

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Janaína Marques Ferreira Rocha

**ESPETÁCULO JOGRALESCO: O GESTO VOCAL**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo

2013

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Janaína Marques Ferreira Rocha

**ESPETÁCULO JOGRALESCO: O GESTO VOCAL**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Profa. Dra. Vera Bastazin.

São Paulo

2013

Banca Examinadora

---

---

---

Desceu daí, dessa Provença capitosa, do cheiro de amor das suas flores de laranjeira, do sabor aperitivo das suas olivas, do beijo de boca pintada das suas amoras quentes, do mosto fresco das suas uvas acres pisadas nas tinas...; desceu daí uma fina e perfurante raiz da árvore sonora e alastrou-se, estirou-se, subterrânea, longa, verrumante, furando a rocha funda dos Pirineus, varando as terras, eriçadas de Espanha, para rebentar o solo simples e laborioso da Galiza e aí respirar, tomar fôlego e subir no ar em planta nova e forte.

Guilherme de Almeida

Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras – 1932

## AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Vera Bastazin, pela dedicação na orientação dessa dissertação e pelo incentivo constante.

Ao Prof. Dr. Antoni Rossell, por me levar à Idade Média e me apresentar à Flamenca.

À Profa. Dra. Yara Frateschi pela sabedoria e por compartilhar o café, a biblioteca e as ideias.

À Profa. Dra. Jerusa Pires Ferreira pelas aulas e atividades em que pudemos saborear a teoria.

Ao Prof. Dr. Fernando Segolin pelo acompanhamento e pelas reflexões iluminadoras.

Aos professores Albano Figueiredo, Jesús Rodríguez Velasco e Ângela Correia pelas referências compartilhadas.

À Francisco Marques por todos os dias.

À Rodrigo Pederneiras, Carlos Nuñez e José Miguel Wisnik pelas entrevistas concedidas.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pela bolsa concedida (processo-2011/04717-1).

ROCHA, Janaína Marques Ferreira. **Espetáculo Jogralesco: o gesto vocal**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2013. 116f.

## Resumo

A partir do conceito de *performance*, segundo Paul Zumthor, buscamos, na narrativa occitana do século XIII, **Roman de Flamenca**, e nas sete cantigas de amigo galego-portuguesas, do poeta Martin Codax, os elementos que atestam a modulação da voz e a expressividade do corpo dos jograis, procurando identificar como esses dois gêneros, poema narrativo e poesia lírica, priorizam gestualidades distintas. No *roman* occitano, analisamos, na perspectiva das intervenções dialógicas, a relação do intérprete com os ouvintes. Nas sete cantigas, destacamos a utilização dos recursos retórico-estilísticos como suportes para a memória e expressividade da voz. Nesse sentido, contextualizamos a função social dos jograis, delimitando seu espaço, suas habilidades e ressaltando sua importância como transmissores da produção literária medieval. Como síntese dessa investigação, refletimos sobre a presença dessa tradição na contemporaneidade por meio da transcrição das cantigas de Codax para o espetáculo de dança “Sem Mim”, realizado pelo Grupo Corpo.

**Palavras-chave:** Idade Média; Jogral; Performance; Roman de Flamenca; Martin Codax; Grupo Corpo.

ROCHA, Janaína Marques Ferreira. **Jongleresque Spectacle: the vocal gesture.** Master's degree dissertation. Program of Pos-Graduate Studies on Literature and Literary criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brazil, 2013. 116f.

### **Abstract**

Departing from the concept of 'performance' by Paul Zumthor, this work searches, in the occitan narrative of the XIII th century and in the seven galician-portuguese *cantigas de amigo* by Martin Codax, the voice modulation and the body expressivity in jongleurs, seeking to identify in which way both these genres, narrative poem and lyric poetry, give prior to distinct gestures. In the occitan *roman*, we analyse - in the perspective of dialogical interventions - the relation of the interpreter with the listeners. In the seven chaints, we mark the using of rhetorical-stylistic resources as support to memory and voice expressivity. In this way, we contextualize the social function of jongleurs, delimiting its space, its abilities and marking its importance as transmitters of medieval literary production. As a synthesis of this investigation we reflect about the presence of this tradition in contemporary times through the transcription of Codax's chaints to the dance show "Sem Mim", made by Grupo Corpo.

**Key-words:** Middle Ages; Jongleur; Performance; Roman de Flamenca; Martin Codax; Grupo Corpo.

## SUMÁRIO

---

INTRODUÇÃO .....	2
I. A PEDAGOGIA DO GESTO.....	8
1.1 Textos e gêneros.....	18
1.2 Os jograis.....	22
II. INTERVENÇÕES DIALÓGICAS.....	39
2.1 As festas.....	44
2.2 As referências do autor.....	47
2.3 Ambientação e temporalidade.....	50
2.4 Gramática e retórica do gesto.....	52
III. COREOGRAFIA VERBAL.....	74
3.1 A tessitura poética.....	78
3.2 Aspectos métricos e musicais.....	80
3.3 A narrativa das emoções.....	85
3.4. Atualização e <i>performance</i> .....	95
3.5. O diálogo entre as obras.....	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS.....	110
ANEXOS.....	117

## INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação é realizar o estudo da literatura da Idade Média Central, mais precisamente em suas expressões occitanas e galego-portuguesas, entre os séculos XII e XIII. O desejo de compreender essas composições nasceu não apenas da expressividade poética que elas revelam, mas da percepção de que ali estava realizada a intersecção de diferentes linguagens artísticas: texto, música e gesto.

Os textos narrativos e poéticos eram difundidos oralmente por meio da interpretação dos jograis, responsáveis por quase toda a divulgação da produção literária da época. Presente desde a Antiguidade, a atividade jogralesca reuniu diferentes habilidades: canto, música, composição, malabarismo, acrobacia e comicidade. Todas essas especialidades ressaltam a expressividade corporal com o objetivo de entreter o público nas cortes senhoriais, nas festas litúrgicas ou profanas e nas estradas pelas quais peregrinavam. O espetáculo era pleno de interatividade – os jograis ocupavam a praça, interrompiam a rotina, instauravam um espaço cênico, introduziam uma linguagem inteiramente nova e, naquele espaço dispersivo, atraíam as atenções, fazendo com que todos partilhassem de uma experiência estética, de um momento de alegria capaz de ressignificar o próprio cotidiano.

Os poetas medievais foram, pois, igualmente intérpretes, actores, ou seja, independentemente do sentido das palavras que nos chegaram, estes são textos que, na sua época, eram indissociáveis de uma arte corporal, do contacto directo e presencial da voz com o ouvinte. (LOPES, 2006 p.1)

O que resta dessas vozes ao pesquisador, entretanto, além de um número muito escasso de partituras musicais, não são exatamente as vozes, mas palavras que essas vozes algum dia terão cantado. Essa limitação de ordem prática acaba por comprometer abordagens que articulem de maneira interativa os elementos textuais, musicais e corporais das composições medievais. Ainda que conscientes das lacunas com as quais devemos nos deparar, ressaltamos a importância de hipotetizar sobre seus contextos.

Assim motivados, passamos a observar a comunicabilidade que a tradição medieval mantém com as expressões artísticas contemporâneas, por meio da recuperação de temas, de melodias, de recursos formais e de articulações das diferentes linguagens – característica marcante do momento atual, em que as tecnologias trazem

para o cotidiano uma vasta produção no formato multimídia. Trata-se, portanto, de uma arte que revela não apenas um determinado momento histórico, mas expõe uma tessitura capaz de sensibilizar o leitor/ouvinte de todos os tempos.

Com o intuito de evidenciar as possíveis conexões entre o presente e o passado, essa pesquisa focaliza a obra poética de Martin Codax, constituída exclusivamente por sete cantigas de amigo galego-portuguesas. A escolha desse autor deve-se ao fato de que foram conservadas não apenas as poesias, mas também as partituras musicais, o que já nos permite uma análise integradora das duas linguagens. Essa escolha ganhou maior significado com a transcrição das sete cantigas, em 2011, para o espetáculo “Sem Mim”, realizado pelo Grupo Corpo de dança contemporânea, com coreografia de Rodrigo Pederneiras e concepção musical de José Miguel Wisnik e Carlos Nuñez. O espetáculo possibilitou uma síntese das nossas investigações, pois realiza uma releitura performática dos textos e aproxima, por meio da sua trilha sonora, as culturas galega e brasileira. Tivemos a oportunidade de investigar junto a esses três criadores as concepções que orientaram a *performance* coreográfica e musical da obra medieval.

No percurso dessa pesquisa, percebemos a necessidade de expandir o *corpus* na busca de outras fontes da literatura medieval que auxiliassem a reconstituição do trabalho realizado pelos jograis e que fornecessem elementos concretos do momento de execução das cantigas trovadorescas, como a descrição do ambiente, dos gestos, da voz, dos instrumentos e do público. Dessa forma, passou a integrar a dissertação, a narrativa anônima occitana **Roman de Flamenca**, datada da segunda metade do século XIII, que traz muitos detalhes da vida social na corte: as festas, os torneios, as referências literárias, as celebrações e o calendário litúrgico. Tendo em vista as esparsas e fragmentárias informações sobre a maneira como se apresentavam os jograis, a obra occitana foi reveladora do movimento corporal, assim como do olhar, do espaço e da relação com a plateia, pois é nessa perspectiva da fruição do espetáculo poético que todos os elementos se harmonizam.

Foi precisamente na obra do medievalista e estudioso da voz Paul Zumthor que encontramos a primeira sustentação conceitual para esse trabalho intersemiótico. Em sua obra **A Letra e a Voz**, lançada originalmente em 1987, o pesquisador investiga o conceito de *performance*, partindo da análise minuciosa de aspectos da cultura medieval

no ocidente, e a define como “a abordagem da obra inteira, concretizada pelas circunstâncias de sua transmissão e pela presença simultânea, num tempo e num lugar dados, dos participantes dessa ação.” (1993, p.10).

A partir das cantigas de Codax e da obra occitana, investigamos o repertório gestual e as estratégias utilizados pelo narrador para mobilizar os ouvintes. No campo da estruturação da narrativa, investigamos como a construção da trama é arquitetada de modo a potencializar os recursos vocais do intérprete, fazendo com que o texto seja facilmente memorizado. Assim, detectamos como a narrativa revela os elementos transverbais que caracterizam a *performance*: a inflexão da voz que confere novo significado à palavra; o tempo melódico que empresta nova emoção ao verso; os instrumentos musicais que convidam aos passos de dança; a imagem reveladora da cumplicidade com a plateia; a variação rítmica capaz de sugerir o movimento das mãos e do corpo.

Como subsídio para uma melhor compreensão do conceito de *performance*, formulamos a indagação sobre a maneira como a Idade Média pensou a gestualidade, ou mais exatamente, como essa cultura da voz concebia os gestos do intérprete. Nesse sentido, encontramos na obra de Jean-Claude Schmitt, **La raison des gestes dans l’Occident medieval** um importante desafio:

*Qu’en est-il des gestes Du prêtre? Du prédicateur? Du moine? Du jongleur? Du roi? De l’avocat? La fonction de communication du geste nous conduira aussi à étudier certains rituels, dans lesquels les corps se donnent en spectacle, en tains rituels, dans lesquels les corps se donnent en spectacle, en se mouvant ou en retenant leur mouvement. Dans tous les cas, il faudra prendre en compte les acteurs multiples et les spectateurs engagés dans une commune relation de communication, le déploiement d’autres signes que les seuls gestes, et enfin l’espace que les gestes individuels et colectifs contribuent à structurer. (SCHMITT, 1990, p.26)<sup>1</sup>*

O espetáculo dos jograis, portanto, só poderá ser compreendido em seu contexto concreto de execução, mas aqui nos deparamos com a contradição dessa empreitada,

---

<sup>1</sup>O que há nos gestos do sacerdote? Do pregador? Do monge? Do jogral ? Do rei? Do advogado? A função de comunicação do gesto nos conduzirá também a estudar alguns rituais, nos quais os corpos se convertem no próprio espetáculo, seja se movimentando ou retendo os movimentos. Em todos os casos, é preciso levar em conta os atores múltiplos e os espectadores engajados numa mútua relação de comunicação, o desdobramento de outros signos para além dos gestos, e enfim o espaço que os gestos individuais e coletivos ajudam a estruturar. (Tradução livre)

pois o distanciamento no tempo, como afirma Zumthor, “força-nos a perseguir o que sabemos não poder atingir” (1993, p.21). Influência marcante no nascedouro da cultura de tantos povos, inventiva, ousada, responsável pela propagação de quase toda a literatura de sua época, a arte jogralesca estava sempre interagindo com a plateia – uma interação presente em alguns relatos da época, e que está profundamente entranhada na própria poesia destes artistas ambulantes. Perguntamo-nos, então, como apreender essa obra em sua integridade. Na tentativa de reconstruir essa “interação dialógica”, encontramos a chave para solucionar a contradição: trazer para hoje, no aqui e agora, as circunstâncias do espetáculo medieval, lançar uma ponte sobre as discontinuidades, mesmo sabendo tratar-se de uma referência artificial ao passado, como observa Zumthor:

Do ponto de vista de nossa própria cultura, é uma vantagem; e talvez seja o meio mais eficaz de insuflar um pouco de vida nesses veneráveis monumentos da história. O conhecimento que temos deles se aprofunda... mas, sem dúvida, desgarrar-se no mesmo momento. (1993, p.221)

Nessa perspectiva, temos como objetivo, usando a terminologia de Zumthor, “presentificar” essa arte como recurso indispensável para aprofundar seu conhecimento. A pesquisa envolvendo o espetáculo do Grupo Corpo, portanto, representa uma síntese desse esforço de atualizar a obra em seu contexto performativo.

Em relação ao seu desenvolvimento, a pesquisa, se apresenta dividida em três capítulos, sendo que, no primeiro, procura-se mapear as interpretações que a Idade Média conferiu aos gestos, evidenciando as mudanças de perspectiva ocorridas ao longo dos séculos. Observamos que a adoção de julgamentos mais favoráveis ao gesto deve-se em grande medida à penetração social que alcançava a figura do jogral, não apenas por entreter o público com histórias, canções e malabarismos, mas pela construção de um repertório gestual e musical que influenciava a todos, inclusive aos clérigos no ofício da pregação. Após essa contextualização, busca-se definir a atuação dos jograis intérpretes de obras literárias, delimitando seu espaço, suas habilidades e alguns dos gêneros por eles interpretados. Nesse momento, orientamo-nos pelos estudos do filólogo e historiador Ramón Menéndez Pidal, na obra **Poesía Juglaresca y Juglares** (1975), por textos poéticos trovadorescos e iluminuras de alguns cancioneros.

No segundo capítulo, para compreender melhor a produção literária da época, bem como a *performance* dos jograis, o enfoque se volta ao **Roman de Flamenca**. Para análise desse texto, designado por seu editor, Paul Meyer (1901), como “uma das jóias da literatura da Idade Média”, realizamos, primeiramente, uma contextualização da obra, para, em seguida, explorarmos os versos do ponto de vista da expressividade do leitor e da receptividade do ouvinte, identificando as estratégias utilizadas na elaboração da narrativa como obra presencial. Para tanto, utilizamos a edição original em occitano acompanhada de tradução realizada por nós.

No terceiro capítulo, dedicado ao cancionero de Martin Codax, investigamos o foco narrativo que articula as sete peças, de forma a identificar a densidade da personagem diante do mar de Vigo, cenário do possível encontro da amante com o seu amado. Por meio de uma análise formal, examinamos como os recursos retórico-estilísticos e musicais estão construídos de modo a favorecer a *performance* do intérprete. Por fim, contribuindo para situar a presença da lírica trovadoresca na produção cultural contemporânea, investigamos os fundamentos estéticos que orientaram o Grupo Corpo a transcriar as sete cantigas codacianas para o espetáculo “Sem Mim” (2011).

Realizado esse percurso, apresentamos nossas considerações finais, salientando a importância de se extrair das fontes primárias – texto, partitura e iconografia - os indícios gestuais do espetáculo jogralesco. Essa perspectiva se mostrou indispensável para compreender a integridade dessa arte, com toda a sua vitalidade, com a sua capacidade de criar uma nova linguagem. Essa compreensão, entretanto, esteve associada a um movimento constante de “idas e vindas” no tempo e no espaço: de um lado, as atuais manifestações artísticas preencheram diversas lacunas dos documentos medievais; de outro lado, a arte dos jograis revelou o vigor que se esconde na produção cultural contemporânea, sintetizada no binômio tradição/criação. Nessa perspectiva, o trabalho de transcrição realizado pelo Grupo Corpo foi emblemático: não era apenas a enorme inventividade da companhia de dança que explicava a sempre calorosa recepção do público, eram as próprias cantigas de Codax, vindas diretamente do século XIII, que alimentavam generosamente a exuberância criativa do espetáculo “Sem Mim” (2011).

É importante ressaltar que optamos por traduzir, de forma livre, as citações teóricas e literárias com a finalidade facilitar a compreensão dos leitores. No caso das obras medievais em galego-português, mantivemos no original por se tratarem de textos acessíveis, além de estarem devidamente comentados e contextualizados.

## I. A PEDAGOGIA DO GESTO

A Antiguidade é responsável por estabelecer a concepção moral dos gestos que permanecerá vigorando durante a Idade Média. Esse entendimento determina que toda a virtude deve ter como alicerce a moderação e a justa medida, *in mediun virtus*, e a sua transmissão deve ser efetivada por meio do gesto revelador do equilíbrio da alma. Na Antiguidade, consolidou-se um modelo de espaço social e cultural do gesto, traduzido na construção de ambientes dedicados às encenações teatrais, debates, julgamentos e ensino, proporcionando o equilíbrio entre corpo e virtude. O legado mais importante, entretanto, foi a articulação entre linguagem e gesto estabelecida pela retórica, e a capacidade de sistematização desse repertório, que possibilitou nomear, definir e representar os elementos do discurso e os movimentos do corpo.

A relação, ou melhor, a unidade formada entre *corpus* e *anima* perpassa toda a Idade Média, adquirindo novos contornos com o pensamento cristão. A interpretação antropológica da Idade Média caracteriza-se pela ambivalência e revela seu dualismo por meio das associações entre corpo e alma, céu e inferno, Deus e Diabo, bem e mal, razão e fé, interior e exterior. Esses pares não são tratados como princípios antagônicos, permanecendo abertos a todo o tipo de variação e dialética. Se, por um lado, o corpo é a prisão da alma, local das tentações e do pecado, por outro, é a morada da salvação, que recebe a faculdade de libertação por meio da caridade, da castidade e do trabalho manual. Jean-Claude Schmitt, historiador e estudioso do gesto, ressalta: “A flexibilidade da relação entre corpo e alma é uma gangorra que pode balançar para um lado ou para outro, mas sem excluir nenhum.” (2006, p.261). Responsáveis por dar expressão ao corpo e inseri-lo no convívio social, os gestos constituem uma linguagem carregada de simbologia e refletem não apenas o exterior visível, mas os movimentos internos da alma, o que caracteriza a vida medieval por um modo especial de interagir com o exterior a partir da interioridade. A dialética entre *intus* (interior) e *foris* (exterior) revela que, por meio da educação disciplinada dos gestos se pode educar a virtude interior, refreando a alma da tentação e elevando-a a Deus. O gesto está diretamente ligado ao cotidiano do homem medieval nos rituais de vassalagem, cerimônias de cavalaria, juramentos de fidelidade e honra e, quanto maior a plenitude destes movimentos, menor a necessidade de proferir palavras, pois os gestos podem comprometer a pessoa por inteiro. A sociedade passa a empregar a gestualidade simbólica para declarar-se parte de

determinados grupos, como linhagens, ordens, cortes, famílias etc. No ritual da liturgia, por exemplo, cada cristão invoca sua fé por meio do próprio corpo, utilizando para isso um repertório gestual: sinal da cruz – gesto identificador do todo cristão, invocando a trindade; mãos postas – colocar o destino nas mãos de Cristo; genuflexão - humildade e penitência do pecador; prostração – humilhação e submissão; orante (as duas mãos elevadas para cima) – tentativa de se estender em direção ao céu para escutar a voz de Deus. O gesto ocupa um lugar central na oração, mas sempre subordinado ao espírito, pois são os movimentos interiores que provocam as atitudes do corpo.

Pelo facto de essa gestualidade ser expressão de uma atitude humana perante o divino, há-de ela derivar de uma interioridade sincera, pois nada há oculto a Deus, que é mais íntimo que a própria intimidade humana. (NASCIMENTO, 2006, p.123)

No século XII, configura-se um importante momento de racionalização e sistematização dos gestos, como se pode verificar num dos textos mais importantes do período: o tratado *De institutione novitiorum*, de Hugues de Saint-Victor, escrito em Paris pouco antes de 1140. Com o intuito de ensinar aos iniciantes na vida religiosa, o caminho da benção e da felicidade supremas, esse tratado apresenta um programa pedagógico no qual se desenvolve uma série de práticas concretas destinadas a disciplinar o comportamento gestual dos noviços, buscando como ideal o movimento ordenado de todos os membros e a disposição adequada em toda ação. Segundo Schmitt, a definição de Hugues - “*Gestus est motus et figuratio membrorum corporis, ad omnem agendi et habendi modum.*”<sup>2</sup> (1990, p.177) -, adotada posteriormente por diversos autores medievais, sublinha a importância simbólica dos gestos. Podemos identificar nessa definição dois grupos de palavras: de um lado, *motus* (movimento) e *figuratio* (figuração); de outro, *modus agendi* (ação) e *modus habendi* (atitude). Nessa perspectiva, Schmitt afirma: “*Cette definition du geste est la plus complexe de toutes celles que j’ai rencontrées dans toute l’histoire occidentale antique et médiévale.*”<sup>3</sup> (1990, p.177).

---

<sup>2</sup> O gesto é o movimento e a expressão dos membros do corpo para a totalidade do modo de agir e ter. (Tradução livre)

<sup>3</sup> Essa definição de gesto é a mais complexa de todas as que eu conheci na história ocidental antiga e medieval. (Tradução livre)

Para compreender as relações entre o caráter simbólico e utilitário dos gestos, podemos analisar um dos famosos apólogos de Juan Ruiz, conhecido como Arcipreste de Hita, que viveu no século XIV. Em sua obra **El Libro de Buen Amor**, finalizado provavelmente no ano de 1343, encontramos o poema narrativo *Aquí habla de cómo todo ome entre los sus cuydados se deve alegrar: et de la disputación que los griegos et los romanos en uno ovieron*<sup>4</sup>. A história começa com os romanos pedindo aos gregos um pouco de sua sabedoria. Julgando-os incapazes, os gregos propuseram um desafio de gestos, em que apenas as mãos deveriam se comunicar. Para não passar vergonha, os nobres romanos convidaram um homem simples para participar da contenda. Pouco depois, os dois já estavam posicionados em suas cátedras: de um lado, o sábio doutor grego; de outro, o romano ricamente vestido como se fosse um grande filósofo. E assim se desenrolou a peleja:

Levantose el griego, sosegado, de vagar,  
le mostró sólo un dedo, que está çerca el pulgar;  
luego se asentó en ese mismo lugar;  
levantose el ribaldo, bravo, de mal pagar.

Mostró luego tres dedos fasia al griego tendidos,  
el pulgar con otros dos, que con él son contenidos  
en manera de arpón, los otros dos encogidos,  
asentose el nescio, catando sus vestidos.

Levantose el griego, tendió la palma llana,  
e asentose luego con su memoria sana  
levantose el bellaco con fantasía vana,  
mostró puño cerrado; de porfia avía gana. <sup>5</sup>(RUIZ, 1389, p. 12,13)

Para desvendar o enigma, foram perguntar ao sábio grego o motivo da derrota. E ele explicou a sua leitura dos gestos: ao levantar um dedo, eu disse que existe um Deus; ao levantar três dedos, ele disse que existia um Deus em três pessoas; ao levantar a palma da mão, eu disse que esta é a vontade de Deus; ao levantar o punho cerrado, ele disse que este é o poder de Deus, pois aqui está a Santíssima Trindade. Para justificar a sua vitória, entretanto, o velho romano deu outra interpretação para os mesmos gestos:

---

<sup>4</sup> Aqui se fala de como todo homem, entre os seus cuidados, deve se alegrar: e da disputa que ocorreu entre os gregos e os romanos. (Tradução livre)

<sup>5</sup> Levantou-se o grego sossegado devagar e mostrou o dedo que está perto do polegar; sentou-se em seguida no mesmo lugar; levantou-se o patife bravo e mostrou logo três dedos estendidos ao grego: o polegar e outros dois, como um arpão. Levantou-se o grego, estendeu a palma da mão e sentou-se logo, levantou-se o velhaco e mostrou o punho fechado com vontade de brigar. (Tradução livre)

ele apontou o dedo para dizer que furaria o meu olho; eu aponteí três dedos dizendo que furaria seus dois olhos e ainda arrancaria seus dentes; ele respondeu que me daria um tapa no ouvido; eu avisei que daria um murro tão forte que ele nunca viu igual, e ele ficou com tanto medo que resolveu abandonar a briga.

Em sua obra **História dos nossos gestos**, Luís da Câmara Cascudo (2003) registra um conto popular diretamente influenciado por essa história de Arcipreste de Hita. O folclorista brasileiro anotou essa versão contada por seu pai (1863 – 1935) e por Luiza Freire (1870 – 1953), no Estado do Rio Grande do Norte:

Um sábio oferecia vultuoso prêmio a quem disputasse com ele por acenos. Vários letrados concorreram inutilmente. Uns estudantes convenceram a um pobre leiteiro que devia enfrentar o prélio e muita gente compareceu para assistir à solução dos sucessivos enigmas. O sábio mostrou um dedo e o labrego os dois. O sábio estendeu três e o leiteiro fechou a mão como para esmurrar. O sábio exibiu uma laranja e o leiteiro um pedaço de pão. Foi proclamado vencedor, recebendo uma bolsa com moedas de ouro. Aos estudantes o leiteiro explicou a contenda. O sábio quis vazar-lhe um olho e ele ameaçou aos dois. O sábio pretendeu arranhar-lhe o rosto com os três dedos e o camponês cerrou a mão para o murro de represália. O sábio, para abrandá-lo, ofereceu uma laranja, e ele provou não ter fome pois guardara um bocado de pão. Aos seus amigos, o sábio esclareceu a simbologia mímica. Acenara que Deus é Uno e o contraditor lembrou as duas espécies no Deus-Homem. Eram três pessoas distintas e o campônio reuniu-as num só Deus verdadeiro. Perdera-se o Paraíso por uma fruta, e o antagonista avisou que o Paraíso fora reconquistado por Jesus Cristo tornado pão na hóstia consagrada. Indubitavelmente vencera. (2003, p. 90-91)

No século XIII, o pensamento eclesiástico, que conservou a noção de modéstia como requisito para a harmonia entre o gesto ideal e a virtude interior, desenvolve um novo método: a escolástica. Esse sistema, nascido com a Universidade, consiste na aplicação de uma metodologia para análise de um determinado conjunto de textos de ordem religiosa, como as sagradas escrituras, ou de ordem profana, como a filosofia de Aristóteles. Seus procedimentos de exposição se desenvolvem em três etapas: a *lectio* consiste num comentário organizado do texto; a *quaestio* coloca em questão os argumentos do texto; a *disputatio* transforma as questões em objeto de discussão. A escolástica tornava-se assim um modo de pensar que buscava estabelecer na teologia uma ciência, como afirmou São Tomás de Aquino, um dos principais pensadores deste período: “a Santa Doutrina utiliza o intelecto humano não para comprovar a fé, mas

para explicitar (*manifestare*) o que é exposto por aquela doutrina além da fé.” (PANOFSKY, 1991, p.19).

O pensamento cristão inspirou a criação artística das catedrais medievais evocando a fé e a razão por meio dos sentidos. A estrutura arquitetônica das catedrais góticas, seja pelo impulso vertical ou pela luminosidade, buscava representar ao mesmo tempo uma síntese do conhecimento cristão da teologia, da moral, das ciências naturais e da história:

Graças à introdução das abóbodas em ogiva, que se apoiavam sobre os pilares robustos, foi possível elevar notadamente a sua altura. O impulso rumo ao alto queria convidar à oração e ele mesmo era uma prece. Além disso, com as novas soluções técnicas adotadas, os muros perimetrais podiam ser perfurados e adornados com vitrais policromáticos. Em síntese, as janelas tornavam-se grandes imagens luminosas, muito aptas para instruir o povo na fé. Nelas – cena por cena – eram narradas a vida de um santo, uma parábola ou outros acontecimentos bíblicos. (RATZINGER, 2013, p.29)

A escolástica medieval organiza o conjunto das sete artes liberais em duas áreas, que constituem sua base de ensino: *Trivium*, formada pela gramática, retórica e dialética; e *Quadrivium*, pela aritmética, geometria, astronomia e música. A retórica, no centro das disciplinas do *Trivium*, desempenha um papel importante na história dos gestos, dividindo-se em cinco partes:

O orador deve ter invenção, disposição, elocução, memória e pronúncia. Invenção é a descoberta de coisas verdadeiras ou verossímeis que tornem a causa provável. Disposição é a ordenação e distribuição destas coisas: mostra o que deve ser colocado em cada lugar. Elocução é a acomodação de palavras e sentenças adequadas à invenção. Memória é a firme apreensão, no ânimo, das coisas, das palavras e da disposição. Pronúncia é a moderação, com encanto, de voz, semblante e gesto. (ANÔNIMO, 2005, p.55)

Dentre estas, a *pronunciatio* – pronúncia ou actio – ação, nos tratados de Cícero e Quintiliano, indicam especificamente a colocação da voz e a adequação dos movimentos do corpo no momento da oração. **Retórica a Herênio**, obra anônima, possivelmente composta de 86 a 82 a.C, atribuída a Cícero, estabelece a seguinte caracterização:

Movimento do corpo é o controle dos gestos e do semblante que torna mais provável o que pronunciamos. Convém que haja pudor e acrimônia no semblante; nos gestos, nem encanto, nem fealdade

devem chamar atenção, para que não pareçamos histriões ou operários. (ANÔNIMO, 2005, p.179)

A persuasão, conforme evidencia o excerto, está diretamente ligada à eloquência do corpo do orador, que se traduz no domínio de seus movimentos, levando em conta a harmonia do gesto com o ritmo da voz, a disposição e a simplicidade. O ideal da boa pronúncia se definia também por oposição aos movimentos excessivos do ator, do homem lúdico que tem por técnica a imitação e pertence ao mundo das aparências. O orador, por sua vez, utiliza como principal técnica a sua virtude, ligada à essência universal do homem, e sua atitude deve corroborar com essa moral, o que exige sobriedade nos gestos - mesura, precisão e equilíbrio. Schmitt assim os diferencia: “*Les histrions sont les imitateurs de la vérité, les orateurs en sont les acteurs (actores veritatis)*”<sup>6</sup>(1990, p.43). Quintiliano, em seu tratado **Istitutione Oratoria**, propondo algumas revisões à obra **Retórica a Herênio**, diz que o orador não deve se apropriar dos gestos do histrião, mas reconhece que a formação retórica deve contemplar algumas características do ensinamento teatral. O orador não deve traduzir gestualmente todas as palavras como faz o ator, mas deve aclarar o conjunto da ideia, tornando o texto mais inteligível. Além dos gestos, Quintiliano conferia grande importância às expressões do rosto, e ao semblante, na sua capacidade de transparecer os sentimentos de vergonha, dúvida, admiração e indignação, recomendando, por exemplo, que a cabeça permanecesse sempre firme para não contradizer o discurso. O autor considerava que apenas com os movimentos das mãos, seria possível alcançar mais combinações do que com as palavras:

Manos veru, sine quibus trunca esset actio ac debilis, vix dici potest, quot motus habeant, cum paene ipsam verborum copiam consequantur. Nam ceterae partes loquentem adiuvant, hae, prope est ut dicam, ipsae loquuntur. Annon his poscimus, pollicemur, vocamus, dimittimus, minamur, supplicamus, abominamur, timemus, interrogamus, negamus; gaudium, tristitiam, dubitationem, confessionem, paenitentiam, modum, copiam, numerum, tempus ostendimus? Non eaedem concitant, inhihent, probant, admirantur, verecundantur? Non in demonstrandis locis ac personis adverbiorum atque pronominum obtinent vicem? Ut in tanta per omnes gentes nationesque linguae diversitate hic mihi omnium communis sermo videatur.<sup>7</sup> (QUINTILIANO, 1922, p.288-290)

---

<sup>6</sup> Os histriões são os imitadores da verdade, os oradores são os atores da verdade. (Tradução livre).

<sup>7</sup> Mas das mãos, sem as quais a ação seria defeituosa e fraca, apenas podemos dizer quantos movimentos têm, pois quase excedem o número das palavras. Porque as demais partes do corpo acompanham quem fala, mas essas, estou seguro em dizer, falam por si

Para Quintiliano, a linguagem das mãos é universal, capaz de exprimir até mesmo advérbios e pronomes, podendo ser compreendida por pessoas de diferentes línguas e países. Na situação de discurso, entretanto, é preciso devolver a linguagem das mãos ao comando da voz, das palavras, para incorporá-la com moderação.

Por toda a antiguidade medieval, a gesticulação dos histriões foi fortemente condenada por expressar atitude indecorosa, em oposição ao gesto moderado e positivo do orador e do cristão. A designação histrião, utilizada pela Antiguidade Clássica, proveniente do teatro romano, designava cada um dos mimos, jograis ou comediantes etruscos que representavam as fábulas ou farsas. A partir do século VII, de acordo com Menéndez Pidal, surge na Europa central a denominação *jocularis* para designar aquele que divertia o rei e o povo, termo que se popularizou nas línguas modernas em substituição ao termo histrião. Em meados do século XII, a imagem dos jograis tende a se modificar à medida que alcançam uma maior penetração social nas cortes reais e principescas, contribuindo para novas atribuições de valores aos seus gestos. Clérigos e intelectuais passam a incorporar um novo julgamento, entendendo a *jograría* como uma profissão, porém estabelecendo distinções entre os bons e os maus jograis.

Dentro desse processo lento de reabilitação dos jograis, foi preciso que houvesse um milagre para conferir legitimidade aos seus gestos. **O jogral de Nossa Senhora** é um conto anônimo em verso, francês, do século XIII, que mantém certa semelhança com o conto “*Dou cierge qui descendi au jogleour*”, de Gautier de Coincy (1177 – 1236). A história, na versão de Michel Zink, tem início com a descrição das condições sociais do artista: trata-se de um jogral que vivia na estrada, exibindo suas habilidades de cidade em cidade, às vezes era bem recebido, outras, repellido. Esse artista admirava os padres, com seus sermões eloquentes, mas não se considerava digno de participar da comunidade cristã, pois os jograis eram considerados criaturas do demônio, que incitavam à devassidão e ao vício:

---

mesmas. Por que, por ventura, não pedimos com elas, prometemos, chamamos, perdoamos, ameaçamos, suplicamos, detestamos, tememos, perguntamos, negamos, e mostramos alegria, tristeza, dúvida, confissão, arrependimento, moderação, abundância, número e tempo? Elas mesmas não incitam? Não suplicam? Não aprovam? Não mostram admiração? Não mostram constrangimento? Para apontar os lugares e as pessoas, não se fazem às vezes de advérbios e pronomes? Sendo tão grande a variedade de línguas que há entre todas as pessoas e nações, parece-me que essa é uma linguagem comum a todos os homens. (Tradução livre).

Dentre eles, só poderiam salvar-se – assim se dizia – aqueles que recitavam a vida dos príncipes e dos santos, pois esses faziam uma obra útil e meritória e edificavam e instruam os seus ouvintes. Mas o nosso jogral não tinha esse nobre talento. Faltavam-lhe inteligência e instrução para reter as canções de gesta. Era apenas um saltimbanco: andava sobre as mãos ou sobre uma corda esticada, fazia malabarismos e acrobacias perigosas. (ZINK, 2001, p. 43)

A sua vida era só estrada, sol e chuva, sem um paradeiro, sem lar e sem família, mas a voz do clérigo que se referia à “casa do Pai” ressoava constantemente em sua memória. Certo dia, depois de muita insistência, foi admitido, como irmão leigo, na abadia dos cistercienses, dos chamados monges brancos. Ele foi encarregado de lavar pratos e de realizar todo o serviço de limpeza. Certo dia, depois de varrer a entrada da igreja, sentou-se diante da imagem de Nossa Senhora com o desejo de fazer uma oração, mas ele, um “infame jogral”, não sabia rezar. Entretanto, algo na imagem despertou a sua lembrança:

O seu olhar pousou sobre o Menino que a Virgem, um pouco inclinada, trazia sobre o joelho e para quem sorria. As crianças, ele bem se lembrava, gostavam muito de vê-lo fazer os seus números. Talvez a divina Criança também gostasse. (ZINK, 2001, p. 45)

Então, o jogral começou a fazer malabarismos e acrobacias. Escondido atrás do pilar, o monge assistiu à cena e chamou o abade, que já estava prestes a avançar, repreendendo o jogral, quando lembrou as palavras de seu pai espiritual, São Bernardo de Claraval (1900 – 1153):

Pois, na verdade, que impressão podemos dar aos que pertencem a este mundo, senão a de comediantes, quando nos vêem fugir daquilo que eles buscam neste mundo e buscar aquilo de que fogem, à maneira dos jograis e dos saltimbancos que, com a cabeça para baixo e os pés para o ar, fazem o contrário daquilo que os homens costumam fazer, andam sobre as mãos e assim atraem o olhar de todos? (ZINK, 2001, p.45-46)

Enquanto o abade refletia sobre essas palavras, o jogral parou, cansado, esgotado e sentou-se no chão de olhos fechados. Nesse instante, a imagem de Nossa Senhora ganhou vida: a Virgem pegou o seu véu, curvou-se sobre o jogral e, com gestos de mãe, enxugou o suor que corria em seu rosto.

Nessa breve e sugestiva peça de ficção, encontramos a realidade do quadro cultural que envolvia esses senhores do espetáculo: a imprecisão do termo jogral, que engloba cantores, instrumentistas, leitores, saltimbancos e malabaristas; o nomadismo, a

pobreza, o preconceito e a ausência de cultura letrada; a mudança de orientação da igreja, que passa não apenas a reconhecer, mas também a incorporar a arte dos jograis na divulgação da vida dos santos; e os teólogos cristãos que fundamentaram esta nova postura em relação aos jograis, como foi o caso das ordens mendicantes.

Merece destaque, entretanto, um aspecto muito pouco analisado pelos historiadores: a relação dos jograis com as crianças. As apresentações desses artistas eram dirigidas, em sua grande maioria, a um público heterogêneo, em que as crianças estavam misturadas aos adultos. Como seria a recepção das crianças ao espetáculo trovadoresco? Na busca de uma resposta, podemos fazer uma ponte com a atualidade, observando o que ocorre em situações semelhantes. Quando equilibristas, acrobatas e malabaristas entram em cena, o interesse da criança é rapidamente atraído, e se mantém constantemente mobilizado. Quando entram os cantores e leitores, o interesse não permanece no mesmo nível, mas é ainda vivo, contaminado que está pelas cenas anteriores e pela permanência do contexto do espetáculo. Assim, além de se constituir numa introdução ao mundo das palavras, com suas narrativas e melodias, esta experiência desperta na criança a curiosidade não só pela arte presenciada, mas pela vida destes artistas, e mais especificamente pelo ofício de cada um deles. Do ponto de vista da criança, portanto, o espetáculo garantiria não apenas a formação de futuras plateias, mas o destino de futuros jograis.

Tornava-se, assim, paradoxal o fato dos jograis estarem difundindo textos, com grande receptividade nas cortes e festas, entretendo o povo, os nobres, os fidalgos e, ao mesmo tempo, serem alvos de tantas condenações pela igreja. Ainda nesse processo, o bispo Thomas de Chobhan, em sua obra *Summa Confessorum*, em princípios do século XIII, propõe uma distinção entre três categorias de histriões: os que desfiguram seu corpo saltando e fazendo gestos, ficando nus ou se escondendo em máscaras, estes não são apenas condenáveis, mas devem ser forçados a abandonar seu ofício; os que não trabalham, não possuem residência fixa e seguem as cortes dos poderosos e, para agradá-los, dizem calúnias sobre os ausentes, estes são igualmente condenáveis; e os que tocam instrumentos de música para distrair os homens, chamados de jograis, responsáveis por interpretar as histórias de príncipes e a vida dos santos, consolam os doentes e não cometem desonras como fazem os saltimbancos e dançarinos, estes podem perfeitamente viver de seu ofício.

Surgem, então, outros testemunhos que legitimam a atuação dos jograis como modo digno de ganhar a vida, não em todas as vertentes da profissão, mas para aqueles intérpretes de peças musicais, literárias e litúrgicas. Essa aceitação traz para a cultura clerical a necessidade de reformular seu aparato litúrgico no que diz respeito à relação entre gestos e palavras, dois instrumentos imprescindíveis para os pregadores que passam a incorporar algumas lições dos jograis. No século XIII, as ordens mendicantes, Franciscanos e Dominicanos, se vêem diante da missão de combater as heresias, pregando a palavra de Deus de forma mais popular, colocando a forma e o conteúdo das pregações ao alcance dos fiéis menos instruídos, tornando-se desse modo os animadores espirituais da cidade medieval. Para isso, articulam duas tradições: a da retórica e a do espetáculo, ingressando, com esta última, no espaço de atuação do jogral. São Francisco de Assis e seus seguidores espirituais se intitulavam os *ioculatores Domini*, ou *joungleur de Dieu*, e se dedicavam a buscar o domínio técnico da voz e do gesto, a palavra teatral, recorrendo a fórmulas semelhantes às utilizadas pelos cantores e narradores. Os sermões mendicantes utilizavam recursos que privilegiavam o ritmo da voz, a composição em versos e estratégias de diálogo com o público. Caracterizada pela expressividade oral, essa pregação não tinha uma preocupação com a escrita, pautando-se apenas por um pequeno roteiro para auxiliar a memória. Segundo Zumthor, essa é a razão pela qual só chegaram até nós um número ínfimo de sermões dos mendicantes.

A verdade se ligava ao poder vocal dos que sabiam, perpetuava-se só por seus discursos; retalhos do Evangelho aprendidos de cor, lembranças de histórias santas, elementos dissociados do Credo e do Decálogo, afogados num conjunto móbil de lendas, de fábulas, de receitas, de relatos hagiográficos. (ZUMTHOR, 1993, p.79)

Da mesma forma, a iconografia cristã começava a revelar valores mais positivos com relação ao gesto. As imagens das figuras divinas transmitiam sua soberania por meio da imobilidade, assim a ausência de movimento significava estabilidade e eternidade, contrapondo-se à transitoriedade da vida secular de movimentações excessivas que se aproximavam do caos. De acordo com Schmitt, começa a ocorrer uma alteração nesses valores:

Cependant, on ne sera pas moins sensible à la manière dont certaines images ont commencé, au Moyen Âge central, à s'animer, à chercher à figurer le mouvement, à le décomposer. Ce n'est pas par hasard si

cette évolution coïncide avec l'apparition, vers le XIII siècle, de jugements plus favorables aux gestes.<sup>8</sup> (1990, p.30)

Podemos observar essa movimentação das imagens nas iluminuras dos cancioneros medievais, notadamente nas miniaturas do Códice Rico, de El Escorial, que contém as cantigas de Santa Maria do Rei Alfonso X e o Cancioneiro da Ajuda, compilação que transmite grande parte da poesia amorosa galego-portuguesa, datado de finais do século XIII.

### **1.1. Textos e gêneros**

A literatura medieval é herdeira da Antiguidade e durante muito tempo dedicou-se a perpetuar e imitar seus motivos literários, o que não constituía um sinônimo de pobreza, mas uma espécie de recurso técnico que demonstrava maior preocupação estética, conforme evidencia Michel Zink:

Copiar, ler, reescrever, imitar, comentar Virgílio, Horácio, Ovídio ou Estácio é uma parte importante da atividade literária medieval. A primeira manifestação de vida literária na Idade Média é a sobrevivência da literatura antiga, principalmente pelo uso que dela se fez no ensino. (2006, p.82)

Até finais do século XII, a literatura medieval foi expressa predominantemente em versos, e suas primeiras composições - apreciadas e propagadas com entusiasmo pela Europa - foram as cantigas de gesta e a poesia lírica. As cantigas de gesta, especialmente numerosas na França, conhecidas como Matéria de França, distinguem-se por apresentar composições longas de caráter épico, em que se narra as aventuras de um herói que encarna os valores do seu povo. Em sua maioria, as gestas estão ligadas aos feitos do rei Carlos Magno e se organizam em três vertentes: Ciclo do rei Carlos Magno; Ciclo de Garin de Monglane, também conhecido pelo nome de seu personagem principal, Guilherme d'Orange; e Ciclo de Doon de Mayence, também conhecido como Ciclo dos Barões Rebeldes. Os cantares de gesta tiveram expressões em outros países da Europa, como Inglaterra, Alemanha e Espanha, sendo que neste último país ficou especialmente famoso o Cantar de Mio Cid, propagado em toda Península Ibérica. Ele

---

<sup>8</sup> No entanto, nós não seremos menos sensíveis à maneira que certas imagens começaram, na Idade Média central, a se animar, a buscar ilustrar o movimento, a se decompor. Não é a toa que essa evolução coincide com a aparição, por volta do século XIII, de julgamentos mais favoráveis aos gestos. (Tradução livre).

narra os esforços de Rodrigo Diaz de Vivar, o Cid, para recuperar sua honra frente ao rei Alfonso VI. A poesia lírica, por sua vez, composta em língua occitânica, caracteriza-se pela articulação entre música e texto, e sua primeira expressão se deu na região do sul da França, tendo como gênero maior a *cansó*, canção de amor que o trovador dedicava à sua dama segundo o código de conduta do *fin'amor* - ou amor perfeito e refinado. Na lírica, o amor aparece representado como uma relação adúltera, em que a dama casada é objeto de uma corte amorosa, cujos mensageiros são as cantigas. Esse conceito de amor foi designado posteriormente por Gaston Paris (1883) como “amor cortês”, uma súplica de amor semelhante ao ritual feudal da vassalagem, em que o poeta se coloca a serviço da dama como um vassalo, utilizando-se de expressões como *mia senhor* ou *mi dona*. Como descreve DUBY, o amor cortês era um jogo em que o prazer residia não na satisfação, mas na expectativa desse jogo:

Amar de fino amor, é expor-se numa aventura. O cavaleiro que decidia tentá-la sabia o que arriscava. Obrigado à prudência, e sobretudo à discrição, tinha que se exprimir por sinais, edificar no seio da confusão doméstica a clausura de uma espécie de jardim secreto, e fechar-se com a sua dama nesse espaço de intimidade. (...) O amor cortês concedia à mulher um poder certo. Mas mantinha este poder confinado no seio de um campo bem definido, o do imaginário e do jogo. (DUBY, 1990, p.332-333)

Diretamente ligado à *cansó* de amor, podemos assinalar a existência de outros gêneros ou subgêneros da poesia lírica: a *tensó* (tenção), gênero dialogado em que cada interlocutor fala em uma estrofe; o *descort* (descordos), cada estrofe apresenta uma métrica e uma melodia distinta; o *servintês*, poemas de caráter satírico centrados nas críticas e injúrias morais; *ensenhamen*, de conteúdo didático ou de instrução.

A poesia dos trovadores occitânicos foi rapidamente difundida pela região da Catalunha e Itália, e depois serviu de inspiração para a poesia dos *trouvères* do norte da França, dos *minnesanger* alemães, e dos poetas galego-portugueses. Para esses, o conceito de cantiga é mais amplo e subdivide-se em três gêneros: cantiga de amor e de amigo, de conteúdo amoroso; cantigas de escárnio e mal-dizer, de conteúdo satírico e burlesco; e cantigas de conteúdo religioso. Assim como na *cansó* occitânica, a lírica galego-portuguesa, junto a essas três vertentes, está vinculada a outros subgêneros: tenção, disputa dialogada; descordo; cantiga de seguir; cantiga de vilão; pastorela; bailada e lais.

Dentre os gêneros versificados que se destacaram no século XII, encontramos os lais, de raízes bretãs, que se desenvolvem sobretudo na língua *d'oïl*, notadamente na região norte da França e se diferenciam da cantiga por serem uma narrativa episódica. A denominação e a forma desse gênero estão ligadas à produção poética de Maria de França, poeta de origem francesa que viveu na Inglaterra e foi responsável pela composição de doze lais, conservados ainda hoje. Segundo Ferrari (1993), no **Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa**, os lais constituem um dos conceitos mais ambíguos e complexos da literatura medieval, pois designam, ao mesmo tempo, diferentes construções literárias. A própria Maria de França, na obra **Guigemar**, revela a transformação de um conto em lai:

Les contes que jo sai verais,  
Dunt li contes Bretun unt fait les lais,  
Vos conterai assez briefment.  
(...)  
De cest cunte qu'oï avez  
Fu Guigemar li lais trovez,  
Que hum fait en harpe e en rote;  
Bone en est a oïr la note.

(Do conto que os Bretões fizeram um lai eu vo-lo contarei bastante brevemente. (...) Deste conto que ouvistes, foi feito o lai Guigemar que foi feito em harpa e rota; é bom ouvir a sua música)

De acordo com Ferrari (1993), a conceituação pode ser elucidada com a identificação de três categorias: o lai narrativo, cuja forma se deve às composições de Maria de França, é um texto curto em versos octossílabos, de caráter episódico, não musicado e de matéria bretã; o lai lírico, composição musicada, de temática amorosa ou religiosa, com métrica e melodia que variam de estrofe à estrofe; e o lai lírico arturiano, também conhecido com o lai integrado, que designa poemas musicados com métrica e melodia iguais em todas as estrofes, inseridos nas novelas de cavalaria do ciclo bretão, desempenhando um papel de intervalo lírico, como ocorre, por exemplo, na obra **Tristan en prose** de 1250. Nessa última, os autores são anônimos, e os textos são atribuídos a personagens lendários como o próprio Tristão, Isolda e a rainha Genebra. A designação Matéria de Bretanha ou Literatura Arturiana qualifica os textos que tratam do Rei Artur e seus companheiros, temática de raízes celtas, que começou a se desenvolver no norte da França e no sul da Inglaterra, mas logo alcançou quase toda a Europa. Um de seus primeiros heróis foi Tristão, que não se distinguia apenas pelos feitos guerreiros, mas pela devoção e amor a sua dama.

Em princípios do século XIII, o trovador occitano Jean Bodel, no prólogo a sua gesta **Chanson de Saisnes**, realiza uma tentativa de classificação das matérias ficcionais delimitando as áreas geográficas em que aparecem: Matéria de Roma, Matéria de Bretanha e Matéria de França:

N'en sont que trois materes a nul home vivant :  
De France et de Bretaigne et de Ronme la grant ;  
Ne de ces trois materes n'i a nule samblant.  
Li conte de Bretaigne si sont vain et plaisant,  
El cil de Ronme sage et de sens aprendant,  
Cil de France sont voir chascun jour aparant

(Existem somente três matérias para todo homem vivente: de França, de Bretanha e de Roma a grande; essas três matérias são muito diferentes. As histórias de Bretanha são vãs e divertidas, as de Roma são sábias e exemplares, as de França, como vemos, são verídicas.)

Na segunda metade do século XII, nasce o gênero *roman*, assim nomeado porque a sua primeira aparição esteve associada a traduções de narrativas do latim para as línguas vulgares - também chamadas de línguas romances ou românicas. Muitas vezes realizada por clérigos, a tradução literária inicia-se pela matéria clássica, constituindo o *corpus* das mais antigas narrativas medievais: *Eneida*, de Virgílio, dá origem ao *Roman de Enéas*; *Tebaida*, de Estácio, ao *Roman de Thèbes*; *Ilíada* e *Odisséia*, de Homero, ao *Roman de Troie*. O trabalho de tradução estava diretamente ligado à historiografia e às exigências de fidedignidade, ordem, cronologia e veracidade, conceitos que o gênero incorpora a ponto de tornar-se uma nova forma de história. Seus autores, junto à historiografia e à matéria clássica, assimilaram também os dois principais modelos literários da época, as cantigas de gesta e a poesia lírica, articulando suas características de maior êxito: das gestas procedem as descrições de batalhas e valores, como nobreza de coração, amor à terra, valentia no combate e poder da palavra; da poesia lírica, procedem a simbologia presente em pequenos detalhes do cotidiano e o conceito de amor cortês, bem como suas fórmulas de expressão. O *roman* se diferencia desses dois gêneros que lhe servem de matriz por não ser musicado, transformando-se no primeiro gênero destinado à leitura – porém, leitura em voz alta e gestualizada. Assim, os recursos retórico-estilísticos que favoreciam o canto dão lugar a outras fórmulas métricas.

A consolidação do *roman* como gênero literário deve muito ao engenho de Chrétien de Troyes, responsável pela criação das personagens Lancelot e Perceval, e

autor de cinco obras elaboradas na segunda metade do século XII de temática arturiana: *Erec e Enid* (1150-1170), *Cliéges* (1170-1176), *Le Chevalier au Lion* (1177-1181), *Le Chevalier de la charrete* (1177-1181) e o inacabado *Le conte du Graal* (1181-1190). Chrétien compõe sua obra com certa liberdade, mas reverenciando a tradição literária da sua época, principalmente aquela de tema clássico, como o *Roman de Thèbes* e *Enéas* e a *Matéria de Bretanha*, mais precisamente, de Tristão. Chrétien converte o efervescente universo épico, marcado pelas batalhas em grupo, em um mundo ideal, no qual o herói luta sozinho na busca de seu objeto de desejo. Esse objeto é, na maioria das vezes, uma dama, motivo pelo qual o romance se apodera do espírito cortesão, vivenciado em detalhes, mas o jovem cavaleiro romanesco, antes de alcançar a dama, busca na realidade descobrir-se a si mesmo, encontrar seu lugar na sociedade graças às aventuras com as quais se depara em sua perseguição. Como observamos, no final do século XII, o verso obtinha primazia em todas as expressões literárias. A partir daí, as formas narrativas em prosa começaram a se difundir e muitos daqueles poemas foram sendo prosificados.

## 1.2. Os jograis

Utilizado para designar a pessoa que divertia o povo, o termo *jocularis*, ou *joculator*, generaliza-se no século XII, nas línguas vulgares: em francês, *jongleur* e *jongleur*; em occitânico, *joglar*; em galego-português, jogral; em italiano, *giullare*. Bastante ampla, a denominação compreendia diversas habilidades, como intérpretes, palhaços, adestradores de animais, acrobatas e manipuladores de fantoches. Por detrás de todas essas atuações, há, entretanto, a ideia comum de alguém que ganha a vida atuando e entretendo o público. Os jograis intérpretes propagavam quase toda a literatura do período: a poesia lírica, as narrativas de caráter épico e os romances cavalheirescos. Dentro desse repertório literário, a poesia trovadoresca, composta por verso e melodia, exigia um protagonismo ainda maior desses agentes, posto que sua difusão dependia da execução instrumental e do canto. Nessa perspectiva, podemos afirmar que a obra se tornaria pública apenas quando o jogral tivesse cantado a composição.

Esses portadores da palavra poética tinham uma vida de itinerância, de corte em corte, cruzando cidades e países, alguns não somente com o propósito de divulgação dos

textos, mas para peregrinações religiosas a Santiago de Compostela, Roma e Jerusalém. Um testemunho deste caráter nômade encontramos no próprio nome que levava o jogral occitano, da região da Gasconha, *Cercamon*, assim conhecido por ter corrido o mundo realizando seu ofício, pois viajou *por todas las tierras donde pudo andar*. Apenas em momentos de riqueza, o jogral dispunha de um cavalo para se locomover, pois normalmente caminhava a pé e a bagagem que trazia consigo era reduzida a um livro e uma viola. As viagens empreendidas pelos jograis favoreciam o intercâmbio da produção poética e musical, entretanto, com a dispersão dos ouvintes em diversas regiões, tornava-se necessário o estabelecimento de uma base idiomática comum que transcendesse as fronteiras, como foi o caso da língua occitana utilizada em diferentes regiões do sul da França, no norte da Itália e nos estados do norte da Espanha, o mesmo ocorrendo com o galego-português utilizado em todo Portugal e no noroeste da Espanha.

Essa literatura descentralizada, como comenta Martin de Riquier (1992), “*no aparece vinculada a lo que hoy llamamos una nacionalidad, ni tan solo a un estado o entidad política determinada que la incluya toda entre sus fronteras*”<sup>9</sup> (p.11). Como revelam alguns testemunhos, a experiência de se deslocar da terra natal era importante por diversos motivos: o intercâmbio com outros artistas, o julgamento dos diferentes públicos e a adequação do repertório. De acordo com Menéndez Pidal (1975) “*las biografías hacen notar, respecto de los juglares de poco valor, que viajaron poco, como Hugo de la Bacalairía, o que nunca salieron de su tierra, como Albertet de Cailla.*”<sup>10</sup>(p.71). A cada festa importante anunciada saíam jograis dos lugares mais distantes e, nessas viagens, caminhavam em grupo, “mais de mil quinhentos”, conversando, declamando, ouvindo e trocando repertórios, como relata a obra anônima occitana **Roman de Flamenca**. Nesse mesmo sentido, Chrétien de Troyes descreve no romance **Erec y Enid**: “*Cuando la corte se reunió no hubo en la región ministril que supiera algún modo de deleitar que no acudiera a la corte.*”<sup>11</sup> (1987, p.38). Em troca de seu

---

<sup>9</sup> Não aparece vinculada ao que hoje chamamos uma nacionalidade, nem somente a um estado ou entidade política determinados que a incluisse toda entre suas fronteiras. (Tradução livre).

<sup>10</sup> As biografias chamam atenção para os jograis de pouco valor, que viajaram pouco, como Hugo de Bacalairía, ou que nunca saíram de sua terra, como Albertet de Cailla. (Tradução livre).

<sup>11</sup> Quando a corte se reuniu, não teve na região nenhum menestrel que soubesse algum modo de encantar que não estivesse lá. (Tradução livre).

trabalho nessas festividades que costumavam durar meses, poderiam receber apenas hospedagem e comida, ou em alguns casos, moedas, tecidos e até cavalos.

Alfonso X, rei castelhano de 1252 a 1284, cuja corte era famosa por acolher artistas de diferentes regiões, além de poeta, foi responsável por incentivar, regular e patrocinar a atividade poética na Península Ibérica. Como legislador, o monarca redige uma obra jurídica intitulada *Las siete partidas*, um conjunto de leis na qual se pode encontrar alguns juízos a respeito da atividade dos jograis, semelhante àqueles realizados pelo bispo Thomas de Cobanhan. No código de Alfonso X, na *segunda partida, título XXI, da lei XX*, ressalta-se o privilégio que gozavam aqueles cantores de gestas: “*que los juglares no dijese[n] ante ellos otros cantares sino de gesta, o que hablasen de hecho de armas.*” A segunda distinção está na *sétima partida, título VI, lei IV*:

Otrosí [son infamados] los que son juglares, e los remedadores, e los fazedores de los çaharrones que publicamente andan por el pueblo, o cantan o fazen juegos por precio que les dan. Mas los que tañeren instrumentos o cantassenb por fazer solaz assi mesmos o por fazer plazer a sus amigos, dar solaz a los reyes o a los otros señores, non serían por ende enfamados. (apud VELASCO, 1999, p.25)

Essa lei excluía da infâmia aqueles que tocam e cantam para divertir os reis e senhores, entretanto o fato de não haver nomenclatura que diferenciasse os jograis considerados “*infamados*” daqueles que “*non serían por ende enfamados*”, igualava o malabarista que passava as noites nas tavernas ao músico que cantava e compunha versos para nobres. O poeta occitânico de origem nobre, Guiraut de Riquier, considerava que o nome do jogral levava consigo uma velha tradição de dignidade e, na busca de salvá-lo do descrédito no qual vinha caindo, sobretudo na occitania, escreve, em 1274, sua Súplica pelo nome dos jograis, conhecida como *Supplicatio*, endereçada ao rei Alfonso X. Guiraut de Riquier argumenta que, na sociedade, clérigos, cavaleiros, burgueses ou mercadantes são conhecidos e respeitados pelo nome e sobrenome, pelos quais respondem de acordo com as virtudes que possuem, e exemplifica ainda que, antes do nome de batismo, os clérigos são chamados de acordo com seus títulos: frades, sacristãos, diáconos, priores, abades, bispos, arcebispos ou cardeais. Assim, reivindicando aos jograis semelhante distinção, diz Riquier:

Mas aqueles que dispõem de acabado saber e boa conduta e vivem sem artimanhas, deveriam ser mais honrados: no entanto, não vejo nada disso ser feito; ao contrario, quem é mais ousado em pedir, mais aquinhado vive agora na corte, pois não se presta atenção aos homens recatados.

Por isso vos peço, rei valoroso, que determineis, para que seja honrada como se deve a ciência – pois por essa ciência deve receber honras aquele que a tem, e maiores ainda aquele que a sabe usar –, escolher para esses um nome adequado, da melhor maneira possível.

Pois há muitos trovadores de diversos gêneros aos quais não convém honrar, porque as suas obras não são corretas: alguns empregam o seu saber em malediscência, outros compõem insípidas cobras, sirventenses e danças, com as quais buscam obter honrarias pelo seu trovar. (BASSETTO, 2003, p.128-129)

Em resposta à Súplica de Guiraut de Riquer, o monarca, em 1275, no texto conhecido como a *Declaratio*, condena as atividades desonradas, mostra a divisão e a hierarquização no meio jogralesco e traça um panorama sobre os diferentes tipos de jograis existentes na península: “bufões”, “cazurros”, considerados vis; os “trejeitadores” e “arremedadores”, mais ligados à mímica e aos espetáculos teatrais; o jogral propriamente dito e o “segrel” – o primeiro, dedicado à parte instrumental, e o segundo, designando os jograis que executavam e compunham. Ainda que referido por Alfonso X, o termo segrel, para designar uma classe intermediária entre trovador e jogral, não obteve muito êxito em sua corte, sendo mencionado poucas vezes. A etimologia da palavra trovador ou, *trobador*, no provençal, manifesta as duas vertentes culturais que convergem na arte de composição: a forma das melodias litúrgicas medievais e o engenho da retórica. O termo trovador deriva do latim medieval, *tropare* e *tropatore*, formado, por sua vez, sobre a raiz *tropus*, palavra que designa um texto breve, versificado e com música, que compunha parte do ofício litúrgico praticado em quase toda Europa, cujo desenvolvimento deu origem ao drama litúrgico. A formação do trovador, nessa perspectiva, exigiria o acesso a alguns conhecimentos no âmbito da gramática, da retórica e da educação litúrgica e literária. Ainda que contassem com formação intelectual privilegiada e se distinguissem dos jograis pela composição, a fronteira que os separava não poderia ser facilmente estabelecida, pois existiram jograis com acesso à formação em escolas monásticas e, como evidenciou Guiraut de Riquer, “alguns sábios jograis compunham bons versos”. Os jograis, à medida que caminhavam de corte em corte, difundindo seu repertório, foram conquistando um espaço mais amplo que o dos trovadores; movimentando-se tanto no universo aristocrático como no

popular, divertindo ao mesmo tempo os nobres e os humildes, portando-se como uma espécie de tradutor de um universo a outro. Os trovadores nobres não podiam viajar livremente como os jograis, pois exerciam cargos na casa real, mas certamente invejavam os aplausos recebidos pelos intérpretes andarilhos – e estes, muitas vezes, assumiam as funções daqueles, como observa a filóloga Carolina Michaëlis de Vasconcelos: “Uma vez que muitos *jograres* tentavam também compor – e, aliás, amiúde com mais sorte e entendimento que os seus senhores – aplicaram-se a si mesmos o nome *trobador*, e o *segrel* fez o mesmo.” (apud VIEIRA, 2004, p. 63). Sobre a atuação do jogral *remedador*, observa a filóloga:

Que essa denominação era usual, pode-se deduzir da palavra *arremedillo* empregada num documento português para um tipo de mascarada dramática e da cantiga 293 de Afonso X: *Como un iograr... quis remedar como siia a omagen de S. Maria...* Nela diz-se de um jogral lombardo

*un iograr remedador*  
que atan ben remedava  
que avian en sabor  
todos quantos lo viian  
et davan lle com amor  
panos et selas et freos  
et outro muito bon don  
e el con sabor d’aquesto  
ia mais non fazia al  
senon *remedar* a todos  
.....  
mas o dem’a que criia  
de conselho, fez ll’atal,  
remedillo fazer end’  
.....  
e *arremedar* a cuidou.

Dessa cantiga depreende-se que o imitador fazia “imagens vivas”, com uma mímica extraordinariamente hábil. (2004, p. 63)

Podemos compreender a destreza com que se deslocavam na sociedade cortês por meio de alguns personagens literários que se disfarçavam de jograis para alcançar seus objetivos sem impedimentos. No cantar de gesta occitano **Daurel e Beton**, escrito aproximadamente no início do século XIII, Beton, objetivando vingar a morte de seu pai, disfarça-se de jogral para acessar a corte do traidor e, estando diante dele, narra sua própria traição. Tristão, buscando maneiras para rever sua amada, sob a guarda do Rei Marc, finge-se de jogral: veste roupas esfarrapadas, pinta o rosto, disfarça a voz e faz

com que seus movimentos do corpo adquiram trejeitos de louco. Assim, como um bobo hábil nas palavras, entra na corte e declara, diante de todos, seu amor por Isolda, revelando lembranças secretas de quando estavam juntos. Como podemos observar nessas duas passagens, as portas da corte se abrem com grande receptividade para a entrada dos jograis, que rapidamente estabelecem em seu entorno um espaço de encenação, garantindo liberdade total em seu discurso. De acordo com Velasco, “*el disfraz de juglares es algo más que un instrumento para franquear: permite también el canto de la verdad, de la traición, del aviso (como sucede en Aucassin et Nicolette), en suma, es el mejor certificado para un mensaje.*”<sup>12</sup> (1999, p.46)

Os jograis que se iniciavam na arte de compor versos enfrentavam duras críticas de trovadores, como podemos observar nas tenções galego-portuguesas - gênero da poesia lírica em que dois poetas dialogam alternando-se de estrofe a estrofe. Ainda assim, um dos poetas mais notáveis no *corpus* galego-português é o jogral Lourenço, conhecido por sua capacidade de refutar as acusações que recebia de ser mal compositor. Sobre sua personalidade, sabemos que esteve ativo no terceiro quartel do século XIII, exerceu funções jogralescas a serviço do trovador Johan Garcia de Guilhade, e que a ele são atribuídas um total de dezoito composições: duas cantigas de amor, sete de amigo, uma de mal dizer e oito tenções. A razão principal dos escárnios que lhe foram dirigidos dizia respeito à ambição de elevar-se à posição de trovador e sua incapacidade de fazer bons textos. Numa dessas tenções, o trovador João Vasques de Talaveira, acusava Lourenço de “trobar desigual”:

Lourenço, tu veens por aprender  
de mim, e eu nom cho quero negar:  
eu trobo bem quando quero trobar,  
pero nom o quero sempre fazer;  
mais di-me ti, que trobas desigual:

O mesmo Lourenço é alvo das críticas do trovador Joam Soares Coelho, que o acusa de compor “tençon desigual e que non rimava”, e de Pero Garcia Buralês, que também o repreende: “nem rimades nem sabedes iguar”. O jogral é acusado nas três tenções de não responder ou não tornar igual o esquema rimático proposto pelo trovador

---

<sup>12</sup> O disfarce de jogral é algo mais que um instrumento para abrir caminho: permite também o canto da verdade, da traição, do aviso (como é o caso de Aucassin et Nicolette), em suma, é o melhor certificado para uma mensagem. (Tradução livre)

na primeira estrofe. Por meio da sátira, verificamos também que os trovadores reconheciam os recursos e as particularidades estilísticas de cada um. Para desempenhar habilidade nessa arte, compondo tenções rimadas e iguais, de acordo com Correia (2012), seria preciso, dentro das restrições impostas pela versificação, equilibrar a cantiga, fazendo de cada estrofe uma estrutura argumentativa igual à dos trovadores.

A atividade do jogral, como demonstra o *sirvintês-ensenhamen* do trovador occitano Guiraut de Calanson, exigia o domínio de, no mínimo, nove instrumentos, capacidade de compor canções, dançar, saber de cor o repertório cortês dos outros trovadores e cantar diversos gêneros literários, como a épica românica, a mitologia grega, as narrativas clássicas e as façanhas do rei Arthur:

Alegre juglar,  
del salterio,  
harás diez cuerdas temblar;  
nueve instrumentos,  
si bien los aprendes,  
podrán servirte en toda necesidad. (VELASCO, 1999, p.41)

(Alegre jogral, do saltério farás dez cordas soar; nove instrumentos, se bem os aprendeis, poderão servir-te em toda necessidade.)

Poucos eram os jograis que atendiam a todas as instruções de Calanson, pois a maioria se especializava em determinadas modalidades, instrumentos e gêneros, como salienta Martin de Riquer (1992) ao diferenciar jograis de gestas e jograis de lírica:

Aquél es más populachero, expone una matéria episódica y larga en la que es lícito introducir câmbios y puede suplir las faltas de memoria con la improvisación, y la música de sus textos ofrece pocas dificultades. El juglar de lírica, en cambio, y concretamente el que tenía por misión divulgar las poesias de los trovadores, se veía obligado a ser fidelísimo a un texto que, aunque breve, a veces ofrece grandes complicaciones rítmicas y métricas, y a una melodía con afiligranados virtuosismos. Podríamos compararlo al actual cantante de lieder o de ópera, que há de dar vida y entonación a una partitura, pero sin traicionarla jamás. <sup>13</sup> (RIQUER, 1992, p.31)

---

<sup>13</sup> Aquele é mais popular, expõe uma matéria episódica e longa na qual é lícito introduzir mudanças e pode suprir as faltas de memória com a improvisação e a música de seus textos oferece poucas dificuldades. O jogral de lírica, ao contrário, e concretamente ele que tinha por missão divulgar as poesias dos trovadores, se via obrigado a ser fiel a um texto que, ainda que breve, às vezes oferece grande complicações rítmicas e métricas, e a uma melodia com requintados virtuosismos. Poderíamos compará-lo ao atual cantor de ópera, que deve dar vida e entonação a uma partitura, mas sem traí-la jamais. (Tradução livre)

O jogral, intérprete das cantigas de gesta, descrito por Riquer, com esse espaço relativamente amplo para a improvisação, está a todo tempo impondo um desafio à imaginação do espectador ao incorporar, por exemplo, gestos e feições das personagens, ao dar vida a seus discursos e juramentos, em que a palavra proferida cria no espaço o que diz. Este jogo de recepção e enunciação é perpassado de teatralidade; é próprio da conduta de gêneros orais e envolve necessariamente o improvisado, pois as circunstâncias levam o intérprete a recompor o texto, variar o gesto e a modulação segundo a expectativa que ele apreende do ouvinte no curso da *performance*. De acordo com a definição de Zumthor, “o tempo da poesia oral é, se assim posso dizer, corporalizado. É um tempo vivido no corpo: aquilo que denomino um tempo real.” (2010, p.89) Esse jogo do improvisado, entretanto, já estava evocado na obra **Retórica a Herênio**:

Se estiverem cansados de ouvir, partiremos de algo que possa provocar o riso: de um apólogo, uma fábula verossímil, uma imitação distorcida, uma inversão, uma ambigüidade, uma insinuação, uma zombaria, um disparate, um exagero, uma comparação, um trocadilho, algo além do esperado, uma semelhança, uma novidade, uma história, um verso. (ANÔNIMO, 2005, p.63)

A existência desse “ouvinte-autor”, conforme salienta Zumthor (2010), garante a especificidade do fenômeno da recepção na poesia oral, que requer imperiosamente um interlocutor, mesmo se reduzido a um papel silencioso. Esta constante adaptação da narrativa aos humores do auditório confere mobilidade ao texto, que se atualiza a cada leitura.

O momento de execução da obra oral por um intérprete, bem como o instante de sua *performance*, único e transitório, torna impossível a reconstituição da obra original. Ainda que intangível ao pesquisador, podemos buscar indícios dessa oralidade inaugural através de recursos linguísticos fornecidos pelos textos dos manuscritos, mapeando, por exemplo, todos os elementos que atestam a modulação da voz e a expressividade do corpo. Ainda que a obra encontre na voz seu único modo possível de realização, Zumthor chama atenção para a convivência dessa sociedade com a cultura escrita, definindo a Idade Média como portadora de um tipo de oralidade mista, em que a influência do escrito “permanece externa, parcial e atrasada”. Nesse contexto, não era possível estabelecer uma oposição categórica entre escrita e gestualidade/oralidade, pois a própria escrita, resultado de um trabalho engenhoso do copista, era também um gesto.

Os termos que designam as obras trovadorescas - *canções, cantigas, canción, cansó, chanson* - explicitam o gênero de uma poesia composta para ser cantada, que deve articular de maneira harmoniosa as palavras e os sons. Além da partitura, os recursos retórico-estilísticos de ligação inter-estrófica, os paralelismos e as rimas estão intimamente ligados ao uso da voz e são procedimentos utilizados conscientemente para auxiliar a memória do locutor e do auditório. O êxito da comunicação oral está relacionado justamente com a capacidade de determinado repertório permanecer na memória, independente da vontade do ouvinte. De acordo com Antoni Rossell, “*se trata casi de una virtud divina, que nos recuerda los escritos herméticos helenísticos que afirmaban que la oración de los hombres (oración cantada) ponía en funcionamiento la bóveda celeste, y con ella a todas las divindades a favor del sujeto que reza.*”.<sup>14</sup>(2006, p.2)

Nas narrativas medievais é significativa a utilização da função performativa da palavra, termo que, conforme foi tratado por J. L. Austin (1990), refere-se a enunciados que concretizam ações à medida que são proferidos, bem como diversas fórmulas linguísticas que marcam o diálogo do narrador com o ouvinte, como o uso de interpelações, vocativos e imperativos. A poesia trovadoresca se comunica com o ouvinte não apenas no momento do espetáculo, mas na própria composição, como podemos perceber por meio das manifestações que nos deixaram as narrativas medievais. Os primeiros versos, espaço em que se dá o convite para o espectador ingressar na história, são representativos dessas intervenções dialógicas que pontuam toda narrativa oral. Na obra *Le Roman Tristan et Iseut*, na versão de Joseph Bédier (1918), por exemplo, o narrador anuncia:

Seigneurs, vous plaît-il d'entendre un beau conte d'amour et de mort?  
C'est de Tristan et d'Iseut la reine. Écoutez comment à grand'joie, à  
grand deuil ils s'aimèrent, puis en moururent un même jour, lui par  
elle, elle par lui. (p.1)

(Senhores, gostaríeis de ouvir um belo conto de amor e de morte? É de  
Tristão e Isolda, a rainha. Escutai como em grande alegria, em grande  
tristeza eles se amaram, depois morreram num mesmo dia, ele por ela,  
ela por ele.).

---

<sup>14</sup> Trata-se quase de uma virtude divina, que nos recorda os escritos herméticos helenísticos, que afirmavam que a oração dos homens (oração cantada) punha em funcionamento a abóboda celeste e com ela todas as divindades em favor do sujeito que reza. (Tradução livre)

Na primeira obra de Chrétien, *Erec y Enid*, o autor redige uma introdução em que, além dos recursos linguísticos para mobilizar o auditório, ele se apresenta referindo-se a si mesmo na terceira pessoa e explica o funcionamento de sua arte: “*de um conto de aventuras extraiu um relato muito formoso*”<sup>15</sup>(1987, p.3). Da matéria bruta, que consiste no conhecimento do enredo, o jogral esculpe a sua narrativa: a sequência, os diálogos, os monólogos, os cenários, os comentários e as falas dirigidas aos ouvintes. Como era comum o autor se apresentar na introdução da narrativa, Martin de Riquier levanta a hipótese de que as informações biográficas foram compostas com base nos dados fornecidos pelos próprios jograis:

Tal vez no sería del todo desencaminado pretender que algunas razós, o por lo menos su núcleo originário, procedieran de informaciones orales o escritas que el trovador daba al juglar para que este las comunicara al auditorio antes de cantar una pieza, principalmente un *servintés* que, por sus referencias a hechos locales y del momento, no podría ser comprendido en otro ambiente o años más tarde.<sup>16</sup> (1992 p.27).

Chrétien, por exemplo, depois de conferir a devida autoridade e confiabilidade à obra, declara: “*Comenzaré ahora la narración que permanecerá en la memoria mientras dure la cristandad; de esto se envanece Chrétien.*”<sup>17</sup>(1987, p.3). As expressões “Começarei agora a narração”, ou similares como, “Senhores, gostariam de ouvir?” ou ainda “escutai” privilegiam diretamente a relação com o interlocutor, destinatário da obra, invocando a participação dos ouvintes. O leitor de hoje, ao realizar a leitura silenciosa dos textos medievais, inevitavelmente esbarra nesse aparato linguístico que remete à *performance*. Nesse momento, se o leitor não se transporta para o espaço da oralidade, perde-se significativamente a força da matéria narrada ou cantada. O autor N. Van den Boogaard, em 1982, questionava-se a respeito da motivação dos copistas que optaram por manter, na versão manuscrita, as intervenções orais. Segundo menciona Zumthor, Boogaard “fareja aí uma intenção pedagógica, uma vez que o manuscrito destinava-se a um aprendiz recitante, ao qual se ensinavam assim o momento, o lugar e

---

<sup>15</sup> De um conto de aventuras extraiu um relato muito formoso. (Tradução livre).

<sup>16</sup> Talvez, não seria despropositado pretender que algumas *razós*, ou pelo menos seu núcleo originário, procederiam de informações orais ou escritas que o trovador dava ao jogral para que esse comunicasse ao auditório antes de cantar uma peça, principalmente um *servintés* que, por suas referências a feitos locais e de momento, não poderia ser compreendido em outro ambiente ou anos mais tarde. (Tradução livre).

<sup>17</sup> Começarei agora a narração que permanecerá na memória enquanto dure a cristandade; disso se envaidece Chrétien. (Tradução livre).

a maneira de advertir, em *performance*, o público.” (1993, p.224.). Como a obra só existe atualizada diante de um público, os copistas mantêm as intervenções, referendando a importância dessa execução. Como o protagonismo do público na *performance* é decisivo para seu desenvolvimento, o intérprete está sempre convocando uma aproximação, provocando respostas dos ouvintes: uma fala, um riso, um gesto, uma expressão, um silêncio. Para que esse diálogo ocorra com sucesso, entretanto, é necessário que se estabeleça um pacto de aceitação entre ouvinte e locutor no instante da *performance*, criando cumplicidades e tornando verossímil as emoções, o enredo e os jogos vocais que dão vida a diferentes personagens interpretadas pelo jogral.

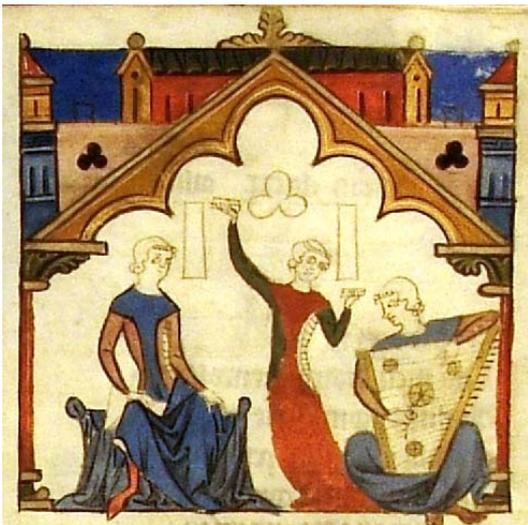
As fórmulas de interpelar o público não marcam apenas a abertura das obras, mas estão presentes ao longo de toda narração, seja para conter a dispersão do público, para incluir comentários e julgamentos sobre o texto, ou para proporcionar novo fôlego ao orador em trechos muito longos. A função fática da linguagem, de acordo com Jakobson (2001), está especialmente centrada no processo de comunicação e nos recursos da fala e tem por objetivo manter a interação entre interlocutores, recurso muito utilizado nas narrativas orais. A função fática pode ser expressa também gestualmente, pois apenas com um movimento de mãos ou uma expressão facial é possível cumprimentar, questionar, reprovar ou ainda mostrar satisfação, revelando que o corpo inteiro compõe o discurso no momento da *performance*. O orador dispõe, assim, de um amplo repertório gestual com o qual pode orquestrar diversas intenções: “Na fronteira entre dois domínios semióticos, o *gestus* dá conta do fato de que uma atitude corporal encontra equivalente numa inflexão de voz, e vice-versa, continuamente.” (ZUMTHOR, 1993, p.244)

Muitas vezes, esses *gestus* – as marcas da inflexão da voz associada à atitude corporal - são sugeridos pela própria obra literária ao descrever olhares, cenas de batalhas e juramentos. Assim como a vestimenta, os acessórios e as expressões do corpo, as circunstâncias que envolvem a narração também participam do conteúdo da narrativa, daí o caráter movente dos textos orais, pois a modificação no ambiente altera a transmissão da *performance*. O espaço frequente das apresentações literárias corresponde ao mesmo circuito pelos quais caminhavam os jograis em suas viagens, ou seja, cortes senhoriais, palácios, praças de vilas e cidades. Em todos os ambientes, a motivação de sua presença era sempre a mesma: divertir e entreter o público no período

que durasse uma festividade. Conforme observamos na descrição das bodas de *Erec y Enid*, as grandes celebrações mobilizavam a presença de muitos jograis com as mais distintas atuações, demonstrando que os intérpretes não contavam com um ambiente privilegiado, com condições específicas que favorecessem a atenção e a acústica da voz e dos instrumentos. Em meio aos ruídos e ao tumulto da festa, realizavam seu espetáculo e se adaptavam aos diferentes espaços e públicos, como salienta Luis Correia de Sousa:

Nas situações em que era requerida a participação musical ao ar livre, seja em contextos militares, ou em cerimônias festivas, utilizavam-se maiores conjuntos instrumentais ou instrumentos mais sonoros, designados “altos”, pelo volume de som que poderiam produzir, como charamelas, sacabuxas ou tambores. Ao contrário do que acontecia se o ambiente fosse mais intimista, de interior, onde eram usados os instrumentos “baixos”, pouco ruidosos, como eram as harpas, violas de arco, alaúdes e flautas entre outros. (SOUSA, 2006, p.242)

Sobretudo no decorrer do século XIII, o espetáculo poderia contar com a presença de mulheres, denominadas jogralesas ou bailadeiras, que se dedicavam à dança e ao canto. Riquer (1992) traz também a denominação das dançadeiras e cantadeiras, profissionais análogas às jogralesas, que cantavam e dançavam em público ao som do pandeiro. As iluminuras do Cancioneiro da Ajuda trazem as jogralesas sempre ao lado do jogral, como um complemento obrigatório de sua *performance*, ora sentadas, ora dançando.



(O nobre, a soldadeira com castanholas, o jogral com saltério em forma de trapézio)

Por meio das miniaturas do cancioneiro da Ajuda, temos uma mostra da importância dessas mulheres, no contexto galego-português, no momento de execução das obras, pois das dezesseis miniaturas, doze contam com essa presença feminina. Na ilustração apresentada, a mulher aparece no centro, identificada pela vestimenta que a cobre até os pés, tocando castanholas com os braços erguidos, o corpo em movimento, sugerindo uma dança. Entre as figuras masculinas, representadas com indumentárias mais curtas, o jogral toca um saltério, e o nobre, possivelmente um trovador, aparece sentado com gestos firmes, e roupa mais trabalhada própria à autoridade de um espectador que não apenas observa e aprecia, mas que também avalia o desempenho dos profissionais. As miniaturas possuem enquadramento de inspiração gótica, seus contornos em preto delimitam as características dessa arquitetura. Em todas as iluminuras aparece a ilustração do trevo, remetendo às virtudes trinitárias. Segundo a pesquisadora Maria Ana Ramos (no prelo), as iluminuras do Cancioneiro da Ajuda são as únicas representantes da *performance* musical dos trovadores. Os cancioneiros que trazem a poesia lírica occitana, por exemplo, privilegiam uma iconografia mais retratística, em que o poeta aparece sozinho, preocupando-se mais em esboçar características biográficas do que o contexto de execução.

Ora, as miniaturas galego-portuguesas, por mais rudimentares e incompletas, que nos possam parecer, facultam-nos este significativo testemunho do desempenho trovadoresco. Um movimento literário destinado à fruição melódica do canto, acompanhado por instrumentos musicais e por movimentos ritmados pelo corpo. <sup>18</sup>  
(RAMOS, p.11)

Nessa representação do espetáculo trovadoresco, a prioridade parece estar concentrada na execução musical, como atestam as imagens de diferentes instrumentos ao longo das dezesseis miniaturas. Essa forte presença musical se assemelha aos modelos de iluminura dos *scriptoria* de Don Alfonso X, transparecendo uma influência dos códices das Cantigas de Santa Maria.

As cantigas Marianas correspondem a um conjunto de 427 composições, de caráter religioso, em que o rei de Castela presta uma homenagem à Virgem Maria. Escritas em galego-português, as cantigas foram conservadas em quatro manuscritos, o mais relevante deles, no que diz respeito ao trabalho pictórico, é conhecido como

---

<sup>18</sup> Artigo no prelo para publicação na Revista Politeia da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - concedido pela autora em novembro de 2012.

Códice Rico, e faz parte do acervo da Biblioteca de El Escorial, na Espanha. As miniaturas são dispostas em séries de seis cada uma, e contêm um título explicativo. Ao contrário do Cancioneiro da Ajuda, em que apenas um artista foi responsável pelo trabalho, o códice afonsino, devido à grandeza do trabalho, contou com o empenho de pintores profissionais e de numerosos ajudantes – distribuídos em equipes régias de miniaturistas.



Essa iluminura, por exemplo, corresponde à cantiga de *loor* (louvor) n° 300 – “*Muito deveria ome sempr’a loar a Santa Maria e seu ben rezoar*” – em que o rei Alfonso X enaltece a Virgem Maria, numa afirmação de fé e devoção. A ilustração capta a densidade de uma cena teatral em pleno transcurso. São treze personagens harmoniosamente distribuídos num pequenino palco: na metade da esquerda, dez personagens; na metade da direita, três. Esta metade, por sua vez, é dividida em duas outras: à direita, eleva-se a figura da Virgem Maria com o Menino Jesus no colo – ambos esboçam um leve sorriso e dirigem o olhar para os músicos que estão sentados; à esquerda, o homem ajoelhado, provavelmente o próprio rei Sábio, realiza a intermediação, como uma espécie de apresentador e condutor do espetáculo – sua mão esquerda, espalmada, como quem busca a bênção, está voltada para a Virgem, e o dedo indicador da mão direita parece reger os músicos. Na outra metade do palco, as personagens são rapidamente identificadas por suas posturas corporais: as que estão sentadas, o homem que toca a viola de arco e as dançarinas. Num olhar mais atento,

entretanto, identificamos seis planos: no primeiro, à esquerda, o músico toca a rota, um tipo de saltério, em forma triangular, com dezessete cordas; no segundo, o músico toca o albogue, um instrumento de sopro, e os outros dois tocam diferentes tipos de saltério; no terceiro, duas pessoas, possivelmente aprendizes, observam atentamente a execução instrumental; no quarto, destacando-se do conjunto, o homem toca a viola de arco; no quinto, a dançarina de costas para a Virgem e a dançarina a quem está unida pela mão esquerda; no sexto e último plano, a dançarina aparece entre as outras duas. Para realçar o dinamismo da cena, temos ainda o complexo jogo de olhares que se estabelece entre as personagens. Até mesmo o longo espaço vazio que se forma acima do monarca ajoelhado tem um significado cênico, pois serve para realçar a presença da Santa Maria. O sorriso do Menino Jesus nos faz lembrar a passagem do conto **O jogral de Nossa Senhora**: “As crianças, ele bem se lembrava, gostavam muito de vê-lo fazer os seus números.” (ZINK, 2001, p.45). Finalmente, é importante ressaltar a coreografia realizada pelas três mulheres que dançam em homenagem à Virgem: com os dedos entrelaçados, a personagem do meio ergue para o alto as mãos das duas companheiras, num movimento rico de simbologia, pois a dança em roda, característica de rituais em diversas regiões, representa os ciclos, as renovações do universo e a unidade do próprio criador.

Ao tocarem seus instrumentos, os músicos trazem um repertório gestual específico por meio da postura, em pé ou sentados, do movimento da cabeça, dos olhos, das mãos, dos dedos ou até mesmo da disposição dos pés. A inclinação do arco para se tocar a viola, por exemplo, a elevação do braço, o balanço do corpo proporcionado por esse movimento, a inclinação da cabeça e o semblante devem estar em consonância com a melodia. O conjunto dos movimentos realizados pelos músicos tendem também à dança que, de acordo com Zumthor, é a expressão máxima do gesto poético:

Antes do século XV, conhecem-se apenas danças em grupo, com figuras, em roda, em cadeia, das carolas às procissões dançadas; unidade no jogo, reveladora de um desígnio comum. (...) A maioria das danças é cantada: gesto e voz, regulados um pelo outro, asseguram uma harmonia que os transcende. A parte cantada, com ou sem acompanhamento instrumental, é, em geral, mantida por um solista ou um coro, respondendo aí os dançarinos por um ritornelo. O texto determinado por sua função, aparenta-se ao gesto que ele verbaliza. (1993, p.247)

Os instrumentos de corda eram os mais populares, especialmente a viola, ou viola de arco, também chamada de viela, tocada com um arco ou com uma pena, parecida com o nosso violino, instrumento muitas vezes reproduzido e mencionado pelos textos literários. Segundo Menéndez Pidal (1975), a importância deste instrumento era tamanha que “*habia traído la creación de una palabra especial para designar la acción de tañerle, y era el verbo violar, análogo al provenzal antiguo, viular*”<sup>19</sup> (p.37-38). Outro instrumento popular entre os jograis e trovadores era a cítola, derivada da cítara, instrumento de corda nomeado diversas vezes nas cantigas galego-portuguesas, aparecendo como “citolom”, “citolares” e no verbo “citoliar”. Os trovadores João Peres de Amboim e João Soares Coelho compõem uma tenção em que buscavam as causas de um jogral cantar mal e não saber tocar a cítola:

-Joam Soares, comecei  
de fazer ora um cantar,  
vedes por quê: porque achei  
boa razom pera trobar –  
ca vej’ aqui um jograrom  
que nunca pode dizer som  
nen’ o ar pode citolar

Para João Peres d’Aboim, a deficiência do jogral é de raiz congênita, mas para João Soares Coelho a causa deve-se à bebida e ao sexo:

por que bebe muit’, eu [o] sei;  
e come e fode, pois, falar  
non pode; por esta razon  
canta el mal;

Em outra tenção, Joan Garcia de Guilhade ameaça quebrar a cítola na cabeça do jogral Lourenço, pois este não tem competência para compor nem executar a poesia:

- Vês, Lourenço, ora m’assanharei  
pois mali entenças, e tod’o farei  
o citolom na cabeça quebrar.

Ainda na categoria de instrumentos de corda, porém menos populares, encontravam-se a rota, o saltério, a mandora, o monocórdio e a harpa - esta última, característica dos povos germânicos, era utilizada como acompanhamento dos lais de

---

<sup>19</sup> Havía trazido a criação de uma palavra especial para designar a ação de tocar, e era o verbo violar, análogo ao provençal antigo, viular. (Tradução livre).

Bretanha. A ligação desse instrumento com o gênero narrativo deve-se sobretudo à figura de Tristão que, além de exímio cavaleiro, distinguia-se por sua virtuosidade na harpa, como ressalta Yara Frateschi Vieira:

A sua fama de compositor e cantor de lais, ao som da harpa ou da rota, já aparece estabelecida no século XII, como se pode comprovar pelas referências contidas em especial no *Lai du Chèvrefeuille*, composto provavelmente entre 1160 e 1170 por Marie de France: aí começa ela por dizer que não só ouvira várias vezes esse lai, mas que também o encontrara num livro sobre os amores de Tristão e a rainha; (...). (2012, p.537)

Além dos instrumentos de corda utilizavam-se também instrumentos de sopro como a trompa, a corneta e a sacabucha, que era um tipo de flauta. Aqueles que tocavam instrumentos de percussão - tambores, pandeiros e castanholas - eram considerados de menor estatuto social entre os jograis. Pode-se observar na sátira do trovador Martin Soares a depreciação dos “jograis de tambores”:

Benquisto sodes dos alfaiates,  
dos peliteiros e dos medores  
do vosso bando som os trompeiros  
e os jograes dos atambores,  
porque lhis cabe nas trombas vosso som  
pera atambores, ar dizem que nom  
acham no mund´outros soes melhores

Assim como Martin Soares, diversos poetas e escritores registraram em suas obras critérios de qualidade não apenas para a composição ideal, mas para a interpretação musical e gestual dos textos.

## II. INTERVENÇÕES DIALÓGICAS

O termo *roman* utilizado no século XII para qualificar o que hoje conhecemos como uma narrativa ficcional, não designava, como tratado no capítulo anterior, um gênero literário, mas fazia referência à língua vernácula na qual eram redigidas as obras, em oposição ao latim - língua culta, falada principalmente pelos clérigos. As traduções do latim para as línguas românicas cumpriam uma função social, pois tinham o objetivo de popularizar as obras, antes restritas a uma minoria de nobres e cavaleiros. O processo de tradução literária resultava na constituição de novas obras, os textos eram alterados com certa liberdade, ao contrário do que ocorria com os textos sagrados, pautados pela fidelidade à palavra divina.

São Jerônimo, que viveu entre os séculos IV e V, em epístola dirigida a seu discípulo e amigo Pamáquio, reflete sobre a natureza da atividade tradutória, defendendo a ideia de que a tradução deve recorrer ao conteúdo do texto original sem deixar-se levar pela estrutura superficial das palavras. Ao referir-se à obra *De optimo genere oratorum*, de seu mestre Cícero, diz que não traduz seus discursos transpondo “palavra a palavra”, mas, como homem de letras, busca salvaguardar o valor global das e palavras e de sua significação (NASCIMENTO, 1995, p.56). O autor, e também tradutor da Bíblia, fundamenta sua teoria não apenas em Cícero, mas também em diversos autores latinos como: Horácio, Terêncio, Plauto e Cecílio, evidenciando sempre a preocupação com a tradução do sentido em oposição à tradução “palavra a palavra”.

Ao abordar essa questão, Yara Frateschi Vieira analisa:

Todas essas atividades ligadas à interpretação e à produção textual demonstram que o texto alheio não se apresenta aos medievais como um território fechado e interdito ao mero usuário; pelo contrário, a maneira como interagem com ele revela, por um lado, uma grande preocupação com a decifração do seu “sentido” último, mas também, por outro, um grande à-vontade em tornar o “sentido”, uma vez apreendido, evidente, pela inserção dos instrumentos heurísticos, ou em alterar o texto através dos recursos retóricos, expandindo-o ou abreviando-o. (2012, p.353)

Para compreender melhor a produção literária da época, recorreremos a um *roman occitano*, no qual se encontram informações importantes sobre a *performance* dos

jograis. Trata-se da narrativa anônima versificada, **Roman de Flamenca**, datada da segunda metade do século XIII, de acordo com critério de Debenedeti (1921) e Limentani (1977). As pesquisas em torno da autoria, ainda que sejam hipóteses, em sua maioria atribuem a escrita ao poeta Bernardet, citado na própria obra, (v1732). Alberto Limentani, em 1977, em sua obra **L'eccezione narrativa, la provenza medievale e l'arte del racconto**, afirma:

Il capolavoro della narrativa provenzale – anzi, *l'un des joyaux de la littérature du moyen âge* (Meyer 1901) – è opera d'un poeta probabilmente del Rouergue, cha par verosimile alluda a se stesso al verso 1732, denominandosi “Bernardet”, e al suo signore o mecenate nel corso dello stesso passo, indicandolo in uno dei feudatari di Alga (oggi Algues, dipartimento dell'Aveyron): Arnaut o Raimon de Rocafuoill (francese Roquefeuil), famiglia assunta a un certo livello di potenza specie nell'ultima parte del Duecento.<sup>20</sup> (p.157)

O texto, conservado por um único manuscrito presente na biblioteca municipal de Carcassonne, é constituído de 139 folhas de pergaminho, escrito em versos retos, numa só coluna, contendo 29 a 30 linhas por página. O manuscrito apresenta algumas lacunas que não comprometem o entendimento da obra. A lacuna inicial, entretanto, priva-nos de conhecer melhor o próprio autor, pois era comum, como nos mostra Chrétien de Troyes (1994), que o escritor se apresentasse, na terceira pessoa, relatando as suas dificuldades e seu empenho em contar a história da maneira mais fiel e cativante, privando-nos também de uma descrição e de uma contextualização a respeito de Flamenca. A narrativa se interrompe no momento em que, curiosamente, poderia ser considerado seu final, pois ali já tinha sido resolvida a maior parte dos conflitos e tensões, deixando ao ouvinte algumas interrogações instigantes, o que vem a constituir um elemento de atualidade da obra – ainda que involuntário. Os primeiros fragmentos do *roman* vieram a público somente em 1838, por meio de uma tradução francesa feita por Raynouard. A edição da obra completa, entretanto, ocorreu apenas em 1865, pelo filólogo Paul Meyer. Em princípio, pensava-se que era uma obra inédita, já que havia apenas um único documento, até que foi encontrado um manuscrito no arquivo de

---

<sup>20</sup> A obra-prima da narrativa provençal – ou melhor, uma das joias da literatura da Idade Média (Meyer, 1901) – é o trabalho de um poeta provavelmente do Rouergue que, parece provável, alude a si mesmo no verso 1732, chamando-se “Bernardet”, e ao seu senhor ou mecenas no decorrer da mesma passagem, indicando-o em um dos senhores feudais de Alga (hoje Algues, no departamento de Aveyron): Arnaut ou Raimon de Rocafuoill (em francês, Roquefeuil), de uma família que subiu a um certo nível de poder aparentemente no final do século XIII. (Tradução livre).

Mallorca com um fragmento, com o qual já podemos afirmar que Flamenca havia tido uma certa divulgação.

Para a análise do Roman de Flamenca, baseamo-nos no texto original, em língua *d'oc* conforme a referida edição de Paul Meyer, e também na tradução realizada para o castelhano por Antoni Rossell (2009). A abordagem irá se concentrar nas marcas que caracterizam o texto medieval: a leitura em voz alta. Portanto, a abordagem literária será tratada do ponto de vista da expressividade do leitor e da receptividade do ouvinte, buscando identificar as estratégias utilizadas na elaboração da narrativa enquanto obra presencial.

A estrutura métrica de Flamenca segue uma simetria rigorosa, formada pela sucessão de rimas consoantes, emparelhadas, em versos octossílabos. O impacto sonoro das rimas consoantes foi progressivamente se impondo, como observa Menéndez Pidal:

Esto observamos en el *Roland*: mientras la más antigua redacción que conocemos tenía sólo 4002 versos asonantados, sus refundiciones de fines del siglo XII van parcial e progresivamente convirtiendo las asonancias en consonantes, y ampliando los episodios, hasta contar 5500 versos una de ellas, 8330 otra, 8880 otra.<sup>21</sup>(1975, p. 201)

Em alguns casos, é utilizado o *enjambement* que estabelece a continuidade de um verso a outro, atenuando a pausa final, fazendo com que a voz sustente a última palavra para se unir à primeira do verso seguinte, o que instaura uma ruptura na cadência rítmica de cada estrofe e produz versos mais aligeirados. Esse desalinhamento intencional da simetria é marca inequívoca da oralidade da obra, podendo revelar-se também como uma alternativa ao paralelismo tradicional presente na poesia lírica, como veremos no próximo capítulo ao analisar as cantigas de Martin Codax. Indicando a inventividade de seu autor, ocorrem diversos casos de rima derivada e rimas equívocas – com a utilização de palavras homógrafas. São casos de derivação, por exemplo, as rimas: demanda/ manda (v 9-10); belaire/debellaire (v 119-120); umbra/enumbra (v 2434-2435); recorda/acorda (v 4839-4840), entre outros. Alguns casos de rimas equívocas são: “monz” (v 31-32), significando, no primeiro verso, “mundo”, e no

---

<sup>21</sup> Isso observamos em *Roland*: enquanto a mais antiga redação que conhecemos tinha somente 4002 versos assonantes, as outras, de finais do século XII, vão parcial e progressivamente convertendo as assonâncias em consonantes e ampliando os episódios até contar com 5500 versos uma delas, 8330 outra e 8880 outra. (Tradução livre).

segundo, “puro”; “cort” (v 107-108), “a corte” e “curto”; “comtes” (v 617 – 618), “contos” e “condes”. Um levantamento detalhado de todas as aparições das rimas com variações flexivas e das rimas com palavras polissêmicas foi realizado, em 1930, por Grimm e posteriormente referendado por Cocito, em 1971. Os casos de rimas equívocas demonstravam, segundo o tratado de poética occitano, sinal de sabedoria compositiva, ao contrário da utilização de repetições simples, sinônimo de pobreza poética.

A estruturação das rimas e dos versos octossílabos não era rara, sendo utilizada em diversas obras, conforme atesta Luciana Cocito:

Questa forma métrica fu usata per la prima volta in uno dei due cosiddette poemi de Clermont, perché conservati in uno manoscritto della Biblioteca di Clermont-Ferrant (MS.189), la Vie de Saint Léger (Vita de San Leogedário), composta en lengua d’oil, ma con una patina evidente di língua d’oc, dovuta all’amanuense, nel séc. X, e poi, tra l’altro, nel Roman de Thèbes, nell’Eneas, nel Roman de Troye, nel Roman d’Apolonie, nei poemetti Narcissus e Piramus et Tisbé e in compilazione storiche o didascaliche come in Roman de Brut di Wace, l’Histoire des Anglais di Gaimar, il livre des Manières de Estienne de Fougères.<sup>22</sup> (COCITO, 1971, p.7)

A história tem início com Don Archimbaut, proveniente do reino de Borbón, dirigindo-se ao conde de Namur para requerer como esposa a sua filha: a jovem Flamenca – bela como o sol, ajuizada e letrada. A família da donzela, então, reúne a corte para celebrar o matrimônio, organizando uma grande festa, com toda a pompa e solenidade que o evento inspira. Pouco depois, acompanhada do rei da França, Flamenca chega à Bourbon, onde se dá uma celebração ainda mais suntuosa preparada por Don Archimbaut. Terminada a festa, entretanto, a rainha, acreditando ter confirmado sua suspeita de que Flamenca tem uma relação adúltera, chama Don Archimbaut para alertá-lo; este, por sua vez, tomado por um ciúme doentio e devastador, decide aprisioná-la numa torre, acompanhada de duas donzelas muito gentis: Margarita e Alís.

---

<sup>22</sup> Essa forma métrica foi usada pela primeira vez em um dos dois assim chamados poemas de Clermont, porque conservados num manuscrito da Biblioteca de Clermont-Ferrant (MS.189), a Vie de Saint Léger (Vida de São Leodegário), composta em língua d’oil, mas com um evidente verniz de língua d’oc, devido ao copista, no século X, e depois, entre outros, no romance de Tebas, em Eneias, no romance de Troia, no romance de Apolônia, nos poemetos Narciso, e Píramo e Tisbe, e em compilações históricas ou didascálicas como no romance de Brut, escrito por Wace, na História dos Ingleses, escrita por Gaimar, no Livro das Maneiras, escrito por Étienne de Fougères. (Tradução livre).

Mudando o foco narrativo ou, como caracteriza Mercedes Brea (2009), chegando ao centro da trama, descreve-se a chegada de Guillermo de Nevers, à cidade de Borbón. O belo jovem educado nas sete artes é movido pelo Amor e está em busca de Flamenca. Hospedando-se na casa de Pedro Gui, o homem mais nobre e leal da cidade, também conhecido por ser o proprietário dos banhos termais de Borbón, Guillermo passa não só a ir à missa aos domingos, mas também a fazer parte do coro, ocasião em que consegue contemplar uma parte do rosto de Flamenca – e fica ainda mais apaixonado. O jovem enamorado, através de um sonho, tem seu espírito transportado à torre e, num diálogo íntimo, recebe, dos lábios de Flamenca, as duas orientações para que o amor entre eles se concretize: construir um túnel que vá do seu quarto aos banhos, e criar uma estratégia para que possam estabelecer um diálogo dentro da própria igreja. Inteligente e ardiloso, Guillermo consegue o cargo de ajudante do clérigo nas missas dominicais – ele passa a cantar os salmos. É no exato momento em que Flamenca se aproxima para beijar o saltério que Guillermo tem a oportunidade de dizer, em voz baixa, a primeira frase: “*Hai lás!*” (*Ay, pobre de mí!*) (v 3949). Assim, o leitor acompanha um curioso diálogo minimalista, em que cada um dos interlocutores tem direito, uma vez por semana, durante três meses, a pronunciar duas sílabas apenas. No intervalo destas falas, enquanto revelam as suas ideias e seus sentimentos, os dois amantes buscam interpretar adequadamente cada intervenção: Guillermo, por meio de um intenso diálogo imaginário com o Amor; Flamenca, por meio de um instigante diálogo com as damas de companhia, Margarita e Alís – que também se revelam interlocutoras sensíveis e sábias. Essa série de diálogos entrecortados culmina em encontros de Flamenca e Guillermo nos banhos. Durante um período de quatro meses, os amantes vão se conhecendo e se apaixonando cada vez mais.

No decorrer desses encontros furtivos, Flamenca se fortalece, adquirindo maior segurança em si mesma para propor uma reviravolta em relação a sua condição de encarcerada. O relato poderia finalizar no momento em que Flamenca e Guillermo se encontram nos banhos, mas como aponta Brea (2009), a situação produzida não seria de modo algum correta, exigindo que se restaure a ordem social na qual a dama é uma autêntica senhora de sua corte e de seus admiradores, para os quais se pode apresentar à vista de todos. Essa restauração se traduz, por um lado, na metamorfose de Don

Archimbaut que, diante de um juramento de Flamenca, desfaz-se de seu ciúme e, por outro, no pedido da amante para que Guillermo volte a sua terra e só retorne como um grande cavaleiro para que eles possam se encontrar publicamente. Conforme o planejado, o amante se afasta e volta posteriormente com fama e honra de boa cavalaria para participar do torneio promovido por Archimbaut. A parte final do romance é inteiramente dedicada à restauração da ordem inicial, segundo os conceitos e elementos do “*fin’amor*” (amor cortês): o fiel enamorado se entrega à dama como vassalo e amante, às escondidas.

## 2.1. As festas

No início da narrativa, na descrição das celebrações do casamento de Flamenca, encontramos diversos aspectos que irão ajudar na reconstituição da *performance*, conforme salienta Zumthor: “mais radicalmente que o teatro, a performance é festa. Ela requer uma convergência espontânea das vontades, aderindo às formas imaginárias comuns.” (2010, p.44). Durante a primeira cerimônia, oferecida pelo conde de Namur, o narrador expõe uma descrição relativamente pequena, mas significativa do ambiente onde se apresentam uma “caterva” de jograis, desempenhando uma atividade intensa:

Li juglar comensan lur faula,  
Son estrumen mena e toca  
L’us, e l’altres canta de boca. (v 316 a 318)

(Os jograis começam sua representação, um dirige e toca seu instrumento, e o outro canta a uma só voz)

Depois de oferecida a comida aos convidados, todos os jograis começam a realizar o seu ofício. Ao que podemos depreender do relato, as profissões de músico e cantor não se misturam - aquele que toca não canta e vice-versa. Quando Flamenca chega a Bourbon, a exuberância da corte organizada por Don Archimbaut se reflete na maneira como o narrador descreve detalhadamente a atuação dos jograis, “que eram mais de mil e quinhentos”:

Apres si levon li juglar;  
Cascus se volc faire auzir.  
Adonc auziras retentir  
Cordas de manta tempradura.  
Qui saup novella violadura,  
Ni canzo ni descort ni lais,  
Al plus que poc avan si trais.  
L’us violal lais de Cabrefoil,

E l'autre cel de Tintagoil;  
L'us cantet cel dels Fins Amanz,  
E l'autre cel que fes Ivans. (v 592-602)

(Seguidamente se levantam os jograis e todos se querem fazer ouvir. Então ouvirás vibrar as cordas tocadas com distintas afinações: o que sabe o novo modo de tocar a viola ou canção, descordo ou lai, se colocou o mais adiante que pode; um interpreta o lai de Chievrefoil; o outro, de Tintagel; um canta o dos Fiéis Amantes; e o outro aquele que fez Ivain.)

A partir desse trecho, as descrições se amplificam ao longo de cento e doze versos, em que, para além da descrição espacial, temos um relato dos gêneros canção, descordo ou lai, e do exato repertório desses artistas, como, por exemplo, as duas composições de Maria de França: *Lai de Chievrefoil*, *Lai dos dois amantes* – sendo que o *Lai de Tintagoil* se refere, possivelmente, a outra composição da poeta francesa. Seguindo a descrição do repertório lírico, temos a exposição dos instrumentos musicais utilizados como acompanhamento: harpa, viola, flauta, giga, rota, gaita de fole, caramillo, mandora e saltério. Assim como na primeira celebração, o narrador sublinha: “um recita o texto e outro toca as notas” (v.606). A respeito da presença dos jograis nessas comemorações, Menéndez Pidal ressalta que o espetáculo literário e musical se configurava num dos maiores prazeres de que o homem poderia desfrutar: “*La asistencia del juglar a las bodas era casi tan indispensable como la del cura; así lo entendia el Arcipreste de Hita cuando escribía: andan de boda en boda clérigos y juglares.*”<sup>23</sup> (1975, p.58). E o narrador avança na descrição da atuação das diferentes categorias de jograis:

L'autre jugava de coutelz;  
L'us vai per sol e l'autre tomba,  
L'autre balet ab as retomba;  
L'us passet cercle, l'autre sail;  
Neguns a son mestier non fail. (v 612 -616)

(Um faz uma representação com marionetes, outro faz malabarismo com colheres, um se joga no chão, e o outro dá cambalhotas, outro dança com seu copo na palma da mão, um passa por dentro de um círculo e o outro salta. Ninguém falha em sua especialidade.)

---

<sup>23</sup> A assistência do jogral nos casamentos era quase tão indispensável quanto a do padre; assim entendia Arcipreste de Hita quando escrevia: andam de casamento em casamento clérigos e jograis. (Tradução livre)

Ao abordar esse espetáculo, o autor ajuda a compreender a dinâmica das interações dos jograis com o seu público.

No amplo salão da corte, os convidados conversam, comem, bebem, ora se concentram em pequenos grupos, ora se dispersam, circulam, e é justamente no meio do vozerio e do barulho típico de qualquer festa que os jograis se apresentam. O fato de vários artistas atuarem, concomitantemente, no mesmo espaço dos espectadores salienta a horizontalidade da relação, uma proximidade que se traduz até mesmo numa disputa, onde “*todos se quieren hacer oír*”. Mesmo assim, nesse espaço aparentemente caótico, onde o artista não conta com uma posição de destaque e uma audiência cativa, os jograis realizam plenamente as suas funções, e o público absorve e se delicia. Essa interação quase corpo-a-corpo produz consequências diretas no desempenho artístico. Quando, por um lado, os espectadores desviam momentaneamente o olhar, sugerindo dispersão ou desinteresse, imediatamente o artista deve buscar uma nova ênfase na voz, no gesto, na narrativa ou na manipulação de objetos para atraí-los novamente. Por outro lado, quando a atenção dos espectadores se mantém concentrada, estável, o artista pode fazer fluir a sua arte, seguindo mais naturalmente o que foi ensaiado. Podemos depreender que o corpo do artista nesse espaço é ágil, vigilante, em prontidão permanente, sempre disposto a quebrar a linearidade e a buscar o riso – que é a maneira clássica de mobilizar a atenção, como já foi demonstrado no tratado **Retórica a Herênio** (2005), no capítulo I.

Logo em seguida, começa a descrição dos jograis que interpretam obras literárias. Ao longo de cem versos, o narrador revela os contos que foram apresentados na festa: Helena, Ulisses, Heitor e Aquiles, Enéas, Lavínia, Apolônio, Cadmo, Jasão, Filis, Narciso, Orfeu, David, Dalila, Júlio César, Rei Arhur, Galvão, Lancelote, Perceval, Erec e Enid, Tristão, Rei Pescador, Merlin, Carlos Magno, Lúcifer, Marcabru, Dédalo e Ícaro.

A obra fornece o panorama literário familiar ao contexto occitano do século XIII: mitologia grega e latina, personagens bíblicos e obras de tradição occitana e francesa. Esse repertório, como assinalou Limentani (1977), não aparece numa descrição casual, ele se organiza segundo uma certa ordem: a poesia lírica, passando pelos lais, jogos de agilidade e destreza, obras pertencentes à matéria antiga, logo outras

da matéria de Bretanha, seguidas pelo ciclo carolíngio. Na enunciação desses textos, principalmente naqueles de caráter épico, era comum que o jogral fizesse uso de um *gestural script* - conceito de G. Brault (1978) que se refere a um guia composto pelas fórmulas gestuais mais recorrentes. Por serem identificadas rapidamente pelo público, esses modelos passaram a ser utilizados em diferentes textos: “*Ainsi, dans la Chanson de Roland, dans la Chanson de Guillaume et dans le Couronnement de Louis, le geste de colère, de mance ou de défi qui consiste à tirer l’épée de deux doigts hors du fourreau*”<sup>24</sup> (SCHMITT, 1990, p.261).

No ambiente dispersivo da festa, é natural que os cantos, os instrumentos musicais e os malabarismos reunissem mais recursos para atrair a atenção. É de se admirar, entretanto, que, neste mesmo contexto, a simples narrativa mobilizasse a audiência, como podemos observar na descrição final da festa:

Cascus dis lo mieilz que sabia.  
Per la rumor dels viuladors  
E per brug d’aitans comptadors  
Hac gran mururi per la sala. (v 706-708)

(Cada um dizia o melhor que sabia. O som daqueles que tocavam viola e o ruído de tantos recitadores provocavam uma grande gritaria na sala.)

A eficiência desta comunicação, num espaço tão adverso, só pode ser explicada pela *performance* do artista: a sua voz, a clareza da sua emissão, seu timbre, suas entonações e os gestos que interagem permanentemente com a voz. Esses aparatos do artista, seu principal capital, fazem convergir espontaneamente as vontades num ambiente dispersivo. A poesia oral cumpre, assim, uma função lúdica, em que a palavra enunciada, mais ainda, a palavra cantada, é celebração, transmissão de saber, contato, iniciação e alegria.

## 2.2. As referências do autor

Verificamos a cultura do autor anônimo de Flamenca por meio de referências que estão por toda obra: ora de maneira explícita, nomeando autores e títulos

---

<sup>24</sup> Assim, na *Chanson de Roland*, na *Chanson de Guillaume* e no *Couronnement de Louis*, o gesto de raiva, de ameaça ou de desafio, que consistem em sacar a espada dois dedos da bainha. (Tradução livre).

específicos, ora de maneira implícita, com alusões mais reflexivas e psicológicas - presentes principalmente nos momentos de monólogo interior das personagens. De acordo com Limentani:

Schematicamente, si possono redistribuire le conoscenze poetiche del romanziere in tre grandi settori: tradizione provenzale, francese e latina (antica e medievale): riservando alla clientela ovidiana un posto a parte, per la sua eccezionale assiduità da parte dei poeti del XII e del XIII secolo.<sup>25</sup> (1977, p.165)

Em suas reflexões, Guillermo realiza extensos diálogos com o Amor, de quem costuma receber conselhos:

Amors li dis: “Bem t´amara;  
Non t´esperdas, prega, blandis,  
Solassa, domneja, servis,  
Esforsa ti e fai que sols;  
Eu t´em farai aver quet vols.” (v 4436-4440)

(Disse-lhe o Amor: “Ela irá te amar, não desanime, reze, corteje, console, festeje, sirva, lute. Eu ajudarei a conquistar o seu desejo.”)

A personificação do Amor, elevada à categoria de divindade, da qual ninguém pode se defender, é um registro da onipresença de Ovídio, também citado em Flamenca de maneira objetiva em alguns versos. Da cultura latina, cita-se também Horácio (v-7842-7870), Sêneca (v.1656) e Cícero (v.4597-4613). No que diz respeito à produção francesa do século XII, temos um abundante repertório em língua vulgar, mencionado na descrição de textos interpretados pelos jograis durante a festa de Archimbaut, porém a influência de Chrétien de Troyes se destaca para além desse relato com a incorporação de trechos das obras *Cligés* e *Erec e Enid*. Dentre as três grandes tradições presentes na obra, a que aparece de forma mais visível é a occitana. Do repertório trovadoresco, entretanto, chama a atenção o fato de Marcabru ser o único mencionado explicitamente, mas é possível detectar outras referências:

Vilme si fes appellar  
El sobrenom fon de Nivers.  
Chanson e Laís, descortz e vers,  
Serventes et autres cantars  
Sabia plus que nuls joglars,

---

<sup>25</sup> Esquemáticamente, podemos redistribuir os conhecimentos poéticos do romancista em três grandes setores: a tradição provençal, a francesa e a latina (antiga e medieval): reservando à clientela ovidiana um lugar à parte, por sua excepcional diligência por parte dos poetas dos séculos XII e XIII. (Tradução livre).

Neis Daniel que saup ganren  
Nos pogr'ab lui penre per ren. (v 1704-1710)

(Chamava-se Guilherme e por alcunha “o de Nevers”. Sabia mais canções, lais, descordos, versos, sirvinteses e outros cantares que qualquer jogral. Nem sequer Daniel, que sabia muitos, poderia se comparar a ele.)

Neste caso, poderia tratar-se de uma comparação com o trovador Arnaut Daniel. Destaca-se também o momento em que as moças dançam para celebrar a chegada da primavera no mês de maio:

Tot dreit davan Guillem passeron  
Cantan una kalenda maia. (v 3234 a 3235)  
(Passaram justo na frente de Guilherme cantando uma *Kalenda Maya*)

Trata-se, possivelmente, de uma referência à célebre cantiga do trovador Raimbaut de Vaqueiras.

Calenda maia  
ni fuelhs de faia,  
ni chanz d'auzelh ni flors de gaia.  
Non es qu'em plaia,  
pros domna gaia,  
tro qu'un isnelh messertgier aia.  
Del vostre belh cors qu'em retraia  
plazer novelh qu'amors m'atraia

(Nem o primeiro dia de maio, nem a folha de Faia, nem o canto dos pássaros, nem a flor do lírio podem me alegrar, nobre dama feliz, até que me chegue um veloz mensageiro de seu belo coração, que me conte o novo prazer, para que o amor me atraia.)

O diálogo entrecortado, que os protagonistas mantêm na igreja, como já lembraram Debenedetti (1921), Limentani (1977) e Rossell (2009), tem seu modelo na canção do trovador occitano Peire Rogier. Além desses, os estudiosos acima referidos apontam o eco de outros tantos trovadores: Bernart de Ventadorn, Arnaut de Maruelh, Peire Vidal e Raibaut D'Aurenga. O maior diálogo com a tradição occitana, entretanto, se estabelece pela conduta amorosa dos personagens de acordo com os preceitos do amor cortês.

Ao observarmos o conjunto da lírica amorosa, deparamo-nos com uma série de conceitos expressos em língua occitana, todos eles presentes em Flamenca: *donna*, a dama casada que sintetiza beleza e mesura; *gilos*, ciúme; *amor de lohn*, o amante que

ama de longe; *gardas*, a dama sob vigilância; *drut*, amante carnal; *joy*, a harmonia final almejada, que, segundo a fina arte do amor, só ocorre depois de um longo percurso, quando todos esses elementos e suas devidas etapas estiverem cumpridas. O ciumento Don Archimbaut, representante do *gilos*, não reúne muitos atrativos nem virtudes, seus atos são grotescos como podemos observar momentos antes da celebração do matrimônio em Namúr. Quando é conduzido pelo conde ao quarto de Flamenca para vê-la pela primeira vez, ele não se satisfaz apenas em contemplar a amada, mas segura a sua mão, aproximando-a ao peito, e ao deixar o quarto se despede dando-lhe uma piscadela. Dessa forma, abusa da gestualidade, e causa uma espécie de repulsa. Essa postura se evidencia novamente na seguinte passagem:

A N'Archimbaut fes destorbier  
Car l'en fan aitan longa festa. (v 296-297)  
(Don Archimbaut ficou perturbado com a celebração tão longa.)

Opondo-se ao marido ciumento, Guillermo expressa a cortesia de um fino amante, reunindo inúmeras qualidades, inclusive a de trovador, compondo versos de elogio a sua *donna* (v 7080). O *roman* revela-se, deste modo, uma meta-narrativa, ou como designou Brea, uma “*lirica hecha narración*” com todos os temas da cultura trovadoresca occitana. O linguista Pierre Bec chega até mesmo a incluir o *roman* em sua antologia da poesia lírica e explica a aparente contradição:

parallèlement à son indéniable intérêt romanescque, Flamenca représente sans doute la codification la plus minutieuse et aussi la plus totale (puisque postérieure à la grande époque troubadoursque) d'un art d'aimer qui a été le fondement de cette lyrique.<sup>26</sup> (1979, p.344)

### 2.3. Ambientação e temporalidade

Como é próprio aos textos literários denominados *roman*, Flamenca apresenta proximidade com o modelo de escrita historiográfica. Ainda que seja conferido um espaço à criatividade e à subjetividade do autor, o narrador preocupa-se em apresentar um relato verossímil, com referências que fossem facilmente identificáveis pelos ouvintes.

---

<sup>26</sup> paralelamente ao seu inegável interesse romanescque, Flamenca representa sem dúvida a mais minuciosa codificação e também a mais completa (pois posterior à grande época trovadoresca) de uma arte de amar que foi o fundamento desta lírica. (Tradução livre).

Os eventos da narrativa se organizam numa sequência cronológica, pautada, sobretudo, no calendário litúrgico. Assim, a obra começa em torno da Páscoa e o casamento de Flamenca ocorre no mês de maio, num domingo de *Pentecostes* que corresponde ao quinquagésimo dia depois da Páscoa:

L'endeman de la Pantecosta  
Dreg a Nemurs li cortz s'ajosta  
Bela e rica e pleniera. (v 187-189)

(No dia seguinte a Pentecostes, a corte se reúne na bela, rica e opulenta Namur.)

A corte de Archimbaut ocorre no dia de São João, Guillhermo parte para Bourbon na primavera e se instala na casa de Peire Gui, no sábado antes da Páscoa. A partir desse momento, as referências cronológicas aumentam e são mais precisas, pois passa a ser indicado o dia da semana em que ocorre cada celebração litúrgica e, algumas vezes, também o mês. Numa quarta-feira, dois de agosto, por exemplo, ocorre o primeiro encontro dos amantes, que se desdobra até uma quinta-feira, trinta de novembro, dia de Santo André - celebração importante por marcar o fim das datas festivas do calendário litúrgico antes do Natal. Quinze dias depois da Páscoa, retorna o amante e a narrativa termina passado um período de quatro anos. Desta forma, toda a temporalidade corrobora a intenção de relato almejada pelo autor.

O conhecimento cultural que demonstra ter o autor não nos permite supor que a escolha dessas datas seja casual, pois a cronologia, bem como os espaços em que se desenvolve a narrativa - corte, torre, igreja, banhos - são portadores de simbologias. O ambiente da corte, por exemplo, local onde se passa a maior parte do *roman*, constituía-se num dos principais centros de difusão cultural, porém, como observamos em Flamenca, as celebrações religiosas também traziam para o cotidiano a música e o canto, não só nas datas comemorativas, como na realização da missa aos domingos, segundo Correia de Sousa:

Com o aumento do brilhantismo e aparato das liturgias, de modo a satisfazer os gostos de príncipes e eclesiásticos, o número de festas religiosas do calendário foi aumentando, exigindo novos textos e música e propiciando novas manifestações religiosas e as consequentes liturgias próprias. Os dias das festas de um santo patrono eram então celebrados com grande pompa nos mosteiros, cidades ou igrejas que estavam sob a sua proteção. (2006, p.237).

As festas religiosas, além da parte especificamente litúrgica, vinham acompanhadas, como uma espécie de contrapartida, de seu cortejo de prazeres profanos, em que mais uma vez estavam presentes os jograis: “*En otras fiestas más propriamente religiosas los juglares tomaban también mucha parte: la música y los cánticos sagrados corrían de su cuenta.*”<sup>27</sup> (MENÉNDEZ PIDAL, 1975, p. 58)

#### 2.4. Gramática e retórica do gesto

O engenhoso enredo envolvendo Flamenca, Archimbaut e Guillermo se desenvolve em oito mil e noventa e cinco versos, ou seja, aproximadamente cinco horas de leitura, tomando como referência o tempo de dois segundos por verso, o que exigiria, provavelmente, interromper a narrativa para retomar no dia seguinte. A simples possibilidade de dividir a história em capítulos implica, por parte do jogral, avaliar a recepção em, pelo menos, dois aspectos: a história deve ser interrompida no momento certo, para que o suspense seduza a plateia para o próximo encontro e, caso a história não esteja cativando na intensidade esperada, a narrativa deverá sofrer alguma alteração para o dia seguinte. Sobre esta prática tão corriqueira, temos o expressivo testemunho, citado por Menéndez Pidal, do jogral francês de Huon de Bordeauz, no final do século XII, que na metade de seu enorme poema, de dez mil e quinhentos versos, interrompe a sessão, em plena praça, com estas palavras:

Señores, bien veis que ya va oscureciendo y que estoy muy cansado; vámonos a beber, que no tengo para qué callar cuánto lo deseo. No falteis mañana, después de comer, y traedme preparada una moneda; pero !por Diós, que no sea uno de esos miserables poitevines! (MENÉNDEZ PIDAL, 1975, p. 207)

(Senhores, vejam bem que já vai escurecendo e eu estou muito cansado. Vamos beber, ainda não tenho o que desejo para calar. Não falem amanhã, depois de comer, e tragam preparada uma moeda, mas, por Deus!, que não seja um desses miseráveis poitevines!)

Os estudos evidenciam que, em sua maioria, o trabalho do compositor e do jogral eram distintos, entretanto, ambos mantinham algum tipo de relação. O autor, por exemplo, assistia à *performance* do intérprete e tecia várias considerações: a fidelidade

---

<sup>27</sup> Em outras festas de caráter religioso, os jograis também participavam intensamente: a música e os cânticos sagrados ficavam por sua conta. (Tradução livre).

ao texto, a coerência das entonações, da gestualidade e o envolvimento com a plateia. Mas essa relação certamente se transformava numa via de mão dupla, pois o ato público da leitura despertava, no autor, a necessidade de realçar os recursos do leitor-intérprete, e as estratégias de sedução ao ouvinte. Pode-se considerar, também, que muitos desses leitores-intérpretes, altamente experientes e senhores de sua arte, orientavam os autores do texto não apenas para a construção da trama, mas também para a busca de potencialização dos próprios recursos vocais. Se o texto que nos chegou é exatamente a versão do autor, não temos condições de saber, mas podemos afirmar que se trata de uma narrativa literariamente bem construída que revela sensibilidade e domínio técnico, surpreendente até mesmo para o leitor de hoje.

Se, de um lado, a homogeneidade rítmica dos versos octossílabos atrai o ouvinte pela previsibilidade da melodia, de outro, a imprevisibilidade da rima emparelhada mobiliza o ouvinte a todo instante. No primeiro momento, chama atenção a riqueza das descrições, a amplificação dos detalhes do cenário, das ações, e dos traços psicológicos das personagens. Em seguida, começamos a perceber as estratégias empregadas na montagem da trama, como a utilização de palavras-cortes que anunciam um novo foco narrativo e, ao mesmo tempo, instauram uma nova entonação e uma nova gestualidade do intérprete – como podemos observar no uso dos vocábulos *quan* (quando) e *adonc* (então):

E quan vi Guillem aitan gent (v 1910)  
(E quando viu Guilherme tão gentil)

Quan luecs fo (v 4323)  
(Quando chegou o momento)

E quan fon ben pres d'ora nona (v 6901)  
(E quando foi próximo da hora nona)

Adonc ela son cap secos (v 881)  
(Então ela movendo a cabeça)

Adoncas fai un joc cani,  
Que las dens mostra e non ri. (v 1067-1068)  
(Então realiza um gesto canino: mostra os dentes, mas não ri.)

Adonc si baizon ben mil ves (v 6866)  
(Então se beijam mil vezes)

E ainda diversas expressões indicativas de passagem de tempo, com o característico alongamento das vogais e o ritmo mais lento:

Lo matinet, quan l'alba par (v 1842)  
(De manhã, quando saiu a alvorada)

Après manjar Guillems intret (v 3299)  
(Depois de comer, Guilherme entrou)

Cel dimenegue sien obrier vengron (v 4731)  
(Naquele domingo vieram seus trabalhadores)

Aissi a tot cela an passat (v 6982)  
(Deste modo passaram todo o ano)

Outro recurso técnico utilizado é a repetição de palavras, que confere ritmo, emoção e suspense à narrativa, exigindo do jogral a busca de uma entoação diferenciada para os mesmos vocábulos.

Le malastrucs malaüratz  
Grata l[o] suc, grata la cota,  
Leval braier, tira la bota;  
Poissas si dreissa, pois s'aseta,  
Pois s'esterilla, poissas geta  
Un gran badaïl e pois si seina (v 1258 a 1263)

(O infeliz desgraçado coça a cabeça, coça a nuca, sobe as calças, tira a bota, ora se levanta, ora se senta, faz um grande bocejo e depois se deita.)

Na maioria das vezes, entretanto, o autor repete a estrutura da frase, como se pode verificar no longo trecho dedicado a nomear os diversos contos apresentados pelos jograis, mais exatamente do verso 621 ao 703, em que a leitura é modulada pelas palavras “l'us” (um) e “l'autre” (outro), imprimindo agilidade à narrativa:

L'us comtet de Pollonices,  
De Tideu e d'Etïocles;  
L'autres comtava d'Apolloine  
Consi retenc Tyr e Sidoine;  
L'us comtet de rei Alexandri,  
L'autre d'Ero e de Leandri (v 633 a 638)

(Um contou de Polinice, de Tideu e de Etéocles, outro contava como Apolônio reteve a Tiro e Sidón, outro contava do Rei Alexandre, outro de Hero e de Leandro.)

A estrutura repetitiva sinaliza não apenas novas entonações, mas também novas gestualidades, pois o jogral, sentindo-se mais à vontade, pode marcar o ritmo com as mãos e se movimentar no espaço com mais desenvoltura, encarando os ouvintes de maneira mais desafiante. Essas considerações, é importante frisar, não são meras suposições, mas nascem do próprio texto e da observação direta da *performance* dos cantores, cordelistas e contadores de histórias de hoje. Nessa perspectiva, entre dezenas de exemplos, destacamos essa passagem:

Vostra lausor fin'e vareja  
Que luz per tot lo mon e raja,  
Vostre pres e vostra valores,  
Vostri beutatz, vostri ricors,  
Vostre sens, vostra cortesía,  
Vostre solaz, vostri paria  
(v 2807 a 2812)

(Vossa fama pura e verdadeira, que ilumina e brilha pelo mundo todo, vosso mérito e vossa valia, vossa beleza e vossa riqueza, vossa inteligência, vossa cortesía, vosso consolo e vossa companhia.)

Este recurso expressivo, diretamente relacionado à memorização do texto por parte do ouvinte, como se fosse o refrão de uma cantiga, é amplamente utilizado, das mais diferentes formas e sempre com uma sonoridade sugestiva, como nessa repetição da palavra “man” (tantos):

Car mant' angoiss' e man pantais  
Mant' angoiss[a] e man peril (v 6424 e 6425)

(Tantas angustias e tantos tormentos, tantas dores e tantos perigos)

Em outros momentos, a repetição é parte integrante do enredo, deixando o jogral mais livre para uma caracterização vocal e gestual e servindo para despertar o ouvinte de um possível cansaço:

- Domna, veus monsenhor aici!  
- Tan cridet- Veus ci mosenor! (v 5658 e 5659)

(- Senhora, meu senhor está aqui! Gritou tanto: - Meu senhor está aqui!)

Ainda no âmbito da técnica da repetição, merece destaque a utilização dos números, especialmente nas descrições:

V. cens pareilz de vestimentas  
Totas de polpr'ab aur batut,

E mil lanzas e mil escut,  
Mil espazas e mil ausberc,  
Estan tut pres em um alberc,  
E mil destreir tut sojornat. (v 416 a 421)

(Quinhentos pares de vestidos, todos de púrpura com ouro batido, mil lanças e mil escudos, mil espadas e mil lorigas, e mil cavalos de combate descansados estão prontos em um albergue.)

Adonc si baizon bem mil ves (v 6866)  
(Então se beijam mil vezes)

Ben son mil cavallier jurat. (v 6963)  
(Eram mais de mil cavaleiros juramentados.)

Cent trombas ausiras sonar  
E plus de mil grailes cornar (v 7269 e 7270)

(Poderias ouvir cem trombas e mais de mil cornetas tocando)

Nesse contexto, “cem”, “quinhentos” e “mil” não são propriamente números, mas qualificativos que expressam grandiosidade, intensidade, exuberância. Em outras situações, entretanto, o número serve para emprestar verossimilhança ao enredo, e sempre proporcionando uma quebra no ritmo da leitura por meio de uma entonação mais forte:

Tut li ric home, per ufana,  
De .viiij. jornadas enviro (v 195)

(Todos os homens ricos vieram desde uma distância de oito dias de viagem)

Escudier plus de .XXX.VIII. (v 778)  
(Mais de trinta e oito escudeiros)

En Archimbautz non s’oblidet  
Quar nou cenz e .LXXXXVII. (v 793 e 794)

(Don Archimbaut não perdeu tempo, pois armou a novecentos e noventa e sete cavaleiros)

No caso do número “três”, podemos imaginar o gesto do leitor reproduzindo a quantidade com os dedos anular, médio e indicador:

Anc Archimbautz ges non retenc:  
Tres jorns avant lo terme venc (v 153 e 154)

(Nada reteve a Don Archimbaut: chegou três dias antes do prazo)

A análise destes recursos tem como objetivo introduzir o conceito de “intervenção dialógica”, segundo Zumthor:

Desde que exceda alguns instantes, a comunicação oral não pode ser monólogo puro: ela requer imperiosamente um interlocutor, mesmo se reduzido a um papel silencioso. Eis por que o verbo poético exige o calor do contato: e os dons da sociabilidade, a afetividade que se espalha, o talento de fazer rir ou emocionar (...) porque o ouvinte-espectador é, de algum modo, co-autor da obra. (1993, p. 222)

Esse co-autor está presente em toda a tessitura narrativa e atinge, em alguns momentos, a intensidade máxima, como neste encontro amoroso furtivo, em que podemos imaginar os dois últimos versos pronunciados num tom mais baixo, simulando um segredo, e o jogral, em seguida, realizando uma breve pausa na leitura para que a plateia expresse o seu riso de cumplicidade:

Ans an tut tres assas baisat,  
Tengut estreg e manejat;  
Et al re sis feiron ben leu,  
De qu'ieu a dir cocha non leu (v 7643 a 7646)  
(Antes os três casais se beijaram muito, abraçaram e acariciaram. E outra coisa fizeram rapidamente, mas não tenho nenhuma necessidade de explicar)

O humor é um elemento que evidencia fortemente a presença dos ouvintes, seja de maneira direta, como na passagem anterior, seja carregado de sutilezas:

Anc en la villa non remas  
Bona rauba que lai non fos;  
E qui la volc aver en dos  
Avec la poc, sol disses tan:  
Daus part lo comte la deman. (v 218 a 222)

(Não sobrou em toda a vila uma boa roupa que não estivesse lá. E quem quisesse ganhar de presente bastava dizer: - Da parte do conde eu as peço.)

Qui volc ausir diverses comtes  
De reis, de marques e de comtes,  
Auzir ne poc tan can si volc;  
Anc null' aurella non lai dolc. (v 617 a 620)  
(Quem quis ouvir diferentes contos de reis, de marqueses ou de condes, podia ouvir tantos quanto quisesse. Alí não descansou nenhuma orelha.)

Após a primeira fala de Guillermo na igreja, Flamenca analisa com as suas ajudantes o significado da frase *Ai las!* (Ai, pobre de mim!). No decorrer do diálogo, Alís revela o seu ponto de vista da seguinte maneira:

Ha! ha! don non fon ges ergulz  
Ni malesa ni vilanesa  
So queus dis, mas vera temensa. (v 4222 a 4224)

(Ha! ha! então eu digo que não foi por orgulho, nem por maldade, nem por vilania, senão por verdadeiro amor.)

Neste contexto, o autor poderia ter escolhido diversas palavras para iniciar a fala de Alís, mas optou pela interjeição *Ha! ha!* É importante notar que essa interjeição não é um ornamento à margem do poema – ao contrário, é parte integrante do verso octossílabo. Exigindo um desempenho quase musical do intérprete, o uso dessa expressão não verbal estabelece com os ouvintes uma comunicação imediata, surpreendente, o que reforça a atmosfera de humor que envolve toda a narrativa.

Os exageros reforçam o humor e estão presentes em diversas descrições, de maneira especial, na apresentação de Guillermo:

Ges hom de lui nom po[c] gabar,  
Car li vertatz sobraual dih.  
En un an non agran escrig  
So que fasia en un jorn. (v 1678 a 1681)

(Ninguém poderia exagerar sobre ele, porque a verdade estava além do dito. Em um ano não teriam escrito o que teria feito durante um dia.)

Em diversas passagens, o humor se faz presente nas descrições, nas ações ou nos comentários do narrador. Mas, a principal comicidade é aquela que permeia toda a trama, como uma atmosfera, de uma maneira difusa, que consiste, como salienta Menéndez Pidal, no deleite provocado pelo “áspero choque entre o religioso e o profano”. (1975, p. 144)

Qu’era tan de totz bons aips ples  
Que mil cavallier n’agran pro (v 1754 e 1755)

(que estava coberto de todas as boas qualidades e estas seriam suficientes para mil cavaleiros)

Que non fon res El mon tan grieus  
A lui nom paregues trop leus. (v 1759 e 1760)

(não havia nada tão difícil no mundo que para ele não parecesse muito fácil.)

É importante lembrar que Guillermo, surge na narrativa marcado por traços como um “apaixonado pelo jogo”. No desenrolar da aventura, vamos percebendo a amplitude semântica dessa palavra, que vai do jogo amoroso ao jogo de palavras, como revela a seguinte passagem:

Si miei [oil] s'adormo defors  
Eu voil ab vos veille mos cors;

Oc, ab vos, domna, oc, ab vo!  
Non pot dir s, qu'endormitz fo (v 3443 a 3446)

(Se meus olhos fecham por fora, eu quero que meu coração vele por vós; sim, por vós, sim, por vó... Não pode dizer o “s”, porque dormiu)

Para que o efeito cômico se realize plenamente, o jogral deverá provocar, no momento exato, uma interrupção abrupta na emissão do vocábulo “vós” e, em seguida, estender uma breve pausa para que o estranhamento tenha tempo para atingir os ouvintes e criar o suspense. Só assim a frase final pode se desdobrar no riso cúmplice dos ouvintes.

Essas estratégias de adesão do ouvinte ao texto vão se alternando, como podemos observar no uso constante das “fórmulas” - denominação empregada por Zumthor para se referir ao conjunto de citações, locuções metafóricas, expressões acabadas, máximas e provérbios:

Quase sempre, o uso da sentença, no correr de um texto, é repetitivo; assim se reitera para nosso aprendizado e prazer a evocação de uma experiência transpessoal, a escuta desse barulho de multidão reunida, na boca dos sábios, em breves sequências altamente significantes, núcleo de todo o pensamento – ricas de sentido a ponto de exigir uma decodificação com múltiplas dimensões, jamais completada. (ZUMTHOR, 1993, p. 196)

A partir do século XII, surgiram várias antologias de provérbios, em diversas línguas, fixando em pequenas frases o repertório de sabedorias extraído da experiência humana, o que serviu para difundir ainda mais esse tipo de discurso. Assim, ao longo do romance, quando o jogral começava a vocalizar uma destas “fórmulas”, a plateia rapidamente reconhecia a sentença cristalizada e certamente balbuciava o provérbio junto com o leitor:

Hom dis: Si ben amas, ben tems (v 4100)  
(Dizem: Si muito amas, muito temes)

Mais hom dis: ‘Qui non sap non sap. (v 6121)  
(Mas ele disse a si mesmo: “Olhos que não vêem, coração que não sente.”)

Proverbis es: qui trop s'azaisa  
Greu er si per amor nos laiza. (v 1830 e 1831)

(O provérbio diz: Aquele que se esconde não deixará de ser capturado pelo amor.)

Anc mais ses mal ta[l] mal non aic,  
Mais un proverbi disol laic  
Qu'ieu ai proat aras en me:  
Adura ben, aquel ti ve,  
Adura mal, fai atertal. (v 2052 a 2055)

(Jamás teve tanta dor sem estar ferido, mas os laicos dizem um provérbio que eu comprovei agora por mim mesmo: Seja bem ou mal o que te venha, suporte-o da mesma maneira.)

Entenda o chascus sis vol! (v 2115)  
(Ao bom entendedor, poucas palavras!)

Per so fon dih ben a rason  
[Que l' ]autrui dol badallas son. (v 2190 e 2191)

(Por isso se diz com toda a razão do mundo: As penas do outro, bagatelas são.)

Anc non ausi, mon eisient,  
Lo proverbi: d'aital grat n'aia  
Cel qu'en dormen sa donna baia. (v 4070 a 4072)

(Não tinha ouvido o provérbio: seja correspondido da mesma maneira quem beija a sua mulher dormindo.)

Além desse diálogo com o ouvinte, o jogral estabelece um diálogo consigo mesmo, com um certo narrador que, de repente, se descola do leitor e começa a se questionar sobre a melhor maneira de conduzir a trama. Assim, ao expor as suas dúvidas e dificuldades, o jogral reafirma o compromisso de contar bem a história e, ao mesmo tempo, de se aproximar dos ouvintes:

Ans dic quês eissa gilosia  
Non sap aintan con el fasia  
D'esser gilosa, per c'uimais  
Lo sobreplus als gelos lais,  
Quar mout ne fan de feras merras,  
De tals n'i a, e follas erras. (v 1337 a 1342)  
(Digo-lhes que os mesmos ciúmes não sabem ser tão ciumentos como ele. Por isso, a partir de agora, deixo o resto para os ciumentos, pois há muitos que cometem cruéis extravagâncias e erram insensatamente.)

Abtan son a l'ostal tornat  
E trobol disnar adobat,  
Mais d'aiso ja nous dirai re:  
A manjar han assaz e be. (v 2635 a 2638)

(Então voltaram para casa e encontraram o almoço preparado, mas disso não lhes contarei nada, somente que comeram bem e abundantemente.)

Del sieu ben dir no m'antremet (v 1731)  
(Não irei ocupar-me agora de seu bem falar)

Mais zo laissez aras estar (v 7652)  
(Mas agora deixemos isso.)

Esse diálogo consigo mesmo se transforma, em alguns momentos, numa referência direta aos ouvintes:

Et eus dic ben, ses mentizo,  
Que unquas mais, pos Amors fo,  
Non hac tam bella gent ensems. (v 741 a 743)

(Eu lhes asseguro, sem mentir, que jamais, desde que o Amor existiu, teve tão bela gente reunida.)

Nous penses pas ses lum anes  
Guillems de Nivers, ni pes (v 7489 e 7490)

(Não creiam em absoluto que Guillermo de Nevers fosse sem iluminação, nem a pé)

E dirai vos don so ave (v 7543)  
(E eu mesmo lhes direi de onde vem isso)

Presentes já no momento da escrita, os ouvintes norteiam toda a *performance*: se o interesse da plateia começa a desfalecer, o leitor introduz uma nova expressão vocal ou gestual, ou até mesmo altera a ordem dos acontecimentos para buscar uma passagem mais atraente. Em *Erec y Enid*, essas “intervenções dialógicas” são usadas de forma ainda mais intensa, como neste momento em que o autor, na voz do jogral, prevendo o cansaço dos ouvintes, faz o seguinte alerta:

Ce jor se pot Erec vanter  
c'onques tel joie ne fu faite;  
ne porroit pas estre cretreite  
ne contee par boche d'ome  
mes je vos an dirai la some  
briemant Sanz trop langue parole. (in NOY, 1984, p.32)

(Desse dia podia vangloriar-se Erec de que nunca teve tamanha alegria. Não poderia narrar nem contar por boca de homem, mas eu farei um resumo, breve, sem muitas palavras)

Do ponto de vista da recepção, essa técnica aprofunda o processo de adesão e se inscreve nos dons de “sociabilidade” e “afetividade” assinalados por Zumthor. Em outra

passagem, Chrétien, exibindo total domínio de sua arte, realiza uma longa discussão consigo mesmo sobre a melhor maneira de conduzir a história:

Mes por coi vos deviseroie  
la peinture des dras de soie,  
don la chanbre estoit anbelie?  
Le tans gasteroie an folie,  
et ge nel vuel mie haster;  
einçois me voel un po haster,  
que qui tost va par droite voie  
celui passe qui se desvoie:  
por ce ne m'i voel arester.  
Li rois comanda aprester  
le souper, quant tans tu et ore.  
Ici ne vuel feire demore,  
se trover puis voie plus droite:  
quunque cuers et boche covoite  
orent plainieremant la nuit. (in NOY, 1984, p.27)

(Mas por que contar das pinturas, dos bordados das telas de seda que embelezavam o quarto? Tolamente perderia tempo e eu não o quero perder. Porém, quero parar um pouco, porque quem sempre segue o caminho reto às vezes se desvia. O rei mandou preparar o jantar, quando foi o momento e a hora. Aqui não quero me atrasar se posso encontrar caminho mais rápido. Tudo quanto o coração e a boca pudessem desejar, eles tiveram em abundância naquela noite)

Dando um salto no tempo e no espaço, localizamos, em meados do século passado, no Nordeste brasileiro, o cordelista Antônio Eugênio da Silva. Em seu folheto *O Cavaleiro Roldão*, o poeta, a exemplo dessas narrativas medievais, realiza as mesmas digressões sobre a maneira de conduzir a história, como assinala a pesquisadora Jerusa Pires Ferreira (1993):

Do ponto de vista da narrativa, sugestivo é o fato de o poeta proceder a um balanceamento do que relatou; mostra ter lido o texto e segue sua ordem recontando-o: “as lanças tinham voado/ já tinha despedaçado/ arnês, capacetes e tudo/ não tinha mais um escudo”, mas em determinado momento, empreende um balanço de seu sequenciador narrativo sob a matriz, e percebe que algo não ficara claro. Faz então um parêntese de perceptível ingenuidade, que vai acabar por definir sua atuação enquanto poeta popular, “eu agora me lembrei/ da falta que cometi/ mas foi porque me esqueci/ por isso não relatei/ porém sempre falarei/ para o leitor se agradar/ Quem sabe há de se lembrar/ (referência a um conhecimento prévio) na luta dos cavaleiros/ O cavalo de Oliveiros/ quando quis desembestar.” (p.37)

Nessa perspectiva, Francisco de Assis de Sousa Lima em sua obra **Conto popular e comunidade narrativa**, descreve a *performance* dos contadores nordestinos da região do Cariri, interior do Ceará:

A personalidade do narrador se afirma e se alarga na hora de contar. Mas não se pode separar o conto do narrador, do seu universo e do seu público. Mesmo a eleição do repertório e o jeito como é transmitido se define junto ao público. Os recursos mímicos, as inflexões, o traço de humor, a ênfase normativa, as sugestões de mistério ou a suspensão da narrativa são efeitos da técnica e da versatilidade do contador. No entanto, sua oportunidade, pontuação e eficácia orientam-se através e em função de uma escuta participante. (LIMA, 1985, p. 55)

Quando os ouvintes entram em cena, ocupando efetivamente a narrativa, o jogral têm em mãos momentos privilegiados para exercer outra entonação e outra gestualidade, renovando a sua cumplicidade com a plateia. É como se o autor, consciente das necessidades e potencialidades de seus intérpretes, povoasse o texto com indícios de gestualidade, uma espécie de partitura não-verbal. Todos esses recursos, tão bem articulados, fazem desse *roman* uma obra polifônica, que exige do jogral o pleno domínio de sua emissão vocal e uma sensibilidade acurada na criação das entonações adequadas. Aqui, o termo “polifonia” não se refere ao cruzamento das vozes de muitas personagens, mas evidencia os diferentes monólogos realizados por Guillermo e Flamenca. Encontramos, por exemplo, o simples pensamento em voz alta, em que o amante analisa a situação e planeja as suas ações:

Ben es fols gilos que s'esforsa  
De guardar moillier; quar, se forsa

Non laill tol, ben lal tolra geinz  
Que non val, som cug, gaire meinz. (v 3819 a 3822)

(Muito louco está o ciumento que se esforça em guardar sua mulher, pois se não a roubam com força, bem roubarão com inteligência que, creio eu, vale muito mais que a força.)

Em seguida, este pensamento se transforma numa fala interior, e o discurso se reveste de um tom de lamento e angústia.

Doncas no fo ren als mas pena,  
Car fui tan pres de la serena  
Que vaus sim trais ab la douzur  
De som pres e de sa valor,  
De que fag m'a aital reclam  
Que de set m'auci e de fam,

E tal talens, dejosta leis. (v 4039 a 4045)

(Tudo isso não é nada comparado à minha pena, pois estive tão próximo da serena criatura, que me atraiu docemente por seu mérito e seu valor. Razão pela qual tanto me lamento, pois me mata de sede e de fome o desejo de estar a seu lado.)

Em outra situação, o monólogo se apresenta como um diálogo alegórico, em que as qualidades, os sentimentos e as virtudes ganham iniciais maiúsculas e falam: Mérito, Maldade, Valor, Alegria, Vergonha, Sensatez, Bondade e Juventude. Nessa passagem exemplar, Guillermo é despertado pelo Amor:

Quant Guillems ac vist pantaisan  
Tot so que si dons li conseilla  
Eis' Amors de joi lo reveilla  
E diz: "Guillem[s], que cujas far?  
Faras oimais re mas sommar? (v 2960 a 2965)

(Uma vez que Guilherme viu em seus sonhos tudo o que sua dama lhe aconselha, o Amor lhe diz: - Guilherme, o que pensas fazer? Hoje não farás nada mais que sonhar?)

Tendo a sua origem na Antiguidade Clássica, o método alegórico pertence à própria natureza humana, à mente em geral, e se presta especialmente a esse tipo de discurso, como salienta C. S. Lewis na análise da obra **O Romance da Rosa**, composta em duas partes, a primeira escrita por Guilerme de Lorris, em 1225 aproximadamente; e a segunda, por Jean de Meun, em 1275:

Pois a função da alegoria não é de esconder, mas de revelar, e ela só é usada da forma apropriada para aquilo que não se pode dizer, ou não se pode dizer tão bem no discurso literal. Por isso é que a vida interior, e especialmente a vida de amor, religião e aventura espiritual, é sempre campo fértil para a alegoria verdadeira; pois há aí coisas intangíveis que apenas a alegoria é capaz de fixar e reticências que apenas a alegoria pode superar. (LEWIS, 2012, p. 175).

Em outros momentos, essas alegorias conversam entre si, como no curioso diálogo entre o Coração, a Boca, os Olhos e as Orelhas – versos 4372 a 4450. Tomado por uma grande angústia, por exemplo, Guillermo dirige essa expressiva súplica à Senhora Torre:

Mais, abans que vestistz si fos,  
Ubrils fenestrals ambedos  
E vi La toro n cil estet  
Per quês El plais e sospiret,  
E sopleguet li de bom cor:

- Na tor, fai s'el, bell'est defor,  
Ben cug dedins est pur' e clara. (v 2124 a 2130)

(Mas antes que se vestisse, abriu as duas janelas e viu a torre em que ela estava, aquela pela qual ele se lamentava e suspirava, e lhe suplicou de todo coração: - Senhora Torre, – és bela por fora, bem penso que por dentro és pura e clara.)

Mais adiante, a fala de Guillermo se transforma numa oração:

Guillems vai al mostier orar,  
E diz soven en s'orason:  
- Bels sener [Deus], volla mom pro;  
Garas mi de mal e d'enug,  
E das mi bon alber[g] anug. (v 1849 a 1853)

(Guilherme vai rezar no monastério, e diz esta oração continuamente:  
- Querido Senhor Deus, desejai-me o bem; guardai-me do mal e dos desgostos, e concedei-me um bom albergue para esta noite.)

Para o jogral, a caracterização de diferentes vozes é um recurso técnico elementar da sua arte. No caso do Roman de Flamenca, entretanto, a exigência é maior, mais sutil: trata-se de caracterizar as diferentes vozes interiores de uma mesma personagem, vozes que se intrometem na narrativa a todo momento, com grande agilidade e se desdobram em pausas, olhares, gestos, deslocamentos no espaço e novas cumplicidades com a plateia.

É importante salientar que todos esses recursos expressivos já estavam didaticamente expostos na obra **Retórica a Herênio** (2005), como podemos observar nesses trechos.

Pois o que dissemos ser útil para conservar a voz também diz respeito à suavidade da pronúncia, de modo que aquilo que favorece nossa voz também ganha a aprovação do ouvinte. (...) As pausas fortificam a voz, tornam as falas mais harmoniosas ao separá-las e proporcionam ao ouvinte tempo para pensar. Relaxar do clamor contínuo conserva a voz e a variedade, com certeza, deleita sobremaneira o ouvinte ao cativar o seu ânimo com o tom de conversa ou aguçá-lo com o clamor. (p. 175)

Enquanto isso, na torre, encontramos os monólogos da protagonista, muitas vezes na forma de um discurso indireto, o que revela a solidariedade do narrador com Flamenca:

Flamenca remas consirosa;  
Mout si clamet malaürosa,  
Mout si doloira es gaimenta,

Trista s'apella e dolenta;  
Ab l'aiga del cor sos oils moilla;  
Ben fai parer que trop si doilla. (v 4123 a 4128)

(Flamenca ficou pensativa; e se considerou muito desafortunada. Muito se dói e se lamenta. Chama-se a si mesma de “triste e desgraçada”, e com a água do coração molha seus olhos. Bem dá a entender que está muito aflita.)

Ao contrário de Guillermo, os monólogos de Flamenca são intercalados por diálogos com suas ajudantes:

E so qu'il dis ausi Elis,  
Mas non sap per que si marris  
Si dons, que Margarid 'apella:  
- Sa[i] vines, ma douza piuzella,  
E vos Alis, aujas mon dol (v 4175 a 4179)

(E diante do que havia dito, Alís olhava, mas não compreendia o lamento de sua senhora, até que Flamenca chamou a Margarita: - Venha aqui, minha doce donzela, e você também Alís, escutem minha dor)

A fala de Margarita e Alis, entretanto, funcionam como uma expansão do pensamento de Flamenca, personificando, sem a alegoria de Guillermo, o debate interior carregado de dúvidas, inquietações e ansiedades:

Adon Margarida respos:  
- Douza donna, fé que dei vos,  
Non cug que per mal o disses,  
Quar ges nom par ta mal apres  
Quês a vos disses vilania. (v 4203 a 4207)

(Então Margarita respondeu: - Doce dama, pela fé que devo à senhora, não creio que disse para prejudicá-la, pois não me parece tão mal educado para dizer tal vilania.)

Alis ha dig: - Si Deus m'ajut,  
Mas vos [o] aves conegut,  
Aici es vers; mas qual semblan,  
Domna, vos fes quan fon davan? (v 4217 a 4220)

(Alís disse: - Que Deus me ajude, mas se entendeis desse modo, é certo que é verdade. Senhora, que cara lhe mostrou quando estive diante de vós?)

A narrativa vai se desenvolvendo em torno de uma trama de sedução, povoada com todos os recursos já apontados e meticulosamente posicionados para extrair os seus melhores efeitos. Estamos assim, enredados na trama, exatamente no meio da história, quando, de repente, a atenção dos ouvintes se desloca das personagens e das ações e se

concentra especificamente nas palavras. Do verso 3949 ao verso 5735, ou seja, ao longo de mil setecentos e oitenta e seis versos, quase um quinto da obra, Guillermo e Flamenca se dedicam a um misterioso diálogo durante as missas.

Amors! Amors! trop m'o alongas,  
Que la[s] setmanas son trop longas  
El mot trop breu el mal cochos (v 4669 a 4671)

(Amor! Amor! Demoras muito, pois as semanas são muito longas e as palavras muito curtas)

Para a realização desse longo diálogo cifrado, os ouvintes acompanham o meticuloso processo de escolha das palavras e, em seguida, a laboriosa decodificação da mensagem:

Tutz lur motz recordon e dison  
El fuec d'amor ab els atison. (v 4963 e 4964)  
(Recordam e repetem todas as palavras e com elas atizam o fogo do amor.)

Aitan gran delieg si doneron  
Quan los motz qu'an ditz recorderon (v 5975 e 5976)

(A tão grande deleite se abandonaram quando as palavras que disseram recordaram)

O efeito metalingüístico e intertextual é surpreendente até mesmo para nós, ouvintes/leitores de hoje, tão acostumados a esses jogos narrativos em que o texto se volta sobre si mesmo. Todo o diálogo consiste nestas micro-frases, em que cada um tem o direito de pronunciar, alternadamente, a cada domingo, uma frase de duas sílabas apenas:

G: "Hai lás!" (Ai, pobre de mim!) (v 3948)

F: "Que plains?" (De que se lamentais?) (v 4344)

G: "Mor mi." (Eu morro.) (v 4503)

F: "De que?" (De quê?)

G: "D'amor." (De amor.) (v 4878)

F: "Per cui?" (Por quem?) (v 4940)

G: "Per vos." (Por vós.)

F: "Qu'en pucs?" (Que posso fazer?) (v 5039)

G: "Garir." (Curar-me.) (v 5096)

F: “Consi.” (Como?) (v 5155)

G: “Per gein.” (Com um engenho.) (v 5204)

F: “E cal?” (“E qual?”) (v 5458)

G: “Iretz.” (“Ireis.”) (v 5460)

F: “Es on?” (“Onde?”) (v 5465)

G: “Als banz.” (“Aos banhos.”) (v 5467)

F: “Cora?” (“Quando?”) (v 5487)

G: “Jorn breu e gent.” (“No próximo dia.”) (v 5499)

F: “Plas mi.” (“Eu concordo.”) (v 5735)

O diálogo apresenta uma ligação direta com a VI e VII estrofes da cantiga *Ges non puesc en bon vers fallir*, do trovador Peire Rogier

Ailas! – Que plangz? – Ia tem murir.  
– Que as? – Am. – E trop? – Ieu hoc, tan  
que-n muer. – Mors? – Oc. – Non potz guerir?  
– Ieu no. – E cum? – Tan sui iratz. (...)

(Pobre de mim! – Por que se lamenta? – Temo morrer. – O que há? –  
Amo – Muito? – Sim, tanto que morro. – Morre? – Sim. – Não se  
pode curar? – Não. – Por quê? – Porque estou muito aflito.)

O trovador, por meio do recurso das *coblas tensonadas*, sustenta um diálogo com um interlocutor imaginário, possivelmente o Amor. No excerto, além da forma, identificamos a recorrência dos mesmos tópicos amorosos de Flamenca. É importante salientar que esta forma rítmica, bissilábica, também esteve presente na expressiva discussão entre Amor e Guillermo, antes ainda de obter a primeira resposta de Flamenca, como se profetizasse não somente o enlace amoroso, mas também a maneira como deveria ser construído o diálogo:

Lasset! caitiu! que dem farai  
Ni qual consseil ara penrai?  
Non sai qui donc, Amors, quet val?  
Qu’il non s’entremet d’autrui mal.  
- Tort hás. – Per que? – Si fai. – Cossi?  
- Deu! fez ti parlar hui ab si.  
- Vers es ab ma dona parliei,  
Mas qual pro i hai, ni qu’enanciei? (v 4009 a 4016)

(Pobrezinho de mim, desgraçado! Deus, que farei, com quem me aconselharei? Eu ignoro. Com quem, pois? Com Amor? De que serve, se nem se interessa pelo mal do outro? – Estás enganado. – Por quê? – Veja o que fez! – Como? – Por Deus, eu te fiz falar hoje com ela! –É verdade, falei com minha dama, mas que benefício eu tirei disso, quanto eu avancei?)

Como essas frases bissilábicas eram pronunciadas quase num murmúrio, para não despertar suspeitas no marido ciumento, os interlocutores sempre ficavam ansiosos, em dúvida, sem saber se a mensagem tinha sido realmente captada. Em uma dessas passagens, Flamenca pede para que Alís pegue um livro, o **Roman de Blancaflor**, e interprete o papel de Guillermo, pois ela quer se certificar se foi clara o suficiente. Não é difícil extrair daqui um momento especialmente expressivo para o jogral, uma interpretação bem humorada, caricatural, em que utiliza o seu livro como objeto de cena, ou usa as próprias mãos no lugar do livro:

Lo romanz ausa davaus destre  
E fal biaissar a senestre,  
E quan fes parer quel baises. (v 4485 a 4487)

(Levanta o livro pelo lado direito e inclina para a esquerda, e fazia como se o beijasse)

Além de trazer as palavras para o primeiro plano, o autor começa a realizar - indiretamente, mas de maneira consistente e insistente -, uma série de reflexões sobre o próprio ato de narrar:

E prec que vezen mi, sius plas,  
Estas salutz vos eis digas,  
Car vos la[s] sabres mielz legir  
E faire los motz avenir,  
Qu'otra ves las aves legidas. (v 7083 a 7087)

(Peço que em minha presença, se assim preferirem, que digam essas palavras de amor, pois saberão ler melhor e fazer soar melhor as palavras, pois já leram anteriormente.)

Guillermo envia para a sua amada um *salutz* de amor – gênero lírico-epistolar em que o amante cortês envia uma carta em verso para a sua dama. Diante da cena de Flamenca lendo o poema, o autor constrói uma metáfora:

Una flors l'issi per la boca  
Que totz lo[s] caps dels verses tocha;  
Et a la fin outra n'avia  
Quel[s] pren atressi totz els lia  
Els men'ensem totz a l'aureilla (v 7105 a 7109)

(Uma flor sai de sua boca e toca o início dos versos. No final, outra flor colhe e ata os versos e os conduz ao campo de outra imagem.)

Nesse trecho, o “mel” se transforma no poder miraculoso da “flor”, responsável por dar vida à carta – ou seja, capaz de dar voz ao poema. É importante observar a segunda parte da comparação: “no final, outra flor colhe e ata os versos”. Com esta imagem, o autor sugere a presença da rima, com a sua função de mobilizar e conduzir a trama. Nesta passagem, o autor evidencia o trabalho do próprio narrador, a arte de “fazer soar melhor as palavras”.

Car cest es plus bels e plus grans  
E mielz legens e mielz cantans. (v 4209 e 4210)

(Pois esse é mais bonito e mais alto e melhor leitor e melhor cantor.)

Poissas li dis uma lauzenga,  
Si com cel quês a mel em lenga. (v 3497 e 3498)

(Logo lhe disse um elogio, como quem tem mel na língua)

Da mesma forma, o autor utiliza vários trechos da trama para falar do “jogo”, numa referência indireta à maneira de construir a história e de vocalizar o texto:

Daus l’altra part Guillems juguet  
Al mielz que saup, e bem trobet,  
Mon essient, qui juec li tenc  
Aissi com a lui si covenc. (v 6491 6495)

(Por outra parte, Guilherme jogou o melhor que pode, e encontrou, me parece, uma boa companheira de jogo, tal como era conveniente.)

Em pleno jogo narrativo, na construção do diálogo secreto, uma das ajudantes sugere a pergunta “De que?”. Flamenca se alegra com a frase e declara:

- Margarida, tro ben t’es pres  
E ja iest bona trobairis. (v 4576 e 4577)

(– Margarita, muito bem, conseguistes, já é uma boa *trobairitz*.)

O termo *trobairis* ou trovadora, segundo Antoni Rossell (2009), refere-se àquela que “compone versos y música, pero también que “encuentra” las palabras adecuadas.” (p.230). Toda a emocionante aventura do triângulo amoroso Archimbaut, Flamenca e Guillermo se constitui nessa busca da melhor palavra, em que o próprio ato de narrar

ocupa também o centro das tensões e das atenções. O **Roman de Flamenca** encontra uma grande receptividade no ouvinte contemporâneo, como já salientamos, não só por essa apropriação lúdica da metalinguagem, mas, fundamentalmente por, aquilo que caracteriza o texto medieval: uma arte presencial, em que o texto se articula com diferentes linguagens – a voz, o gesto, o espaço e a interatividade com os ouvintes.

Depois de descrever o aprisionamento de Flamenca na torre, o narrador, administrando habilmente o suspense, faz entrar em cena uma nova personagem:

El termini qu'Ens Archimbaus.  
Era gelos e fers e braus,  
Un cavallier ac em Bergoina  
En cui natura mes as poina  
En faisonar et e nuirir,  
E saup i trop ben avenir. (v 1561 a 1566)

(Naquele tempo em que Don Archimbaut estava ciumento, raivoso e alucinado, havia um cavaleiro em Borgonha que a natureza modelou e criou com empenho. E soube fazer com muito êxito.)

O ouvinte vai conhecendo, ao longo de 144 versos, o perfil desse misterioso cavaleiro: características físicas, força, inteligência, espírito e origens familiares. No ápice dessa enumeração de virtudes, o seu sobrenome é solenemente revelado:

Mout amet torneis e cembelz,  
Domnas e joc, canz et aucelz  
E cavalz, deport e solaz  
E tot so qu'a pros home plaz;  
Tan fo bons nom po[c] mellurar.  
Vilelme si fes appellar  
El sobrenom fon de Nivers. (v 1699 a 1705)

(Era apaixonado por torneios, combates, damas, jogos, cães, pássaros, cavalos, diversão, prazer e tudo o que agrada a um homem. Uma pessoa tão excelente que não poderia ser melhor. Chamava-se Guilherme e por alcunha “o de Nevers”.)

Aparentemente despretensiosa essa referência à paixão pelos pássaros, ganhará, um pouco mais adiante, uma função profética, quase mágica, digna dos contos de fadas:

Us auriols per aventura  
Lo matinet cantet el bruil (v 2027 e 2028)

(Uma *oropéndola*, por acaso, cantou de manhã)

A *oropéndola* é uma ave de plumagem amarela viva ou dourada intensa, com asas negras, que reaparece na primavera, ocupa os galhos mais altos, e espalha, nas primeiras horas da manhã, o seu canto melodioso, forte, límpido, aflautado. No exato momento em que ouve este canto emocionante, Guillermo se liberta da angústia que o imobiliza, e a história ganha um novo rumo. Depois de uma noite sem dormir, o cavaleiro estabelece um longo diálogo com o Amor, abre a janela, conversa com a Torre, tem um sonho amoroso e, finalmente, na igreja, enquanto canta os salmos, tem a oportunidade de ver o rosto de Flamenca pela primeira vez – e decide, com o auxílio do Amor, usar todo o seu engenho para conquistar a amada.

Logo após a revelação do nome do cavaleiro, o narrador, como num jogo de espelhos, inicia um novo processo de sedução dos ouvintes, pois a exemplo de Margarita, Guillermo, entre as suas inúmeras habilidades, é apresentado como um trovador e um amigo dos artistas:

Negus joglars, lai on el fos,  
No fo marritz, avols ni bos;  
Bels garet de fam e de freg;  
Per so si l'aman tut a dreig  
Car totz los vest els encavalga. (v 1717 a 1721)

(Nenhum jogral, próximo a Guilherme ficava descontente, fosse bom ou mal. Ele protege a todos da fome e do frio, a todos quer nobremente e a todos veste e dá montaria.)

A ação desses intérpretes resultava, sem dúvida, numa arte popular, mas é necessário esclarecer que o termo “popular” deve ser entendido apenas no sentido de um grande público, uma audiência desigual, ampla, generalizada, e nunca no sentido de uma audiência inculta. Os jograis construíram uma linguagem capaz de veicular para todas as pessoas, de diferentes localidades e origens sociais, boa parte da literatura de sua época, tarefa que coube ao teatro, em certa medida, alguns séculos depois, e que vem sendo desempenhada, hoje, pelo cinema. Mais recentemente, através do fácil acesso à tecnologia do DVD, toda a filmografia está à disposição do público em geral, dos lançamentos mais recentes aos grandes clássicos – aqui incluídas as diversas adaptações inspiradas na corte do Rei Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda, como “Excalibur”, ou em gestas, como “El Cid”, além de inúmeros filmes ambientados na Idade Média.

Ao contrário da noção contemporânea de obra literária, as narrativas medievais, como salienta Menéndez Pidal (1975), não se preocupavam em afirmar a personalidade do autor por meio de um apuro da forma, mas se concentrava numa estética de fundo, em que a arte do escritor se revela no enredo emocionante. Assim, como não estão presas ao “ornamento das palavras”, essas narrativas, assentadas num encadeamento de cenas vigorosas e surpreendentes e, por isso mesmo, facilmente memorizáveis, seguiam livres para serem recontadas, recriadas e traduzidas, transformando-se em “obras tradicionais” - ou, para usar uma denominação mais coerente com essa perspectiva, em “obras evolutivas”. Em **Tristão e Isolda**, do século XII, encontramos uma passagem em que o autor sintetiza didaticamente esse critério de composição: “Senhores, o contador que quer agradar deve evitar as histórias demasiado longas. A matéria deste conto é tão bela e tão diversa: de que serviria alongá-lo?” (BÉDIER, 1988, p. 7)

Como as histórias se caracterizavam pela beleza e diversidade, os ouvintes poderiam perder a noção exata do tempo transcorrido, pois o suspense do enredo absorvia completamente as atenções. É por isso que, na metade final, os autores costumavam anunciar que “serei breve”, que “irei resumir a história”, numa estratégia para acalmar aqueles que, por acaso, teriam despertado daquele estado de absorção. Esse aspecto, leva-nos a considerar, conforme Zumthor (1993), o conceito de “tempo integrado” que envolve a duração textual da obra, resultado da simples adição de fonemas à expressividade rítmica, com seus retardos e acelerações, e os silêncios característicos de cada contador ou cantor.

A ressonância e a atração exercidas pela arte trovadoresca na atual produção cultural podem ser explicadas por essa sinergia de linguagens, em que as artes, cada vez mais, rompem com os seus códigos específicos e buscam relações diretas entre si, como por exemplo, a pintura com a escultura; a escultura com o próprio processo de criação, estabelecendo o conceito de instalação; a literatura com o cinema, os recursos digitais etc. Nosso estudo da *performance* dos jograis, portanto, não se restringe a um período da Idade Média, mas parte dos séculos XII e XIII para desaguar nas realizações contemporâneas, concentrando-se, como veremos no próximo capítulo, no trabalho realizado pelo Grupo Corpo, em que as cantigas de Martin Codax foram transcritas para um espetáculo de dança.

### III. A COREOGRAFIA VERBAL

Exportada por trovadores e jograis occitanos, a lírica trovadoresca serviu de modelo para poetas de diferentes regiões. No contexto galego-português, em que nos deteremos a partir de agora, a inspiração occitana adquiriu novos traços, consolidando, no século XIII e na primeira metade do século XIV, um *corpus* poético de 1679 canções, de autoria de aproximadamente 187 trovadores e jograis. Os poetas galego-portugueses, como mencionado no capítulo I, dividem a sua lírica em três grandes gêneros: cantigas de amor, cantigas de amigo e cantigas satíricas - escárnio e mal dizer. A diferença mais imediatamente perceptível entre esses três gêneros diz respeito à voz lírica, em que o ente enunciador nas cantigas de amigo, ao contrário dos outros dois, é feminino, porém são os mesmos poetas compondo, neste caso, à razão delas. Distante da matriz occitana, as cantigas de amigo são identificadas por alguns pesquisadores como gênero autóctone de feição mais popular da cultura galego-portuguesa, o que, de acordo com Giuseppe Tavani, levanta a hipótese:

Que na Galiza dos últimos decénios do século XII, antes portanto da chegada directa ou indirecta do modelo provençal, tivesse provavelmente havido uma poesia lírica em língua vulgar, essencialmente cantigas de amigo, anónimas e não acolhidas na escrita, e cujos autores, na esteira dos mestres transpirenaicos, começaram a certa altura a assinar e a transcrever as suas composições, garantindo-lhes assim uma existência menos efémera. (2002, p.11)

Ainda que não possamos confirmar com testemunhos diretos essa presença, não parece restar dúvida aos pesquisadores quanto à existência de uma expressão lírica e oral no século anterior. Duas composições do trovador occitano Raimbaut de Vaqueiras (1180-1205) atestam a aproximação da tradição transpirenaica com as manifestações culturais que ocorriam na Galiza em finais do século XII. Em sua cantiga *Eras quan vei verdear* (Agora ao ver verdejar), designada como um “descordo plurilíngue”, Raimbaut compõe utilizando diferentes idiomas, entre eles o galego-português. Segundo Fernández Campo, “este feito admirável corrobora a hipótese de que provavelmente a lírica galega medieval nacera moito antes do que se pensa, tanto como para que a sua fama transpasase as fronteiras da península.” (apud CABO, 2012, p.209). Em sua outra composição, *Altas undas que venez suz la mar* (Altas ondas que vem pelo mar), escrita no final do século XII, em língua occitana, o trovador segue uma estrutura típica do gênero de amigo, corroborando com a hipótese de uma inspiração, por parte do trovador

occitano, na tradição galego-portuguesa. O filólogo António Souto Cabo (2012) afirma ao se referir a essa cantiga: “Com efeito, o conteúdo, o léxico e a estrutura não deixam lugar para dúvidas sobre a sua conexão com o gênero luso galaico.” (p.215).

Observamos, a exemplo das cantigas de Raimbaut, um contínuo do mundo occitano para o galego-português que o sucedeu. Podemos encontrar, não apenas, a existência de um formalismo literário comum, mas “uma unidade espiritual” que se revela nas condições culturais e sociais das duas gerações trovadorescas. Buscando evidenciar o aspecto geracional desse movimento poético na Europa, Segismundo Spina afirma:

Havia um denominador comum sobre que repousavam essas florações poéticas: o ideal que as animava, um estilo de vida social mais ou menos semelhante, mas sobretudo um conjunto de temas e fórmulas expressivas. A migração destas fórmulas poéticas, da poesia occitânica para suas sucursais românicas e alemã, só foi possível porque havia entre estas vegetações líricas um conjunto de afinidades espirituais. (2009, p.41)

Quanto às particularidades das cantigas de amigo, encontramos, em primeira instância, a representação da mulher que, distante da nobre senhora requintada dos cantares de amor, é quase sempre retratada como uma moça simples, ingênua, mas ao mesmo tempo consciente de sua feminilidade. Algumas vezes aparece apaixonada; outras, inconformada e ressentida, vulnerável e disposta a defender sua relação contra qualquer interferência. A mulher dessa cantiga, urbana ou campesina, move-se num ambiente de natureza que, na maioria das vezes, serve como testemunha dos seus próprios sofrimentos, chegando a uma identificação total com a realidade circundante. Esta protagonista dialoga não só com o amigo, mas com outras personagens que aparecem na forma de elementos da natureza, ou pessoas próximas, como a mãe, as amigas confidentes e as irmãs.

A originalidade do gênero de amigo é, em grande parte, resultado do método ficcional empregado por trovadores e jograis que assumem a voz e a *persona* feminina, permitindo uma exploração maior do universo poético. É notável no contexto luso-galaico o empenho de tantos poetas ao longo de cento e cinquenta anos recorrerem a essa estratégia, conforme Stephen Reckert: “Deve ser esse o primeiro caso (na literatura ocidental, pelo menos) de um esforço coletivo e aturado para escapar do cárcere sufocante do eu, sentido como identidade sexualmente definida.” (1996, p.29).

Do ponto de vista formal, o cantar de amigo, ao contrário das longas estrofes da cantiga de amor, prefere utilizar esquemas estróficos e rítmicos breves de dois, três ou no máximo quatro versos, com refrão, e a utilização do paralelismo em todas as suas instâncias. Tavani (2002), observando as recorrências temáticas dos gêneros trovadorescos, estabelece uma análise dos chamados *campos sêmicos*, em que as cantigas de amigo organizam-se em quatro campos primários e um secundário: o panegírico inclui o elogio que a protagonista faz da sua própria beleza e também da habilidade poética do amigo; concórdia de amor; amor não correspondido; proibição amorosa e paisagem – campo secundário que aparece como preâmbulo de quase todas as canções.

Dentro do *corpus* das cantigas de amigo, focalizaremos a obra poética de Martin Codax. Suas cantigas formam um pequeno cancionero de sete cantares que chegaram até nós por meio do **Cancioneiro da Biblioteca Nacional**, **Cancioneiro da Vaticana** e do Pergaminho Vindel. O **Cancioneiro da Biblioteca Nacional** contém cerca de 1700 textos da lírica profana galego-portuguesa, sendo o mais representativo por conter o maior número de autores. Esse códice foi executado por encargo do humanista Angelo Colocci, por volta de 1525, e por ele revisado e completado, sendo ele, ainda, o responsável por transmitir a “Arte de Trovar” - espécie de tratado poético que fornece elementos extra-textuais imprescindíveis para o leitor identificar a forma, a métrica e os temas dos diferentes gêneros da lírica. O **Cancioneiro da Vaticana**, mandado copiar também por Colocci, nos primeiros anos do século XVI, contém 1200 composições, em sua maioria correspondentes aos da Biblioteca Nacional quanto à ordem e atribuições. As cantigas de Martin Codax foram transmitidas não somente pela via mais comum, os códices acima citados, mas também mediante o Pergaminho Vindel, folha volante datável do último terço do século XIII, assim chamada por ter sido descoberta pelo livreiro madrilenho Pedro Vindel e publicada pelo mesmo em 1915. Além dos textos, o documento transmite a partitura musical de seis das sete cantigas e encontra-se, desde 1977, na Biblioteca Pierpont Morgan, em Nova Iorque. A publicação desse documento representa um marco por constituir-se no único testemunho medieval, conhecido até o presente momento, com música de cantigas de amigo. A pauta melódica das cantigas trovadorescas, nos casos em que seu testemunho sobreviveu às intempéries, é prova

indiscutível de oralidade, expõe a ligação da poesia com a voz e permite a reconstituição de parte da *performance* por meio da execução musical.

Ainda que não existam registros formais sobre Martin Codax, Celso Cunha (1956) exclui a hipótese de que ele tivesse sido um autor nobre, tão pouco com um estatuto social elevado, tratando-se, portanto, de um jogral. Ainda que estivesse na condição de jogral, o refinamento das cantigas a ele atribuídas supõe uma educação retórica característica de ambientes clericais ou aristocráticos. Sua atividade poético-musical está situada em meados ou no terceiro quartel do século XIII. A insistente referência de Codax à cidade de Vigo, localizada no sul da Galícia, em seis das sete peças que compõem sua obra, sugeriu para muitos pesquisadores que essa fosse também sua terra natal, porém, como nos demonstra Santiago Gutierrez (2006), a utilização desse topônimo deve ser compreendida mais como um mecanismo compositivo, permitindo a individualização do autor, do que uma referência à sua naturalidade, pouco provável pelo sobrenome incomum na região.

Para além da importância melódico-musical, as sete cantigas chamam atenção pela estreita unidade temática, formando um só poema de enredo amoroso. Elas funcionam como uma espécie de pequeno romance, dividido em capítulos. Os cantares codacianos, é importante ressaltar, aparecem transcritos na mesma ordem no Pergaminho Vindel e nos cancioneros da Biblioteca Nacional e Vaticana<sup>28</sup>:

- I - Ondas do mar de vigo
- II- Mandad´ei comigo
- III-Mia irmana fremosa treides comigo
- IV-Ai deus se sab´ora meu amigo
- V - Quantas sabedes amar amigo
- VI- Eno sagrado en Vigo
- VII- Ay ondas que eu vin veer

Alguns pesquisadores contestam a ordem das cantigas conforme são apresentadas nos cancioneros e levantam outras hipóteses de narrativa, entretanto, para o presente estudo, adotamos a concepção de Cunha (1956), Tavani (1983) e Ferreira (1986) que consideram correta a ordenação presente nos manuscritos:

---

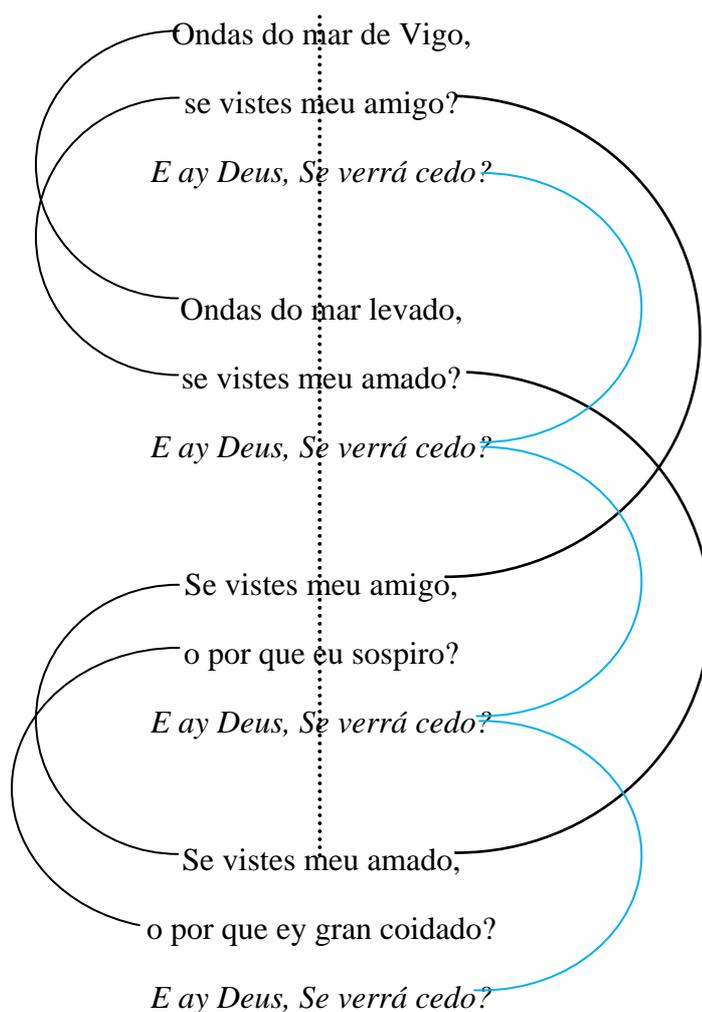
<sup>28</sup> Vide ANEXO o texto integral das sete cantigas.

A série lírica codaxiana, perfeitamente coerente e em si cumprida, revela-se portanto a um exame mais atento – em vez do “canto da espera desiludida”, como nos parecia de início – a expressão de um desejo frustrado, com o progressivo transcorrer da confiante esperança à calma resignação de uma mulher que tinha tentado tornar real, concreto, um sonho de amor construído a partir de *topoi* da tradição poética das cantigas d’ amigo; segundo esta tradição, de facto o texto configura-se como um canto pagão apenas percorrido por reminiscências cristãs. (TAVANI, 1983, p.161)

É importante assinalar que o texto das cantigas a ser utilizado nessa pesquisa baseou-se na edição crítica de Celso Cunha: **O cancionero de Martin Codax**, de 1956.

### 3.1. A tessitura poética

Na primeira cantiga da série, a personagem, numa espécie de monólogo dramático, interroga as ondas sobre o destino de seu amigo:



O refrão prolonga esta interrogação num tom exclamativo e retórico, fazendo ecoar um desabafo dirigido a Deus. Esta confiança deixa para o ouvinte muitas sugestões sobre a psicologia da narradora e a curiosidade em torno de seu enredo amoroso. No primeiro dístico, como um preâmbulo, temos a indicação topográfica precisa de onde irá se desenvolver a cena: a localidade de Vigo, situada à beira-mar. Nos dois últimos dísticos, a interrogação às ondas vem acompanhada de um qualificativo deste amado salientando a intensidade da paixão e a angústia da espera: “*o por que eu sospiro?*” e “*o por que hei gran cuidado?*”.

O trovador occitano Raimbaut de Vaqueiras, ao compor sua cantiga à maneira dos cantares de amigo, apresenta outra estrutura de versos e refrão, mas revela o mesmo motivo: uma moça interrogando as ondas e pedindo a Deus o retorno do amado. O diálogo de Codax com a poesia de Raimbaut põe a descoberto, mais uma vez, as relações da Península com a tradição em língua *d’oc*, como assinala Reckert: “A pesar de não ter provavelmente qualquer relación genética com ela, a primeira cantiga de Martín Codax não deixa de parecer um distante eco de outro poema de Raimbaut.” (2002, p.66).

Altas undas que venez suz la mar,  
que fai lo vent çai e lai demenar,  
de mun amic sabetz novas contar,  
que lai passet ? No lo vei retornar!

*Et oi Deu, d’amor!*  
*Ad hora·m dona joi*  
*et ad hora dolor!*

Oy aura dulza, qui vens dever lai  
Un mun amic dorm e sejorn’e jai,  
Del dolz aley n un beure m’aporta·y!  
La bocha obre, per gran decir qu’en ai.

*Et oy Deu, d’amor!*  
*Ad hora·m dona*  
*joi et ad hora dolor!*

Mal amar fai vassal d’estran pais,  
Car en plor tornan e sos jocs e sos ris.  
Ja nun cudey mun amic me trays,  
Qu’eu li doney ço que d’amor me quis.

*Et oy Deu, d’amor!*  
*Ad hora·m dona joi*  
*et ad hora dolor!*

(Altas ondas que vem pelo mar, que o vento faz mover por aqui e por ali, poderias dar-me notícias de meu amigo que cruzou o mar? Não o vejo voltar! *E ai Deus, o amor ora me dá alegria, ora dor.* Ai brisa doce que vem de lá, onde meu amigo dorme a noite, traz seu cheiro doce, eu abro a boca para mostrar o desejo que tenho. *E ai Deus, o amor ora me dá alegria, ora dor.* Dói amar guerreiro de estranho país, em choro tornam seus ganhos e seus risos, nunca esperei do meu amigo traição, pois lhe dou todo amor que me pede. *E ai Deus, o amor ora me dá alegria, ora dor.*) (Tradução nossa)

### 3.2. Aspectos métricos e musicais

A primeira cantiga da série é composta por quatro estrofes alternas, aa-A e bb-A, sendo cada uma delas formada por dois versos que rimam entre si, seguidos de um refrão monóstico com independência rimática. O corpo da cantiga é constituído de hexassílabos graves; o refrão, de um heptassílabo também grave. Rima toante no 3º dístico (*amigo/suspiro*) e soante nos demais (*Vigo/amigo; levado/amado; amado/coidado*). Conforme salienta Helder Macedo (1996), é importante notar que, além das 28 sibilantes em apenas 12 versos, a série “*eví - eve - evá*” cria a imagem acústica do fluxo e refluxo das águas do mar: “*de Vigo, se vistes..., se verrá..., levado, se vistes..., se verrá..., se vistes..., se verrá..., se vistes..., se verrá...*”.

O poema segue uma estrutura métrico-formal de grande difusão nas cantigas de amigo: a forma de reiteração estrófica do *leixa-pren* utilizada em todas as cantigas do autor. De acordo com Gerardo Barcala (2006), um total de 45 peças da lírica galego-portuguesa emprega essa técnica sempre associada ao paralelismo. Como podemos observar na cantiga, o paralelismo cria uma coreografia verbal ao estabelecer uma simetria no desenvolvimento do discurso. Para o estudioso Eugenio Asensio, na obra **Poética y realidad en el cancionero peninsular de la edad media** (1970), o paralelismo é a qualidade dominante que estrutura os cancioneros, condicionando não apenas o esquema de versificação e de rimas, mas também o estilo, a sintaxe e o vocabulário, fazendo com que o texto se movimente em torno de si mesmo num movimento espiralar.

As curvas da direita indicam os versos que se repetem e as curvas da esquerda indicam os versos que sofrem pequenas variações dentro de um mesmo campo semântico: *vigo/levado; amigo/amado; suspiro/coidado*. As palavras, a rima e o refrão estabelecem um jogo de perguntas e respostas fazendo com que os versos do primeiro

dístico desdobrem a ação ao segundo dístico e assim por diante. Esse procedimento repetitivo fixa cadências rítmicas fundamentais para a organização do texto, criando simetria e sistematicidade, em torno do qual se sustenta a matéria poético-musical. Nessa perspectiva, Asensio observa:

La pauta paralelística refleja a maravilla una exasperación emocional que se desborda en sucesivas ondas expresivas, una moción interior que al renovarse renueva el grito poético.<sup>29</sup> (1970, p.77).

Criando um desenho de translação em torno das estrofes, giram as palavras, os versos e a música – como sugere o movimento espiralado das curvas laterais. As estrofes, por sua vez, num movimento de rotação, giram em torno do seu próprio eixo sonoro: *mar/meu; mar/meu; meu/eu; meu/ei*. O uso dessas assonâncias internas também está a serviço da organização simétrica do texto. Essa coreografia léxica e melódica, utilizada nas sete cantigas, demonstra, por parte do compositor, a consciência da necessidade da difusão oral e musical de sua obra, pois todos esses recursos estão a serviço da memória, permitindo que esse processo ocorra de maneira espontânea para o público e para o intérprete - pois sendo nosso autor um jogral, responsável direto pela memorização e execução do texto, podemos inferir que sua preocupação com a articulação desses elementos fosse ainda maior. Nos tratados de retórica, a memória é definida como um tesouro, a guardiã de todas as outras partes da argumentação, como consta na **Retórica a Herênio**, em que se define o orador como aquele que tem, entre outras exigências, a arte da memória: “a firme apreensão no ânimo das coisas, das palavras e da disposição.” (2005, p.55).

A pontuação do refrão é motivo de controvérsia entre os filólogos. Alguns adotam a seguinte versão: “*e ai deus se verrá cedo!*”. Baseado na análise da partitura musical, Ferreira sugere a forma aqui adotada: “*E ai Deus! Se verrá cedo?*”. Justificando sua opção, o autor observa que a melodia faz com que o cantor encontre um esgotamento do tom exclamativo logo após a expressão “*E ai Deus*” e não ao final do verso. O trecho seguinte, “*se verrá cedo*”, ao contrário, retoma a entonação que abre a cantiga. A análise musical indica, também, a presença do “e” paragógico na palavra “*mar*”, apontando a necessidade da vogal “e” para apoiar a pausa: “*Ondas do mar(e) de*

---

<sup>29</sup> A técnica paralelística reflete maravilhosamente uma exasperação emocional que se desdobra em sucessivas ondas expressivas, um movimento interior que, ao se renovar, renova o grito poético. (Tradução livre).

Vigo”. Ao escrever o texto, o copista, provavelmente, juntou o “o” final de “*amado*” ao pronome “o” subsequente. A melodia, entretanto, evidencia a dupla presença:

*“Se vistes meu amigo,  
o por que eu suspiro?”*

Para compreendermos melhor o que nos transmite a notação musical do Pergaminho Vindel, será necessário observá-la no processo de elaboração da notação musical no ocidente, fenômeno que está intimamente ligado à história do canto gregoriano – também chamado de cantochão ou monofônico, que se difundiu oralmente no final do século VIII -, pois não há referência à escritura musical até as primeiras décadas do século IX, falando-se apenas em prática de leitura e canto, como observa Juan Carlos Asensio, na obra **El canto gregoriano**:

No conocemos los inicios de la escritura musical, pero sabemos que aproximadamente en las primeras décadas del 900 comienzan a aparecer manuscritos completamente notados, con unos diseños de neumas muy evolucionados y que hacen pensar en arquetipos anteriores que evolucionaran desde un original perdido. <sup>30</sup> (2008, p.358)

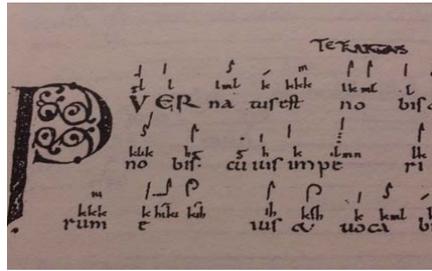
Os desenhos neumáticos no momento de sua aparição representam a marcação do gesto vocal no pergaminho:

Son la síntesis de los movimientos melódicos representados por dibujos gráficos que hablan directamente a la imaginación de los cantores. Éstos previamente han mamorizado las melodias durante un largo aprendizaje y se sirven de los diseños de los neumas para recordar no solo las inflexiones melódicas, sino también los detalles rítmicos y agógicos. <sup>31</sup>(ASENSIO, 2008, p.358-359)

---

<sup>30</sup> Não conhecemos o início da escritura musical, mas sabemos que aproximadamente nas primeiras décadas do 900 começam a aparecer manuscritos completamente notados, com uns desenhos de neumas muito evoluídos e que fazem pensar em arquetipos anteriores que evoluíram a partir de um original perdido. (Tradução livre)

<sup>31</sup> São a síntese dos movimentos melódicos representados pelos desenhos gráficos que falam diretamente à imaginação dos cantores. Esses previamente memorizaram as melodias durante uma longa aprendizagem e se serviram dos desenhos dos neumas para recordar não apenas as inflexões melódicas, senão também os detalhes rítmicos e agógicos. (Tradução livre)



(Partitura neumática – Montpellier, Fac. de Médecine H159)

A notação presente no Pergaminho Vindel representa um estágio posterior, não é mais composta por neumas, mas pela notação quadrada, em tetragrama, com a presença de ligaduras semelhante as partituras das Cantigas de Santa Maria do rei Alfonso X. A escrita quadrada desenvolve-se, sobretudo, em finais do século XII e início do século XIII. Sua aparição não é casual e supõe um novo entendimento musical, pois os sons passam a ser observados de maneira isolada sobre as sílabas, ocultando a concepção de uma frase mais ampla. De acordo com Asensio, a uniformidade dessa nova notação constituiu uma simplificação dos signos que até então utilizavam as notações neumáticas puras e abertas: “Sin duda uno de los logros del estudio de las notaciones fue presentar de manera sistemática un abundante, e interesante, conjunto de signos que enriquecían de manera notable la “pobreza” de la uniforme notación cuadrada.”<sup>32</sup> (2007, p.2). Com o advento da notação quadrada, foi preciso também um espaçamento entre as linhas, obtendo maiores dimensões na página, o que permitia aos cantores observarem a certa distância o manuscrito ou ainda agruparem-se para verem junto o mesmo livro.



(Notação quadrada – Pergaminho Vindel)

<sup>32</sup> Sem dúvida, uma das conquistas do estudo das notações foi apresentar de maneira sistemática um abundante e interessante conjunto de signos que enriqueciam de maneira notável a “pobreza” da uniforme notação quadrada. (Tradução livre)

Esse novo estilo de escrita foi rapidamente difundido em toda Europa, articulando-se com traços musicais de cada região. Asensio (2008) chama atenção para o fato de as notações medievais caminharem sempre articuladas a uma tradição oral viva que fixava algumas formas e melodias, sendo, portanto, indispensável a memorização por parte dos intérpretes para uma execução integral das obras. Assim, são inúmeras as dificuldades encontradas pelo músico ao interpretar essas partituras, que não nos informam a altura exata dos sons, sua duração, nem indicam em quais sílabas do texto recaem as notas – característica da melodia melismática que contém continuamente mais notas que sílabas. Como a música escrita não faz parte da tradição medieval, devemos compreender como um acidente o fato da notação ter chegado até nós.

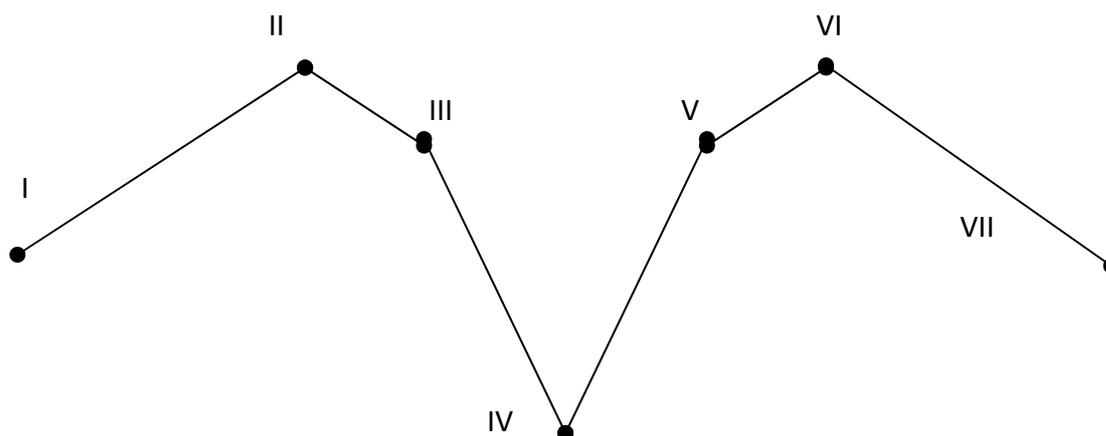
Nas interpretações contemporâneas da partitura de Codax, realizadas por grupos dedicados à música antiga, muitos deles ligados a áreas de pesquisas acadêmicas, notamos a utilização do canto com melismas, ou seja, cada sílaba cantada vem acompanhada com uma série de ornamentos vocais que visam preencher o número de notas, que na escrita não possuem sílabas correspondentes. Esse recurso, típico do canto lírico, adquire tamanha força que acaba por distanciar o ouvinte do texto poético, fazendo com que os adornos vocais evoluam a um ponto em que não se compreendem mais as palavras escutando-se apenas melismas. A este respeito, comenta Nicolas Ruwet: “É um fato, ao qual os esteticistas deveriam dar mais importância, que jamais, por assim dizer, a música vocal pode prescindir do suporte das palavras: parece impossível ver na voz um instrumento como os outros.” (RUWET, 1972, p.52 apud TATIT, 1996, p.16). Partilhamos assim do princípio que a inteligibilidade das palavras é indispensável em qualquer interpretação da música medieval. O fato de os jograis seguirem a prosódia do texto com boa dicção e articulação num ambiente dispersivo de festividade, como era nas cortes, constituía um dos fatores determinantes para a receptividade do público à sua arte.

A intertextualidade e a imitação de obras consagradas não estavam restritas ao âmbito textual, também ocorriam de maneira explícita na métrica e na música. Como destacamos no capítulo anterior a imitação como recurso estético conferia prestígio ao compositor. O sistema de composição, seja na lírica profana como na religiosa, era frequentemente fundamentado num outro preexistente, constituindo o processo

denominado na musicologia por *contrafactum*. Rossell (2004) define esse recurso de criação como uma “intencionalidade metamelódica” que despertava no público de *entendedors*, o desejo de identificar as referências, provocando um diálogo entre o imitador e seus modelos e partilhando com o público a tradição musical.

### 3.3. A narrativa das emoções

A série começa com uma cantiga interrogativa, “*Ondas do mar de Vigo, / se vistes meu amigo?*”, e fecha o seu ciclo com um novo questionamento, “*porque tarda meu amigo / sen min?*”. Ocupando o centro da série codaciana, a cantiga IV, “*Ai Deus, se sab’ora meu amigo*”, representa o eixo de um movimento dramático, como podemos observar no diagrama abaixo:



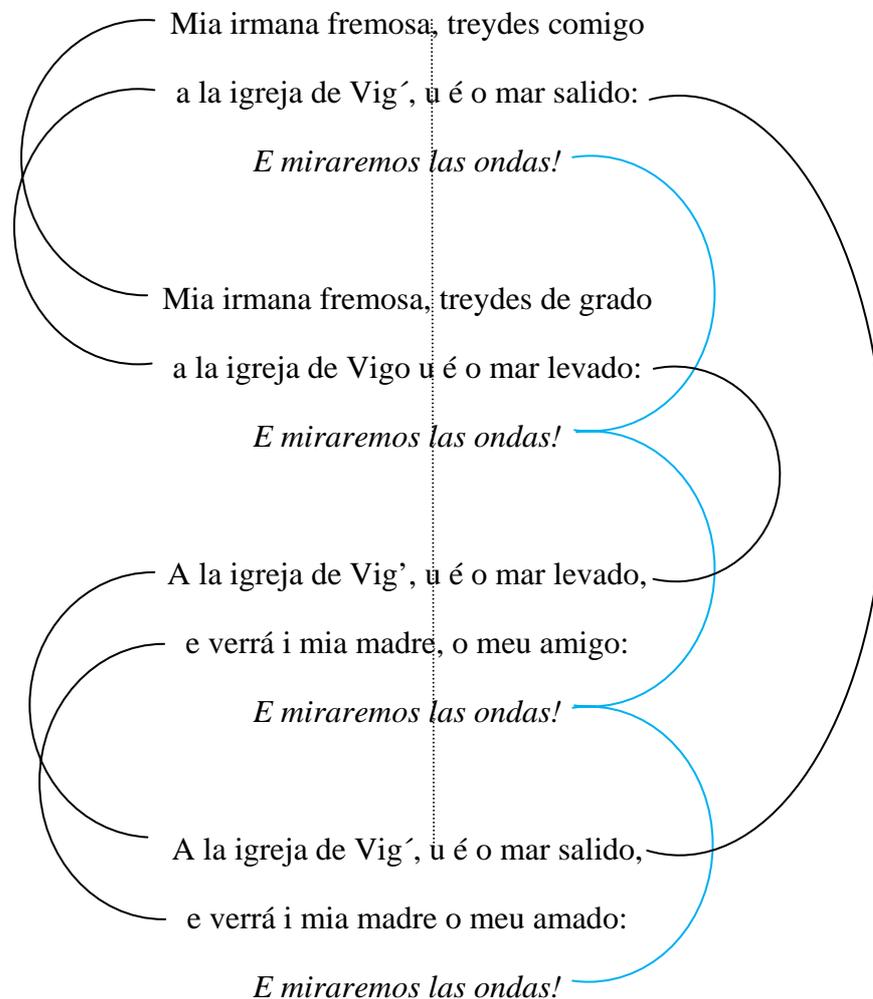
A série, portanto, parte de uma situação de tristeza I, e sobe para um clima de euforia na cantiga II:

Mandad'ey comigo  
ca ven meu amigo:  
*E irey, madr', a Vigo!*  
Comigu'ey mandado  
ca ven meu amado:  
*E irey, madr', a Vigo!*  
Ca ven meu amigo  
e ven san'e vivo:  
*E irey, madr', a Vigo!*  
Ca ven meu amado  
e ven viv'e sano:  
*E irey, madr', a Vigo!*  
Ca ven san'e vivo  
e d'el-rei amigo:  
*E irey, madr', a Vigo!*  
Ca ven viv'e sano  
e d'el-rey privado:  
*E irey, madr', a Vigo!*

B 1279, V 885, PV 2

A namorada, feliz por ter recebido uma mensagem do amigo, comunica à sua mãe que ele irá retornar ao porto de Vigo, são e salvo, e que goza da estima pessoal do rei: “*e del rei privado*”. O texto sugere que o amigo regressa de uma campanha militar, o que era frequente na época. Nessa cantiga, anuncia-se o cenário onde irão se desenrolar os próximos acontecimentos: o porto de Vigo. No refrão, surge uma nova personagem, a mãe, a quem a donzela se dirige confidenciando a chegada do seu amor. A fala da protagonista não deixa dúvida quanto à chegada do amado, transmitindo uma atmosfera de euforia em torno do esperado encontro.

Na cantiga III, a protagonista, com menos entusiasmo que a cantiga anterior, segue numa postura de alegria:



B 1280, V 886, PV 3.

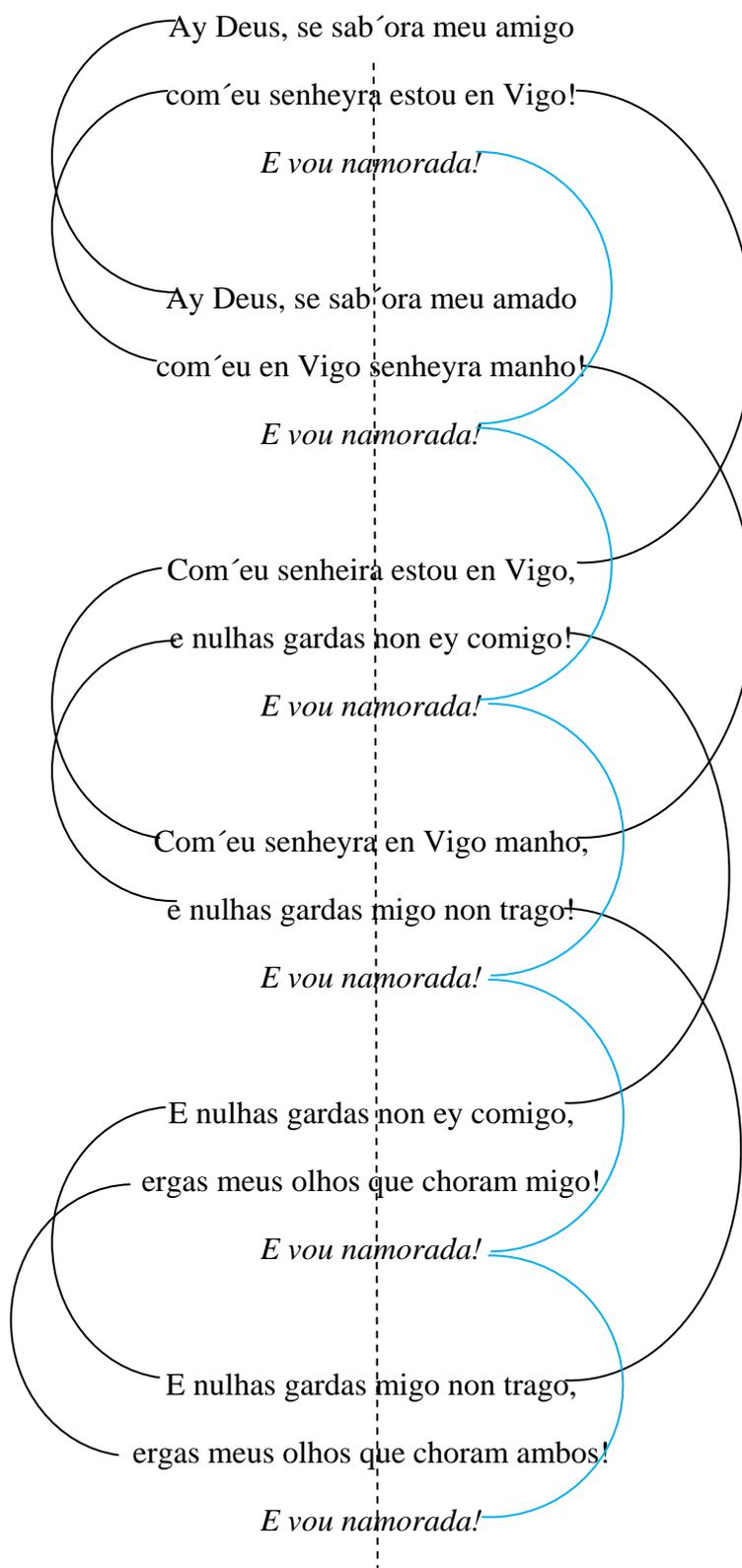
A namorada convoca a irmã para irem juntas ao porto de Vigo, a fim de recepcionar o amigo. Nas duas últimas estrofes, dirige o mesmo convite à mãe, como o fez na cantiga anterior. O clima de exaltação da cantiga anterior se prolonga nesta, agora com a cumplicidade dessas duas confidentes. Essa é a segunda cantiga a trazer as ondas para a cena dramática. Se, no início, as ondas serviram como testemunha de sua angústia, agora espelham seu estado de exaltação, a exemplo do *mar levado*.

Podemos observar uma sutil variação do sujeito do verbo “miraremos” nas duas últimas estrofes. Como observa Reckert e Macedo:

Quer dizer, em termos de “variação subliminar” dentro das repetições do refrão, que o sujeito do verbo *miraremos* tendo sido “eu e vós” na primeira metade do poema, passa a ser “eu e ele” (mas desconfio que não “eu, ele e a minha mãe”). (1996, p.167)

Seguimos, para essa cantiga, a edição do Pergaminho Vindel, que difere da versão dos outros dois cancioneiros. Podemos notar, em Vindel, que a ordenação dessas estrofes fere as regras do paralelismo, pois caberia à quarta estrofe ocupar o lugar da terceira, e vice-versa. Não existe, entretanto, uma explicação conclusiva para o que teria levado a essa distribuição das estrofes, sendo a hipótese de um erro dos copistas a mais cogitada. Essa alteração, é importante ressaltar, não compromete a compreensão da obra, mas é significativa por ocorrer em diferentes textos. Para Riquer (1992), esse frequente fenômeno de alteração da ordenação estrófica, constitui-se em mais uma prova de oralidade, evidenciando que a recitação era confiada à memória, pois a poesia trovadoresca, em muitos casos, chegava aos manuscritos memorizada por um jogral que ditava ao copista.

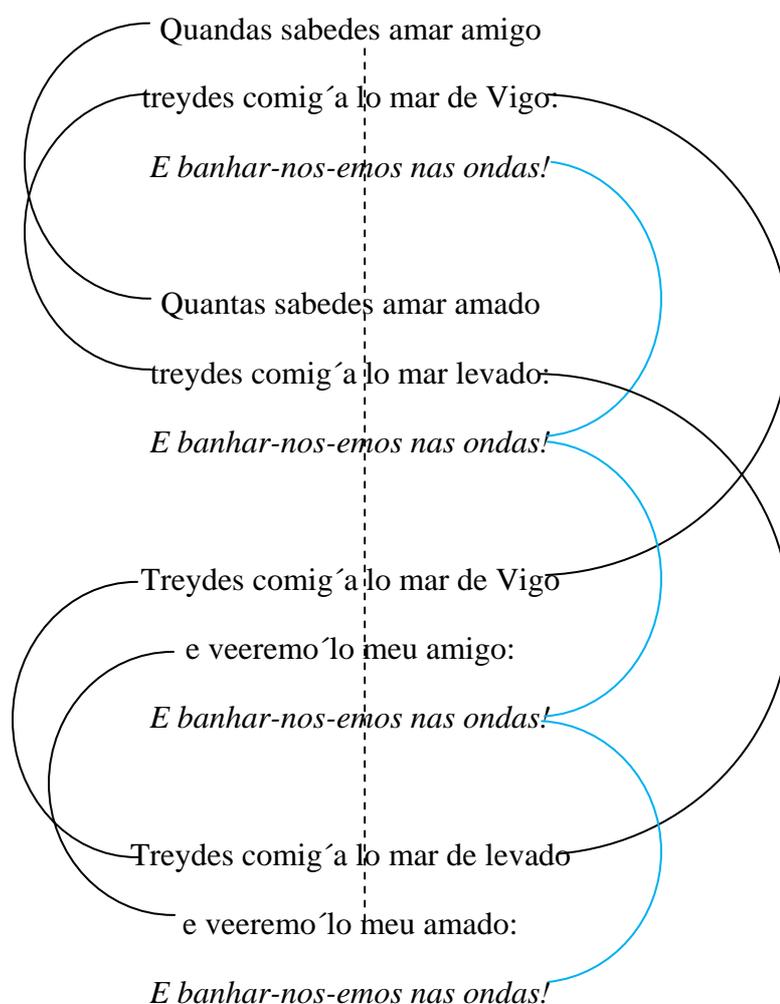
A cantiga IV representa o momento de maior angústia da protagonista. Representa o eixo do movimento dramático representado no diagrama das emoções. Apesar do convite, nem a mãe nem a irmã a acompanham. Ela está sozinha em Vigo à espera do amado, e por isso chora e lamenta a sua solidão. A ausência do amado é ainda mais triste, pois a protagonista encontra-se na situação mais propícia para o encontro amoroso: “*e nulhas gardas non ei comigo!*”.



B 1281, V 887, PV 4

De acordo com as convenções da época, o encontro entre a donzela e seu namorado era vigiado por *gardas*, ou “guardas”, que podiam ser mulheres de confiança ou alguém da família da jovem. O desejo do encontro a sós com o amigo é explicitado, deixando de lado a atmosfera ingênua que caracterizava a amiga nas cantigas anteriores. Acentuando o movimento cíclico, esta cantiga retoma, da primeira, a invocação a Deus. Nas duas últimas estrofes, Codax cria uma imagem de grande efeito: ninguém me acompanha, exceto meus olhos que choram comigo. Utilizando-se dos recursos retóricos, o poeta não se contenta em dizer simplesmente que “ela chora”, mas personifica os olhos, “*que choram ambos*”, como sendo sua única companhia. O refrão, diferente da cantiga III, não introduz nenhum elemento novo - apenas reitera *ondas, madre, Vigo, Deus* -, para evidenciar sua condição de enamorada.

A cantiga V, retoma a euforia com um convite inusitado:



B 1282, V 888, PV 5

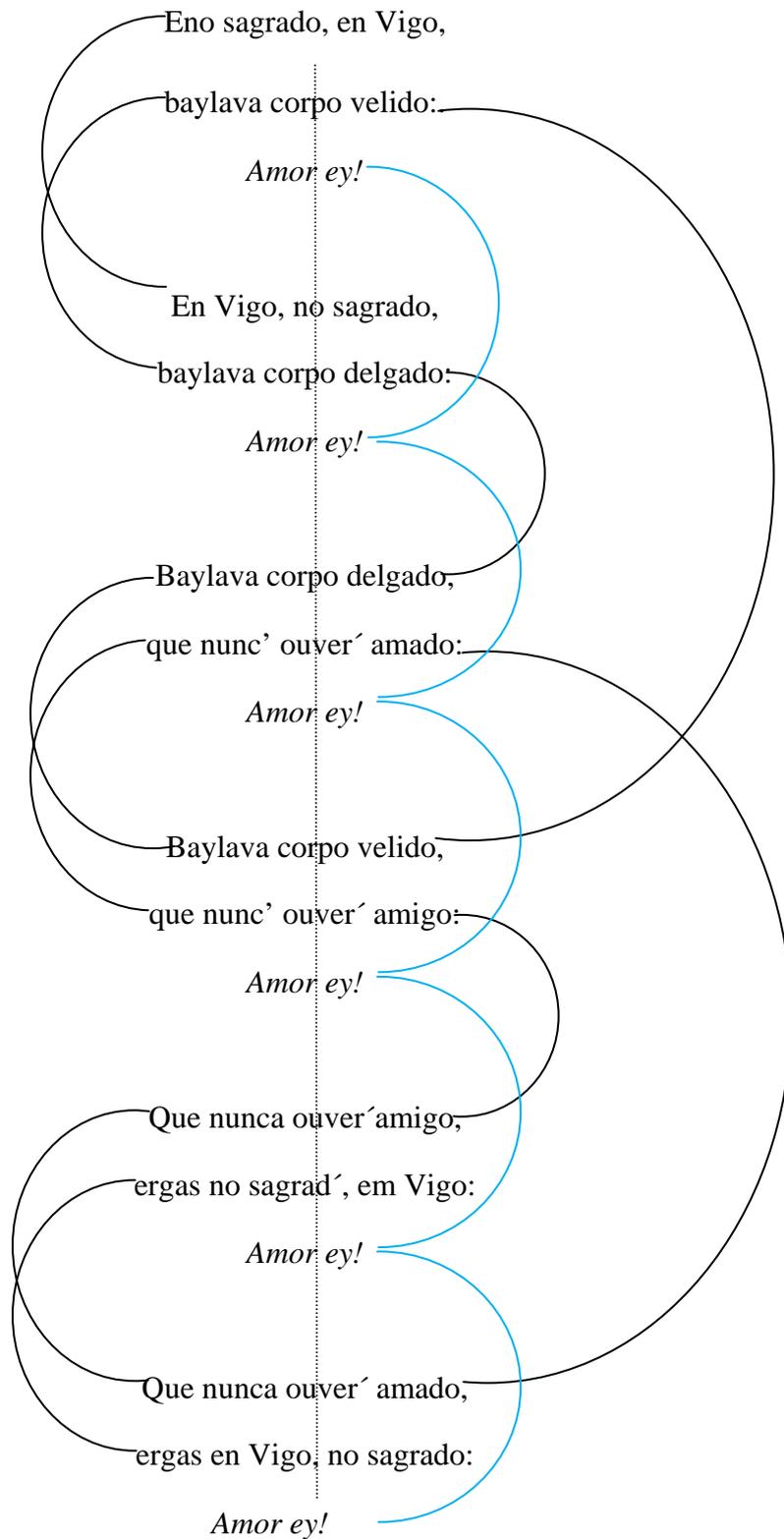
A moça convida todas as suas amigas a irem com ela a Vigo para a celebração do amor. Todas, “*que sabem amar amigo*”, são convocadas a acompanharem para juntas se banharem nas ondas agitadas, enquanto aguardam a chegada do namorado. Encontramos aqui um clima alegre, de sensualidade, materializado na cena do banho que, segundo a simbologia, tem uma função purificadora, regeneradora e, também, fertilizante. O “mergulho nas ondas” indica uma ruptura com a vida habitual, mudança nas idéias, nas atitudes, no comportamento, na existência: imersão e ressurgência.

A articulação semântica do refrão com o dístico precedente é de grande expressividade, criando uma cena inteiramente nova. O jogo sonoro interno reforça, mais uma vez, o movimento do mar: “*E banhar-nos-emos nas ondas!*” Destaca-se, na interpretação desta cantiga, o trecho “*nos-emos nas*” como o mais sugestivo na reprodução rítmica das ondulações das águas. Sobre essa sonoridade das palavras na canção, observa Tatit:

Os fonemas são unidades sonoras pertinentes na formação do sentido mas não possuem autonomia semântica. De qualquer modo, auxiliam no estabelecimento de relações associativas entre os significados das palavras, a partir das similaridades sonoras sugeridas por suas aliterações. A alta incidência de rimas nas canções pode dar a medida de sua importância. (1996, p. 24)

Em 1975, o linguista Roman Jakobson realiza uma análise estruturalista da quinta cantiga de Codax a qual dizia ser “um raro espécime das jóias verbais do século XIII”. Esse estudo revela uma rede de identidades e analogias no âmbito temático, sintático e fonológico da cantiga. Porém, conforme demonstrou Tavani (1983), a metodologia utilizada pelo linguista, desconsidera a leitura serial das cantigas e examina as características métricas e formais isoladas das outras produções galego-portuguesas: “Jakobson prescinde inteiramente do contexto cultural, da tradição técnica, numa palavra, da história.” (TAVANI, 1983, p.150)

A cantiga VI, a única que não contém a respectiva pauta melódica, retorna à euforia. A moça dança no adro da igreja de Vigo, esperando pelo namorado e feliz por seu amor:



B1283, V889, PV 6

O tom sensual de sua fala é realçado pela descrição do corpo bonito e esguio que dança com euforia. Diferentemente das outras cantigas, e revelando, mais uma vez, a originalidade de Codax, o discurso não está na primeira pessoa. É como se um outro narrador, num belo efeito de distanciamento narrativo, fosse convocado para testemunhar a alegria vivida pela jovem que teve o seu amor correspondido e celebrado.

Assim como observamos na cantiga III, aqui também ocorre uma ordenação das estrofes pouco convencional: a quarta estrofe deveria trocar de posição com a terceira estrofe; e a sexta, com a quinta.

A cantiga VII, volta ao ponto de partida da narrativa:

Ay ondas, que eu vin veer,  
se me saberedes dizer  
*porque tarda meu amigo*  
*sen min?*

Ay ondas, que eu vin mirar,  
se me saberedes contar  
*porque tarda meu amigo*  
*sen min?*

B 1284, V 900, PV 7

A amiga novamente dirige o seu lamento às ondas e pergunta, como na cantiga I, sobre o destino de seu amado. Ao contrário das anteriores, não faz referência à cidade de Vigo, e não utiliza a rima do par *amigo/amado*. Funcionando como epílogo da série, essa cantiga foge da estrutura das anteriores, apresentando apenas duas estrofes, refrão em dois versos e rimas oxítonas. Sobre este poema, Ferreira comenta:

Embora não possamos saber se terá sido Martin Codax, ou um outro trovador, a compor a sétima cantiga, a sua música, ostensivamente refinada pela acumulação de figuras retóricas – *exclamatio*, *abbreviatio*, *repetitio*, *compar e retrogradatio* –, eleva o artificiosismo do ciclo codaxiano à sua quinta-essência. (1986, p.183)

Para a compreensão global dessas cantigas, entretanto, é preciso reconstituir o enredo, projetando o imaginário dramático que se inscreve nas entrelinhas. A primeira cantiga, compreendida como preâmbulo da série, é rica por fornecer os elementos geográficos e psicológicos que nortearão o enredo. Com especial destaque está a presença do mar, sobre o qual o poeta insistirá repetidamente com uma indicação precisa: “*mar de Vigo*”, mar inimigo, responsável pela ausência do amigo, e mar imagem da vida, do banho purificador. As águas em movimento simbolizam justamente esse estado transitório, de ambivalência. Sobre o mar, tal como figura nas cantigas de Codax, Tavani constrói essa análise:

Uma espécie de divindade, uma divindade masculina, inimiga e violenta, que poderia identificar-se com o rei (ambos são responsáveis pela separação dos amantes) e que a mulher tenta exorcismar repartindo-o nas suas componentes femininas, as *ondas*. Quanto mais o mar-rei é sentido hostil e distante, tanto mais são consideradas amigas e próximas as ondas, objecto das invocações inicial e final e insistentemente em causa na secção central do texto. (TAVANI, 1983, p.159)

A aparição das ondas nas cantigas III e V coincide com a presença das outras personagens: mãe, irmã, amado e companheiras. Nas cantigas V e VI, é importante notar a indicação precisa do movimento corporal da amiga. Na cantiga V, a protagonista convida as amigas para se banharem nas ondas agitadas, enquanto aguardam a chegada do namorado. Na cantiga VI, contamos não apenas com o gesto, mas com referências físicas da amiga: “*Eno sagrado, en Vigo/ bailava corpo velido*” e “*Bailava corpo delgado/ que nunca ouver’amado*”, a moça de corpo bonito e esguio, nunca antes tocado, dança no adro da igreja de Vigo. Encontramos, materializada, nas duas composições, uma coreografia sensual que está presente também em outras obras do gênero, como na cantiga paralelística do trovador Airas Nunes: “*Bailemos nós já todas três, ai amigas/ sô aquestas avelaneiras frolidas*”. As indicações precisas desse baile evidenciam, segundo alguns estudiosos, que as cantigas de amigo, em contraste com aquelas do gênero amoroso, eram dançadas.

Na cantiga IV, eixo da série, representada pela “acentuada angústia”, a protagonista toma consciência de sua solidão. O tempo verbal futuro, nas cantigas II e III, desaparece, dando lugar ao tempo presente: “*com’eu senheira estou em Vigo*”. É nesta cena que a donzela chora, “*ergas meus olhos que choram ambos!*”, fazendo com que as lágrimas, simbolizem as águas, as ondas, que até então estavam ausentes do poema. O refrão, entretanto, deixa transparecer a persistência de seu amor: “*E vou namorada...*”. Este fio de esperança se renova nas duas cantigas seguintes. Todo o enredo adquire maior força de expressão com o princípio estruturante do paralelismo - seu movimento acompassado, associado à evocação das imagens do mar, com suas marés regulares e ondas rítmicas, constroem um sugestivo ambiente poético.

### **3.4. Atualização e *performance***

A *performance*, entendida como o momento de execução e recepção da obra, como observamos no **Roman de Flamenca** e nas cantigas codacianas, engloba todas as circunstâncias deste processo, instaurando um jogo sensorial: a recitação, o gesto, o canto, a execução instrumental e a relação com os ouvintes. A obra de Martin Codax, por contar com a prova incontestável de sua difusão oral e partitura musical, traz uma enorme contribuição ao estudo da poesia trovadoresca que se desenvolveu entre os séculos XII e XIV – em especial, à lírica galego-portuguesa. Representando um alto grau de refinamento, o cancionero codaciano expressa o vigor deste movimento de criação poética organicamente vinculado ao canto, capaz de se comunicar com o público de todos os tempos. Como essa arte tão distante no tempo e no espaço encontra conexões na atualidade?

Para compreender essas aproximações foi necessário partir de um conceito mais amplo de *tradição*. Há uma idéia comumente aceita de que *tradição* seria a persistência de um legado da geração imediatamente anterior à nossa. T. S. Eliot (1997), entretanto, em seus ensaios críticos, aborda o conceito em sua complexidade, mostrando que a tradição não é uma herança que se recebe, é um trabalho contínuo que envolve entre outras coisas a adoção de um sentido histórico, que consiste na percepção não apenas do passado, mas de sua presença, ou seja, de um passado que permanece e se atualiza. Uma literatura madura possui por detrás de si uma história, não uma mera crônica, não uma acumulação de manuscritos e textos de distintas classes, mas um progresso ordenado

ainda que inconsciente de uma língua até a consciência de suas potencialidades. O escritor, munido dessa percepção, conclui Eliot, “é um escritor tradicional e intensamente lúcido sobre o seu lugar no tempo e sua própria contemporaneidade.” (1997, p.23)

Dentro dessa concepção de tradição, vamos nos deter sobre o processo de tradução criativa das cantigas de Martin Codax para o espetáculo de dança “Sem Mim” (2011), realizado pelo Grupo Corpo, em 2011, procurando investigar de que maneira esse trabalho explora a arquitetura poético-narrativa das cantigas codacianas, uma poesia marcada pela oralidade - que, segundo o pesquisador Rossell, deve ser entendida

não como uma estrutura literária, mais ou menos delimitada, mais ou menos estruturalmente poética, mas oralidade entendida como um recurso minemotécnico. Recurso que o autor utiliza conscientemente para que a obra seja rapidamente difundida, entendida e assimilada pelo público. (2004, p.10)

O Grupo Corpo, dedicado à dança contemporânea, é uma companhia de renome internacional que conta com vinte e sete anos de atividades e trinta e cinco montagens. A crítica de dança, Inês Bogéa, descreve o nascimento desse “assombro”:

A ideia da companhia fora uma empreitada familiar: não apenas os seis irmãos Pederneiras, mas até seus pais, que cederam a casa onde moravam para ser a sede do Corpo. Paulo Pederneiras, diretor geral, aos poucos assumiria também a iluminação dos espetáculos; Rodrigo Pederneiras, que viria a ser o coreógrafo de praticamente todos os trabalhos do Corpo a partir de 1981, nessa época era só bailarino. (BOGÉA, 2001, p. 32)

Em seu ensaio **Faca das palmas**, o professor Arthur Nestrovski ressalta: “Ao longo dessas quase três décadas, o Corpo inventou o Brasil muitas vezes. Invenção é melhor que descoberta, porque não se trata simplesmente de recolher o que está aí, ou encontrar o escondido.” (2001, p.87). Em carta dirigida ao compositor Camargo Guarnieri, Mário de Andrade afirma: “O papel do artista criador não é figurar uma nacionalidade, mas transfigurá-la” (apud NESTROVSKI, 2001, p.90)

Junto com esses idealizadores, trabalham vinte e dois bailarinos, sendo que, para cada espetáculo, contam ainda com a participação de músicos, figurinistas e cenógrafos convidados. Em agosto de 2011, o Corpo estreou em São Paulo o espetáculo “Sem Mim”, com a coreografia de Rodrigo Pederneiras e concepção musical de José

Miguel Wisnik, músico e professor de Literatura, da Universidade de São Paulo, e Carlos Nuñez, natural de Vigo, compositor, pesquisador e especialista na gaita de fole, principal instrumento musical de sua região. Em 2012, o Grupo apresentou novamente esse espetáculo em alguns países da Europa e em outras cidades do Brasil. A união destes dois músicos para a construção de “Sem Mim” já revela uma de suas propostas: a aproximação de duas culturas, a mistura de ritmos, o ontem e o hoje convivendo no mesmo espaço.

Entrelaçando as sete canções codacianas, o espetáculo traz quatro novas canções – criando, assim, o cruzamento de duas narrativas: “as ondas de Vigo” e a “Alvorada”. Essa segunda narrativa apresenta duas canções instrumentais, “Gayta” e “Alvorada Lundu”, e duas canções com letra, “Cantadeiras” e “Alvoradinha”. Cumpre ressaltar que o ritual galego de cantar para celebrar a chegada da Alvorada, cuja origem se atribui aos celtas, está presente também na tradição brasileira.

O cenário utilizado se resume num grande tecido, leve e translúcido, que está preso sob uma armação e se movimenta verticalmente. No decorrer do espetáculo, esse tecido cria diferentes representações na narrativa: mar, ondas, névoa, gota, catedral, rede ou alvorada. Reforçando o clima de diálogo interior, no qual o alento e o desalento se alternam, a iluminação realça um ambiente de névoa: ora centrado no corpo dos bailarinos, ora na predominância de sombras. O figurino segue a simplicidade expressiva do cenário: todos usam roupa colada ao corpo, como uma segunda pele. Sobre essas malhas, a figurinista Freusa Zechmeister aplicou inscrições e texturas baseadas em ornamentos medievais.

O espetáculo cria um percurso de emoções mais sinuoso que aquele apresentado pelo cancionero. Na cantiga VI, por exemplo, o palco, todo escuro, traz uma luz forte sobre o corpo da bailarina. Enquanto isso, ao fundo, na penumbra, o espectador acompanha a silhueta de um outro bailarino. Logo na cena seguinte, a euforia toma conta do palco marcada pelo toque do pandeiro e das alfaias - e o movimento das saias parece romper um possível gráfico de emoções. Há ainda momentos em que, numa mesma cena, sente-se a alternância entre a desesperança e a esperança. Na cantiga IV, embalada por um *pas-de-deux*, configura-se, na narrativa, o momento de maior tristeza, em que a protagonista chora, lamentando a ausência do amado. Justamente nessa

passagem, em que a incerteza e a angústia estão mais presentes, o espetáculo cria a cena mais alegre – uma alegria limitada no espaço do sonho representado pelo tecido que envolve o casal de bailarinos, criando uma tensão que renova a mensagem poética. Na terceira cena, ocorre a primeira ruptura na sequência das cantigas com o surgimento da música instrumental baseada, exclusivamente, na gaita de fole, em que homens dançam com movimentos vigorosos, abruptos e cortantes. Entrando no universo masculino, o que na narrativa se revela apenas no subtexto, o espetáculo insinua o paradeiro do amado.

Em entrevista<sup>33</sup> exclusiva para essa pesquisa, o coreógrafo Rodrigo Pederneiras relata que essa cena tem uma forte inspiração celta não só na melodia, como em alguns passos do balé. Nesse mesmo depoimento, o coreógrafo revela alguns aspectos do seu processo de criação:

A gente não faz uma coisa descritiva nunca. É o ciclo do mar de Vigo, onde aparecem as mulheres que lamentam a perda do amigo que o mar levou. O veículo e o sujeito são sempre o mar. É o mar que leva, é o mar que traz – a esperança do mar trazer a felicidade. (...) Sempre me baseio nas letras, mas nunca é uma coisa narrativa, nunca é descritivo. (...) Eu costumo me dar certas “sinucas”. Por exemplo... Seria muito óbvio, ao falar de água, utilizar os braços – eu começaria a ficar descritivo. Então, eu me impus esse desafio, algo totalmente pensado: Como fazer um balé sem usar o braço?

A cantiga V é executada em dois momentos: na sequência das cantigas, interpretada por Chico Buarque e, no momento final, quando é interpretada pelo grupo de mulheres galegas *Xiradela*. Esta interpretação musical difere radicalmente de todas as outras pelo vigor do canto em coro e pela instrumentação percussiva. Nesse momento, os bailarinos colocam saias e o canto gutural galego se mescla com o toque das alfaias brasileiras. Ao final, os pandeiros modificam o ritmo e evocam um samba. É importante destacar que Chico Buarque compôs diversas canções em que, a exemplo das cantigas de amigo, adota a voz lírica feminina, como podemos observar em: “Olhos nos olhos”, “Teresinha”, “Violeira” e “Pedaco de mim”.

---

<sup>33</sup> Entrevista concedida em 16 de agosto de 2012 durante os ensaios do espetáculo “Sem mim” no Teatro Alfa, na cidade de São Paulo.

O trabalho realizado pelo Grupo Corpo levanta algumas questões instigantes para o pesquisador. Por um lado, não podemos deixar de reconhecer que o grupo realizou um trabalho de invenção em torno do cancionário de Martin Codax. Por outro, devemos admitir que esta inventividade leva consigo uma questão concreta: Como seria o repertório gestual que acompanhava a execução dessas cantigas? Schmitt nos coloca diante de um questionamento fundamental:

comment douter que dans une telle culture, l'étude des gestes, les plus solennels et les plus sacralisés, mais aussi les plus communs, les plus répétitifs, les plus inconscients de la vie quotidienne, fasse pénétrer l'historien au plus profond du fonctionnement d'une société? <sup>34</sup> (1990, p.20)

São enormes os obstáculos, ressalta o autor, para alcançar esta gestualidade, pois os gestos estão no âmbito do efêmero, ou seja, normalmente não deixam rastros diretos para que o historiador possa reconstituí-los imediatamente. Retomando a questão da fidelidade interpretativa, tratada anteriormente, o músico e pesquisador José Miguel Wisnik, em entrevista<sup>35</sup> a essa pesquisa, comenta as dificuldades da *performance* vocal da obra codaciana:

As versões geralmente colocam as sílabas num lugar não intuitivo da melodia, ou seja, colocam arbitrariamente a sílaba na nota independente do caminho da frase. Os repouso do verso caem em lugares que não são repouso da frase musical e os melismas preenchem melodias sem a intuição poética da palavra cantada, como se fossem música erudita que não tem a preocupação entoativa da canção.

O músico Carlos Nuñez cedeu especialmente para essa pesquisa uma cópia do filme **Brasil somos nós**, com direção de Robert Bellsolà, ainda inédito no circuito comercial. O documentário revela as suas surpreendentes descobertas sobre a profunda ligação cultural entre a Galiza e o Brasil: o forró se harmoniza com a canção celta, que, por sua vez, está na raiz da musicalidade de tantos países, como Irlanda e Galiza; a voz

---

<sup>34</sup> como duvidar que em determinada cultura, o estudo dos gestos, desde os mais solenes até os mais sagrados, e também os mais comuns, os mais repetitivos, os mais inconscientes da vida cotidiana, faça mergulhar o historiador nas profundezas do funcionamento de uma sociedade? (Tradução livre)

<sup>35</sup> Entrevista concedida em 9 de março de 2013, em sua residência, na cidade de São Paulo.

dos repentistas nordestinos; o canto sertanejo, de estilo modal; as bandas marciais que, aos poucos, vão transformando a polca em maxixe.

No caderno que acompanha o CD **Alborada do Brasil**, de Carlos Núñez, nos comentários sobre a canção “Alborada”, de autoria de Rosalía de Castro, encontramos outra forte articulação entre as duas culturas:

As *allboradas* são, na Galícia, as melodias com que se celebra o amanhecer, tocadas com gaitas de fole – o instrumento mais característico da Galícia e da música celta. Com elas se chamavam as pessoas para despertar e participar da festa. É um gênero musical muito antigo, baseado em ciclos de subidas e descidas semi-improvisadas, próprias dos prelúdios, que ainda se podem escutar na música de sanfona do Nordeste brasileiro. (...) Rosalía, que hoje em dia é considerada apenas uma poetisa, também cantava e tocava a guitarra inglesa, a espanhola, a flauta e o harmônico. Como nos cancioneros medievais, ou como no Brasil atual, a poesia de Rosalía está unida à música, e o erudito a popular. (2009, p. 3-4)

Núñez não se admira apenas com as conexões musicais, que formam o eixo da narrativa, mas também com as semelhanças na fala, no vocabulário, e na arquitetura do Barroco mineiro. No documentário, após um concerto em frente à catedral de Santiago de Compostela, declara: “A música tradicional é como uma catedral: uma soma de diferentes estilos, de diferentes origens – brasileiras, celtas, galegas –, de diferentes tempos – mais antigas, menos antigas, modernas.” Em seguida, sintetiza o seu périplo com esta frase: “Agora, os *Martins Codaxs* estão no Brasil.” Em entrevista<sup>36</sup> a essa pesquisa, Núñez comenta essas descobertas:

Ao chegar ao Brasil, reconheci no sotaque brasileiro aquela mítica musicalidade da língua medieval galego-portuguesa, muito depois de desaparecer o velho Reino da Gallaecia. (...) Por tudo isso, pensei que eram os grandes cantores brasileiros que poderiam fazer canções vivas das velhas cantigas medievais. Eu, como muitos outros, suspeitávamos que elas estavam vivas ainda, e não eram peças de museu. Eu também queria fazer uma pequena homenagem a essas conexões medievais nordestinas. Elomar foi um dos primeiros artistas brasileiros que eu conheci. Ele e seu filho, João Omar, me convidaram para passar vários dias em sua fazenda, e fomos juntos fazer um show em outra fazenda no sertão de Minas, não sei a quantos quilômetros de carro – era como se tivéssemos atravessado toda a Europa! Pra mim foi muito impressionante fazer um concerto em Salvador pros emigrantes galegos e conhecer o Elomar, uma pessoa que me falava da música medieval, que tinha uma canção chamada Cantiga de

---

<sup>36</sup> Entrevista concedida em 2 de junho de 2013 por e-mail.

Amigo. E foi muito emocionante quando Elomar pegou o *facsimile* do manuscrito do século XIII e começou a cantar a Cantiga III de Codax.

No caso do cancionero codaciano, por exemplo, encontramos várias execuções realizadas por grupos especializados em música medieval ou por grupos artísticos interessados exclusivamente no prazer estético. Presenciar o espetáculo desses grupos, ou ouvir as suas gravações permite que o público de hoje possa, de um lado, dimensionar o significado histórico dessa arte e, de outro, ter uma experiência artística que transcenda qualquer datação. A adaptação da poesia trovadoresca para um espetáculo de dança é uma experiência inédita que articula, de maneira criativa e eficiente, diversos aspectos da *performance* jogralesca analisados no **Roman de Flamenca** e nas cantigas de Codax.

### 3.5 – O diálogo entre as obras

Entre a poesia de Codax, formada por apenas sete cantigas, e o caudaloso **Roman de Flamenca**, composto por mais de oito mil versos, encontramos uma profunda identidade nas personagens, nos cenários, nas simbologias e nos discursos. Submetida à vontade do pai e ao ciúme do marido, por exemplo, Flamenca vai se afirmando como autora dos acontecimentos: decide participar da inusitada conversa na igreja e, em seguida, interrompe os encontros amorosos e pede para Guillermo partir e só retornar à corte como cavaleiro. Em Codax, a mulher também está submetida à total ausência de notícias do amado, e diante das ondas do mar de Vigo só encontra interrogações, como revela a cantiga I: “*se vistes meu amigo?*”, “*se vistes meu amado?*”, “*o por que eu sospiro?*”, “*o por que hei gran coidado?*” “*Se verrá cedo?*”. Distanciando-se da perplexidade inicial, a amada, ainda que no plano da imaginação, vai se tornando, nas cantigas II a VI, autora de um discurso afirmativo: “*E irei*”, “*E miraremos*”, “*E vou*”, “*E banhar-nos-emos*”, “*Amor ei*”. Apenas na cantiga VII são retomadas as interrogações, o que não significa um mero retorno à perplexidade da cantiga I. Nessa alternância entre afirmações e interrogações, encontramos outra semelhança entre as duas personagens femininas: durante o diálogo cifrado com Guillermo, todas as intervenções de Flamenca são em forma de perguntas, exceto a última, que afirma a sua participação no plano.

Aparentemente, são vários os traços que distinguem as duas obras, pois enquanto as cantigas revelam um desejo não realizado, um desencontro, a narrativa romanesca aponta para um desejo físico que se realiza no plano amoroso. O encontro entre Guillermo e Flamenca, entretanto, está longe de ser o coroamento da aventura, pois, assim que a amante percebe que Archimbaut deixou de ser ciumento, ela passa a acalentar um novo desejo: voltar a viver ao lado do marido para que possa ser cortejada pelo amante. O manuscrito, entretanto, chegou até nós mutilado, sem o desfecho da aventura. O leitor, muito provavelmente, levantará a hipótese de um final em que Flamenca, ao lado de Archimbaut, se acomode às conveniências do palácio e continue a viver clandestinamente o seu amor com Guillermo – um destino coerente com o amor cortês. É possível também que o leitor busque, nas entrelinhas, outro cenário conclusivo: descobrindo novos valores em seu marido, Flamenca apaixonava-se verdadeiramente por Archimbaut e Guillermo é esquecido. Como a obra não tem epílogo, o leitor encontra espaço para completar a seu gosto, esse jogo de encontros e desencontros.

Não apenas as invocações a Deus aproximam as duas obras, mas também o espaço narrativo da igreja que, em Flamenca, se abre em quase um quinto do enredo e tem como centro o próprio momento da celebração eucarística; na cantiga VI, o adro da igreja de Vigo é o palco para a dança da amada. Síntese da obra codaciana, o mar está ausente do *roman*, mas se revela com a mesma magnitude na simbologia das águas subentendidas nos banhos: “*E banhar-nos-emos nas ondas!*” Podemos ainda relacionar o mar de Vigo, que esconde o amado, com a torre que enclausura a amada – Guillermo interroga a torre assim como a amada dirige o seu lamento às ondas. As duas obras se destacam pelos monólogos das personagens consigo mesmas, numa interioridade que muitas vezes se desdobra na personificação dos sentimentos e das coisas.

Ao tomarmos de Zumthor o conceito de “intervenções dialógicas”, tivemos em mãos um instrumento criativo e ágil na exploração do nosso *corpus*: no **Roman de Flamenca**, identificamos alguns importantes recursos vocais e gestuais do narrador; em Codax, observamos a *performance* do portador da palavra cantada. Esses dois tipos de

texto, poema narrativo e poesia lírica, priorizam posturas corporais distintas, como salienta Fernando Segolin<sup>37</sup> em depoimento a essa pesquisa:

No *roman*, pensando nos jograis que o narraram e o interpretaram, podemos destacar dois tipos de manifestação da gestualidade: um, empenhado em traduzir ações; outro, emoções e sentimentos marcados por um tom de forte intensidade. No texto narrativo, predomina a gestualidade ativa. Na poesia lírica, vigora a gestualidade como expressão de intensidades, voltada para comunicar afetos e perceptos.

Essa distinção entre gestualidade ativa e emocional pode ser observada mais claramente no trabalho realizado pelo Grupo Corpo, que serve de síntese para essa pesquisa. O espetáculo “Sem Mim” (2011), por meio de movimentos corporais fortemente energéticos e conflitivos, explora a gestualidade emocional nas cantigas de Codax. Assim como a técnica do paralelismo expõe o movimento de rotação das palavras em torno do eixo semântico da cantiga, o espetáculo acentua o movimento do bailarino sobre o próprio corpo. Mesmo quando apenas um bailarino está no palco, a ocupação do amplo espaço cênico é sempre o resultado das inúmeras explorações desses movimentos corporais plenos de densidades emocionais, ao mesmo tempo harmônicos e dissonantes. Ao conter o movimento descritivo dos braços, como revelou Rodrigo Pederneiras, tórax e abdômen ondulam, sugerindo a interiorização do mar de Vigo, e a cabeça e as pernas realizam movimentos contraditórios, como se a cabeça desejasse o sonho e as pernas reconhecessem a realidade.

Entretanto, na cena em que o grupo galego “Xiradela” participa da trilha sonora, “Sem Mim” revela a predominância do “gesto ativo”: o ponto de vista se desloca da interioridade, da intimidade da narradora, para o ambiente repleto de personagens, um espaço alvoroçado, dispersivo, barulhento, alegre - que nos remete, diretamente ao casamento de Flamenca, quando entram em cena os mais diferentes tipos de jograis, “mais de mil e quinhentos”, e todos, ao mesmo tempo, querendo se fazer ouvir.

Como acentuou Fernando Segolin, os dois tipos de gestualidade – ativa e emocional – não atuam isoladamente. No caso do **Roman de Flamenca**, em contraponto à gestualidade ativa, temos os diversos monólogos que exigem do intérprete posturas vocais e corporais capazes de interromper o fluxo vertiginoso dos

---

<sup>37</sup> Depoimento concedido pelo autor em 17 de junho de 2013, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

acontecimentos e instaurar um ambiente reflexivo. Na obra codaciana, em meio a uma gestualidade predominantemente emocional, as cantigas III e V introduzem um veemente convite para a ação, e o tom afirmativo dos refrões das cantigas II e IV contrastam com a angústia das estrofes precedentes. Ao contrário das cantigas de amor, em que o intérprete pode se identificar com a fala masculina, nas cantigas de amigo a interpretação exige do jogral um envolvimento emotivo maior, pois ele precisa dar consistência à voz feminina que conduz o texto poético – como se ele precisasse construir, por meio da entonação e do gesto, a presença imaginária da mulher.

Compreender a arte dos jograis na sua realidade *performática*, como salientamos na Introdução, é uma tarefa impossível na sua totalidade, mas necessária, tendo em vista o importância histórica desses intérpretes e a influência que continuam exercendo nos artistas e nas plateias de hoje. Assim, ao longo dessa pesquisa, o diálogo do *roman* com as cantigas de Codax e o espetáculo “Sem Mim” não apenas revelou a força estética de cada uma dessas obras, como também fez aflorar com mais nitidez os elementos constitutivos da arte jogralesca.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O verdadeiro diálogo entre modernidade e tradição, de acordo com Eliot (1997), deve ser capaz de revelar não só a criatividade dos artistas de hoje, mas, sobretudo, a emoção, a comunicabilidade e a força da obra do passado. Articulado com a musicalidade brasileira, o espetáculo “Sem Mim” legitima a interpretação das cantigas de Codax não por uma reconstituição arqueológica, mas pela conciliação do velho com o novo. Nessa perspectiva, conforme salienta Jerusa Pires Ferreira<sup>38</sup> (2013), “existe uma unidade em tudo o que é tradicional”, cabendo ao pesquisador revelar o fio que atravessa e une os discursos expressivos. Em sua existência nômade, os textos são impulsionados pelo turbilhão da intervocalidade:

Em todo texto repercute (literal e sensorialmente) o eco dos vários outros textos do mesmo gênero... quando não, por figura contrastiva ou paródica (e, às vezes, sem objetivo determinável), o eco de todos os textos possíveis. (ZUMTHOR, 1993, p. 147)

Se, por um lado, a diferença entre as línguas impõe algumas dificuldades para a “movência” da palavra falada - no caso dos textos destinados à leitura e à declamação -, por outro, esses obstáculos são mais facilmente superados pela palavra cantada, quando a melodia, acompanhada pelos instrumentos, rompe as fronteiras linguísticas. Esse canto nômade tem uma presença marcante em todas as culturas, tanto ontem, como hoje. Dessa forma, a tradição permanece viva mediante um processo constante e sutil de seleção, purificação e estabilização dos textos. Nesse percurso, o esquecimento, de acordo com Zumthor (1997), cumpre a função de polir e clarificar, até que o texto, fixado num estoque limitado de marcas tipológicas, seja entregue à memória. Aqui reside a flexibilidade da tradição, pois as novidades se introduzem exatamente nas brechas deixadas pelo esquecimento, criando uma literatura que, em contraste com a concepção contemporânea, é dedicada exclusivamente “para a emoção e a alegria coletivas”, para a “paixão comunitária”:

A tradição funciona assim como um repertório de paradigmas e de virtualidades relacionais. Donde, através dos textos que ela gera, uma profusão de associações de toda espécie. O que talvez aí nos apareça como uma relativa pobreza verbal vai junto com um grande poder alusivo de que ela é a outra face. A legibilidade das marcas leva

---

<sup>38</sup> Observação realizada no Exame de Qualificação em 17 de junho de 2013, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

deliciosamente o texto num conjunto conhecido, e esta alegria interessa mais que a surpresa provocada pelo imprevisto do próprio texto. (ZUMTHOR, 1997, p. 24)

Na perspectiva do público, ao contrário do que muitas vezes imaginamos, a apreciação da obra de arte se dá no reconhecimento de determinados temas e fórmulas que se repetem e não na busca incessante de rupturas. As literaturas medievais, e de maneira especial os repertórios occitano e galego-português, exploraram a imitação como recurso estético na melodia e nos textos, sempre articulado com a noção de apuro e criatividade por parte do poeta. Essas obras, difundidas oralmente, eram trabalhadas em função da recepção, pois despertavam o engenho do ouvinte que rapidamente reconhecia, assimilava e difundia o texto.

Se existisse, além da “Arte de trovar”, um tratado sobre a “Arte de encenar”, teríamos uma fonte para analisar a concretização do espetáculo realizado por esses artistas. Não sendo assim, o pesquisador precisa reconstituir essa encenação buscando todas as informações disponíveis, da literatura à iconografia, como salienta Rossell:

La filología y la musicología que estudian los textos y las melodias trovadorescas medievales deben tender a observar más allá de los textos y las melodias conservadas, e hipotetizar tanto sobre los textos como los contextos.<sup>39</sup>(2010, p.1)

Ao transpor as canções de Martin Codax para um espetáculo de dança, o Grupo Corpo realizou, sem dúvida, um trabalho inovador, mas o desejo de recriar grandes obras do passado encontra paralelo em inúmeras realizações, e pode ser considerado uma das grandes inspirações dos artistas de todos os tempos. O escritor português Afonso Lopes Vieira, por exemplo, realizou uma cuidadosa reconstituição do “Amadis de Gaula dos Lobeiras”. No prefácio à primeira edição, lançada em 1922, Carolina Michaëlis de Vasconcelos elogiou o pleno respeito à narrativa de fins do século XIII e, ao mesmo tempo, a interpretação moderna, a síntese artística, resultante de uma apaixonada devoção. Para comprovar a fidelidade do autor ao espírito da obra original, Carolina Michaëlis destaca o caráter *performático* da criação realizada por Vieira em **O Romance de Amadis**: “De mais a mais, numa redação tão condensada e atraente que, num serão, um bom leitor pode abranger o conjunto.” (apud VIEIRA, 2010, p. 11). Assim, a pesquisa nos manuscritos, o cotejamento das versões, a investigação filológica

---

<sup>39</sup> A filologia e a musicologia que estudam os textos e as melodias trovadorescas medievais devem observar mais além dos textos e das melodias conservadas e hipotetizar tanto sobre os textos como os contextos. (Tradução livre)

e a pesquisa histórica não foram suficientes para revelar a validade dessa adaptação. Foi preciso buscar fora do texto o critério revelador de sua autenticidade, ou seja, no ato de vocalização e recepção da obra.

Com o objetivo de sistematizar os elementos *performanciais* do espetáculo jogralesco elencados nessa pesquisa, estabelecemos dois conceitos que focalizam a gestualidade na perspectiva do intérprete. O primeiro, que poderíamos denominar de gestualidade textual, está baseado no discurso a ser vocalizado, na capacidade do jogral extrair do poema, ou da canção, o máximo de expressividade, um momento que pode ser caracterizado como ensaio, em que o jogral fala sozinho, em voz alta, para um ouvinte interiorizado. Essa gestualidade textual se revela no desenvolvimento das seguintes habilidades: evidenciar palavras e frases; destacar as palavras-cortes, as fórmulas, os provérbios e as expressões; alongar sílabas; narrar mais rápido ou mais devagar; criar pausas; caracterizar vozes; expressar-se com as mãos e com o semblante; e movimentar-se no espaço. O segundo, que poderíamos denominar de gestualidade circunstancial, está baseado na capacidade do jogral relacionar o texto com o momento de execução do espetáculo. Essa gestualidade circunstancial explora as seguintes habilidades: delimitar e explorar o espaço disponível; neutralizar as interferências sonoras e visuais do ambiente; avaliar permanentemente a receptividade dos ouvintes; alongar ou encurtar certas passagens; assimilar as intervenções do público; incorporar os imprevistos; definir onde e como interromper o texto para continuar no dia seguinte; encerrar a apresentação; e recolher o pagamento da plateia. Ainda no âmbito da concretude do espetáculo, o artista, sempre em função da recepção dos ouvintes, vai alterando todas aquelas habilidades que caracterizam a gestualidade textual.

Na análise do **Roman de Flamenca**, identificamos como o jogral poderia extrair do texto essas habilidades expressivas: para a passagem que envolve uma especial dose de humor, constrói uma entonação e uma gestualidade capazes de extrair dos ouvintes a reação prevista; para a repetição de palavras, estabelece um novo ritmo; para o provérbio, busca uma pronúncia mais pausada; para a expressão que marca a passagem de tempo, associa uma entonação especial a um deslocamento no espaço. Em outros momentos, o jogral se dedica exclusivamente a testar os gestos sugeridos pelo enredo: a mulher observa as ondas à espera do amado; Archimbaut pisca para Flamenca; Alis se esconde atrás do livro para imitar Guillermo; o banho nas ondas; o corpo que baila. É no

momento de execução do espetáculo, entretanto, que o jogral poderá comprovar o envolvimento efetivo da plateia, que será maior ou menor de acordo com o seu desempenho. Assim, transitando entre o ouvinte interiorizado e o ouvinte concreto, o jogral vai afinando a sua gestualidade vocal, delineando uma *performance* característica e imprimindo uma marca pessoal numa arte coletiva. No caso dos intérpretes das cantigas, é importante assinalar que, do ponto de vista da plateia, a gestualidade não se restringe ao cantor, mas envolve a maneira como os músicos acompanhantes abraçam ou se debruçam sobre os seus instrumentos - o saltério e a viola de arco, por exemplo -, numa relação que sugere interioridade, um curvar-se sobre si mesmo, um movimento intimista, afetuoso, que provoca, de imediato, a cumplicidade do público.

Assim, ao estabelecer uma comunicação direta com o seu público, o malabarista da voz estava atento não apenas às estratégias de sedução empregadas por outros artistas, mas aos recursos que caracterizavam os diferentes tipos de texto. Podemos detectar, na arte dos jograis, uma rica interface entre os gêneros literários, como, por exemplo, nas narrativas que incorporam trechos de cantigas. Esse intercâmbio estético não se restringia aos intérpretes, mas abarcava os jograis mais especializados na mímica, como os *remedadores*.

Essa abordagem, pautada pelos conceitos de gestualidade textual e circunstancial, mostra-se muito produtiva na análise da literatura medieval, e longe de estabelecer uma conclusão, abre caminho para uma série de investigações. Em primeiro lugar, julgamos importante buscar novos indícios da *performance* dos jograis em outras narrativas ibéricas e occitanas dos séculos XII e XIII. No repertório da poesia galego-portuguesa, poderíamos fazer o levantamento do vocabulário indicativo dos movimentos corporais e das ações individuais e coletivas. No domínio da musicologia, deveríamos nos dedicar a um estudo da partitura de Codax que estabeleça as intertextualidades melódicas, não apenas sob a influência do repertório litúrgico em suas diferentes vertentes, mas também da tradição francesa e occitana. Ainda no âmbito musical, gostaríamos de confrontar as diferentes interpretações contemporâneas das cantigas codacianas, com o objetivo de avaliar alguns critérios de fidelidade. Abre-se também um vasto campo para a investigação dos vínculos entre as culturas brasileira e galega, como propôs o espetáculo “Sem Mim”.

O esforço investigativo de extrair os elementos gestuais desse *corpus* ajudou a compreender não apenas a *performance* do intérprete, mas a própria tessitura literária das obras, a sua estrutura e constituição, pois o poema narrativo é inseparável de sua vocalização e de sua gestualização, assim como as cantigas são indissociáveis de seu canto e de sua instrumentação. Inadindo as brechas do esquecimento, a gestualidade abre para o pesquisador um campo fértil para compreender, presentificar e atualizar o espetáculo jogralesco.

## REFERÊNCIAS

- ANÔNIMO. **El Roman de Flamenca**: novela occitana del siglo XIII. Trad. Antoni Rossell; prólogo de Mercedes Brea. Guadalajara: Arlequín, 2009.
- ANÔNIMO. **Le Roman de Flamenca** publié d'après le manuscrit unique de Carcassonne. Edição e notas de Paul Meyer. Paris: Librairie Émile Bouillon, 1901.
- ANÔNIMO. **Retórica a herênio**. Trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.
- ARIEL, J. Castro. **O descordo plurilíngüe de Raimbaut de Vaqueiras** - um ensaio de filologia românica para compreensão de sua obra, sua vida e seu tempo. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1995.
- ASENSIO, Eugenio. **Poetica y Realidad en el Cancionero Peninsular de La Edad Media**. Madrid: Gredos, 1970.
- ASENSIO, Juan Carlos. **El canto gregoriano**. Madrid: Alianza, 2008.
- AUSTIN, J.L. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médias, 1990.
- BARCALA, Gerardo Pérez. **Repetitio versuum en la lírica gallego-portuguesa**. In: Revista de Filologia Española. 2006, vol.86, nº1.
- BASSETO, Bruno F. **Da dignidade da ciência do trovar**. Tradução da *Supplicatio* In: Massaud Moisés (direção), *A Estética Medieval*. Cotia: Íbis, 2003.
- BEC, Pierre. **Anthologie des troubadours**. Paris: Bibliothèque médiévale, 1979.
- BÉDIER, Joseph. **Le Roman de Tristan et Iseut**. 1918 – Disponível em <http://www.gutenberg.org>
- \_\_\_\_\_. **O Romance de Tristão e Isolda**. Trad. Luis Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BOGÉA, Inês (org). “O Corpo: de lá pra cá”. In: **Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo**. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
- BREA, Mercedes (coord.). **Lírica Profana Galego-Portuguesa**. *Corpus* completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliográfica específica. 2 vols. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñero, 1996.
- \_\_\_\_\_. Prólogo. In: **El Román de Flamenca** novela occitana del siglo XIII. Trad. Antoni Rossell. Guadalajara: Arlequín, 2009

CABO, José António Souto. **Os cavaleiros que fizeram as cantigas**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2012.

CAMPOS, Augusto de. **Mais Provençais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CASCUDO, Luís da Câmara. **História dos Nossos Gestos**. São Paulo: Global, 2003.

CHRÉTIEN DE TROYES. **Cligès**. Edição a cargo de Charles Méla e Olivier Collet. Paris, Librairie Générale Française, 1994.

\_\_\_\_\_. Erec y Enid. Edição a cargo de Victoria Cirlot, Antoni Rossell e Carlos Alvar. Madrid, Siruela, 1987.

COCITO, Luciana. **Las novas de Guillaume de Nevers**. Genova: Tilgher, 1971.

CORREIA, Ângela. **O sistema das coblas doblas na lírica galego-portuguesa**. In: *Medioevo e Literatura*, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Granada: 1993.

CUNHA, Celso. **O Cancioneiro de Martin Codax**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956.

DEBENEDETTI, Santorre. **Flamenca**: Opusculi di Filologia Romanza I, Turín, 1921.

DUBY, Georges. **O modelo cortês**. In: Georges Duby (org.), *História das Mulheres*. Porto: Afrontamento, 1990.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: **Ensaio de Doutrina Crítica**. Lisboa: Guimarães, 1997.

FERRARI, Anna. **Lai**. In: G.Tavani e G. Lanciani (Coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas**. São Paulo: Hucitec, 1993.

\_\_\_\_\_. **Notícia de Martin Cererê de Cassiano Ricardo**. São Paulo: Quatro Artes, 1970.

\_\_\_\_\_. Depoimento concedido pela autora no Exame de Qualificação dessa pesquisa, em 17 de junho de 2013, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

FERREIRA, Manuel Pedro. **Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular** Volume I. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2009.

\_\_\_\_\_. **O Som de Martin Codax**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 1986.

\_\_\_\_\_. Interpretando a tradição musical: da transcrição à execução. Faro: Encontros AICultur, 2005. Disponível em: <http://br.monografias.com>.

FIDALGO, Elvira (Coord.). **As cantigas de loor de Santa Maria** (edición e comentario). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia e Centro Ramón Piñero, 2004.

GRUPO CORPO. **Sem Mim**. Coreografia de Rodrigo Pederneiras, cenografia de Paulo Pederneiras e música de Carlos Nuñez e José Miguel Wisnik sobre canções de Martin Codax. Estréia: Teatro Alfa: São Paulo, agosto de 2011.

GUTIERREZ, Santiago. **Martin Codax y las cantigas de santuário gallego portuguesas**. In: Mercedes Brea (Coord.), O cancionero de Xograres Galegos, edición crítica. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2006.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 22<sup>a</sup>.ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

\_\_\_\_\_. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

LEWIS, C. S. **Alegoria do Amor um estudo da tradição medieval**. Trad. Gabriele Gregersen. São Paulo: É Realizações, 2012.

LIMA, Francisco Assis de Sousa. **Conto popular e comunidade narrativa**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1985.

LIMENTANI, Alberto. **L'eccezione narrativa la provenza medievale e l'arte del racconto**. Torino: Giulio Einaudi, 1977.

LOPES, Graça V. **O Peso da Gravidade: Corpos e Gestos na Poesia Galego-Portuguesa**. In: A. Isabel Buescu, J. Silva de Souza e M. Adelaide Miranda (Coord.), O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval. Actas do Encontro Científico, Lisboa: Colibri, 2006.

MEDINA, M e ROSSELL, A. **Oralidad literária**. Una Hipótesis interdisciplinaria y lingüística. In: Romanistik in Geschichte und Gegenwart, Alemanha: 2008.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. **Poesía Jugralesca y Juglares**. Madrid: Espasa – Calpe, 1975.

NASCIMENTO, Aires. **Carta a Pamáquio, sobre os problemas da tradução**. Lisboa: Cosmos, 1995.

\_\_\_\_\_. **Gesto Litúrgico:** o Complemento da Linguagem do Sagrado. In: A. Isabel Buescu, J. Silva de Souza e M. Adelaide Miranda (Coord.), *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval*. Actas do Encontro científico, Lisboa: Colibri, 2006.

NESTROVSKI, Arthur. “Faca das Palmas”. In: **Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo**, Inês Bogéa(org.). São Paulo: Cosac e Naify, 2001, p 84-93.

NOBILING, Oskar. **As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade e Estudos Dispersos**. Yara Frateschi Vieira (Org. introdução e notas). Niterói, EdUFF, 2007.

NOY, Francesc. **Antologia del “roman” medieval francès**. Barcelona: Departament de Filologia Románica - Universitat Autònoma de Barcelona, 1984.

NUÑEZ, Carlos. Entrevista concedida por e-mail no dia 2 de junho de 2013.

OLIVEIRA, Andreiza Vaéria de. **Idade Média e modernidade:** a recepção crítica e criativa das cantigas do mar de Vigo. São Paulo, 2009. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PANOFSKY, E. **Arquitetura Gótica e Escolástica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PEDERNEIRAS, Rodrigo. Entrevista concedida no Teatro Alfa em São Paulo no dia 16 de agosto de 2012.

QUINTILIANO, M. F. **The Institutio Oratoria**. London: William Heinemann, 1922.

RAMOS, Maria Ana. **Retratos de trovadores**. Revista Politeia – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (no prelo). Cedido pela autora em novembro de 2012.

RATZINGER, Joseph A. **Os mestres medievais de Hugo de São Vitor a João Duns Escoto**. Campinas: Ecclesiae, 2013.

RECKERT, Stephen; MACEDO, Helder. **Do Cancioneiro de Amigo**. 3º edição, corrigida e aumentada. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

\_\_\_\_\_. **Al alba venid, buen amigo** – Itinerario de un tema poético a través del espacio y el tiempo. In: Carlos Alvar (Coord.), *Revista de Poética Medieval*. Madrid: Universidad de Alcalá, 2002.

RIQUER, Martín. **Los Trovadores:** história literária y textos. Barcelona: Ariel, 1992.

ROSSELL, Antoni. **Literatura i música a l’edat mitjana: lírica**. Barcelona: DINSIC, 2004.

\_\_\_\_\_. **Literatura i música a l'edat mitjana:** la cançó épica. Barcelona: DINSIC, 2004.

\_\_\_\_\_. **Els Trobadors Catalans.** Barcelona: DINSIC, 2006.

\_\_\_\_\_. **La emoción en la lírica trovadoresca.** In: Actas del Simposio sobre patrimonio inmaterial: La voz y la emoción. Urueña, Fundación Joaquín Díaz, 2012.

\_\_\_\_\_. **Sul mestiere di giullare.** Barcelona: artigo inédito concedido pelo autor em outubro de 2012.

\_\_\_\_\_. **Oralidad y recursos orales en la lírica trovadoresca:** texto y melodía. La oralidad un paradigma eficiente. In: Actas del Simposio sobre patrimonio inmaterial: La voz y la memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispánica, Urueña, Fundación Joaquín Díaz, 2006.

RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita). **Libro de Buen Amor.** Paris, Sociedad de Ediciones Louis-Michaud, 1389. Disponível em [www.edu.mec.gub.uy/biblioteca\\_digital/libros](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros).

SANTIAGO, Gutiérrez García. **Martin Codax y las cantigas de santuário gallego portuguesas.** ANO Artigo compõe investigação *O Cancioneiro de Xograres Galegos. Edición crítica (en formato impreso e electrónico)*, subvencionado pela Xunta de Galicia.

SCHMITT, Jean-Claude. **La raison des gestes dans l'Occident medieval.** Paris: Gallimard, 1990.

\_\_\_\_\_. **Corpo e Alma.** Le Goff e Schmitt (Coord), Dicionário Temático do Ocidente Medieval, vol.I. Bauru: EDUSC, 2006.

SEGOLIN, Fernando. Depoimento cocedido pelo autor, em 17 de junho de 2013, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SODRÉ, Paulo Roberto. **O Riso no Jogo e o Jogo no Riso na Sátira Galego-Portuguesa.** Vitória: EDUFES, 2010.

SOUSA, Luís Correia de. **O Gesto na Música e na Dança.** In: A. Isabel Buescu, J. Silva de Souza e M. Adelaide Miranda (Coord.), *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval.* Actas do Encontro Científico, Lisboa: Colibri, 2006.

SPINA, Segismundo. **Do Formalismo Estético Trovadoresco.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

TATIT, Luiz. **O cancionista composição de canções no Brasil**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.

TAVANI, Giuseppe. **Trovadores e Jograis** – Introdução à poesia medieval galego-portuguesa. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

\_\_\_\_\_. **Poesia e Ritmo**. Tradução de Manuel Simões. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1983.

VELASCO, Jesús Rodriguez. **Castigos para Celsos, Consejos para Juglares**. Madrid: Gredos, 1999.

VIEIRA, Afonso Lopes. **O Romance de Amadis**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

VIEIRA, Yara Frateschi. **Os Lais de Bretanha**: voltando à questão da autoria. In: Lênia Márcia Mongelli (Org.), *E Fizerom taes Maravilhas... Histórias de Cavaleiros e Cavalarias*. São Paulo: Ateliê, 2012.

\_\_\_\_\_. **Os “Lais de Bretanha” e a questão da tradução na Idade Média**. In: C. M. Telles e R. Borges dos Santos (Coord.), *Filologia, Críticas e Processos de Criação*, Curitiba: Appris, 2012.

\_\_\_\_\_; RODRIGUEZ, José Luís; CABANAS, Isabel; CABO, José António (Org.). **Glosas Marginais ao cancionero medieval português de Carolina Michaëlis de Vasconcelos**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2004.

WISNIK, José Miguel. Entrevista concedida em sua residência na cidade de São Paulo em 9 de março de 2013.

ZINK, Michel. **O jogral de nossa senhora**. São Paulo: Quadrante, 2001.

\_\_\_\_\_. **Literatura**. Le Goff e Schmitt (Coord), *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, vol II. Bauru: EDUSC, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**- a “literatura” medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. **Tradição e Esquecimento**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.

## DICIONÁRIOS

GAUVARD, C. **Dictionnaire du Moyen Âge littérature et philosophie**. Paris: Encyclopaedia Universalis: 1999.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru: EDUSC, 2006.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1978.

TAVANI, Giuseppe; LANCIANI, Guilia: **Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

#### MÍDIAS

Carlos Nuñez. **Alborada do Brasil**. Produção de Alê Siqueira. São Paulo, 2009. CD

Carlos Nuñez e José Miguel Wisnk. **Sem Mim** sobre canções de Martin Codax. Produção Alê Siqueira. São Paulo, 2011. CD

Robert Bellsolà. **Brasil somos nós**. Keltia Prouccións e Bossa Nova Filmes, roteiro de Robert Bellsolà e Fernando Conde e ideia original de Carlos Núñez (inédito no Brasil). São Paulo e Santiago de Compostela, 2011. DVD.

## ANEXO

Edição crítica do cancionero de Martin Codax por Celso Cunha (1956)

### I

Ondas do mar de Vigo,  
se vistes meu amigo?  
*E ay Deus, Se verrá cedo?*

Ondas do mar levado,  
se vistes meu amado?  
*E ay Deus, Se verrá cedo?*

Se vistes meu amigo,  
o por que eu sospiro?  
*E ay Deus, Se verrá cedo?*

Se vistes meu amado,  
o por que ey gran coidado?  
*E ay Deus, Se verrá cedo?*

B 1278, V 884, PV1

II

Mandad'ey comigo

ca ven meu amigo:

*E irey, madr', a Vigo!*

Comigu'ey mandado

ca ven meu amado:

*E irey, madr', a Vigo!*

Ca ven meu amigo

e ven san'e vivo:

*E irey, madr', a Vigo!*

Ca ven meu amado

e ven viv'e sano:

*E irey, madr', a Vigo!*

Ca ven san'e vivo

e d'el-rei amigo:

*E irey, madr', a Vigo!*

Ca ven viv'e sano

e d'el-rey privado:

*E irey, madr', a Vigo!*

### III

Mia irmana fremosa, treydes comigo  
a la igreja de Vig', u é o mar salido:

*E miraremos las ondas!*

Mia irmana fremosa, treydes de grado  
a la igreja de Vigo u é o mar levado:

*E miraremos las ondas!*

A la igreja de Vig', u é o mar levado,  
e verrá i mia madre, o meu amigo:

*E miraremos las ondas!*

A la igreja de Vig', u é o mar salido,  
e verrá i mia madre o meu amado:

*E miraremos las ondas!*

B 1280, V 886, PV 3.

IV

Ay Deus, se sab'ora meu amigo  
com'eu senheyra estou en Vigo!

*E vou namorada!*

Ay Deus, se sab'ora meu amado  
com'eu en Vigo senheyra manho!

*E vou namorada!*

Com'eu senheira estou en Vigo,  
e nulhas gardas non ey comigo!

*E vou namorada!*

Com'eu senheyra en Vigo manho,  
e nulhas gardas migo non trago!

*E vou namorada!*

E nulhas gardas non ey comigo,  
ergas meus olhos que choram migo!

*E vou namorada!*

E nulhas gardas migo non trago,  
ergas meus olhos que choram ambos!

*E vou namorada!*

B 1281, V 887, PV 4

V

Quandas sabedes amar amigo  
treydes comig´a lo mar de Vigo:  
*E banhar-nos-emos nas ondas!*

Quantas sabedes amar amado  
treydes comig´a lo mar levado:  
*E banhar-nos-emos nas ondas!*

Treydes comig´a lo mar de Vigo  
e veeremo´lo meu amigo:  
*E banhar-nos-emos nas ondas!*

Treydes comig´a lo mar de levado  
e veeremo´lo meu amado:  
*E banhar-nos-emos nas ondas!*

B 1282, V 888, PV 5

## VI

Eno sagrado, en Vigo,

baylava corpo velido:.

*Amor ey!*

En Vigo, no sagrado,

baylava corpo delgado:

*Amor ey!*

Baylava corpo delgado,

que nunc' ouver' amado:

*Amor ey!*

Baylava corpo velido,

que nunc' ouver' amigo:

*Amor ey!*

Que nunca ouver' amigo,

ergas no sagrad', em Vigo:

*Amor ey!*

Que nunca ouver' amado,

ergas en Vigo, no sagrado:

*Amor ey!*

VII

Ay ondas, que eu vin veer,

se me saberedes dizer

*porque tarda meu amigo*

*sen min?*

Ay ondas, que eu vin mirar,

se me saberedes contar

*porque tarda meu amigo*

*sen min?*

B 1284, V 900, PV 7