonso X de Castela compunha habitualmente nas formas com estribilho ou com refrão. Sobretudo nas suas *Cantigas de Santa Maria* — a saber, dele ou de seus colaboradores — abundam soluções como esta:

“Rosa das rosas et Fror das frores  
Dona das donas, Senhor das senhores

Rosa de beldade é de parecer  
et Fror d' alegria et de prazer.  
Dona en mui piadosa seer,  
Sennor en toller coitas e dores.”

(Afonso X, cantiga de Santa Maria n° XI)

Aqui temos um modelo estrófico bem recorrente, onde os dois primeiros versos correspondem ao estribilho e os quatro seguintes à estrofe de desenvolvimento. Estas unidades básicas (estribilho + estrofe), que se repetiam seguidamente por toda a cantiga, são correspondentes ao *zejel* árabe. Por comodidade adotaremos esta designação também para este tipo de estrofe da poesia galego-portuguesa, sem maiores digressões e sem adentrar na interminável polémica sobre as origens árabe ou litúrgica das estruturas poético-musicais da produção trovadoresca. Quanto à rima final de cada verso, o tipo mais corriqueiro de *zejel* consistia de um dístico aa, logo sucedido por uma estrofe composta de três versos monorrimos (bbb) e um quarto que rimava com o estribilho (a). Portanto, o exemplo anterior é perfeitamente enquadrável neste tipo mais simples de *zejel* (aa / bbba) - ou, no caso, ores ores / er er er ores.

É pertinente considerar o esquema atrás delineado para a cantiga “o *coteife*” — aab aab (estribilho) + cccbcb (estrofe) — como uma complicação do *zejel* mais corriqueiro (aa bbba); sobretudo, se considerarmos os versos curtos aab como uma unidade mais ampla (aab = a com rima interna). Note-se que a ideia de a estrofe desenvolver o tema lançado no estribilho, já exemplificada para a cantiga “o *coteife*”, ocorre também na “rosa das rosas”. Aqui, cada verso da estrofe desenvolve um dos quatro termos imprimidos pelo estribilho (Rosa, Fror, Dona, Senhor). Portanto, tanto a estrutura métrica como o encaminhamento do conteúdo em ambas as cantigas nos parecem sugerir uma similaridade entre os dois casos, um repertório comum de técnicas e recursos poéticos.

Aceite por comparação que a primeira estrofe de “o *coteijê*” é de fato um estribilho poético-musical, repetido regularmente, examinemos as implicações deste aspecto. O papel dos estribilhos e refrães repetidos, sobretudo quando se tratava de trechos com ritmo e musicalidade penetrantes, era o de fixar a mensagem fundamental — entranhá-la na memória dos ouvintes. Além disso, buscava-se seduzir o ouvinte a cantar em cumplicidade com o trovador, a acompanhar o ritmo do refrão, a se tornar também ele mais um emissor do discurso. O refrão assumia, por vezes, esta função ideológica. Nas *Cantigas de Santa Maria*, o papel do refrão era o de fixar a imagem e os atributos da Virgem. Antes de retornarmos à cantiga “o *coteijê*”, será útil examinar a estrutura de outra dessas cantigas — para que depois se possa compará-la com os escárnios de refrão ou estribilho:

**Santa Maria,  
Strela do dia  
mostra-nos via  
pera Deus e nos guia.**

Ca veer faze-los errados  
que perder foran per pecados  
entender de que mui culpados  
son; mais per ti son perdoados  
da ousadia  
que lles fazia  
fazer folia  
mais que non deveria.

**Santa Maria ... (estribilho)**

Amostrar-nos debes carreira  
por gãar en toda maneira  
a sen par luz e verdadeira  
que tu dar-nos podes senlleira;  
ca Deus a ti  
outorgaria  
e a querria  
por ti dar e daria.

**Santa Maria ... (estribilho)**

Guiar ben nos pod’ o teu siso  
mais ca ren pera Parayso

u Deus ten sempre goy' e riso  
 pora quen en el creer quiso;  
 e prazer-m-ia  
 se te prazia  
 que foss' a mia  
 alm'en tal compannia.

**Santa Maria** ... (estribilho)

(Afonso X; cantiga de Santa Maria nº 100)

O estribilho inicial, posto em negrito, repete-se ao fim de cada estrofe — sendo que estas apresentam uma estrutura métrica diferenciada em relação àquele. Dessa forma, estabelecem-se seções de contraste no decorrer da cantiga, que musicalmente podem dar ensejo a uma alternância entre um coro (talvez a própria plateia) que faz o estribilho, e um cantor solista que canta as estrofes diferenciadas de desenvolvimento.

A esta música correspondem as intenções de um texto cuidadosamente elaborado. As estrofes de desenvolvimento apresentam, sobretudo, um desdobramento poético da ideia inicial que é claramente fixada pelo estribilho inicial. No caso, este procura fixar o atributo da Virgem que se quer tematizar: a sua função de indicadora do caminho que conduz a Deus, ao mesmo tempo em que de guia. A associação do nome *Santa Maria* à expressão *Strela do dia*, e ao mesmo tempo a delimitação de sua função através dos verbos *mostrar* e *guiar*, estabelecem claramente este atributo. Nas estrofes diferenciadas, por fim, este atributo gerador da cantiga é desenvolvido e desdobrado (por exemplo, a função de *mostrar* é desenvolvida na 1ª estrofe: “*ca veerfaze-los errados/ que perder foran per pecados/ entender de que mui culpados/ son; mais per ti son perdoados*”; ou a de *guiar* na última, desdobrando-se na ideia de “conduzir ao paraíso”).

Essa fórmula de fixar o atributo da Virgem no estribilho inicial, e desenvolvê-lo a seguir nas estrofes diferenciadas — tudo isso em perfeita articulação com uma melodia que se apresenta simplificada e penetrante no estribilho musical e desenvolvida nas seções intermediárias — é recorrente no conjunto das *Cantigas de Santa Maria*. Em algumas se percebe claramente a intenção de se atingir uma parcela de público mais ampla, e não apenas isso, mas também de fixar a melodia e os versos, sobretudo o estribilho musical,

no repertório cotidiano. Uma audição de algumas das *Cantigas de Santa Maria*, das muitas que nos chegaram através de partituras e foram gravados por musicistas de nosso tempo, dificilmente deixará de favorecer esta conclusão.

Vejamos em quê a comparação entre as cantigas “o *coteife*” e “Santa Maria, *Strela do dia*” pode favorecer a compreensão dos métodos de apropriação da lírica trovadoresca pelo rei. Se nas *Cantigas de Santa Maria* o que se pretendia fixar por meio do estribilho eram os atributos marianos, o que atendia aos interesses do rei de Castela no que concerne à sua política religiosa, já nas cantigas de escárnio e de maldizer o que se queria fixar era o alvo da sátira, vinculando-o a um defeito ou a uma desonra.

Na cantiga que ora analisamos, o refrão fixa eficazmente a associação da imagem do *coteife* à covardia diante da luta. A par disto, as demais estrofes desenvolvem a ideia estabelecida inicialmente, complementando-a com imagens que surpreendem mas que, em última instância, querem dizer a mesma coisa: na guerra, o *coteife* é covarde, inferior ao cavaleiro nobre. O último, ainda que não apareça mencionado na cantiga, ali está de maneira sub-reptícia. Isso nos mostra que, em cantigas como esta, a imagem do cavaleiro vilão covarde e indolente está em permanente relação dialógica com a imagem ideal do cavaleiro nobre. Isto é, estabelece-se um diálogo entre o antiparadigma do *coteife* e o paradigma do nobre valoroso.

Na verdade, todos os modelos e antimodelos que são construídos nesta produção trovadoresca estão em constante diálogo, inclusive os modelos de nobreza que transgridem o ideal de cavalaria (por traição, covardia, etc.), e que também são sempre contrapostos aos modelos ideais de nobreza, seja de maneira implícita ou explícita. Dissemos “modelos ideais de nobreza” porque não há um só, mas muitos, conforme o ponto de vista daquele que os constrói. Assim, o nobre ideal de Afonso X pode apresentar algumas nuances (conforme o interesse régio) em relação ao “nobre ideal” de um trovador-fidalgo — ainda que ambos se banhem no mesmo imaginário que preconiza virtudes como a coragem, a honra, a fidelidade.

A questão é que esses conceitos também são arenas, palcos de um *disputatio* em que competem as várias “entonações sociais”. O rei irá convocar o conceito de

“fidelidade” para dar sustentação ao seu projeto centralizador, apropriando-se dele conforme uma perspectiva que é a de seus interesses específicos; já um grupo de nobres poderá reivindicar o mesmo conceito para fortalecer um projeto diametralmente oposto, como o de autonomia senhorial. Também entre os nobres as possibilidades de apropriação se multiplicam, e não seria exagero dizer que o conceito de “fidelidade” apresenta tantas entonações quanto o número de indivíduos que os emitem. Todas estas entonações também estabelecem a sua própria relação dialógica, o seu próprio diálogo, ou, antes, o seu próprio *disputatio* no mundo das imagens cavaleirescas.

A cantiga “o *coteijê*”, conforme o diálogo que estabelecemos entre ela e a cantiga de Santa Maria “*strela do dia*”, também pode nos ajudar a compreender que um texto artístico está sempre em permanente interação não apenas com o seu público, mas também com outros textos artísticos. Isso ocorre independente da vontade daquele que o elabora. No caso, há todo um conjunto de técnicas, de métodos de elaboração, de recursos de linguagem, de estruturas poéticas e musicais disponíveis, de estratégias de apropriação do texto para ideologias e interesses diversos — enfim, há todo um depósito imaginário em que residem todas as experiências acumuladas.

As cantigas satíricas de Afonso X e as suas *Cantigas de Santa Maria* estão em perfeita relação dialógica, da mesma forma que o rei profano está em relação dialógica com o rei sagrado — ou da mesma forma em que estão em relação dialógica os vários aspectos desdobrados da figura de “rei-sábio”. O refrão, que rebaixa e delinea o defeito, está em diálogo com o refrão que enaltece, que desenha a virtude fixando o atributo que se quer ressaltar. Ambos se servem da mesma técnica, e da mesma possibilidade de se apropriar do ritmo para cativar o público, fazê-lo cúmplice do que se quer dizer. Ambos se utilizam do mesmo conjunto de recursos e possibilidades sonoras. Outrossim, também estabelecem diálogo os diversos emissores e intérpretes da mesma cantiga. Esta se transforma novamente em arena ou em palco para ideias e entonações sociais, ainda que seja um só o suporte; ou se transforma em uma armadura que pode ser vestida por muitos cavaleiros, o que em última instância a transforma conforme o que vai dentro dela, e para onde se dirige.

Da mesma forma que ocorre em “o *coteife*”, tais apropriações régias do escárnio para uma intenção demarcadora do espaço social são comuns no cancionero. Isso fica ainda mais claro nesta outra cantiga, onde o rei procura traçar um retrato dos *coteifes* como barbudos, ridículos e mal trajados, embora sempre tentando imitar os cavaleiros nobres:

“Vi un coteife de mui gran granhon,  
con seu perpono, mais non d’algodon  
e con sas calças velhas de branqueta.  
E dix’eu logo: — Poilas guerras son,  
ai, que coteife pera a carreta!

Vi un coteife mao, va[a]di,  
con seu perpono — nunca peior vi,  
ca non quer Deus que s’el en outro meta.  
E dix’eu: — Poi-las guerras[já son i],  
ai, que coteife pera a carreta

Vi un coteife mal guisad’e vil,  
con seu perpono todo de pavil  
e o cordon d’ouro fal[so] por joeta,  
e dix’eu: — Pois se vai o aguazil,  
ai, que coteife pera a carreta”  
(Afonso X; CV 62, CBN 479)

Aqui, já não estamos mais diante de um escárnio com estribilho ou refrão, embora o último verso (“ai, que *coteife* pera a carreta”) seja recorrente, contribuindo para fixar a imagem da inutilidade do *coteife*. Mais uma vez o rei satiriza a aparência do cavaleiro vilão, além da sua falta de jeito mesmo para os serviços menos bélicos da *carriagem* (2ª estrofe). Cria-se o pretexto para zombar de sua intrusão em uma categoria que não é sua, em um sistema de costumes que procura ilegítimamente imitar. O perpono, contudo, é de tecido grosseiro — isto é, “non de algodon”. Mais adiante acrescenta-se ser este de “pavil” (fibra de vegetal grosseira). O cordão é de ouro falso, denunciando a tentativa de imitar a nobreza. Enfim, tudo é arremedo. Apenas a *branqueta* — tecido que era no final do século XIII muito caro, por vir de fora — parece ser legítima. Ainda assim o rei procura diminuir-lhe o valor anunciando que eram velhas e desgastadas (3ª estrofe).

Além da crítica ao vestuário, reaparece a referência pejorativa à barba longa do *coteife* (“mui gran granhon”), já discutida para a cantiga anterior. Também as referências à

má vontade do *coteife* são evidentes (“vi un coteife maõ, va[a]di”). O rei não vê outro remédio que o de recomendar ao *aguazil* — adiantado que dirigia os serviços da guerra — que relegasse o *coteife* “mal guisado e vil” para os serviços da “carreta”, onde não vá atrapalhar a guerra. De qualquer maneira, o rei-sábio acabou revelando sem querer um pouco da projeção social do cavaleiro vilão escarnecido: abastado o bastante para vestir-se com tecido caro. Lidamos aqui, mas uma vez, com aquele contraponto inaudível que o poeta não pode evitar: depreciando o seu objeto, dá voz a ele.

Mostrar *despeito* em relação ao vilão que quer se vestir luxuosamente ou, inversamente, *desprezo* pelo vilão que é descuidado no vestir — eis aí duas estratégias discursivas que remetem, por paradoxal que pareça, a uma mesma e única gramática interna, eivada de íntimos receios diante de um grupo social que a História já começa a empurrar para cima, na vida concreta e no universo simbólico. Ter a preocupação com o que o vilão veste, seja bom ou mau tecido, é isto que é tudo. No primeiro caso, revela-se um medo com relação a uma vilania que já se revestiu de poder econômico e que agora se acerca dos signos da nobreza, da sua moda e indumentária, dos seus sinais de prestígio. No segundo caso — mencionar cavaleiros vilões medianamente vestidos ou maltrapilhos — aqui surge sem que se saiba o contraponto inaudível: o cavaleiro vilão luxuosamente paramentado e de vestir extravagante que se põe em contraste com o vilão mal vestido.

Dito de outra forma: quando um rei ou um nobre se preocupa em chamar atenção para um vilão maltrapilho, é porque em algum outro ponto da rede social existe um vilão muito bem vestido, que o acompanha como uma sombra e que se torna o verdadeiro fantasma para a nobreza que se vê ameaçada em sua posição e identidade sociais. Ninguém chama atenção para o camponês vestido rusticamente, e ao mendigo já basta a palavra para que imaginemos um ser-humano maltrapilho que vagueia pelos cantos da cidade pedindo esmolas. Mas a preocupação com o vestir vilão, eis aí algo entranhado nos receios coletivos da nobreza diante de setores da burguesia medieval que progridem socialmente e enriquecem. Eis aí o fio que conduz do *dito* ao mais secreto *interdito* aristocrático.

Tomemos agora o conjunto das cantigas rebaixadoras até aqui expostas. Em algumas delas, as figuras populares escarnecidas pelo rei deixam entrever um razoável

grau de projeção econômico-social: o João Bolo das cantigas de D. Dinis tinha um *rocim* e renda suficiente para pagar os serviços de um criado; os *coteifes* de Afonso X vestiam-se talvez com panos caros, e o funcionário da fazenda real enriquecera ilicitamente. Em duas delas vemos a atuação, a seu tempo ridicularizada, dos *coteifes* nas lutas da Reconquista. Em uma sociedade guerreira como a medieval, a atuação bélica sempre vem acompanhada de prestígio social.

Se juntarmos as duas observações anteriores, veremos que não é despropositada a prevenção que alguns nobres voltam contra os cavaleiros vilãos. Alguns destes últimos podiam atingir uma posição econômica bem mais cômoda que a de muitos infanções, e o prestígio correspondente. Na corte, como veremos oportunamente, eles tiveram também seu espaço: alguns se tornaram mais hábeis que os fidalgos na arte trovadoresca, o que decerto gerou reações correspondentes. Por outro lado, o rei parece preocupado em assegurar um certo limite para essa projeção das figuras populares em sua corte, impondo-se como “demarcador social”. Aqui, no desprezo ao cavaleiro vilão, ele se alinha à nobreza tradicional, compondo cantigas similares a boa parte daquelas que os trovadores-fidalgos voltavam contra os grupos sociais que os ameaçavam.

Por outro lado, vimos que o projeto centralizador dos monarcas ibéricos também gerava confrontos eventuais com um outro projeto centralizador: o da Igreja Romana. Contudo, o choque contra os poderes eclesiásticos não se dava apenas ao nível das grandes autoridades da Igreja. Podia se dar também em instâncias menores. Neste caso, o rei podia lançar mão do mesmo tipo de “demarcação social” que examinamos atrás, mas agora a voltando contra membros do clero. É o que ocorre nesta cantiga obscena de Afonso X, que tem como alvo o Deão de Cádiz:

“Ao daian de Cález eu achei  
livros que lhe levavan d’alouer  
e o que os tragia preguntei  
por eles, e respondeu-m’el — Senher,  
con estes livros que vós veedes dous  
e conos outros que el ten dos sous,  
fod’el per eles quanto foder quer.

E ainda vos end’eu mais direi:

macar no leito muitas [el ouver],  
 por quanto en sa fazenda [ben] sei,  
 conos livros que ten, non à molher  
 a que non faça que semelhen grous  
 os corvos e as águias babous,  
 per força de foder, se x'el quiser.

Ca non à mais, na arte de foder  
 do que [é] nos livros que el ten jaz;  
 e el a tal sabor de os leer,  
 que nunca noite nen dia al faz;  
 e sabe d' arte do foder tan ben,  
 que cōnos seus livros d' artes que  
 fod' el as mouras cada que lhi praz.

E mais vos contarei de seu saber,  
 que cōnos livros que el ten [i] faz:  
 manda-os ante si todos trager,  
 e pois que fode per eles assaz,  
 se molher acha que o demo ten,  
 assi a fode per arte e per sen,  
 que saca dela o dema malvaz.

E, con tod'esto, ainda faz al  
 conos livros que ten, por bõa fé:  
 se acha molher que aja [o] mal  
 deste fogo que de Sam Marçal é,  
 assi [a] vai per foder encantar  
 que, fodendo, lhi faz ben semelhar  
 que é geada ou nev' e non al.”

(Afonso X; CV 76, CBN 493)

A entender pela cantiga, o Deão de Cádiz é acusado de fazer amor pelos livros — isto é, livros de magia a partir dos quais conseguia as mulheres que desejava. Logo de saída, portanto, o Rei Sábio acusa seu oponente clérigo de devassidão e feitiçaria. Novamente, o vocabulário da composição pode nos dizer muito sobre o autor e seus ouvintes, bem como sobre o meio sociocultural em que ela foi produzida — sobretudo se entrecruzarmos a avaliação desse vocabulário com uma avaliação sobre os principais elementos envolvidos no processo de comunicação da cantiga (“emissor” e “receptor”, mas no caso também os “alvos” óbvios e ocultos do escárnio).

Imediatamente, se nota um vocabulário chulo, exposto sem nenhuma hesitação ou pudor. A cantiga é, aliás, uma das mais obscenas do cancionero. Divertidamente, o

narrador régio se oculta na poesia a partir do 4º verso. Alijando de sua responsabilidade a pornografia da composição, transfere-a para um outro: o alcoviteiro do Deão, que lhe levava os tais livros. Remete o vocabulário, desta forma, ao próprio âmbito do Deão e seu privado — maneira hábil de, logo de pronto, associá-los a um discurso pornográfico bem distanciado das prédicas dominicais.

Esse é o primeiro aspecto de que o rei lança mão para desmoralizar o seu desafeto: mostra-nos um deão que, à sombra do discurso religioso devocional, movimentava-se em um universo de luxúria e devassidão (o verbo “foder”, por exemplo, é citado sete vezes em um total de cinco estrofes). A crítica é obviamente à hipocrisia eclesiástica, a um discurso que proclama a castidade e não a prática<sup>6</sup>. Aliás, em outra cantiga o Rei Sábio continua nesta linha de detrações, então acusando o mesmo Deão de viver secretamente amancebado e de possuir muitas barrégãs (CBN 459).

Se considerarmos que o emissor destas cantigas é esse rei que transita livremente por entre o sagrado e o profano — mas sem esconder sua dupla natureza, antes proclamando-a — veremos que a dissimulação retratada no Deão de Cádiz assume tonalidades que invadem o espectro da covardia e da falsidade. É preciso ainda, mais uma vez, avançar no vocabulário satírico da cantiga. À parte as obscenidades, que remetem ao clima de permissividade do ambiente trovadoresco, as alusões à feitiçaria e aos encantamentos, e até mesmo a certos símbolos como os corvos, falam-nos de uma sociedade cristã ainda bastante impregnada de práticas encantatórias e pagãs.

Voltar contra um homem da Igreja a acusação de práticas de feitiçaria quer dizer muito: busca-se desmoralizar o meio eclesiástico em um ponto caro ao seu discurso; os seus dignitários são questionados precisamente no aspecto da sacralidade, ou da legitimidade para lidar com o sacro<sup>7</sup>. Para este propósito, o Rei Sábio ironicamente

<sup>6</sup> As leis canônicas sobre o celibato eclesiástico são recorrentemente repetidas a partir da segunda metade do século XII (concílios de Valladolid de 1143 e de 1155). Além disto, datam da segunda metade do século XIII algumas prescrições das hierarquias eclesiásticas hispânicas contra a concubinação de clérigos (*Synodicum Hispanum*. 1982. p.12).

<sup>7</sup> No mesmo século XIII, emerge nas hierarquias hispânicas a preocupação de registrar prescrições contra a prática de artes mágicas, encantamentos e sortilégios (ver *Synodicum Hispanum*. p.22, 23, 27, 28). Neste contexto, a sátira régia assume mais uma vez o aspecto de crítica à hipocrisia e falsidade de alguns eclesiásticos.

ridiculariza na 4ª estrofe os métodos de exorcismo do Deão (“se molher acha que o demo ten, / assi a fode per arte e per sen, / que saca dela o demo malvaz.”). Fica implícita a má-fé e o embuste presentes nas práticas exorcistas do clérigo. Ainda mais grave é a alusão às relações entre o Deão e o Demo, à parte a sua devassidão.

Esta interrelação entre a “feitiçaria” e a sexualidade desviada ou desenfreada é por sinal reveladora. Trata-se de uma combinação recorrente em diversas sociedades ocidentais, onde com frequência a feitiçaria “se inscreve em um sistema de correspondências associando-se ao mal e à impureza, à obscenidade, à sexualidade liberada de sua codificação social, e, de um certo modo, à liberdade louca, a do ‘asno selvagem’ ou do monstro se entregando aos ajuntamentos demoníacos” (BALANDIER, 1982. p.45). Esta última nuance não poderia faltar à palheta com que o monarca vai pintando a imagem invertida do Deão. É preciso encontrar para ele um “ajuntamento demoníaco”, algo que, mais do que um mero bestialismo, horrorize a ponto de engajar toda a sociedade na depreciação do clérigo devasso. Precisamente, o verso 21 assinala as relações do Deão com diversas mouras (“fod’el as mouras cada que lhi praz”). Se nos reportarmos ao contexto da Reconquista, a acusação a um homem da Igreja de se relacionar com mouras é tão demolidora quanto as anteriores. Não se poderia produzir “ajuntamento” mais demoníaco: com ele, o Deão exercita a sua sexualidade desenfreada ao mesmo tempo em que trai a sua Igreja e a sua gente. Completa-se a tríade principal de acusações: feitiçaria, devassidão, infidelidade. A perversão deve se mostrar total.

É preciso talvez recuperar um pouco da mentalidade medieval, tão rica de contrastes, para se compreender como um rei sábio, admirador da cultura árabe em outros momentos, lança agora mão da depreciação ao mouro para denegrir frontalmente o seu desafeto político. Na verdade, não é qualquer dos elementos isolados o que deprecia, mas a sua combinação. Somente juntos — a feitiçaria pagã, a sexualidade desenfreada, e a coabitação com o mouro — e reunidos na figura de um clérigo importante, é que se produz o “ajuntamento demoníaco”, arquétipo para a “perversão total”. Com este arquétipo, o alvo inconfessado da cantiga transfere-se a um circuito

maior inscrito no universo eclesiástico, estendendo-se para muito além do clérigo escarnido (o alvo direto).

Diríamos ainda que, ao nos oferecer o contramodelo do Deão de Cádiz, e por contraste o modelo ideal do eclesiástico que se ativesse à esfera do sagrado, o rei está aqui como que demarcando um espaço funcional para a Igreja e seus membros. Afinal, a motivação inicial para a depreciação que o monarca move contra o Deão associa-se a um endereço certo: a interferência do clero nos assuntos seculares.

O outro lado desta demarcação interfuncional pela via poética, território de entreditos e interditos que se expressam por enigmas ambíguos e por violentas reações através do verso, é um medo íntimo e inconsciente, verdadeiro pânico régio diante de um outro poder que, nestes séculos de reforma eclesiástica e de interferência da Igreja no temporal, ameaça tomar espaços da realeza. A sombra do dito régio, metáfora em que deprecia a figura individual do eclesiástico adverso, vem acompanhada pelo seu *entredito*, a expressão das tensões decorrentes do entrechoque entre os dois poderes, e do seu *interdito*, a insegurança régia diante de um poder centralizado em Roma e que se opõe ao seu, um poder que humilha e excomunga reis e imperadores, que controla o acesso ao título imperial, que tece na esteira dos séculos uma malha de interdependências e poderes autônoma em relação àquelas que se amarram em torno do monarca. Quanto maiores as pretensões centralizadoras, mais a Igreja o assombra, e mais desabrocham as tentativas régias de demarcação interfuncional dentro dos quadros do reino.

Claro está que tudo isto — a tentativa de reter a igreja em um campo funcionalmente bem demarcado — se processa sobretudo na esfera do simbólico. Não quer dizer que na concretude social não haja exceções inclusive sancionadas pelo rei. As ordens militares, que circulam não propriamente entre o sagrado e o profano, mas entre as funções dos *oratores* e *bellatores*, constituem-se obviamente em um capítulo à parte, já que acrescentam à sua função religiosa uma atuação ao mesmo tempo guerreira e colonizadora.

O que explica a plena aceitação pelos monarcas de Castela e Portugal destas ordens militares que, de certo modo, também atuavam quase tão trifuncionalmente como

a imagem régia, é que elas foram imprescindíveis para a Reconquista. Eram uma das poucas alternativas à inexistência de um exército regular dependente da coroa (FRANCO, 1990, p.180). Mas nem por isso deixaram de gerar atritos com as monarquias ibéricas Na cantiga “Perdud’ é Amor con el-Rei” (CBN 1525), Gil Peres Conde menciona essa questão na última estrofe: “*Direi-vos eu u o busquei (o amor ao rei) / antr’estes freires tempreiros,/ ca já os espitaleiros/ por Amor non preguntare*”.

Também não quer dizer que não fizesse parte do imaginário difundido pelos monarcas centralizadores — além da imagem do rei guerreiro que era santo, como um Fernando III de Castela — a representação do santo que era guerreiro. Como a do Santiago a cavalo com uma espada na mão direita, que pode ser vista em um tímpano medieval hoje no interior da Catedral de Compostela.

Em todo o caso, a imagem do Santiago Matamouros sempre foi proveitosamente apropriada pelos monarcas ibéricos. Na *Crónica Geral de Espanha de 1344*, capítulo CCLII (CINTRA, 1951) o apóstolo é posto como um interlocutor do Rei Ramiro, vindo com ele fazer um pacto durante o sonho, algo à semelhança do episódio bíblico em que Deus aparece a Salomão. É certo que, quando começou a se pronunciar um domínio hegemônico do culto apostólico de Santiago pela Igreja Romana, o rei de Castela tratou logo de dar início à elaboração do modelo alternativo da Virgem afonsina, o que se concretizou na produção das *Cantigas de Santa Maria*<sup>8</sup>.

Mas, retornando à sátira régia contra o Deão, esta parece sugerir à Igreja (instituição) limites bem definidos, expostos claramente perante toda a sociedade. Assim, a cantiga sobre a devassidão do Deão de Cádiz assume no universo satírico uma função de demarcação social ou institucional, sobretudo se considerarmos sua relação com o público, já que ela é cantada para uma diversificada plateia que frequenta o Paço. Na outra cantiga contra o Deão (CBN 459), inclusive, fica clara a pretensão de se atingir o

---

<sup>8</sup> Uma cantiga que testemunha a valorização do culto alternativo à Santa Maria, em detrimento do culto da Igreja oficial, é aquela em que a Virgem intercede a favor de um clérigo ignorante contra um bispo erudito. Diz a epígrafe da cantiga: “esta é como santa maria ameaçou o bispo que descomungou o clérigo que non sabia dizer outra missa senon a sua” (AFONSO X. *CSM* p.38-140).

público fazendo-o parceiro da zombaria. Um sonoro e musical refrão segue cada estrofe, pronto a seduzir pelo ritmo:

“*Penboremos o daian  
na cadela. polo, can*”

Pois que me foi el furtar  
meu podengu’ e mi o negar;  
e, quant’ é a meu cuidar,  
estes penhos pesar-lh’an:  
ca o quer’ eu penhorar  
na cadela, polo can.

*Penboremos o daian  
na cadela, polo can.*

(etc ...)

A forma é um *vilancico* simples, do tipo *virelai*, onde um refrão de dois versos é enunciado e passa a compor o final das estrofes seguintes. Conforme vimos, quanto mais sonoro e marcante, quanto mais passível de ficar retido na memória do espectador, mais o refrão oferece ao trovador a oportunidade de cooptar seu público e torná-lo um “multiplicador” de sua própria sátira. Doravante, irão cantá-la pelas ruas, pelas tabernas e casas de jogo. Quem sabe, alguém até irá sussurrá-la durante a própria missa rezada pelo Deão.

Mas ainda há mais. Este tipo de vilancico, onde o tema poético é apresentado no refrão inicial e desenvolvido nas estrofes seguintes (além da repetição ao final de cada uma delas), presta-se a múltiplas variações. Chamava-se a esta prática de *glosa*, e consistia em compor novas estrofes para o mesmo refrão. Neste caso, o refrão passava a chamar-se *mote* (tema), e podia dar origem a novas cantigas. Isso quer dizer que, além de cooptar seu público como reproduzidor e divulgador da cantiga satírica, o trovador podia almejar torná-lo um cocriador, estimulando-o a criar novos versos depreciativos a partir das estrofes originais.

Desta forma, a partir de um simples e eficaz refrão, a sátira multiplicava-se por cem, e os poetas escarniadores transbordavam de seu autor original em cada ouvinte que pudesse se tornar um co-poeta em potencial. Autor e público tornavam-se, por assim

dizer, uma coisa só. Ou, em outro âmbito, pode se dizer que recursos poéticos desta ordem permitiam fazer do ouvinte um poeta ao nível da imagem percebida, da imagem recriada, para dar origem a escárnios múltiplos. Aqui, a lança régia multiplicava-se em mil outras que se voltavam contra os adversários do rei-trovador, ou mesmo contra novos adversários que a ocasião oferecesse.

A “cantiga contra o Deão” aparece desta forma como uma lança de mil pontas. A tentação de fustigar com o verso ressurgue em cada ouvinte, ressonante em cada recanto social, e o poeta original pode regozijar de satisfação. Seja para ver sua cantiga reproduzida ou recriada, é o irresistível desejo de acompanhar o ritmo, de fazer eco, que o rei-trovador procura aprisionar em sua plateia. Fazê-la cúmplice, primeiro com a voz, os pés e as mãos; depois, por fim, com a própria alma — tal parece ser a intenção do monarca. Ou, mesmo que se conserve em silêncio, o ouvinte se torna cúmplice — quando não voluntariamente, pelo menos com a cadência de seu próprio corpo, que imperceptivelmente o conduz a reter o compasso, o ritmo, o verso satírico já decodificado na memória de suas próprias células. O “refrão” é a forma ideal para uma cantiga que se quer ressonante em todos os ouvidos; e a partir da qual — comandando a multidão de gargalhadas por ela provocadas — o rei estende o seu senhorio para o próprio riso.

**ABSTRACT:**

The subject of this article is to discuss the relations between Poetry and Power in the troubadour-s practice, examining the political and social tensions of the medieval Iberian society in the context of the reign of Afonso X of Castela. The resources chosen for identification and analysis of social tensions, and its treatment by the kingdom power, are the satirical chants created by Afonso X, king of Castela in the XIII century that was also a great troubadour.

**KEYWORDS:** Poetry and power; Medieval troubadours; Socials tensions; sense; Political event.

**Referências**

BALANDIER, Georges. “O Inverso” em *O poder em cena*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

- AFONSO X. *Cantigas de Santa Maria*. Edição de Walter Mettmann. Madrid: Castalia, 1986.
- BAKHHTIN, M. (Voloshinov). Marxismo e filosofia da linguagem. *apud* STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- 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 Português da Vaticana*. Edição de Teófilo Braga. Lisboa: 1878.
- CASTELA. *Synodicom Hispanum*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1982.
- CINTRA, L. (org.). *Crónica Geral de Espanha. de 1344*. (org. e notas de Luís Felipe Lindley Cintra). Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1951.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- FRANCO JR., Hilário. *Peregrinos, monges guerreiros: feudo-clericalismo e religiosidade na Castela medieval*. São Paulo: Hucitec, 1990.
- LAPA, M. R. *Cantigas D'escarnho e de mal dizer*. Lisboa: Galáxia, 1975.
- LIMA, Luiz Costa. “Poética da Denotação” em *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.
- MARQUES, A. H. de Oliveira “O Traje”. In: \_\_\_\_\_. *A sociedade medieval portuguesa – aspectos da vida cotidiana*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1987.
- PIEL, Joseph-Marie. “Coteifes orpelados: panos d’arrazes e martinhos” (1966) em *Estudos de linguística histórica galego-portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1995. 115-122.
- VAN DER WERF, H. *The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and their Relation to the Poems*. Utrecht, 1972.
- ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.