

REPRESENTAÇÕES ESCATOLÓGICAS EM TRÊS CANTIGAS SATÍRICAS IBÉRICAS (SÉCULOS XIII-XIV)

*Dulce O. Amarante dos Santos**

Resumo

Este artigo analisa três leituras poéticas satíricas em galego-português, dos séculos XIII e XIV, sobre os sinais catastróficos do final dos tempos. Essas cantigas mostram as ressonâncias das representações do imaginário religioso cristão na literatura laica. Há duas representações recorrentes dos sinais da proximidade do apocalipse: o mundo às avessas e a vinda do Anticristo. Cada cantiga satírica delinea um mundo ao mesmo tempo particular ibérico e universal europeu, criado numa determinada vivência histórica dos reinos cristãos da Península Ibérica. Três trovadores ricos-homens de linhagem nobre foram os autores dessas composições risíveis, mas também testemunhos da sensibilidade de sua época. O primeiro foi Joan Soárez Coelho, bastardo da linhagem dos Coelhos e autor da gesta de seu antepassado Egas Moniz; o segundo, o trovador-clérigo Martim Moya (ou Moxa), provavelmente aragonês, e o terceiro, D. Pedro, Conde de Barcelos, filho bastardo do rei português Dinis.

Palavras-chave: Escatologia, representação, anticristo, mundo às avessas, cantiga.

O cristianismo como religião histórica, sobretudo calcada na concepção de tempo linear, configurou três representações temporais,

* Professora do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás.

E-mail: dulce@fchf.ufg.br

que se perpetuaram até a contemporaneidade. A primeira foi a do início dos tempos, o Gênesis, ou a criação do mundo; a segunda, o nascimento de Cristo como marca do tempo da inflexão na história humana; a terceira, o fim do mundo, ou apocalipse, precedido de sinais catastróficos mais a Parusia (vinda de Cristo) e o Juízo Final (julgamento de todos os vivos e os mortos ressuscitados). Este texto discutirá algumas questões em torno das representações dos sinais que precedem o final dos tempos na literatura laica medieval em galego-português.

Na tradição judaico-cristã, a escatologia e o milenarismo designam um conjunto de representações do imaginário religioso sobre esses sinais catastróficos que antecedem ao apocalipse. As preocupações milenaristas evocam um período de mil anos sob a égide de Cristo antes do Juízo Final. De certa forma, envolvem as aspirações religiosas do retorno a um tempo de uma ordem perfeita, de certa forma paradisíaca (TÖPFER, 2002, p. 353). Ao longo da Idade Média, esse repertório de imagens escatológicas foi constantemente retomado e reelaborado nos textos eclesiásticos. Nesse sentido, encontram-se duas imagens recorrentes dos sinais da proximidade do fim do mundo, ou seja, o mundo às avessas (ou a inversão da ordem) e a vinda do Anticristo.

Na Península Ibérica, destacaram-se dois textos escatológicos: o *Comentário ao Livro do Apocalipse de João*, de Beatus de Liébana, baseado nos cálculos de Julião de Toledo no VIII século (com manuscritos iluminados dos séculos XI e XII); e a *Crônica profética*, composta no reinado de D. Alfonso III, das Astúrias, um dos mais importantes suportes da Reconquista ibérica. No *Livro do Apocalipse de São João* localizam-se os sinais anunciados do final dos tempos – cometas, terremotos, guerras, fomes e epidemias –, observados no medievo num clima de angústia e pânico. Na literatura trovadoresca laica do século XIII e na primeira metade do XIV, houve também ressonâncias dessas representações do imaginário religioso cristão. Aliás, nesse momento, a poesia cantada e a genealogia se tornaram elementos constituintes da identidade da nobreza ibérica,¹ conjuntamente com a tradicional arte da guerra no combate aos mouros infiéis, no processo da Reconquista (SANTOS, 1997).

As cantigas de escárnio e de maldizer,² em galego-português, compõem um repertório variado de representações de crítica e autocrítica social (de homens e mulheres) criado apenas pelos trovadores ricos-

homens. Ao compulsar esse *corpus*, encontram-se referências às diversas inquietações da época, sendo uma delas a preocupação com o fim dos tempos e, como um sinal de sua proximidade, a vinda do Anticristo. Assim, recortaram-se três cantigas de um conjunto de mais de trezentas poesias satíricas para analisar a percepção ibérica dessas questões escatológicas. Trata-se de dois escárnios e um sirventês moral.³ De qualquer maneira, cada cantiga satírica delineia um mundo ao mesmo tempo particular e universal, criado numa determinada vivência histórica.

Essas representações escatológicas são visíveis nessas três leituras poéticas do cancionero satírico dos séculos XIII e XIV, e sua análise se constituirá o núcleo central desta investigação em história cultural. Nessa perspectiva, essa produção poético-musical constitui-se em fonte privilegiada para o historiador, revelando a complexidade das interações entre literatura e sociedade. Evidentemente, essas cantigas selecionadas não foram compostas com o intuito de se tornarem documentos para a História, mas o material de sua criação é extraído da experiência da vida social. Dessa maneira, elas podem ser investigadas para perceber a circulação das representações do imaginário religioso cristão da Europa ocidental. Outra relevância dessas cantigas em português arcaico, as quais articulam poesia e música, reside no fato de pertencerem ao mundo da oralidade, ou da vocalidade⁴ (ZUMTHOR, 1993, p. 183-184), ou ainda da teatralidade da voz e dos gestos (SARAIVA, 1989). Portanto, foram compostas e veiculadas pelos trovadores e jograis errantes, que circulavam pelas cortes senhoriais e régias urbanas dos reinos cristãos da Península Ibérica, as quais eram igualmente itinerantes. Essas imagens apocalípticas integraram, por intermédio dessas cantigas, o imaginário sociorreligioso também pela via risível da sátira. Só posteriormente foram aprisionadas em códices pelos humanistas italianos,⁵ o que possibilitou o acesso posterior a essa rica e variada produção poética.

A primeira cantiga foi composta pelo trovador português Joan Soárez Coelho na década de 40 do século XIII. A ausência de textos, semelhantes aos *razós* provençais (sumários) nos cancioneros portugueses, dificulta a configuração da biografia dos poetas em estudo. Os *Livros de linhagens* oferecem subsídios para os de origem nobre, no caso Joan Soárez Coelho e o Conde D. Pedro de Portugal. Todavia, a maior parte das informações provém da própria obra (CAMPO et al., 1993, p. 359-60; VIEIRA et al., 1995, p. 118-123).

Esse trovador rico-homem com mais de 53 composições,⁶ tanto líricas quanto satíricas, pertencia à linhagem Coelho de Ribadouro, descendente, por via bastarda, de Egas Moniz. Integrou a corte do rei português D. Afonso III (1245-1279) como conselheiro. Serviu de intermediário na reconciliação do rei com a Igreja (1979) e foi seu companheiro na conquista da região do Algarve. Foi contemporâneo dos trovadores Airas Peres Vuiturom e de João Garcia de Guilhade, aos quais dirigiu dois escárnios. Participou do rol dos poetas que satirizaram o chanceler de D. Afonso III, Estevão Anes. Entrou igualmente na contenda com aqueles trovadores que o acusaram de infringir o código cavalheiresco, ao compor uma cantiga para uma ama de crianças. Era impensável, na época, um trovador escolher suas musas fora do enquadramento social nobre. Suas tenções foram contra dois jograis contemporâneos, Lourenço (ex-jogral de Guilhade) e Picandon, que acompanhava o trovador mantuano Sordello, residente na Península Ibérica entre 1237 e 1241. O poeta coloca-se na cantiga, autodenominando-se “que soo ome [mui] leterado” (v. 11), pois seu domínio da arte de trovar fica evidente em toda a produção poética. Mattoso (1981, p. 29) situa Joan Soárez como filho bastardo que se utiliza do arsenal poético para legitimar sua ascensão social, numa sociedade em transformação, já que, na segunda metade do século XIII, famílias secundárias emergem no cenário político. Foi assim responsável pela criação da gesta de seu antepassado Egas Moniz.

Joan Fernández, o mund' é torvado⁷
e, de pran, cuidamos que quer fiir:
veemo-lo Emperador levantado
contra Roma e Tártaros viir,
5 e ar veemos aqui don pedir
Joan Fernández, o mouro cruzado.

E sempre esto foi profetizado
Par dez e cinque sinaes da fin:
Seer o mundo assi como é mizcrado⁸
10 E ar torná-ss' o mouro pelegrin.
Joan Fernández, creede' est' a mi[n],
Que soo ome [mui] ben leterado.

E se non foss' o Antecristo nado,
Non averria esto que aven:

15 Nen fiar[a] o señor no malado⁹
neno malado [e]no senhor ren,
nen ar iria a Ierusalen
Joan Fernández, [se]non bautizado.
(RL 230, CV 1013)

Essa cantiga de escárnio foi dirigida ao mouro Joan Fernández. Essa personagem foi também alvo de sátiras por parte de outros poetas, dois portugueses Roi Gomes de Briteiros e Martim Soárez e um galego Afonso Eanes de Coton. Trata-se de um mouro renegado, isto é, anaçado, porque se convertera ao cristianismo.

O eixo da canção situa-se no primeiro verso e noutros: “Joan Fernández, o mundo é torvado” e “E se non foss’o Antecristo nado,/ non averria esto que aven” (v. 13 e 14). Esses versos remetem à tese do romanista alemão Ernest R. Curtius (1957) sobre a unidade indestrutível da cultura européia. Para a defesa dessa tese, identificou uma série de *topoi* (grego) ou *loci communes* (latim), dentre os quais se destaca o *topos* do “mundo às avessas”. Sua origem remonta à poesia *adynaton* (ou *impossibilia*) de Arquíloco de Paros, que, após o eclipse solar de 648, afirmou que nada mais era impossível, já que Zeus havia obscurecido o sol, e que ninguém se admirasse se os animais do campo trocassem seu alimento com os golfinhos.

Esse *topos* assumiu diversas configurações em tempos históricos distintos, mas a base está sempre no descontentamento com o mundo contemporâneo. Às vezes, aparece associado ao *Florebat olim*, primeiro verso das *Carmina Burana* (autoria desconhecida), que é uma lamentação de um tempo passado (mito da idade do ouro) em contraposição a um presente difícil.

Outro dado a acrescentar é a persistência de uma tradição retórica desde a Antigüidade em virtude de uma cultura da oralidade. Portanto, a estrutura de inversão como princípio formal originou-se no interior da arte da retórica com o uso das antíteses, dos opostos, dos contrários (CLARK, 1980). O cristianismo, como religião que se desenvolveu no Império Romano, apropriou-se de elementos da cultura clássica greco-romana, adotando também o princípio da inversão.

Outra influência oriental advém do maniqueísmo persa com o uso das antíteses, o bem e o mal. Assim, os opostos formaram tanto um

princípio de inteligibilidade quanto uma declaração inversa do mundo constituído (ONG, 1982).

O exemplo citado anteriormente indica o uso do *topos* “mundo é torvado”, inversão oriunda da tradição cultural greco-latina associado ao *topos* cristão do final dos tempos, com a presença do Anticristo. Pode-se interpretar o uso do “mundo às avessas” como nostalgia de uma idade do ouro (assim remetendo-se à *Teogonia* de Hesíodo), isto é, uma idealização de um passado distante, ou, então, como reforços da ordem por meio do enfoque da desordem. Essa expressão é usada em várias línguas européias: *le monde reversé*, *the world up side down*, *die werkehte*, *il mondo alla rovescia* etc. Os *topoi* nascem de circunstâncias históricas ou morais, pois, além de expediente literário, podem acumular outros elementos, tais como: a representação de uma conjuntura histórica e a postura moral do poeta perante o seu tempo (SPINA, 1964, p. 74). A riqueza dessa cantiga reside na articulação entre a imagem particular de uma vivência ibérica com o uso de estruturas literárias européias.

O cristianismo apropriou-se desse *topos* do mundo às avessas e associou-o à sua escatologia. Na cantiga de Joan Soárez Coelho, os sinais da natureza não são indícios que profetizam o fim do mundo, mas as inversões nas relações humanas. As referências históricas são precisas e servem para datar a cantiga. O imperador citado é Frederico II, o *Stupor mundi et immutator mirabilis*, filho do imperador Henrique IV do Sacro Império e de Constança, filha de Rogério I, da Sicília. Foi esse rei da Sicília (1198), sob a tutela do papa Inocêncio III, que posteriormente o elegeu rei da Germânia (1211-1212), sendo depois coroado imperador em Roma (1120) pelo papa Honório III.

Os versos “Emperador levantado/ contra Roma [...]” (v. 3 e 4) possibilitam duas interpretações. A primeira refere-se à disputa entre o *regnum* e o *sacerdotium*, ou seja, entre o poder imperial de Frederico II, da Sicília e do Sacro Império romano germânico, e o poder papal de Gregório IX. Essa disputa durou desde a primeira excomunhão em 1227, pelo abandono da cruzada, até sua morte em 1250. O papa excomungou-o por três vezes, sendo a última após sua coroação como rei de Jerusalém (1229), na sexta cruzada. Em 1240, foi convocado um concílio para que pudesse se defender das acusações que lhe foram imputadas, e, na ocasião, Frederico II aprisionou o navio que levava os bispos e cardeais.

Marchou contra Roma em 1241, quando, então, o papa Gregório IX faleceu. A luta continuou com o papa sucessor, Inocêncio IV, que convocou outro concílio em 1245 para mobilizar a opinião cristã contra Frederico II. Para seus aliados, era considerado o *rex justus*, mas para seus inimigos era o “imperador dos últimos dias”, outra representação do Anticristo. A segunda interpretação seria a referência mais específica à marcha contra Roma, cidade santa e capital da cristandade ocidental. Assim, atacar Roma só poderia ser o sinal dos fins dos tempos. A informação seguinte, “tártaros viir” (v. 4), favoreceu uma localização cronológica mais precisa, porque a denominação tártara era atribuída pelos contemporâneos aos mongóis, que invadiram as regiões da Europa oriental, entre 1240 e 1243, sob o comando de Ogotai, filho de Gengis Kã.

Os primeiros sinais apontados – a luta entre o imperador Frederico II, do Sacro Império Romano Germânico, e o papa Gregório IX, mais a invasão mongol (tártara) – encontram-se também nos indícios escatológicos do Evangelho de Mateus: “Ouvireis falar de guerras e rumores de guerra... Levantar-se-ão nação contra nação.” (24, 6 e 70) com “par dez e cinque sinaes da fin” (v. 8). Talvez Joan Soárez Coelho tenha lido a obra do beneditino de Castela, Gonzalo de Berceo (1198?-1246?), *De los signos que apareceran antes del juicio*, em que o autor buscou a autoridade de Jerônimo para os quinze dias com sinais apocalípticos. A seguir, há “o mundo mizcrado” (v. 9) como um dos indícios escatológicos de Mateus (24, 21): “porque haverá então uma tamanha atribulação, como jamais houve desde o princípio do mundo até agora, nem haverá, [...]”.

Outro sinal do fim do mundo seria a vinda do Anticristo (E se non foss’o Antecristo nado, Non averria esto que aven – v. 13-14), personagem criada para ser a própria antítese de Cristo, ou seja, o responsável pelas catástrofes que precedem o Juízo Final. Seria o contraponto do Messias. Essas previsões catastróficas do final dos tempos encontram-se no Velho Testamento, no *Livro das profecias de Daniel*, composto no II século a.C., quando da revolta dos macabeus contra o persa Antíoco IV, que identifica a sucessão de grandes visões simbólicas descrevendo os sinais do fim dos tempos. Há quatro bestas, que são os quatro impérios: o meda, o babilônico, o persa e o grego. Previu um futuro glorioso englobando não apenas a Palestina, mas o mundo inteiro. Aqui se encontram as sementes do sonho central da escatologia

revolucionária (COHN, 1981, p. 79). Aparecem igualmente no *Livro do Apocalipse* de João, escrito na década de 90 do século I, e na *II Epístola aos Tessalonicenses* de São Paulo (2,3-10).

O termo Anticristo (do grego, antikhristo, adversário de Cristo) apareceu pela primeira vez nas Epístolas de São João (I, 2, 18-22; 4,3; II, 7) e posteriormente foi reelaborado por Irineu no II século, por Hipólito de Roma no III e por Lactâncio no IV século. Trata-se de previsões catastróficas redigidas em períodos de crise, a guerra judaica do II século, a crise do Império romano no III século e a peste do IV século (CAROZZI, e TAVIANI-CAROZZI, 1962; TÖPFER, 2002).

Na cantiga em exame, a imagem parece ser a representação paulina, isto é, a do homem iníquo, filho da perdição, o chefe de todos os males, sem qualquer conexão com o Diabo ou qualquer outra besta apocalíptica. Outras conseqüências da vinda do Anticristo, apontadas na cantiga, seriam o desentendimento e a falta de confiança entre o senhor e seu servo: “nen fiar(a) o senhor no malado/ neo malado (e) no senhor ren” (v. 15 e 16). Pois uma das tarefas do Anticristo, como falso Messias, era instalar o ódio em lugar do amor no coração das pessoas. É importante ressaltar que essa vinda do Anticristo na escatologia cristã poderia acontecer em qualquer tempo indeterminado, próximo ou longínquo. Daí a busca constante da interpretação dos sinais para determinar a chegada do final dos tempos.

O terceiro sinal escatológico na cantiga é o máximo da inversão ibérica, ou seja, a existência do mouro peregrino ou do mouro cruzado (*anaçado*, convertido ao cristianismo), Joan Fernandez. Portanto, tal profanação só poderia ser a indicação do final dos tempos porque o mundo estava “mizcrado” (v. 9). Se o mouro era o infiel, o pagão, como poderia tornar-se peregrino cristão e ir a Jerusalém, visitar os lugares santos da *via crucis* de Cristo e seu túmulo? Esse exemplo evidencia bem o contexto em que comunidades de judeus e mouros conviviam com os cristãos nas cidades ibéricas, ora se tolerando, ora se enfrentando no cotidiano. Nesse contexto, a religião era o principal fator de identidade desses grupos sociais.

A segunda cantiga propõe outra leitura do fim dos tempos, desta vez da autoria do clérigo-trovador Martim Moya ou Moxa. No caso da sua biografia inacabada, as poucas informações provêm de sua obra poética, com dezenove composições,¹⁰ editada pela filóloga italiana

Luciana S. Picchio (1968). Provavelmente de origem aragonesa, embora Moya seja um topônimo e um nome de família difundido na península, encontrado tanto na Catalunha quanto em Aragão e Castela. Trouvou na corte de Jaime I, na segunda metade do século XIII, tendo provavelmente convivido com o trovador provençal Peire Cardenal, com quem se identificava. Esteve também na corte castelhana de D. Alfonso X, mas parece não ter estado na corte de D. Afonso III, pois não foi citado pelos trovadores portugueses (CAMPO, 1993, p. 438-439). Sua condição de clérigo pode ser percebida por intermédio de vários indícios, entre esses o conhecimento da Bíblia e da escatologia cristã.

Outro elemento seria a acusação de fornicção que o motivou a escrever o auto-escárnio de defesa e a se autodenominar Martim Moya e “hom’ordynhado”(clérigo, homem que recebeu o sacramento da ordem). Noutro sirventês¹¹ cantou: “Mays em tal mundo porque vay morar/ome de prez que s’én pod’alongar” (v. 29-30), caracterizando-se como homem de *prez*, ou seja, homem de brio, dignidade e valor.

Per como achamos na Santa Scritura,
o Antecristo ora seerá na terra,
ca se non guarda trégoa nen postura,
e cada parte vejo a volver guerra
5 e fazer mal, com mêngua¹² de justiça;
e na gent’ é tan grande a cobiiça,
que non á i conselho nen mesura;¹³

Ca non leixan spital nen egleja,
romeu, nen dona, nen omen fidalgo,
10 nen omen d’orden, por bõo que seja,
que non deshonren por levar d’el algo.
forçan molheres e rouban caminhos
e non temen [alcaides] nen [meirinhos].
[ante acham sempre quen os proteja].

15 Perde[n]-se [lavradores nas cidades],
porque non an omen que os defenda:
non lavran vinhas nen lavran erdades,
nen ar tee per u se pagu’a renda.
Perden-s’as onras [sem mais cousimento]
.....
prez e mesura, vejo-os neicedades.

(RL277, CBN 887, CV 471)

Essa segunda cantiga propõe outra leitura poética escatológica, diferente da anterior, ao revelar um universo particular do clérigo-trovador Martim Moya (ou Moxa). A estrutura da inversão com o *topos* do mundo às avessas é recorrente, porém outros elementos surgem: “Per como achamos na Santa Scriptura/ o Antecristo ora seerá na terra” (v. 1 e 2). Trata-se de uma fórmula exordial muito comum na Idade Média, uma vez que a Bíblia era o critério de *auctoritas* utilizado pelos escritores, sobretudo eclesiásticos. Os cristãos, quando confrontados a um fenômeno, imediatamente procuravam o modelo na Bíblia, para buscar a origem e a explicação do fato, bem como a forma de agir adequada. As Santas Escrituras constituíam-se numa fonte maleável para os exegetas e comentadores por conta de suas freqüentes contradições. Essa mesma fórmula é encontrada nos poetas provençais, como em Marcabru: “segun g’Escriptura di” ou “de malvestat los gert Sancta Escriptura” (PICCHIO, 1968).

O segundo verso “o Antecristo ora seerá na terra” é a justificativa para todo o contexto de desordem, isto é, a inversão da ordem que o poeta enumerou a seguir. Embora não haja referência explícita a fatos históricos como na cantiga anterior de Coelho, Moya parece preocupado com a conjuntura política ibérica. Primeiro, com a revolta dos ricos-homens de Leão e Castela contra D. Alfonso X por ocasião da guerra contra os mouros da Múrcia e de Andaluzia entre 1272-1282; segundo, com o fracasso da política imperial alfonsina e com o período de anarquia que caracterizou os últimos anos de seu reinado. Dessa maneira, a vinda do Anticristo pode coincidir com o distanciamento do sonho do *Imperium* da Hispania (PICCHIO, 1968, p. 70). Assim, o *topos* literário do “mundo às avessas” encontra seu correspondente no contexto ibérico castelhano.

O ritmo do sirventês moral caminha num crescendo contínuo (*gradatio*). Inicia com a enumeração da sucessão concreta de acontecimentos ligados a uma subversão dos valores, que prenunciavam o fim do mundo. Assim, a situação era de desordem, pois havia guerra, maldade, cobiça, e o poeta sentia falta das virtudes cortesias dos ricos-homens ibéricos: trégoa (intervalo de paz), postura (determinação, ordem), justiça, conselho e mesura (cortesia, comedimento). Depois, continuando a progressão, passa para as pessoas atingidas em sua individualidade. A ordem de enumeração da segunda estrofe – hospedaria, igreja, romeiro, senhora casada, fidalgo e religioso – reflete o olhar do clérigo sobre a

sociedade, com sua escala de valores. O reconhecimento do atentado aos bens da Igreja como sinal da presença do Anticristo na terra pertence à tradição clerical e mais tarde cristaliza-se nos tratados moralísticos e nos bestiários. O ataque aos romeiros, personagens ligadas às peregrinações a Santiago de Compostela, na Galiza, assinala também o final dos tempos. Para as mulheres, emprega dois termos, *dona* (v. 9), referindo-se às mulheres casadas nobres em correlação com *omen fidalgo* (v. 9), e *molheres* (v. 12), referindo-se àquelas de outras camadas sociais, que eram estupradas (“forçan molheres”, v. 12). Na terceira estrofe, bem lacunar, aponta para problemas de ordem econômica. A subversão da ordem é total porque não se lavravam as vinhas nem as herdades, razão pela qual nada se produzia. A responsabilidade pela inversão da ordem repousa na vinda do Anticristo, que, por si só, tudo subverte. Enfim, essa cantiga é uma lamentação diante dessa situação calamitosa, logo nada poderia ser feito, uma vez que o fim dos tempos estava se completando.

A terceira cantiga, um escárnio pessoal, possui um caráter mais leve na proposta de leitura do final dos tempos, já que o elemento risível está mais aparente nas relações cotidianas. Ao contrário das anteriores, apresenta a seguinte rubrica no início: “Esta cantiga foi feita a estes cavaleiros que aqui conta, que prometeram um alão e sabujos,¹⁴ segundo aqui é escrito; e, pero lhos enviaron pedir, non os quiseron dar; e o Conde fez-lhis poren esta cantiga”. A relevância dessas rubricas é que dão o tom da poesia antes de ouvi-la no passado e lê-la no presente.

Seu autor foi Pedro, conde de Barcelos, o filho bastardo do rei D. Dinis (1261-1325) com D. Grácia. Dentre as biografias dos três trovadores, esta última foi a mais fácil de levantar, pois está mais bem documentada pela origem régia. Recebeu de seu pai doações, destacando-se, as seguintes: em 1289, bens em Lisboa, Estremoz e Évora Monte; entre 1301-1303, em Sintra e Távira; em 1314, com o título de conde, a vila de Barcelos. Entre 1303-1306 casou-se com Branca Peres, de uma das linhagens mais ricas de Portugal. Casou-se novamente com uma aragonesa de boa linhagem, Maria Ximenez, em 1309, união que durou até 1316. Envolveu-se em lutas contra seus irmãos e seu pai e acabou por se exilar na corte castelhana (1317-1325), no período da regência de Maria de Molina, quando travou contato com as obras de seu bisavô D. Alfonso X. Com a morte de seu pai, retornou a Portugal, onde passou a viver no paço de Lalim, que se tornou um centro de produção poética e

cultural até sua morte em 1554. Viveu, então, com Tereja Anes de Toledo, rica nobre castelhana que o ajudou a resolver a contenda da separação de bens com Maria Ximenez. Em Lalim, recolheu os materiais para seu *Livro de cantigas*, enviado depois ao rei D. Alfonso XI, compilação essa que talvez seja o arquétipo direto ou indireto dos apógrafos italianos do século XVI (CV e CBN). Lá redigiu a *Crônica geral de Espanha* em 1344, que foi refundida em torno de 1400. As duas versões foram traduzidas para o castelhano. Foi igualmente autor do *Livro das linhagens* ou *Nobiliário do Conde D. Pedro*, textos que construíram a genealogia das principais linhagens portuguesas e ibéricas (SIMÕES, 1993, p. 521-523). A cantiga abaixo integra seu *corpus* (seis) de produção poética satírica:

Mandei pedir noutro dia
um alão a Paai Varela
pera ua mia cadela,
e diss'el que mi o daria;
5 e, per como mi o el dá,
eu bem cuidado que verrá
quand'aqui veer Messia.

Outrossi Pero Marinho
dous sabujos mi á mandado
10 la da terra de Condado;
e disse-me um seu mininho
que bem certo foss'eu disto
pois veer o Antre-Cristo,
verrá com el per caminho.

15 Eu non foi omen de siso,
u más promessas fazian,
duvidando ca verrian;
e entola-xe-me riso
de que o foi duvidando:
20 pois já sei que verran quando
formos [e]no Paraíso.

(RL 328, CBN 1431, CV 1041)

No verso 15, o poeta se autodenomina ironicamente “Eu non foi omen de siso (juízo)” porque teria acreditado nas promessas feitas. Nesta canção, as referências milenaristas estão imbricadas com as atividades

do cotidiano da nobreza da época, sendo a sátira bem pessoal. O compromisso de enviar de cães de caça (atividade de lazer) para cruzar com sua cadela não foi cumprida, devido à avareza dos ricos-homens. Na primeira estrofe encontra-se o *Messia* (v. 7), na segunda, *Ante-Cristo* (v. 13) e na terceira, *Paraíso* (v. 21). Essas referências aos fins dos tempos não estão relacionadas ao topos do mundo às avessas. Nesse caso, além de evidenciar a formação cristã do trovador, essas referências são utilizadas como ameaça aos cavaleiros que não cumpriram suas promessas. O primeiro início escatológico seria a vinda do Messias, o segundo, a vinda do Anticristo e, por último, o encontro no Paraíso. Quando aparecerem esses sinais, os cães estariam a caminho. Dessa vez, as citações não aparentam o caráter denunciador de iniquidades do mundo da canção de Martim Moya, nem o clima de tensões e guerras em Joan Soárez Coelho, mas a avareza de dois cavaleiros e o caráter provocador do riso, inerente a toda sátira.

Em suma, o elemento risível está presente nessas cantigas satíricas que visavam à comunicação imediata, à provocação do riso, num contexto de oralidade. Todavia, a sátira trabalha com elementos do cotidiano da época, que nem sempre é possível alcançar numa leitura contemporânea.

Qual o limite entre as estruturas formais européias (princípio da inversão) e a especificidade do contexto ibérico? Havia uma circulação cultural, pois os trovadores geralmente viajavam pelas cortes senhoriais da Galiza e régias de D. Afonso III, de Portugal, de D. Alfonso X, de Leão e Castela e de D. Jaime I de Aragão. Pela via eclesiástica, as novidades também circulavam. Dessa forma, toda obra literária pode possuir uma estrutura convencional européia e, ao mesmo tempo, trabalhar dentro de sua especificidade, na autonomia de cada canção e no uso da liberdade poética. Joan Soárez Coelho e Martim Moya trabalharam com o mesmo princípio de inversão, o mundo às avessas, porém produziram duas interpretações diferentes. Assim, a questão do “mouro cruzado” (v. 6) e do “mouro pelegrin” (v. 10) é o maior exemplo de inversão da ordem nos reinos cristãos ibéricos. Se um mouro queria ser romeiro, isso, sem dúvida, se constituía num sinal do fim dos tempos. O interessante também é a construção, na primeira estrofe, da conjuntura histórica de guerras na Europa, o que também se constituía em outro indício do final dos tempos. A sátira do trovador é sutil, mas nem por isso menos ferina. Já

Martim Moya, como clérigo, tem suas preocupações voltadas para a inversão dos valores cortesões “mengo de justiça, de postura, mesura e conselho” (v. 5-7), ao retratar um contexto conturbado de desordem, de discórdias, de roubos, de estupros que apontava para o fim do mundo. Compõe assim uma representação negativa do mundo. A terceira cantiga distingue-se das anteriores no tratamento do tema, porque lança mão da idéia apocalíptica não para um lamento irônico, mas com o propósito de ridicularizar aqueles que não cumpriram suas promessas. Assim, a vinda do Messias e do Anticristo torna-se uma ameaça espirituosa.

Essas representações escatológicas cristãs ultrapassaram os limites dos textos eclesiásticos e tiveram ressonâncias numa literatura poética laica na baixa Idade Média, de caráter satírico. Evidenciam, assim, a circulação dessas imagens dos fins dos tempos e o uso de princípios de intelegibilidade antiqüíssimos, como as antíteses e a inversão. A predileção pelos estudos do cancionero lírico, as cantigas de amor e de amigo, muitas vezes, impedem a exploração desse *corpus* em toda a sua potencialidade de vivência ibérica.

ESCATHOLOGICAL REPRESENTATIONS IN THREE IBERIAN SATIRICAL SONGS (XIIIth- XIVth centuries)

Abstract

This article seeks to explore three satirical poems (cantigas) of XIIIth and XIV centuries on catastrophic signals of the end of the world. These lay compositions reveal images from the Christian religious imaginary on the apocalyptic signals which precede the Final Judgement. Two images are recurrent: the world up side down and the coming of the Antichrist. Joan Soárez Coelho, Martim Moya (or Moxa) e Pedro, Conde de Barcelos, are the selected noble poets of these songs. These works show the use of both cultural european topoi and iberic cultural situations.

Key words: Escatology, antichrist, the world up side down, satirical songs, image.

Notas

1. Rico-homem ou rico-hombre eram as designações dadas à alta nobreza ibérica.

2. A classificação dos gêneros de cantigas se encontra nos fragmentos de um tratado anônimo de poética, *Arte de trobar*, composto provavelmente na primeira metade do século XIV. A edição desse códice da Biblioteca Nacional de Lisboa foi realizada por Jean-Marie D'Heur.
3. O português adotou também a palavra “sirventês”, de origem provençal, para designar o conjunto da poesia satírica.
4. O conceito de vocalidade zumthoriano contempla a idéia de que é na emissão da voz e no ato da audição que a obra poética se concretizava socialmente.
5. Em Portugal, as cidades de Coimbra, Santarém, Leiria e Lisboa revezavam-se como sede da *urbs* real. Já em Castela, D. Alfonso X também tinha múltiplas sedes em cidades, tais como Toledo, Sevilha, entre outras.
6. 21 cantigas de amor, 15 cantigas de amigo, 11 escárnios e 5 tenções.
7. Torvado = de ponta cabeça.
8. Mizcrado = revolto.
9. Malado = servo, serviçal.
10. 12 cantigas de amor, 2 escárnios, 5 sirventeses morais (1 descordo e uma tenção).
11. Sirventês moral – RL 429 e nº XII na edição de Picchio (1968, p. 160).
12. mêngua = falta.
13. O termo “mesura”, do galego-português, incluía as virtudes cortesias dos cavaleiros: fidelidade, humildade, franqueza e discrição.
14. Alão e sabujo = cães grandes de caça.

Fontes

RL = *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 2. ed. crítica por Manuel Rodrigues Lapa. Vigo: Galáxia, 1970.

CV = *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*. Editado por Ernesto Monaci. Halle, 1910.

CBN = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (de Lisboa). Ex Colloci-Brancuti. Editado por Elza P. Machado e José Pedro Machado. Lisboa: Revista de Portugal, 1949-1964. 8 v.

Referências

- ART DE TROUVER DU CHANSONNIER COLLOCI-BRANCUTI. Edition et analyse Jean-Marie D'HEUR. In: Arquivos do Centro Cultural Português. Paris: Gulbenkian, 1975. v. XI, p. 327-329.
- CAMPO, E. Fernandez. Joan Soárez Coelho; Martim Moxa. In: *Dicionário da literatura medieval galego-portuguesa*. Organização e coordenação de Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani. Lisboa: Caminho, 1993. p. 359-361; p. 438-440.
- CAROZZI, Claude; TAVIANI-CAROZZI (Orgs.). *La fin des temps*. Terreurs et prophéties au Moyen Âge. Paris: Stock, 1962.
- CLARK, Stuart. Inversion, misrule et prophéties au Moyen Âge. *Past & Present*, v. 87, p. 98-127, maio 1980.
- COHN, Norman. *Na senda do milênio*. Lisboa: Presença, 1981.
- CURTIUS, Ernest R. *Literatura europêia e Idade Média latina*. Rio de Janeiro: INL, 1957.
- MATTOSO, José. *A nobreza medieval portuguesa: a família e o poder*. Lisboa: Estampa, 1981.
- NOVO TESTAMENTO. Tradução do grego por P. Dr. Frei Mateus Hoepers, o.f.m. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1958.
- ONG, Walter. Writing restructures conciousness. *Orality and literacy: the technologizing of the word*. London: Methuen, 1982.
- PICCHIO, Luciana Stegagno (Ed.). Martim Moya. *Le poesie*. Roma: Atenco, 1968.
- SANTOS, Dulce Oliveira Amarante dos. *O corpo dos pecados: representações corporais e práticas socioculturais femininas nos reinos de Leão, Castela e Aragão (1250-1350)*. 1997. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- SARAIVA, A. J. Nota sobre os cancioneiros: a poesia dos cancioneiros não é lírica mas dramática. In: GODINHO, H. (Org.). *Em torno da Idade Média*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1989. p. 197-204.
- SIMÕES, M. Pedro de Portugal, conde de Barcelos. In: *Dicionário da literatura medieval galego-portuguesa*. Organização e coordenação de Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani. Lisboa: Caminho, 1993. p. 521-523.
- SPINA, S. *Da Idade Média e outras idades*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.
- TÖPFER, Bernhard. Escatologia e milenarismo. In: LE GOFF, J.; SCHMITT, J. C. (Orgs.). *Dicionário temático do Ocidente medieval*. Bauru: Edusc; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 353-365.

VIEIRA, Yara F. et al. *Vozes do trovadorismo português*. Cotia (SP): Ibis, 1995.

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