

En Doiro,  
antr'o Porto e Gaia

*Estudos de Literatura Medieval Ibérica*



*Organização*

JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA

*revisão editorial*

RAFAELA DA CÂMARA SILVA



**estratégias criativas**

PORTO

# En Doiro, antr'o Porto e Gaia

*Estudos de Literatura Medieval Ibérica*





## O OFÍCIO DO JOGRAL:

### PRESENÇA E PERFORMANCE NAS CANTIGAS SATÍRICAS GALEGO-PORTUGUESAS

JANAÍNA MARQUES

*Universidade de Santiago de Compostela*

janamfr@gmail.com

Na lírica galego-portuguesa, as cantigas de escárnio e mal-dizer, de conteúdo satírico e burlesco, revelam-nos importantes características da atuação e do contexto poético em que estavam imersos trovadores e jograis. O modo de trovar, predominantemente direto e realista, com detalhes que vão dos mais sórdidos aos mais corriqueiros, não encontra precedentes em outros contextos trovadorescos. Da sua correspondente provençal, segundo José António Saraiva (1973), podemos encontrar uma infinita distância e como já destacou Menéndez Pidal «Nadie como los trovadores gallegoportugueses para darnos el catálogo de los vicios del juglar»<sup>1</sup>.

Através da análise de algumas cantigas, buscaremos aproximar-nos da dinâmica do espetáculo e da transmissão poética. Dentro da base conceitual da nossa análise, estarão os três pontos estabelecidos por Maria Luisa Meneghetthi<sup>2</sup> (1992) como característicos da recepção da poesia trovadoresca: 1) a natureza e consistência do público trovadoresco; 2) a natureza do emissor (poeta ou jogral); e 3) a ocasião da performance poética. Alguns conceitos elaborados por Paul Zumthor<sup>3</sup> (1989) entram também como suporte teórico do nosso exame: *performance*, oralidade/vocalidade, movência e intervenções dialógicas, este último assim definido pelo autor:

«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»<sup>4</sup>.

1. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 19.
2. Maria Luisa Meneghetthi, *Il pubblico dei trovatori*, Moedna, Mucchi, 1984, p. 56.
3. Paul Zumthor, *La Lettre et la voix: de la «littérature» médiévale*, Paris, Seuil, 1989.
4. Paul Zumthor, *A letra e a Voz*, trad. de Jerusa Pires Ferreira, São Paulo, 1993, p. 222.

O trabalho que apresentaremos hoje é fruto parcial da investigação de doutoramento em curso na Universidade de Santiago de Compostela, sob orientação de Yara Frateschi Vieira e Maria Isabel Morán Cabanas. A pesquisa, ainda em fase inicial, tem como objetivo identificar no *corpus* da lírica galego-portuguesa todos os elementos que nos permitam reconstituir o espetáculo trovadoresco. Para isso, buscaremos referências em diferentes fontes medievais de natureza textual, musical e visual que nos auxiliem a identificar e elucidar a presença do corpo e do espetáculo jogralesco no contexto de interesse.

A importância do público na transmissão oral da poesia trovadoresca, elevado à categoria de coautor, como o analisou Zumthor, aparece já testemunhada no tratado poético sobre *A Arte de Trovar*, que antecede o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. No capítulo primeiro do quarto capítulo do tratado, dedicado aos talhos das cantigas, podemos observar como a perspectiva do público orientava a composição. O tratadista aconselha que a cantiga não exceda as oito estrofes para que o público não se enfade:

«E os trobadores podem fazer as cantigas ou de quatro ou de seis ou de oito ou de mais, se quiserem. Mais estes som os [t]alhos mesm' os melhores, pera seer mais a rezom e no[m] fazer enfadar em os homens»<sup>5</sup>.

Por outro lado, em algumas cantigas podemos também detectar a tematização de questões ligadas à natureza do público trovadoresco. Na sátira presente em V965 e em B1357, Martin Soares acusa um cavaleiro de ofender os seus pares, nobres trovadores, ao compor cantigas de amor de má qualidade e, para comprovar o fraco valor destas composições, o poeta traz como centro de sua crítica o fato de suas canções serem apreciadas apenas por um público ignorante. De acordo com o texto da cantiga, os cantares do cavaleiro-vilão e de seu «bando»<sup>6</sup> eram apreciados apenas por gente do povo, ouvintes desprovidos de qualquer aptidão intelectual para avaliar e julgar o que seria um bom cantar: «os aldeiaños e os concelhos» (...) «vossos quites, vossos comprados» (vossos servidores leais, que de vós recebem soldo<sup>7</sup>), «vossos filhos, mancebos» (moços<sup>8</sup>); «os alfaiates», «os

5. Giuseppe Tavani, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa, Edições Colibri, 1999, p. 47.

6. «Além disso o cavaleiro censurado não está só, o que representa uma ameaça redobrada. Faz-se acompanhar de um bando com o qual parece constituir uma autentica fraternidade poética.». José Carlos Ribeiro Miranda no artigo «Martin Soares e o cantar do cavaleiro. A recepção do cantar de amigo da fase inicial», em *Guarecer on-line*, Porto, 2007, p. 221. <[http://ifilosofia.up.pt/proj/admins/smelps/docs/12.Miranda,%20Cantar%20\\_pp.%20219-232\\_.pdf](http://ifilosofia.up.pt/proj/admins/smelps/docs/12.Miranda,%20Cantar%20_pp.%20219-232_.pdf)>, [25/08/2015].

7. Manuel Ferreiro (dir.), *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2014-, <<http://glossa.gal>>, ISSN 2386-8309, [09/2015]; e Manuel Rodrigues Lapa, *Cantigas d'Escarnho e de Maldizer dos Cancioneiros Medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1970, p. 433.

8. *Ibidem*.

peliteiros» (vendedor de peles<sup>9</sup>) e os «reedores» (barbeiros<sup>10</sup>). E o autor, assim, descreve o extenso conjunto de trabalhadores manuais, servos e gente do campo, que são, sem grande distinção, abarcados pela categoria de *vilão*.

Contrapondo-se a este «bando», podemos identificar, por outro lado, os poetas e damas cultas, considerados por Martin Soares como o público trovadoresco ideal e, portanto, a única audiência habilitada para julgar a competência poética e o êxito de um cantar. Porém, segue o trovador, este público cortês seria incapaz de encontrar «*sabor*» numa composição de amor como a feita por este cavaleiro.

A falta de gosto ou prazer do público no momento da transmissão oral, além de impedir a fruição do espetáculo poético, parece incidir numa falha ainda mais grave, como alertou o tratadista: a de «fazer enfadar em os homens». Valeria Bertolucci<sup>11</sup>, em nota à sua edição desta cantiga, chama atenção para o cuidado que o trovador deve ter para não provocar um «fastidio» no público, caso contrário anularia qualquer êxito conseguido.

Martin Soares identifica alguns fatores para a falta de «sabor» deste cantar, ao mesmo tempo que aponta aqueles que considera indispensáveis:

(...)  
 Ca eles non saben que xi en fazer:  
 Queren bon son e boo de dizer  
 E os cantares fremosos e rimados.

E todo aquesto é mao de fazer  
 A quen os sol fazer desiguados<sup>12</sup>.

Em primeiro lugar, o trovador chama atenção para os dois fatores mais importantes do ponto de vista do espetáculo trovadoresco: a melodia «bon son», e a interpretação «bõo de dizer» (cantar, interpretar, recitar). Em seguida, indica os aspectos formais «rimados» e «iguados». Na perspectiva da oralidade, de acordo com Walter Ong (1982), Zumthor (1989), e Rossell (2007), a composição que logra êxito na comunicação oral, boa de se dizer, é aquela em que seu autor soube adequar os recursos retórico-estilísticos de tal maneira que o repertório passa facilmente à memória, independente da vontade do ouvinte. Assim, o trovador que utiliza conscientemente os aspectos formais, compo

9. *Ibidem*.

10. Os códices são concordes «*medores*» – De acordo com D. Carolina Michaelis tratar-se-ia de «*m(o)edores*» em *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, INCM, 1990, vol. II, p. 322; Menéndez Pidal traduziu como «*molineiros*» em *Poesía juglaresca...*, p. 39; e segundo Valéria Bertolucci: «poderia-se pensar numa relação com o verbo latino *metere*, “segar” que foi substituído na Península Ibérica por *secare* ou pelo frequentativo *messar*, *mesar*, *messe*», em *As poeías de Martin Soares*, 1963, trad. de E. X. González, Vigo, Galaxia, 1992, p. 122.

11. Pizzorusso, *As poeías de Martin...*, p. 121.

12. Grifo nosso.

cantares *rimados* e *iguados*, faz com que sua obra seja mais facilmente apreciada, entendida, difundida e assimilada pelo público. De acordo com Rossell:

«(...) la oralidad tiene la virtud de quebrar la voluntad del oyente, y – amenudo – es capaz de grabar una información que difícilmente se olvida, o que es susceptible de ser evocada por otra información connotativa»<sup>13</sup>.

O «bon son» nesta cantiga ganha maior significado quando Martin Soares exclui desta categoria alguns instrumentos percussivos, bem como os jograis responsáveis por executá-los: «do vosso bando son os trompeiros», e «os jograres dos atambores, por que lhís cabe nas trombas vosso son». A composição, por ser tão má, somente poderia ser acompanhada por instrumentos ruidosos – instrumentos estes que não caberiam, ao que podemos entender, na execução de cantigas de amor. De acordo com Manuel Pedro Ferreira «É pouco provável que os instrumentos acompanhassem em simultâneo a cantiga d'amor»<sup>14</sup>. Ainda que considerados instrumentos de classe inferior, «por quedar extraño a la literatura», Menendez Pidal<sup>15</sup> reconhece que, ao lado da «vihuela», da «cedra» e da «cítola», os «tromperos y los tamboreros eran muy comunes también».

Diretamente ligada à qualidade poética de uma cantiga, está a competência do jogral na execução do espetáculo: o «saber-dizer» ou «saber-tocar». Ao escarner as habilidades vocais e musicais de Lourenço, Pedro Amigo de Sevilha, na cantiga V 1202, estabelece uma comparação com outros dois bons cantores: «se veess'í / Pero Sen con el[e] cantar / e Pero Bodin outrossi / e quantos cantadores son»<sup>16</sup>. Pero Sen e Pero Bodinho, pelo que se pode depreender do contexto, ao contrário de Lourenço, gozavam de alguma fama no meio trovadoresco pela qualidade da voz. Assim, poderíamos indagar: os jograis que tinham a reputação por sua boa voz teriam o privilégio de escolher as poesias que gostariam de executar? Nesse sentido, na tenção presente em V 1032, Rodrigo Eanes acusa Lourenço de fazer composições tão ruins que nem mesmo o Diabo ousaria dizê-las: «Ca nunca te vimos fazer cantar / que cho queira nêno Demo dizer»<sup>17</sup>. Por meio dessa afirmação podemos verificar que o intérprete dispõe de critérios de qualidade, não se trataria de uma escolha de repertório aleatória. Na perspectiva do trovador, se, por um lado, a composição perderia qualidade ao ser executada por «jograres dos atambores» ou um «jogral braador / que nunca bom som disse»<sup>18</sup>, por outro, a proposição inversa é

13. Antoni Rossell, «Oralidad y recursos orales en la lírica trovadoresca: texto y melodía », em Joaquín Díaz (dir.), *Palabras y mensajes en la tradición hispánica*, Urueña, Fund. Joaquín Díaz, 2006, p. 37.

14. Manuel Pedro Ferreira, *Cantus Coronatus – Sete Cantigas d'El-Rei Dom Dinis*, Kassel, Reichenberger, 2005, p. 48.

15. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca...*, p. 38.

16. Rodrigues Lapa, *Cantigas d'Escarnho...*, p. 476.

17. *Ibidem*, p. 409

18. *Ibidem*, p. 440 (B1363 V971 Martin Soares).

igualmente verdadeira: a cantiga ganharia notoriedade ao ser executada por um jogral aclamado, de boa voz e que não comete erros como, por exemplo, Picandon, jogral do trovador occitano Sordello em V1021: «ca eu sei canções muitas e canto ben / e guardo-me de todo falimen»<sup>19</sup>.

Lourenço e Rodrigo Eanes seguem na tenção V1032 revelando ainda critérios de qualidade e julgamento do trovar. Nas primeira e terceira coblas, Lourenço faz uma auto-avaliação, afirmando-se como bom trovador:

- Rodrigu Eanes, queria saber  
de vós por que me ides sempre travar  
en meus cantares, ca sei ben trobar,  
e a vós nunca vos vimos fazer  
cantar d'amor nen d'amigo; e poren  
se queredo-lo que eu faço ben  
danar, terran-vos por sem-conhecer.  
(...) sempr'eu loarei  
os cantares que mui ben feitos vir,  
quaes eu faço; e quen os oir  
pagar-s'â deles; mais vos en direi:  
dos Sarilhos sodes vós trovador, (...)

Lourenço busca legitimar sua auto-avaliação, em primeiro lugar, pelo fato de compor cantares *d'amor e d'amigo*, considerados aqui como prova de maestria, em seguida pela sua capacidade de reconhecer um cantar bem feito e, no final, pelo público cultivado – «dos sarilhos sodes trovador»<sup>20</sup>. No final da primeira cobla, tenta imobilizar o adversário com o argumento lógico: se eu sou bom e você acha que sou ruim, logo o público (ou os juízes do trovar) o julgarão como ignorante «se queredo-lo que eu faço ben / danar, terran-vos por sem-conhecer». Rodrigo Eanes diz que é ele, Lourenço, que se toma por bom – e não é essa a avaliação do público, pelo contrário: «mas ùa cousa sei / de tod'omen que entendudo for: / non averá en teu cantar sabor, / nen cho colherán en casa del-Rei». Os homens «entendidos», audiência ideal e eminentemente culta, são aqueles, como observamos na análise anterior, que querem escutar cantares com «sabor», ou seja,

19. *Ibidem*, p. 367 (V1021 João Soares Coelho e Picandon).

20. Rodrigues Lapa considera *Sarilhos* um topônimo (*Cantigas d'Escarnho...*, p. 410); e segundo o *Glosario da poesia medieval profana galego-portuguesa* trata-se de «confusão», «trapalhada» (Ferreiro, *Glosario...*). De acordo com Ângela Correia «A formulação que opõe “cantar de amor” a “trovador de sarilhos” convida a ponderar a hipótese de haver, nesse último passo, uma alusão ao gênero satírico» (“A composição de cantigas de amor”, *À Volta do Cancioneiro da Ajuda. Actas do Colóquio 1904-2004*, pp. 211-226, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2016, pp. 211-226).

que tenham bons sons, bons de dizer, que sejam rimados e iguados<sup>21</sup>, que fiquem instalados na memória. Esse público, ao contrário de Lourenço, seria acolhido na casa do rei – o «palco» ideal para a execução dos melhores espetáculos poéticos. O uso do vocábulo «sabor» é significativo, como o demonstra o Manuel Ferreiro no *Glosario da Poesía Medieval Profana Galego-Portuguesa*: «A distinción entre os matices semánticos de *sabor* é certamente dificultosa, por canto se mesturan en múltiplos contextos o valor de “gosto, pracer” co de “desexo, vontade”»<sup>22</sup>.

A importância da transmissão vocal pelo intérprete na execução do espetáculo pode ser observada na cantiga de Afonso Eanes do Coton endereçada a Sueiro Eanes e «seu jogral» em B1585 e V1117. O trovador dedica a cantiga a comentar o aparente erro do jogral em cena, que teria alterado a ordenação das estrofes e seu esquema rimático. Segundo Lapa, «era o próprio jogral que executava os cantares quem se encarregava de os corrigir num ou noutro passo, coisa que muito estranhavam seus detractores»<sup>23</sup>.

Ainda que o jogral tenha alguma liberdade de alterar o texto, como vimos, é preciso notar que este espaço de improvisação é muito pequeno, se o compararmos àquele de que dispunha o intérprete de narrativas épicas. O jogral dedicado às gestas cavaleirescas e à poesia narrativa dispõe de um espaço mais amplo para *remanejar* o texto – segundo o conceito de Meneghetti, *remaneggiamento* é a tentativa de adequar o texto originário ao horizonte de expectativa de um público distinto<sup>24</sup>. Por outra parte, o jogral de lírica, segundo Martin de Riquer<sup>25</sup>, pode ser comparado ao cantor de ópera, que precisa dar vida a uma poesia, mas sem trair o texto jamais. Como observamos nas cantigas analisadas, uma simples alteração poderia colocar em risco a harmonia do repertório métrico, fônico e melódico que o determinam. Segundo Contini, «La possibilità di manipolare un testo medievale è compresa tra un massimo, per le opere épico-narrative, e un minimo, per i componimenti di carattere lirico»<sup>26</sup>.

Ainda que o jogral de poesia lírica goze de um espaço consideravelmente menor para o improvisado, as circunstâncias de transmissão oral levam o intérprete a variar o gesto e a modulação segundo a expectativa que ele apreende do ouvinte no curso do espetáculo. A existência desse «ouvinte-autor», conforme salienta Zumthor<sup>27</sup>, garante a especificidade

21. *Ibidem*, p. 5.

22. Ferreiro, *Glosario...*, <<http://glossa.gal>>, ISSN 2386-8309, [09/2015].

23. Rodrigues Lapa, *Cantigas d'Escarnho...*, p. 77.

24. «Rimaneggiamento: tentativo di adeguare il testo originario all'orizzonte d'attesa di un diverso pubblico», em M. L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, Modena, Mucchi 1984. p. 45.

25. Martin de Riquer. *Los Trovadores*, Barcelona, Ariel, 1983.

26. Gianfranco Contini, em M. L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, Modena, Mucchi 1984. p. 50.

27. Paul Zumthor, *Introdução a Poesia Oral*, trad. M. L. Pochat, M. I. Almeida, Belo Horizonte, UFMG, 2010.



do fenômeno da recepção na poesia oral, que requer imperiosamente um interlocutor, mesmo se reduzido a um papel silencioso.

O protagonismo do público é decisivo para o êxito e desenvolvimento do espetáculo poético. Como observamos nas cantigas analisadas é preciso despertar no público o «sabor» e evitar a qualquer custo o enfado. Nesse sentido, o tratado de retórica latino *Rhetorica ad Herennium*<sup>28</sup> (comumente atribuído a Cícero), oferecia um elenco de possibilidades para que o intérprete recuperasse a atenção de seu auditório:

«Si defessi erint audiendo, ab aliqua re, quae risum mouere possit, ab apologo, fabula uerei simili, imitatione deprauata, inuersione, ambiguo, suspicione, inrisione, stultitia, exuperatione, collectione, litterarum mutatione, praeter expectationem, similitudine, nouitate, historia, uersu, ab alicuius interpellatione aut adrisione; si promiserimus aliter ac parati fuerimus, nos esse dicturos, nos non eodem modo, ut ceteri soleant, uerba facturos; quid alii soleant, quid nos facturi sumus, breuiter exponemus»<sup>29</sup>.

O orador ou, em nosso caso, o jogral intérprete de lírica, 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»<sup>30</sup>.

Por meio dos embates que caracterizam as tenções e as cantigas de escárnio e mal-dizer, evidencia-se a tentativa de hierarquizar os jograis a partir da caracterização do seu público: a arte tecnicamente bem feita é legitimada por um auditório culto; a arte tecnicamente irregular, ou mal realizada, é acolhida apenas pelo povo inculto. Para corresponderem às expectativas desses dois públicos, por exemplo, os jograis poderiam adaptar as suas performances, como no caso do uso dos tambores para as execuções voltadas ao povo. Ainda que a transmissão oral da poesia lírica possa ser considerada mais estável quando comparada às narrativas épicas, é importante considerar a possibilidade de o intérprete adequar o texto ao público como sugere a cantiga de Afonso Eanes do Coton.

Ao revelarem as questões candentes nas quais estavam imersos os jograis, essas cantigas deixam transparecer, como salienta Zumthor, a relação dialógica com o público e as suas consequências na performance trovadoresca.

28. Anônimo, *Rhetorica ad Herennium*, <<https://archive.org/details/adcherenniumde>>, [15/06/2015].

29. «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 ambiguidade, uma insinuação, uma zombaria, um disparate, um exagero, uma comparação, um trocadilho, algo além do esperado, uma semelhança, uma novidade, uma história, um verso, uma interpelação ou riso de aprovação de alguém; ou prometeremos que vamos falar algo diferente daquilo que preparamos, que não tomaremos da palavra do modo como outros costumam fazer – exporemos brevemente o que eles fazem e o que nós faremos» *Retórica a Herênio*. trad. A. P. Celestino Faria e Adriana Seabra, São Paulo, Hedra, 2005, p. 177.

30. Zumthor, *A letra...*, p. 244.