



CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS
DE DOUTORAMENTO E AVANZADOS
DA USC (CIEDUS)

TESE DE DOUTORAMENTO

ESPETÁCULO PARA O CÉU: A CONSTRUÇÃO DO JOGRAL DEVOTO

Janaína Marques Ferreira Rocha

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL
PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN ESTUDOS MEDIEVAIS

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2019

DECLARACIÓN DO AUTOR/A DA TESE

Espetáculo para o céu: a construción do jogral devoto

Dna. Janaína Marques Ferreira Rocha

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

- 1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
- 2) De selo caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
- 3) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide coa versión enviada en formato electrónico.
- 4) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.

En Santiago de Compostela, ... de de 2019

Asdo. Janaína Marques Ferreira Rocha



CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS
DE DOUTORAMENTO E AVANZADOS
DA USC (CIEDUS)

AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR / TITOR DA TESE

Espectáculo para o céu: a construción do jogral devoto

Dna. Maria Isabel Morán Cabanas
Dna. Yara Frateschi Vieira

INFORMA/N:

*Que a presente tese, correspóndese co traballo realizado por Dna. **Janaína Marques Ferreira Rocha**, baixo a miña dirección, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.*

En Santiago de Compostela, ... de de 2019

Asdo. Maria Isabel Morán Cabanas

Asdo. Yara Frateschi Vieira





Espectáculo para o céu: a construção do jogral devoto

Resumo

Nos séculos XII e XIII, dois movimentos se desenvolviam intensamente na Europa ocidental: de um lado, os sacerdotes da Igreja Católica, a começar por Bernardo de Claraval, constroem uma teologia que se contrapõe à doutrina hegemônica da instituição; de outro, os jograis, de posse de uma linguagem requintada e sedutora, conquistam amplas audiências, exercendo influência em todas as camadas sociais. Nesse mesmo período, propaga-se o culto à Virgem Santíssima, cujas histórias de aparições se multiplicam, a quem se edificam igrejas e se oferecem festas e peregrinações. Inspiradas naqueles reformadores cristãos, algumas narrativas de milagres marianos passam a trazer o jogral, em pleno exercício de suas habilidades artísticas, como protagonista. Na nossa pesquisa, vamos investigar como o novo discurso religioso foi construindo e forjando progressivamente essa personagem, que denominamos “jogral devoto”, integrando-a numa estratégia evangelizadora. Além disso, caracterizaremos a sua *performance* tanto da perspectiva do emissor como do receptor e identificaremos o papel do elemento sobrenatural nessas relações. Tendo em vista tais objetivos, desenvolveremos a análise de diversas narrativas (literárias e pictóricas) que envolvem jograis de diferentes categorias e ambientes.

Palavras chave: jogral, teologia, Bernardo de Claraval, Francisco de Assis, *Cantigas de Santa Maria*, acrobata, *performance*, iluminura.

Espectáculo para o ceo: a construción do xograr devoto

Resumo

Interésanos especialmente ter en conta dous movementos que se desenvolveron intensamente na Europa occidental durante os séculos XII e XIII: por un lado, os sacerdotes da Igrexa Católica, a comezar por Bernardo de Claraval, constrúen unha teoloxía que se contrapón á doutrina hexemónica da institución; por outro, os xograres, a través dunha linguagem requintada e sedutora, conquistan amplas audiencias, exercendo influencias en todas as camadas sociais. Neste mesmo período propaga-se con énfase o culto á Virxe Santísima, cuxas historias de aparicións se multiplican e a quen se edifican santuarios e se ofrecen festas e peregrinacións. Inspiradas naqueles reformadores cristiáns, algunhas narrativas de milagres marianos chegan a converter a figura do xograr, en pleno exercicio das súas habilidades artísticas, en protagonista. Na nosa pesquisa imos investigar como o novo discurso relixioso foi construíndo e forxando progresivamente ese personaxe, que designamos como “xograr devoto”, integrándoo nunha estratexia evanxelizadora. Ademais, caracterizaremos a súa *performance* tanto da perspectiva do emisor como do receptor e identificaremos o papel do elemento sobrenatural nesas relacións. Tendo en vista tales obxectivos, levaremos a cabo a análise atenta de diversas narrativas (literarias e pictóricas) que envolven xograres de diferentes categorías e ambientes.

Palabras chave: xograr, teoloxía, Bernardo de Claraval, Francisco de Asís, *Cantigas de Santa María*, acróbata, *performance*, iluminura.

Espectáculo para el cielo: la construcción del juglar devoto

Resumen

Nos interesa especialmente tener en cuenta dos movimientos que se desarrollaron intensamente en Europa occidental durante los siglos XII y XIII: por un lado, los sacerdotes de la Iglesia Católica, comenzando por Bernardo de Claraval, construyen una teología que se contrapone a la doctrina hegemónica de la institución; por otro, los juglares, a través de un lenguaje requintado y seductor, conquistan amplias audiencias, ejerciendo influencias en todas las capas sociales. En esta misma época se propaga con énfasis el culto a la Santísima Virgen, cuyas historias de apariciones se multiplican y a quien se edifican santuarios y se ofrecen fiestas y peregrinaciones. Inspiradas en aquellos reformadores cristianos, algunas narrativas de milagros marianos llegan a convertir a la figura del juglar, en pleno ejercicio de sus habilidades artísticas, en protagonista. A lo largo de nuestra investigación pretendemos indagar en como el nuevo discurso religioso fue construyendo y forjando progresivamente ese personaje, que designaremos como “juglar devoto”, integrándolo en una estrategia evangelizadora. Además, caracterizaremos su *performance*, tanto desde el punto de vista del emisor como del receptor y identificaremos el papel del elemento sobrenatural en esas relaciones. Atendiendo a tales objetivos, llevaremos a cabo un análisis atento de las diversas narrativas (literarias y pictóricas) que envuelven a juglares de diferentes categorías y ambientes.

Palabras clave: juglar, teología, Bernardo de Claraval, Francisco de Asís, *Cantigas de Santa María*, acróbata, *performance*, iluminura.

Spectacle to heaven: the construction of the devout jongleur

Abstract

We will take into consideration especially two movements that had strong development in Western Europe during the 12th and 13th centuries: on the one hand, some Catholic priests, beginning with Bernard of Clairvaux, built a theology that went against the hegemonic doctrine of that institution; on the other hand, through the use of an elegant and seductive language, jongleurs conquered a vast audience, gaining influence in all levels of society. At the same time, the cult of the Virgin Mary spread rapidly: tales of her appearances multiplied, churches were dedicated to her, and feasts as well as pilgrimages to her were created. Inspired by the teachings of those Christian reformers, some narratives of the Virgin miracles convert the figure of the jongleur, in full possession of his artistic skills, into a protagonist. Our research will investigate how the new religious discourse progressively built and shaped this character, whom we call “devout jongleur”, integrating him into an evangelizing strategy. Besides, we will characterize his performance from the sender as well as the receiver point of view, and identify the role of the supernatural element in these relations. With these objectives in view, we will develop a detailed analysis of several narratives (literary and pictorial) in which jongleurs of different categories and environments are portrayed.

Keywords: jongleur, theology, Bernard of Clairvaux, Francis of Assisi, *Cantigas de Santa Maria*, acrobat, performance, illumination.



Quid ergo docuerunt vel docent nos Apostoli sancti?

*Non piscatoriam artem, scenofactoriam vel
quidquid huius modi est, non Platonem
legere, non Aristotelis versutias inversare,
non semper discere et numquam ad veritatis
scientiam pervenire. Docuerunt me vivere.*

Putas parva res qui scire vivere?

*O que nos ensinaram e seguem ensinando hoje os
santos apóstolos? Não a arte de pescar, nem a
de tecer tendas ou coisa parecida; não a
compreender Platão ou resolver as sutilezas
de Aristóteles, não a aprender sempre e nunca
chegar à ciência da verdade. Ensinaram-me a
viver. Consideras que é pouca coisa saber
viver?*

Bernardo de Claraval, *In sollemnitate apostolorum Petri et Pauli*



Agradecimentos

Durante esta jornada de doutoramento, muitas pessoas contribuíram direta ou indiretamente para o resultado que aqui se apresenta. A elas, dirijo o meu sincero agradecimento.

Aos professores da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sobretudo à Vera Bastazin, que desde o mestrado acompanha e incentiva meu percurso acadêmico. Aos professores Fernando Segolin e Jerusa Pires Ferreira, *in memoriam*, cujos trabalhos e aulas ecoam em cada capítulo, deixo aqui toda minha admiração.

A todos que tornaram proveitoso o período de investigação na Irlanda: à professora Katerina García, do *Trinity College*, por me receber e guiar durante este período; ao professor Aurélio Vargas Díaz-Toledo por todo auxílio e companheirismo junto à *University College Dublin*; ao professor Martin G. Cunningham, pela disposição e troca de ideias; e a todas as pessoas da *Legion of Mary Dublin* pela acolhida.

A toda equipe da *Biblioteca Nacional de Catalunya* e ao professor Hugo Medeiros pelas aulas de latim e pela leitura compartilhada.

Ao professor Antoni Rossell por me levar à Idade Média e me apresentar à Flamenca e às colegas de investigação Adriana Camprubí e Maria Incoronata, que iluminaram este processo com muitos diálogos.

Aos amigos e professores da Universidade de Santiago de Compostela que auxiliaram na chegada à Galiza, especialmente à Carmen Villarino, Márlío Barcelos e João Ribeirete. Aos colegas e professores do *Programa de Estudos Medievais*, sobretudo à Mercedes Brea, cujo trabalho incansável, seja como coordenadora ou investigadora, auxiliou na concretização deste trabalho.

Por fim, um profundo agradecimento às diretoras desta tese, Yara Frateschi Vieira e Maria Isabel Morán Cabanas, que tanto me ensinaram, e continuam ensinando com dedicação, disponibilidade, paciência e rigor.

A toda minha família, em especial ao meu professor e pai, Francisco, ao Ricardo por todos os dias e ao Bernardo, um presente do céu que acaba de chegar.



ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	12
1.1 Perspectiva e metodologia.....	14
1.2 Processo e organização.....	17
2. O JOGRAL NO DISCURSO RELIGIOSO	20
2.1 A condenação	22
2.2 A reabilitação	31
2.2.1 As imagens	43
2.3 A Virgem	47
2.3.1 As coletâneas.....	50
3. O JOGRAL NO ESPAÇO SAGRADO	56
3.1 O milagre de Rocamador.....	58
3.1.1 Versão de Afonso X – CSM 8	58
3.1.2 Versão latina	70
3.1.3 Versão de Gautier de Coinci	71
3.1.3.1 Iluminura da versão francesa	73
3.1.4 Análise comparativa.....	79
3.2 O milagre de Lucca	83
3.2.1 Versão latina	84
3.2.2 Versão francesa.....	85
3.2.2.1 Imagem do <i>Volto Santo</i>	87
3.2.3 De Lucca a Rocamador	91
3.3 Os jograis santificados e o milagre de Arras.....	93
3.3.1 Versão de Afonso X – CSM 259	93
3.3.2 Versões latina e francesa	105
3.3.3 Análise comparativa	111

3.4 O jogral salvo pela plateia.....	121
3.4.1 O milagre de Lombardia - <i>CSM</i> 293	121
3.4.2 O jogral de Notre Dame	134
3.4.2.1 A imagem do acrobata	137
3.4.3 A liturgia dos gestos	144
3.4.4 O Romance de Blaquerua	148
3.4.5 Análise comparativa.....	153
4. O JOGRAL EM OUTROS ESPAÇOS.....	159
4.1 O jogral e o inferno	161
4.1.1 O milagre de Guimarães - <i>CSM</i> 238.....	161
4.1.2 São Pedro e o jogral	174
4.2 O jogral na corte.....	179
4.2.1 O milagre da Catalunha - <i>CSM</i> 194.....	179
4.2.2 O herói e o sábio	191
5. CONCLUSÕES.....	198
CONCLUSIONS	210
6. BIBLIOGRAFIA.....	222
6.1 Fontes e Estudos Impressos.....	224
6.2 Webgrafia	237
7. APÊNDICES	240
7.1 Resumo extenso.....	242

1. INTRODUÇÃO





1.1 Perspectiva e metodologia

Nos séculos XII e XIII, os jograis encontravam-se no ápice da sua influência. Graças à sua atuação itinerante pelas diversas regiões da Europa Ocidental e à pluralidade dos seus meios de expressão, conseguiam nessa altura atingir um público vasto e variado. O amplo leque das habilidades jogralescas por um lado enriquece a atuação e permite cativar os espectadores; por outro, porém, essa mesma multiplicidade acaba por criar imprecisão no vocabulário utilizado para designar a arte e o artista: a categoria abrangia do compositor ao malabarista, passando pelo cantor, o acrobata, o instrumentista e o domador de animais, sem distinguir os bons dos maus, os talentosos dos oportunistas. Desencadeia-se, por isso, uma insatisfação e a condenação por parte de clérigos, de trovadores e dos próprios jograis¹. Apesar disso, esses artistas conquistaram o reconhecimento social, transformando-se em um canal de comunicação inigualável, com uma estética interativa e eficiente fundamental para a própria estrutura e sobrevivência da sociedade cortês medieval².

Importantes características da atuação e do contexto poético em que estavam imersos trovadores e jograis são-nos reveladas pelas cantigas de escárnio e maldizer da lírica galego-portuguesa. 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 podemos observar uma infinita distância, como destacou Menéndez Pidal: “Nadie como los trovadores gallegoportugueses para darnos el catálogo de los vicios del juglar”³. Assim, os jograis dedicados à palavra cantada ou falada eram responsáveis por propagar quase toda a literatura do período: a poesia lírica, a narrativa de caráter épico e o romance cavaleiresco. Da mesma forma, os “jograis do gesto” disseminavam a cultura corporal em seus espetáculos: acrobacia, mímica, contorcionismo, equilibrismo e malabarismo.

Vigorava, então, um discurso religioso condenatório a esses artistas, seja em relação às suas atuações específicas, seja em relação ao público que os acolhia e recompensava, excetuando-se os cantores e instrumentistas com o repertório voltado à vida de santos e heróis, como explicita o bispo Thomas de Chobham em seu penitencial⁴. Tal postura, entretanto, encontrou forte oposição

¹ Debate que veremos sintetizado nos capítulos seguintes e que foi condensado sobretudo nos textos das *Supplicatio/Declaratio* do trovador occitano Guiraut de Riquier e de Afonso X, o Sábio. Veja-se BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V., “La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia”, *Studi mediolatini e volgari*, nº14, 1966, pp. 8-135.

² Cfr. RODRIGUEZ VELASCO, J., *Castigo para celosos consejos para juglares*, Madrid, Gredos, 1999, p. 47.

³ MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 19.

⁴ THOMAS DE CHOBHAM, *Summa Confessorum*, F. BROOMFIELD (ed. e notas), Paris, Louvain, 1968.

em São Bernardo de Claraval, tanto em seus livros como em seu trabalho evangelizador, oferecendo um contraponto à hegemonia teológica. Para reforçar a nova concepção, surgem as ordens mendicantes, com destaque para São Francisco de Assis que, com sua mística e seu estilo, abre definitivamente a porta da igreja para os artistas, fazendo-se ele mesmo jogral de Deus⁵.

Nesse período, as narrativas miraculosas começam a estampar um protagonista inclassificável, que poderíamos denominar “jogral devoto”: ele transita livremente entre o profano e o sagrado, tem a ousadia de realizar a sua arte dentro da igreja, junto ao altar, aos pés da Virgem, e ainda ser o destinatário de milagres portentosos. Assim, a presente tese busca compreender o que distingue a sua atuação das demais, perseguindo os motivos que teriam levado à criação dessa personagem, bem como sua coerência com a arquitetura da trama. Para tanto, iremos avaliar os embates teológicos que se desenvolviam no seio da igreja, como as novas concepções teriam possibilitado a reabilitação desse artista e também dimensionar o conflito com a hierarquia eclesiástica e as interações com a plateia. Em relação aos milagres, será necessário abordá-los nas suas múltiplas funções didáticas, incluindo a sua possível influência na execução do espetáculo. Sob esse ângulo, procuraremos identificar os elementos do discurso religioso que construíram esse jogral, bem como compreender a especificidade de sua *performance*, que se realiza na confluência da dimensão sagrada e artística.

Para a consecução do mencionado objetivo, definimos, a partir do contexto galego-português, o seguinte *corpus*: as *Cantigas de Santa Maria* 8, 194, 238, 259 e 293; as versões latinas e francesas das *CSM* 8 e 259⁶; e as narrativas que estabelecem um diálogo com as cantigas acima referidas: *Volto Santo di Lucca*, nas versões latina e francesa; *O jogral de Notre Dame*; *O Romance de Blaquerma*; e *São Pedro e o jogral*. Consideramos também eventuais relações com outras obras contemporâneas, tais como *Daurel e Beton*, *Roman de Flamenca*, *Le jongleur d’Ely et le Roi d’Angleterre* e *Abril Issia*.

Optamos por extrair do repertório mariano afonsino apenas aquelas cantigas que nomeiam explicitamente o protagonista como jogral, mesmo considerando que em outras obras a personagem central poderia ser associada ao artista, como, por exemplo, o escolar de Salamanca da *CSM* 291 e o *óme boo* da *CSM* 307. Temos ainda a *CSM* 172, que menciona o termo apenas no

⁵ FRANCISCO DE ASSIS, *Speculum perfectionis, seu Sancti Francisci Assisiensis Legenda Antiquissima*, Paul SABATIER (ed.), in *Collection de documents pour l’histoire religieuse et littéraire du Moyen âge*, Tome I, Paris, Fischbacher, 1898.

⁶A partir de agora passaremos a nos referir às *Cantigas de Santa Maria* como *CSM*, sigla seguida do número da cantiga correspondente.

último verso da derradeira estrofe como forma da *conclusio*, fazendo referência à *performance* futura⁷. Para a seleção das demais narrativas, procuramos detectar um vínculo com as cantigas, priorizando dois aspectos: o contexto religioso e o tipo de habilidade envolvida na apresentação.

A relação do jogral com o sagrado, convém ressaltar, está representada ainda em outras obras que não serão objeto de nossa análise, entre as quais podemos citar: *Vida de Santo Domingo de Silos*, de Gonzalo de Berceo⁸; a narrativa anônima *De l'hermite qui se desespera por ce qu'il devoit avoir le jogleour a compaignon*⁹; *Llibre de Contemplació* de Ramon Llull¹⁰ e alguns *dits* e *fabliaux*¹¹. A nossa investigação, portanto, concentra-se no jogral enquanto personagem, fruto da teologia emergente, e não como figura da realidade sociocultural, apesar de encontrarmos registros de sua atuação em igrejas e festividades litúrgicas¹².

Diante desse conjunto, que não pretende exaurir o tema, abordaremos, como sugere Maria Luisa Meneghetti, a natureza do emissor e do público, e o momento concreto de execução do espetáculo¹³. Para isso, utilizaremos o conceito de “intervenções dialógicas”, segundo Paul Zumthor:

Dès qu'elle excède quelques instants, la communication orale ne peut être pur monologue: elle requiert impérieusement un interlocuteur, même réduit à un rôle silencieux. C'est pourquoi le verbe poétique exige la chaleur du contact; et le don de sociabilité, l'affectivité rayonnante, le talent de dérider ou d'émouvoir (...) pourquoi l'auditeur-spectateur est en quelque manière coauteur de l'œuvre¹⁴.

Como não temos documentos da época dedicados à descrição da *performance*, restam ao pesquisador as fontes disponíveis, da literatura à iconografia. Portanto, para compreender essas narrativas, vamos articular sistematicamente a interpretação do texto à interpretação da

⁷ Cfr. FIDALGO FRANCISCO, E., “Joculatores qui cantant gesta principum et vitas sanctorum: as cantigas de Santa Maria, entre a lírica e a épica”, in X. L. COUCEIRO et alii (coord.), *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*, tomo II, Santiago de Compostela, 1999, pp. 318-334. Para o conceito de “*performance* futura”, veja-se DISALVO, S., e ROSSI, G. P., “Entre la juglaría y la liturgia: dos modos de performance en las Cantigas de Santa María de Alfonso X”, in M. PLESH (ed.), *Analizar, interpretar, hacer música de las Cantigas de Santa María a la organología*, Buenos Aires, Gourmet, 2013, pp. 209-232.

⁸ GONZALO DE BERCEO, *Vida de Santo Domingo de Silos*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, (baseada na edição de Brian Dutton, London, Tamesis, 1978). Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com> [Última consulta em 11 de março de 2019].

⁹ ALLEN, L., *De l'Hermitte et del Jogleour. A Thirteenth Century 'Conte Pieux'*, Chicago, Joseph Solsona, 1925.

¹⁰ RAMON LLULL, *Libre de Contemplació*, Barcelona, Barcino, 2005.

¹¹ NOOMEN, W. e BOOGAARD, N.V., *Nouveau recueil complet des Fabliaux* (NRFCF), Assen, Pays Bas, 1983.

¹² MENÉNDEZ PIDAL, R., cit., pp. 48-49.

¹³ Cfr. MENEGHETTI, M. L., *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena, Mucchi Editore, 1984.

¹⁴ ZUMTHOR, P., *La lettre et la voix. De la littérature médiévale*, Paris, Seuil, 1987 p. 249.

iluminura, que sempre traz um segundo nível de leitura, como salienta Chico Picaza¹⁵. Em alguns casos, buscamos esculturas e pinturas de interior de igreja, mas as grandes fontes serão as miniaturas e os *marginalia* dos manuscritos de carácter devocional e literário.

1.2 Processo e organização

Em sua fase inicial, a pesquisa partiu do interesse pela dinâmica do espetáculo jogralesco. Prosseguimos com o levantamento bibliográfico, estabelecendo o estado da questão no momento atual relativo ao tema e ao seu contexto sociocultural. Ao mesmo tempo, procuramos identificar e selecionar os textos mais relevantes a serem objeto de descrição e análise comparativa. Nesse percurso, chegamos às *Cantigas de Santa Maria*, que apresentavam, em apenas cinco composições, a centralidade do jogral no ambiente religioso, revelada igualmente nos textos e nas iluminuras. O nosso esforço voltou-se para a ampliação do *corpus* das narrativas, objetivando a coleta de novos dados e de uma análise transversal e interdisciplinar que articulasse o texto e o gesto. Com o intuito de compreender a presença do artista no âmbito religioso, dedicamo-nos ao confronto dos documentos jurídicos e teológicos da época, bem como cartas, sermões e obras de autores que examinaram a relação entre a arte dos jograis e a cultura devocional que marcava a sociedade do período. Foi essa trajetória investigativa que serviu de referência para estruturar os capítulos, que expomos a seguir.

No primeiro capítulo, mapearemos as concepções teóricas, a definição do vocabulário pertinente, e, seguindo a orientação dos estudos relativos ao jogral como intérprete, as polêmicas jurídicas e literárias que envolvem a “jograría”. Em seguida, a partir dos trabalhos das investigadoras Silvana Vecchio e Carla Casagrande, abordaremos o jogral no discurso religioso, desde a sua condenação até a introdução de elementos favoráveis que contribuem para o seu processo de reabilitação¹⁶. Assim, deter-nos-emos com mais atenção nas obras de São Bernardo e São Francisco de Assis para compreender de que maneira o discurso renovador destes santos

¹⁵ Cfr. CHICO PICAZA, M. V., “La teoría medieval de la música y la miniatura de las Cantigas”, *Anales de Historia del Arte*, nº 13, 2003, pp. 83-95.

¹⁶ Cfr. CASAGRANDE, C., e VECCHIO, S., “L’interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e del XIII secolo”, in *Il Contributo dei giullare alla drammaturgia italiana delle origini: Atti del II convegno di studio, Viterbo, 17-19 giugno 1977*. Viterbo, Amministrazione Provinciale, 1978, pp. 207-258. Das mesmas autoras veja-se ainda “Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XII et XIII siècles)”, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 34^o Année, N^o 5, Armand Colin, Sep-Oct 1979, pp. 913-928.

utiliza o jogral como figura exemplar - no primeiro, como um retorno às raízes evangélicas; e no segundo, como modelo de sua *Imitatio Christi*. Além do artista, o abade de Claraaval traz a Virgem Maria para o centro de sua pregação, sendo responsável, ao largo do século XII, pelo impulso do culto mariano, tradição sob a qual o rei Afonso X iniciará sua compilação de milagres das *Cantigas de Santa Maria*.

O segundo capítulo apresenta o jogral devoto nas narrativas que se passam dentro do espaço sagrado, igreja ou mosteiro, com o intuito de compreender a sua relação com o divino e investigar, do ponto de vista teológico, o que legitima a sua presença. Assim, o foco se volta para os seguintes textos: o milagre de Rocamadour, que conta com a versão latina, presente na coletânea *De Miraculis Sancte Marie de Rupe Amatoris*¹⁷, a versão francesa dos *Miracles de Notre Dame*¹⁸, de Gautier de Coinci, e a versão afonsina, na *CSM* 8; o *Volto Santo di Lucca*, nas versões latina e francesa¹⁹; a *CSM* 259, que se passa em Arras, em duas versões, latina e francesa em dialeto picardo²⁰; a *CSM* 293, que traz um jogral dedicado aos gestos proveniente de Lombardia; o *Tumbeor de Notre Dame*²¹, que apresenta o acrobata; e o *Romanç de Evast e Blaqueria*, de Ramon Llull²², que coloca em cena o jogral domador de animais. Inicialmente, realizaremos a contextualização das obras para em seguida explorar os versos e as imagens, nos casos em que contamos com testemunhos pictóricos, e identificar as particularidades de sua atuação.

O terceiro capítulo é dedicado aos milagres que se passam em outros espaços e que apresentam protagonistas substancialmente diferentes daqueles que encontramos no *corpus* inicial: a *CSM* 238, que apresenta o jogador de dados, um “tafur” que se recusa à conversão e é condenado ao inferno; o *fabliau D’un jogleor qui ala en enfer et perdi les ames as dez*, também conhecido como *Saint Pierre et le Jongleur*²³, em que seguimos a trajetória do jogador que, ao contrário do relato anterior, é salvo do inferno pela intercessão de São Pedro; e a *CSM* 194, que coloca em cena um intérprete, cantor e instrumentista. Contribuindo para a análise da última cantiga,

¹⁷ ALBE, E., *Les Miracles de Notre-Dame de Roc-Amadour au XIIe siècle; texte et traduction d’après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Honoré Champion, 1908. Disponível em archive.org/details/lesmiraclesdenot00albe [Última consulta em 24 de janeiro de 2019].

¹⁸ KOENIG, F., *Les Miracles de Notre Dame*, 4. vols, Genève, Droz, 1961-1970.

¹⁹ Cfr. FOERSTER, W., “Le Saint Vou de Luques”, *Romanische Forschungen* n° 23, 1907, pp. 1-55; BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V., *La Vergine e il Volto. Il Miracolo del Giullare*, Lucca, Pacini Fazzi Editore, 2009, pp. 18-46.

²⁰ Para as versões francesa e latina guiar-nos-emos por esta edição: BERGER, R., *Le Nécrologe de la Confrérie des Jongleurs et des Bourgeois d’Arras*, Arras, 1970.

²¹ BRETTEL, P., *Le jongleur de Notre-Dame*, Paris, Honoré Champion, 2003.

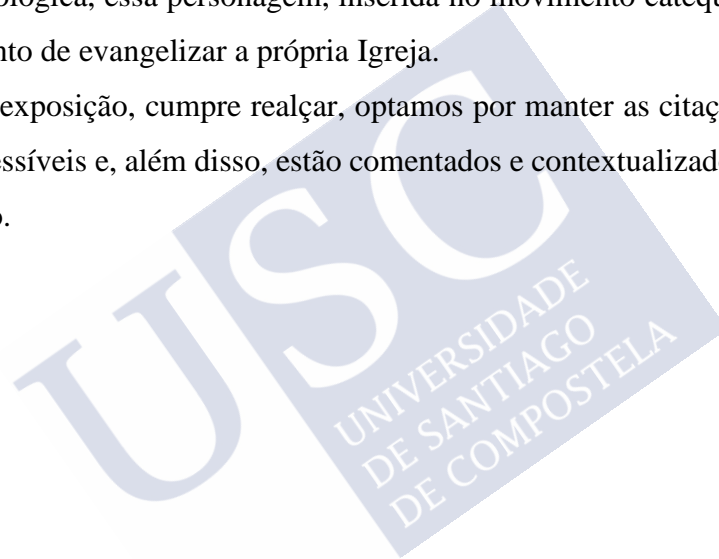
²² RAMON LLULL, *Romanç d’Evast e Blaqueria*: A. SOLER e J. SANTANACH (ed.), Barcelona, Barcino, 2016.

²³ NOOMEN, W., *Le jongleur par lui-même. Choix de dits et de fabliaux*, Paris, Louvain, 2003.

introduziremos outras narrativas que ampliam a compreensão do jogral e trazem novas chaves de leitura, como o *Roman de Flamenca*²⁴ e o cantar de gesta *Daurel et Beton*²⁵.

Realizado esse percurso, identificaremos, nas conclusões, a especificidade do jogral devoto, por meio dos quatro elementos estruturantes de sua *performance*: a habilidade artística; o ambiente de atuação; a relação com a plateia; e a dinâmica do milagre. Articulando as abordagens dos textos cantados, narrados e corporalizados, vamos extrair alguns aspectos essenciais dessas tramas, como a intertextualidade bíblica, o humor, que subjaz nas entrelinhas, a versatilidade do protagonista, atestada pelas iluminuras, a naturalidade com que ele se apropria dos espaços sagrados e o triângulo performático, composto por plateia, jogral e divindade. No contexto de uma profunda reforma teológica, essa personagem, inserida no movimento catequético, esmera-se em seu espetáculo, a ponto de evangelizar a própria Igreja.

Ao longo da exposição, cumpre realçar, optamos por manter as citações no original, pois trata-se de textos acessíveis e, além disso, estão comentados e contextualizados por nós para a sua melhor compreensão.



²⁴ MANCINI, M., *Flamenca*, Roma, Carocci, 2006. Guiar-nos-emos ainda pela tradução ao castelhano ROSSELL, A., *Flamenca: novela occitana del siglo XIII*, Introducción de M. BREA, Andorra, Anem Editors, 2019.

²⁵ MEYER, P., *Daurel et Beton chanson de geste provençale*, Paris, Firmin Didot, 1880.

2. O JOGRAL NO DISCURSO RELIGIOSO





2.1 A condenação

Utilizado para designar a pessoa que divertia o povo, o termo latino *jocularis*, ou *joculator*, generaliza-se, no século XII, nas línguas vulgares: em francês, *jongleur* e *jongleur*; em occitânico, *joglar*; em galego-português, *jogral*; em espanhol, *juglar*; em italiano, *giullare*. Bastante ampla, a denominação compreendia diversas habilidades, e para cada uma delas podemos encontrar diferentes substantivos: *menestrel*, *entregeteor*, *tumbeor*, *saltatores*, *mimus*, *bufão*²⁶. A versatilidade de sentidos, a ambiguidade e a confluência de heranças e tradições em sua raiz etimológica atraíram os investigadores por mais de um século. De um lado, estudiosos como Meyer, L. Gautier e Faral situam os jograis como herdeiros diretos do românico *mimus*, de outro, P. Rajna e G. Paris sustentam a hipótese de origem múltipla, dos músicos ambulantes da sociedade greco-romana aos hábitos dos *scopas* e cantores bárbaros²⁷. Posteriormente, corroborando esta visão, Menéndez Pidal ressalta as diversas influências apontadas e inclui a tradição árabe-muçulmana, enquanto Tito Saffioti e Morgan Jr. destacam a influência de diversas épocas e países²⁸. Proveniente da Antiguidade clássica, as designações *histriones* e *mimus* indicavam, no teatro romano, os atores ou comediantes etruscos, que representavam as fábulas ou farsas, levando-os a ocupar praças, ruas e feiras, monopolizando a dramaturgia durante o Império²⁹. No século VII, de acordo com Menéndez Pidal, surge na Europa central a denominação *jocularis* e, a partir de 1270, os termos *mimus* e *ioculator* são utilizados como sinónimos. Martín de Riquer, filólogo e crítico catalão, ao tratar da biografia do trovador Guilhem de Cervera, apresenta dois atestados de pagamento em que aparecem as denominações *ioculatori* e *mimmo*³⁰.

²⁶ Cfr. MORGAN JR. R., “Old French Jogleor and Kindred Terms. Studies in Mediaeval Romance Lexicology”, *Romance Philology*, vol. VII, 1953-1954, pp. 279-319.

²⁷ Cfr. FARAL, E., *Les jongleurs en France au moyen âge*, Paris, H. Champion, 1910, pp. 4-24; MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesia juglaresca y origenes de las literaturas románicas*, 6ª ed., Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, pp. 5-8; PARIS, G., *La littérature française au moyen âge*, 3ªed., Paris, L. Hachette, 1905, pp. 38-39; e RAJNA, P., *Le origini dell’epopea francese*, Florence, Sansoni, 1884, pp. 538-539. Disponível em <https://archive.org/details/leoriginidellepo00rajnuoft> [Última consulta em 12 fevereiro 2019].

²⁸ De acordo com Saffioti: “pare indubitabile il fatto che tutti i popoli in tutte le epoche abbiano avuto i loro giullari. Essi hanno assunto forme e modi operativi diversi, ma è ipotizzabile che si siano influenzati a vicenda sia in senso sincronico che diacronico: epoche precedenti hanno influenzato le successive, e paesi limitrofi si sono influenzati fra di loro”. Para a citação, veja-se SAFFIOTI, T., *I Giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milan, Xenia, 1990, p. 25.

²⁹ Cfr. MORGAN JR. R., *Old French jogleor*, cit., p. 283.

³⁰ Cfr. VALLÍN, G., “Trovador versus juglar: conclusiones de la crítica y documentos”, in TORO PASCUA (ed.), *Actas del III Congreso de la AHLM*, Tomo II, Salamanca, Varona, 1994, pp. 1119-1120. O primeiro documento, assinado pelo rei Pedro III, de Aragón, no dia 30 de novembro de 1276, ordena que se siga pagando aquela quantidade em função de uma doação de seu pai: “Intelliximus quod ratione generalis mandati quod fāceramus super emperandis violariis et donacionibus domini Patris nostri ut de

A questão em torno da origem e da polissemia do vocábulo, bem como a preocupação em delimitar o seu campo de atuação, suscitou debates no medievo latino, tanto no contexto galego-português como no occitano. O poeta Guiraut Riquier considerava que o nome do jogral levava consigo uma tradição de dignidade e, na busca de salvá-lo do descrédito, escreve, em 1274, a famosa “Súplica pelo nome dos jograis”, conhecida como *Supplicatio*, endereçada ao rei Afonso X. Na sociedade, segundo a argumentação de Riquier, clérigos, cavaleiros, burgueses e mercadores possuem nome e sobrenome, pelos quais são conhecidos e respeitados de acordo com as virtudes e os títulos que possuem: frades, sacristãos, diáconos, priores, abades, bispos, arcebispos e cardeais. Ao concluir a exposição sobre os *états du monde*, o autor declara a necessidade de aplicar o critério de organização hierárquica à categoria, pois somente a massa heterogênea de jograis permanece até hoje indistinta³¹.

Em resposta, o rei Sábio redige, em 1275, a *Declaratio*, em que condena as atividades desonradas, estabelece uma hierarquia e traça um panorama sobre os tipos existentes na península: “bufões”, “cazurros”, considerados vis; os “trejeitadores” e “arremedadores”, mais ligados à mímica e aos espetáculos teatrais; e o jogral, dedicado exclusivamente aos instrumentos e à interpretação, e o “segrel”, voltado à composição e à execução. Em sua argumentação, Afonso X, analisando o substantivo provençal, aponta a herança etimológica como uma das causas da desvalorização dessa atividade:

E si trobam que fo
autra vetz declarat,
segon propietat
de lati, qui l’enten,
car tug li esturmen
instrumenta dig so;
e donc qui.l nom espo
de joglars d’esturmens
d’aqui es dissendens,
e son istriones:
e son inventores

iure nostro et aliorum certificari possumus emperastis G[uillelmi] de Cervaria, ioculatori, trescentos solidus quos ex donacione dicti domini Regis patris nostri recipiebat in redditibus Calidarum et Locustarie, quare mandamus vobis quatenus visis presentibus dictos denarios sibi desemperetis et desemperari faciatis et super donacionem inde sibi facta non permittatis fieri eidem impedimentum aliquod vel contrarium”. O segundo, de 1279, traz uma nota de pagamento: “Astrugo Revaya quod solvat C. de Cervera, mimmo, CCLXX solidos barchino nensey quos rex sibi donat et quod recipiat partem sui bovatici in computo et residuum siquod fuerit solvat sibi in denariis. Datum Barchinone, XII kalendas maii. Juceffus Ravaya”. Para a citação veja-se RIQUER, M., “La personalidad del trobador Cerverí y Guilhem de Cervera, llamado también Cerverí de Girona”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, nº 23, 1950, pp. 91-107 .

³¹ Cfr. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V. cit., pp.11-140. Michel Zink observa na *Supplicatio* uma ilustração do que Martin Aurell chamará de uma “profissionalização da poesia provençal”. Veja-se ZINK, M., *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires, 2003, pp. 50-51.

dig tug li trobador.
E tug li tumbador
en las cordas tirans
o en peiras sautans
son ioculatoris:
d'aquest nom es l'engres
noms vengutz de joglars
a sels, cui plai anars
per cortz e per lo mon³² (vv. 126-145).

Nesta exposiçãõ, distingue as duas etimologias que dividem a categoria: *istriones*, que descende do vocábulo latino *histrionis* ou *histrionis*, indicando os inventores e trovadores, e *iocutores*, da palavra *ioculator* ou *ioculatoris*, que se refere aos acrobatas, malabaristas e *tumbadors*, *sautans*³³. Como essa dupla correspondência confunde o digno com o desonrado, Afonso X passa a identificar como jogral apenas os que executam poemas, cantando e tocando, os chamados *joglars d'instrument*, e a chamar de *cazurros* ou *bufõnes*, de acordo com a terminologia lombarda, a classe inferior, de conduta vil, e artisticamente medíocre³⁴. No campo dos “inventores”, considerado uma das novidades da *Declaratio*, o rei Sábio introduz o termo “segrel” para designar uma classe, intermediária ao trovador e ao jogral, que interpreta composições de outros, mas também compõe seus próprios versos. De acordo com Bertolucci, o termo, que indica o novo animador ibérico, proveniente da nobreza menor, como os escudeiros, que se movem a cavalo de corte em corte, é mencionado poucas vezes e foi motivo de burla e paródia³⁵. A etimologia da palavra “trovador” ou, *trobador*, no provençal, manifesta as duas vertentes culturais que convergem na arte da composição, como as melodias litúrgicas e a retórica. O termo deriva do latim medieval, *tropare* e *tropatore*, formado, por sua vez, sobre a raiz *tropus*, designando um

³² BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V., *La supplica...*, cit., p. 102.

³³ Segundo Bertolucci, *histriones* (hister) está erroneamente associado, nos versos 133-135, com *instrumenta* (instruo), de onde viria a designação *joglars d'esturmens*: “questa doppia corrispondenza di joglars - a *histriones* per il senso, a *iocutores* per la veste fonetica - stabilita da Riquer, è la causa, secondo il suo punto di vista, del fastidioso equivoco che fa sì che vengano compresi sotto un'unica qualifica decorosi giullari e volgari giocolieri”. Para a citação, veja-se *Ibid.*, p. 115.

³⁴ O termo *cazurro* é definido pelo rei Sábio nas *Siete Partidas* (Partida II, título IV, lei 2): “et las palabras que se dicen sobre razones feas (...) el que las oye non podrie tomar buen consejo, son además, et llámanlas cazurras(...)”. *Apud.* LORENZO GRADÍN, P., ‘Mester con pecado’, *Versants: revue suisse des littératures romanes*, vol. 28, 1995, p. 119. Também designando uma classe desonrada de jograis, o termo aparece referido, nos *Milagros de Nuestra Señora*, no verso 647 da narrativa *El mercader de Bizancio*. *Apud.* HILTY, G., “La figura del juglar en la Castilla del siglo XIII”, *Versants: revue suisse des littératures romanes*, vol. 28, 1995, pp. 153-173.

³⁵ Carolina Michaëlis define assim o segrel: “trovador profissional, não eclesiástico, que ia de cõrte em cõrte a cavalo, acompanhado do seu *jogral*”. Veja-se MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, C., “Glossário do Cancioneiro da Ajuda”, *Separata da Revista Lusitana*, vol. XXIII, Lisboa, Clássica, pp. 83-84. Disponível em <https://archive.org/details/glossariodocanc00vasc> [Última consulta em 12 de fevereiro de 2019]. As burlas com relação ao termo “segrel” podem ser encontradas, por exemplo, na cantiga satírica de Pero Mafaldo dirigida a Pero d'Ambroa: “Pero d'Ambroa haveredes pesar” (B1514). *Apud.* LORENZO GRADÍN, P., ‘Mester con pecado’, cit., p. 122.

texto breve, versificado e com música, que compunha parte do ofício sagrado praticado em quase toda Europa. A formação do trovador, nessa perspectiva, exigiria o acesso a conhecimentos no âmbito da gramática, da retórica, da liturgia e da literatura. Ainda que contassem com formação intelectual privilegiada, destacando-se dos demais, a fronteira era tênue, pois existiram jograis com acesso à formação em escolas monásticas e, como evidenciou Guiraut Riquier, alguns dominavam a técnica composicional. Investigando a disputa entre trovadores e jograis poetas no contexto occitano, comenta Martin Aurell:

Si ce problème préoccupe les spécialistes de la lyrique occitane au milieu du XIII siècle, c'est parce que la création poétique tombe de plus en plus entre les mains des jongleurs, catégorie subalterne de courtisans particulièrement nombreux auprès de Raimon Bérenger V. Entre 1216 et 1245, il existe, en effet, un groupe bien fourni des ces ménestrels qui écrivent des chansons au palais du comte. Autochtones ou étrangers, ils tendent à monopoliser la composition de poèmes dans la cour aixoise³⁶.

No contexto ibérico, os jograis que se iniciavam na arte de compor versos enfrentavam oposições de trovadores, como podemos observar nas tenções galego-portuguesas, gênero da poesia lírica, em que dois poetas dialogam, alternando-se nas estrofes. Um dos poetas mais notáveis no *corpus* galego-português, o jogral Lourenço, era conhecido por sua capacidade de refutar as acusações de 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 é autor de dezoito composições: duas cantigas de amor, sete de amigo, uma de mal-dizer e oito tenções. A razão principal das críticas que lhe foram dirigidas dizia respeito à ambição de elevar-se à posição de trovador. Numa dessas muitas contendas, o trovador Joan Vaasquiz de Talaveira acusou-o de *trobar desigual*:

Lourenço, tu vees por aprender
de min, e eu non cho quero negar:
eu trobo ben quando quero trobar,
pero non o quero sempre fazer;
mais di-me ti, que trobas desigual (V1035)³⁷.

Joan Soares Coelho e Pero Garcia Buralês também zombavam de Lourenço, acusando-o de não responder ou não tornar igual o esquema rimático proposto na primeira estrofe. Por meio

³⁶ AURELL, M., *La vielle et l'épée. Troubadours et politique en Provence au XIII siècle*, Paris, Aubier, 1989, p. 120.

³⁷ RODRIGUES LAPA, M., *Cantigas d'escárnio e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, 2ª ed., Vigo, Galaxia, 1970, p. 412. A partir de agora citaremos todas as cantigas de escárnio pela referida edição.

da sátira, portanto, verificamos que os trovadores reconheciam os recursos e as particularidades estilísticas de cada um. Assim, diretamente ligada à qualidade poética, está a competência do artista na execução do espetáculo: o “saber-dizer” ou “saber-tocar”. Para ser hábil na arte, de acordo com Correia, seria preciso, dentro das restrições impostas pela versificação, equilibrar a cantiga, fazendo de cada estrofe uma estrutura argumentativa similar à dos trovadores³⁸.

No código jurídico atribuído ao rei Sábio, *Las Siete Partidas*, encontramos diversos conceitos a respeito da atividade dos jograis análogos àqueles estipulados pelo bispo Thomas de Chobham, que veremos no item 1.2³⁹. De acordo com Montoya Martínez, a primeira partida, que trata de Deus, da igreja, dos prelados e dos clérigos, é um tratado de teologia e de direito canônico, que provém sobretudo das doutrinas e proibições estabelecidas no IV Concílio de Latrão, realizado em 1215⁴⁰. Uma das diretrizes do título VI, lei 34, proibia aos clérigos jogar dados, fazer e presenciar “jogos de escárnio”:

et non deben jugar tablas nin dados, nin volverse con tafures nin atenerse á ellos, nin aun entrar en tabernas á beber, (...) nin deben ser facedores de juegos por escarnio porque los vengan á ver las gentes como los facen, et si otros homes los fecieren non deben los clérigos hi venir porque se facen hi muehas villanias et desaposturas, nin deben otrosi estas cosas facer en las iglesias, ante decimos que los deben ende echar deshonoradamientre sin pena ninguna á los que fecieren; ca la iglesia de Dios fue fecha para orar et non para facer escarnio en ella⁴¹.

A segunda partida, que tem como objeto o mundo institucional, expõe uma visão mais positiva do jogral e da atividade lúdica, chegando a recomendar a sua prática. Assim, no título V, lei 21, ao elencar as atribuições do rei, aconselha-o a se consolar das tarefas cotidianas com as seguintes atividades:

oir cantares et sonos de estrumentos, jugar axedrez ó tablas, ó otros juegos semejantes destos: eso mesmo decimos de las hestorias et de los romances, et de los otros libros que fablan de aquellas cosas de que los homes reciben alegria et placer⁴².

³⁸ Cfr. CORREIA, A., “A composição de cantigas de amor”, in *À Volta do Cancioneiro da Ajuda. Actas do Colóquio 1904-2004*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2016, pp. 211-226.

³⁹ Refiro-me a Afonso X como possível autor das *Siete Partidas*. A esse respeito consulte-se GARCÍA SOLALINDE, A., “Intervención de Alfonso X en la redacción de sus obras”, *Revista de Filología Española*, II, 1915, pp. 283-288.

⁴⁰ Cfr. MONTOYA MARTÍNEZ, J., “Carácter lúdico de la literatura medieval”, in C. A. del CASTILLO et alii., (eds) *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, vol. II, Granada, Universidad, 1989, pp. 431-442

⁴¹ *Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, tomo I, Partida Primera, Madrid, Imprenta Real, 1807, p. 276.

⁴² ALFONSO X, *Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, tomo II, Partida Segunda y Tercera, Madrid, Imprenta Real, 1807, p. 40.

No título XXI, destinado às atribuições dos cavaleiros, deparamo-nos com a lei 20, intitulada *Cómo ante los caballeros deben leer las hestorias de los grandes fechos de armas quando comieren*, que descreve as características do momento de narração/execução das obras literárias, ressaltando o privilégio de que gozavam os cantores de gestas:

acostumbraban los caballeros, cuando comien que les leyesen las hestorias de los grandes fechos de armas (...) et sin todo esto aun fazían mas que los juglares non dixiesen antellos otros cantares sino de gesta, ó que fablasen de fecho darmas⁴³.

A sexta partida, dedicada aos direitos e deveres de herdeiros, aos testamentos, e à maneira como devem ser feitos, volta a transmitir um juízo desfavorável, pois permite deserdar o filho que quer seguir esse ofício contra a vontade do pai, sublinhando a sua indignidade no título VII, lei 5: *Yoglar se faciendo alguno contra voluntat de su padre, es otra razon por que el padre puede desheredar à su fijo; pero si el padre fuese yoglar, non podrie esto facer*⁴⁴. A sétima partida, no título VI, lei 5, corroborando a acepção exposta na *Declaratio*, distingue os tipos condenáveis dos dignos:

Otrosi son enfamados los juglares, et los remedadores et los facedores de los zaharrones que públicamente antel pueblo cantan, ó baylan ó facen juegos por precio que les den (...) Mas los que tanxiesen estrumentos ó cantasen por solazar á sí mismos, ó por facer placer á sus amigos, ó dar alegria á los reyes o á los otros señores, non serien por ende enfamados⁴⁵.

As diferentes ocorrências do termo nas *Partidas*, seja para expressar valores positivos ou condenatórios, proporcionam-nos um testemunho da visão dual e de caráter contraditório sobre a arte jogralesca na Península durante o século XIII. Ainda que sua aceitação seja matizada, a insistência na temática revela a importância e a preocupação de Afonso X em garantir o funcionamento e o registro desta atividade em sua corte. Assim, encontramos referências à atuação dos jograis em outras obras da produção afonsina, como no *Setenario*, *Libro conplido* e na *Primera Crónica General*. De acordo com o medievalista Gerold Hilty, que investigou as ocorrências do

⁴³ *Ibid.*, p. 213.

⁴⁴ ALFONSO X, *Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, tomo III, Partida Quarta, Quinta, Sexta y Séptima, Madrid, Imprenta Real, 1807, p. 426.

⁴⁵ *Ibid.*, pp.556-557. Este excerto foi destacado por muitos estudiosos, entre eles, MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesia Juglaresca* cit., pp. 115-116. Sobre o vocábulo *zaharrones*, Francesc Massip destaca-o como um dos muitos termos do mundo do espetáculo que passaram do árabe para as línguas ibéricas, neste caso proveniente de *sahhar*, que designa uma fantasia cômica, presente ainda hoje no folclore rural castellano - “el *zaharrón*, *zafarrón*, *zangarrón*, *zamarrón*, *tafarrón*, *mazarrón* o *cigarrón*” - e que se caracteriza por andar com máscaras de diabos ou de animais. Neste sentido, veja-se MASSIP, F., “Joglaría i activitat dramática”, *Medievalia*, vol. 15, 2012, p. 320.

termo nestas três obras, o valor semântico é positivo em torno das concepções de alegria, diversão, jogo, prazer, canto e música⁴⁶. No *Setenario*, elogiando seu pai, Fernando III, o rei afirma:

Era muy sabidor de caçar toda caça; otrosí de jugar tablas e ascaques e otros juegos buenos de muchas maneras; e pagándose de omnes cantadores e sabiéndolo él ffazer; et otrosí pagándose de omnes de corte que ssabían bien trobar e cantar, e de joglares que ssopiesen bien tocar estrumentos; ca desto sse pagaua él mucho e entendía quién lo ffazían bien o quién non⁴⁷.

Como assinala Montoya Martínez, na *Crónica General* temos a ludicidade, que está presente na própria natureza da vida medieval, pois os artistas aparecem como transmissores da alegria, compondo cantigas⁴⁸:

Auino assim aquel anno, que ell estando un dia en su solaz, uno de los joglares que estauan y antel fizol una cantiga en el language de Roma (...). Et las compannas que y estauan alegraron se todas mucho por ello, et loaron ademas la cantiga del joglar⁴⁹.

Em outro momento, no capítulo 712, os jograis são retratados cantando e tocando pela vila:

et los joglares otrossi fazien y lo suyo andando por la uilla faziendo muchas alegrias⁵⁰.

E ainda no capítulo 736, ao descrever as bodas de Roy Blasquez e de Dona Llambla na cidade de Burgos, apresenta os jograis em atuação juntamente com os jogadores de tablas e xadrez:

Estas bodas duraron V semanas, et fueron y grandes alegrias ademas de alañar a tablados et de boffordar et de correr toros et de iogar tablas et acedrexes et de muchos ioglares⁵¹.

Para manter o entretenimento em celebrações, que poderiam durar até cinco semanas, o jogral deveria ser versátil, como demonstram os *servintés-ensenhamens* de Guerau de Cabrera e Guiraut de Calanson: dominar nove instrumentos musicais, ser capaz de compor canções, fazer malabarismos, adestrar animais, 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 Artur⁵². Poucos eram os jograis que atendiam às instruções de Calanson e

⁴⁶ Cfr. HILTY, G., “La figura del juglar...”, cit., pp. 153-173.

⁴⁷ ALFONSO X, *El setenario*, Barcelona, Crítica, 1984, p. 13. *Apud.* HILTY, G., *La figura del juglar*, cit., pp. 161-162.

⁴⁸ Cfr. MONTOYA MARTÍNEZ, J., “Carácter lúdico”, cit., p. 434.

⁴⁹ MENÉNDEZ PIDAL, R., *Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV*, Madrid, Gredos, 1955, p. 105, 50-51b – p.106, 4a.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 415, 20-21b.

⁵¹ *Ibid.*, p. 43, 20-23b.

⁵² PIROT, F. *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII et XIII siècle, Les “servintes-ensenhamens” de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de París*, Barcelona, Memorias de la Real

Cabrera, pois a maioria se especializava em algumas modalidades, instrumentos e gêneros, como salienta Martín de Riquer 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 cambios 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 poesías 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 ha de dar vida y entonación a una partitura, pero sin traicionarla jamás⁵³.

O intérprete das cantigas de gesta, descrito por Riquer, está sempre impondo um desafio à imaginação do espectador ao incorporar gestos e feições das personagens, ao dar vida aos seus discursos e juramentos. Este jogo de recepção e enunciação, perpassado de teatralidade, próprio da conduta de gêneros orais, envolve necessariamente o improviso, pois as circunstâncias levam o intérprete a recompor o texto, variar o gesto e a modulação da voz segundo a expectativa que ele apreende do ouvinte no curso da *performance*. De acordo com a definição de Zumthor⁵⁴, o tempo da poesia oral é vivido no corpo, uma dinâmica que já estava evocada na obra *Rhetorica ad Herennium* que instrui o orador, ao primeiro sinal de cansaço do público, a provocar o riso com uma fábula, um disparate, um trocadilho ou um verso⁵⁵. A existência do “ouvinte-autor”, conforme salienta Zumthor, garante a especificidade do fenômeno da recepção na poesia oral, que requer imperiosamente um interlocutor, mesmo se reduzido a um papel silencioso. Assim, a constante

Academia de Buenas Letras, vol. 14, 1972, pp. 563-595. Primeiro autor a editar ambos *ensenhamens*, Pirot faz a crítica textual dos poemas seguida da tradução francesa e de uma detalhada análise histórica, ortográfica, bibliográfica e codicológica. O poema de Cabrera é composto de modo a doutrinar o jogral “Cabra”, detalhando um extenso repertório poético e as habilidades que deveria dominar. Estes conhecimentos estão mais voltados às narrativas épicas do que ao domínio musical e corporal, fornecendo um panorama de parte da literatura românica de todo o século XII e princípios do XIII. Por outro lado, Guiraut de Calanson, em seu *Fadet juglar*, que estabelece um claro diálogo com o poema de Cabrera, exige do jogral mais conhecimentos musicais e acrobáticos, como o domínio de, no mínimo, nove instrumentos musicais. Segundo Rodriguez Velasco, os jograis, aos quais estão endereçados os textos, parecem ser personagens fictícios. Corroboram este argumento, no primeiro caso, a proximidade com o nome do autor, o jogo de palavras no final da composição e o fato de exigir uma quantidade de conhecimentos que seguramente está acima das possibilidades do jogral. Veja-se RODRIGUEZ VELASCO, J., *Castigo para celosos consejos para juglares*, cit., pp. 225-227; 248-249.

⁵³ RIQUER, M., *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, cit., p. 31.

⁵⁴ Cfr. ZUMTHOR, P., *Oral Poetry: An Introduction*, K. Murphy-Judy (trad.) W. Ong (foreword). Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, p. 153.

⁵⁵ Conforme descreve Cícero: “Si defessi erunt audiendo, ab aliqua re quae risum movere possit, ab apologo, fabula veri simili, imitatione depravata, inversione, ambiguo, suspicione, inrisione, stultitia, exsuperatione, collectione, litterarum mutatione, praeter expectationem, similitudine, novitate, historia, versu, ab alicuius interpellatione aut adrisione”. Para a citação, veja-se CICERO, *Rhetorica Ad Herennium*, book III: H. CAPLAN (trad.), Cambridge-Massachusetts, Harvard University, Press, 1954, pp. 19-20. Disponível em <https://archive.org/details/adcherenniumdera00capluoft> [Última consulta em 30 de janeiro de 2019].

adaptação da narrativa aos humores do auditório confere mobilidade ao texto, que se atualiza a cada leitura.

Mesmo compreendendo a *performance* como obra única e transitória, imune à reconstituição, podemos buscar indícios desse ato inaugural através dos textos e das iluminuras, mapeando, por exemplo, os elementos que atestam a modulação da voz, a expressividade do corpo e a composição cênica. Todavia Zumthor chama atenção para a convivência dessa sociedade com a cultura letrada, identificando a Idade Média como portadora de um tipo de oralidade mista, em que a influência do escrito permanece externa e fragmentada. Nesse contexto, não era possível estabelecer uma oposição categórica entre a palavra no papel e o corpo no espetáculo, pois o trabalho engenhoso do copista era também um gesto. Colocando em operação uma complexa “rede contextual”⁵⁶, a poesia lírica utiliza, além da partitura, os recursos retórico-estilísticos de ligação inter-estrófica, os paralelismos e as rimas para auxiliar a memorização do locutor e do auditório, pois o êxito da apresentação é medido também pela intensidade com que o ouvinte retém o repertório, impregnando-se da obra, independente de sua vontade:

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. 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 connotativa⁵⁷.

A eficácia comunicativa, portanto, não se revela apenas na concretude da *performance*, mas já na composição, como verificamos nas referências à plateia e nas informações que conferem verossimilhança à narrativa, como a apresentação do autor na introdução, cujos dados biográficos seriam fornecidos pelos próprios artistas, conforme a hipótese de Martín de Riquer:

Tal vez no sería del todo desencaminado pretender que algunas razós, o por lo menos su nucleo originario, 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 sirvintés que, por sus referencias a hechos locales y del momento, no podría ser comprendido en otro ambiente o años más tarde⁵⁸.

⁵⁶ Cfr. ROSSELL, A., “Oralidad y recursos orales en la lírica trovadoresca: texto y melodía. La oralidad, un paradigma eficiente”, in *La voz y la memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*, Urueña, Fundación Joaquín Díaz, 2006, pp. 36–65.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁸ Riquer, M., *Los trovadores*, cit., p. 27.

Como a obra só existe atualizada diante de um público, os copistas mantêm as marcas dessas intervenções. O protagonismo da plateia é um dado constitutivo da *performance*, o que leva o intérprete a promover aproximações, provocando respostas por meio de um riso, um gesto, um silêncio. Para que esse diálogo obtenha sucesso, entretanto, é necessário que se estabeleça um pacto de aceitação entre receptor e emissor, criando cumplicidades em torno do enredo e dos jogos vocais que dão vida às personagens. As fórmulas de interpelar o ouvinte, presentes quase sempre na abertura, são utilizadas ao longo da trama como estratégia de marcar uma mudança de foco narrativo, de conter a dispersão, ou de incluir comentários e julgamentos. Elas se expressam também gestualmente, pois apenas com um movimento de mãos ou uma expressão facial é possível cumprimentar, apontar, questionar, afirmar ou reprovar, revelando a integralidade do espetáculo. Assim, o artista dispõe de um repertório para orquestrar intenções, pois o *gestus*, como explicita Zumthor, situado na fronteira entre dois domínios semióticos, denota que uma atitude corporal encontra correspondência numa inflexão de voz, e vice-versa⁵⁹.

2.2 A reabilitação

Os julgamentos sobre o jogral estão diretamente vinculados à concepção moral da gestualidade, delineada na Antiguidade clássica, sobretudo pela retórica e pelo pensamento de Aristóteles. De acordo com essa tradição, que perpassa toda a Idade Média, os gestos são responsáveis por conduzir ao exterior os movimentos internos da alma, que deveriam transmitir virtude e equilíbrio, seguindo o conceito aristotélico de que a virtude se encontra no meio-termo⁶⁰. A relação entre *corpus* e *anima* adquire novos contornos com o pensamento cristão, como em São Bernardo, no *Tratado sobre a Consideração* – “Tene medium, si non vis perdere modum. Locus medius tutus est”⁶¹ -, e em Santo Tomás de Aquino, na *Suma Teológica* – “vox quaedam animi est corporis motus”⁶². A teologia medieval realça esses dualismos - céu e inferno, Deus e Diabo, bem

⁵⁹ ZUMTHOR, P., *La lettre et la voix*, cit., p. 244.

⁶⁰ Cfr. ARISTÓTELES, *Éthique de Nicomaque*, Traduction, préface et notes par Jean Voilquin, Paris, Flammarion, 1992, cap.II, p. 234.

⁶¹ Todas as citações originais de São Bernardo que utilizaremos são provenientes da edição espanhola de suas obras completas, que apresentam a versão latina ao lado da tradução castelhana. BERNARDO DE CLARAVALL, *Obras Completas de San Bernardo* - *Tratados*, vol. II, (2ª ed), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, pp. 110-111.

⁶² Todas as citações originais de Santo Tomás que utilizaremos são provenientes da edição espanhola de suas obras completas, que apresentam a versão latina ao lado da tradução castelhana. TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, tomo X, q. 168, a. 1, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955, pp. 417-420.

e mal, razão e fé -, não como princípios antagônicos, mas abertos a todo tipo de variação e dialética. Se, por um lado, o corpo inclina a alma às tentações e aos pecados, por outro, é a morada da salvação, pois é capaz de se elevar por meio da caridade, da castidade e do trabalho manual.

Para o homem medieval, os gestos cumprem uma função basilar, pois sintetizam os rituais mais importantes de sua vida, como os juramentos de fidelidade e honra, as cerimônias de cavalaria e as celebrações litúrgicas, que incluem, por exemplo, este repertório: com o sinal da cruz, invoca a Santíssima Trindade; com as mãos postas, coloca o destino nas mãos de Cristo; com a genuflexão, busca a humildade e a penitência; com a prostração, revela a submissão; com as duas mãos elevadas para cima, acolhe a voz de Deus. A gestualidade, portanto, tem um papel central na oração, mas sempre subordinada ao espírito, pois deve ser a expressão fidedigna do que há de mais íntimo na pessoa.

No âmbito da retórica, a *actio*, que faz a ligação entre o corpo e o discurso, é responsável pela arquitetura dos gestos. De acordo com Cícero, o poder persuasivo do orador está ligado ao movimento dos membros e das expressões faciais em harmonia com a voz, e salienta que o conjunto deve sugerir simplicidade e pudor. Assim, o ideal da boa pronúncia se define por oposição aos excessos do histrião, do homem lúdico, que tem por técnica a imitação, e pertence ao mundo das aparências: “in gestu nec venustatem conspiciendam nec turpitudinem esse, ne aut histriones aut operarii videamur esse”⁶³. O orador, ao contrário, utiliza como principal técnica a sua virtude, ligada à essência universal do homem, e sua atitude deve corroborar essa moral, o que implica uma sóbria gestualidade, pautada por mesura, precisão e equilíbrio: “Les histrions sont les imitateurs de la vérité, les orateurs en sont les acteurs (*actores veritatis*)”⁶⁴. Quintiliano, em seu tratado *De institutione oratoria*, propondo algumas revisões à obra de Cícero, reconhece que a formação retórica deve contemplar algumas características do ensinamento teatral, tornando o texto mais inteligível, sem cair no erro de querer traduzir gestualmente todas as palavras. Santo Agostinho, definindo toda atividade teatral como coisa supérflua, questiona-se sobre a existência de compaixão em coisas fictícias e representadas: “Sed qualis tandem misericordia in rebus fictis et scenicis?”⁶⁵.

⁶³ CICERO, *Rhetorica Ad Herennium*, cit., pp. 201-202.

⁶⁴ SCHMITT, J-C., *La raison des gestes dans l'occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 43.

⁶⁵ A edição original é retirada da publicação espanhola que disponibiliza o texto latino seguido de tradução. Veja-se AGOSTINHO DE HIPONA, *Confesiones, Libro III*, cap. II, J. COSAGAYA (trad.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2013, p. 76.

No século XII, configura-se um período de racionalização e sistematização dos gestos, como se pode verificar no tratado *De institutione novitiorum*, de Hugo de São Vitor, escrito em Paris, um pouco antes de 1140⁶⁶. Com o intuito de ensinar aos noviços o caminho da bênção e da felicidade supremas, elenca vários exercícios destinados a disciplinar o comportamento, buscando uma ação bem ordenada. Segundo Schmitt, a definição de Hugo - “Gestus est motus et figuratio membrorum corporis, ad omnem agendi et habendi modum” -, adotada posteriormente por diversos autores medievais, sublinha o seu simbolismo⁶⁷, revelado no uso desses 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”⁶⁸. Ao conceito de *gestus*, Hugo contrapõe o de *gesticulatio*, que condensa o caráter ilícito e pecaminoso do corpo.

No discurso religioso até então dominante, as condenações aos jograis vinculam a gestualidade desregrada aos vícios, como a hipocrisia, a lascívia, a vaidade e o engano. Conforme mapeiam as investigadoras Carla Casagrande e Silvana Vecchio, a condenação a esses artistas emerge em manuais de pregação, de direito canônico, e em livros dirigidos aos leigos, de caráter prático, ensinando condutas segundo o modelo cristão⁶⁹. Nestas obras, o confronto com o artista ocorre de duas maneiras: diretamente, acusando-o de disseminar o pecado; e indiretamente, acusando o público que o acolhe e o sustenta.

No domínio da acusação indireta, Petrus Cantor, Pierre le Chantre, em sua obra *Verbum abbreviatum*, inclui o artista na categoria das prostitutas, dos jogadores e dos mágicos, e aplica às suas plateias sanções eclesiais, como o impedimento à eucaristia. Para Pierre le Chantre, que recupera o pensamento de São Jerônimo, os apreciadores dessa arte sacrificam-se aos demônios: “Item ieronymus: Paria sunt histrionibus dare et demonibus immolare”⁷⁰. Outros teólogos como

⁶⁶ SCHMITT, J-C., *La raison des gestes*, cit., p. 84.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 177.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 177.

⁶⁹ Cfr. CASAGRANDE, C. e VECCHIO, S., “L’interdizione del giullare...”, cit., pp. 207-258.

⁷⁰ BALDWIN, J. W., “The Image of the Jongleur in Northern France around 1200”, *Speculum a Journal of Medieval Studies*, vol 72, nº 3. July, 1997, pp. 639-640. Em seu estudo sobre o jogral, Baldwin analisa cinco grupos de textos, mas os que nos interessa de maneira especial são os dedicados aos representantes da escola de teólogos de Paris, liderados por Pierre le Chantre e seus discípulos, Robert of Courson e Thomas de Chobham. Ao abordar a obra *Verbum abbreviatum*, o autor examina as avaliações morais que Pierre le Chantre faz sobre o jogral: “When jongleurs and actors were equated with prostitutes, no doubt remained that all three put their bodies to shameful and unlawful use. This inherent corporality of the entertainment profession exposed them to the illicit temptations of the flesh”. *Ibid.*, p. 639.

Jean de Salisbury, Gulielmus Paraldus e Conrado de Zurique insistem na aproximação do jogral com as prostitutas por utilizar o corpo como objeto de prazer e apresentar caráter efeminado⁷¹. No capítulo *Contra dantes histrionibus*, o autor dirige o foco da condenação aos espectadores, que pagam com seus próprios bens para que essa atividade degradante se perpetue, pois aquele que mantém o histrião incorre em pecado maior que o do próprio histrião. Seguindo essa lógica, Bernardo Silvestre, filósofo e poeta francês do século XII, acusa a audiência de desperdiçar o seu dinheiro, por não reconhecer o verdadeiro pobre, que deveria ser o destinatário da caridade⁷². Ao analisar as diversas intervenções do discurso clerical, Vecchio e Casagrande detectam a presença de um adjetivo, *turpis*, usado reiteradamente para designar o universo simbólico do histrião, o que ressalta, de um lado, a deformidade do corpo, e de outro, no plano ético, a indecência, a indignidade e a sordidez: “Turpe è il corpo deforme e l’animo desonesto”⁷³. Unindo a degradação física à moral, o campo semântico desse vocábulo rotula o artista como algo desprezível e repugnante:

Il *turpis* che definisce il giullare finisce anche col collocarlo, compagno e simbolo nello stesso tempo, in uno spazio, o meglio in un ghetto, di oggetti, di luoghi e di personaggi che dallo stesso termine e dai suoi significati sono a loro volta definiti⁷⁴.

No âmbito das acusações diretas, o discurso clerical analisa os elementos que constituem o espetáculo jogralesco, como o repertório, os gestos, a palavra e a música. O teólogo e poeta francês medieval Alain de Lille, por exemplo, predica em seus sermões contra a fala e o gesto excessivo, que chega a considerar como claros sinais de estupidez: “le geste exorbité (exorbitat gestus), le verbe débordant”⁷⁵. Precisamente animado por essa preocupação, em princípios do século XIII, o bispo inglês Thomas de Chobham, discípulo de Pierre le Chantre, redige a sua obra *Summa Confessorum*, em que define as três categorias de histriões⁷⁶: na primeira, os que são condenáveis, ou forçados a abandonar o ofício, como os que desfiguram o corpo, saltando, ficando nus ou se escondendo em máscaras; na segunda, os igualmente condenáveis, como os que não

⁷¹ CLOUZOT, M., “Um intermediário cultural no século XIII: o jogral”, *Signum*, nº7, 2005, p. 70.

⁷² CASAGRANDE, C. e VECCHIO, S., “Clercs et Jongleurs dans la société médiévale (XII et XIII siècles)”, cit., pp. 913-928.

⁷³ CASAGRANDE, C. e VECCHIO, S., “L’interdizione del giullare”, cit., pp. 217.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 217-218. Como recolhem as autoras citadas, Jean de Salisbury, na obra *Polycraticus*, afirma: “indubitanter turpe sit esse histrionem”; Abelardo, em *Theologia Christiana*, define-os como “cantatores turpium”, e a atividade teatral, como “scenicas turpitudines”; o dominicano Humberto de Romans, em *De eruditione praedicatorum*, declara: “turpe personae ut histriones...”; o bispo Thomas de Chobham, na *Summa Confessorum*, assinala: “turpes saltus, et per turpes gestus, vel denudando se turpiter”.

⁷⁵ SCHMITT, J-C., *La raison des gestes*, cit., p. 203. O autor fornece um resumo das principais obras de Alain de Lille e mostra o seu papel na literatura moral no século XIII, pp. 201-203. Casagrande e Vecchio apresentam a citação original do capítulo XXVI, da obra *Summa de arte praedicatoria*, intitulado *Contra verborum et linguae evagationem*, em que Alain de Lille afirma: “Verbositas hominem mutat in scurram, transformat in mimum, jocolatorem devicit, humanae naturae deponit dignitatem”. *Apud* CASAGRANDE, C. e VECCHIO, S., “L’interdizione del giullare”, cit., p. 226.

⁷⁶ THOMAS DE CHOBHAM, *Summa confessorum*, cit., p. 291.

possuem residência fixa e seguem as cortes dos poderosos e, para agradá-los, dizem calúnias sobre os ausentes; na terceira, os que podem perfeitamente viver de seu ofício, como os que tocam instrumentos de música para distrair os homens, chamados de jograis, que interpretam as histórias de príncipes e a vida dos santos, consolam os doentes e não cometem desonras:

alii, qui dicuntur jocularis, qui cantant gesta principium et vitas sanctorum, et faciunt solatia hominibus vel in aegritudinibus suis vel in angustiis et non faciunt nimias turpitudines sicut faciunt saltatores et saltatrices et alii qui ludunt in imaginibus inhonestis et faciunt videri quasi quaedam phantasmata per incantationes vel alio modo⁷⁷.

Thomas de Chobham, expandindo a distinção realizada por seu mestre, Pierre le Chantre, considera que a música é capaz de reabilitar o jogral na sua profissão. E, como destaca Baldwin, no seu artigo “The Image of the Jongleur”, não é surpreendente que esses teólogos utilizassem o aspecto musical para valorizá-lo, pois como cantor de Notre-Dame, Pierre le Chantre era responsável pela música litúrgica e pela atuação do coro - lembrando que, nesse momento, Paris vivia uma intensa atividade musical⁷⁸.

No contexto ibérico encontramos outro manual dedicado aos confessores, redigido no início do século XIV pelo clérigo Martín Pérez, provavelmente de origem leonesa⁷⁹. Em sua obra o autor estrutura a sociedade de acordo com a utilidade das profissões e ofícios existentes, dedicando a última parte aos “ofícios malos et con danno” em que inclui quatro categorias de “estriones”: as dedicadas ao gesto, à palavra, à música e à luta. A todas recomenda-se que abandonem o seu ofício e façam penitência para salvação de sua alma, com exceção de um tipo de jogral dedicado a música:

que cantan cantares de los santos o de las fazendas o de las vidas de los reyes et de los príncipes et non cantan otros cantares locos que mueven a los omnes a amor mundanal (...) bien podemos a estes tales joglars dar vagar a bevir de tales tanto que se confiesen et bivan en outra manera em penitência⁸⁰.

Assim como na *Summa* de Thomas de Chobham, os mais desprezíveis para Martín Pérez parecem ser os jograis do gesto, que “transforman en otras semejanzas de diablos et de bestias et

⁷⁷ *Ibid.*, p. 291. Excerto disponível também em FARAL, E., *Les jongleurs*, cit., p. 67.

⁷⁸ Cfr. BALDWIN, J. W., “The Image of the Jongleur”, cit., pp. 643-644.

⁷⁹ ALONSO, B., CANTELAR, F., e GARCÍA, A., “El Libro de las Confesiones de Martín Pérez”, *Revista Española de Derecho Canónico*, vol. 49, nº132, 1992, pp.77-129.

⁸⁰ HERNANDO, J., “Los moralistas frente a los espectáculos en la Edad Media”, in R. SALVAT (ed.), *El Teatre durant l’Edat Mitjana i el Renaixement: Actes del I Simposi Internacional d’Història del teatre sobre “L’Edat Mitjana i el Renaixement en el teatre”*, Sitges, 1986, pp. 21-37.

desnuyan sus cuerpos et entíznanse et fazen en sus cuerpos saltos et torpes gestos et muy torpes et muy suzias juglerías (...)”⁸¹.

Outras ideias, entretanto, foram se infiltrando no discurso religioso hegemônico, renovando as concepções teológicas e pastorais, encaminhando-o lentamente para uma reabilitação do artista. Os mesmos pontos que foram utilizados para condená-lo - como a teatralidade e o estilo de vida itinerante -, servirão não apenas para a sua redenção, mas para situá-lo como referência teológica e pastoral, como veremos nas obras e nas atuações de São Bernardo e São Francisco de Assis.

Bernardo nasceu em Borgonha, no povoado de Fontaine-lès-Dijon, em 1090. Seu pai ocupou cargos militares e públicos, e sua mãe dedicou-se à educação dos filhos, principalmente de Bernardo, que era o mais frágil dos sete irmãos. Aos oito anos, ingressou na escola de Chatillón, onde aprofundou sua formação intelectual e religiosa iniciada em casa e, em 1110, após a morte de sua mãe, retornou à cidade natal, vivendo um tempo de incertezas quanto ao seu futuro⁸². Depois destes meses de dúvidas, Bernardo ingressa na abadia de Cîteaux, em plena Páscoa de 1112, o que provocou grande admiração, pois tratava-se de um jovem rico, que abdicava da herança de seus pais para assumir a pobreza e o celibato em nome de Deus. Essa atitude, ainda que incompreensível para alguns, terminou servindo de exemplo, o que provocou o ingresso de muitos noviços. Em poucos anos, surgiram solicitações para que se abrissem novas casas, até que no dia 25 de junho de 1115, Bernardo e outros religiosos fundaram o célebre Mosteiro do Vale Claro, que passaria a compor o nome pelo qual seria conhecido: Bernardo de Claraval⁸³. Três anos depois de sua criação, inauguram a primeira filial, Trois Fontaines, e no ano seguinte, a segunda, Fontenay. Durante trinta anos, a expansão segue no ritmo de duas fundações por ano, dando-nos uma noção de sua grande influência. Até o ano de sua morte, São Bernardo fundou setenta comunidades monásticas, além das afiliadas, chegando a um número de 174 casas⁸⁴. Em sua obra *Iconografía española de San Bernardo*, Francisco Sánchez Cantón dá a dimensão da influência dos cistercienses na Galiza, que contava com dezessete casas de monges brancos em quatro das cinco dioceses existentes⁸⁵.

⁸¹ *Ibid.*, p. 34

⁸² Cfr. LUDDY, A., *San Bernardo. El siglo XII de la europa cristiana*, Madrid, Rialp, 1963, pp. 24-30.

⁸³ Os dados biográficos de Bernardo baseiam-se nos relatos de seus alunos e admiradores, como os *Fragmenta*, de Godofredo de Auxerre, que serviram de fonte para o seu primeiro biógrafo, Guilherme de Saint Thierry, amigo íntimo do abade de Claraval. Veja-se DE PASCUAL, R., “Perfil biográfico”, in *San Bernardo. Obras completas. Introducción general y tratados* 1º, 2ª ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2016, pp. 127-128.

⁸⁴ Cfr. *ibid.*, p. 132.

⁸⁵ “La vitalidad de la Orden en España fué tal, que en la interesante exposición organizada en Compostela por el Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, para conmemorar el VIII centenario del gran Abad de Claraval, hemos podido reunir fotografías, planos, dibujos, documentos y recuerdos de las diecisiete casas de monjes

Quando São Bernardo começa a atuar e escrever, no primeiro quarto do século XII, a Igreja vivia a reforma gregoriana, que visava restabelecer a ordem na sociedade católica do Ocidente, cujos frutos, de acordo com o historiador Jean Leclercq, são inegáveis, pois introduz as coleções de cânones, cria uma administração, restaura, adapta e aperfeiçoa as instituições. Todavia, para o autor, o que a igreja necessitava não era de uma reforma legislativa e jurídica, mas de uma transformação espiritual, catequética, que a fizesse reencontrar a mística dos primeiros cristãos⁸⁶. Assim, em 1121, escreve a sua primeira obra, *Liber de gradibus humilitatis et superbiae*, que tem um sentido profético, pois o movimento renovador que está se intensificando na Igreja terá como pólo aglutinador o retorno à humildade evangélica, à simplicidade de Cristo, que servirá, por sua vez, de crítica às estruturas eclesiais corrompidas⁸⁷. Em uma de suas cartas dedicadas ao abade de Jerusalém, o autor faz uma exortação à humildade, contrastando-a com a instabilidade da soberba, que se apoia apenas sobre um pé, o amor da própria glória, enquanto a humildade, estável, segura, apoia-se sobre os dois pés, a consideração sobre o poder divino e sobre a própria fragilidade: “Humilis solus secure potest ascendere, quia humilitas non habet unde cadat”⁸⁸.

Em sua segunda obra, *Apologia ad Guillelmum abbatem*, dirigida ao abade da ordem cluniacense, Bernardo abala profundamente a Igreja, pois teve a coragem de trazer à luz do dia as inúmeras mazelas que vinham corroendo a vida monástica em um dos mais importantes centros religiosos⁸⁹. Nos treze capítulos que compõem o tratado, acusa os excessos na comida e na bebida, as vestimentas luxuosas, a suntuosidade das cavalgaduras, o excesso de quadros, esculturas e a ostentação de ouro e prata. No contexto histórico do século XII, esse retorno às origens ascéticas serve de combate a dois inimigos: internamente, à corrupção da hierarquia eclesiástica, envolta em simonias, luxúrias e nepotismos; externamente, à heresia cátara, de inspiração maniqueísta, que tratava a matéria como criação demoníaca, encontrando grande acolhida por criticar o luxo e a depravação dos clérigos. Conforme relata a medievalista Régine Pernoud, Hildegarda de Bingen, contemporânea do autor, insiste sistematicamente nessa denúncia:

blancos que llegó a haber en Galicia, algunas de la grandiosidad y riqueza de Sobrado, Oya y Osera. Si en cuatro de las cinco diócesis gallegas - es extrañísima la excepción de Mondoñedo - se dió tal abundancia, deducirase, sin esfuerzo, cual fué su difusión en los Reinos peninsulares y lo complejo que han de resultar las investigaciones sobre extremos históricos o artísticos, referentes a la orden bernarda”. Para a citação veja-se DURÁN, R. M., *Iconografía Española de San Bernardo*, 2ª ed., apresentação de F. Sánchez Cantón, Tarragona, Monasterio de Poblet, 1990, p. 12.

⁸⁶ Cfr. BERNARDO DE CLARAVAL, *Obras completas*, vol. I, cit., pp. 11-15.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 168-247.

⁸⁸ BERNARDO DE CLARAVAL, *Obras Completas de San Bernardo – Cartas*, vol. VII, epistola CCCXCIII, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003, pp. 1118-1119.

⁸⁹ BERNARDO DE CLARAVAL, *Obras completas*, vol I, cit., pp. 250-295.

Hildegarde n'est pas la dernière à reprocher aux clercs leur laxisme, leurs tendances à la facilité. Même les ordres rigoureux comme les cisterciens ne tarderont pas à y succomber. L'abbé de Cîteaux, au XIII siècle, utilisera dans ses déplacements un équipage dont le luxe eût attiré les foudres de saint Bernard⁹⁰.

Entre as muitas histórias protagonizadas por São Bernardo, indicativas de sua coerência evangélica, destacamos a que ocorreu em uma das casas da Ordem, durante a festa da Assunção de Nossa Senhora, em que um irmão leigo, analfabeto, cumpridor de suas tarefas cotidianas, passou muitas horas pastoreando as ovelhas do mosteiro e repetindo fervorosamente a saudação angélica: “Ave Maria”. Um pouco antes da grande missa, Deus comunicou a Bernardo como se tinha comovido com os louvores dirigidos à sua Mãe pelo devoto pastor. Durante o culto, o santo, responsável pelo sermão, declarou, para o assombro da comunidade, que o louvor a Virgem oferecido pelo pastor era mais doce e amoroso, aos olhos de Jesus, do que toda aquela magnífica celebração, pois as suas palavras não vieram dos cumes da contemplação, mas das profundezas da humildade⁹¹.

Além de tratados e sermões, Bernardo escreveu mais de quinhentas cartas, reunidas em distintas coleções. O primeiro grupo, conhecido como *corpus epistolarum*, foi organizado pelo monge de Clara, Godofredo de Auxerre, em torno do ano 1145, abarcando a correspondência de número 1 até 310, de acordo com a edição crítica⁹². Ainda que suas cartas sejam dirigidas a destinatários privados, instruindo-os em questões específicas, o autor ressalta o seu caráter universal, pois visa atingir os que querem seguir os planos de Deus: “Sed licet specialiter quidem ad te, non tamen tam multa propter te scribenda putavi. Haec itaque, quibus Deus providit fore necessaria”⁹³.

Uma das cartas mais relevantes, do ponto de vista literário e doutrinal, está endereçada a Ogier, um canônico regular do Mont-Saint-Eloi, localidade próxima a Arras, com quem, a partir de 1124, desenvolve uma correspondência assídua. A epístola número 87 é uma resposta a Ogier, que pede ao santo instruções para exercer adequadamente a vida contemplativa, pois tinha renunciado ao cargo de abade para retirar-se como monge. Redigida no auge de seu prestígio literário, e de seu poder de influência, o autor tem a oportunidade de mostrar o seu talento e a

⁹⁰ PERNOUD, R., *Hildegarde de Bingen. Conscience inspirée du XII siècle*, Paris, Loisirs, 1994, p. 159.

⁹¹ Cfr. LUDDY, A., *San Bernardo. El siglo XII de la europa cristiana*, cit., pp. 230-231. O autor recolhe essa narração do *Exordium Cisterciense*, 1.4, c.13.

⁹² Este primeiro epistolário, chamado de “série perfeita”, ficou definitivamente fixado após a morte de Bernardo. Mais informação em ARANGUREN, I., *Obras Completas de San Bernardo*, vol. VII, cit., pp. 3-38.

⁹³ BERNARDO DE CLARAVAL, *Obras Completas*, vol. VII, cit., p. 121.

qualidade de sua doutrina teológica⁹⁴. No final deste documento, Bernardo constrói uma imagem surpreendente, associando o gesto do jogral acrobata, que anda com as mãos no chão e os pés no ar, ao verdadeiro compromisso do cristão no mundo:

(...) Nam revera quid aliud saecularibus quam ludere videmur, cum, quod ipsi appetunt in hoc saeculo, nos per contrarium fugimus, et quod ipsi fugiunt, nos appetimus, more scilicet ioculatorum et saltatorum, qui, capite misso deorsum pedibusque sursum erectis praeter humanum usum stant manibus vel incedunt, et sic in se omnium oculos defigunt? Non est hic ludus puerilis, non est de theatro, qui femineis foedisque anfractibus provocet libidinem, actus sordidos repraesentet, sed est ludus iucundus, honestus, gravis, spectabilis, qui caelestium spectatorum delectare possit aspectus⁹⁵.

Essa carta revela o pilar da espiritualidade cisterciense: a humildade e a humilhação como vias indispensáveis para alcançar a virtude. Retomando a lição paulina, conclama a inversão de valores, pois os que são considerados loucos diante dos olhos dos homens serão exaltados como sábios perante o Senhor (1 Coríntios 1, 25)⁹⁶. Um pouco antes de trazer à cena os *ioculatores* e *saltatores*, o autor comenta a passagem bíblica em que David, dançando diante da arca do Senhor, provoca o desprezo de Mical, mas deleita a Deus (2 Samuel 6, 16-22), concluindo que a diversão é ridícula para os homens, mas grandiosa para os anjos: “Bonus ludos, qui hominibus quidem ridiculum, sed angelis pulcherrimum spectaculum praebet”⁹⁷.

Para criar essa alegoria, o talento literário de São Bernardo tinha à sua disposição inúmeros fatos da natureza, costumes sociais, objetos do cotidiano, ou seja, toda a gama de sugestões que sempre serviram de inspiração às fábulas, parábolas e contos moralizantes. Portanto, ao escolher o jogral, o autor admite o amplo reconhecimento que esse profissional tem na sociedade, pois o poder de sedução da narrativa alegórica está condicionado à identificação imediata dos seus elementos dramáticos. Esta opção se fundamenta também no aspecto valorativo, pois o autor não traria para o enredo uma personagem que atraísse, de maneira unívoca, a avaliação negativa da Igreja, sob o risco de anular o efeito persuasivo da composição. Esse texto de São Bernardo pode muito bem representar o ponto de inflexão do discurso religioso condenatório ao jogral,

⁹⁴ Cfr. LECLERCQ, J-J., “Le thème de la jonglerie dans les relations entre Saint Bernard, Abélard et Pierre le Vénérable”, in *Pierre Abélard, Pierre le Vénérable. Les courants philosophiques, littéraires et artistiques en Occident au milieu du XII siècle*, Paris, Éditions du CNRS, 1975, pp. 671-684.

⁹⁵ BERNARDO DE CLARAVAL, *Obras Completas*, vol. VII, cit., p. 339.

⁹⁶ Nesta passagem, o apóstolo São Paulo diz: “quia quod stultum est Dei, sapientius est hominibus, et, quod infirmum est Dei, fortius est hominibus.”. A partir de agora, todas as referências bíblicas estarão citadas conforme a edição da NOVA VULGATA. Disponível em http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata [Última consulta em 11 de março de 2019].

⁹⁷ BERNARDO DE CLARAVAL, *Obras Completas*, vol. VII, cit., p. 339.

inaugurando uma visão que, no primeiro momento, acolhe principalmente os intérpretes de peças musicais, literárias e litúrgicas, mas logo em seguida se amplia para todas as categorias, como poderemos constatar nas narrativas analisadas no segundo capítulo. Assim, com o objetivo de incorporar algumas lições desses artistas, a cultura clerical começa a reformular, no âmbito litúrgico e catequético, a relação entre gestos e palavras. Este movimento transformador é impulsionado por Domingos de Gusmão e Francisco de Assis, cujas ordens mendicantes se veem diante da missão de combater as heresias, pregando a palavra de Deus de forma atraente, colocando o conteúdo ao alcance dos fiéis, tornando-se os animadores espirituais da cidade medieval. Para isso, articulam as tradições da retórica e do espetáculo, ingressando, com esta última, no espaço próprio de atuação do jogral.

São Francisco de Assis e seus seguidores se dedicavam à 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, a gestualidade e as estratégias de diálogo com o público. Caracterizada pela expressividade oral, como analisa Zumthor, essa pregação, que raramente foi transposta para a escrita, baseava-se em trechos do Evangelho e vidas de santos, todos aprendidos de cor, formando um conjunto móvel de relatos⁹⁸.

A humildade é o ponto de confluência entre as ordens mendicantes, como podemos observar no episódio em que Francisco e Domingos são convocados pelo bispo de Óstia a assumirem cargos na hierarquia eclesiástica. Conforme consta do códice *Speculum perfectionis*, capítulo 43, datado provavelmente de 1227, atribuído a Frei Leão, diante desta convocação, estabeleceu-se uma verdadeira contenda entre os dois bem-aventurados para ver quem seria o menor⁹⁹. De um lado, Domingos argumentou que seus frades já estavam elevados a bom grau, e que outro tipo de dignidade só iria desmerecê-los; de outro, Francisco lembrou que os seus eram chamados de “frades menores” justamente para ficarem perto do chão, seguindo os passos de Jesus. Depois de ouvir tão original disputa, o bispo concordou em dispensá-los, pois os altos frutos que continuariam a oferecer à Igreja dependiam de mantê-los no mais baixo nível.

Os predicadores dominicanos, em busca de se adaptar à nova realidade social e estabelecer uma aproximação com seus interlocutores, construía seus mosteiros mais próximos aos grandes centros urbanos, realizando suas pregações nas praças, mercados, festas e feiras. A estratégia

⁹⁸ Cfr. ZUMTHOR, P., *La lettre et la voix*, cit., p. 79.

⁹⁹ FRANCISCO DE ASSIS, “*Speculum perfectionis*”, cit., pp. 75-77.

consistia em ir ao encontro do público, aprendendo a viver de doações, como os jograis, com quem estabeleciam uma relação de imitação e concorrência¹⁰⁰. Como orienta Humberto de Romans, no manual de pregação da Ordem, as palavras do predador deveriam ser doces como a canção do jogral, *cantis ioculatorum*, e agradar a Deus com a mesma alegria que o artista desperta em suas plateias. Para os dominicanos, entretanto, o uso dos recursos cênicos desse profissional não implicava sua valorização, ao contrário, pois queriam excluí-lo do espaço público, reservando-o exclusivamente às suas intervenções:

Il predicatore occupa la scena e contemporaneamente caccia il giullare, il predicatore diventa attore e nega che altri possano esserlo con lui o in modo diverso da lui. (...) Il rapporto domenicani-giullari, come ogni rapporto dei giullari con l'istituzione ecclesiastica, è ancora una volta un rapporto di interdizione. Un'interdizione molto particolare che funziona a due livelli, l'occupazione dello spazio istrionico, e l'espulsione da esso dell'istrione¹⁰¹.

São Francisco, entretanto, fará de sua própria vida um espetáculo aos olhos do Senhor, transformando, de acordo com Auerbach, a *Imitatio Christi* em algo mais prático, diário, popular e público¹⁰². Carlo Ginzburg, ao recuperar o conceito de “carnaval”, de Bakhtin, analisa as exortações do santo de Assis e aponta o caráter original de sua experiência religiosa, geralmente sintetizada no epíteto *ioculator Domini*, o jogral de Deus¹⁰³. Em contraste com a postura dos dominicanos, a pastoral franciscana exige que o predador saiba se transformar em jogral, incluindo a aprendizagem musical: “solo la musica è in grado di coordinare e potenziare quell'altro potente strumento che il predicatore possiede per colpire i sentimenti dell'uditorio: il suo corpo”¹⁰⁴.

Antes de sua conversão, Francisco, filho de um rico comerciante de tecidos da cidade de Assis, levava uma vida de festas, em que se destacava o prazer de cantar acompanhado dos amigos. Na *Compilatio Assisiensis*, que serviu de base à primeira biografia do Santo de Assis, escrita por Tomás de Celano, encontramos, no capítulo 66, a narrativa em que o santo, dirigindo-se a um frade que também cantava e tocava, explica que a cítara, o saltério de dez cordas e outros instrumentos eram usados antigamente para louvar a Deus e consolar a alma, mas depois passaram a ser utilizados apenas para a vaidade. Concluindo a sua fala, pede para o frade trazer uma cítara para

¹⁰⁰ Cfr. CASAGRANDE, C. e VECCHIO, S., “L'interdizione del giullare”, cit., pp. 240-241.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 241-242.

¹⁰² Cfr. AUERBACH, E., *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, VILLANUEVA y ÍMAZ (trad.), 2ª (ed), México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 156.

¹⁰³ GINZBURG, C., “Folklore, magia, religione”, in *Storia d'Italia, Volume I, caratteri originali*, Torino, Einaudi, 1973, p. 615.

¹⁰⁴ CASAGRANDE, C e VECCHIO, S., “L'interdizione del giullare”, cit., p. 245.

tocar e cantar, mas este se sente envergonhado e não atende ao pedido. Na noite seguinte, Francisco ouviu alguém cantando e tocando a cítara ao redor da casa, e era a canção mais bonita que já tinha escutado em sua vida. Naquela manhã, reunido com seus irmãos, contou o ocorrido, reconhecendo tratar-se de um milagre, pois a música era obra do próprio Senhor Deus¹⁰⁵.

Na mesma linha, o *Speculum perfectionis*, capítulo 61, conta que Francisco, pregando em praça pública sobre a humildade, interrompe o discurso, pede para o povo aguardá-lo, retira-se para dentro do convento na companhia de um irmão e exige que ele se comprometa a realizar o seu pedido¹⁰⁶. Temeroso, o frade concorda, mesmo sabendo do gosto do santo pelas ações imprevisíveis. Então, o homem de Assis despe-se, fica inteiramente nu, pega uma corda, passa o laço em seu próprio pescoço e pede para que o frade o arraste até à praça, exibindo-o diante da multidão como um bicho. O frade não teve como fugir do compromisso, mas realizou tudo isso com lágrimas, diante de uma platéia perplexa e comovida. Assim, não se contentando com a eficácia de sua fala, ele complementou o discurso com uma ação performática, trazendo para o próprio corpo as consequências da palavra, expondo-se ao ridículo para potencializar a mensagem.

Ainda no *Speculum perfectionis*, capítulo 100, encontramos o relato da criação de um poema dedicado a Deus, intitulado *Canticus Fratris Solis* ou *Laudes Creaturarum*¹⁰⁷. Dois anos antes de sua morte, padecendo de uma grave infecção nos olhos, Francisco pediu ao Pai que viesse em seu auxílio para suportar as tribulações com paciência. E o Altíssimo disse-lhe, em espírito, que todo aquele sofrimento era um nada diante da alegria que encontrará em seu reino. Depois, contou aos irmãos as palavras celestes que ouvira e revelou a sua intenção de compor um hino de louvor das criaturas, o que realizou prontamente, movido por fiel devoção. Ele estava tão entusiasmado com este poema, que mandou chamar o Frei Pacífico, apelidado de “rei dos versos”, “mestre de canto” - “fratre Pacifico, qui in saeculo vocabatur rex versuum et fuit valde curialis doctor cantorum”¹⁰⁸-, para que reunisse os melhores frades pregadores e saíssem pelo mundo evangelizando e cantando ao Senhor. Diante dos frades, que seguiram em missão, Francisco pediu que, depois de cada pregação, cantassem louvores como “jograis do Senhor” - *joculatores Domini*

¹⁰⁵ FRANCISCO DE ASSIS, *Compilatio Assisiensis. Dagli scritti di fr. Leone e compagni su san Francesco: dal Ms. 1046 di Perugia*, M. BIGARONI (ed.), Assisi, Porziuncola, 1992. Disponível em <https://www.franciscantradition.org> [Última consulta em 12 de fevereiro de 2019]. A compilação também é conhecida pelo título de *Legenda Perugina*.

¹⁰⁶ FRANCISCO DE ASSIS, *Speculum perfectionis*, cit., pp. 111-113.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 195-198.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 197

-, insistindo na ideia de que somos incumbidos da tarefa de segurar o coração do homem e elevá-lo à alegria espiritual:

Finitis autem laudibus volebat quod praedicator diceret populo: ‘Nos sumus joculatores Domini et pro his volumus remunerari a vobis, videlicet ut stetis in vera paenitentia’. Et ait: ‘Quid enim sunt servi Dei nisi quidam joculatores ejus qui corda hominum erigere debent et movere ad laetitiam spiritualem?’¹⁰⁹.

Na Antiguidade, os termos *sublimitas* - alto, elevado - e *humilitas* - baixo, rasteiro - eram antitéticos, irreconciliáveis, mas o cristianismo veio criar uma articulação vigorosa entre eles, pois a morte na cruz, a máxima humilhação, desdobrou-se na glória sublime, a ressurreição. De acordo com o filólogo e crítico literário alemão Erich Auerbach, São Francisco e São Bernardo trouxeram para o centro da teologia esses conceitos, mostrando como surgem na literatura mística do século XII, sobretudo com o abade de Claraval¹¹⁰. No entanto, em princípios do século seguinte, conforme destaca o pesquisador, o santo de Assis irá encarnar a fusão entre *humilitas* e *sublimitas*, ou seja, “de compenetración extática y sublime con Dios y de cotidianidad concreta y humilde, donde ya no pueden separarse acción y expresión, contenido y forma”¹¹¹. Os dois místicos diferem na maneira de atuar, mas convergem na espiritualidade: Bernardo trata os assuntos do mundo como um grande estrategista político, e em seguida se retira para a vida contemplativa; Francisco enfrenta os problemas mundanos de forma contemplativa, procurando imitar a Cristo de forma radical, seja internamente, com os irmãos de sua Ordem, ou externamente, junto ao povo.

2.2.1 As imagens

O processo de inserção do jogral no espaço religioso ocorre igualmente nas imagens dos manuscritos e dos textos sagrados, e ainda nos afrescos e esculturas de igrejas e mosteiros. Até esse momento, a iconografia sacra se impunha esteticamente pela imobilidade das personagens, símbolo de segurança e eternidade, contrapondo-se à transitoriedade da vida, representada pelas movimentações incessantes, caóticas, mas essa estética começa a ser alterada, como observa Jean-Claude Schmitt:

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

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 197-198

¹¹⁰ Cfr. AUERBACH, E., *Mimesis*, cit., pp. 146-147.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 156.

décomposer. Ce n'est pas par hasard si cette évolution coïncide avec l'apparition de jugements plus favorables aux gestes¹¹².

Nesse sentido, destacamos duas imagens de um manuscrito cisterciense, proveniente da abadia de Cîteaux: o códice *Moralia in Job*, de São Gregório, que apresenta um texto de psicologia e de ascese espiritual¹¹³. Na primeira, a letra capitular “S” traz a *performance* de quatro jograis: o primeiro toca a flauta; o segundo equilibra a espada; o terceiro toca a viola de arco; o quarto faz malabarismos com quatro facas:



MS. 169, f. 5r

O traçado das figuras é inspirado na miniatura irlandesa, caracterizada pelas personagens estilizadas, arqueadas, com membros alargados de traços finos e corpos sutis, trazendo para a Borgonha medieval um “autêntico injerto del espíritu irlandês”¹¹⁴. Na segunda imagem, formando a inicial “H”, contemplamos uma cena com jograis adestradores de animais, categoria que será

¹¹² SCHMITT, J-C., *La raison des gestes dans l'occident médiéval*, cit., p. 30.

¹¹³ A primeira projeção do carisma cisterciense se efetua no âmbito da miniatura sob a direção e patrocínio do monge Estêvão Harding, proveniente do mosteiro de Sherborne, na Inglaterra. Essa arte miniaturística recebe influências diretas da tradição irlandesa e visigótico-moçárabe, porém introduzindo evolução nas formas e conteúdos, o que lhe confere um caráter inovador. Sobre a iluminura cisterciense e sua bibliografia, veja-se BERNARDO DE CLARAVAL, *Obras completas*, vol. I, cit., pp. 14-17. Três obras em especial marcam a inspiração artística deste movimento: a Bíblia de Cîteaux, os *Moralia in Job* e o manuscrito das cartas de São Jerônimo. O códice *Moralia in Job* está disponível na Bibliothèque Municipale de Dijon, onde pode ser consultado em versão digital: <http://patrimoine.bm-dijon.fr/pleade/img-viewer/MS00169/iipviewer.html> [Última consulta em 4 de fevereiro de 2019]. Para análise das ilustrações desta obra, consulte-se ainda LECLERCQ, J., “Ioculator et saltator”, in J.G. PLANTE (ed.), *Translatio Studii. Manuscript and Library Studies*, Minnesota, St. John’s University, 1973, pp. 139-142.

¹¹⁴ DE LA TORRE, J., M., “El carisma cisterciense y bernardiano”, in *Obras Completas de San Bernardo*, vol. 1, cit., p. 15.

representada pela personagem “Ramon o Louco”, do *Romanç d’Evast e Blaquerna*, a qual analisaremos no próximo capítulo:



MS. 173, f. 66r

A figura do acrobata e do malabarista invade a decoração dos manuscritos, os capitéis dos claustros, o interior e o exterior do templo. Segundo o historiador da arte Serafín Moralejo, as esculturas da fachada românica, ao buscar uma aproximação do espectador, trazem abundantes representações histrionicas, sobrepondo clérigos e jograis, como é possível observar nos casos de Santa Maria de Barruelo, em Santander, e em Saint Père de Galligans, em Girona¹¹⁵. As representações jogralescas por meio de pintura mural, entretanto, são raras, ao menos até a Idade Média tardia, de acordo com Pietrini, o que torna singular o testemunho da igreja de Sant Joan de Boí nos Pireneus catalães¹¹⁶. Na parte central do muro norte, entre as duas janelas da nave, conserva-se parte da cena em que três jograis exibem a sua especialidade. O primeiro, à esquerda, sem apoiar as mãos no chão, de cabeça para baixo, realiza acrobacia com três espadas, sendo que uma delas é sustentada pela boca; o segundo, em cima de uma coluna, faz malabarismo com duas bolas e uma faca; e, o terceiro, à direita, toca uma espécie de harpa-saltério¹¹⁷:

¹¹⁵ MORALEJO, S., “Artes figurativas y artes literarias en la España medieval: Románico, Romance y Roman”, *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 17, 1985, pp.62-63.

¹¹⁶ Cfr. PIETRINI, S., *I Giullari nell’immaginario medievale*, Roma, Bulzoni Editore, 2011.

¹¹⁷ Para a bibliografia completa desta pintura, veja-se GUARDIA, M., “Iocutores et saltator. Las pinturas con escenas de juglaría de Sant Joan de Boí”, *Locus Amoenus*, vol. 5, 2000-2001, pp. 11-32.



Pintura original - Os três jograis de Boí
Museu Nacional d'Arte de Catalunya - MNAC (foto nossa)



Reprodução - Igreja de Boí (foto nossa)

Ao analisar esta pintura, Francesc Massip vincula a deteriorada decoração de Boí a um possível programa tipológico, que incluiria a outra cena, pintada logo em frente, na qual se observa o martírio e lapidação de Santo Estêvão¹¹⁸:

¹¹⁸ A leitura tradicional realizada pelos estudiosos aponta a relação desta pintura com a ilustração do Livro de Daniel, presente na *Bíblia de Rodes*, fólio 64v, em que se representa a inauguração e adoração da estátua de Nabucodonosor. A versão digitalizada desta obra está disponível na Biblioteca Nacional de França: Ms lat.6 (III). Segundo Milagros Guardia, há evidentes elementos de convergência entre as duas imagens, porém não é possível falar em uma identidade absoluta. *Ibid.*, pp. 18-19.



Pintura original - Lapidação de Santo Estêvão
Museu Nacional d'Arte de Catalunya - MNAC (foto nossa)

As duas pinturas estariam inseridas dentro do ciclo religioso do mês de dezembro, as *Libertatis Decembris*, que inclui o natal, as festas de Santo Estêvão, São João Evangelista, dos presbíteros, dos inocentes, as calendas e outras. Diferentes documentações das cidades de Vic, Girona, Barcelona e Mallorca fazem referência aos espetáculos que ocorriam no interior dos templos por ocasião das celebrações de Santo Estêvão e São João, onde eram permitidos alguns elementos profanos. Deste modo, figuraria na igreja de Boí, do lado sul, a lapidação do primeiro mártir cristão e, do lado norte, os artistas e seus espetáculos, representando o *Officium Stultorum*, conforme a análise de Massip:

(...) hay que observar la disposición en quiasmo (imagen retórica que indica cruzamiento conceptual de contrarios) del fresco de los juglares y el fresco de S. Esteban de Boí: frente al delicado son del arpa, la sonoridad pétrea de la lapidación; frente al grácil juego malabar de pelotas y cuchillos, el desordenado lanzamiento de piedras sobre el mártir¹¹⁹.

Da ousada carta de São Bernardo, em que apresenta o acrobata como o protótipo do cristão, à surpreendente cena jogresca da igreja de Sant Joan de Boí, acompanhamos a trajetória afirmativa desse artista, que se impôs como referência nas áreas da comunicação e da diversão. No próximo capítulo, em que serão analisadas e contrastadas diversas narrativas, vamos transitar sistematicamente do registro textual à linguagem pictórica, numa via de mão dupla, com o objetivo de presentificar a *performance* do jogral no âmbito do sagrado.

2.3 A Virgem

Os novos parâmetros conceituais lançados por São Bernardo, e difundidos pelas ordens mendicantes, especialmente por São Francisco, incentivaram o retorno aos valores presentes nas

¹¹⁹ MASSIP, F., “Juglares en el templo: risa y transgresión por fin de año”, *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, nº 45, 2008, p. 24.

primeiras comunidades cristãs, em que todos tinham tudo em comum (Atos dos Apóstolos 2, 44 - 45). Na busca de suas raízes, os cristãos redescobriram a humanidade de Cristo, seu modo de agir e falar, mas se emocionaram especialmente ao reencontrarem sua Santa Mãe, que viveu a humildade com uma concretude inigualável. De acordo com o relato dos evangelistas, especialmente de Lucas, Maria, depois de gerar o próprio criador do universo, de cuidar e de educar o Deus encarnado, vai apagando-se, escondendo-se, até ressurgir, em silêncio, na cena final, diante do filho crucificado (Lucas 1, 26-56; João 19, 25-27). Esse processo vertiginoso de secundarização não foi imposto, mas naturalmente assumido, pois nasceu da profunda compreensão de seu papel na história da redenção (Mateus 12, 46-50). Sob esse ângulo, o novo discurso religioso nutre-se nos movimentos de veneração a Maria, colocando-a como corredentora e mediadora universal, dando início a muitos cultos, que se perpetuam até os dias de hoje. A Ordem Cisterciense, por exemplo, escolheu Nossa Senhora como sua Patrona, o que revela a importância dessa devoção. É em tal perspectiva que se desenvolve o vínculo entre a Virgem e o jogral, pois ambos ocupam posições periféricas, subalternas, mas possuem, ao mesmo tempo, uma força aglutinadora capaz de veicular mensagens pujantes. Assim, enquanto personagem das pregações católicas, o artista integra a devoção religiosa à sua apresentação, gerando a *performance* do jogral devoto - que será o nosso objeto de análise.

No século XII, denominado tradicionalmente por muitos especialistas como o “século mariano”, a centralidade da Santa Mãe chega a ofuscar o seu filho em boa parte da literatura cristã¹²⁰. Esse intenso culto mariano se revela nas iconografias, nos templos, nas orações e nas narrativas dedicadas a registrar os seus feitos, os *miracula*. Os cistercienses foram decisivos para esse crescimento, sobretudo São Bernardo, que dedica à Virgem alguns sermões e quatro homilias sobre as palavras do Evangelho de Lucas, mais conhecidas como *Tratado dos Louvores da Virgem Maria*, intituladas *In Laudibus Virginis Matris*, que se difundiram largamente, como podemos constatar nos 78 manuscritos, do século XII e início do XIII, que foram conservados¹²¹.

¹²⁰ Cfr. BARNAY, S., *El Cielo en la Tierra. Las apariciones de la Virgen en la Edad Media*, A. ROSÓN (trad.), Madrid, Encuentro, 1999, p. 34. Ainda sob esta perspectiva, veja-se BREA, M., “Tradiciones que confluyen en las cantigas de Santa Maria”, *Alcanate, Revista de Estudios Alfonsíes IV*, 2004-2005, pp. 269-289.

¹²¹ BERNARDO DE CLARAVAL, *Obras completas de San Bernardo – Tratados*, vol. II, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, pp. 600-679. Como sublinha Hilde Graef, os escritos de Bernardo dedicados a Virgem representam apenas uma pequena parte de sua produção podendo ser facilmente enumerados: “homilies *In Praise of the Virgin Mother*, three homilies on the Purification, four on the Assumption, one on the Twelve Stars for the Sunday in the octave of the Assumption or, more probably, for the Annunciation in Lent, the famous sermon on the “Aqueduct” for the feast of her nativity, and the above-mentioned letter to

Consagrado como o porta-voz desta devoção, o cantor da Virgem por excelência, o abade de Claraval, recebeu a alcunha de *Citharista Mariae*. Em seu sermão *In Nativitate Beatae Mariae*, compara a Virgem ao aqueduto, responsável por conduzir a água de uma fonte inesgotável, que é o próprio coração de Deus, para todos os fiéis, sublinhando a função de Maria como *mediatrix* e advogada:

Descendit per aquaeductum vena illa caelestis, non tamen fontis exhibens copiam, sed stillicidia gratiae arenibus cordibus nostris infundens, aliis quidem plus, aliis minus. Plenus equidem aquaeductus, ut accipiant ceteri de plenitudine, sed non plenitudinem ipsam. Advertistis iam, ni fallor, quem velim dicere aquaeductum, qui plenitudinem fontis ipsius de corde Patris excipiens, nobis edidit illum, et si non prout est, des prout capere proteramus. Nostis enim cui dictum sit: *Ave, gratia plena*¹²².

No Sermão da oitava de assunção, recuperando a imagem apocalíptica da mulher vestida de sol e rodeada por doze estrelas, Bernardo reforça a necessidade de termos um mediador para nos aproximarmos de Jesus Cristo e declara: “Opus enim mediatore ad Mediatorem istum, nec alter nobis utilior quam Maria”¹²³.

Nesse contexto, as aparições da Virgem se multiplicam, intervindo no cotidiano e no imaginário do homem medieval, e as suas narrativas são avidamente consumidas em todo o Ocidente. No seio dessa efervescência, o rei Sábio, em *Las Siete Partidas*, partida primeira, título IV, lei 124, estabeleceu critérios para identificar o fato sobrenatural:

Milagro tanto quiere decir como obra de Dios maravillosa que es sobre la natura usada de cada dia; et por ende acaesce pocas veces. Et para ser tenido por verdadero ha menester que haya en él quatro cosas: la primera que venga por poder de Dios et non por arte: la segunda que el milagro sea contra natura, ca de otra guisa non se maravillarien los homes dél: la tercera que venga por merescimiento de santidad et de bondad que haya en sí aquel por quien Dios lo face: la quarta que aquel milagro acaesca sobre cosa que sea á confirmamiento de la fé¹²⁴.

Sobre o milagre mariano, assinala Montoya Martínez: “Aquí la intervención de lo maravilloso no aparece como en el cuento (...) sino como una actuación de Dios en el mundo, en el devenir humano, desde el convencimiento de que Dios no agota su bondad comunicativa en este

the canons of Lyons, rejecting the Immaculate Conception”. Para a citação veja-se GRAEF, H., *Mary: A History of Doctrine and Devotion*, Notre Dame-Indiana, Ave Maria Press, 2009, p. 178.

¹²² BERNARDO DE CLARAVAL, *Obras Completas de San Bernardo - Sermones litúrgicos*, vol. IV, 2ª ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, pp. 420-422.

¹²³ *Ibid.*, p. 394.

¹²⁴ ALFONSO X, *Las siete partidas*, tomo I, Partida Primera, cit., p. 190.

orden creado”¹²⁵. Em seguida, esse autor identifica uma tipologia do gênero, elencando cinco etapas, que também podem ser verificadas nas miniaturas: apresentação de uma ou mais personagens; explicação do problema que as aflige; a intervenção sobrenatural da Virgem; o agradecimento; e a admiração pelo favor recebido.

2.3.1 As coletâneas

Escrita em língua latina, a obra anônima *De Miraculis Sancte Marie de Rupe Amatoris*, datada a partir do ano 1148, organiza-se em três partes, cada uma delas iniciando-se por um prólogo, e apresenta um conjunto de 53, 49 e 24 narrativas, respectivamente, todas em prosa, de dimensões variadas, totalizando 126 composições¹²⁶. No decorrer do século XII, aparecem traduções e adaptações de *mariais* latinos em língua romance e, na maior parte das vezes, redigidas em versos, mas é no século XIII que encontramos as mais expressivas coletâneas em língua vulgar¹²⁷.

Em âmbito francês, temos o livro do padre beneditino de Vic-sur-Aisne, Gautier de Coinci, *Les Miracles de Notre-Dame*, considerada a obra capital do gênero miraculístico mariano¹²⁸, que foi escrita provavelmente entre os anos 1217 e 1227, apresentando 58 narrativas divididas em dois livros - 35, no primeiro; 23, no segundo. A sua estrutura, segundo Montoya Martínez, pode ser dividida em três partes: o prólogo, seguido de sete cantigas em louvor à Virgem, a narração dos milagres, que constituem o corpo da obra, e um epílogo, reunindo 30 mil versos octossílabos, com rimas pareadas em língua *d’oil*, que traz composições dedicadas a Santa Leocádia, à edificação de seus ouvintes e aos louvores a Maria¹²⁹. A coletânea foi recompilada em mais de 80 manuscritos, entre fragmentos e códices completos, o que atesta a sua notável receptividade no medievo¹³⁰. No

¹²⁵ MONTOYA MARTÍNEZ, J., *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media* (el milagro literario), Granada, Universidad de Granada, 1981, p. 53.

¹²⁶ Cfr. ALBE, E., *Les Miracles de Notre-Dame de Roc-Amadour au XIIe siècle; texte et traduction d’après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Honoré Champion, 1908. Disponível em archive.org/details/lesmiraclesdenot00albe [Última consulta em 24 de janeiro de 2019].

¹²⁷ Como menciona Mercedes Brea, a tradução para as línguas romances pressupõe uma ampliação da audiência e uma maior aproximação ao conto maravilhoso. Veja-se BREA, M. “Tradiciones que confluyen...”, cit., p. 282.

¹²⁸ Cfr. FIDALGO FRANCISCO, E. *As Cantigas de Santa María*, Vigo, Xerais, 2002, p. 27. Todas as citações da obra de Gautier serão realizadas a partir da seguinte edição: KOENIG, F., *Les Miracles de Nostre Dame*, 4. vols., Genève, Droz, 1961-1970.

¹²⁹ GAUTIER DE COINCI, *Los Milagros de Nuestra Señora*, J. MONTOYA MARTÍNEZ (ed.), Barcelona, PPU, 1989, p. 4.

¹³⁰ Cfr. DUYS, K., KRAUSE, K. e STONES, A., “Gautier de Coinci’s Miracles de Nostre Dame: Manuscript List”, in *Gautier de Coinci. Miracles, Music and Manuscripts*. Krause and Stones (ed.), Belgium, Brepols, 2006, pp. 367-368. Interessam-nos os seguintes códices completos com as iluminuras dos milagres, encontrados na Biblioteca Nacional de França, onde podem ser consultados em versão digital: Manuscrito de Soissons S (BNF, MS. 24541); códice H (MS 1533); códice L (MS 22928); e Códice N (MS 25532). De acordo com Stones: “some twenty-nine manuscripts contain illustrations to all of Gautier de Coinci’s Miracles

epílogo, o autor informa que a obra seria constituída de três livros, porém um problema de saúde o impediu de concluir o terceiro:

Et nepourquant, se tres bien dure
La teste eüsse et bien delivre,
Encor fessise de tiers livre (vv. 60-62).

No prólogo dos *Miracles*, Gautier expõe os critérios de organização da obra, os recursos literários utilizados, a escolha do público e o compromisso com a doutrina católica:

En ces miracles ci retraire
A profiter be plus que plaie (...)
Plus be a penre en l'Évangile
Qu'en Juvenal ne qu'en Vergile (II, prol., vv. 64-65/69-70).

Assim, o autor declara que prefere deixar de lado a suntuosidade da palavra, como era utilizada por estes poetas, para se ajustar à simplicidade evangélica, ao *sermo humilis*, conforme designava Auerbach¹³¹. Nos *Miracles de Nostre Dame*, destacam-se as citações das Sagradas Escrituras e as biografias dos santos:

No se trata, pues, de una literatura popular en el sentido de estar destinada a la proclamación en plazas o en los refugios de peregrinos, cuando estos hacían un alto en el camino. Se trata de una lectura destinada a la edificación espiritual. (...) La actitud del monje Gautier es un actitud eminentemente pastoral. Busca atraer al servicio de María procurando el solaz de sus futuros lectores. Los milagros son una literatura verdadera frente a la mentira y fantasía que inspira la lectura profana¹³².

No domínio ibérico, as *Cantigas de Santa Maria*, do rei Afonso X, configuram a mais extensa coletânea mariana, com cerca de 400 composições versificadas em galego-português, organizadas em dois grupos: as cantigas que narram os milagres e as de *loor*¹³³. A questão em torno da autoria dessa coletânea segue mobilizando os estudiosos, que buscam investigar quais nasceram da lavra de Afonso X e quais ele mandou compor, assim como descobrir quem seriam os autores contratados¹³⁴. A obra foi comparada à do rei David, pois tanto as *Cantigas de Santa Maria* como o conjunto dos *Salmos* fazem do canto a expressão de agradecimento, exaltação e

de Nostre Dame (MND), to selected miracles, or to the prayers attributed to him, and more than eighty copies are unillustrated - or at least contain no illustrations in their MND selections". Para a citação, veja-se STONES, A., "Notes on the artistic context of some Gautier de Coinci manuscripts", in *Gautier de Coinci. Miracles, Music and Manuscripts*, cit., p. 65.

¹³¹ AUERBACH, E., *Mimesis*, cit., p. 156.

¹³² GAUTIER DE COINCI, *Los Milagros de Nuestra Señora*, cit., p. 31.

¹³³ Cfr. METTMANN, W., *Cantigas de Santa María (Cantigas 1 a 100)*, vol. I, Madrid, Castalia, pp. 7-16.

¹³⁴ MONTOYA MARTÍNEZ, J., "El concepto de Autor en Alfonso X", *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Días*, 1979, pp. 455-62.

adoração a Deus. Ao fazer uma aproximação entre os dois repertórios, o professor Joseph Snow ressalta, além do canto, a função da dança como expressão de reverência ao divino e elenca as diversas cantigas que mencionam o saltério, demonstrando a familiaridade da audiência com os textos litúrgicos. Tal similaridade pode ser observada também entre os seus autores, como assinalou o frade franciscano Juan Gil de Zamora, coetâneo do rei, em sua pequena biografia sobre São Fernando e Afonso: “More quoque Davitico etiam, [ad] preconium Virginis gloriose multas et perpulchras composuit cantinelas, sonis convenientibus et proportionibus musicis modulatas”¹³⁵.

O *corpus* das cantigas está conservado em quatro códices. O primeiro, conhecido como Toledano TO (BNM, Ms. 10069), pertenceu à catedral de Toledo até 1869, ano em que foi trasladado à Biblioteca Nacional de Madrid, onde se encontra hoje. Apontado como o mais antigo, este códice apresenta 100 poemas de um suposto projeto original, as cantigas das festas da Virgem e 16 composições em apêndice, incluindo partitura musical, mas sem iluminuras¹³⁶. A primeira cantiga, que serve de prólogo, também conhecida por *Intitulatio* ou prólogo A, apresenta o nome do rei diretamente associado à autoria do livro, expondo, nas últimas estrofes, o objetivo e o conteúdo:

Don Affonso de Castela,
de Toledo, de Leon
Rey e ben des Compostela
ta o reyno d´Aragon

(...)

Da Virgem Santa Maria,
que éste Madre de Deus,
en que ele muito fia.
Poren dos miragres seus

Fezo cantares e sões,
saborosos de cantar,

¹³⁵ FITA, F., “Biografías de San Fernando y de Alfonso El Sabio por Gil de Zamora”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 5, 1884, pp. 308-328.

¹³⁶ Cfr. FIDALGO FRANCISCO, E., *As Cantigas de Santa María*, cit., pp. 51-53. De acordo com Manuel Pedro Ferreira, este seria o exemplar mais antigo, datado entre 1270-1280. Veja-se FERREIRA, M. P., “The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence”, *Bulletin of Cantigueiros de Santa Maria* 6, 1994, pp. 58-98; FERNÁNDEZ, L., “Cantigas de Santa Maria: Fortuna de sus manuscritos”, *Alcanate* VI, 2008-2009, pp. 323-348; PARKINSON, S., “The first reorganization of Cantigas de Santa Maria”, *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, I, II, 1988; SHAFFER, M., “The evolution of the Cantigas de Santa Maria: The Relationships between MSS T, F e E”, in PARKINSON, S. (ed.), *Cobras e son. Papers on the Text, Music and Manuscripts of the Cantigas de Santa Maria*, Oxford, Legenda, 2000, pp. 186-213. O códice apresenta correções nas margens que teriam sido incluídas de próprio punho pelo rei.

todos de sennas razões,
com'y podedes achar¹³⁷.

O segundo manuscrito, o *Princeps E*, também chamado de Códice dos Músicos, da biblioteca do mosteiro de El Escorial (b.I.2), é o mais completo, reunindo 416 narrativas com as respectivas pautas melódicas, servindo de base para numerar o *corpus* das cantigas. O códice inclui uma ilustração de apresentação e mais quarenta iluminuras, dispostas isoladamente, uma a cada dez poemas, em que se encontram um ou dois músicos executando instrumentos. Este conjunto pictórico possui também um valor documental, pois fornece um verdadeiro catálogo dos instrumentos musicais em uso no século XIII na Península Ibérica, além de revelar particularidades do seu manuseio e da sua construção¹³⁸.

O terceiro e quarto códices, considerados dois tomos de uma mesma obra, compõem a coletânea das chamadas cantigas historiadas, em referência ao método iconográfico que apresentam¹³⁹. A primeira parte, formada pelo Códice Rico, está na Biblioteca de El Escorial T (T.I.1), e a segunda, inacabada, na Biblioteca Nacional de Florença, códice F (B.R 20). O Códice Rico, provavelmente o primeiro tomo, traz 195 cantigas com iluminura e pauta melódica, e apresenta um índice incompleto, onde se lê, no último fólio, o número 200, indicando que a obra não foi concluída¹⁴⁰. As imagens se organizam em seis quadros, onde se redige o rótulo com o resumo da cena. O códice de Florença F (B.R 20), que contém 104 cantigas, está também inacabado, e apenas parcialmente ilustrado e musicado.

As mais de duas mil miniaturas das *Cantigas de Santa Maria* abrem novas portas de interpretação, além de mostrar um abundante painel de costumes, comportamentos, vestimentas, edificações e expressões artísticas do período. Na relação entre texto e imagem, estudada por muitos investigadores, observamos como o discurso pictórico se estrutura em torno das omissões e dos acréscimos¹⁴¹. De acordo com Sanchez Ameijeiras os códices historiados são capazes de

¹³⁷ METTMANN, W., *Cantigas de Santa María*, p. 24.

¹³⁸ Llorens Cisteró, em seu estudo das iluminuras, realiza a seguinte classificação dos instrumentos: os adotados e considerados de tradição europeia; os de tradição árabe-persa; e os de influência recíproca, como os europeus, que se islamizaram, e os árabes, que se europeizaram. Veja-se ALFONSO X, *Edición facsímil del Códice T.I.1. de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial*, 2 vols., Madrid, Edilan, 1979, p. 340.

¹³⁹ Sobre a utilização do termo “cantigas historiadas”, veja-se DOMÍNGUEZ, A., “La miniatura en la Corte de Alfonso X”, *Cuadernos de Arte Español*, nº 35, Madrid, *História* 16, 1992, pp. 16; MENÉNDEZ PIDAL, G., *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1986, p. 23; MONTOYA MARTÍNEZ, J., *El libro historiado: significado socio-político*, Madrid, Sílex, 2005, pp. 123-211.

¹⁴⁰ Cfr. FIDALGO FRANCISCO, E., *As Cantigas*, cit., pp. 53-55.

¹⁴¹ CHICO PICAZA, M. V., “La relación texto-imagen en las Cantigas de Santa María, de Alfonso el Sabio”, *Reales Sitios*, 87, 1986, pp. 65-72; e ainda DOMÍNGUEZ RODRIGUEZ, A., “San Bernardo y la religiosidad cisterciense en las Cantigas de Santa

traduzir para a forma visual não somente elementos do enredo mas também as rimas e artifícios retóricos, pois as versões figurativas das cantigas de *loor* “demuestran el conocimiento y la aplicación de los principios compositivos codificados em las Poéticas latinas y romances”¹⁴². O debate em torno das influências de estilo - italianas, francesas, espanholas e muçulmanas -, que confluem neste *corpus*, recebeu a seguinte consideração de Domínguez Rodríguez:

Si no es posible explicar la vasta empresa pictórica de rey Sabio como una mera prolongación de la miniatura castellana anterior, tampoco es una simple derivación de artistas extranjeros aquí traídos, y ello por dos razones. Por la profunda originalidad de los textos iluminados y por la calidad, a veces muy elevada y otras no tanto, de las miniaturas, que en todo caso presentan una serie de aspectos comunes¹⁴³.

Ao estudar a iluminura das cantigas historiadas, Chico Picaza salienta o intuito de representar a ação dramática, estabelecendo um vínculo direto com a teatralidade, o que nos leva, em nossas análises, a utilizar termos como “cenário”, “colocar em cena” e “saída/ entrada de cena”¹⁴⁴. Os elementos teatrais dos milagres marianos estão presentes também na estrutura poética, marcada pela tradição oral, pela transmissão jogralesca *in praesentia*, que é a base de sua perpetuação. Nesse sentido, muitos milagres teriam sido encenados, ainda que os testemunhos sejam poucos, como é o caso da versão dramática do *Miracle de Théophile*, provavelmente redigido por Rutebeuf, um jogral de Arras¹⁴⁵.

A estrutura do texto, em sua maioria, fundamenta-se no discurso retórico, que apresenta as categorias elencadas na obra *Rhetorica ad Herennium: exordium, narratio e conclusio*. O exórdio corresponde às fórmulas introdutórias, cuja principal expressão encontramos na *captatio benevolentiae*, que tem a intenção de atrair o público e conquistar o ouvinte - e está presente, segundo Fidalgo, em duzentas e trinta e três cantigas. A *narratio*, ou o relato do milagre propriamente dito, é dividida em duas partes: o *initium narrationis*, momento em que são

María. Con unas reflexiones sobre el método iconográfico”, in M. J. ALONSO GARCÍA et alii (ed.), *Literatura y Cristiandad: homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 296-297.

¹⁴² SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., “Rimando imágenes para Santa María: sobre el género de la poesía visual em la Edad Media”, in *Las Cantigas de Santa Maria*, vol II, Madrid, Colección Scriptorium, 2011, p. 450. Da mesma autora, veja-se “A retórica visual nas ilustrações dos Códices das Historias”, in E. FIDALGO FRANCISCO, *As Cantigas*, cit., pp. 251-256.

¹⁴³ DOMÍNGUEZ RODRIGUEZ, A., “La miniatura en la Corte de Alfonso X”, *Cuadernos de Arte Español*, n° 35, Madrid, *História* 16, 1992, p. 4.

¹⁴⁴ Cfr. CHICO PICAZA, M.V., *Composición Pictórica en el Códice rico de las Cantigas de Santa Maria*, tomo I, cit., pp. 86

¹⁴⁵ Cfr. FAIVRE, B., “Le théâtre de la grand-place”, in JOMARON, J. (dir.), *Le théâtre en France*, vol. I, Paris, Armand Colin, 1998, pp. 42-49. Sobre as relações da atividade jogralesca com o início do teatro, veja-se MASSIP, F., *Joglaría i activitat dramática*, cit., pp. 317-348. Para análise comparativa da versão dramática do milagre de Teófilo, de Rutebeuf, e as versões narrativas de Gautier de Coinci e Gonzalo de Berceo, veja-se BREA, M., “El Milagro de Teófilo. Texto dramático y texto narrativo”, in PAREDES NÚÑEZ (coord.), *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la AHLM*, vol I, 1995, pp. 415-428.

introduzidos os dados físicos, morais e geográficos, e o *medium narrationis*, que é a parte nuclear da narrativa. Na *conclusio*, ou *finis narrationis*, o autor faz uma síntese do milagre, conclamando ao dever de amor, obediência e louvor à Virgem¹⁴⁶.



¹⁴⁶ Para as definições do modelo narrativo nas *CSM*, consulte-se FIDALGO FRANCISCO, E., *As Cantigas*, cit., pp. 96-134. E ainda FIDALGO FRANCISCO, E., “Esquemas narrativos en las Cantigas de Santa María” (I), *Studi Mediolatini e Volgari*, 38, 1992, pp. 31-100. Como destaca a autora, a maioria das cantigas segue este modelo, porém ele não é o único possível.

3. O JOGRAL NO ESPAÇO SAGRADO





3.1 O milagre de Rocamador

3.1.1 Versão de Afonso X - CSM 8

A primeira cantiga que apresenta o jogral como protagonista chega até nós presente nos códices T8, E8, To8, e narra o milagre sucedido no santuário de Rocamador, conforme explicita a rubrica: «Esta é como Santa Maria fez en Rocamador decender ùa candeia na viola do jogar que cantava ant´ela»¹⁴⁷. Outras versões deste milagre estão presentes na coletânea latina *De Miraculis Sancte Marie de Rupe Amatoris – De cereo modulo qui super vidulam descendit (XXXIV)*¹⁴⁸ - e em *Les Miracles de Notre-Dame*, de Gautier de Coinci - *Ma Viele – La douce mere au creator...* (II Mir. 21)¹⁴⁹. A versão afonsina mostra uma dependência maior da versão francesa e Coinci abre o milagre revelando a sua fonte latina¹⁵⁰:

La douce mere au creator
A s´eglyse a Rocheamator
Fait tanz myracles tanz hauz fais.
Que vns grans liures en est fais.
Pluiseurs foies leu l´ai (vv. 1-5).

O poema, no códice T.I, vem acompanhado de pauta melódica (fol.14), de seis quadros com miniaturas, seus respectivos rótulos (fol.15 v) e uma glosa, em prosa castelhana, localizada no mesmo fólio. O poema é composto por nove estrofes de oito versos, com sete sílabas métricas cada um (7´+7), com refrão de quatro versos e esquema rimático (ABAB) no refrão e (ncncncnB) no corpo da cantiga.

A Virgem opera o seu milagre a Pedro de Sigrar, um jogral cantor e instrumentista de viola, que tinha por costume louvar Santa Maria, cantando-lhe seus lais nas igrejas. Ao chegar ao

¹⁴⁷ As rubricas não apresentam variantes nos três códices. Para as citações da cantiga, utilizaremos esta edição: METTMANN, W., *Cantigas de Santa María (Cantigas 1 a 100)*, vol. I, cit., pp. 77-79.

¹⁴⁸ Cfr. ALBE, E., *Les Miracles de Notre-Dame de Roc-Amadour au XIIe siècle*; texte et traduction d´après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale, Paris, Honoré Champion, 1908, pp. 128. Disponível em <https://archive.org/details/lesmiraclesdenot00albe> [Última consulta em 22 de janeiro de 2019].

¹⁴⁹ KOENIG, F., *Les Miracles de Notre Dame*, vol. 4, cit., pp. 184-198. Todas as citações dessa obra são retiradas desta edição e estarão indicadas pelo número dos versos.

¹⁵⁰ Sobre a genealogia destas três versões, veja-se MARULLO, T., “Osservazioni sulle Cantigas di Alfonso X e sui Miracles di Gautier de Coincy”, *Archivum Romanicum*, vol. XVIII, 1934 pp. 530-531; BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V., “Per una tipologia dei miracoli del giullare”, in M. J. ALONSO GARCÍA et alii (ed.), *Literatura y Cristiandad*, cit., pp. 363-376 ; BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V., *La Vergine e il Volto. Il Miracolo del Giullare*, Lucca, Pacini Fazzi Editore, 2009, pp. 8-14; CUNHA, V., “Topos do jogral no acervo mariano medieval”, *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 31, nº 45, 2011, pp. 167-187.

santuário de Rocamador, começa a cantar diante da imagem sagrada e pede à Virgem que lhe dê como presente uma vela para iluminar o jantar, caso o seu canto seja realmente agradável aos seus ouvidos, e imediatamente vê o seu pedido atendido. O monge tesoureiro, contudo, acusando-o de “encantador”, apossa-se dela. Pedro de Sigrar parece não se intimidar e volta a cantar e o milagre se repete, provocando nova reação do monge, mas na terceira vez, os espectadores intervêm em sua defesa. Arrependido, o clérigo, prostrado, pede perdão ao jogral por Santa Maria.

A cantiga inicia com o refrão que exalta a Virgem, instrui o ouvinte, sintetiza a *razon* e convida a todos a louvar a Virgem, cantando e com alegria, ou seja, tomando como exemplo o desempenho artístico e a disposição interior do jogral¹⁵¹:

*A Virgen Santa Maria
todos a loar devemos,
cantand'e con alegria,
quantos seu ben atendemos.*

A associação entre canto e júbilo remete diretamente à exortação salmística presente em diferentes versículos¹⁵². O vocábulo alegria, neste sentido, não significa apenas uma manifestação exterior de entusiasmo ou contentamento, mas uma atitude profunda, conforme assinala São Bernardo, ao abordar os cinco graus da obediência, no sermão XLI: *De via oboedientiae*¹⁵³. O terceiro grau, de acordo com o abade de Claraval, é obedecer com alegria, o que se revela na doçura das palavras e na serenidade do rosto - exatamente como o jogral que, obediente ao seu amor à Virgem, não se alterou diante da intervenção do monge. Assim, é inválida a obediência que se faz acompanhar de um semblante amargo, pois sendo o gesto o espelho da alma, é natural que a intenção mais profunda se revele na expressividade do corpo: “Quis enim locus oboedientiae, ubi tristitiae cernitur aegritudo? Ostendunt plerumque voluntatem animi signa exteriora, et difficile est ut vultum non mutant qui mutant voluntatem”¹⁵⁴. O convite a louvar com o canto e com alegria aparece, em posição de refrão, em outras *Cantigas de Santa Maria*, como, por exemplo, na *CSM*

¹⁵¹ Segundo Elvira Fidalgo: “Todas as composicións marianas de carácter narrativo (tamén case todas as de loor, aínda que nin algunha de petición e algunha das festas) comenzan por unha máxima que condensa o sentido do poema á vez que orienta a súa lectura”. Para a citação, veja-se FIDALGO FRANCISCO, E., *As Cantigas*, cit., p. 97.

¹⁵² Alguns exemplos: “Venite, exultemus Domino; iubilemus Deo salutari nostro. Praeoccupemus faciem eius in confessione et in psalmis iubilemus ei” (Salmo 95, 1-4); “Iubilare Deo, omnis terra; erumpite, exsultate et psallite. Psallite Domino in cithara, in cithara et voce psalmi; in tubis ductilibus et voce tubae corneae, iubilate in conspectu regis Domini”. (Salmo 98, 4-7); “Iubilare Domino, omnis terra, servite Domino in laetitia; introite in conspectu eius in exultatione.” (Salmo 100, 2-3).

¹⁵³ Cfr. BERNARDO DE CLARAVAL, *Obras Completas de San Bernardo - Sermones varios*, vol. VI, M. BALLANO (introd. e trad.), 2º ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 294-313.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 302.

270 - “todos con alegría, cantand’ e en bon son” -, na CSM 291 - “cantand’ e en muitas guisas dev’ om’ a Virgen loar” -, e na CSM 409 - “cantando e con dança seja por nos loada”.

Na primeira estrofe, situamos a introdução, exórdio ou *proemium*, local marcado pelo recurso da *captatio benevolentiae*, que tem o objetivo de tornar o ouvinte atento e dócil¹⁵⁵. Neste sentido, encontramos as fórmulas linguísticas dirigidas à audiência (*in praesentia*): “un miragre vos direi, de que sabor averedes poi-l’ oírdes (...) óra oíd’ o miragre, e nós contar-vo-lo-emos”¹⁵⁶. A palavra “sabor” sugere uma escuta participante, em que a plateia será tomada por uma sensação física de prazer, capaz de mobilizar a alma, que é a condição necessária para louvar a Virgem. Ainda no exórdio, encontramos o vocábulo que situa o milagre numa realidade concreta: “que fez en Rocamador a Virgen Santa María”¹⁵⁷.

Na segunda estrofe, inicia-se o corpo narrativo, em que passamos a conhecer o beneficiário do milagre, sua profissão e o seu nome - Pedro de Sigrar, o que indicaria sua possível proveniência da localidade alemã de Sieglar, atualmente distrito de Bonn¹⁵⁸. A individualização do protagonista por meio do nome próprio, recurso incomum no *corpus* das CSM, possibilita uma maior aproximação com o público, conferindo verossimilhança e, portanto, autoridade (*auctoritas*) ao relato¹⁵⁹. A partir do segundo verso, passamos a conhecer as qualidades vocais e de execução instrumental, bem como o seu repertório e a sua religiosidade:

Un jograr, de que seu nome / era Pedro de Sigrar,
que mui ben cantar sabia / e mui mellor violar,
e em toda-las eigrejas / da Virgen que non á par
un seu lais senpre dizia, / per quant’ en nos aprendemos

A importância da viola suscitou a criação de uma palavra para designar a ação de tocá-la: “*violar*”, análoga ao provençal antigo “*viular*”. No repertório galego-português, encontramos

¹⁵⁵ Cfr. CURTIUS, E. R., *Literatura Européica e Idade Média Latina*, T. CABRAL e P. RÓNAI (trad.), 3ª ed., São Paulo, Edusp, 2013, pp. 108.

¹⁵⁶ Estas advertências dirigidas ao público, que constituem uma das principais características dos textos *performativos*, foram agrupadas por Paul Zumthor no conceito de “intervenção dialógica”. Para tal definição, veja-se ZUMTHOR, P., *La Lettre et la voix*, cit., p. 249. Segundo o medievalista e estudioso da voz, na comunicação oral, o verbo poético busca o calor do contato e o ouvinte não é apenas um espectador, mas um interlocutor, ainda que reduzido a um papel silencioso, tornando-se de algum modo co-autor da obra. Esta dinâmica confere a “mobilité essentielle du texte médiéval”, que é necessariamente atualizado a cada interpretação. Do mesmo autor, ver ainda: ZUMTHOR, P., *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, pp. 71.

¹⁵⁷ A referência ao santuário de Rocamador ocorre treze vezes no *corpus* das CSM: 8, 22, 147, 153, 157, 158, 159, 175, 214, 217, 267, 331, 343. Consultar OCSMD, cit. [Última consulta em 24 de janeiro de 2019].

¹⁵⁸ Cfr. DISALVO, S., e ROSSI, G. P., “Entre la juglaría y la liturgia: dos modos de *performance* en las Cantigas de Santa María de Alfonso X”, cit., pp. 213.

¹⁵⁹ As cantigas, em sua grande maioria, revelam apenas o sexo, a profissão ou o status social do beneficiário do milagre. FIDALGO FRANCISCO, E., *As Cantigas*, cit., p. 111.

apenas testemunhos pictóricos da viola, seja nas miniaturas do *Cancioneiro da Ajuda* ou das *CSM*, porém o substantivo “*viola*” e o verbo “*violar*” aparecem unicamente na *CSM* 8¹⁶⁰.

Este jogral devoto, itinerante, pratica a sua fé com empenho e tem como público primordial a própria Virgem. No seu repertório, constam os lais¹⁶¹, que designam, nesse contexto, o canto de louvor, como aparece na versão francesa - “*la mere au Sauveor Chantoit le lai*” - e na versão latina - “*tangens cordas vidule, laudes Deo reddebat*”. Na coletânea afonsina, o termo ressurgiu na *CSM* 103, com a mesma conotação devocional, para descrever o canto da *passarinna*, que revelou ao monge a visão do paraíso. Carolina Michaëlis ao analisar a ocorrência do termo no repertório mariano afonsino infere que “em tempos del rei os jograes costumavam executar nas igrejas composições sacras, a que davam o título de lais, talvez por seguirem musicalmente o gosto bretão”¹⁶².

A atuação do jogral sempre envolve a ideia de espetáculo e, portanto, a presença de uma audiência com a qual ele está em constante diálogo, e da qual recebe respostas e/ou recompensas por meio de vaías, aplausos, moedas, gestos e expressões faciais - que podem sugerir enfado, surpresa, distração e alegria. Na terceira estrofe, o jogral exerce o seu espetáculo para a Virgem Maria, de quem não recebe nada além do gozo espiritual.

O lais que ele cantava / era da Madre de Deus,
estand' ant'a sa omagem, / chorando dos ollos seus;
e pois diss': 'Ai groriosa, / se vos prazen estes meus
cantares, hũa candea / nos dade a que ceemos'.

O choro ajuda a desvelar a personagem, pois as lágrimas estão sempre associadas à capacidade de trazer à tona algo de profundo da personalidade, como se brotasse diretamente do coração - que é outro símbolo do que existe de essencial no ser humano¹⁶³. Nessa perspectiva, as suas lágrimas servem de acompanhamento ao pedido à Virgem - “se vos prazen estes meus cantares” -, o que mostra a sinceridade de seus louvores, diluindo a ousadia de seu de pedido, como

¹⁶⁰ Cfr. FERREIRA, M. P., *Cantus Coronatus. 7 Cantigas d'El-Rei Dom Dinis*, Kassel, Edition Reichenberger, 2005, pp. 17-18.

¹⁶¹ Disalvo e Rossi observam que o jogral interpretava seus lais, inferindo que ele era o responsável por criar o repertório que executava. Os autores destacam a *performance* representada, em que acompanhamos a arte de Pedro de Sigrar. Cfr. DISALVO, S. e ROSSI, G. P., “Entre la juglaría y la liturgia”, cit., pp. 210-213.

¹⁶² Cfr. MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, C., “Lais de Bretanha”, *Revista Lusitana* VI, 1900-1901, p. 25. Sobre a vertente devocional ou exemplar do lai e sua definição veja-se ainda DIAS, I. de B., “Lais líricos e narrativos: separação total ou variações em campo comum?”, in J. CAÑAS et al., *Medievalismo en Extremadura*, AHLM, Carceres, 2007, pp.627-628.

¹⁶³ A utilização do termo “coração” na literatura medieval foi largamente estudada. Veja-se VIEIRA, Y. F., “Os olhos e o coração na lírica galego-portuguesa”, in M. BREA e S. LÓPEZ MARTÍNEZ-MORÁS (ed.), *Aproximacións ao estudo do Vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela, CRPIH, 2010, pp. 193-208.

se coubesse à Santa Mãe a obrigação de provar o seu amor ao devoto. Reforçando essa devoção, o jogral pede a vela para iluminar a ceia, o que nos remete à Santa Ceia, em que o próprio Cristo anuncia a transformação de seu corpo e de seu sangue em pão e vinho.

No quadro inicial da iluminura, acompanhamos, por meio da gestualidade, a atmosfera em que estavam imersos a audiência e o jogral. Na arcada central, em primeiro plano, o artista ajoelhado toca piedosamente a sua viola de arco. O instrumento representado é o tipo mais comum em França, com caixa oval e cinco cordas, servindo, a quinta, de bordão¹⁶⁴. Atrás do cantor, encontramos dois fiéis de mãos postas e, em cima, no terceiro plano, quatro velas suspensas no candelabro. O público, ocupando predominantemente a primeira arcada, é composto por nove fiéis, que professam sua devoção com a cabeça levemente inclinada, as mãos postas ou em posição de genuflexão. A ação das personagens se concentra na primeira e na segunda arcada, enquanto a terceira é reservada ao altar, onde está a Virgem com o menino Jesus no colo. Essa cuidadosa montagem cênica confere harmonia ao conjunto, que é uma característica de todos os quadros.

A representação conta com a disposição mais frequente nas iluminuras de interior: a divisão em três arcadas simétricas, de tipo angular ou mitra. A arcada da direita é ocupada exclusivamente pela Virgem e seu filho de frente para o leitor, contrastando com a lateralidade das demais personagens. Com essa organização tripartida, a tensão narrativa se desenvolve nas outras duas, sendo a central prioritariamente ocupada pelo protagonista¹⁶⁵. Longe de engessar a história ilustrada, essa montagem valoriza a gestualidade das personagens, conferindo uma dramaticidade que a cantiga, por si só, não seria capaz de sugerir.

¹⁶⁴ “Las vihuelas de arco representadas en los códices alfonsinos, quizás el instrumento que más abunda, son del tipo corriente en la época, con cajas ovales, clavijeros planos de igual forma, con clavijas frontales, oídos en forma de C, cordal trapezoidal y cuatro o cinco cuerdas. Solamente la vihuela de la cantiga 100 del código E1 (lam.III) presenta sus cuerdas sujetas al borde de la caja lo mismo que el rabé morisco. Pensamos que se debe a un capricho o ignorancia del iluminador, como más adelante expondremos. La vihuela de arco es, quizás, el cordófono mejor dibujado de todas las miniaturas y hasta los arcos muestran todo tipo de detalle, como el de la cantiga CXIV del código E2 (lam. X). En esta última miniatura, así como en la de la cantiga VIII del mismo código, de estos instrumentos corresponde, pues, al primer modo del que habla Jerónimo de Moravia en su ‘Speculum musicae’(p.81) se aprecia un bordón fuera del batedor, sujeto a una clavija lateral, que se puntea con el pulgar”. ÁLVAREZ, R., “Los Instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos”, *Revista de Musicología*, vol.10 (1), 1987, pp. 67-95.

¹⁶⁵ Cfr. CHICO PICAZA, M. V., *Composición Pictórica en el Código rico de las Cantigas de Santa Maria*, tomo I, cit., pp. 88-113.



Quadro I - Facsimile Cod. T-I-1, f. 18v

Na quarta estrofe, a Virgem *prazer ouv'*, alegra-se com aquele canto, e responde ao jogral, operando o milagre, fazendo-lhe descer sobre a viola uma das velas. Esse pedido não é fortuito, pois a vela está presente em vinte e uma cantigas e em diferentes iluminuras, constituindo um dos grandes símbolos do cristianismo, representando o santo sacrifício: Jesus é o fogo que aquece e ilumina a humanidade; e a cera que se desfaz é o sofrimento na cruz pela redenção dos homens¹⁶⁶. Durante a liturgia pascoal o círio adquire um protagonismo ainda maior devendo permanecer sempre aceso, como signo da presença do Ressuscitado no interior do templo¹⁶⁷. O acontecimento maravilhoso confirma que Santa Maria aprova a harmonia entre os dois elementos envolvidos na apresentação: o “cantar” e o “violar”. O monge, que rechaça o milagre, não é designado pelo nome, mas contamos com a especificidade do cargo que ocupava, título que pode revelar a sua excessiva preocupação com os bens materiais e a sua incapacidade de perceber o mistério diante daquele fato.

Na quinta estrofe, encontramos a palavra que nos liga diretamente à terceira: “que na Virgen tũa seu coração”, o local de onde nascem não apenas as lágrimas, mas a própria fé¹⁶⁸:

Mas o jograr, que na Virgen / tũa seu coração,
non quis leixar seus cantares, / e a candeia enton
ar pousou-lle na viola; / mas o frade mui felon

¹⁶⁶ Pesquisa realizada por palavras-chave na base de dados OCSMD, cit. [Última consulta em 4 de janeiro de 2019].

¹⁶⁷ Cfr. FRAGA, M. D., e RÍOS, M. L., “Aproximación a la topografía espiritual de Santiago en la Baja Edad Media: antiguas y nuevas devociones”, *Ad Limina*, vol. V, 2014, p. 49.

¹⁶⁸ Tamanha é a importância do coração como sede das faculdades emotivas e cognitivas do homem, que Santo Agostinho, em suas *Confissões*, substitui o termo *anima* por *cor*. Cfr. VIEIRA, Y.F., “Os olhos e o coração na lírica galego-portuguesa”, cit., pp. 196.

tolle-lla outra vegada / mais toste ca vos dizemos.

A postura humilde do jogral, que continua serenamente tocando e cantando, contrariando o impulso humano de reagir às agressões, desencadeia a repetição do milagre, seguido de nova intervenção do monge, que retira a vela. O jogral mantém inalterável a sua conduta, como se as agressões do monge melhorassem o seu desempenho artístico e aumentassem a sua devoção. E pela primeira vez o monge é adjetivado como traidor, irado: *mui felon*¹⁶⁹.

Na sequência pictórica, tanto no segundo como no terceiro quadro, a ação é focada sobretudo no monge, na sua atitude violenta, segurando a vela e fixando-a novamente no candelabro. Invadindo o espaço do protagonista, o clérigo surge na arcada central e, logo abaixo, vemos um grupo de quatro fiéis sentados, em que três deles olham fixamente para o cantor, como se aguardassem uma reação igualmente enérgica, mas o jogral, obrigado a se deslocar para a arcada da esquerda, simplesmente dá continuidade à sua apresentação.



Quadro II - Facsimile Cod. T-I-1, f. 18v

¹⁶⁹ Cfr. DDGM - E.X. GONZÁLEZ SEOANE (dir.) [Última consulta em 11 de fevereiro de 2018].



Quadro III-- Facsimile Cod. T-I-1, f. 18v

Assim como na quarta estrofe entrou em cena uma nova personagem - o monge -, na sétima, outra toma a dianteira e muda o rumo da narrativa: o público. Neste ambiente tenso, os devotos se posicionam diante da terceira reação do sacerdote, pois não somente creem nos milagres que testemunharam, como estão indignados com a incredulidade daquele que deveria ser o primeiro a atestar a natureza sagrada dos acontecimentos sobrenaturais, como revela este excerto: “mas disse-l’ a gente: Esto vos non sofreremos”. No quarto quadro da iluminura, a passagem ganha força dramática: dois fiéis, agachados, seguram o braço direito do monge; o terceiro segura a vela e o punho do seu braço esquerdo; o quarto, à direita, bloqueia o seu deslocamento e parece levantar a palma da mão em direção à sua boca, como se o impedisse também de falar; e o quinto, mais à direita, é o único que não tem as mãos sobre o monge, mas atua como apoio para aquele que se coloca frente-a-frente do clérigo.



Quadro IV-- Facsimile Cod. T-I-1, f. 18v

Entrando na etapa da *finis narrationis*, a penúltima estrofe é dedicada ao arrependimento do monge *perfiado*¹⁷⁰, que “entendeu que muit’ errara”, e ao seu pedido de perdão. Esta passagem ganha maior impacto no quinto quadro, intitulado “Como o monge rogou ao jogral que o perdoasse”, em que observamos, na arcada central, a gestualidade do monge que se prostra aos pés do artista, com as mãos postas, e expondo, pela primeira vez, a vela acesa no braço da viola, enquanto o público se ajoelha.

¹⁷⁰ *Perfiado*, sinônimo de “teimoso”. Para sua definição, veja-se DDGM - cit. [Última consulta em 11 de fevereiro de 2018].



Quadro V-- Facsimile Cod. T-I-1, f. 18v

Na última estrofe, na etapa da *conclusio*, o artista surge como responsável pela mudança de atitude do sacerdote - “e converteu o negral monge” -, o que realça a sua importância, pois além de destinatário da tríplice resposta da Virgem, fez com que o monge se arrependesse, o que não deixa de ser um pequeno milagre. A utilização do vocábulo *negral* poderia fazer referência à cor do hábito que portava, como podemos ver na iluminura, pois o hábito negro, antes da reforma cisterciense do século XI, identificava a ordem beneditina, que passou a ser conhecida como “beneditinos brancos”¹⁷¹.

Esse milagre exemplifica, como assinala Montoya Martínez, a ação de Deus na história, que é a perspectiva do homem da Idade Média, especialmente do cristão. De um lado, o milagre subverte a lei da natureza, fazendo com que um objeto pesado, a vela, flutue no ar. De outro, contraria a inclinação humana para o orgulho, fazendo com que o monge reconheça o erro e peça

¹⁷¹ “According to tradition, it was under Alberic (1099-1109) that the monks adopted their distinctive white habit under a black scapular; hence the popular name, White Monks”. Para a citação, veja-se “Cistercians”, in L. J. LEKAI (ed), *New Catholic Encyclopedia*, vol. 3, 2002, p. 746. De acordo com o glossário de Mettmann, o vocábulo “negral” corresponde a “negro”, “miserable”, “desdichado”. METTMANN, W., *Cantigas de Santa Maria*, vol. 3, cit., p. 389. Na cantiga do trovador Airas Nunes “Porque no mundo mengou a verdade” (B871 - V455), o poeta procura a verdade em diversos locais, como, por exemplo, nos mosteiros “dos frades negrados” e da ordem de Cister, “Cistel”. Conforme a leitura de Montero Santalha, também seria possível ver na cantiga uma referência aos beneditinos de hábito negro em contraposição aos cistercienses, que aparecem mencionados em seguida. Para utilização de “negrados”, veja-se MONTERO SANTALHA, J-M., *As rimas da poesia trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise – Introdução*, Tese de Doutorado, Universidade da Corunha, 2000, p. 12. E ainda VIEIRA, Y.; MORÁN, I. e SOUTO CABO, *O caminho poético de Santiago. Lírica galego-portuguesa*, São Paulo, Cosac Naify, 2015, p. 36. De acordo com o *Glosário da poesia medieval profana galego-portuguesa*, o vocábulo da cantiga de Airas Nunes faz referência ao “de cor negra” ou “dos frades dominicos”: GLOSSA [Última consulta em 13 de fevereiro de 2019].

perdão. O destaque dado à sua ação negativa e ao seu arrependimento transcende a narrativa e se enquadra no contexto da Igreja, como assinalamos no capítulo anterior. Assim, a devoção sincera do jogral é o exemplo a ser seguido, e a atitude agressiva do clérigo é a realidade eclesiológica a ser superada mediante o pedido de perdão de seus membros. Além da mudança de postura da autoridade religiosa, o milagre serve para converter ou confirmar na fé a todos aqueles que presenciam a cena, como se fossem desdobramentos do fato sobrenatural.

O monge pode ter fundamentado a sua mudança de postura em um milenar critério utilizado pelos místicos, que servia para averiguar a origem angélica ou diabólica de um acontecimento extraordinário. Desde Tertuliano e Santo Agostinho, a Igreja se preocupou com o discernimento de espírito, *discretio spirituum*, tema também abordado por São Bernardo, pois é muito comum que o diabo adquira diferentes feições para levar um fiel ao engano, transformando-se em santo, anjo, Maria e até mesmo em Jesus Cristo, conforme consta em inúmeros relatos¹⁷². O critério mais importante para desmascarar tal visão, segundo os grandes místicos, é a simples pronúncia do nome de Maria, o que constitui para o diabo um som insuportável, tamanho o poder que ela recebeu de seu filho, o Deus do Universo. Em seu livro *El cielo en la tierra*, Sylvie Barnay traz outro critério:

Los círculos cistercienses difunden también el uso de la prueba por tres: la aparición mariana es de origen divino si se manifiesta tres veces seguidas. Tanto hagiógrafos como maestros de novicios repiten la información, como hace el autor anónimo de la vida del monje Balduino de Boucle (+1205), fundador de la abadía de Baudelo en Bélgica (...). El pensamiento monástico vuelve a utilizar aquí un lugar común de la literatura en materia de discernimiento de visiones: la triple renovación de la manifestación divina. Este modelo de discernimiento está calcado en el relato bíblico en que Elí comprende que Deus llama a Samuel al cabo de la tercera llamada por su nombre (1 S 3, 4-9). Tras las órdenes monásticas, las órdenes mendicantes hacen de él el medio de reconocimiento del origen divino de las apariciones de la Virgen¹⁷³.

O “três” carrega uma forte ressonância bíblica, especialmente no Novo Testamento: as três tentações no deserto, os três dias que separam a morte da ressurreição de Jesus, as três negações de Pedro - além da própria iluminura, dividida em três arcadas. E boa parte da teologia cristã está imersa nesse número, como podemos observar nos sermões de São Bernardo: *De triplici*

¹⁷² No sermão XXIII, intitulado *De septem spiritibus*, São Bernardo distingue seis classes de espíritos que podem levar o homem ao equívoco: “Sed quia spirituum diversa sunt genera, necessaria est nobis eorum discretio, praesertim cum ab Apostolo didicerimus non omni spiritui esse credendum” Cfr. BERNARDO DE CLARAVAL, *Obras Completas*, vol. VI, cit., p. 197. Consulte-se ainda BREA, M., “Demonios travestidos de santos. El caso del peregrino engañado por Satanás”, in J. PAREDES (ed.), *De lo humano y lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*, Granada, Universidad de Granada, 2012, pp. 109-122.

¹⁷³ BARNAY, S., *El cielo en la tierra*, cit., pp. 149-150.

cohaerentia (IV), *De triplici gloria* (VII), *De triplici custodia* (XVII), *De triplici Verbo* (XLIX), *De triplici morte sanctorum* (LXIV), *De triplici gratia Dei* (LXXVI), *De tribus tabernaculis* (LXXVIII), *De tribus osculis* (LXXXVII), *De tribus introductionibus* (XCII), *De trinitate hominis, in quas pessimas trinitates ceciderit et per quas trinitates resurrexerit* (XLV), entre tantos outros¹⁷⁴. Santo Agostinho, em seu tratado *De musica*, Liber I, no capítulo dedicado aos movimentos rítmicos, também sublinha a importância e o significado desse número: “Quare in ternario numero quamdam esse perfectionem vides, quia totus est: habet enim principium, medium et finem.(...) ternarius primus sit totus impar; et principio enim, et medio, et fine constat, ut dictum est”¹⁷⁵.

Na conclusão da cantiga encontramos a proclamação de um ritual estabelecido pelo jogral: levar anualmente uma grande vela a Santa Maria. De acordo com a divisão retórica, como vimos, aqui é o local de se expressar o agradecimento à divindade inspiradora e de propor a divulgação do milagre, que será impulsionado pela peregrinação ao santuário, como destaca a última iluminura, em que o tamanho da vela expressa o fervor devocional à Virgem:



Quadro VI- Facsimile Cod. T-I-1, f. 18v

Neste último quadro, a arcada central é dedicada exclusivamente ao protagonista, que deposita o círio no altar. A audiência, concentrada na arcada da esquerda, alcança seu número

¹⁷⁴ Cfr. BERNARDO DE CLARAVAL, *Obras Completas* vol. VI, cit., pp. 419-491.

¹⁷⁵ Veja-se AGOSTINHO DE HIPONA, *Obras Completas de San Agustín, escritos vários 1º (La Musica)*, vol. XXXIX, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1988, p. 107.

máximo, pois já encontramos onze fiéis, sinal de que a notícia se foi espalhando em Rocamador, atraindo novas pessoas para a igreja, todas ávidas por testemunharem aqueles acontecimentos maravilhosos.

3.1.2 Versão latina

O milagre da CSM 8 conta com a versão latina, *De Miraculis Sancte Marie de Rupe Amatoris*, livro I, capítulo 34, e a vernácula, na obra *Miracles de Notre Dame*, de Gautier de Coinci. A versão latina foi a base para a obra de Coinci, que, por sua vez, serviu de fonte para Afonso X. O texto latino, redigido em prosa, não vem acompanhado de miniatura ou pauta melódica, assim como os outros 56 que integram a coletânea. A narrativa, que prima pela concisão, diverge da cantiga em apenas dois pontos: o monge é tratado por seu nome, Gerardus; e a plateia não se manifesta.

Petrus Iverni, originário de Sigelar, é um jogral que canta docemente acompanhado de sua viola. Certo dia, entrando na Basílica de Nossa Senhora de Rocamador, cantou e tocou diante da imagem da Virgem, que traz o Menino Jesus nos braços. Depois de entoar o *Laudes Deo* por um longo tempo, dirigiu-se a Nossa Senhora, pedindo que lhe desse uma das suas preciosas velas, caso lhe agradasse o seu canto:

Domina, inquiens, si tibi vel filio tuo Dominatori meo organica placent cantica, quodlibet ex cereis modulis hic sine numero et estimatione pendentibus deponens largire mihi¹⁷⁶.

Assim que a vela começou a se deslocar misteriosamente em direção à viola, o monge Gerardus, acusando-o de *incantatorem*, pegou-a, devolvendo-a ao lugar de origem. Petrus, que foi merecedor do milagre, não se incomodou com a atitude do monge, retomou o seu canto, e pela segunda vez ocorreu o milagre. De maneira ainda mais ríspida, Gerardus retirou-a e a recolocou firmemente em seu devido local. Mas o Senhor, que é sempre o mesmo e não altera o seu plano, realizou pela terceira vez o prodígio e os espectadores estupefatos elevaram a voz em louvor a Deus. Então, chorando copiosamente, o jogral oferece à sua Augusta Benfeitora o presente que acabara de receber. E, em reconhecimento ao Senhor, todos os anos peregrinava a Rocamador para levar uma vela de uma libra à Gloriosa Virgem.

¹⁷⁶ ALBE, E., *Les Miracles de Notre-Dame de Roc-Amadour au XIIIe siècle*, cit., pp. 128-129. [Última consulta em 24 de janeiro de 2019].

3.1.3 Versão de Gautier de Coinci

Na versão poética, que consta do Livro II, n.21, da coletânea *Milagres de Nostre Dame*, com 365 versos octossílabos em rima emparelhada, Gautier de Coinci refere-se logo no início à versão latina encontrada no *mout granz* livro de milagres da igreja de Rocamador, anunciando uma história sobre a grandeza de Nossa Senhora¹⁷⁷.

Havia um jogral, chamado Pedro de Sygelar, que cantava em louvor à Mãe do Salvador em todos os mosteiros que visitava. Certa vez, em peregrinação a Rocamador, onde estava uma grande multidão de diversas regiões, entrou na igreja, orou e começou a tocar e cantar com tal devoção que, em pouco tempo, muitas pessoas se aproximaram para assistir. Vendo-se rodeado de espectadores, e percebendo que à sua viola só faltava falar, inclinou-se diante da imagem da Mãe de Deus e falou em alta voz:

He! mere au roy qui tout cria,
Dame de toute cortoisie,
Se il te plaist rien que je die,
Je te requier qu'en guerredon
D'un de ces cierges me fai don
Dont entor toy a tant lassus
Que loins ne pres ne vi mais plus.
Dame sanz pareille et sanz per,
Pour faire feste a mon souper (vv. 38-46).

E Santa Maria, fonte de toda cortesia e de toda bondade, ouviu com agrado o pedido do jogral e imediatamente fez descer, à vista de todos, um belo e adornado círio. Nesse momento, o monge Gerardus, guardião do mosteiro, pessoa mesquinha e melancólica, considerando a cena como uma loucura praticada por um bruxo, mago e malabarista, pegou a vela e a devolveu ao seu lugar. O jogral ficou assustado com a atitude do monge, e considerou que ele estava louco, fora de si, pois em sua opinião era evidente que Nossa Senhora tinha escutado o seu pedido. Em seu coração, o jogral chorou de alegria, venerou a Mãe de Deus, agradeceu-lhe a imensa cortesia, retomou a viola, elevou o rosto para a imagem e começou a tocar de tal modo que “N'est sequece ne kyriele/ Qu'escoutissiez plus volentiers” (vv. 80-81). Diante de quinhentas pessoas, a Virgem fez descer novamente o belo círio, fazendo com que o *frenetiques* monge se lançassem como um

¹⁷⁷ Para análise do milagre utilizaremos a edição de Frédéric Koenig com a indicação dos versos correspondentes KOENIG, F., *Les Miracles de Nostre Dame*, cit., pp. 184-198. Consultamos ainda a tradução de Montoya Martínez: GAUTIER DE COINCI, *Los Milagros de Nuestra Señora*, J. MONTOYA MARTÍNEZ, (trad.), Barcelona, PPU, 1989, pp. 153-171.

animal feroz na direção de Pedro. Tomado de furor, Gerardus jogou violentamente o seu capuz para trás; disse que ele jamais colocaria as suas mãos no círio e que nunca em sua vida vira tamanha bruxaria; e chamou-o mil vezes de jogral, menestrel e bruxo. Em seguida, raivoso, recolocando a vela firmemente em seu local de origem, o monge acusou o jogral de ser um novo Simão Mago, o embusteiro.

Pedro de Sygelar, que reúne em si o conhecimento dos sonhadores e sábios, sem sofrer com a intemperança do monge, sem se deixar atingir por nenhuma daquelas palavras, tornou a cantar à Virgem, confiante de que ela viria em seu auxílio. Suspirando e chorando, tocou - cantando com a boca e orando com o coração - e rogou à Mãe de Deus que confirmasse o milagre. Mesmo sem encostar as mãos em sua viola, expressou-se com tamanha devoção a Nossa Senhora, que fez muita gente chorar de piedade. E o som que saiu do instrumento fez o seu coração se comover e cantar ainda mais docemente, elevando a melodia a Deus, o que fez o círio tornar a descer. Assim, a Rainha Gloriosa atendeu três vezes ao jogral, que a amou sinceramente e ainda mais do que o monge, que ficou atônito com o clamor da multidão:

Sonez! Sonez!
Plus bialz myracles n'avint mais
Ne 'avenra, ce cuit, ja mais! (vv. 160-162)

Inicia-se uma grande festa no monastério, em que os clérigos e os leigos fizeram tanger todos os sinos. E quem visse o jogral oferecer a viola diante do altar e dar graças a Deus e à Santa Maria, seria muito duro se não se comovesse. Desde então, todos os anos, conforme está escrito no livro, o jogral, sempre cortês e prudente, levava à igreja de Rocamador um belo círio de uma libra. Como Pedro de Sygelar se dedicou inteiramente a servir ao Senhor, e a cantar e tocar em louvor a Nossa Senhora, quando Deus decidiu que sua vida chegaria ao fim, sua alma subiu à glória do céu, onde desfruta da presença do Pai e da Virgem.

A narração do milagre encerra-se no verso 189, pois a partir daí o autor se dedica ao sermão, em que desenvolve o contraste entre a aparência e a intenção, integrando os elementos da narrativa em sua construção teológica. Dirigindo-se aos presbíteros, cantores, clérigos, monges e leigos, Gautier de Coinci exorta a todos que compreendam esse milagre e cantem noite e dia em louvor a Nossa Senhora. Em seguida, condena os orgulhosos, soberbos e tíbios, que dizem servir a Deus, mas não agem conforme dizem, que gritam, excitam a garganta, mas não tocam bem as cordas de sua viola, o que torna o seu canto desagradável.

Sublinhando o tema da sinceridade, o autor adverte que a canção será agradável a Deus quando souber extrair das cordas da viola os sons que elevam o pensamento ao Senhor. A garganta pode cantar forte, embalada pelo vinho, mas sem a profunda sinceridade, ouviremos apenas um som estridente, como a voz de um asno. Quem quiser louvar a Deus com eficácia, faça como David, pois canta bem quem louva com o coração:

Le son de harpe et de viele,
De psaltere, d'orgue, de gygue
Ne prise pas Diex une figue
S'il n'a ou cuer devocion.
Diex escoute l'entencion (vv. 264-268)

Quando se toca a harpa, as mãos representam as boas obras. Assim, um homem virtuoso toca tão bem que a sua melodia é capaz de enganar o diabo, como fez David ao interpretar o instrumento para o rei Saul. Entretanto, um bom clérigo e um bom predicador se transformam em bons trapaceiros quando gritam muito, mas não fazem o que dizem. Ao contrário, deve-se dizer e fazer o bem, a exemplo daquele jogral, que tocou e cantou tão harmoniosamente diante do altar de Nossa Senhora, que teve o seu pedido prontamente atendido. Portanto, cantemos nossos elevados Kyries, nossas sequências e nossos belos hinos com o corpo e a alma. Mesclando as vozes aos corações sinceros, as melodias e louvores chegarão a Deus e a sua Santa Mãe, como revela a expressão *Sursum Corda*. Finalizando, o autor pede a todos que roguem a Deus para que o nosso coração esteja sempre ajustado ao serviço do Senhor, pois só assim a nossa viola não soará desafinada.

3.1.3.1 Iluminura da versão francesa

Um número considerável de manuscritos, contendo os *Miracles* de Gautier de Coinci, conserva as pautas melódicas e as miniaturas¹⁷⁸. Dos quatro manuscritos, o códice L, presente na Biblioteca Nacional de França, MS 22928, é o único que apresenta a ilustração dividida em quadros, uma das características centrais da iluminura das *CSM*¹⁷⁹, localizando-se no início da

¹⁷⁸ “Some twenty-nine manuscripts contain illustrations to all of Gautier de Coinci’s *Miracles de Nostre Dame*, to selected miracles, or to the prayers attributed to him, and more than eighty copies are unillustrated”. Para citação, veja-se STONES, A., *Notes on the Artistic context of some Gautier de Coinci Manuscripts*, in *Gautier de Coinci. Miracles, Music and Manuscripts*, Krause and Stones (ed.), Belgium, Brepols, 2006, p. 65.

¹⁷⁹ Códice disponibilizado pela Biblioteca Nacional de França em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84546831> [Última consulta em 26 de fevereiro de 2018]. De acordo com Stones, este Códice, que foi propriedade de Luis XIV e do Duque de La Vallière, é datado do século XIV, provavelmente próximo do ano 1300 e proveniente da área de Lyon ou Soissons, veja-se STONES, A., “Illustrated *Miracles of Nostre Dame* manuscripts listed by sigla”, in *Gautier de Coinci. Miracles, Music and Manuscripts*, cit., pp. 373-396.

narrativa. No que diz respeito à disposição e tamanho dos quadros, a organização das imagens não é uniforme na coletânea. Encontramos casos em que a ilustração aparece dividida em um, dois, três, cinco e até sete cenas, como no milagre do Clérigo de Chartres (Livro 1. mir.6), “Dou clerç mort en cui boche on trova la flor”:



BNF. Ms 22928, f. 77v

A iluminura da cantiga “Du cierge que descende au joulour” está dividida em quatro quadros e parece incompleta pela ausência da Virgem no altar da última cena. Os traços, as cores e as proporções não seguem uma uniformidade, sugerindo a intervenção de mais de um iconógrafo. Contrastada com a técnica afonsina, percebemos traços menos precisos, desproporcionais e pouca diferenciação de planos. A imagem segue a dimensão lateral do texto em coluna, porém a vela e a auréola da Virgem rompem a linha superior da moldura. O círio é o elemento central já na primeira cena, enquanto na *CSM* ele se destaca apenas no derradeiro quadro.



Milagre de Rocamadour – BNF. Ms 22928, f. 223v

A ausência das arcadas compromete a organização cênica, mas ainda assim podemos diferenciar os três grupos: a Virgem, a audiência e o jogral, que está sempre num plano mais baixo. Assim como nas miniaturas das *CSM*, o protagonista segue ocupando o espaço central; o público, o lado esquerdo; e a Virgem, o direito, em posição frontal, mas neste caso com a face mais voltada para os espectadores.

Nos três primeiros quadros, acompanhamos as ocorrências do milagre, identificadas pela presença do objeto sobre a viola. Nos dois primeiros, entretanto, o foco volta-se para o gesto de repreensão do monge, que pega a vela com a mão esquerda. A última cena marca, assim como em Afonso X, o ritual estabelecido pelo jogral, que devolve o presente à Virgem. Merece destaque, nos três primeiros quadros, a variação no semblante da Virgem: no primeiro, tem o olhar repreensivo para o monge; no segundo, está inclinada e sorridente, olhando em direção ao jogral; no terceiro, o deleite no rosto de Nossa Senhora alcança o ápice, e a viola passa a ocupar o centro da cena.



Olhar de repreensão - quadro I



Olhar fraterno - quadro II



Semblante alegre - quadro III

No códice de Soissons (S), atualmente na Biblioteca Nacional de França (Ms. 24541)¹⁸⁰, encontramos 78 iluminuras, atribuídas ao ilustrador Jean Pucelle. O manuscrito está composto por 246 fólios, de 335 por 225mm e é datado entre o período de 1328 a 1334.

¹⁸⁰ Códice disponibilizado pela Biblioteca Nacional de França em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000451c/> [Última consulta em 26 de fevereiro de 2018]. Para a iluminura da Virgem neste manuscrito, veja-se BLACK, N., “Images of the Virgin Mary in the Soissons Manuscript”, in *Gautier de Coinci. Miracles, Music and Manuscripts*, cit., pp. 253-280.



Milagre de Rocamador
BNF, Ms 24541, f. 175r

Nesta iluminura aparece, logo embaixo, a rubrica destacada pela cor vermelha – “Du cyerge qui decendi sus la viele au / Vieleur devant l’ymage Nostre Dame” -, que serve de abertura para o texto do milagre. Diferente da representação anterior, esta versão oferece apenas um requadro e o desenho destaca-se pelo traçado fino e detalhado. As figuras e os objetos apresentam maior simetria e obedecem às proporções e escalas. Na representação, acompanhamos o jogral, ajoelhado, tocando a viola diante da imagem da Virgem e do Menino Jesus, a audiência do lado esquerdo e o candelabro no alto. Tanto nesta iluminura como na anterior, a vela pousa sobre o bojo do instrumento, e não sobre o seu braço, como observamos na miniatura da *CSM* 8. À esquerda do jogral, a gestualidade das duas personagens acentua a atmosfera misteriosa da cena: a de roupa rosa segura o braço da de azul, que, virando o rosto, como se estivesse sussurrando, aponta o dedo para o jogral.

O Manuscrito H, da Biblioteca Nacional de França, MS 1533, datado de finais do século XIII, conta com 73 ilustrações¹⁸¹. Assim como nos códices anteriores, a miniatura aparece na abertura do poema e traz a Virgem sustentando uma esfera na mão direita; o menino Jesus

¹⁸¹ Códice disponibilizado pela Biblioteca Nacional de França em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009683f/f211> [Última consulta em 26 de fevereiro de 2018]. Veja-se STONES, A., “Illustrated Miracles of Nostre Dame manuscripts listed by sigla”, cit., pp. 368.

segurando um livro; e o jogral, à esquerda, executando “seu lais”. De todas as ilustrações do milagre, esta é a única em que observamos o intérprete solitário em seu momento de adoração.



Milagre de Rocamador - BNF, Ms 1533, f.198r

Com uma disposição similar ao códice anterior, temos a miniatura do manuscrito N, da Biblioteca Nacional de França, MS 25532¹⁸²:



Milagre de Rocamador - BNF, Ms 25532, f.166v

À direita do quadro, podemos observar o que seria o altar com a Virgem e o Menino Jesus, mas a ilustração está incompleta. À esquerda, concentra-se a tensão que perpassa a trama:

¹⁸² Códice disponibilizado pela Biblioteca Nacional de França em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90631786/f169> [Última consulta em 26 de fevereiro de 2018].

ajoelhado, o jogral empunha a viola de arco, absorto em seu louvor; logo atrás, o monge impede a aproximação da vela; um devoto coloca a mão no ombro do monge, como se o estivesse advertindo; e no fundo, outros fiéis testemunham o milagre. Repete-se aqui a expressiva técnica pictórica: a vela rompe a linha superior e invade o texto, indicando a organicidade das duas linguagens, e a ponta do pé direito do jogral escapa da margem inferior e repousa sobre o branco da página, sugerindo o estado de êxtase do artista, que parece não se incomodar com os conflitos que o cercam.

3.1.4 Análise comparativa

Na *CSM* 8, na primeira estrofe, o narrador anuncia que vai contar um milagre e pede a atenção de todos. Na versão de Coinci, nos doze primeiros versos, o convite vem precedido pela informação sobre o livro de milagres da igreja de Rocamadour:

A s'églyse a Rocheamator
Fait tanz myracles, tanz hauz fais.
Qu'uns mout grans livres en est fais.
Pluiseurs foles leü l'ai. (vv. 2-5)

A revelação colabora para a mobilização dos ouvintes, pois confere autoridade ao relato, enquadrando-se na estratégia de verossimilhança. Ao término do milagre, nos versos 190 e 191, antes de iniciar o sermão, Coinci torna a convocar os seus ouvintes, identificando a todos por suas funções sociais - presbíteros, cantores, clérigos, monges e leigos -, o que demonstra o seu domínio sobre o auditório e, conseqüentemente, sobre os recursos retóricos necessários para sensibilizá-lo. Nos versos seguintes, após uma interpelação indireta, em que deseja saber se todos entenderam corretamente a história, o narrador qualifica a sua própria atuação: “Ce miracle que j'ai retrait, devotement”. Ao afirmar que narrou com “devoção”, Coinci pode estar se referindo não apenas à sua solidariedade ao drama vivido pelo jogral, mas também à sua boa expressividade vocal e gestual. Esse devotamento está de acordo com a recomendação do teólogo franciscano Roger Bacon que, ao tratar da pregação dos franciscanos, em sua *Opus Tertio*, estabelece que a beleza não está apenas na palavra, mas também nos gestos, nas emoções e nos movimentos rítmicos do corpo capazes de comover o auditório:

Et non solum consistunt haec praedicandi argumenta in pulchritudine sermonis, nec in magnitudine divinae sapientiae, sed in affectibus, et gestu, et debito corporis et membrorum accedat, qui docent praedicantem gratiam Spiritus Sancti in prothemat

implorare et pro se et pro populo, et lachrymas devotas in serie persuasionis effundere abundanter¹⁸³.

Na cantiga afonsina, o refrão, que alinhava a narrativa, ressurgindo após cada estrofe, funciona como a grande reflexão que coroa a versão de Coinci. Naquela, o ouvinte é convidado a louvar a Virgem, cantando e com alegria; nesta, é convidado a louvar, cantando e com o coração. Bem desenvolvida no sermão final da versão francesa, a imagem do mencionado órgão surge na quarta estrofe da cantiga, quando se declara que o jogral tinha o “coração” na Virgem. Na versão latina, um pouco antes de se realizar o primeiro milagre, afirma-se que o jogral uniu o canto à oração e precisamente a mesma aproximação é feita por Coinci, em que o artista canta com a boca e ora com o coração. Como analisamos acima, tal metáfora nos remete à imagem das lágrimas, que têm uma função importante na arquitetura cênica das três versões. Na cantiga de Afonso X, o jogral interrompe o canto para chorar e formular o pedido à Mãe de Deus - antes, portanto, de ver realizado o primeiro milagre. Na versão latina, chora copiosamente depois do terceiro milagre e da intervenção dos espectadores, e devolve a vela a Santa Maria. Em Coinci, as águas correm três vezes: o jogral derrama lágrimas de alegria depois do primeiro e do segundo milagre, mesmo diante da ação violenta do monge, e finalmente o público chora emocionado ao ouvir o canto dirigido a Nossa Senhora.

Os pares boca/coração e canto/oração ganham relevo no instante em que, maravilhado com a realização do segundo milagre, o jogral percebe que as cordas de sua viola são tangidas mesmo sem que suas mãos encostem no instrumento:

Pierres endormis n'enjalez
N'a pas les dois sour la viele,
Mais si bien chante et si viele
Devant l'ymage Nostre Dame
De pitié fait plorer mainte ame (vv. 144-148)

A afirmação pode sugerir um mero recurso retórico, como aquela já utilizada no início da história, em que o jogral observa que a sua viola parece querer falar. No entanto, logo após o choro piedoso do auditório, o narrador faz esta revelação desconcertante: o som que emana das cordas faz o coração do jogral se comover e cantar de maneira ainda mais sublime, sugerindo que a melodia é um elemento exterior, que vai ao encontro do artista e é por ele incorporado

¹⁸³ ROGER BACON, *Opus Tertium, II Opus Minus, III Compendium Philosophiae*, vol. I, J SHERREN (ed.), London, Brewer, 1859, pp. 305. Disponível em <https://archive.org/details/frogeribaconop00brewgoog> [Última consulta em 26 de fevereiro de 2018].

harmoniosamente. Assim, para barrar de modo definitivo a atitude repressora do monge, a ação divina revelou-se na própria execução instrumental, potencializando a *performance* do jogral. Na versão de Coinci podemos considerar, portanto, além dos três milagres da vela, o milagre das cordas, que soaram sem o auxílio de mãos humanas. Todavia, não se restringe a essa história a intromissão divina no cerne do próprio fazer artístico, como observamos, por exemplo, na *CSM* 202, em que o clérigo, que fazia uma *prosa de loor* a Santa Maria, solicita à Virgem um milagre inusitado: ele precisa encontrar uma rima. E Nossa Senhora, como mãe zelosa, sopra no coração do prelado a rima tão desejada para concluir o seu louvor - e assim, num jogo de metalinguagem, conclui-se a própria cantiga.

Sobre a ação repressora do monge, convém ressaltar que não podemos creditá-la exclusivamente à sua ignorância. Na *CSM* 8, essa personagem rotula o jogral de “encantador”; na versão latina, de “feiticeiro”; e na francesa, de “Simão Mago, o embusteiro”. E é neste nome que encontramos a chave bíblica de interpretação, como atesta a seguinte passagem dos Atos dos Apóstolos:

Vir autem quidam nomine Simon iam pridem erat in civitate magias faciens et dementans gentem Samariae, dicens esse se aliquem magnum; cui attendebant omnes a minimo usque ad maximum dicentes: “Hic est virtus Dei, quae vocatur Magna”. Attendebant autem eum, propter quod multo tempore magiis dementasset eos (Atos 8, 9-11).

Simão Mago semeou muitas discórdias no seio da nascente comunidade cristã, transformando-se, desde então, no símbolo de tudo aquilo que age de maneira sutil, artilosa e destruidora. Faz parte da tradição mística, portanto, desconfiar de todas as manifestações extraordinárias, passando-as pelo crivo de uma severa avaliação, como na mencionada *prueba por tres*. Nessa perspectiva, compreendemos melhor a rápida conversão do monge na *CSM* 8 e compreendemos também que não existe hipocrisia no gesto de se prostrar aos pés do jogral. Na versão de Coinci, não presenciamos a conversão do monge, mas o narrador deixa entrever a possibilidade ao observar que ele ficou atônito com o clamor da plateia; e no final, temos a confirmação dessa hipótese, pois a festa no monastério contou com a participação de todos os clérigos. A repressão aos santos, muitas vezes, saiu de dentro da própria Igreja e as narrativas medievais refletem bem essa realidade. Mais adiante analisaremos ainda outra cantiga em que uma autoridade eclesiástica age de maneira igualmente enérgica para impedir a continuidade dos milagres - com o intuito, certamente, de desmascarar mais um Simão Mago.

Comparando as três versões, outro elemento dramático se destaca: a intervenção da plateia, que ocorre sempre na sequência do terceiro milagre. Na *CSM* 8, a intervenção se dá, ao mesmo tempo, por meio da voz - “Esto vos non sofreremos” - e dos gestos, quando os espectadores se deslocam para proteger o jogral, como revela a iluminura. Na versão latina, a intervenção ocorre exclusivamente por meio da voz, quando a plateia louva a Deus, e o monge Gerardus sai definitivamente de cena. Na história de Pedro de Sygelar, também é apenas pela voz que a plateia intervém - “Sonez! Sonez! Plus bialz myracles n’avint mais ne ’avenra, ce cuit, ja mais!” (vv. 160-162). Na iluminura da versão em foco, logo após o primeiro milagre, a Virgem se posiciona diante do conflito mediante o olhar severo dirigido ao religioso, o que não deixa de constituir uma intervenção, mesmo que infrutífera. Na versão de Coinci, o jogral se apresenta para uma multidão de quinhentos ouvintes, atestando-se assim o seu prestígio artístico:

Qu’escoutissez plus volontiers
Et li cierges biaux et entiers
Seur la viele redescent
Ce miracle virent cinq cent.

Na verdade, a precisão nos detalhes, com o número de pessoas na plateia, é uma característica do gênero:

los relatos que contienen esos libros muestran siempre un deseo de verosimilitud, esforzándose por proporcionar datos precisos sobre fechas, lugares, nombres, circunstancias, etc., que, al menos aparentemente, puedan ser contrastados por quien albergue alguna duda sobre su veracidad¹⁸⁴.

Além desse aspecto, detectamos, mais uma vez, a interferência da numerologia bíblica, que nos remete a um relato de São Paulo sobre Cristo ressuscitado: “deinde visus est plus quam quingentis fratribus simul, ex quibus plures manent usque adhuc, quidam autem dormierunt” (I Coríntios 15, 6).

Nas versões latina e francesa, a autoria do milagre é atribuída à Virgem, mas também a Deus, uma aparente contradição que se explica pelo fato de que Maria é a Intercessora, a Medianeira e o seu poder de operar milagres provém diretamente do Pai. Portanto, creditar a autoria ora a Nossa Senhora ora a Deus não é uma incoerência, mas a expressão de uma convergência sagrada. Esta verdade mística, muito familiar ao homem medieval, revela-se na

¹⁸⁴ BREA, M., “Tradiciones que confluyen en las Cantigas de Santa Maria”, cit., p. 276.

imagem do altar, pois a Santa Mãe traz em seu colo o Menino Jesus, que é o próprio Onipotente, o Criador do Universo, como ensina o dogma da Santíssima Trindade.

Em Rocamador, a Virgem realizou o milagre motivada pelo devotamento sincero do jogral, mas a fidelidade só conseguiu se expressar por meio do seu domínio da viola e do seu belo canto. Do repertório de Afonso X, encontramos cinco cantigas que trazem a personagem em questão como protagonista, mas apenas na CSM 8 o jogral está exercendo a sua arte em praticamente todas as cenas, como fica evidenciado na correspondente iluminura, em que apenas o último quadro não traz o artista com seu instrumento musical.

3.2 O milagre de Lucca

A história do *Volto Santo de Lucca*, que guarda profundas conexões com Rocamador, envolve episódios extraordinários, que têm origem em Jerusalém, quando Nicodemos confeccionava a escultura de Cristo crucificado, cuja cabeça foi concluída milagrosamente e colocada pelos anjos na imagem. Pouco depois, ocorre o milagre da sua transladação por mar à cidade de Luni, na Itália, e depois para Lucca, onde permanece até hoje na Catedral de San Martino, sendo objeto de culto e veneração ao longo dos séculos¹⁸⁵. Não somente a construção da Santa Face está imersa em um relato maravilhoso, mas a própria imagem é dotada de poderes extraordinários, como atesta a lista de treze milagres redigidos originalmente em latim. No século XIV, o conjunto dos textos foi traduzido para o francês e diversos manuscritos do século XV foram adornados com miniaturas, como veremos a seguir. Desta série, ressaltamos o milagre que envolve o jogral, junto com o que se refere a um jovem injustamente acusado de assassinato, mas que é salvo no momento de sua execução¹⁸⁶. O abade dinamarquês Nicolas de Thingeymar, em sua estadia em Lucca, faz menção a ambos os relatos, pois são os únicos em que o *Volto Santo* fala:

Iter diei a Luna Lucam ducit. Hic est sedes episcopalis ad ecclesiam Mariae [cor. Martini] ubi asservatur effigies, quam ad ipsius Christi vultum fabricare fecit Nicodemus, quae bis locuta fertur, altera vice pauperi calceos [sic] dans, altera pro viro accusato testimonium ferens¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Para a bibliografia do milagre, veja-se ARVO - *Archivio Digitale del Volto Santo*, I. SABBATINI (dir.), Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca, 2014. Disponível em <http://www.archiviovoltosanto.org/en/bibliografia> [Última consulta em 24 de janeiro de 2019].

¹⁸⁶ Cfr. SCHMITT, J.-C., *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 210. Esses dois milagres correspondem ao primeiro e ao último relato do manuscrito, respectivamente.

¹⁸⁷ SCHMITT, J.-C., *Le corps des images*, cit., p. 390.

Dos dois, interessa-nos particularmente o milagre do jogral, conforme os estudos de Foerster, Faral, Schmitt e Bertolucci Pizzorusso¹⁸⁸.

3.2.1 Versão latina

O manuscrito mais antigo que transmite o texto latino, datado do século XIII, apresenta o milagre com o título *De Calciamento sancti vultus argenteo cuidam pauperi mirabiliter oblato*¹⁸⁹ e é composto em primeira pessoa pelo diácono da Catedral de Lucca, Leboinus; porém, como explicita o próprio autor, a redação é bem posterior aos acontecimentos¹⁹⁰. Nessa versão, um jogral, procedente de *Partibus Gallie*, está a caminho de Jerusalém, mas resolve dirigir-se a Lucca para ver o famoso *Vultus* de Cristo. Chegando ao local, encontra a multidão de peregrinos rezando, chorando e depositando oferendas em seu altar. Envergonhado por estar com as mãos vazias, decide oferecer o único bem que possui e, acompanhado de seu instrumento musical, começa a cantar hinos em louvor à Santa Cruz:

Recurrens itaque ad musicum instrumentum, quod lacerto tenebat appensum, et quod poterat donum sue scilicet modulationis laudes vice muneris offere cupiens, ad honorem sanctissime crucis hymnos tanta dulcedine cantare cepit, ut omnium adstantium nimia delectatione demulceret auditum¹⁹¹.

Então, Deus onipotente, conhecedor dos segredos do coração, manifesta a sua gratidão lançando no ventre do jogral a sua sandália do pé direito. Espantado e confuso, carregando aquela relíquia, o jogral sai da capela, esconde-se no interior da igreja, medita largamente e decide devolvê-la ao seu legítimo proprietário. A multidão de fiéis, alvoroçada, disputava o espaço para continuar acompanhando o desenrolar da misteriosa cena. E quando o jogral tentou colocar novamente o calçado no pé direito de Nosso Senhor, a sandália milagrosamente não mais se adaptava aos pés do crucificado.

Perante a Santa Cruz, o jogral decide louvar com a própria arte, chegando à mesma conclusão do acrobata frente à Virgem, como veremos no terceiro capítulo com a narrativa *Le*

¹⁸⁸ Cfr. FARAL, E., *Les jongleurs*, cit., p. 135.; FOERSTER, W., *Le Saint vou de Luques, altfranzösisches Gedicht des XIII. Jahrhunderts*, Erlangen, F. Junge, 1906. Disponível em <https://archive.org/details/lesaintvoudeluqu00foer/page/n3> [Última consulta em 24 de janeiro 2019]; e BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V., *La Vergine e il volto*, cit., pp. 18-46.

¹⁸⁹ De acordo com Valéria Bertolucci, os estudos realizados até o momento permitem situar o relato no final do século XII, porém ainda falta uma edição crítica. *Ibid.*, p. 22. Para o texto da versão latina, veja-se SCHNURER, G. e RITZ, J., *Sankt Kummernis und Volto Santo*, Dusseldorf, L. Schwann, 1934, pp. 159-160.

¹⁹⁰ Cfr. FERRARI, M. C., “Identità e immagine del Volto Santo di Lucca”, in *La Santa Croce di Lucca Il volto Santo Storia, Tradizioni, Immagini: Atti del Convegno, Villa Bottini – Lucca, 1-3 de marzo*, Editori dell’Acero, Comune di Lucca, 2003, p. 94.

¹⁹¹ SCHNURER, G. e RITZ, J., *Sankt Kummernis und Volto Santo*, cit., p. 160.

Tumbeor de Nostre Dame. Na sequência, Cristo agradece com um gesto inusitado, gerando o segundo momento de tensão da narrativa, e a conclusão, que ocorre de maneira abrupta, surpreende pela aparente banalidade do milagre. A exemplo da versão latina do milagre de Rocamador, trata-se de um texto sintético, mas na versão francesa, que analisaremos em seguida, a trama cresce em detalhes e dramaticidade, aprofundando a personalidade do protagonista.

3.2.2 Versão francesa

No poema em língua vulgar francesa, a história do jogral se confunde com o martírio de São Genésio de Roma e seu mais antigo manuscrito é datado do século XIV, mais precisamente em 1311. O texto é composto por 509 versos, porém a saga do jogral tem início apenas no verso 403 - “Quant li vous fu a Luques arivés” -, após a narração da origem da Santa Face e de sua chegada a Lucca.

A narrativa *Le Saint Vou* ocorre no dia da semana dedicado ao Senhor, o domingo, em frente à igreja, onde o jogral, chamado Janois, tinha acabado de tocar e cantar diante de uma multidão de mais de setecentas pessoas, sem que ninguém lhe desse sequer uma moeda. Entrando no templo, surpreendeu-se com uma pessoa na cruz, com o sangue escorrendo dos cravos e do corte em sua costela. Dirige-se, então, a um devoto presente, perguntando-lhe quem é aquele:

Ques hom es çou, que je voi si navré?
Et en quel guerre fu il si atournés?
Est il en vie ou est trespasé? (vv. 427-429)

Pensando se tratar de uma brincadeira, o homem responde:

Dist li preudons: Amis, vous me gabés.
Onques ne fu de char ne d’os formés.
Chou est uns vous qui fu fais outre mer,
Qui senefie qu’ensi fu Dex menés,
Pour tout le monde revoir et delivrer (vv. 430-434)

E Janois, em louvor ao homem crucificado, começa a cantar, acompanhado de sua viola. Para retribuir a sincera interpretação, a Santa Face, invadida pelo Espírito Santo, mexe-se, liberta-se do cravo de um dos pés e lança a sua sandália para o jogral, que a recebe, agradece e diz que vai jantar. Nesse momento, o bispo exige a sua devolução, mas promete que o artista poderá permanecer com a relíquia caso o crucificado repita o milagre - e assim foi feito. Tomado pela ira, a imagem tira novamente o calçado, lança-o para o jogral e declara:

Ne te soit mes ostés!

Je le commane a vous qui ci estés,
Que il ne soit chierement compare. (vv. 457-459)

Diante da ordem, chegou a recusar o valor de duzentas libras, mas aceitou vender pela quantidade de ouro e prata que a sandália fosse capaz de carregar. Ao confirmar que a transação foi dignamente realizada, a figura tornou a colocar o pé no cravo, esvaziou-se do Espírito Santo, reclinou a cabeça e voltou à sua condição de morto. Logo depois, o jogral ofereceu um farto jantar a todo o povo e doou a quantidade restante do dinheiro:

Et Janois fait un disner aprester
De son avoir que Dex li ot presté
Les povres gens manda de la cité
Mengier les fait et mout bien soeler,
Le remanant de l'argent a douné. (vv. 479-483)

Em seguida, despediu-se e retornou à sua vida de artista e o povo “baissent la terre, par ou il est passés” (vv. 490). Pouco depois, no entanto, os pagãos, inconformados por essa ação milagrosa, torturaram e decapitaram Janois; e seu corpo foi conservado e venerado na cidade de Roma, como informam os dois últimos versos:

Li cors en gist a Romme la cité
En eler argent et en or esmeré (vv. 508-509).

Dentre os primeiros testemunhos que comprovam a rápida disseminação do milagre, encontramos, na segunda metade do século XII, a cantiga *Dieus, vera vida, verays*, do trovador Peire d'Alverna, cuja oitava estrofe enumera as maravilhas de Cristo¹⁹²:

E fezetz de l'aigua vi
al covit d'archetricli
ed autres meravils moutz
don hom carnals no sap fi,
ni no.us en mostretz estoutz;
e parlet per vos lo voutz
de Luca, rics reys resplandens¹⁹³. (vv. 50-56)

¹⁹² A difusão do milagre na França foi massiva, sobretudo no norte. Veja-se FERRARI, M. C., *Identità e immagine del Volto Santo di Lucca*, cit., p. 95.

¹⁹³ OROZ ARIZCUREN, J., *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1972, pp. 338-351.

No início do século XIII, a composição *Dieus verays, a vos mi ren*, de Arnaut Catalan, traz este registro: “Geneys lo ioglers a cuy lo voutz de lucas det lo sotlar”¹⁹⁴. Na segunda metade do mesmo século, o trovador Cerverí de Girona, no sirventês *Lo vers del saig e del joglar*, narra as façanhas do artista de Lucca:

Sans Genís ac offici de juglar
Ez amet Déu e servic leyalmén,
e Déus li det lo conpaynó, vivén,
qu’ en paradís devi’ ab luy estar;
e juglars, can c’ obs li fos, li daria,
e saigs ab gran gaug lo pè li tolria¹⁹⁵. (vv. 7-12)

Da segunda metade do século XIII, o *Dit des Taboueurs*, que exalta os tocadores de viola em detrimento dos que tocam tambor, contém esta referência:

Autre bonté lor fist, bien le puis raconter.
Uns jouglers chantoit por la gent déporter;
Ne cortois ne vilains ne li vaut riens doner,
Et li saint vou de Luques, li dona son sollar¹⁹⁶. (vv. 81-84)

3.2.2.1 Imagem do *Volto Santo*

O legado iconográfico em torno do *Volto Santo* é abundante, sobretudo a partir da segunda metade do século XIV, como indicam as produções de manuscritos iluminados e as reproduções em afrescos nos templos da Itália, Alemanha e França. Dos manuscritos ilustrados, destacamos o Códice Rapondi, da Biblioteca Apostólica do Vaticano (MS. pal. lat. 1988), composto em Paris em torno de 1410 pelos irmãos Dino e Jacques Rapondi, que reproduz a versão francesa dos treze milagres realizados pelo crucifixo, acompanhada por vinte e seis miniaturas¹⁹⁷. De acordo com

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 74-81. Atribuição presente no códice C da lírica occitana, MS 856 da Biblioteca Nacional de França, fólio 360v. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8419246t/f788> [Última consulta em 25 de janeiro de 2019].

¹⁹⁵ Sobre a interpretação desta estrofe: “Lewent conjectura que per això diuen que la persona divina s’ha fet companhó de Genís, en vida (vivén), en espera d’admetre’l en el Cel”. Veja-se COROMINES, J., *Cerverí de Girona Lírica I*, Barcelona, 1988, p. 270; RIQUER, M., *Los Trovadores*, cit., p. 1583.

¹⁹⁶ NOOMEN, W., *Le jongleur par lui-même. Choix de dits et de fabliaux*, Louvain-Paris, Peeters, 2003, pp. 148-149.

¹⁹⁷ Códice disponibilizado pela Biblioteca da Universidade de Heidelberg: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1988/0020 [Última consulta em 25 de janeiro de 2019]. Fruto de circunstâncias excepcionais na sua composição, o Códice Rapondi constitui uma “chave” para compreender o êxito devocional da Sagrada Face. Sobre as particularidades do manuscrito, cabe citar o *Archivio Digitale del Volto Santo*: “Per il fatto di essere un libello interamente dedicato alla storia del crocifisso e di contenere il ciclo di illustrazioni più ampio fra quelli conosciuti che riguardano il simulacro, il Pal. Lat. 1988 rappresenta un *unicum*, frutto della committenza dei Rapondi, la più ricca e influente tra le famiglie mercantili lucchesi presenti nelle Fiandre e a Parigi. (...) Il codice Rapondi resta un caso isolato, frutto di circostanze eccezionali, ma allo stesso tempo si propone come ‘chiave’ per comprendere meglio le ragioni del successo devozionale e figurativo che il Volto Santo ebbe al

Schmitt, o códice, ricamente ilustrado, testemunha a intensidade da devoção à Santa Face na comunidade luquense de Paris, como podemos contemplar nesta cena:



O jogral e o *Volto Santo*
Biblioteca Vaticana Ms. Pal. lat 1988, f. 16 v

Em contraste com as representações anteriores, o jogral não encosta os dois joelhos no chão, mas apenas o direito, enquanto toca a sua viola de arco. A audiência, que não é mencionada no texto, demonstra por meio dos gestos a sua perplexidade, constatando que o sapato branco, lançado por Cristo, está sobre o pano verde em frente ao jogral. A caracterização adotada para o crucifixo vai se manter nas outras imagens: o fundo decorado com bolas douradas, a roupa ornamentada e o cálice sob o pé direito, que está descalço¹⁹⁸. Sobre estes detalhes, observa Jean-Claude Schmitt:

principiare del XV secolo ed è pertanto un imprescindibile punto di riferimento”. Para a citação veja-se ARVO, cit., [Última consulta em 25 de janeiro de 2019].

¹⁹⁸ “Piuttosto interessante è la cura nella resa di alcuni dettagli dell’ornamentazione della scultura, come la frangia di tessuto policromo, storicamente attestata, che orna le estremità delle maniche e della veste”. Cfr. ARVO, cit., <http://www.archiviovoltosanto.org/en/node/1049> [Última consulta em 25 de janeiro de 2019].

Conformément à la tradition iconographique du Volto Santo, le pied droit lui-même est marqué d'une croix qui fait défaut au gauche. Enfin, le pied droit touche le bord d'un calice, lui-même placé sur la table d'autel, mais du côté droit par rapport à l'axe de symétrie de la croix. Cette disposition originale est attestée dès les plus anciennes représentations du Volto Santo, sur les monnaies de la ville au début du XIII siècle. Le pied droit, les souliers et le calice sont jusqu'à aujourd'hui des éléments rituels importants du Volto Santo¹⁹⁹.

Embora não tenha a divisão em arcadas, os espaços estão delimitados: à direita, Cristo ocupa a metade da cena, o que corresponde, nas *CSM*, ao destaque conferido ao altar; no centro, o jogral e sua viola; e à esquerda, o público. A perspectiva, a gestualidade da audiência, a devoção do jogral e o instrumento apresentam notáveis semelhanças com as imagens de Pedro de Sigrar.

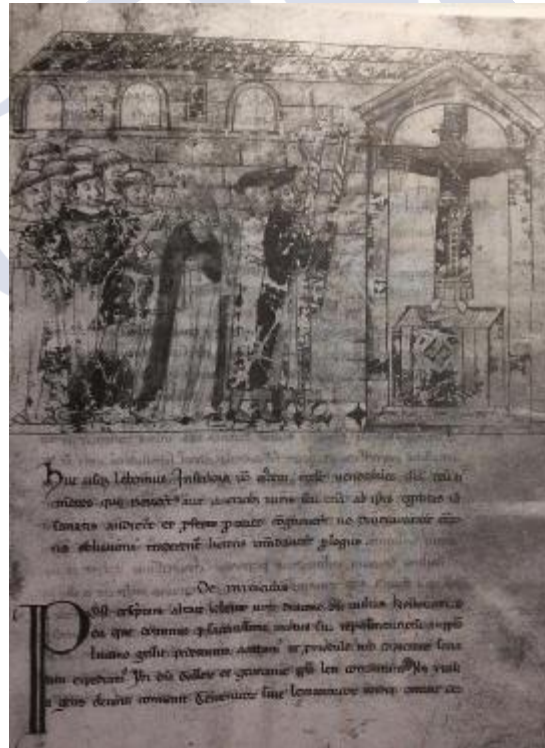
O mais antigo manuscrito iluminado, denominado *Tucci-Tognetti*, é um códice composto como livro oficial da *Fraternitas Sanctae Crucis*, conhecida como a confraria do *Volto Santo*, fundada em 1306, para dar assistência e promoção ao culto da imagem sagrada. Sua iconografia não representa o milagre do jogral, limitando-se a três momentos da adoração, em que vemos o gesto de beijar o pé direito do crucifixo. A vela, elemento central em Rocamador, não é mencionada no *Volto Santo*, mas surge duas vezes na narrativa pictórica: na mão de um confrade e no ritual de exaltação da Santa Cruz - evento conhecido como *Luminara di Santa Croce*, celebrado em Lucca a cada dia 13 de setembro²⁰⁰.

¹⁹⁹ SCHMITT, J-C., "Cendrillon crucifiée. À propos du Volto Santo de Lucques", in *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, cit., pp. 243-246.

²⁰⁰ Ainda hoje se celebra em Lucca, nesta mesma data, a exaltação da Santa Cruz, celebração em que o povo, carregando velas, sai em procissão da capela de São Frediano em direção à catedral de São Martinho, onde se encontra a imagem sagrada. *Ibid.*, p. 235.



Capela medieval do *Volto Santo* - ritual do beijo
Ms. Tucci-Tognetti, f.2r²⁰¹



Procissão em honra do *Volto Santo* com velas
Ms1306, f. 5v²⁰²

²⁰¹ Imagem retirada de ARVO, cit., [Última consulta em 25 de janeiro de 2019].

²⁰² SCHMITT, J.-C., “Cendrillon crucifiée. À propos du Volto Santo de Lucques”, cit., p. 263.

3.2.3 De Lucca a Rocamador

Embora haja diferenças relevantes entre os milagres de Lucca e Rocamador, as narrativas convergem de forma significativa. Pedro de Sigrar, por exemplo, revela a sua ingenuidade na ousadia quase infantil de seu pedido, enquanto Janois a expressa duplamente: por ser incapaz de distinguir uma escultura de um ser humano real; e por desconhecer a identidade do crucificado. A primeira parte do conto, que vai até o surpreendente diálogo com o devoto, evidencia não só o despreparo intelectual de Janois, mas também a dificuldade em ver retribuída a sua habilidade artística, pois não conseguiu angariar nenhuma moeda, mesmo diante de uma plateia de setecentas pessoas - maior que a de Coinci, que contava com quinhentos devotos. Ao construir o perfil do jogral como ignorante e incompetente, o narrador manipula com habilidade a expectativa do ouvinte, que não iria imaginá-lo como destinatário de um grande milagre. Assim, não podendo utilizar o recurso da previsibilidade, resta ao ouvinte estar vigilante, pois o próximo detalhe pode provocar uma nova guinada na trama, como ocorre, por exemplo, com o lançamento da sandália e a fala do crucificado. Com tal arquitetura, o autor mantém o público mobilizado, ganhando eficiência comunicativa, o que constitui uma técnica recorrente nessas narrativas.

Os benefícios do milagre redundam em bens espirituais para todos, mas também trazem bens materiais, pois o jogral utiliza o ouro para oferecer um jantar ao povo, doando-lhe o restante. Caminhando para o que parecia ser o fim da história, o protagonista se desfaz de tudo e retorna à vida de jogral. Logo em seguida, no entanto, ele é torturado e decapitado pelos pagãos, sofrendo na própria pele a paixão de Cristo, transformando-se em mártir, como aquela personagem ensanguentado, que provocou a sua perplexidade no início da história²⁰³.

Um traço distintivo entre os milagres de Rocamador e Lucca está relacionado com a plateia no interior da igreja. Em Rocamador, o texto mostra uma audiência que expressa o seu encantamento e participa da trama. Em Lucca, o texto revela apenas a presença de um devoto, a quem Janois dirige a pergunta inicial, e da multidão que estava do lado de fora, o que nos permite conjecturar sobre as pessoas que já deviam estar dentro da igreja, quando o jogral começou a cantar, e as que foram chegando, atraídas pelos comentários que começaram a circular. Na versão

²⁰³ O milagre impõe uma identificação com a história de São Genésio, santo que foi martirizado e decapitado pelo imperador Diocleciano, considerado o patrono dos artistas e dos jograis, como mencionou Cerverí de Girona. Na iconografia tradicional, São Genésio é retratado não como um ator, mas como um jogral juntamente com sua viola. Como destaca Bertolucci Pizzorusso, ainda hoje Genésio é um santo muito venerado na diocese de Lucca e frequentemente sua história se confunde com a do santo francês Genésio de Arles, mártir do século VI. Sobre o nome do jogral e a correspondência com o santo, veja-se BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V., *La Vergine e il volto*, cit., p. 30; e, da mesma autora “Per una tipologia dei miracoli del giullare”, cit., p. 374.

latina da narrativa, contudo, encontramos referências aos espectadores, que se manifestam com encanto e maravilhamento, mas sem intervir no curso dos acontecimentos, como ocorre na *CSM* 8.

Na igreja de Lucca, diante da resposta do devoto, o jogral passa a louvar a imagem, tocando e cantando. O artista não se dirige a Nossa Senhora, como na cantiga, mas ao seu Filho - o que não implica nenhuma diferença substancial, como já analisamos. O contraste significativo está no fato de o jogral não fazer pedidos, o que torna o milagre ainda mais admirável. Atuando com a mesma agressividade do monge, o bispo aguarda, não a prova de três, mas apenas uma repetição para que ele se convença da procedência divina do fato. E as expectativas se quebram outra vez porque a fala de Jesus surpreende pelo seu conteúdo objetivo, concreto, centrado no valor monetário. E aquela pergunta, digna de um louco, tornou-se profética, pois a escultura realmente ganhou vida, ressuscitou, assim como ocorreu com o próprio Cristo em sua passagem terrena.

A versão latina, bem sintética, apresenta igualmente o jogral como peregrino e pobre, embora se distancie da aventura de Janois em muitos aspectos. Naquela não encontramos o diálogo inicial com o devoto nem a fala de Cristo nem a intervenção negativa do bispo. A decisão de devolver a sandália parte exclusivamente do jogral, após orar e refletir sobre o ocorrido, e a impossibilidade de recolocá-la no pé direito de Cristo confirma o milagre, autorizando o artista a fazer bom uso da relíquia divina²⁰⁴.

A trama está enraizada no discurso bíblico, como nesta passagem do evangelho de São Lucas, em que as palavras de Jesus dirigidas aos seus discípulos servem como síntese da aventura de Janois: “Confiteor tibi, Pater, Domine caeli et terrae, quod abscondisti haec a sapientibus et prudentibus et revelasti ea parvulis; etiam, Pater, quia sic placuit ante te” (Lucas 10, 21). Na primeira carta à comunidade de Coríntios, São Paulo insiste nessa mística que apregoa a inversão de valores em relação aos padrões sociais estabelecidos:

quia quod stultum est Dei, sapientius est hominibus, et, quod infirmum est Dei, fortius est hominibus (1 Coríntios 1, 25).

²⁰⁴ O tema do calçado como *signum* nas narrativas miraculísticas está presente também no discurso de *Saint Soulier de Notre Dame de Soissons* e em Gautier de Coinci na narrativa *Le soulier de la Vierge*. Para a iluminura e o texto deste milagre, veja-se <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000451c/f366> [Última consulta em 25 de janeiro de 2019]. No repertório das *CSM*, encontramos registros da *çapata* nas cantigas 64 e 61. Schmitt assinala a tradição bíblica de descalçar o sapato, bastante popular na Idade Média, registrada em (Deuteronômio 25, 5-10) e em (Ruth 4,8). SCHMITT, J-C., “Cendrillon crucifié. À propos du Volto Santo de Lucques”, cit., pp. 239-240.

Nemo se seducat; si quis videtur sapiens esse inter vos in hoc saeculo, stultus fiat, ut sit sapiens. Sapientia enim huius mundi stultitia est apud Deum (1 Corintios 3, 18-19).

Em Rocamador, o *signum* da vela serve de eixo condutor, culminando com o compromisso anual de levá-la ao santuário. Na história de Lucca, é substituída pelo calçado e a iniciativa que institui a peregrinação é efetivada pela confraria. A presença do cálice sob o pé direito do crucificado marca para a posteridade a prova do milagre e vincula o *Volto Santo* a outro *signum* eucarístico - objeto destinado a receber e guardar o sangue de Cristo, que se irmana ao do jogral martirizado.

3.3 Os jograis santificados e o milagre de Arras

3.3.1 Versão de Afonso X - CSM 259

O milagre tem lugar na igreja da cidade francesa de Arras, conforme explicita a rubrica dos códices F43 e E259: “Como Santa Maria fez avïir na ssa eigreja d’arras dous jograres que sse querian mal, e deu-lles hũa candea que non pode outre trager senon eles”²⁰⁵. No códice de Florença, nos fólhos 54v e 55r, faltam a pauta melódica, os rótulos das miniaturas e o acabamento no rosto das personagens do primeiro quadro. O texto está dividido em dez estrofes de quatro versos, com dez sílabas métricas cada um e com esquema rimático bbbA no corpo da cantiga e AA no refrão. Do milagre, contamos com uma versão latina, anônima, datada entre 1175 e 1200, e uma versão versificada em língua vulgar, posterior ao ano de 1237, que segue o texto latino²⁰⁶. Outras adaptações em língua francesa, sobretudo nos séculos XVI e XVII, foram redigidas em prosa e em verso, o que atesta a grande difusão do episódio conhecido como *la Chandelle d’Arras*, ou o milagre fundacional da *Confrérie des Jongleurs et des Bourgeois d’Arras*²⁰⁷.

Na versão afonsina, dois jograis que, por obra do demônio, se tornaram inimigos recebem a visita da Mãe de Jesus, que promove a reconciliação e os incumbe de uma tarefa, falando diretamente com os protagonistas em duas ocasiões: a primeira, em sonho; a segunda, na igreja de

²⁰⁵ A rubrica não apresenta diferenças nos dois códices.

²⁰⁶ Para a análise da narrativa, conservada no manuscrito nº 17.229 da Biblioteca Nacional de França, utilizamos a seguinte edição crítica de BERGER, R., *Le Nécrologe de la Confrérie des Jongleurs et des Bourgeois d’Arras*, Arras, 1970, onde se explica: “Sa longueur exceptionnelle, le soin avec lequel il a été composé lui donnent une place à part dans la littérature hagiographique: on ne pourrait guère lui comparer que certains des miracles de Notre-Dame de Chartres, rédigés vers 1210”. Para a citação veja-se *Ibid.*, p. 137.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 48.

Arras, quando, de posse de uma vela, saem com a missão de curar a grave doença conhecida como “fogo de São Marçal” – uma dermatose do tipo *pemphigus foliaceus*, conhecida também como “fogo de Santo Antônio” e “fogo selvagem”. Como em Rocamador, ocorre o confronto com a hierarquia eclesiástica, aqui representada pela autoridade do bispo, que não acredita nos jograis e lhes toma a vela. Em consequência desta atitude, acaba contaminado pela doença e, quando o fogo começa a lhe subir pelo corpo, arrepende-se e é socorrido pelos jograis. O refrão, composto por dois versos, reitera o poder da Virgem:

*Santa Maria punna d' avïir
os seus por se deles mellor servir.*

O exórdio utiliza as fórmulas linguísticas destinadas a atrair o ouvinte: “miragre grande” e “que vos quero retraer”. Em seguida, apresenta os protagonistas e sintetiza o problema: “de dous jograres que fez ben querer; / mas o demo provou de os partir”. No primeiro verso, compreendemos que a amizade entre eles era santificada, o “ben querer” que os unia era ação da própria Virgem, pois “sabian muit’amar”, até que, levados por uma tentação, separaram-se, mas não somos informados sobre o motivo da desavença. Podemos interpretar que a amizade se estendia à atuação profissional, o que pode ser verificado não no nível literário, mas no discurso pictórico, em que contemplamos, no primeiro quadro, os artistas com suas violas de arco²⁰⁸. Sobre a atuação em dupla, encontramos muitos testemunhos: o trovador occitano Giraut de Bornelh levava dois cantadores para interpretar suas composições²⁰⁹; as iluminuras do *Cancioneiro da Ajuda* mostram sempre dois músicos executantes²¹⁰; e no códice dos músicos das *CSM*, acompanhamos os instrumentos sendo executados por duas personagens, como nas imagens a seguir:

²⁰⁸ Lembremos que os autores Disalvo e Rossi, partindo dos três discursos que formam as *CSM* - poético, iconográfico e musical -, estabelecem uma distinção em três níveis: a *performance* representada, em que observamos o momento de sua execução; a *performance* realizada, em que se verificam as marcas deixadas pela execução; e a *performance* futura, caracterizada pelas alusões às novas apresentações, veja-se DISALVO, S., e ROSSI, G. P., “Entre la juglaría y la liturgia: dos modos de performance en las Cantigas de Santa María de Alfonso X”, cit., p. 210.

²⁰⁹ Na *Vida* do trovador encontramos o seguinte relato: “E la soa vida si era aitals que tot l’ívern estava en escola et aprendia letras, e tota la estat anava per cortz e menava ab se dos cantadors que cantavon las soas chansos”. Cfr. RUIZ, M., *Los Trovadores*, cit., p. 474.

²¹⁰ Sobre a *performance* e a composição das iluminuras do *Cancioneiro da Ajuda*, Maria Ana Ramos descreve: “No plano figurativo (personagens, vestuário), comparece sempre à esquerda um personagem, em posição sentada, que é acompanhado, uma vez por um único harpista, e em todas as outras por duas figuras, instrumentistas ou espectadores, sendo portanto, predominante a trilogia. Este personagem, nobre pela posição espacial do corpo, pelo porte e pela atitude, tem de ser identificado com o trovador. O trovador comparece, portanto, como espectador da sua própria obra na medida em que parece julgar a interpretação das suas cantigas”. Para a citação, veja-se RAMOS, M. A., “Retratos de trovadores: a tradição galego-portuguesa”, *Politeia: História e Sociedade*, vol. 15, Vitória da Conquista, 2015, pp. 195-196. Sobre a *performance* musical e a instrumentação nas iluminuras do



Facsimile, *Cancioneiro da Ajuda*, f. 21r



Códice Princeps, Escorial, b. 1.2. f. 39v

O primeiro quadro da iluminura afonsina, abaixo, traz uma organização de interior, com dois arcos de tipo ogival ou apontado. Entre as duas arcadas, a coluna tem um efeito cronológico, servindo para identificar, no mesmo quadro, dois momentos distintos, o que confere grande dinamismo às personagens - uma técnica pouco utilizada no *corpus* das *CSM*²¹¹. Na arcada da

Cancioneiro da Ajuda, veja-se FERREIRA, M. P., *Cantus Coronatus. 7 Cantigas d'El-Rei Dom Dinis*, Kassel, Edition Reichenberger, 2005, pp. 38-41.

²¹¹ Tal como nos informa Chico Picaza, “Aunque el Códice organiza sistemáticamente la ilustración de las diferentes escenas de modo que cada miniatura representa un único momento concreto del desarrollo de la acción, es significativo el hecho, absolutamente minoritario, de algunos casos en los que una misma miniatura ubica dos momentos sucesivos y distintos en el tiempo y en el espacio

esquerda, vemos os dois amigos jograis em plena atuação musical, mas iniciando um desentendimento, pois o da esquerda toca a viola e o da direita interrompe a execução. No momento seguinte, na arcada da direita, o demônio invade a cena e se coloca entre os dois, alimentando o conflito, como indica o gesto de ambos, que apontam o dedo um para o rosto do outro. Embora a cara do Maligno esteja enodoada²¹², podemos observar as suas pernas com patas de animais, que é como a iconografia tradicional representa o Príncipe da Mentira, como salienta Mercedes Brea:

Los rasgos dominantes de su descripción (tanto en la literatura como en el arte) son la diversidad y la exageración, la falta de belleza y armonía, la distorsión (es una repugnante deformación de la naturaleza humana, o más bien de la angélica que e correspondía antes de cometer el pecado de rebelarse contra el Creador); su aspecto bestial denota su brutalidad, su simpleza y su pérdida de control ante los instintos, a la vez que resulta grotesco²¹³.

Este é o único quadro em que se identifica o instrumento musical, uma viola de arco bastante similar à da CSM 8, da qual se diferencia apenas pelo tamanho do arco.



Quadro I-Facsimile Cod. B.R.20, f.55r

(...) En estos casos tan excepcionales lo que sucede en realidad es que la página que aparentemente se ilustra con seis recuadros, pasa en realidad a tener siete escenografías distintas”. Para a citação, veja-se CHICO PICAZA, M. V., *Composición Pictórica en el Códice rico de las Cantigas de Santa Maria*, tomo I, cit., pp. 118-119.

²¹² Tanto no códice de Florença como no de El Escorial, o rosto do demônio sempre aparece borrado, podendo tratar-se, de acordo com Santiago Luque, de uma atitude proposital, realizada pela mesma mão. Veja-se LUQUE, A. S., “Marco histórico y texto”, in facsímile *El Códice de Florença, de las Cantigas de Santa Maria*, cit., p. 68.

²¹³ BREA, M., “Demonios travestidos de santos”, cit., p. 111.

Na terceira estrofe, no *medium narrationis*, somos introduzidos à parte nuclear do enredo, sublinhada pela fala de Nossa Senhora, que aparece em sonho a cada um dos jograis. Na tradição cristã, o sonho é uma forma comum utilizada por Deus para falar com seu povo, o que transparece em outros episódios das *CSM*²¹⁴. Neste momento, por meio das instruções da Virgem, o milagre é situado na igreja da cidade de Arras, para onde as personagens deveriam se dirigir na manhã seguinte:

Ca lles veo en sonnos e assí
lles diss': 'Amigos, id' ambos a mi
a mia eigreja d' Arraz, e ali
vos direi como vos mando guarir.'

O topônimo é mencionado nas *CSM* 68, 122 e 105. Nesta última, faz-se referência ao mal dos ardentes e aos doentes albergados na igreja: “e todo-los daquela vila ardían / daquel fôgu'e fazían-se levar / aa eigreja u tantos jazían” -; na *CSM* 68, o enredo também é centrado na reconciliação milagrosa, neste caso entre duas mulheres, como explicita o refrão: “a groriosa grandes faz miragres por dar a nós paz”. Capital da região norte francesa de Pas-de-Calais, Arras era um importante centro comercial e o próprio rei Afonso, em sua cantiga de escárnio, *O genete*, trata dos famosos tecidos provenientes desta vila: “e houveram tal pavor, que os seus panos d'arrazes tornarom doutra color”. Arras se destaca também por ser o berço de jograis e trovadores, como Jean Bodel e Adam de la Halle, e chega a ocupar, no século XIII, o posto de grande centro literário e teatral, apresentando uma produção artística abundante e variada de *chansons*, *jeux-partis* (*partimen*), *fabliaux*, *dits moraux*, peças satíricas e milagres dramáticos, como o *Jeu de la Feuillée*²¹⁵. Ali nasceu o primeiro milagre dramático em língua vulgar, uma curiosa coleção de peças satíricas e o conjunto de poemas das *Fatrasies*, caracterizados pelo *nonsense* e a incoerência material. Com efeito, sobre essa efervescência intelectual, discorre Roger Berger nos seguintes termos:

²¹⁴ Algumas cantigas que tratam de aparições da Virgem em sonho: *CSM* 15, 42, 53, 68, 79, 85, 285, 292, 309, 325, 345, 348, 368, 384. Cfr. OCSMD. [Última consulta em 21 de janeiro de 2019].

²¹⁵ Cfr. FAIVRE, B., “L'acteur et le jongleur”, in J. JOMARON (ed.), *Le théâtre en France*, vol. I, Paris, Armand Colin, 1998, p. 40. Em seu artigo, Bernard Faivre busca compreender a fronteira entre o ator de teatro e o jogral, tendo a localidade de Arras como ponto emblemático desta fusão. Segundo o autor, as obras teatrais surgidas nessa cidade são compostas por artistas profissionais que desenvolvem o seu trabalho graças ao mecenato, decorrente do apogeu econômico, possibilitando ao jogral dedicar-se inteiramente à criação, experimentando e aperfeiçoando novas formas de escrita: “Si Arras est au XIII siècle la capitale du théâtre, c'est parce qu'elle a donné à des jongleurs les moyens matériels de devenir des auteurs de théâtre”. *Ibid.*, p. 40.

Bretel, Fastoul, Nevelon Amion, Jacques le Vinier... font partie de la troisième génération des écrivains arrageois. La première avait été celle d'un jongleur de profession, Jean Bodel: mort en 1210, il pourrait bien avoir eu commerce avec ces poètes grands seigneurs qu'étaient Gautier d'Arras, Huon d'Oisy et Conon de Béthune. La seconde est surtout celle des clercs: Gilles et Guillaume le Vinier, Pierre de Corbie, Simon d'Authie. La troisième, la plus nombreuse, est dominée par les bourgeois; elle est décapitée par la grande épidémie de 1272-1273 qui emporte Baude Fastoul, Robert le Clerc et l'incomparable animateur que fut Jean Bretel²¹⁶.

A Virgem aparece aos jograis separadamente, mas direciona a fala aos dois, conforme indica a utilização do plural - “amigos”, “ambos”, “vos direi”, “como vos mando” -, como se o tema da reconciliação estivesse implícito em seu discurso, o que explica a falta de estranhamento entre ambos ao se encontrarem pela primeira vez na igreja. O segundo quadro nos permite acompanhar, ao mesmo tempo, as duas aparições de Nossa Senhora:



Quadro II-Facsimile Cod. B.R.20, f.55r

À esquerda, a Virgem Maria levanta o dedo índice, como se estivesse emitindo uma ordem; e à direita, mostra a mão direita aberta e a esquerda sobre o corpo do jogral. Ao situar as personagens de maneira oposta, altera-se o modo como a Virgem e os Anjos estão posicionados, modificando a gestualidade, obrigando o leitor/espectador, em curto espaço, a redefinir seu ponto de vista. Para criar maior movimento à cena, o anjo, à esquerda, é retratado em posição frontal, contrastando com o posicionamento em perfil das demais figuras. A frontalidade, raramente utilizada nas iluminuras historiadas, serve para evidenciar uma personagem, como ocorre com a

²¹⁶ BEGER, R., *Le nécrologe de la confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras*, cit., p. 118.

Virgem em Rocamador²¹⁷. Os Anjos, marcantes na iluminura, não são mencionados na cantiga, e funcionam como reforço à intervenção divina.

Na manhã seguinte, atendendo às instruções recebidas, cada um se encaminha para a igreja de Arras, onde veem a Virgem “escontra si viir”:

E diss': 'Amigos, vossa entençon
partid', e ambos mui de coraçõ
amade-mi e vos muit', e al non
façades, ca vos non ei de falir.'

Por uma ação milagrosa, a desavença transforma-se em reconciliação entre os jograis e entre eles e Deus, recobrando, a pedido de Nossa Senhora, a amizade sincera, marcada pela palavra coração, “mui de coraçõ”; e Maria insiste para que sejam fiéis, pois ela não lhes faltará. Assim como na CSM 8, o coração é o centro da experiência sagrada, o destinatário da mensagem celestial, pois nele está a medida da devoção sincera, retomando a concepção delineada na Antiguidade por Aristóteles, para quem a amizade deve ser guiada pela virtude²¹⁸. Esta reflexão, recuperada por Cícero na obra *De Amicitia*²¹⁹, é retomada, posteriormente, na teologia cristã. Santo Agostinho, por exemplo, identifica o nível máximo de amizade no próprio Cristo, “Ille enim veraciter amat amicum, qui Deum amat in amico”²²⁰, patamar alcançado pelos jograis após a intercessão de Maria²²¹. Como ressalta Frateschi Vieira, o debate em torno do conceito de amizade ganha relevo na obra legislativa do rei Sábio que o reelabora, na Partida IV, Título XXVII, introduzindo inclusive conceitos que se refletem na poesia trovadoresca galego-portuguesa²²².

Na estrofe seguinte, o discurso da Virgem é interrompido e os jograis recebem a vela para a cura dos doentes. No terceiro quadro, temos a solenidade da entrega, com o testemunho de um

²¹⁷ Cfr. CHICO PICAZA, M.V., “La ilustración del Códice de Florencia”, in *El Códice de Florencia, de las Cantigas de Santa María*, edición facsímil, cit., p. 128.

²¹⁸ De acordo com Aristóteles, “L’amitié parfaite est celle des bons et de ceux qui se ressemblent par la vertu. C’est dans le même sens qu’ils se veulent mutuellement du bien, puisque c’est en tant qu’ils sont bons eux-mêmes; or leur bonté leur est essentielle”. Para a citação, veja-se ARISTÓTELES, *Éthique de Nicomaque*, Jean VOILQUIN (ed. e trad.), Paris, Flammarion, 1992, p. 234.

²¹⁹ CICERO, *L’amicitia*, C. SABBIO (trad.), Milano, Rizzoli Libri, 1993.

²²⁰ AGOSTINHO DE HIPONA, *Obras completas de San Agustín XXV, Sermones 5º*, Pio de LUIS (ed. e trad.), Madrid, 1984, Sermão nº 336, p. 758.

²²¹ Sobre o desenvolvimento do conceito de amizade na dicotomia entre sacro e profano, veja-se OSCHEMA, K., “Sacred or Profane? Reflections on Love and Friendship in the Middle Ages”, in L. GOWING et. alii (eds.), *Love, Friendship and Faith in Europe, 1300-1800*, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 43-65.

²²² Cfr. VIEIRA, Y. F., “Leituras e Releituras do léxico da ‘amizade’ na lírica medieval”, in *Actas AHLM, Zaragoza*. (no prelo)

anjo, conforme observamos na arcada da esquerda. A grande “candea”, símbolo da redenção e de todo o milagre, é realçada na arcada central:



Quadro III-Facsimile Cod. B.R.20, f.55r

A partir do terceiro quadro, as cenas se deslocam para o interior do templo, com a divisão tripartida de arcadas, sendo a da esquerda de tipo angular ou mitra, e as outras ogival/ apontado. Nos casos em que se mesclam, o ogival abriga a cena de destaque, e o angular, a secundária²²³. Portanto, para protagonizarem a ação principal, as três personagens se deslocam para a arcada central, deixando a da direita exclusivamente para o altar, onde está o sacrário ladeado por dois castiçais.

A vela servirá para a cura milagrosa “do mal a que chamam fogo de San Marçal”, que é denominada, no *corpus* das CSM, como “mal do fogo”, “fogo montês”, “infernai fogo” ou “fogo que salvaj’ouço chamar”²²⁴. A doença, conhecida desde a Antiguidade e já acima mencionada, foi registrada por diferentes fontes, que apontam a sua gravidade, pois devorava os membros e os fazia cair:

²²³ “El apuntado cobija lo más importante y los arcos en mitra el resto de los personajes”. Para a citação, veja-se CHICO PICAZA, M.V., *Composición Pictórica en el Códice rico de las Cantigas de Santa Maria*, tomo I, cit., p. 104.

²²⁴ A referência ao “fogo infernai” pode ser encontrada nas CSM 37, 53, 81, 91, 105, 134, 295. Dentro do repertório profano galego-português, o rei Sábio, na cantiga “Ao daian de Cález eu achei” (B493 e V76), menciona o fogo de São Marçal: “se acha molher que aja [o] mal / deste fogo que de Sam Marçal é”. Para o texto da composição, veja-se LAPA, M. R., *Cantigas d’escarnho e de mal dizer*, cit., pp. 42-43. Nos *Milagros de Nuestra Señora*, Gonzalo de Berceo relata a destruição provocada pelo mal de São Marçal no milagre XVII, intitulado *La iglesia de la gloriosa profanada*: “Envío Dios en ellos un fuego infernai,/ non ardié e quemaba com el de San Marzal,/ quemávalis los miembros de manera mortal,/ dicién a grandes voces: ‘Sancta María, val!’” (vv. 385-388). Para a edição do milagre, veja-se GONZALO DE BERCEO, *Los Milagros de Nuestra Señora*, B. DUTTON (ed.), 2ª ed., Londres, Tamesis Books, 1981, pp. 131-138.

Ca os nembros lles caían,
e sól dormir nen comer
per nulla ren non podían
nen en séus pées s'érger,
e ante ja querrían mórtos ser
que sofrer door atán descomūal²²⁵. (vv. 30-34)

A doença é produzida por um fungo, parasita dos cereais, conhecido por *ergot* ou esporão do centeio (*claviceps purpurea*). Em cada região, parece estar associada a um santo, sendo conhecida também como Fogo de Santo Antônio, Fogo de Santo Antão, Fogo da Virgem Maria e Fogo de São Firmino. O vínculo de São Marçal com a enfermidade tem sua origem no milagre do santo contra o *mal des ardents*, que devastava a região da Aquitânia no século X²²⁶. Segundo o *Traité de la devotion des anciens chrétiens à Saint Martial*²²⁷, no dia da cura, às 4 da manhã, a terra se iluminou e, em cima da igreja de São Pedro, onde se encontra o sepulcro de São Marçal, uma luz brilhante desceu do céu e mais de sete mil doentes foram curados. Depois, o arcebispo de Bordéus, vendo que a doença ainda permanecia, ameaçou deixar de crer e de reconhecer o santo como patrono da Aquitânia caso não atendesse às suas orações. Nessa noite, o sacerdote teve a visão de um homem com uma vestimenta brilhante, portando um vaso de água, dizendo que Marçal, discípulo de Nosso Senhor, pedia para aspergir o líquido nos doentes para que fossem curados, o que ficou conhecido como o “milagre dos ardentes”.

A sétima estrofe mostra como os jograis cumpriram a missão:

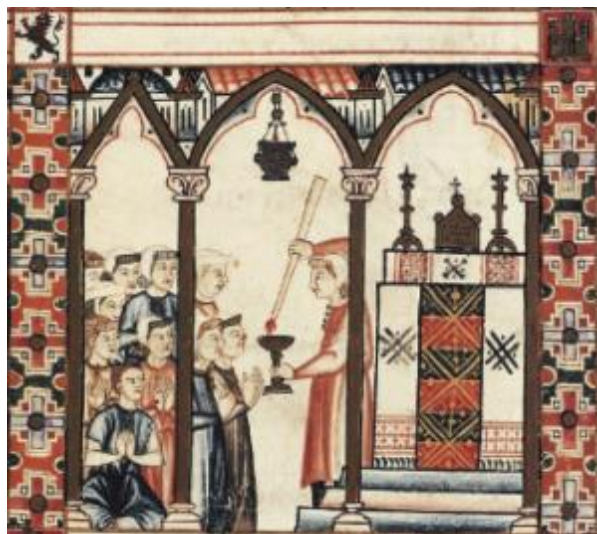
Foron-s' ambos dali en grand' amor
e sãavan as gentes da door,
como lles foi mandado da Sennor
que nunca mentiu nen á de mentir.

Na quinta estrofe, a Virgem pede para que os jograis a amem de coração, e na sétima, o narrador afirma que eles realizaram a obra com amor. Esta articulação entre os vocábulos “coração” e “amor” é uma constante na trajetória do jogral devoto, como vimos na CSM 8, pois o coração é a fonte genuína do amor humano e divino e, por consequência, do arrependimento e do perdão.

²²⁵ CSM 91: “Como Santa María deceu do céo en ũa eigreja ante todos e guareceu quantos enfermos i jazían que ardían do fôgo de San Marçal”.

²²⁶ Cfr. MARTÍN ANSÓN, M. L., “El fuego de San Marcial y el fuego de San Antón en el contexto del arte medieval”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 22, 2010, pp. 9-26.

²²⁷ Cfr. BANDEL, J., *Traité de la devotion des anciens chrétiens à Saint Martial*, Paris, V. Didron, 1858. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5818425w> [Última consulta em 21 de janeiro de 2019].



Quadro IV-Facsimile Cod. B.R.20, f.55r

No quarto quadro, sete pessoas aglomeram-se na arcada da esquerda, acompanhando atentamente os gestos do jogral, ávidas por serem curadas. Destaca-se, no primeiro plano, um doente sentado, com a roupa rasgada, que parece não ter mais as pernas. Na arcada central, próximo à coluna da esquerda, vemos uma pessoa em pé e duas ajoelhadas, de mãos postas - uma delas aparece com o nariz deformado -, enquanto o jogral, que passa por trás da pilastra, deposita a cera da vela no cálice. Na arcada da direita, permanece o simbolismo do altar em destaque, sugerindo que a presença divina, que emana do sacrário e rege os acontecimentos.

As duas estrofes seguintes concentram-se na ação maliciosa do monge, sua punição e seu arrependimento:

O bispo daquel logar lles fillou
a candeia, mas mui mal baratou:
ca o fogo no pe lle começou
e queria contra çima sobir.

Quand' esto viu o bispo de mal sen,
pediu-lles daquela cera poren;
e deron-lla a beber, e mui ben
lle fez o fogo logo del fogir.

O ouvinte estava se preparando para acompanhar o início da missão, quando o bispo toma de assalto a narrativa e arranca a vela da mão do jogral. Na sequência, recebe a resposta por sua atitude: as chagas da doença começam a tomar-lhe os pés e as pernas. Com a mesma rapidez com que entrou na história, o bispo reconhece o seu erro e pede que os jograis o curem com a cera milagrosa, no que é plenamente atendido. Assim como em Rocamador, a autoridade eclesiástica

age com incredulidade, mas em Arras não encontramos evidências do arrependimento do bispo, uma vez que o pedido de cura pode ter sido motivado por mera reação à dor; é razoável supor, porém, que teria reconhecido o erro.



Quadro V-Facsimile Cod. B.R.20, f.55r

No quinto quadro, sentado em sua cátedra adornada, símbolo do magistério religioso, o bispo, com uma postura altiva, segura a vela e ordena, com o indicador da mão direita, que o jogral cuide de seu pé levemente suspenso. Além da imponência da cena, sua superioridade hierárquica pode ser identificada pelas vestes: a capa, a mitra e as ífulas - tecido ligado à mitra, que cai sobre as costas. Acentuando o movimento cênico, o jogral se divide entre a arcada do altar, à direita, e o centro, em que aparece ajoelhado e curvado diante do bispo, segurando o seu pé com a mão esquerda e o seu sapato com a direita. Compondo a audiência, vemos três pessoas ajoelhadas de mãos postas e duas pessoas em pé.

No sexto e último quadro, as posições se alteram, pois o bispo, liberto da doença, ajoelha-se e bebe do cálice, enquanto o jogral, em pé, segura a vela como guardião do milagre, conforme explicita a rubrica: “hũa candea que non pode outre trager senon eles”.



Quadro VI-Facsimile Cod. B.R.20, f.55r

O acontecimento milagroso, como ensina a tradição religiosa, é sempre um fato insólito, admirável, um sinal de Deus para os homens, atuando pedagogicamente no sentido de despertar a fé ou fortalecer a devoção. No caso do milagre da vela de Arras, a função didática do portentoso se revela em diferentes planos: reconstrói a paz entre os dois artistas; faz com que o bispo reconheça o seu erro; e contribui para a conversão dos que são curados, dos que testemunham a cena e de todos os que vierem a ouvir a narrativa. Mas não são esses elementos que conferem o ineditismo à história em foco, pois estão presentes em maior ou menor grau nas narrativas já analisadas. O primeiro fato surpreendente está no dom que a Virgem oferece aos jograis, transformando-os em executores do milagre, nivelando-os aos santos, representantes imediatos da vontade divina. Como se não bastasse o papel de intercessores de Maria, sem paralelo em outras cantigas, somos informados, na *conclusio*, de que o poder de curar não só permaneceu nas mãos de ambos os protagonistas por tempo indeterminado, como foi misteriosamente transmitido a todos os jograis que se dirigiram à igreja de Arras, o que serviu para fomentar as peregrinações, culminando na criação da confraria. Ao elevar os dois homens de espetáculo a um patamar divino, a história adiciona uma mensagem indireta, mas não menos incisiva, pois tem o propósito de induzir a sociedade a reformular o seu conceito sobre esses artistas, passando a considerá-los com respeito e dignidade e reposicionando-os no novo discurso religioso, tal como analisamos no primeiro capítulo.

3.3.2 Versões latina e francesa

Composto originalmente em latim, o milagre da vela de Arras, datado entre 1175 e 1200, é uma narrativa extensa, o que lhe confere, segundo o seu editor, um lugar excepcional dentro da literatura hagiográfica²²⁸. O autor da composição é desconhecido, mas a construção sólida, os discursos exegéticos e as referências litúrgicas sugerem a autoria de um letrado ou clérigo, profundo conhecedor das Sagradas Escrituras, como era o caso, por exemplo, de Gautier de Coinci. Todos os manuscritos que trazem a versão latina do relato derivam de uma transcrição realizada em maio de 1241, conservada até finais do século XVIII nos arquivos da Confraria *Notre-Dame des Ardents à Arras*, mas que se perdeu. Deste documento, foi feita uma cópia em 1482, de onde procedem todas as reproduções conhecidas²²⁹. A versão latina foi rapidamente disseminada, como podemos comprovar no *dit Des Taboueurs*, da segunda metade do século XIII:

La douce mere de Dieu ama son de viele.
A Arras la cité fist cortoise bele:
Aus jougleors dona sainte digne Chandeale,
Que n'oserait porter le priour de la Cele²³⁰. (vv. 77-80)

Também desse período, o sirventês *Lo vers del saig e del joglar*, de Cerverí de Girona, traz o seguinte registro²³¹:

La candela d'Arraz fo de juglar,
per qui Déus fay miracles, a presén,
E juglars vol que tuit sion valén,
E saig à gaug de tol' e de raubar:
Juglars, celàn, a mort lo deffendria,
E saigs, liàn, pel col lo penjaria²³². (vv. 13-18)

²²⁸ Sobre o milagre da *Chandelle de Arras* e a consequente criação da Confraria dos Jograis de Arras, veja-se ainda FARAL E., *Les jongleurs en France au moyen age*, cit., pp. 133-142; SYMES, C., *A Common Stage: Theater and Public Life in Medieval Arras*, New York, Cornell University Press, 2007, pp. 69-126; VINCENT, C., "Fraternité rêvée et lien social fortifié: la confrérie Notre-Dame des Ardents à Arras", *Revue du Nord*, tome 82, n° 337, 2000, pp. 659-679.

²²⁹ BERGER, R., *Le Nécrologe de la Confrérie des Jongleurs et des Bourgeois d'Arras*, cit., pp. 137-138. Para a versão latina e sua respectiva tradução para língua picarda, utilizaremos a edição crítica de Roger Berger, em que se contrapõem as duas versões e que conta ainda com glossário, notas e estudo. Para o texto em latim, contaremos com outra edição, publicada na obra de CAVROIS, L., *Cartulaire de Notre-Dame-des-Ardents à Arras*, Arras, E. Bradier, 1876. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111127b> [Última consulta em 22 de janeiro de 2019].

²³⁰ A "Cele" mencionada no último verso faz referência a uma famosa abadia beneditina situada em Saint-André-les-Vergers. Veja-se NOOMEN, W., *Le jongleur par lui-même*, cit., pp. 148-149.

²³¹ Como observa Coromines, por mais que Cerverí apresente a comparação com o *saig* de maneira laudatória, a composição desonra o jogral. COROMINES, J., *Cerverí de Girona Lírica I*, cit., p. 270. Sobre a definição de *sayón* como verdugo, veja-se ainda RIQUER, M., *Los Trovadores*, cit., p. 1583.

²³² *Ibid.*, p.1584.

E, na primeira metade do século XIV, encontramos ainda uma nova referência em *Li dis des jacobins et des fremeneurs*, de Jean Condé:

On set bien ce trestout de voir
Que la Chandelle fu donne
Par la roine couronne
Mere Dieu, a Il menestrez
Souventes fois bien apparans
Qu'ele est du feu d'ynfer garans,
Que l'estaint tout apertement.
Ce n'est pas fet couvertement,
Si que tout cil veoir le peulent
En apert, qui veoir le veulent.
Li menestrel l'ont en leur main,
C'onc nus ne leur potdes mains trere;
Aucun en ont eu contraire,
Si com j'ai oi recorder²³³.

Assim, entre os testemunhos mais antigos que atestam a divulgação da versão latina, temos a obra *Congés*, datada de 1202, de Jean Bodel:

Dame, en cui sont tout bien logié,
A vo candoille pren congié
Que donnastes as jogleours;
A li baisier ai renoncié
Pour un mal qui si m'a blecié
K'aler me couvient les destours²³⁴. (vv. 505-510)

O milagre conta ainda com a tradução em prosa em língua vulgar picarda que, embora siga fielmente a versão latina, confere, de acordo com seu editor, maior importância aos detalhes pitorescos, em detrimento das exortações morais do texto original, e inclui um episódio final - o conflito entre cavaleiros e jograis pela direção da confraria, que também contou com a intervenção milagrosa da Virgem²³⁵. O relato está conservado no manuscrito nº 17.229 da Biblioteca Nacional de França, o qual contém episódios do Novo Testamento e de vidas de santos. Datado da segunda metade do século XIII, foi descoberto por Paul Meyer e editado pela primeira vez por Guesnon em 1899²³⁶. Na última parte, o autor comenta o seu empreendimento de tradução do latim para a

²³³ JEAN DE CONDÉ, *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils*, tome III, A. SCHELER (ed.), Bruxelles, V. Devaux, p. 250. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65356159/f9> [Última consulta em 13 de junho de 2018].

²³⁴ JEAN BODEL, *Les Congés*, Gaston RAYNAUD (ed.), Paris, Nogent-le-Rotrou, 1880, p. 29. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5464041s> [Última consulta em 22 de janeiro de 2019].

²³⁵ A Confraria de *Notre-Dame des Ardents à Arras* é designada no texto em língua vulgar como a “Carité” ou “Charité”. Passaremos a nos referir à instituição como a Confraria dos Jograis de Arras ou apenas a Confraria.

²³⁶ Cfr. BERGER, R., *Le Nécrologe de la Confrérie des Jongleurs et des Bourgeois d'Arras*, cit., p. 41. Paul Chevallot acredita que a tradução poderia se situar no ano de 1241 ou imediatamente após esta data, quando o original latino foi transcrito. Certamente

língua romance e o benefício que trouxe às pessoas leigas: “Cest miracles a esté en latin lonc tens; or l’a on en roumanz tranlaté por ce que les laies genz l’entendront mieuz”²³⁷. O texto está presente no final do códice, em meio à paixão de Santa Catarina e de Santa Ágata, ocupando os fólios 352v ao 357v²³⁸. A narrativa tem início com a letra capitular “E” ilustrada, em que podemos ver, à direita, a Virgem segurando a vela, enquanto no lado esquerdo aparece um jogral tocando flauta e outro, tambor:



O jogral músico e a Virgem com a vela.
Reprodução de R. Berger, p. 1

não poderia ser datado antes de 1237, por causa da menção ao condado de Artois, criado em junho deste mesmo ano. Nesse sentido, consulte-se SYMES, C., *A Common Stage: Theater and Public Life in Medieval Arras*, cit., p. 86.

²³⁷ Cfr. BERGER, R., *Le Nécrologe de la Confrérie des Jongleurs et des Bourgeois d’Arras*, cit., p. 155. Essa mensagem do narrador, bem como a inclusão do milagre em uma antologia não picarda, constitui, de acordo com Meyer e Symes, a primeira de muitas indicações de que o enredo dos dois jograis era bem conhecido para além da cidade de Arras. Veja-se SYMES, C., *A Common Stage: Theater and Public Life in Medieval Arras*, cit., p. 86.

²³⁸ Códice disponibilizado pela Biblioteca Nacional de França <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9061254h/f355.item.r> [Última consulta em 23 de janeiro de 2019].



Miniatura de abertura no manuscrito
B.N.F MS.17229, f.352v

O texto da versão latina contém um preâmbulo, correspondente à *captatio benevolentiae*, em que o autor se dedica a exaltar o poder divino e o próprio empreendimento da escrita, que permitirá o registro da história, possibilitando que outras pessoas, em diferentes tempos e lugares, venham a conhecê-la e divulgá-la para que não seja apagada da memória dos homens: “Quidquid sub sole agitur facile de memoria deletur hominum, nisi scripto fueret commandatum” (VL)²³⁹. A versão francesa, que prescinde desta introdução, inicia-se com uma invocação bastante sugestiva da *performance* e da finalidade didática de sua leitura, em que o intérprete do relato é instruído a fazer a seguinte invocação: “De la Chandeled’Arraz. En non del Pere et du Fill et del Saint Esperit, dites tuit et toutes amen” (VF)²⁴⁰.

A trama desenvolve-se na cidade de Arras, durante o episcopado de Lamberto²⁴¹, quando seus habitantes foram atingidos pela dolorosa doença chamada “fogo do inferno” ou *ignis infernalis*, também conhecida como “Fogo de Santo Antônio”. Atribui-se o alastramento desta terrível epidemia, que chegava a corroer as partes do corpo, a um castigo divino, em decorrência dos crescentes pecados do povo e de sua negligência:

²³⁹ A partir de agora passaremos a identificar as citações do texto em latim pela sigla VL seguida da indicação da página da referida edição de Roger Berger. Nos casos em que as versões apresentem diferenças significativas ou ainda elementos importantes para nossa investigação, incluiremos o texto com a versão francesa logo abaixo da citação latina, sinalizada com a sigla VF.

²⁴⁰ O martírio de Santa Catarina, que antecede o milagre de Arras no MS. 17229, finaliza o enredo com um “Amém”, sublinhando a função litúrgica e didática do códice, como podemos observar em SYMES, C., *A Common Stage: Theater and Public Life in Medieval Arras*, cit., p. 86

²⁴¹ Esta referência é uma das chaves que permite situar historicamente a narrativa, pois Lambert de Guînes foi bispo de Arras de 1094 até sua morte, em 16 de maio de 1115. Veja-se BERGER, R., *Le Nécrologe de la Confrérie des Jongleurs et des Bourgeois d’Arras*, cit., p. 39.

(...) succrescentibus peccatis populi et negligentis succerevit tempestas sevissima: ita quod totius civitatis Atrebatii incole et totius adjacentis provincie, in ruribus, in vicis et pagis, alii timore, alii dolore affligebantur. Alius enim in ore, alius in naso, alius in aure, alius in manu, alius in pede, alius in coxa, alius in tibia, alius in viribus, alius in posteriori parte, morbo illo horribili, qui dicitur ignis infernalis comburebatur. (VL p.140)

(...) avint par le pechié du pueple a Arraz et en la contree qui apent en la conté d'Artois une grant petillence sor cors d'omes et de fames menanz en bours et en viles et en chastiaux. Quar li un en la bouche, li autre en la cuisse ou en la jambe et auqans es membres del secre leu de nature, oil un devant, li autre derriere, estoient feru et mehangnié de cel horrible mal, dont Diex nos deffende, que on apele feu d'enfer. (VF p.140)

Naquele tempo, dois jograis, Itier, de Brabante, e Pierre Normand, de Saint-Pol-sur-Ternoise, odiavam-se mortalmente, porque Normand tinha assassinado o irmão de Itier - crime ocorrido por sugestão e incentivo do diabo. Numa noite de quarta para quinta-feira (vide *infra*), o jogral de Brabante recebeu em sonho a visita de uma mulher muito bonita, vestida de branco, da linhagem do rei David, rodeada de todas as virtudes, pedindo que ele fosse à cidade de Arras, onde muitos sofriam até a morte - em número de sete vezes vinte mais quatro -, e procurasse o bispo Lamberto. Disse ainda que, no sábado, ele veria descer do coro uma mulher, trazendo nas mãos um círio, cuja cera, misturada à água, serviria de cura para as pessoas que sofrem com o “fogo ardente”. Finalizando, a Virgem informa-o de que Normand, o seu inimigo mortal, virá à sua presença, e a reconciliação entre eles trará um terceiro acompanhante:

Normannum siquidem vobis associabitis, illum siquidem adversus quem letale geris odium, qui die instantis sabbathi se in tua constituet presentia et facta invicem reconciliatione hunc vobis adsiscetis tertium comitem²⁴². (VL p. 93)

A tradução não menciona o nome do jogral, mas reafirma que será acompanhado por seu inimigo e pelo bispo: “Et si acompaignerez l'evesque et tu et j.tierz, celui qe tu hez mortel anemistiez” (VF p. 142).

Nesta mesma noite, a Virgem visitou Normand, que acordou louvando a Deus, desejando sinceramente a reconciliação com Itier. Levantando-se, foi à igreja ouvir a solenidade dos Santos e, ajoelhando-se diante do crucifixo, com as mãos postas, rezou para que o Senhor realizasse aquilo que viu no sonho. Na noite de quinta para sexta-feira, ocorreu novamente a visita da Virgem aos dois jograis, pedindo rapidez no cumprimento da missão, caso não quisessem contrair a doença *ignis infernalis*. Em êxtase, Normand acordou, colocou a espada na cintura, e partiu rapidamente em viagem para Arras, onde dormiu de sexta para sábado. De manhã, à procura do bispo Lamberto,

²⁴² Seguimos a leitura de Cavrois nesta passagem, cfr. CAVROIS, L., *Cartulaire de Notre-Dame-des-Ardents à Arras*, cit., p. 93. [Última consulta em 22 de janeiro de 2019].

entrou na igreja, recordou as palavras da Virgem e chorou: “Fusus igitur lacrymis ad Dominum, in concussione pectoris ingeminat” (VL p. 144). Logo em seguida, o narrador informa que este jogral era “um pouco letrado”, como justificativa ao fato de que ele recitava os salmos de cor, em silêncio, enquanto aguardava o prelado encerrar as suas orações. Chegando diante de Lamberto, Normand descreveu o sonho em que a Virgem determinou o cumprimento da missão. Considerando-se alvo de uma trapaça, o bispo perguntou o seu nome e a sua profissão e, vendo-se diante de um jogral, considerou tratar-se de um truque; encerrou a conversa e mandou-o embora.

Pouco depois, Itier encontrou-se com a personagem em questão, relatou detalhadamente o mesmo sonho e, diante de um interlocutor incrédulo, indignado, foi também inquirido sobre sua origem e profissão. Quando mais uma vez Lamberto se viu diante de um jogral, acusou-o de tramar um golpe em parceria com Normand. Ao ouvir este nome, Itier ficou enfurecido e transtornado, ameaçando perfurar as vísceras do assassino de seu irmão com uma espada de duas pontas. Admirado com aquela reação, o prelado reconheceu a origem divina dos sonhos e que a ele estava reservada a missão de reconciliar os dois homens. Neste momento, o sacerdote iniciou um longo sermão, fundamentado na Sagrada Escritura, rogando pelo fim do ódio que ardia em sua alma e persuadindo-o ao perdão. Depois de tais exortações, Itier beijou os pés de Lamberto, que mandou o seu secretário procurar Normand e trazê-lo imediatamente à igreja.

Na presença dos dois jograis, o bispo fez uma nova pregação para convencê-los de que a missão dada pela Virgem passava necessariamente pelo restabelecimento da paz entre eles, culminando esta cena com as lágrimas do jogral de Ternoise e um beijo em sinal de reconciliação. Nesta mesma noite, antes do canto do galo, a Virgem apareceu na catedral, dirigiu-se aos jograis e entregou-lhes um círio aceso com o fogo celestial.

Diante da aparição, que confirmava plenamente a origem divina dos misteriosos acontecimentos, o bispo pediu para ser admitido como parceiro na missão, e os três beijaram-se fraternalmente. E daquele instante até às nove horas da manhã, trabalharam e suaram incansavelmente, com o auxílio de Deus, misturando a cera à água em três vasos, aspergindo o líquido nas feridas e curando a todos, que cantavam e louvavam a Virgem e o Senhor. Todos são salvos, com exceção de um, que morre, por ter declarado preferir o vinho como bebida de salvação. Até o dia em que esta história foi escrita, o círio, conservado pelos sucessores dos jograis, continuou realizando curas. Em memória desse milagre, criaram uma confraria, à qual se associaram muitas pessoas, fazendo assim com que aumentassem as orações e os auxílios aos

pobres. No final do enredo, a tradução francesa adiciona um episódio largamente desenvolvido sobre o conflito entre cavaleiros e jograis pelo domínio e direção da confraria, no início do século XIII, acarretando uma nova aparição da Virgem Maria, que intervém na disputa a favor dos artistas.

3.3.3 Análise comparativa

A versão francesa revela a causa da inimizade entre os jograis: o assassinato do irmão de Itier por Pierre Normand. Na *CSM 259*, somos informados de que a desavença entre eles foi obra do diabo, mas desconhecemos a motivação, e seria impossível supor a magnitude da tragédia que os separava. O assassinato não ocorre apenas por sugestão do demônio, mas com o seu auxílio, pois na versão latina é ele quem fornece as armas para o crime: “Alter enim alterius fratrem, diabolo suggerente et arma ministrante, occiderat” (VL p.141)²⁴³. Na cantiga afonsina, ainda que de maneira mais atenuada, a intervenção demoníaca está bem marcada e é retomada na primeira e segunda estrofe: “mas o demo provou de os partir” e “fez-os démo assí gresgar”. Encontramos, assim, um elemento recorrente na montagem das tramas miraculosas: a imprevisibilidade dos protagonistas eleitos, que parecem indignos da atenção divina, vivendo em aparente antagonismo com as aspirações religiosas. Essas personagens desconcertantes, contudo, integram os acontecimentos fundacionais do cristianismo, como relembra o próprio bispo Lamberto ao comparar Normand com Maria Madalena, que foi perdoada, e com o bom ladrão na cruz, a quem foi prometido o paraíso.

A reconciliação entre os jograis já estava presente na *CSM 259* e posta de relevo pelo refrão, que apresenta como *razon* o esforço de Santa Maria para reconciliar os seus: “Santa María punna d’aviir”. O tema foi amplificado na versão latina e francesa, servindo de mote para um longo sermão proferido pelo prelado. No sonho de Itier, após explicar como se dará a cura dos habitantes de Arras, a Virgem pede que os dois se unam fraternalmente, porém o narrador não revela a reação do jogral ao acordar. O mesmo ocorre no sonho de Normand, o assassino, mas aqui ficamos sabendo que, no fundo de seu coração, ele estava sinceramente arrependido, e desejava

²⁴³ Na versão francesa, o assassinato ocorre por sugestão do Diabo, porém não é ele quem fornece as armas: “Car li uns avoit ocis le frere a l’autre par l’ennortement del deable” (VF p.141).

ardentemente que a fala da Mãe Gloriosa se tornasse realidade e a paz entre eles fosse restabelecida.

A água está presente na narrativa por meio do “copioso” pranto que sai dos olhos de Normand e do líquido que propiciará a cura milagrosa, identificada posteriormente como a bebida da confraria. A simbologia desse elemento perpassa toda a narrativa e está mesmo enraizada na tradição mística, como podemos ver no sermão relativo ao martírio de São Clemente, intitulado *De tribus aquis*, em que Bernardo de Claraval relembra as três águas derramadas por Jesus: as lágrimas choradas por seu amigo Lázaro, o suor da agonia no horto das Oliveiras e a água que jorrou de seu peito transpassado pela lança do soldado²⁴⁴. A cada uma, o autor associa um esforço do fiel para a plena comunhão com Deus: a primeira serve para limpar a consciência com a dor do arrependimento; a segunda liga-se ao fato de ganhar o pão com o trabalho e fazer penitência; e a terceira torna-se um meio para conquistar a sabedoria inesgotável, que é o próprio Espírito de Cristo. Aplicando a mencionada tríade ao milagre de Arras, podemos associar o choro de Normand à água que limpa os pecados da alma - “prima quidem a praeteritis delictis abluit conscientiam” - , o suor derramado pelos três na cura dos chagados ao esforço voltado à caridade, e o líquido milagroso, como o que jorra do corpo de Cristo, à cura e à conversão dos doentes. Portanto, o fato de ser identificada como bebida dos confrades concede àqueles que foram aspergidos uma espécie de novo batismo, sendo utilizada assim para instituir o ritual da confraria, tal como salienta Catherine Vincent: “le breuvage de la confrérie est présenté par l’ évêque comme un prolongement de l’ eau du baptême qui, seul, est susceptible d’ éteindre les flammes dont il brûle et de le laver de ses fautes, pour lui prodiguer santé et salut”²⁴⁵.

O plano da Virgem não se resumia à reconciliação dos jograis e à cura dos doentes, mas envolvia um momento dramático, o ápice da narrativa, em que o bispo saiu da posição de coadjuvante e passou a atuar como o terceiro protagonista. Antes, porém, de compreender o seu papel na trama, duvida da argumentação de ambos os fiéis, humilha-os, tratando-os como farsantes. Assim, o obstáculo representado pela autoridade clerical continua presente: o monge tesoureiro, em Rocamadour; o monge Gerardus, nas versões latina e de Coinci; e o bispo, em Arras. No caso de Normand, o bispo Lamberto decide rejeitá-lo ao ouvir a palavra “jogral”, expondo o repúdio a essa arte no âmbito religioso, mas esse preconceito foi superado no instante em que ele

²⁴⁴ Cfr. BERNARDO DE CLARAVAL, *Sermones vários*, vol. VI, cit., pp. 653-655.

²⁴⁵ VINCENT, C., *Fraternité rêvée et lien social fortifié: la confrérie Notre-Dame des Ardents à Arras*, cit., p. 665.

reconheceu a sua missão, pois o ódio que Itier nutria por Normand afastava completamente a hipótese de uma articulação entre eles. Fica evidente, portanto, que a transformação da postura do clérigo fazia parte do plano miraculoso: em primeiro lugar, levando os jograis à reconciliação; em segundo, mobilizando os fiéis e ajudando na administração do santo remédio. Na cena em que a Virgem aparece para os três, o bispo, numa inversão de papéis, praticamente implora que seja admitido como ajudante nessa tarefa, obtendo como resposta o beijo fraterno - o que nos remete à cena do quinto quadro da iluminura da CSM 8, em que o monge, arrependido, se prostra diante do artista. Com este beijo, os três inauguram a confraria, evocando as três pessoas da Santíssima Trindade:

‘Quia vobis divinitus datus est, utinam me vobis associare dignemini! Et quod me vobis socium adsiscitis, non meis meritis, sed divine gratie et vestre hic imputare non desisto’. Deosculantes ergo se in fraterna vicissitudine jocularores et episcopus, tribus vasculis aquam suscipientes. (VL p. 152)

Por ce que cist cierges vos est donnez de par Dieu et venuz par miracle, la moie volenté feriez vos de moi vo compaignon en ceste chose, nient par merite, mes par la grace de Dieu et par la vostre’. Li jugleor reçurent volentiers et lieement monseignor l’evesque a confrere et a compaignon et le besierent el non de confrarie. (VF p. 152)

Após escutar o sermão da caridade, Itier beija os pés de Lamberto: “Iterius provolutus ad pedes domini episcopi pedes illius deosculatur” (VL p. 148); “en gran pitié et se lessa cheoir aus piez l’evesque et li conmença a besier” (VF p. 148). Com a chegada de Normand, o bispo sugere que eles se beijem, em nome de Deus, e eles realizam um “osculo reconciliationis” (VL p. 150) ou, na versão francesa, “s’entrebesent”²⁴⁶ (VF p. 150). Logo em seguida, com o tríplice beijo, o clérigo passa a integrar a missão miraculosa: “deosculantes ergo se in fraterna vicissitudine jocularores et episcopus” (VL p. 152); “et le besierent el non de confrarie” (VF p. 152). A fundamentação teológica do beijo foi abordada por São Bernardo no sermão 87, *De tribus osculis*²⁴⁷, em que define três categorias com suas respectivas virtudes: nos pés, expressa a verdade e o perdão; nas mãos, as boas obras; na boca, o desejo de estar diante de Deus, como dizem as Escrituras: “Exquirite faciem meam! Faciem tuam, Domine, exquiram” (Salmo 27, 8). De acordo com o abade de Claraval, os três beijos devem ser percorridos hierarquicamente, pois o primeiro

²⁴⁶ O gesto simbólico do beijo era frequente nos rituais de associações e guildas durante a Idade Média: “Le baiser de paix qu’échangent devant l’évêque Lambert Itier et Normand évoque irrésistiblement la réconciliation rituelle exigée par tant d’associations médiévales”. Para a citação, veja-se BERGER, R., *Le Nécrologe de la Confrérie des Jongleurs et des Bourgeois d’Arras*, Arras, cit., p. 42.

²⁴⁷ Cfr. BERNARDO DE CLARAVAL, *Sermones varios*, vol. VI, cit., pp. 419-425.

é a condição para se alcançar o segundo, e este para o terceiro, que é o ponto culminante. Além da narrativa, podemos contemplar a simbologia do beijo por meio de algumas miniaturas do repertório das cantigas. No terceiro quadro da *CSM* 100, “Santa Maria Strela do día”, por exemplo, observamos o primeiro nível: o beijo nos pés, marcando o estado daquele que se converte. Ao prostrar-se humildemente diante da Virgem, o fiel deseja com toda a sinceridade condenar seus pecados e espera a misericórdia do perdão. Nesta cena, a gestualidade evidencia, de maneira didática, o papel de Maria como intercessora entre os devotos e Jesus Cristo.



O beijo nos pés
Quadro III-Facsimile Cod. T-I-1, f.145r

Na *CSM* 23, temos a cena em que uma “boa dona” de Bretanha, que será beneficiada pelo milagre, recebe o rei em sua casa e o saúda com o beijo na mão. Situamo-nos, assim, no segundo nível, em que o beijo indica as boas ações e obras, tal como podemos observar no gesto de suprema admiração e acolhimento.



O beijo nas mãos
Quadro II-Facsimile Cod. T-I-1 fól.31v

Na CSM 105, encontramos o terceiro nível descrito por São Bernardo: o beijo na boca, que ocorre somente depois de passar pelo estágio da penitência e de agradecer o presente das virtudes. Nesse enredo, que também acontece em Arras, a protagonista, no final do relato, recebe o poder de curar os doentes do fogo infernal por meio do beijo sublime, que apreciamos no último quadro da iluminura.



O beijo na boca
Quadro XII-Facsimile Cod. T-I-1 f.152r

A sólida coerência da narrativa do milagre de Arras com a mística cristã leva-nos a considerar a hipótese de que seu autor seja um clérigo ou alguém intimamente envolvido com a tradição religiosa. Podemos constatar a harmonia, por exemplo, na maneira como os acontecimentos se identificam com os dias da semana, revelando o simbolismo litúrgico da Paixão, morte e ressurreição de Cristo. O primeiro sonho ocorre na noite que antecede a quinta-feira, quando Jesus celebra a Santa Ceia, enquanto o segundo tem lugar na noite que antecede a sexta-feira da Paixão, em que o Salvador caminha carregando a cruz, o que corresponde ao deslocamento dos jograis à cidade de Arras. O encontro com o bispo, no qual se revela a missão conferida pela Virgem, ocorre no sábado, dia da Vigília Pascal, caracterizada pela bênção do fogo e do círio, e pelo canto de júbilo, anunciando a ressurreição do Senhor. E é neste sábado à noite, antes do canto do galo, que Nossa Senhora aparece com a vela perante os jograis, tendo Lamberto por testemunha. No domingo, ocorre a ressurreição, a Páscoa, marcando a passagem do anúncio da Virgem à cura dos habitantes de Arras. É precisamente nesta cena que encontramos “sete vezes vinte mais quatro” doentes, o que perfaz o número cento e quarenta e quatro, resultado de doze vezes doze. De extraordinário valor na numerologia bíblica, a cifra em questão representa as doze tribos de Israel, portadoras da fé, e os doze apóstolos, propagadores do reino messiânico. No livro do Apocalipse, o número cento e quarenta e quatro está associado ao anúncio milagroso, como aquele testemunhado pelos jograis:

Et vidi: et ecce Agnus stans supra montem Sion, et cum illo centum quadraginta quattuor milia, habentes nomen eius et nomen Patris eius scriptum in frontibus suis. Et audivi vocem de caelo tamquam vocem aquarum multarum et tamquam vocem tonitruui magni; et vox, quam audivi, sicut citharoedorum citharizantium in citharis suis (Apocalipse 14, 1-2).

Na madrugada de sábado, quando preparam o líquido milagroso, há referência a outro número de suma importância, pois a água e a cera são misturadas em “três” vasos. Tal como já foi analisado em Rocamadour, o milagre se repete três vezes, número que evoca a Santíssima Trindade na sua consideração como base do Credo apostólico e concretizada na história por meio dos protagonistas.

Logo após o primeiro diálogo com o bispo, Normand saiu com o rosto avermelhado, pois tinha sido duramente atingido por suas palavras, retirando-se, condoído, para o interior da igreja. O enredo se desloca, então, para a chegada de Itier à cidade de Arras e ao seu encontro com Lamberto. Antes de tal cena, porém, o narrador se dirige ao auditório nas seguintes palavras: “Veniamos ad Iterium” (VL p. 146), “Or parlerons de l’autre jogleur de Brebant” (VF p. 146).

Este corte interativo, convocando o público por meio do verbo na primeira pessoa do plural - “vamos” ou “falaremos” – está, com efeito, estrategicamente situado, pois ocorre de modo imediato após o episódio em que o plano da Virgem sofre um golpe e o ouvinte constata que as suas previsões foram afetadas. Da mesma maneira que ocorreu em outras narrativas que foram aqui analisadas, essa técnica é sempre aplicada com grande eficiência, já que consegue instaurar um ambiente de suspense e renovar o envolvimento da plateia.

Ao contrário do que ocorreu em Rocamador, o milagre de Arras não apresenta os jograis no exercício de sua arte, quer dizer, cantando e tocando, mas em três momentos encontramos referências à maneira como desenvolvem seu ofício. Assim, ao ser inquirido pelo bispo sobre sua profissão, Normand informa: “Jaculatoria professione victum acqiro” (VL p. 145); “et de juglarie me garis conme povres menesteriex” (VF p. 145-146). E, diante da mesma questão, Itier responde: “Mihi nomen Iterius, trahens originem de Brabantie finibus, mima et cantu victum acqiro” (VL p. 147); “De chanter et de juglarie me garis” (VF p. 147). Na igreja de Arras, a Virgem não se dirige aos jograis por seus respectivos nomes, mas aludindo a sua atuação artística: “Vos´, inquit, `qui mima jocolatis, adeste presentes” (VL p. 151); “Vos, jugleor`, fet ele, `qui vivez de chant et de vielle, venez ça” (VF p. 151).

Em sua resposta, Itier menciona que ganhava a vida por meio de *mima et cantu*, o que se mantém na versão francesa, *chanter et de juglarie*, permitindo-nos interpretar que, segundo o autor, o canto não estava incluído no amplo leque de competências dos termos *mima e juglarie*. Na versão francesa, os dois vocábulos desaparecem da fala da Virgem, dando-se destaque apenas para o canto e a viola, instrumentos que configuram, de acordo com o penitencial de Thomas de Chobham, as únicas categorias do exercício de jograis que poderiam viver de seu ofício, sobressaindo seu prestígio em relação aos demais. Porém, na miniatura que abre o manuscrito francês (MS 17.229) da Biblioteca Nacional, a viola não está presente, e identificamos apenas um tambor e um instrumento de sopro, ao contrário da CSM 259, em que a viola é executada no primeiro quadro da iluminura. Na narrativa afonsina, a *razon* está no dualismo desavença/reconciliação, mas as versões francesa e latina trazem uma reflexão sobre a profissão do jogral e o que ela representa no espaço religioso, como observamos ao contrastar a fala de deboche do bispo e as palavras solenes da Virgem.

Após a aplicação do remédio milagroso, todos aqueles que foram curados rendem graças aos céus, e alguns clamam como David. Na versão latina, a cena invoca o repertório litúrgico dos fiéis, começando pelos salmos 98 e 65 e concluindo com o evangelho de São Lucas:

Cantate Domino canticum novum, quia mirabilia fecit (...) Notum fecit Dominus salutare suum; (...) Jubilate Deo, omnis terra psalmum dicite nomini ejus (...) Benedictus Dominus Deus Israel, quia visitavit et fecit redemptionem plebis sue. (VL p.153)

As exortações destes salmos recuperam, como vimos no refrão da *CSM* 8, o motivo de loar com canto e alegria, transformando a multidão em jograis de Deus, ou ainda convertendo-se no espetáculo para o céu, como diz São Paulo: “Puto enim, Deus nos apostolos novissimos ostendit tamquam morti destinatos, quia spectaculum facti sumus mundo et angelis et hominibus” (1 Coríntios 4, 9). O salmo 98 convida a cantar um cântico novo e perfeito, acompanhado por música festiva, como o canto coral; o som da cítara, da trombeta e dos cornos; e também uma espécie de aplauso cósmico²⁴⁸. O salmo 65 pede que seja solenemente cantado em toda a terra e não em parte dela, retomando as palavras de Santo Agostinho nesse sentido:

Quid est, iubilare? In vocem erumpite gaudiorum, si non potestis verborum. Non enim verbis iubilatur; sed solus gaudentium sonitus reditur, quasi parturientis et parientis cordis laetitiam in vocem rei conceptae, quae verbis explicari non possit. (...) Nemo iubilet in parte. Nemo, inquam, iubilet in parte: omnis terra iubilet²⁴⁹.

Depois de render glórias a Deus, iniciam-se os preparativos para a celebração da missa dominical, em que o bispo, no intróito, em voz alta e forte, canta o *Te Deum Laudamus*, seguido pelo coro:

Dominus episcopus, relicto cereo in manibus jocularum, in introitu chori exultans et Deum laudans, inchoavit voce magna *Te Deum laudamus* et chorus laudes inchoatas subsequentes introivit. (VL p. 153-154)

Li evesques, quant ill ot randue la chandelle Nostre Dame aus juleors en lor mains, il commence a l'entree del cuer a haute voiz et a grant joie *Te Deum laudamos*, et li clerch del cuer le parchanterent. (VF p. 153-154)

O rito final de adoração segue uma ordem de “euforia”, começando pelos salmos até que alcança o louvor máximo representado pelo *Te Deum*, que condensa as mesmas afirmações do

²⁴⁸ AGOSTINHO DE HIPONA, “Enarraciones sobre los Salmos”, in *Obras Completas*, vol. XXI, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1989, pp. 551-553.

²⁴⁹ AGOSTINHO DE HIPONA, “Enarraciones sobre los Salmos”, in *Obras Completas*, vol. XX, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1965, p. 644.

Credo. Composto em prosa latina, provavelmente entre os séculos III e V, este hino de ação de graças era executado sobretudo aos domingos, após o ofício matutino:

Cesáreo de Arlés lo hace recitar el domingo, con el Gloria in excelsis, al final de las Laudes (oficio de la mañana). (...) los salterios del siglo IX lo incluyen junto a los otros cánticos de la mañana, bajo el título *Hymnus in die dominica* o *Laus angelica*²⁵⁰.

Na regra de São Bento, o *Te Deum* era exigido nas vigílias aos domingos, em que o abade deveria entoá-lo após o quarto responsório²⁵¹. Além desses usos primordiais, também era cantado em outras circunstâncias, a modo de agradecimento a Deus pelos favores recebidos. Com função similar, encontramos este hino inserido em outras narrativas, como, por exemplo, na exortação final do milagre de Santa Berthe de Blangy e em *Courtois d'Arras* e *Jeu de Saint Nicolas*:

Preudons, or serons baptisiet,
Si tost que nous porrommes plus:
De Dieu servir me voeil vanter.
A Dieu dont devons nous canter
Huimais: *Te Deum laudamus*²⁵² (vv. 1536-1540).

E observamos a mesma referência no *Miracle de Théophile*, de Rutebeuf:

Délivré l'a tout à bandon
La Dieu ancele;
Marie, la Virge pucele,
Délivré l'a de tel querele:
Chantons tuit por ceste novele.
Or levez sus;
Disons: *Te Deum laudamus!*²⁵³ (vv. 660-666).

De acordo com o medievalista Gustave Cohen a presença deste hino final funcionaria como “un cordón umbilical que une el drama religioso en romance con el drama litúrgico”²⁵⁴. Ao comentar as semelhanças entre as obras de Bodel e Rutebeuf, Bernard Faivre ressalta ainda o papel cênico do *Te Deum*, em que atores e público, ao final da peça, deveriam cantar juntos, em coro.

²⁵⁰ CANALS, S.; CABROL, F. e JANSSENS, *El Gloria y el Te Deum*, Barcelona, Cuadernos Phase, 1999, p.26.

²⁵¹ Cfr. COLOMBAS, G. e ARANGUREN, I, *La regla de San Benito*, Iñaki ARANGUREN (ed. e trad.), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1993, p. 103.

²⁵² Cfr. JEANROY, A, *Jean Bodel trouvère artésien du XIII siècle - Le Jeu de Saint Nicolas*, Paris, E. Champion, 1925, p. 77. Sobre a citação do *Te Deum* no *Jeu de Saint Nicolas*, veja-se SYMES, C., *A Common Stage: Theater and Public Life in Medieval Arras*, cit., p. 65.

²⁵³ Cfr. JUBINAL, A., *Oeuvres Complètes De Rutebeuf, trouvère du XIIIe siècle*, Paris, Edouard Pannier, 1839, p. 262. Disponível em <http://clerecia.linhd.es/items/show/107> [Última consulta em 4 de junho de 2018].

²⁵⁴ COHEN, G., *Literatura cristiana medieval*, J. G. LARRAYA (trad.), Andorra, Casal i Vall, 1958, p.56. Apud BREA, M., “El Milagro de Teófilo. Texto dramático y texto narrativo”, cit., p. 426.

Essas marcas de intervenções orais indicam, de maneira didática, como deveria funcionar a *performance* futura ou as “reconstitutions scéniques”, como observamos no início da versão francesa do milagre de Arras com a invocação “En nom del Pere et du Fill et del Saint Esperit, dites tuit et toutes amen”²⁵⁵.

Nos sermões do bispo, a intertextualidade bíblica serve de elemento estruturador do discurso, como este excerto da primeira carta de São Paulo aos Coríntios (I Cor. 13, 1-13):

Ait enim Paulus: Si distribuero in cibos pauperum omnes facultates meas, charitatem autem non habeam, nihil mihi prodest. Et Dominus ait in evangelio: Si non remiseritis unusquisque fratri suo, neque ego remitam vobi. (VL p. 148)

Dont seint Polx nos dist: Se ge departoie qan qe ge avroie vaillant en pouture de povres, et ge n'avoie charité, nule rien ne me profiteroit. Et Diex dist en l'évangile: Se vos ne pardonez mautalant chascuns a son frere, ne ge a vos ne ferai ja pardon. (VF p. 148)

Nessa carta, encontramos a célebre Homilia da Caridade, que sintetiza os atributos do amor humano inspirados por Cristo. Na primeira parte, mostra o contraste entre a ação e o amor, apontando a superioridade deste, cuja morada é o “coração”. Em seguida, o autor enumera quinze características do amor, algumas com enunciados afirmativos, como, por exemplo: é paciente, é amável, alegra-se com a verdade e tudo desculpa. Ou utilizando enunciados negativos: não é orgulhoso, não procura o próprio interesse, não se irrita, não guarda rancor.

As qualidades associadas ao *ágape*, termo grego escolhido por Paulo para se referir ao amor, remetem-nos aos dois protagonistas do milagre de Arras. Esta mesma abordagem pode ser encontrada em outros textos do Novo Testamento, como a primeira carta de João, apóstolo e evangelista, que insiste na harmonia entre amar ao Senhor e amar ao irmão (1 João 2, 9-11), pois se não amamos a pessoa a quem se vê, não podemos amar a Deus, a quem não se vê (1 João 4, 20-21). A fé ativada pelo amor (Gálatas 5, 6) ganha concretude em várias intervenções de Jesus junto ao povo, mas é ressaltada na parábola (Lucas 10, 30-37) em que se contrapõe a postura omissa de duas autoridades religiosas, um “sacerdote” e um “levita”, à atitude solícita de um “samaritano”, cujo nome, para um judeu, equivalia a um insulto, pois era considerado um endemoninhado (João 8, 48). Essa é uma típica narrativa evangélica que inverte os valores, denuncia a hipocrisia e deixa um horizonte aberto para o mistério e a aventura, como é o caso do milagre de Arras, em que a Virgem convoca dois artistas itinerantes, dois “samaritanos”. A mesma

²⁵⁵ FAIVRE, B., “Le théâtre de la grand-place”, in *Le théâtre en France*, vol. 1, cit., p. 49.

referência pode ser encontrada nesta passagem do evangelho de Mateus: “Si ergo offeres munus tuum ad altare, et ibi recordatus fueris quia frater tuus habet aliquid adversum te, relinque ibi munus tuum ante altare et vade, prius, reconciliare fratri tuo et tunc veniens offer munus tuum” (Mateus 5, 23-24). Portanto, ao escolher o amor fraterno, o bispo Lamberto revelou o seu pleno domínio apologético, pois essa rede de textos é duplamente persuasiva: em primeiro lugar, porque as ideias se revestem de gestos concretos; em segundo, porque a argumentação tem uma tessitura lírica, o que se coaduna com o ofício do jogral.

Para compreender a terra onde reside o amor, como disse o apóstolo, os místicos cristãos elaboraram a teoria dos três corações, que foi sintetizada por São João Eudes: o corpo, que é o reino da sensibilidade; a alma, que é capacidade de avaliar e escolher; e o Espírito Santo, que é a comunhão com o sagrado²⁵⁶. Essa arquitetura tricordiana é fundamental para compreender o significado do “altar” e do “fogo”, dois símbolos centrais dos milagres de Rocamador e Arras: o devoto deposita o seu corpo no altar da alma para que o fogo do Espírito Santo possa consumi-lo, assim como o cordeiro é oferecido em sacrifício. Portanto, ao pedir que a vela desça até a sua viola, o jogral está buscando a conexão com o divino. Da mesma forma, a vela, que sustenta o fogo, sacraliza a água, transformando-a, nas mãos dos jograis, em canal da intervenção celestial.

3.4 O jogral salvo pela plateia

3.4.1 O milagre de Lombardia - CSM 293

O jogral dedicado à mímica por meio dos gestos aparece representado na CSM 293 sob a rubrica “como un jograr quis remedar como siia a omagen de santa maria, e torceu-se-lle a boca e o braço”²⁵⁷. A cantiga pertence aos códices E (n.293) e F (n.37), no qual consta a iluminura dividida em seis quadros (fol.47r), porém faltam os rótulos e a pauta melódica. O poema é composto por nove estrofes de quatro versos, com quinze sílabas métricas cada um (15´+15), esquema rimático AA no refrão e bbbA no corpo da cantiga. A *razon* proposta no refrão é

²⁵⁶ Cfr. JEAN EUDES, “Le cœur admirable de la très Sainte Mère de Dieu”, in *Œuvres complètes*, tome 6, (chapitre II), Paris, Beauchesne éditeurs, 1908, pp. 100-102. Disponível em Biblioteca de *Saint Libère*: <http://www.liberius.net/> [Última consulta em 5 de março de 2019].

²⁵⁷ A Virgem que contorce a boca ou o corpo da personagem aparece registrada nas CSM 61, 283, 357 e 404.

amplificada no exórdio, que tem início com a conjunção explicativa “ca”, retomando o conjunto da sentença anterior.

*Par Deus, muit' é gran dereito / de prender gran[d]’ocajon
o que contrafazer cuida / aquel de que á faizon*

Ca, segund’ escrit’ achamos, / Deus a fegura de ssi
fez o ome, e porende / dev’ amar mui mais [ca ssi]
o om’ a Deus. E daquesto, / segundo eu aprendi,
avêo mui gran miragre, / onde fiz cobras e son.

O refrão expõe a concepção de que Deus tem o direito de realizar dano àquele que “contrafizer” o seu amor, fundamentando a sentença na Sagrada Escritura, conforme registra a primeira estrofe. Podemos depreender que essa fonte seria familiar aos ouvintes pela marcação do plural “segund’ escrit’ achamos”, o que é confirmado pela citação bíblica: “Deus a fegura de ssi fez o ome”. Assim, o narrador confere autoridade ao relato, demonstrando conhecimento das Escrituras, pois a origem da *razón* está no livro do Gênesis: “Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem mostram (...) Et creavit Deus hominem ad imaginem suam; ad imaginem Dei creavit illum” (Genesis 1, 26-27). Alertando-nos de que tudo deve estar voltado à retribuição desse amor, declara que o homem deve amar “mui mais” a Deus. No terceiro verso, seguindo a tópica exordial, reitera-se a origem da história com a expressão “segundo eu aprendi”, usando a técnica que confere verossimilhança à narrativa. No último, o compositor faz alusão à sua vocação literária e musical, “onde fiz cobras e son”, declarando que transformou os acontecimentos extraordinários em versos rimados e melódicos²⁵⁸. De um lado, afirma que aprendeu a história, de outro, destaca a originalidade do seu trabalho, pois o poema e a música são frutos de sua criação, o que se insere, de acordo com Curtius, dentro do *tópos* “trago coisas inéditas”, frequente nos exórdios²⁵⁹.

Na segunda estrofe encontra-se o *initium narrationis*, situando os fatos em Lombardia, região italiana conhecida por ser terra de bufões, profissionais que atuam como adestradores de animais, imitadores de pássaros e manipuladores de fantoches²⁶⁰. De acordo com Stegagno Picchio, esses artistas também eram designados como astutos jogadores de *corregiola* e *polverella*:

²⁵⁸ Cfr. FRANCISCO FIDALGO, E., *As Cantigas de Santa Maria*, cit., pp. 113-114. A vocação literária e musical do rei aparece no exórdio de diversas cantigas, como, por exemplo, na CSM 64, “de que fiz cobras e son” e na CSM 188, “fix bon son e cobras”.

²⁵⁹ CURTIUS, E., *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, cit., p. 127.

²⁶⁰ Segundo Agustin Santiago Luque, a cantiga tem origem imprecisa, mas sua localização em Lombardia permite atribuí-la a alguma coleção da Alemanha imperial. Cfr. *El Códice de Florencia de las Cantigas de Alfonso X el Sabio*: edición facsímile, Ms. B.R. 20 de la Biblioteca Nazionale Centrale, cit., p. 57.

“due giochi dai furbi proposti all’ incauta plebe per smungere con facilità dagli sconsigliati che osano giocare, il denaro”²⁶¹. O rei Afonso X, na *Declaratio*, dedica-se, com efeito, a descrever as suas habilidades infames:

o contrafan aucels,
o tocan esturmens,
o cantan entre gens
bassas per pauc d’ aver,
que non devon caber
el nom de joglaria;
ni cels, que de folia
fan, cortz seguen, semblan,
que vergonha non an
de lunha deshonor
ni non lur a sabor
lunhs faitz plazens ni bos,
hom los apel “bufos”
co fa en Lombardia²⁶² (vv. 208-221).

Após a situação geográfica do relato, é-nos apresentada a condição social do protagonista, que não é identificado genericamente como jogral, mas como “jogar remedador”, vinculando-o à especialidade da mímica ou imitação, como podemos observar, de acordo com Coromines, na origem latina do vocábulo, que tem como base o verbo *reimitari*²⁶³. O primeiro documento que atesta a existência desta técnica jogralesca no ocidente peninsular data de 1193, quando o rei português Sancho I doa terras a dois jograis que se comprometem a recompensá-lo com a execução de um *arrimidilum*: “Nos mimi supranominati debemus Domino nostro Regi pro roboratione unum arremedillum”²⁶⁴. Concretamente sobre esse tipo de artista, observa a filóloga Carolina Michaëlis:

Que essa denominação era usual, pode-se deduzir da palavra *ar-remedilho* empregada num documento português para um tipo de mascarada dramática e da cantiga 293 de Afonso X. Dessa cantiga depreende-se que o imitador fazia “imagens vivas”, com uma mímica extraordinariamente hábil²⁶⁵.

²⁶¹ STEGAGNO PICCHIO, L., “Lo spettacolo dei giullari”, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini: atti del II Convegno di Studio*, Viterbo, cit., p. 189.

²⁶² BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V., *La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia*, cit., p. 104.

²⁶³ COROMINES [COROMINAS], J., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. III (g-ma), Madrid, Gredos, 1997, p. 442.

²⁶⁴ Cfr. LORENZO GRADIN, P., “Mester con pecado: la juglaría en la Península Ibérica”, cit., p. 120.

²⁶⁵ VIEIRA, Y. F. et alii., *Glosas Marginais ao cancionero medieval português, de Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2004, p. 63. Neste mesmo sentido, diz Stegagno Picchio: “arremedilho - di un presunto componimento drammatico giullaresco alle origini del teatro portoghese”. *Apud* BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V., *La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia*, cit., p. 117.

Em uma perspectiva negativa, o rei Sábio utiliza o termo “remedadores” na *Declaratio* para designar os que fazem imitações, constituindo, juntamente com os bufões, um grupo de homens desonrados, não merecedores de receber o nome de jogral, título reservado apenas aos que se dedicavam à interpretação musical:

hom apela “joglars”
totz cels dels esturmens,
et als contrafazens
ditz hom “remendadors”²⁶⁶ (vv.168-171).

No mesmo sentido, como vimos no capítulo 1.1, em *Las Siete Partidas*, Afonso X designa os remedadores, e aqueles que se deleitam com suas artes, como “caçadores del diablo” e em seguida como “enfamados”, tendo em conta que “cantan, ó baylan ó facen juegos por precio que les den”²⁶⁷. Para o teólogo Thomas de Chobham e o clérigo Martín Pérez, os artistas que chegam a desfigurar seu corpo, saltando e fazendo acrobacias, deveriam mesmo abandonar seu ofício²⁶⁸. Em outra perspectiva, na *Primera Crónica General* o vocábulo aparece para designar mais uma habilidade do jogral, diretamente ligada ao teatro e à gestualidade: “assi que quando los joglares cantauan o remedauan en los teatros, en finniendosse que los castigaua et los ensennaua, fazie muy de grado ante todos los gestos que ellos auien de fazer”²⁶⁹.

O autor da cantiga, todavia, revela que estamos diante de um jogral que desempenha admiravelmente bem o seu trabalho, a ponto de estabelecer uma relação fraterna com sua plateia:

Esto foi en Lombardía, / dun jograr remedador
que atan ben remedava, / que avian en sabor
todos quantos lo viian, / e davan-lle con amor
panos e selas e frões / e outro muito bon don.

Para qualificar a interação do público com o remedador, a cantiga utiliza os vocábulos “sabor” para salientar o prazer despertado pelo espetáculo e “amor” para indicar a maneira com que o público o acolhia. Na verdade, a seleção de ambos vocábulos não é fortuita, pois sugere a importância que o público irá desempenhar ao longo do enredo. A segunda palavra, assim como “coraçõ”, é utilizada somente em ocasiões muito especiais, como, por exemplo, na *CSM 259*, quando a Virgem se dirige aos protagonistas: “ambos mui de coraçõ amade-mi” e “foron’s dali

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 103. Sobre a citação veja-se ainda MORGAN, R., *Old French Jogleor*, cit., p. 289.

²⁶⁷ ALFONSO X, *Las siete partidas*, tomo III, cit., p. 426.

²⁶⁸ Sobre a aproximação entre a lei de Afonso X e a distinção de Thomas Chobham, veja-se RODRIGUEZ VELASCO, J., *Castigo para celosos consejos para juglares*, cit., pp. 276-277.

²⁶⁹ MENÉNDEZ PIDAL, R., *Primera crónica general de España*, cit., p. 116, 35-38a.

en grand amor”. O termo “amor” também nos remete para a intenção do público de retribuir ao artista, dando-lhe artigos de grande valor, como tecidos, peças para cavalos “e outro muito bon don”. De tão valiosas, as recompensas recebidas chegavam a causar inveja em cavaleiros da corte, tal como podemos observar na *CSM* 194, em que o nobre cobiçou os pertences do jogral. A possibilidade de ganhos materiais acaba por desvelar uma mobilidade social nas diferentes ocupações, o que fica bem testemunhado nas *Vidas* de alguns cavaleiros, clérigos e homens de letras, que mudaram de profissão para se tornarem jograis; entre outros, cabe citar Peire Rogier, Gaucelm Faidit, Raimbaut de Vaqueiras ou Arnaut Daniel²⁷⁰. Destacam-se ainda alguns casos de artistas de origem humilde que conquistaram uma notável ascensão social:

Perdigons si fo joglars e saup trobar e viular trop ben; (...) e fo fills d'un paubre home, qe era pescaire. E per son sen e per son trobar pojet en gran pretz et en gran honor: qel Dalfins d'Alvergne lo tenc per son cavallier el vestic e l'arma ab si lonc temps e il det terra e renda²⁷¹.

O pagamento pelo espetáculo apresentado é um momento importante da *performance* jogralesca e aparece marcado em diferentes narrativas. Neste caso, o público retribui espontaneamente, de boa fé, sem ser solicitado, ao contrário do que ocorre com o jogral francês de *Huon de Bordeauz*, que interrompe a apresentação para cobrar da plateia:

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 Dios, que no sea uno de esos miserables poitevines!²⁷².

Do ponto de vista jurídico, o “sabor”, ou a satisfação da audiência, configura um dos elementos centrais para validar ou condenar o trabalho do artista, como estabelece a Sétima Partida, título VI, lei IV: “Mas los que tañeren instrumentos o cantassen 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”²⁷³. Em Lombardia, o jogral, que “tan ben remedava”, era socialmente legitimado pela alegria que despertava no público, provocando doações generosas.

O primeiro quadro da iluminura traz uma informação que transcende o texto, pois verificamos que o remedador era também instrumentista. Conforme descrito no *sirventes-*

²⁷⁰ RIQUER, M., *Los Trovadores*, cit., pp. 263; 605; 755; 811.

²⁷¹ *Ibid.*, cit., p. 957.

²⁷² MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares*, cit., p. 207.

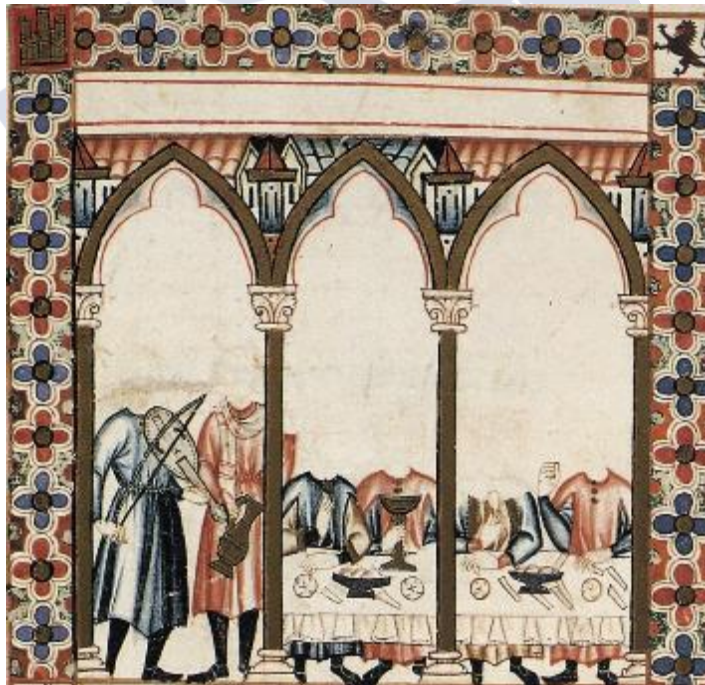
²⁷³ Cfr. ALFONSO X, *Las siete partidas*, tomo III, cit., p. 426.

ensenhamen de Guerau de Cabrera, era recomendável que um jogral desenvolvesse diferentes especialidades:

Mal t'ensegnet
cel quet mostret
los detz amenar ni l'arson;
non sabs balar
ni trasgitar
a guiza de juglar guascon²⁷⁴. (vv. 13-18)

Seguindo tal perspectiva, Guiraut de Calanson exige o conhecimento de nove instrumentos musicais:

Juglar leri
del salteri
faras detz cordas estampir;
nou esturmenz,
si bels aprenz,
ne potz a totz obs retenir²⁷⁵. (vv. 37-42)



Quadro I-Facsimile Cod. B-R-20, f.47r

²⁷⁴ PIROT, F., *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII et XIII siècle*, cit., p. 546.

²⁷⁵ *Ibid.*, cit., p. 566. Veja-se ainda RODRIGUEZ VELASCO, J., *Castigo para celosos*, cit., pp. 248-249.

O espetáculo ocorre no espaço interno, provavelmente no salão de jantar de um palácio, em que o auditório aparece sentado à mesa, enquanto um homem, segurando uma jarra, serve a bebida. A cena se divide em três arcadas de tipo ojival: à esquerda, o protagonista executando a viola de arco; no centro, dois homens; à direita, presidindo o evento, um nobre, que pode ser identificado pelo colarinho e os adornos da roupa, de acordo com as representações da nobreza no códice das *CSM*:



Colarinho e detalhes do traje nobre
Cod. T-I-1, f.31v

A hora do jantar, como ambiente performativo, é um motivo recorrente na literatura medieval. Ao descrever a corte de Dalfin de Auvernia, em *Abril issia*, Raimon Vidal fornece um retrato do ambiente “après manjar” nos seguintes termos:

E la nueg si fo, co yeu vi
Mot tenebrosa après manjar
e. l solatz gran, josta.l foc clar
de cavayers e de joglars
adreiz e fis e dos cars
e suaus ad homes cortes;
e no.y ac cridat ni pus mes
de pegueza sol de primier.
Aital sol´atz e pus entier
Aguem aquipus que no. us dic²⁷⁶. (vv. 158-167)

Lembre-se que no âmbito galego-português, encontramos várias referências ao momento da comida no *corpus* das cantigas de escárnio e mal-dizer, configurando-se ali como espaço social

²⁷⁶ FIELD, H., *Obra poética Raimon Vidal de Besalú*, cit., p. 232; e ainda MENEGHETTI, M. L., *Il pubblico dei trovatori*, cit., p. 83.

de trovadores, cavaleiros, infanções e jograis. Assim, por exemplo, o trovador João de Gaia, em uma das suas composições satíricas, convida um prelado a jantar e explicita que nesta ocasião serão entoados cantares:

- O jantar está guisado e, por Deus, amigo trei-nos.
Diz el en est': - E meus narizes color de figos çofeiros?
Vós avedes os alhos verdes, e matar-m' - íades com eles!

- Comede migu', e diran-nos cantares de Martin Moxa.
Diz el en est': - E meus narizes color d'escarlata roxa?
Vós avedes os alhos verdes, e matar-m' - íades com eles!²⁷⁷ (B1452; V1062)

Nesta perspectiva, na única cantiga do trovador Nunes conservada nos cancioneiros se descreve um jantar na casa de um “infançon”, o qual o incitou a fazer um cantar em honra do evento:

Um infançon mi á convidado
que seja seu jantar loado
par mi, mais eu nono ei guisado;
e direi-vos por que mi aven:
ca já des antan'ei jurado
que nunca diga de mal ben.

Diss'el, poi-lo jantar foi dado:
- Load'este jantar onrado!
Dix'eu: - Faria-o de grado,
mais jurei antan'em Jaen,
na oste, quando fui cruzado,
que nunca diga de mal ben²⁷⁸. (B 1552)

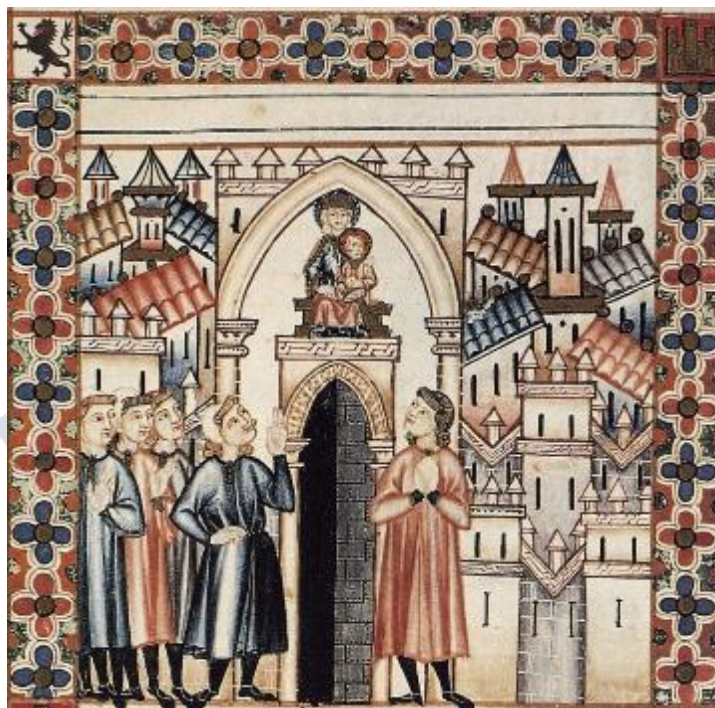
A *performance* do intérprete musical exige um espaço diferente do remedador, que tem uma técnica centrada no gesto, no movimento lúdico, expansivo, daí a sua preferência por ambientes amplos. A iluminura parece realçar bem, com efeito, essas especificidades, pois no primeiro quadro, o músico situa-se no salão, enquanto no segundo aparece o mímico na rua. No que diz respeito à terceira estrofe, a cantiga revela que o jogral também atuava com “sabor” e não fazia outra coisa senão “remedar” a todos, até que um dia se deixou levar por um mau conselho:

E el con sabor daquesto / ja mais non fazia al
senon remedar a todos, / ùus ben e outros mal;
mas o dem', a que cria / de consello, fez-ll'atal
remedillo fazer, onde / recebeu mui gran lijón.

²⁷⁷ Para o texto das cantigas, veja-se LAPA, M. R., *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, cit., pp. 304-305.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 114. Segundo Lapa este trovador poderia ser identificado com Airas Nunes.

A tentação de sucumbir aos aplausos humanos foi descrita por São Bernardo no sermão LXXXIII, intitulado *De vitanda laude hominum*, em que recomenda ao homem não se abster completamente dos elogios, que funcionam como um alimento à alma, porém alerta que é preciso manter a sobriedade para não se exceder na vaidade, pois tudo que passa do comedido é mau e pernicioso²⁷⁹. Nessa trama, o jogral mudou de comportamento -“ja mais non fazia” - , ultrapassou a sobriedade de suas ações e decidiu arremedar a imagem da Virgem com seu Filho no colo, deslocando o divertimento ingênuo e espontâneo para o terreno da calúnia e da blasfêmia. A falta de equilíbrio de suas ações se reflete também em sua feição, que se deforma ao imitar a Virgem.



Quadro II-Facsimile Cod. B-R-20, f.47r

No segundo quadro, mesmo sem uma divisão em arcadas, é possível vislumbrar a tripartição da cena que se organiza em torno da entrada da igreja, a qual alberga a imagem da Virgem sob um arco ogival. O público é composto por quatro personagens que reverenciam a Mãe de Jesus com as mãos postas, em gesto piedoso, enquanto o jogral movimentava os braços e deformava a boca. Ao testemunhar esta insanidade dirigida à sua Mãe, Jesus tratou com severidade o jogral: “E o colo con o braço / tan forte se ll’ estorceu, / que en pees estar non pode / e log’ en terra caeu”. Então, derruba-o e faz a sua boca se torcer até chegar à orelha, impedindo-o de se colocar

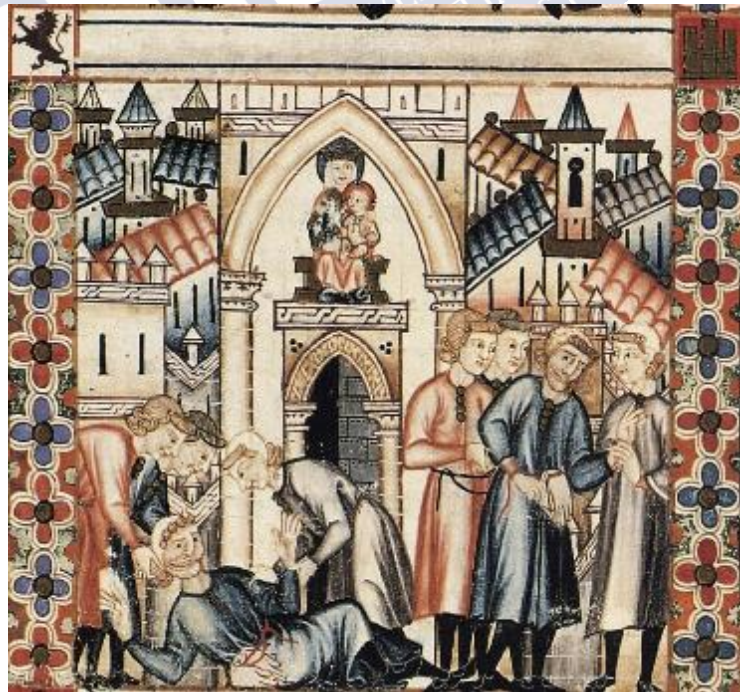
²⁷⁹ Cfr. BERNARDO DE CLARAVAL, *Obras Completas*, vol. VI, cit., pp. 410-413.

novamente em pé, um tipo de castigo que encontramos, por exemplo, nas *CSM* 61, 283 e 318. Com esta resposta, o Redentor anula as suas duas fontes de expressão, a boca e o corpo, deixando evidente para o jogral e sua plateia que aquelas transformações desagradáveis foram suscitadas pela ira divina. As pessoas que presenciaram a cena carregaram-no à igreja, onde fizeram vigília e rogaram a Deus por meio da Virgem pelo restabelecimento de sua saúde. A relação com a plateia, anteriormente caracterizada à luz do vocábulo “amor”, adquire uma dimensão de cumplicidade que ultrapassa os limites do espetáculo e alcança o mandamento divino: “Mandatum novum do vobis, ut diligatis invicem; sicut dilexi vos, ut et vos diligatis invicem” (João 13, 34). A dedicação do público pode ser comprovada nos versos que a seguir se transcrevem:

(...)
mas a gente que viu esto / o fillou e o ergeu,
e correndo á eigreja / o levaron de randon.

(...)
E teveron y vigia / e rogaron muit´a Deus
que mostrasse por ssa Madre / ali dos miragres seus;

A intervenção da plateia ganha ainda maior dramaticidade no terceiro e quarto quadros.



Quadro III-Facsimile Cod. B-R-20, f.47r



Quadro IV-Facsimile Cod. B-R-20, f.47r

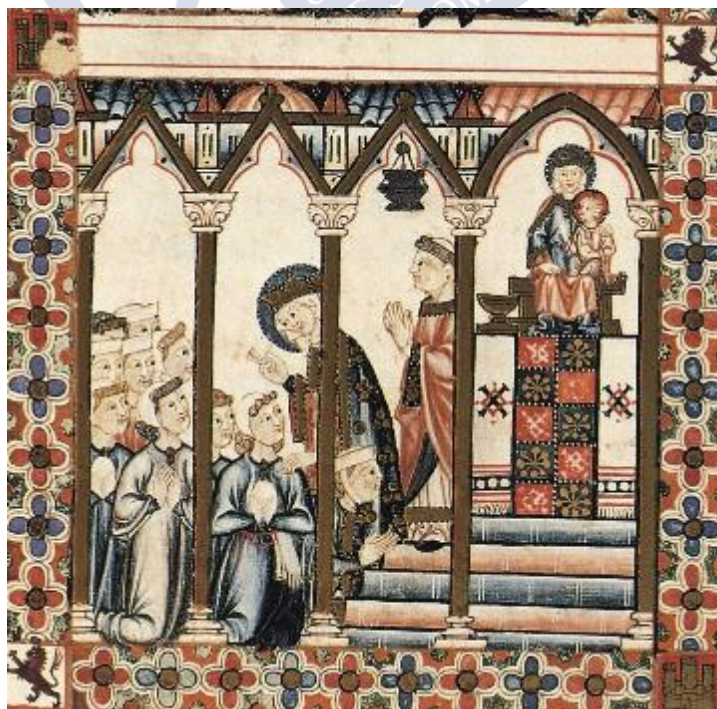
A terceira imagem segue a estrutura compositiva anterior, com a fachada da igreja dividindo a cena, porém introduz um recurso cenográfico complexo que dá dinamismo à narrativa, condensando informações, já que se vão acompanhando os movimentos sucessivos: o jogral cai no chão imobilizado e, posteriormente, é levado à igreja. Na CSM 259, em que também foi utilizada uma técnica similar, contávamos com uma coluna para marcar a passagem de tempo; neste caso, entretanto, a montagem é esteticamente mais requintada, já que as duas ações acontecem dentro do mesmo cenário. A partir desse momento, o artista aparece com as luvas presas na cintura, sinalizando o fim da *performance* e a tomada de consciência sobre a tragédia que se abateu sobre ele. A presença das luvas evidencia a gestualidade das mãos, sendo utilizada ainda hoje como adereço típico de artistas dedicados a mímica. Na CSM 194, que veremos no capítulo a seguir, a luva aparece na indumentária de viagem do jogral músico.

A intervenção da audiência, que roga e faz vigília pelo jogral, segue representada no quarto quadro, em que somos levados para dentro da igreja, onde a cena se divide em quatro arcadas, três de tipo angular e uma ogival - recurso inédito em relação às iluminuras de interior analisadas acima. Na primeira arcada, vemos três pessoas e, ao fundo, uma porta, o que sugere o movimento de entrada das personagens; na segunda, ajoelhado, o mímico e mais três pessoas; na terceira, uma pessoa em pé e duas ajoelhadas na escadaria do altar, uma das quais segura a mão do jogral em

direção à Virgem; na quarta, mais larga que as anteriores, vemos sobre o altar as imagens de Nossa Senhora e o Menino Jesus.

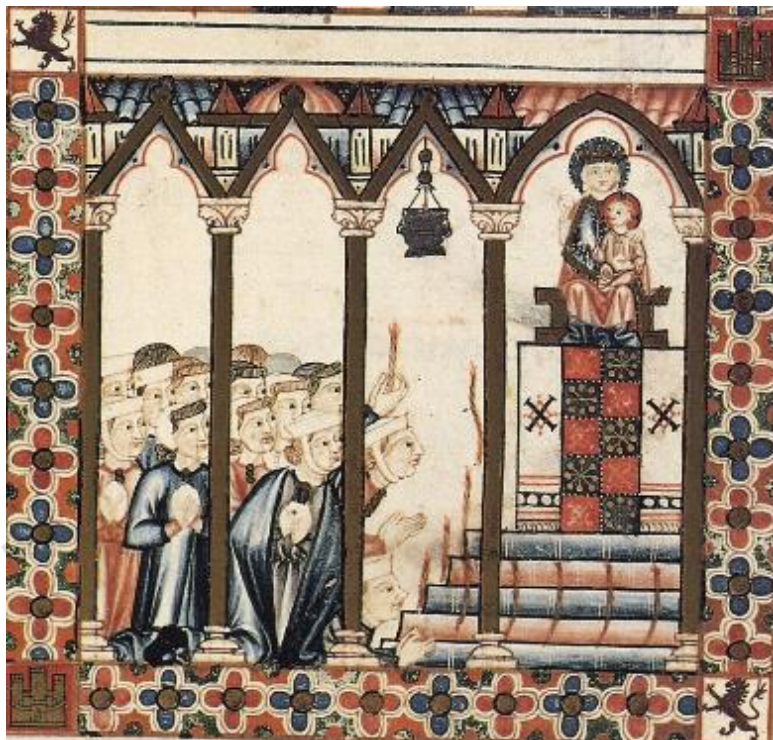
Dentro da igreja, o jogral, amparado por seus espectadores, ajoelha-se e reza: “Os pecados meus / son tan muitos, que aquesto / mi avêo con gran razon”. Na penúltima estrofe, o narrador utiliza a expressão “Outro día”, deixando entender que o mímico permaneceu com essa deformidade por um tempo suficiente para que pudesse se arrepender, pois sem uma decisão sincera, a ação divina não se manifesta. Finalmente, durante uma missa, a Virgem compadecida restitui ao artista o seu vigor físico e, por conseguinte, a plena posse de seus instrumentos de trabalho, motivada também pela piedosa intervenção da plateia: “e tornó-o mui ben são; / por que mui gran devoçon / Ouveron quantos y eran”.

No quinto quadro, a cena segue dentro do templo, notando-se a ausência da porta e a presença do cálice sagrado ao lado da Virgem. A iluminura introduz o bispo, mencionado apenas no penúltimo verso da cantiga, o qual prega um sermão aos fiéis. A autoridade eclesiástica posiciona-se ao lado do altar, enquanto Nossa Senhora se inclina e pousa a mão esquerda sobre o mímico, restituindo a normalidade ao seu corpo. O efeito da cena é verdadeiramente surpreendente, pois a Virgem está, ao mesmo tempo, no altar, representada por uma escultura, e aos pés da escada, ao vivo, diante de um público de dez devotos abençoando o remedador.



Quadro V-Facsimile Cod. B-R-20, f.47r

Perante o milagre, os fiéis redobram a devoção à Virgem, fazendo com que o bispo se dirigisse à igreja para pregar a homilia, colaborando não apenas na divulgação do acontecimento maravilhoso, mas retomando a ideia contida no refrão, de que Deus, tendo feito o homem à sua imagem e semelhança, tem o direito de se indignar e intervir: “de prender grand’ ocajon”. Para expressar o profundo agradecimento, os devotos criam um ritual, revelado no último quadro, em que os fiéis levam velas à igreja para glorificar Santa Maria.



Quadro VI-Facsimile Cod. B-R-20, f.47r

Em Lombardia, encontramos o jogral no exercício de sua função, assim como em Rocamador, mas não temos o conflito com o monge ou o bispo, que entra somente no penúltimo verso para legitimar os acontecimentos com um sermão. No milagre do mímico, a trama, a exemplo de Arras, não se desenvolve exclusivamente no interior da igreja, mas transita da rua para o altar, sendo que a iluminura acrescenta logo no início outro ambiente: o interior de uma residência. No entanto, o que mais se destaca na cantiga é a relação entre o jogral e seu público, que o apreciava com “sabor”, retribuindo não só com “panos e selas e frêos / e outro muito bon don”, mas com “amor”. Como analisamos na *CSM* 8, o vocábulo “amor” está diretamente relacionado ao “coração”, a fonte mais profunda do ser, a que Deus tem acesso para conhecer a intenção de todo ato humano. Podemos interpretar, portanto, que a admiração por este mímico não

se limitava à consideração positiva sobre a sua atuação artística, incluindo também a boa avaliação sobre a sua pessoa. E este é um dos motivos para explicar a reação da plateia, que o conduziu imediatamente à igreja, por ver naquela atitude insana algo que não se harmonizava com a sua conduta. Se na *CSM 259* tivemos a reconciliação entre os dois jograis, agora acompanhamos a reconciliação do jogral com a Virgem e o primeiro movimento nesse sentido partiu exatamente de seu público. No entanto, para que fosse reconduzido à plena comunhão com a Santa Mãe e seu Filho, coube ao próprio artista o segundo movimento, o gesto conclusivo: o arrependimento.

3.4.2 O jogral de Notre Dame

Seguindo a trilha do milagre de Lombardia, vamos analisar uma narrativa que traz como protagonista o jogral acrobata, o *tumbeor*, o malabarista do gesto por excelência, aquele que tem no corpo o elemento central de sua *performance*, ocupando, portanto, o mais baixo escalão na hierarquia jogralesca, tal como vimos já nas declarações de Afonso X, do bispo Thomas de Chobham e do clérigo Martín Pérez²⁸⁰. A narrativa miraculosa anônima, *Tumbeor de Nostre Dame*, conservada em cinco manuscritos dos séculos XIII e XIV, está redigida em 684 versos octossílabos com rimas pareadas e em francês antigo com predominância de formas em língua picarda, o que indicaria, segundo alguns de seus estudiosos, a suposta origem de seu autor²⁸¹. Gaston Paris confere um lugar de destaque à obra em sua história da literatura francesa definindo-a como o *chef d'oeuvre* do gênero miraculístico²⁸². A primeira edição foi publicada pelo austríaco Wilhelm Foerster, em 1873, e a segunda por Lommatzsch, em 1920, servindo-se ambas as edições do manuscrito A, presente na Biblioteca Arsenal de Paris (MS 3516), sob o título *Or orres del tumbeor nostre dame Sainte marie*²⁸³. Datado possivelmente de finais do século XIII, esse é o

²⁸⁰ O termo *tumbeor* é utilizado como sinônimo ou em associação a *ioculator*. De acordo com R. Morgan: “Such word as *vieler*, *fableor*, *tumbeor*, *entregeteor*, *tregeteor*, and terms like *bordeor*, *lecheor*, *ribaut* are all equivalent to, or closely associated with, *jogleor*”. Veja-se em MORGAN, JR. R., *Old french ‘jogleor’*, cit., p. 280. E, em relação a este assunto, consulte-se também CHAMBERS, E. K., *The Mediaeval Stage* vol. 1, Oxford University Press, 1903. p. 70.

²⁸¹ Sobre o milagre, veja-se BRETTEL, P., *Le jongleur de Notre-Dame*, cit., p. 76; ZIOLKOWSKI, J., *The Juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity*, p. 158.

²⁸² PARIS, G., *La littérature française du Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1888, p. 208.

²⁸³ Cfr. FOERSTER, W., “Del tumbeor Nostre dame”, *Romania*, tome 2, n° 7, 1873, pp. 315-325. Disponível em http://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1873_num_2_7_6642 [Última consulta em 22 de abril 2018]. E ainda LOMMATZSCH, E., “Del Tumbeor Nostre Dame, Alt französische Marienlegende”, *Romanische Text*, 1, Berlin, 1920.

códice mais antigo e mais bem conservado, o qual nos transmite a narrativa dividida em quatro colunas e com uma expressiva miniatura na parte inferior da página inicial²⁸⁴.

Alguns investigadores atribuíram a obra a Gautier de Coinci, o que se revelou um equívoco, pois essa narrativa não consta em suas coletâneas. Ainda que Gautier não seja o seu autor, o *Tumbeor de Nostre Dame* guarda semelhanças estruturais e temáticas com algumas das composições presentes nos *Miracles de Nostre-Dame*, como, por exemplo, a história de Rocamador, analisada em páginas anteriores, e o milagre 31, do segundo livro, intitulado *D'un moigne de Chartrose*. Neste relato, um monge cartuxo, ordem monástica que tem uma devoção especial pela Virgem Maria, tinha o hábito de executar, dia e noite, depois que a comunidade se retirava, múltiplas prostrações e genuflexões diante da imagem de Nossa Senhora, a quem ele amava de todo coração, até ficar extremamente cansado, banhado de suor. Certo dia, um companheiro, intrigado, resolve segui-lo e vê descer do céu um lenço branco que a Virgem usa para secar o seu rosto²⁸⁵.

Na obra *Tumbeor de Nostre Dame*²⁸⁶, o narrador convida os ouvintes a acompanhar a história do jogral de Nossa Senhora - um famoso artista que resolveu abdicar de todos os seus bens para ingressar no mosteiro de Claraval, da ordem cisterciense. Antes, dedicava a sua vida a pular, saltar e dançar, mas agora entregava-se inteiramente à oração, embora não soubesse nem o Pai Nosso nem a Ave Maria. Um dia, amargurado por se sentir incapaz de prestar serviços a Deus, como faziam todos os membros da comunidade, chorou e invocou a Virgem três vezes, pedindo que o fizesse merecedor do pão que comia no mosteiro. Neste momento, dando-se conta de que Deus dirigia seus passos, saiu do claustro em direção à cripta e se aproximou do altar, onde está a estátua da Santa Mãe com o Menino Jesus nos braços. Ali, diante da imagem, conseguia escutar, ao fundo, os monges dizendo a missa, e se lamentava por não estar cumprindo o seu dever. Então, fazendo reverência à mãe do Senhor, o jogral anunciou que a serviria realizando acrobacias:

Par la mere Deu, si ferai.
Jo n'en serai ore repris:
Jo ferai ce que j'ai apris,

²⁸⁴ O mais antigo manuscrito é datado de 1268, mas os investigadores apontam que a obra pode ter sido composta à volta de 1200 ou nos finais do século XII. O códice está disponibilizado pela Biblioteca Nacional de França (Ms - B. 1'Arsenal 3516): <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55000507q/f259.image> [Última consulta em 16 de janeiro de 2018].

²⁸⁵ Cfr. KOENIG, F., *Les Miracles de Nostre Dame* vol. IV, Genève, Droz, cit., pp. 412-417.

²⁸⁶ Para o estudo desse milagre, utilizaremos a edição crítica de Paul Bretel na obra *Le Jongleur de Notre-Dame*, cit., pp. 75-100, que contrasta a lição dos cinco manuscritos e apresenta uma tradução versificada para o francês; e ainda a versão narrativa de Pierre Kunstmann: *Vierge et merveille. Les miracles de Notre-Dame. Contes chrétiens du Moyen Age*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1981. As citações da obra a partir de agora serão indicadas com a numeração dos versos de acordo com a referida edição de Bretel.

Si servirai de mon mestier
La mere Deu en son mostier.
Li autre servent de canter
Et jo servirai de tumer. (vv.130-136)

Despiu-se imediatamente, a começar pela capa usada pelos monges, até ficar apenas com uma pequena túnica, um pouco maior que uma camisa, de um pano fino e leve, para não se ver totalmente nu. Voltando-se à imagem, piedosamente oferece o seu corpo e a sua alma, pede que a Doce Rainha não despreze o que ele sabe, pois fará com boa fé e amor, desejando que Deus não tome a sua atitude como ofensa, pois será como um cabritinho que salta diante de sua mãe. Em seguida, apresentou uma longa seleção dos seus melhores números, intercalados por gestos e palavras de louvor: deu saltos pequenos e simples; pulou cada vez com maior altura; ajoelhou-se; realizou o truque de Metz, passando a cabeça por baixo da perna; curvou-se; realizou os truques de França, Champagne, Espanha, Bretanha e Roma; mirando-a, declarou que ela era a felicidade que reconciliava os homens com Deus, adorando-a com todo o seu coração, os seus pés e as suas mãos, e afirmou que, de agora em diante, seria o seu jogral. Começou então a andar com as mãos no chão e os pés dançando no ar, enquanto as lágrimas escorriam de seus olhos. Com um salto, retornou à posição normal e anunciou que o próximo truque era inédito, pois o tinha inventado especialmente para ela. Só parou de bailar e saltar quando percebeu que os monges tinham concluído a missa - e aí desabou no chão, suado, extenuado. Depois, vestiu-se, curvou-se diante da Virgem, disse que voltaria a servi-la e lamentou não saber os salmos, pois gostaria de recitá-los para a sua Doce Senhora.

Nesse momento, a história sofre uma interrupção, pois o narrador, interpelando o ouvinte, quer investigar se Deus e sua Mãe teriam aceitado o insólito louvor do artista. Após uma série de reflexões, conclui afirmativamente, pois não importam os saltos e pulos, uma vez que a intensidade do amor empregado no serviço e a piedade, sem dúvida, estavam presentes no coração sincero do artista. Retomando o relato, o narrador afirma que, durante muitos anos, o acrobata continuou realizando diariamente aquela série de truques diante da Virgem, mas Deus não queria que esse acontecimento ficasse em segredo por mais tempo. Em certa ocasião, um monge seguiu sorrateiramente o jogral, assistiu ao grande espetáculo, admirou-se com as acrobacias e avaliou a boa intenção do pobre homem, pois ele realizava tudo aquilo como uma penitência, agindo com alegria e compaixão, o que provocou lágrimas no observador.

O monge, então, foi contar essa descoberta para o abade, o qual lhe pediu segredo sobre a história, e combinaram assistir juntos ao espetáculo. No dia seguinte, foram quietos à cripta, e contemplaram os inúmeros truques do jogral, entremeados com reverências à Virgem, até o momento em que desabou no chão, exausto, banhado em suor. Nesse exato instante, o abade e o monge, estupefatos, viram Nossa Senhora descer da abóbada, plena de esplendor, vestida de ouro e pedras preciosas, rodeada de anjos e arcanjos, com uma toalha branca nas mãos. E a Virgem, com gratidão, entregou-se inteiramente à tarefa de abanar o pobre homem, consolando-o; o artista, porém, que estava praticamente desmaiado, tamanho o cansaço, em momento nenhum soube que estava em tão boa companhia. Depois de fazer o sinal da cruz sobre o corpo do artista, a Rainha Gloriosa e os santos anjos voltaram ao reino dos céus.

Pouco depois, o abade convocou o acrobata para uma conversa, ordenando que explicasse o tipo de serviço que realizava no mosteiro - e o jogral, chorando, de mãos postas, contou toda a sua história. Foi então que o seu superior, também em lágrimas, ergueu-o, beijou-o nos dois olhos, pedindo a Deus que todos os monges fossem merecedores de sua companhia, e insistiu para que ele continuasse realizando o seu trabalho.

Assustado com aquelas palavras, mal conseguindo acreditar no que ouvia, o artista tremeu de alegria. E daí em diante, empenhou-se ainda mais no seu serviço. Um dia, porém, caiu doente. Como o seu coração já não aguentava mais qualquer esforço, o abade e seus monges iam cantar diante de sua cama, o que era motivo de enorme deleite para o artista. E no instante de sua morte, todos testemunharam como a Mãe de Deus descia para buscar a sua alma e a conduzia para o céu, cantando alegremente. Seu corpo foi levado para a igreja, onde realizaram o ofício divino e enterraram-no com grande honra. Foi precisamente nesse momento tão solene em que o corpo desceu à terra que o superior do convento revelou a todos os irmãos a verdadeira história do jogral de Nossa Senhora.

3.4.2.1 A imagem do acrobata

A versão do *Tumbeor de Nostre Dame*, transmitida pelo códice A presente na Biblioteca Arsenal de Paris, vem acompanhada de uma iluminura, localizada no rodapé da página, onde podemos contemplar o momento do milagre. Na imagem, observa-se a *performance* acrobática do jogral, a descida de um anjo dos céus que traz um lenço branco e a Virgem no altar com o menino

no colo, estendendo os braços para pegar o tecido divino. Embaixo do altar, sobre um fundo verde, encontra-se uma viola de arco, encostada em posição horizontal.



Tumbeor de Nostre Dame
Bibliothèque de L' Arsenal MS.3516, f. 127r

No quadro em foco assiste-se à intervenção angélica, o lenço adquire uma simbologia maior e reforça notavelmente o papel da Virgem como mediadora entre o real e o sobrenatural. O contorcionismo circular que se destaca na imagem é, na verdade, uma das acrobacias mais tradicionais, amplamente reproduzida nas iconografias e esculturas medievais, seja na representação de *performances* jogrescas ou de cenas do evangelho, tais como a dança de Salomé no martírio de São João Batista²⁸⁷.

²⁸⁷ Cfr. STEVENS. J., *Words and Music in the Middle Ages*, cit. p. 161.



Dança de Salomé
Capitel da abadia de Saint-Sever S. XII (Landes, Francia)²⁸⁸



Dança de Salomé
Porta de São Zenão de Verona S.XII (Italia)²⁸⁹

A dança da filha de Herodias diante de Herodes é retratada nas iluminuras de manuscritos e em fachadas de santuários quase sempre como uma acrobacia jogresca, sendo frequentes as representações em que aparece com o corpo curvado para trás, equilibrando os pés para cima e até mesmo fazendo malabarismos com facas. De acordo com Jane C. Long e Walker Vadillo, esta representação de Salomé, a modo de jogral, torna-se comum a partir do século XII, quando aparecem também testemunhos textuais descrevendo-a como jogresca: “Sources that identify Salome as a type of *jongleuse* include the eleventh-century German anchorite *Ava*, whose poem

²⁸⁸ Disponível em <https://vialucispress.wordpress.com/2013/01/17/> [Última consulta em 16 de maio de 2018].

²⁸⁹ Disponível em <https://aquicoral.blogspot.com/2018/04/porton-de-san-zenon-mediorelieves.html> [Última consulta em 16 de maio de 2018].

on the life of John the Baptist describes the girl: ‘she danced like an acrobat; / her body was very agile’; and a Florentine vernacular vita from the early Trecento that refers to the girl as performing *giullerie*’²⁹⁰.



Contorcionista
Igreja de Santa Maria Salomé (Galiza)²⁹¹



Acrobata na inicial Q
Troparium-prosarium, Ms Lat 1119, f.69r²⁹²

²⁹⁰ LONG, J. C., “Dangerous Women: Observations on the Feast of Herod in Florentine Art of the Early Renaissance”, *Renaissance Quarterly*, vol. 66, n.º 4, 2013, p. 1157. Sobre a representação de Salomé e sua relação com a atividade jogralesca, veja-se ainda VADILLO, M. W., “Salomé la joven que baila”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, n.º 15, pp. 89-107.

²⁹¹ Foto nossa.

²⁹² Imagem retirada do manuscrito *Troparium-prosarium*, de São Marçal de Limoges, presente na Biblioteca Nacional de França (Ms Lat 1119, f. 69r). Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432279k/f143> [Última consulta em 10 de fevereiro de 2019].

A simbologia do círculo, diretamente ligada à perfeição e à eternidade, como nas danças em roda e na rotação do corpo, expressa a adoração ao divino e figura, de acordo com W. Deonna, nos fundamentos de rituais sagrados, levando o homem a sair de si mesmo e entrar em comunhão com o sobre-humano²⁹³. O teólogo medieval Honório de Autun, na sua obra *Gemma Animae* (lib. 1, cap. 139), em que nos fornece uma visão alegórica da liturgia e das suas práticas, relaciona a dança com os movimentos celestes:

By the circling of the dance moreover they wished the revolution of the heavens to be understood; by the joining of hands the linking of the elements; by the sound of singers the harmony of the resounding planets; by bodily gestures, the movements of the constellations; by hand-clapping or the stamping of feet, the crashing of thunder²⁹⁴.

No âmbito textual, o contorcionismo da iluminura é designado como o “truque de Metz”, caracterizado pelo giro de cabeça. Trata-se da primeira figura realizada pelo jogral diante da Virgem, aquela escolhida para a abertura do espetáculo e a única que será encenada mais de uma vez. A descrição da *performance* ocupa cento e vinte um versos, entrecortada por três monólogos dirigidos a Nossa Senhora:

Le tor de Mes entor la teste.
L'ímage encline, si l'aore,
De quantqu'il onques puet l'onore.
Après li fait le tor françois,
Et puis le tor Champenois,
Et puis lui fait le tor d'Espaigne
Et les tors c'on fait en Bretagne,
Et puis le tor de Loheraine:
De quantqu'il onques puet se paine.
Après li fait le tor romain. (vv. 172-181)

A série de truques não segue uma sequência aleatória, mas se organiza de acordo com uma gradação, demonstrando preparo e domínio do artista, pois já teria executado as acrobacias inúmeras vezes diante de uma plateia²⁹⁵. O jogral começa por realizar os movimentos mais famosos, identificados a partir da sua proveniência: Metz, França, Champagne, Espanha, Bretanha, Lorena e Roma. O narrador não descreve os gestos desta primeira série, assumindo que a

²⁹³ DEONNA, W., *Le symbolisme de l'acrobatie antique*, cit., p. 125. De acordo com essa autora, o ritual dos dervixes, vertente mística muçulmana, é um exemplo relevante da ascensão espiritual por meio da dança.

²⁹⁴ *Apud* STEVENS, J., *Words and Music in the Middle Ages*, cit., p. 160.

²⁹⁵ O autor anônimo demonstra uma grande familiaridade com a linguagem do jogral e sua *performance*, o que poderia indicar, de acordo com Wikie e Van Oort, “that the author of the *exemplum*, and not just its subject, was either a minstrel or a patron of minstrels”. Para a citação, veja-se VAN OORT, J., “The Minstrel Dances in Good Company: *Del Tumbleor Nostre Dame*”, *Dance Chronicle*, vol. 34-II, 2011, p. 255.

audiência, por meio dos nomes, reconhecesse as acrobacias. Parte a seguir para a encenação de duas figuras cuja origem é desconhecida, mas que chamam a atenção pela expressividade:

Et met devant sen front sa main,
Et bale trop mignotement. (vv. 182-183)

(...)

Lors tume les piés contremont
Et va sor ses deus mains et vient
Que de plus a terre n'avient.
Bale des piés et des ex plore. (vv. 198-201)

O movimento de inversão do corpo, com as mãos no chão e os pés para cima, constitui outro gesto típico da acrobacia jogralesca e está presente em diversas iluminuras, como as que reproduzimos a seguir.



Romance de Alexandre
Bodleian Library MS.264, f.90r²⁹⁶

²⁹⁶ Iluminura do *Romance de Alexandre*, datada de 1400, provavelmente proveniente de Bruges. Disponibilizado por *Bodleian Libraries*, Universidade de Oxford <https://iiif.bodleian.ox.ac.uk/iiif/viewer/60834383-7146-41ab-bfe1-48ee97bc04be> [Última consulta em 12 de junho de 2018].



Saltério Rutland
British Library MS.62925, f.65r²⁹⁷



Bíblia de Rodes
BNF, MS.lat.6(3) f.64v²⁹⁸

A série continua com descrições mais genéricas dos gestos do jogral, que realiza saltos, danças e cambalhotas entrecortados pelos monólogos à Virgem, que servem também como pausa para recobrar as energias. Por meio do texto, tomamos conhecimento de grande parte do repertório acrobático do jogral, obtendo um panorama dessa arte nas principais regiões da Europa. Além de se dedicar à *performance*, é preciso considerar que o jogral está na cripta, sozinho, diante da imagem da Virgem, enquanto escuta os cantos dos monges que celebram a missa, o que o leva a harmonizar os seus gestos às melodias sacras, como se estivesse criando uma verdadeira liturgia do corpo:

Et quant il ot les cans haucier,
Si se commence a esforcier:

²⁹⁷ Iluminura do *Rutland Psalter*, datada de 1260, provavelmente proveniente da Inglaterra. Disponibilizado por *British Library*: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_62925_f065r [Última consulta em 11 de junho de 2018].

²⁹⁸ Imagem da *Biblia Sancti Petri Rodensis*, datada de 1100, que retrata a passagem, presente no Livro de Daniel, da adoração da estátua construída por Nabucodonosor. Disponibilizado pela Biblioteca Nacional de França em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85388130> [Última consulta em 11 de junho de 2018].

Ainc tant con la messe dura
Ses cors de danser ne fina. (vv. 225-228)

A narrativa não associa o jogral à atividade musical, apesar de a viola de arco estar presente no texto pictórico, o que nos leva a conjecturar, como na cantiga anterior, que o jogral teria uma ampla gama de habilidades. É possível considerar também que isso faria parte da liberdade do miniaturista que, ao vincular a viola de arco ao acrobata, quis conferir ao artista um posicionamento social privilegiado. Observe-se, nesse sentido, que, no caso das iluminuras historiadas, como as *CSM* 259 e *CSM* 293, o instrumento, que não aparece no texto, situa-se sempre no primeiro quadro, precisamente o espaço reservado para apresentar o protagonista e ambientar o relato.

3.4.3 A liturgia dos gestos

Em Rocamador, em Lucca e no mosteiro de Claraval encontramos o jogral que expressa a sua sincera devoção à Virgem com os recursos de seu ofício - sem se intimidar com os rituais e as hierarquias eclesiásticas. Dotado de maior densidade psicológica, o acrobata sem nome tem um espírito investigativo, inclinado a reflexões, disposto a questionar-se, especialmente nos dois grandes solilóquios - versos 76 a 110; e 493 a 525. É o que observamos, por exemplo, quando procura entender o sofrimento dos monges, para logo sondar a própria angústia:

‘Sainte Marie,’ fait il dont,
C’ont ces gens que si se demainent
Et sifaite dolor demainent?
Trop corecié sont, ce me semble,
Quant si grant duel font tot ensamble.
Sainte Marie, lors a dit,
Hé! las dolans! que ai jo dit? (vv. 76-82)

Em outro episódio, ao receber a notícia de que está sendo convocado pelo abade, ele se pergunta várias vezes sobre a correção de seus atos, a reação de Deus e o futuro, expondo o seu tormento:

‘He! Las!’ fait il, encusés sui.
Ja mais n’iere jor sans anui
Ne sans travail ne sans [grant] honte,
Car mes services rien ne monte.
Je ne quit pas que a Deu plaise,
Ha! Las! Ains quit qu’il li desplaise,
Car la verité s’en descuevre. (vv. 493-499)

O monge e o abade, duas personagens coadjuvantes, também são complexos, distanciando-se do discurso monotemático que caracteriza, por exemplo, o clérigo Gerardus da versão de Coinci. Somado a tudo isso, temos a armação do enredo, que seduz o ouvinte pela imprevisibilidade. Quando, por exemplo, o monge e o abade observam Nossa Senhora chegando para socorrer o jogral, o ouvinte poderia imaginar que, diante desse fato arrebatador, as tensões seriam desfeitas e o artista encontraria finalmente o reconhecimento de toda a comunidade. No entanto, o abade insiste em manter o segredo sobre o milagre, o que faz a história tomar outro rumo, obrigando o ouvinte a atualizar suas conjecturas. Em Rocamador, o jogral suscitou a mudança de atitude do monge, em Claraval provocou a transformação de todo o mosteiro e renovou a devoção e a piedade dos religiosos, o que pode ser considerado como outro milagre igualmente glorioso. Ancorado em sua arte, o acrobata dialoga diretamente com a Mãe de Deus e o Deus Pai, com o que promove a evangelização da própria Igreja, que é a encarregada, aqui na terra, de representar aqueles seres celestiais.

Assim como nos salmos, é por meio do canto e dos instrumentos musicais que a devoção se expressa, mas é a sinceridade que faz o louvor chegar ao céu. Para evidenciar a fidelidade, as referências ao “coração” e às “lágrimas” continuam presentes nessa história: o primeiro choro do jogral ocorre um pouco antes de invocar por três vezes a Nossa Senhora e de ser conduzido milagrosamente à cripta; o segundo ocorre no meio do espetáculo à Virgem, quando está com as mãos no chão e os pés no ar, dizendo adorá-la de todo o seu coração, o que faz com que as lágrimas invertam a trajetória habitual, pois em vez de correr pelas faces, escorrem pela testa. E o narrador escolhe justamente a força simbólica desse gesto para que o protagonista declare à Virgem a frase que sintetiza toda a história, “Eu serei o seu jogral”:

Dame, fait-il, je vos aore
Del cuer, del cors, des piés, des mains,
Car [jo] ne sai ne plus ne mains.
G'iere avant mais vo menestrex:
Il canteront laiens entr'ex,
Et je vos venrai ci deduire.
Dame, vos me poes conduire;
Por Deu, ne me voillés despire. (vv. 202-209)

Em sua carta ao bispo Ogier, como já vimos no primeiro capítulo, São Bernardo se refere exatamente a esta acrobacia para sintetizar a lição sobre a humildade. Ou seja, escolhe o jogral dedicado aos gestos, a categoria mais baixa na hierarquia jogralesca, aquele que atua em silêncio e não canta nem toca instrumentos musicais honrados. Quase um século depois, São Francisco

recupera essa ideia e faz de sua própria vida o espetáculo para o céu, intitulado-se Jogral de Deus, além de associar à sua pregação práticas gestuais inspiradas nos jograis. Em ambos os autores, assistimos à transposição de uma atividade profana ao plano místico, salientando, uma vez mais, o paradoxo cristão presente no Evangelho: “Qui autem se exaltaverit, humiliabitur; et, qui se humiliaverit, exaltabitur” (Mateus 23, 12).

Na história de Pedro de Sigrar, a nova forma de louvor vai-se impondo pela reincidência dos milagres até ser admitida pela autoridade religiosa. Na versão de Coinci, o narrador afirma que a *performance* do cantor e instrumentista seria mais apreciada que o *Kyrie*, que é o canto dos fiéis ao término do ato penitencial, parte essencial dos ritos iniciais da Santa Missa. No mosteiro de Claraval, o jogral modula os seus gestos ao sabor dos cantos celebrativos, pautando o tempo da apresentação pela duração da missa. Como se não bastasse esse esforço, torna a oferecer o seu sacrifício nas horas canônicas, que são as cinco orações realizadas pelos monges ao longo do dia: Ofício da Leitura, de madrugada; Laudes, de manhã; Hora Média, às 9 (Terça), 12 (Sexta) e 15 horas (Nona); Vésperas, à tarde; e Completas, à noite. Ao estabelecer o paralelo entre a ação jogralesca e o ritual litúrgico, a narrativa assinala a coerência entre os dois universos aparentemente díspares, sugerindo a equivalência entre o espetáculo acrobático, em que o jogral celebra a devoção por meio do corpo, e a Sagrada Eucaristia, em que os fiéis celebram o sangue e o corpo de Cristo. O próprio monge, ao observar o jogral pela primeira vez, reconhece esse paralelismo, designando-o como um “belo contrato”:

Çou est assés bele costume:
Nos li cantons et il nos tume,
Nos li paions et il nos paie;
Se nos plorons, il nos repaie. (vv. 341-344)

Ao contrário dos milagres de Rocamador e Arras, a história não informa sobre o estabelecimento de uma peregrinação em honra do jogral, mas podemos fundamentar essa hipótese em alguns elementos. Assim, devemos considerar que o acrobata recebe a visita da Santa Mãe após cada apresentação, o que significa que ele esteve em sua companhia centenas ou milhares de vezes, pois o narrador afirma que ele agiu desse modo durante muitos anos. A grandiosidade do milagre, contudo, não está na incansável repetição, mas no fato de que o jogral nunca teve consciência desse fenômeno extraordinário, nunca presenciou tal cena, fato que realça extraordinariamente a sua fidelidade. No *Volto Santo*, o jogral é martirizado por ter sido fiel ao Senhor e o acrobata encontra aqui um martírio semelhante, pois a extrema devoção levou ao

esgotamento do seu coração físico. Ao morrer, todos testemunham a descida da Virgem para levar a alma do jogral para o céu, o que já o credencia como intercessor junto à Santa Mãe. Por fim, no momento do enterro, o narrador diz que foi venerado como um corpo santo. É inevitável, portanto, considerar a hipótese da inversão de papéis: o jogral deixa de ser um fiel devoto para se transformar no objeto de devoção dos fiéis.

Nas outras narrativas, o jogral cantava para a Virgem com o coração totalmente voltado para ela, mesmo sabendo que havia pessoas ao redor. A existência da plateia, todavia, não induzia o artista à vaidade, a querer exhibir o seu virtuosismo - o que seria compreensível em outros ambientes -, porque tal atitude iria abalar a sinceridade do louvor. Neste caso, o esforço empreendido pelo jogral é duplo, já que além de se expressar com profunda devoção, não podia se deixar contaminar pela presença nem pelas manifestações da audiência. No mosteiro de Claraval, ao contrário, o acrobata sabe que o público é constituído unicamente pela Virgem, o que não torna a devoção mais fácil, pois diante dessa espectadora sobrenatural o artista realiza um esforço sobre-humano, tornando admirável a sua *performance* e surpreendente a sua assiduidade.

Em Gautier de Coinci, o sermão ocorre no final da narrativa; em Claraval, está situado no centro, depois da longa descrição do primeiro espetáculo à Virgem (concretamente do verso 293 ao 329), em que a trama sofre uma interrupção para que o ouvinte possa ser severamente interrogado acerca do significado da história:

Quidiés vos or que Dex Prisast
Son service, s'il ne l'amast?
Nenil, ne quantque il tumoit;
Mais il prisoit ce qu'il l'amoit.
Assés penés et traveilliés,
Assés junés, assés veilliés,
Assés plorés et sospirés
Et gemissiés et aorés,
Assés soiés en diciplines
Et a meses et a matines
Et donés quanque vos avés
Et paiés quanque vos devés,
Se Deu n'amés de tot vo cuer,
Trestot cil bien sont geté puer. (vv. 293-306)

Com esse corte, o narrador demonstra a sua habilidade técnica, pois ameniza o impacto da cena quase escandalosa que acabamos de presenciar e alimenta o suspense, aguçando a curiosidade do ouvinte. O autor adverte que Deus não olha para as ações exteriores, por mais virtuosas que possam parecer, mas para a disposição interior, para o centro da pessoa, que é o próprio coração -

o que está em consonância com os outros milagres. Além do momento de reflexão, a estratégia de se dirigir à plateia ocorre em três outras situações: uma delas, logo na abertura, quando encontramos o tradicional convite ao público para a história exemplar que terá início; outra, quando o monge, escondido, assiste ao espetáculo, e o narrador, eximindo-se do trabalho de descrevê-lo novamente, limita-se a dizer: “conforme já vos contei”; a última, quando o abade revela a verdadeira história do jogral, utiliza uma expressão semelhante: “como já escutastes”. Assim, com tais advertências, o ouvinte, convocado a preencher a narrativa com a própria memória, vai se sentindo cúmplice, confidente e co-autor da história.

3.4.4 O romance de Blaquerna

A saga do acrobata apresentada no *Tumbeor de Nostre Dame* está perfeitamente ajustada ao novo discurso religioso inaugurado por São Bernardo e seguido pelas ordens mendicantes, tal como já examinamos no primeiro capítulo. Para aprofundar o conhecimento desse jogral devoto, vamos deter-nos no talento multifacetado de Ramon Llull (1235-1315), filósofo, teólogo, poeta, teórico das ciências, catequista e místico, autor de mais de duzentos livros, escritos em latim, occitano, francês, árabe e catalão. Em plena comunhão com a espiritualidade franciscana, como salienta o filósofo e historiador francês Étienne Gilson, ele mesmo tratou de resumir a sua vida em diferentes obras, como a *Vita coetanea* e o opúsculo intitulado *Disputatio clerici et Raymundi phantastici*, onde relata que foi casado, pai de família, com boa fortuna, mas renunciou a tudo isso com o fim de honrar e servir a Deus, predicando e exaltando os preceitos da santa fé. Por sua proposta apologética, destinada à conversão dos infiéis, Gilson relaciona o itinerário da arte de Ramon Llull com obras de grande magnitude: *Pugio Fidei*, do dominicano Raimundo Martín; *Summa Teológica*, do dominicano Tomás de Aquino; *Ars Catholicae Fidei*, do teólogo Nicolás de Amiens; e *Opus majus*, do frade franciscano Roger Bacon²⁹⁹. Llull emprega a expressão literária dentro de um programa moral de reforma espiritual e, conforme destacaram muitos estudiosos, seu objetivo é transmitir uma mensagem eminentemente filosófica e teológica. A *conversió a la penitència*, nas palavras do próprio Doutor Iluminado, teve início com sucessivas aparições de Jesus Cristo crucificado e se concluiu precisamente na festa de São Francisco de Assis, quando

²⁹⁹ Cfr. GILSON, E., *La filosofía en la Edad Media desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*, (2ª ed.), Madrid, Gredos, 2007, pp. 453 - 454.

Llull escutou o sermão de um bispo sobre a renúncia do santo aos seus bens temporais e decidiu imitá-lo. Para além da presença marcante do jogral em suas obras, a sua própria vida, que se estende por aproximadamente oitenta anos, converte-se em mais uma fonte para reconstruir o fenômeno jogralesco, como recorda Coromines: “La Vida del Doctor Iluminado es toda una vida juglaresca tomada en serio”³⁰⁰.

Depois de sua conversão, em 1274, Ramon Llull escreve o *Llibre de Contemplació*, que ele mesmo considera “el millor llibre del món per a la conversió dels infidels” e que Riquer qualificou como a sua obra máxima³⁰¹. No prólogo o autor detalha a complexa organização numérico-simbólica em torno da qual se estrutura a obra: trezentos e sessenta e seis capítulos, divididos em cinco livros e que ocupam três volumes. Precisamente no centro da obra, no segundo volume, dentro do terceiro livro, encontramos, em uma posição de destaque, o capítulo 118 inteiramente dedicado ao tema da jograria. É neste capítulo intitulado *Com hom se pren guarda de ço que fan los joglars* que Llull começa a arquitetar a figura do artista ideal propondo, como assinala Josep Rubio, um retorno à ordem e à intenção espiritual do ofício³⁰². Esta proposta que aparece refletida no *Llibre de l'orde de cavalleria* e no *Llibre de meravelles* será desenvolvida e levada à sua potência máxima no romance de *Blaquerna*, onde se revela um verdadeiro esforço para recuperar a moral e a pureza de intenção que caracterizavam os primórdios da arte em questão: “L’art, Sényer, de joglaria començà en vós a loar e en vós a beneir; e per açò foren atrobats estruments e voltes e lais e sons novells ab què hom s’alegràs en vós” (cap.118,1)³⁰³.

Para acompanhar suas reflexões no contexto da reabilitação do jogral, analisaremos o *Romanç d’Evast e Blaquerna*, redigido entre 1283 e 1286³⁰⁴. Trata-se de uma extensa aventura, dividida em cinco livros, totalizando cento e quinze capítulos, com claras intenções didáticas, pois desenvolve um meticuloso programa de eclesiologia, evangelização e pastoral. A obra foi composta na cidade de Montpellier, como relata o autor no capítulo 90, 7: “en una villa que és appellada Montpeller, en la qual fo fet aquest Llibre d’Evast e Blaquerna, hac un gran capítol general de predicadors”. Assim como no repertório de Afonso X, a divisão em cinco não é

³⁰⁰ COROMINES [COROMINAS], J., “El juglar a lo divino en la vida y en la obra de Ramon Llull”, in *La Juglaresca. Actas del I Congreso Internacional sobre la Juglaresca*, Madrid, EDI, 1986, p. 254.

³⁰¹ RIQUER, M., *Història de la Literatura Catalana*, vol. 1, Barcelona, Ariel, 1984, p. 269.

³⁰² RUBIO, J., “Ramon Llull front a la joglaria: de la crítica moral a l’aprofitament estratègic”, in V. BELTRAN, T. MARTÍNEZ e I. CAPDEVILA (eds.), *Ramon Llull, els trobadors i la cultura del segle XIII*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2018, pp. 77-97.

³⁰³ RAMON LLULL, *Llibre de Contemplació*, Barcelona, Barcino, 2005, p. 136

³⁰⁴ Todas as citações da obra serão feitas a partir da edição RAMON LLULL, *Romanç d’Evast e Blaquerna*, SOLER, A., e SANTANACH, J., (ed.), Barcelona, Barcino, 2016, seguidas da indicação dos capítulos correspondentes.

aleatória, pois representa as cinco chagas de Cristo e os cinco estados sociais: o matrimônio, a religião, a prelatura, a “senyoria apostòlica” e a vida eremita, como se explicita no prólogo da obra. No final do capítulo 99, o narrador revela o seu método de composição: uma vez exposta, a parábola sobe ao entendimento, que se ergue à contemplação, que se eleva à vontade, culminando na devoção:

E aquells han paraules d'amor exemples abreujats e que donen a home gran devoció; e són paraules que han mester exposició e per l'exposició puja l'entendiment més a ensús, per lo qual pujament multiplica e puja la voluntat en devoció (cap. 99, 3).

As concepções do autor são encarnadas por diversas personagens: Evast, Natana, Ramon “o louco”, Jogral de Valor, Imperador e especialmente por Blaquerna, que é capaz de unir a formação intelectual de Bernardo de Claraval e Tomás de Aquino ao testemunho de vida de Domingo de Gusmão e Francisco de Assis. Porém, como ressalta Riquer, os traços autobiográficos de Llull se assemelham mais a Evast, que renuncia ao matrimônio e às riquezas para servir a Deus, e ao jogral homônimo, Ramon “lo foll”, *alter ego* do autor, conforme o costume de fazer-se presente em suas próprias histórias³⁰⁵.

Para o centro da trama é trazida a personagem de Blaquerna, filho único de Evast e Aloma, que queria seguir a vida religiosa, mas sua mãe insistia para que se casasse com Natana, uma bela jovem, filha de Nastàsia, também interessada no matrimônio. As progenitoras prepararam um encontro dos filhos, deixando-os a sós. Pouco depois, os dois jovens as chamaram para declarar o que haviam decidido: Natana, convertida pelo protagonista, seguiria a vida religiosa, enquanto ele partiria imediatamente para empreender a vida de ermitão.

Antes de se despedir, Blaquerna entregou suas luxuosas vestimentas a um criado de seu pai e vestiu a sua humilde e grosseira roupa, levando ainda sete pães, representando assim as sete virtudes que deveria cultivar. Beijou os pés e as mãos de seu pai e os olhos, as mãos e o rosto de sua mãe, partindo para uma vida incerta, totalmente entregue a Deus, em que teria por morada o ar, o sol e as estrelas. Por outro lado, Natana, que sofria fortes oposições da família, conseguiu fugir e ser admitida no mosteiro, onde chegou a se tornar abadessa, implementando reformas que serviram de inspiração para muitas outras ordens monásticas. No encerramento do primeiro livro, o autor dirige-se aos ouvintes, preparando a mudança do foco narrativo: “Finit és lo llibre de l'orde

³⁰⁵ Cfr. RIQUER, M., *Història de la Literatura Catalana*, cit., p. 291.

de les dones per gràcia e per ajuda de Déu. Ara convé que retornem a Blaquerna, qui és en lo boscatge e va cercar lloc on pusca adorar, contemplar, conèixer, amar Déu” (cap. 41, 5).

Certa vez, quando estava no bosque, fazendo penitência, aproximou-se um homem caracterizado da seguinte maneira: “Dementre que ell anava enaixí per la forest, trobà un camí per lo qual vénc un joglar a peu, molt pobrament vestit; son semblant e sa manera significà pobretat e tristícia de coratge” (cap. 48, 1). Cansado de procurar o Valor por todos os lugares, o jogral queria fazer um poema para satirizá-lo e a todos os seus seguidores. O ermitão começou a explicar ao artista o que era verdadeiramente o Valor, mas foram surpreendidos com a chegada do imperador, perdido e muito nervoso por se ver numa situação tão degradante para um monarca. Os três chegaram ao Palácio da Senhora Valor, onde o ermitão pode expor as suas lições sobre a humildade, a piedade e a misericórdia de Deus. Ao despedir-se daquele homem sábio, o monarca fez a seguinte promessa:

D’aquest ordenament vull fer un llibre; e aquest joglar e molts d’altres vull trametre per lo lo món per ço que reconten valor en les corts on és blasmada e que perseguesca e reprena desvalor per tots los llocs on és lloada; no vull que prenguen res de null home, mes de mi tot sol, per ço que pusquen mills ésser lloadors de valor (cap. 48, 13).

Mais adiante, o ermitão encontrou um indivíduo que tinha sido roubado por seu patrão, um tal Narpan, que vivia luxuosamente num mosteiro, fingindo-se de arrependido. Assim, decide passar um tempo naquele local para converter o falsário, o que vai alterar de modo extraordinário o rumo da narrativa, pois além de convertê-lo, Blaquerna torna-se monge, sacerdote e abade, instituindo mudanças radicais que se tornaram referências para toda a Igreja, tal como ocorreu com Natana. Logo após a morte do Papa, já eleito bispo, ele foi conversar com o Cardeal sobre as dez questões que considerava decisivas para o bem da Igreja. E, no intervalo de um desses colóquios, chegou um jogral, cantor e instrumentista, muito bem vestido, de belo porte, o qual relatou ao Sumo Pontífice o seu encontro com um homem sábio, chamado Blaquerna:

Aquell joglar havia nom Joglar de Valor e era lo joglar que Blaquerna trobá en la forest quan trobà Valor e l’emperador, segons que és recontat en lo capítol “De Valor”. Quan lo cardenal hac menjat e lo joglar cantá casnçons e cobles que l’emperador havia fetes de nostra dona santa Maria e de Valor, e sonà instruments en los quals faïa los balls e les notes que l’emperador havia fetes a honor de Nostra Dona (cap. 78, 4).

Finalizada a apresentação, o Cardeal pediu que chamassem o bispo com o objetivo de se certificar da veracidade da história, que ele pode constatar diante do afetuoso encontro repleto de reminiscências. Percebendo que a visita do jogral fora movida pela providência divina, o Cardeal propôs ao Consistório o nome de Blaquerna para ser o futuro Papa, obtendo o apoio unânime do

colegiado. Quando recebeu a notícia, recusou o convite, alegando o seu despreparo, mas o Cardeal, lembrando a conversa que tiveram, afirmou que ele seria o Pontífice ideal para responder às dez questões cruciais sobre a vida da Igreja, pois ele mesmo as havia formulado com tanta agudeza.

Na condição de Sumo Sacerdote, observa os contrastes entre os cardeais, já que uns viviam no luxo e eram corruptos e outros, na maior simplicidade, dividindo os seus bens com os pobres. Certo dia, invadiu o palácio um homem mal vestido, conhecido como Ramon, o Louco, trazendo um gavião e um cachorro preso a uma corda. Diante do seito auditório composto pelo Papa, os cardeais e toda a corte, iniciou o seu curioso ofício, constituído dos seguintes movimentos: jogou comida para o gavião e ordenou que ele viesse pousar em sua mão; depois, castigou-o com a corda e ordenou que retornasse, mas a ave ficou agressiva e fugiu pela janela; na sequência, castigou o cachorro, obrigando-o a ficar ao seu lado, e foi prontamente atendido. Encerrado o espetáculo, deu a seguinte explicação: o gavião representa o homem que serve a Deus movido apenas pelo pagamento, pois quando não existe recompensa, revolta-se, enquanto o cachorro representa o homem que serve a Deus inflamado de amor, pois mesmo sofrendo, continua fiel. Concluída a sua preleção, o jogral tomou a cena - “cantà e sonà instruments molt dolçamen a honor de Valor” - e falou sobre a justiça, a verdade e a fortaleza, provocando lágrimas no Papa, o que desencadeia inúmeras reformas na Igreja, contando sempre com o aconselhamento de Ramon, o Louco, e do Jogral de Valor.

Muitos anos depois, já velho, numa reunião com os cardeais, pede a renúncia do pontificado a fim de retomar o seu projeto inicial de se tornar eremita. Assim como ocorreu na despedida da casa dos seus pais, vestiu-se com roupas humildes e grosseiras e partiu para a sua ermida, onde, além de rezar e contemplar, escreveu duas obras: *Llibre d'amic e amat* e *Art de contemplació*, ambas incluídas no romance³⁰⁶. No último capítulo, recebe a visita de um jogral que está arrependido de suas faltas e, como penitência, aconselha-o a divulgar a história que está sendo relatada no livro, o que foi cumprido com tenacidade: “E llegia en les places e en les corts e en los monestirs lo Romanç d'Evast e Blaquerna per ço que en multiplicàs devoció” (cap. 115, 1). Neste

³⁰⁶ O *Llibre d'amic*, que integra o romance, tem um propósito evangelizador como explicita o próprio autor: “lo qual amic fos feel e devot cristià e l'amat fos Déu”, mas é também uma obra que pode ser lida de maneira independente. Santanach parte dos versículos apresentados neste livro para exemplificar o conceito de *obscuridade expressiva* na obra de Lull, pois o sentido da composição não é imediatamente compreensível, exigindo a reflexão do leitor: “En el procés, gairebé diria l'esforç, per interpretar correctament el sentit dels versicles –que Lull també anomena, significativament, metàfores morals, es produeix l'elevació de l'enteniment; aquest, aleshores, propiciarà la intervenció de l'altra potència imprescindible en l'acte contemplatiu: la voluntat”. Para a citação, veja-se SANTANACH, J., “Ramon Llull i l'obscuritat que il·lumina. Apunts sobre l'origen i la rendibilitat literària d'un recurs exegètic”, *Anuario de Estudios Medievales*, 45/1, 2015, pp. 334-335.

momento, o narrador desloca a cena para o encontro do imperador, que havia renunciado a favor de seu filho, com um bispo que seguia para Roma. Sabendo que o ex-monarca desejava unir-se a Blaquerna, o bispo lhe ensinou o caminho e despediram-se afetuosamente. Termina assim o romance, deixando para os ouvintes imaginarem o encontro entre os dois homens que renunciaram aos mais altos cargos e como eles viveram o resto da vida na condição de eremitas.

3.4.5 Análise comparativa

A partir do capítulo 48, inicia-se o entrelaçamento dos universos jogralesco e religioso, que se irá intensificando até o epílogo, no capítulo 115. Vendo-se finalmente convertido, o imperador declara o compromisso de escrever um livro sobre o Valor e contratar muitos jograis para divulgá-lo em todo mundo. Da mesma forma, o velho ermitão pede para o jogral transmitir a todos os homens a própria história que está sendo narrada, ou seja, o *Romanç d'Evast e Blaquerna*. Portanto, o primeiro motivo para a escolha do jogral como personagem de destaque relaciona-se com a missão dada por Jesus aos apóstolos: “Euntes ergo docete omnes gentes” (Mateus 28,19). Este episódio remete-nos também à cena em que Francisco de Assis pede aos frades que saiam pelo mundo como “jograis de Deus” para espalhar o *Canticus Fratris Solis* ou as *Laudes Creaturarum*. Pelo domínio técnico do canto, dos instrumentos, da fala e do gesto, o jogral está capacitado para ser o mensageiro, para transmitir as virtudes de que o mundo necessita. O segundo motivo relaciona-se ao papel periférico que ocupa na sociedade: uma fonte de entretenimento, mas supérfluo, descartável, sem utilidade. Esse perfil de personagem é típico das narrativas cristãs, desde os Evangelhos às cantigas marianas, que colocam em primeiro plano os subalternos e os marginalizados, como a viúva, o doente, a criança, o mendigo e o prisioneiro. Entre eles, podemos incluir ainda o ermitão, que também é objeto de escárnio, pois despreza tudo o que a sociedade considera essencial: moradia, alimentação, vestimenta, saúde, convívio, segurança e estabilidade. Nesta perspectiva, merece destaque a personagem enigmática, que se apresentou ao Papa com as seguintes palavras:

Sényer - dix Ramon lo foll -, jo era cosí en la cort del emperador e depenya'm foll per ajustar diners, e l'emperador ha'm tant dit de la passió de Jesucrist e de la noblesa de Déu que vull ésser foll per donar d'ell honrament e honor. E no vull haver manera a mes paraules per força de gran amor (cap. 79, 4).

O romance não identifica Ramon, o Louco, como um artista, mas a sua *performance* com a ave e o cachorro poderia caracterizá-lo como um jogral domador de animais. Os dois, Ramon e o jogral de Valor, tornaram-se os principais auxiliares do Papa, mas os aconselhamentos aconteciam de uma forma teatral: o primeiro encenava uma parábola e cabia ao segundo interpretá-la. Numa das misteriosas lições em que Ramon trouxe fogo, lenha, peneira, farinha e água, o jogral revelou a verdadeira identidade do companheiro:

Aprés estes paraules lo Joglar de Valor dix al cardenal qui havia proposada la qüestió que ell lo pregava que Ramon lo foll fos entès aquella qüestió per ço car, per lloar Déu e per reprende los vicis de la cort de Roma, Ramon lo savi havia pres ofici de foll. Molt plac al cardenal e a tots los altres que Ramon lo foll fos entès en aquella qüestió (cap. 82, 6).

São as próprias palavras de Ramon, portanto, que nos trazem a chave de interpretação: por conhecer a Jesus Cristo, tornou-se Sábio; para propagar a sua sabedoria, tornou-se Louco. Francisco de Assis, lembre-se, também gostava de pregar de maneira performática, como no episódio em que, convidado pelo vigário de São Damião para falar às irmãs, permanece em silêncio ajoelhado dentro de um círculo de cinzas, depois levanta-se, declama o *Miserere mei, Deus* (Salmo 50) e retira-se apressadamente, deixando a plateia atônita e contrita, aos prantos³⁰⁷.

Blaquerna tinha uma profunda devoção à Virgem, pois, eleito abade, mandou construir uma cela com o título “Ave Maria”, em que um monge passou a se dedicar exclusivamente a rezar, meditar e contemplar a humilde Mãe de Jesus. E assim continuou, do capítulo 61 a 66, construindo uma cela para cada trecho da oração: *Gratia plena, Dominus tecum, Benedicta tu in mulieribus, Benedictus fructus ventris tui e Sancta Maria, Ora pro nobis*. Para ocupar a cela *Gratia plena*, por exemplo, foi escolhido o protagonista do milagre sucedido em um período de grande seca, em que havia caído drasticamente a produção de trigo, levando os monges a viverem enormes dificuldades, obrigando-os a limitar até mesmo a esmola aos pobres. Certa manhã, o abade foi à granja que estava sob a responsabilidade de um irmão leigo e, ao ver a ínfima quantidade de grãos, derramou muitas lágrimas. Neste momento, o irmão disse: “Sényer, a honor de Nostra Dona donats e fets almoina, car jo us abastaré de blat per tot aquest any; e en açò no dubtets e met-vos en fermança Nostra Dona, qui és plena de gràcia” (cap. 62, 2). Confiando naquele homem devoto, o abade saiu dali muito feliz e voltou a atender a todos os pobres que vinham ao mosteiro. A cada pedido, o

³⁰⁷ TOMÁS DE CELANO, *Vita Secunda*, in “Anaclita Franciscana”, X Ad Claras Aquas, 1926-41, cap. CLVII. Disponível em <https://www.franciscantradition.org> [Última consulta em 28 de janeiro de 2019].

irmão ia retirar cestos de trigo do silo, mas antes de abri-lo, rezava assim: “Ave Maria, gratia plena”. E quando abria, encontrava-o novamente repleto de grãos.

Em outra passagem, no capítulo 76, um sacerdote, cumprindo a missão do bispo, passou diante de uma taverna, em que estavam muitas pessoas. Ele entrou, comprou vinho e bebeu com todos e depois, bailando com eles, cantou coplas em honra e louvor à Mãe Santíssima, que terminavam com esta estrofe:

Mant hom se vana que morria
Pel vostre Fill, si lloc venia;
Mes paucs són cells qui el vagen predicar
Als infeels, car mort los fai dubtar. (cap. 76, 4)

A personagem do imperador guarda afinidades com o rei Afonso X, pois ambos são monarcas, poetas e devotos da Virgem. De acordo com Riquer, esta é uma aproximação intencional de Llull, ainda que “no es tracta d’un cas d’identitat entre l’emperador de la ficció literària e l’històric Alfons X, sinó de característiques d’aquest que contribueixen a perfilar aquell”³⁰⁸. No derradeiro capítulo, ele pede ao bispo que entregue ao Jogral de Valor as coplas de sua autoria, cuja penúltima estrofe traz o seguinte louvor a Santa Maria:

La dolça Verge vull servir
De mon poder,
Car sai m’ha tramès dolç desir
E bo esper. (cap. 115, 4)

As lágrimas, presentes nos milagres de Rocamador e Arras, ocorrem ao longo de toda a aventura. Quando se despede de seus pais e de seus amigos para se tornar ermitão, o protagonista chora, o que é compreensível do ponto de vista afetivo, estritamente humano. A partir daí, no entanto, as lágrimas passam a ter motivações devocionais e filosóficas. Na condição de monge, foi convidado para almoçar na luxuosa casa do bispo, ocasião em que foi servida grande quantidade das mais diversas iguarias e que culminou com a apresentação de alguns jograis: “Aprés l’oració, quan foren llevats de la taula, vengren joglars amb diverses instruments, qui cantaven e ballaven dients paraules contràries al vers que havien dit a la taula” (cap. 25, 2). Tomado de indignação, faz uma crítica severa àquele modo de vida e chora. Em outra cena, quando ouviu a oração na cela “Ave Maria”, o monge e o abade choraram e por muitas vezes o abade a ela retornava para ajudar o monge a chorar. No capítulo 71, como bispo, chega a criar o cargo de Missionário do Choro: um

³⁰⁸ RIQUER, M., *Història de la Literatura Catalana*, cit., p. 292.

sacerdote, representando a terceira bem-aventurança relatada no Evangelho (Mateus 5, 4), sai pelas cidades mostrando o poder redentor das lágrimas. A um cardeal que se gabava de ter feito um bom sermão a um grande auditório, o protagonista, já na condição de papa, com o intuito de avaliar a verdadeira utilidade de suas palavras, perguntou-lhe simplesmente se tinha visto alguém chorar durante a pregação. A valorização das lágrimas também foi, com efeito, uma constante na vida de Francisco de Assis, que chorava muito e frequentemente, provocando a comoção e a conversão dos que estavam próximos, a tal ponto que o médico chegou a alertá-lo do perigo de perder a visão caso não reduzisse o volume de lágrimas - conselho que foi ignorado pelo santo, que vivia em estado de êxtase, como se já residisse numa realidade celestial.

A própria vida do autor assemelha-se em diversos aspectos à de Francisco de Assis, que abandonou o conforto de uma família abastada para se tornar mendigo e ermitão. O que ressoa mais intensamente no romance é na verdade a espiritualidade franciscana, sintetizada no *Canticus Fratris Solis* ou as *Laudes Creaturarum*³⁰⁹. No seguinte texto do capítulo 6, por exemplo, a relação do protagonista com Deus e com a natureza revela uma profunda influência do famoso poema:

No és cosa covinent que vós ni altre sia en ma companyia; car companyia no vull haver sinó de Déu e d'arbres, herbes, d'ocells, bèsties salvatges, aigües, fonts, prats, e ribatges, sol, lluna, esteles, car nenguna d'estes coses no embarguem l'ànima e contemplar son Déu. (cap. 6, 13)

Em outra ocasião, querendo libertar uma donzela dos braços de um terrível cavaleiro e vendo-se incapaz de enfrentá-lo com a força de seus braços, decide combatê-lo contando uma história. Começa a narrar a corajosa viagem que um homem sábio, filósofo e teólogo, fez à terra dos mouros e de seu encontro com o rei para convertê-lo e a todo o seu povo. Assim, a narrativa coincide com um dado biográfico de Francisco: durante a quinta cruzada, abandonou o acampamento e foi conversar diretamente com o sultão do Egito, o maometano Malek-al-Kamil, que, mesmo não se convertendo, ficou sensibilizado com as palavras e os gestos do cristão³¹⁰. E este é outro ponto de contato entre os dois autores: Ramon Llull também viajou ao Oriente, foi um profundo conhecedor da cultura árabe e se dedicou ao trabalho de evangelização dos mouros,

³⁰⁹ FRANCISCO DE ASSIS, *Speculum perfectionis*, cit., pp. 195-198.

³¹⁰ Cfr. TOMÁS DE CELANO, *Vita Prima*, cap. XX. [Última consulta em 28 de janeiro de 2019]. Para uma bibliografia específica sobre o relato e a pregação de Francisco ao sultão Malek-al-Kamil, consulte-se MARZELLA, F., "La predica di Francesco al Sultano nella Legenda sancti Francisci versificata di Enrico di Avranches", in *Storie e Linguaggi - controversie, dispute letterarie, storiche, religiose dall'Antichità al Rinascimento*, G. LARINI, (ed.), Padova, Libreria Universitaria, 2013, pp. 167-193.

procurando convertê-los sem o uso da violência, o que contrastava com as práticas dominantes da época.

Podemos identificar também a influência da vasta obra de São Bernardo no enredo alvo da nossa atenção. No capítulo 58, quando o narrador descreve a vida luxuosa do bispo, parece que estamos diante de um dos capítulos ácidos da *Apologia*, a segunda obra do abade de Claraval:

L'abat e el cellerer hagren peix salat e salses e d'altres coses que portassen. Blaquerna reprès l'abat e el cellerer dient que contra esperança, pobretat és portar aitals coses en son viatge e per açò convenia que ells anassen amb virtuts en llur viatge e que leixassen aquelles coses que són contràries a aspra vida e semblants a vida activa (cap. 25, 1).

A crítica a uma igreja que se deteriorava pela corrupção material e espiritual encontra uma linha de continuidade através dos três seguintes autores: Bernardo, Francisco e Ramon, o que fica evidenciado ao longo do capítulo 69, em que o bispo encarrega o Sacerdote da Pobreza de denunciar aos quatro ventos todas as injustiças que ocorrem no seio da instituição religiosa. Eis os termos em que se apresenta a questão:

Dementre que menjava l'ardiaca menjars delicats e de moltes maneres, lo canonge de pobresa cridà altament:

- Via fora! Via fora! Que l'ardiaca menuga e gasta los béns dels pobres de Jesucrist!

E enaixí cridant lo canonge s'eixí de la casa de l'ardiaca e cridant anà per la vila e per les cases dels canonges e molts pobres anaven amb ell qui cridaven e deïen aquelles paraules mateixes que el canonge deïa. (cap. 69, 3)

Na cena final, o velho ermitão sintetiza a visão do autor sobre o jogral e seu ofício:

Bells amics - dix Blaquerna -, l'ofici de joglaria fo trobat per bona intenció, ço és a saber, per lloar a Déu e per donar solaç e consolació a aquells qui són treballats e turmentats en servir Déu. Mes en temps som vinguts que quaix home no usa de la final intenció per què los oficis foren començats al començament (...). On, per açò jo, bells amics, vos do penitència que vós anets per lo món cridant e cantant per uns oficis e per altres, dient la intenció per què fo joglaria e els altres oficis en lo começant. E portats aquest *Romanç d'Evast e Blaquerna*, en lo qual són significades les raons per les quals foren trobats los començaments damunt dits; e reotats e sobreprenets tots aquells qui usen mal de llurs oficis, segons vostre poder e temps e lloc e oportunitat; e no us temats blasme, treball, mort per ço a Déu siats agradable. (cap. 115, 1)

Ao cotejarmos as duas narrativas, *Tumbeor de Nostre Dame* e *Blaquerna*, destaca-se a opção por jograis desprestigiados entre os religiosos - o acrobata e o domador de animais -, o que serve para realçar as novas concepções teológicas de seus autores. No primeiro caso, é o protagonista absoluto, dominando todas as cenas; no segundo, é um coadjuvante, mas conselheiro particular da personagem principal. De acordo com Michel Zink, o jogral de Deus é aquele que se

coloca na posição mais humilde, no estado mais indigno, para ser porta-voz do encontro com o sagrado³¹¹. Nos dois romances, ele se afirma pelo uso de sua arte, que se revela ao mesmo tempo irreverente e eficaz. Na saga do eremita, é convocado a realizar a sua missão de comunicador, capaz de atrair, comover e convencer. O convite à transmissão oral também está presente na aventura do acrobata, como podemos constatar na cena final, em que o abade revela à comunidade a verdadeira identidade da personagem. O mesmo ocorre no milagre de Lombardia, em que o bispo faz um sermão sobre os fatos extraordinários que envolveram os dois artistas; e também nos de Rocamador e Arras, pois as peregrinações anuais só poderiam se perpetuar mediante a constante narração dos milagres que as geraram.

Na verdade, essa função primordial do jogral é perfeitamente projetada na CSM 172, “A madre de Jesu-Cristo que ceos, terras e mares fez”, que consta nos códices T (n.172) e E (n.172). A composição relata um fato extraordinário ocorrido a um comerciante que levava suas mercadorias ao porto de Acre quando uma tempestade marítima quebrou o mastro e rompeu a vela da embarcação. Diante da tragédia iminente, o comerciante prometeu à Virgem que, caso sobrevivesse, iria em romaria à igreja de Salas para depositar uma oferenda em seu altar. Uma vez proferida a promessa, a tormenta se acalmou, possibilitando à tripulação fazer os reparos necessários para seguir viagem. Chegando a Acre, conseguiram vender rapidamente todas as mercadorias e partiram para Salas, onde, com louvores e cantos, depositaram uma cruz de cristal no altar de Santa Maria. Na *conclusio*, justamente na derradeira palavra, encontramos uma revelação surpreendente:

Hũa cruz de cristal toda/ deu log’y en offerenda
o mercador que a Virgen/ guiara ben sen contenda
con seu aver ao porto, / e meteu-ss’en sa comenda.
E desto cantar fizemos/ que cantassen os jograres.

Assim, mesmo não participando do enredo, o jogral subitamente se torna protagonista, pois é responsável por incorporar a narrativa, atualizando-a no tempo e no espaço³¹².

³¹¹ Cfr. ZINK, M., *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires, 2003, p. 75.

³¹² FIDALGO FRANCISCO, E., “Jocutores qui cantant gesta principum et vitas sanctorum: as cantigas de Santa Maria, entre a lírica e a épica”, cit., pp. 322-323.

4. O JOGRAL EM OUTROS ESPAÇOS





4.1 O jogral e o inferno

4.1.1 O milagre de Guimarães - CSM 238

O jogador de dados, que serve de tema para diversas narrativas, costuma obter a piedade divina, mas em alguns casos, revela-se indigno da intercessão da Virgem e é levado pelo demônio ao inferno. Ainda que essa categoria de jogral pudesse cometer crimes e receber castigos, o exercício da ludicidade não era condenado em sua essência. Na corte do monarca Afonso X, por exemplo, o entretenimento é equiparável a um projeto de governo, previsto em leis, que tratavam da poesia trovadoresca, do “jugar de palabras”, e também dos jogos de dados, tabuleiro e xadrez³¹³. Essa atividade, de fato, é abordada pelo rei Sábio não apenas nas CSM, mas em parte expressiva de suas obras, como no *Libro del ajedrez, dados y tablas*, nas *Siete Partidas* e no *Ordenamiento de las Tafurerías*, que é uma legislação específica para regular a profissão. No prólogo do *Libro del ajedrez*, depois de enumerar os passatempos, o autor explicita a necessidade do jogo na vida humana, já que reflete uma inspiração divina:

Porque toda manera de alegría quiso Dios que oviessen los omnes en sí naturalmiente, por que pudiessen sufrir las cueytas e los trabajos quando les viniessen (...) por esta razón fallaron e fizieron muchas maneras de juegos e de trebejos con que se alegrassen. (...) todos estos juegos son muy buenos cada unos en el tiempo e en el logar ó convienen³¹⁴.

Em conformidade com esta perspectiva, Santo Tomás de Aquino, em sua *Suma Teológica*, ao investigar a existência do pecado no excesso da prática do jogo, conclui que os jogos não são por sua natureza pecaminosos, pois podem ser conduzidos pela razão³¹⁵. O erro ocorre quando o limite é ultrapassado, proporcionando um tipo de diversão que Cícero qualificava de grosseira, insolente, dissoluta e obscena, e que São Gregório denominava como “alegria necia”³¹⁶. O jogo não tem em si mesmo uma intenção nociva, como o roubo ou o homicídio, pois, por definição, busca o recreio e não a ofensa e atende a uma necessidade do gênero humano, fornecendo um

³¹³ O “jugar de palabras” é um termo central na lei XXX, título IX, da segunda das *Siete Partidas* do rei Sábio. Sobre a utilização da expressão bem como acerca da sua dimensão poética e retórica, veja-se, particularmente, MONTROYA MARTÍNEZ, J., “Carácter lúdico de la literatura medieval”, cit., pp. 431-442, e ainda SODRÉ, P. R., *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa*, Vitória, 2010.

³¹⁴ ALFONSO X, *Libro del ajedrez, dados y tablas*, edición facsímil del manuscrito T.I.6 de la Biblioteca de El Escorial, 1987, cit., p. 4

³¹⁵ Cfr. TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica X*, q.189, cit., pp. 420-424.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 424.

pouco de distração à vida. A *CSM* 214 - “Como Santa Maria fez a un cavaleiro que gãasse hũa ygreja que lle prometera” -, revela, no exórdio, que os jogos têm origem sagrada, porém “as gentes” transformaram a dádiva em vício:

Ca se Deus deu aas gentes jogos pera alegria
averen, todo o tornan eles en tafuraria,
e daquesta guisa queren gãar; mais Santa Maria
non lle praz e tal gaança, mais da que é con verdade.

O jogador de dados nem sempre é descrito como profissional ou tafur, como observamos na *CSM* 214, em que o cavaleiro praticava tal atividade lúdica apenas por entretenimento. Na *CSM* 154, todavia, encontramos uma trama diversa, pois o protagonista, ao perder a partida, vinga-se de Deus e de sua Mãe, atirando uma flecha nos céus para feri-los; pouco depois, porém, ela retorna, atingindo a sua mão, que estava sobre o tabuleiro. Após o chocante episódio, redime-se e entra em uma ordem monástica de normas bastante estritas: “e entrou em ordin forte”. Assim, a salvação do jogador depende de sua fidelidade ou de seu arrependimento, que se traduz em diferentes formas de agradecimento: quer peregrinando em romaria a Santa Maria de Salas (*CSM* 238) quer cortando a própria língua, que havia *deostado* a Virgem (*CSM* 174), quer ainda entrando para um mosteiro (*CSM* 154).

A *CSM* 238, que passaremos a analisar, relata a vingança de Deus, conforme se explicita na epígrafe: “Como Deus se vingou dun jograr tafur que jogava os dados e porque perdera descreeu en Deus e en Santa Maria”. A narrativa integra os códices E (n.238) e F (n.49), que trazem a mesma rubrica. No manuscrito E, porém, encontramos a epígrafe copiada, equivocadamente, na *CSM* 291, introduzindo o local da ação: “Como deus pres uingança dũ iograr en guimarães porque deostaua santa maria u sija iogando os dados”³¹⁷. No códice F, o texto vem acompanhado das miniaturas (fólio 64v) com a ilustração incompleta, sem o contorno do rosto das personagens, o acabamento das cores, os rótulos das miniaturas e a pauta melódica. O poema é composto por treze estrofes de quatro versos e um refrão de dois, com quinze sílabas métricas cada um deles, e esquema rimático AA no refrão e bbbA no corpo da cantiga.

Um jogral tafur, da cidade portuguesa de Guimarães, lançava os dados, difamando a Virgem e a Jesus Cristo, a ponto de deixar o grupo de jogadores perplexo. Nesse momento, ao passar um capelão levando a hóstia consagrada a um doente da vila, todos se puseram de joelhos

³¹⁷ METTMANN, W., *Cantigas de Santa Maria*, vol. III, cit., p. 75

em reverência ao Criador, exceto o jogral, que cuspiu, renovando as ofensas. O clérigo, ao ouvir aquelas injúrias, dirigiu-se ao pecador, apresentando os argumentos e testemunhos das Sagradas Escrituras, aos quais o jogral respondeu com escárnio, pedindo para ser levado ao castigo eterno. Assim, a autoridade eclesiástica, invocando a Deus e a Santa Maria, reclamou vingança, e rapidamente o demônio apareceu e levou o jogador ao inferno.

O refrão, que sintetiza a *razon*, utiliza a primeira estrofe como *amplificatio* para justificar a lição, sem usar nenhuma partícula linguística para conectar as duas partes, tal como acontece no refrão da *CSM 293*³¹⁸. Expõe-se assim uma explicação litúrgica dos dois acontecimentos fundacionais da doutrina cristã: a encarnação e a redenção de Jesus Cristo. Ambos serão reiterados, de fato, em diferentes estrofes:

*O que viltar quer a Virgen / que de Deus carne fillou,
Se pois del filla vinganç'a / maravilla nono dou.*

A Sennor que nos adusse / salvaçon e lum'e luz,
e que viu por nos seu Fillo / morte prender ena cruz,
des i ten-nos amparados / do demo que nos non nuz;
en bõ dia foi nado / quena serviu e onrrou.

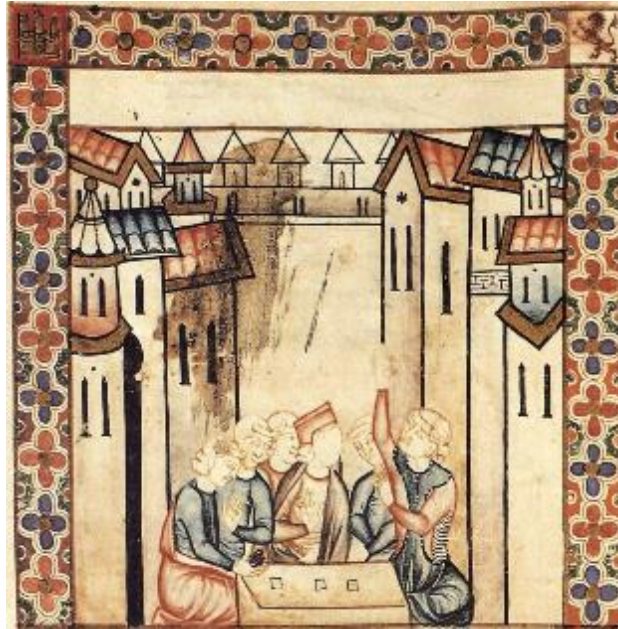
Além do campo semântico, a *amplificatio* se estabelece por meio da repetição das palavras *fillou/ filla/ fillo*, que aparecem no refrão e na primeira estrofe, e são reiteradas em seis estrofes, configurando uma estrutura paralelística em torno da qual se fixa a máxima moralizante. Após a explicação do conceito teológico, segue-se o exórdio, na segunda estrofe, em que o narrador se dirige aos ouvintes - “E desto vos direy ora” -, descreve os fatos e os situa geograficamente - “ũa vengança que fez Jhesu-Christo en Guimarães” -, e revela que o alvo da vingança é um jogral “mao rafez” que tratou a Virgem de maneira odiosa. Aliás, no último verso, temos a indicação de que ele não estava sozinho: “ante todos deostou”.

Na terceira estrofe, em que se situa o *initium narrationis*, identificado pelo dêitico referente ao protagonista, menciona-se a blasfêmia:

Aqueste jogar jogava / os dados, com'aprendi,
e descreya tan muyto, / que quantos seyan y
foron en tan espantados / que sse foron os mays d'y;
mais el de viltar a Virgen / e Deus sol non ss'enfadou.

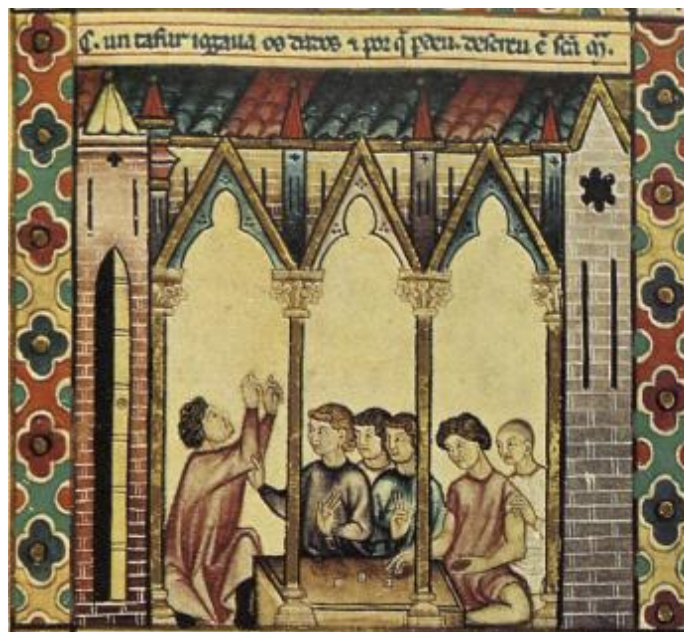
³¹⁸ Ver comentário no capítulo 3.4.1, p. 122, da presente tese.

Ao contrário das composições anteriores, a audiência se manifesta em discordância do tafur e fica mesmo indignada, conforme se descreve no excerto acima. A atuação do jogral não se limita agora ao tabuleiro, mas inclui a fala, que se traduz em gestualidade na cena em que levanta muito energicamente a mão, atraindo o olhar de algumas personagens.



Quadro I-Facsimile Cod. B-R-20, f.64v

No primeiro quadro, encontramos seis jogadores com três dados sentados ao redor da mesa em um ambiente externo, provavelmente uma rua da vila, a cidade amuralhada e alguns edifícios ao fundo, chamando atenção a presença de uma porta em um deles. À esquerda da mesa situa-se a personagem que acabou de realizar a jogada, e à direita, o tafur, que realiza amplos movimentos com os braços. Embora não possamos observar com precisão o gesto dos dedos de sua mão direita, é possível interpretar que ele esteja fazendo o sinal da figa, como ocorre na imagem do jogador blasfemo da *CSM* 163, que ao “descreer na Virgem” levanta as mãos para o alto e faz esse gesto de insulto.



O gesto da figa durante o jogo
Quadro 1- Cod. T-I-1, f.259r

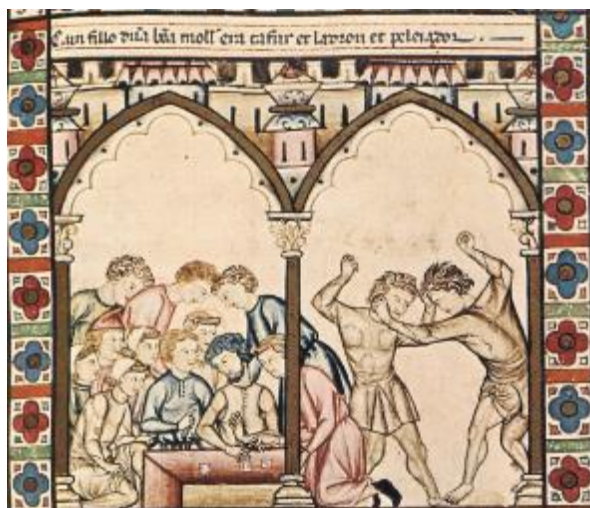
O gesto ou sinal da figa, realizado com o punho cerrado e o polegar situado entre o dedo indicador e o dedo médio, foi utilizado ao longo da história como demonstração de desprezo, indicando pessoas infames e torpes. Essa conotação depreciativa, de acordo com Elworth e Devid Paolini, parece ter precisamente suas origens na Idade Média³¹⁹. Para além do registro iconográfico, encontramos referências, em contexto francês, da expressão *faire la figue* nas obras dos trovadores Raimon de Miraval e Guiot de Provins.

O número de dados a serem utilizados em cada partida, bem como a maneira correta de sua fabricação, estão especificados pelo rei Sábio no *Libro del ajedrez*: “han de ser tres figuras quadradas de seis cantos eguales, tamaño el uno como el otro en grandez e en egualdad de la quadra, ca si en otra manera fuesse, no caeríe tan bien de una parte como de otra, e serié engaño más que ventura”³²⁰. Em seguida, alerta para a importância do material utilizado em sua confecção, justifica a preferência pelo osso e descreve a maneira correta de distribuir os números nas faces, minimizando as possibilidades de fraude e auxiliando os jogadores a se prevenirem dos trapaceadores. Entre as diferentes modalidades, o monarca de Castela e Leão menciona o “juego

³¹⁹ Cfr. ELWORTH, T., *The Evil eye. An account of this ancient and wide spread superstition*, London, Murray, 1895, pp. 256-257; e PAOLINI, D., “El gesto obsceno dar las higas en Celestina”, *Celestinesca*, vol. 33, 2009, pp. 127-141.

³²⁰ ALFONSO X, *Libro del ajedrez, dados y tablas*, cit., p. 343.

de mayores”, “triga” e “juego de azar”, mas é impossível distingui-las nas iluminuras, que costumam apresentar cenas semelhantes.



Quadro I- Facsimile Cod. T-I-1, f.113r



Quadro III- Facsimile Cod. T-I-1, f.57v



Quadro I- Facsimile Cod. T-I-1, f.105r

Na quarta estrofe, o narrador retoma as duas lições da doutrina, a encarnação e a remissão dos pecados; diz que o jogral se negava a compreendê-las e que com todo o seu coração e o seu entendimento se dedicava a insultar a Virgem. Ao contrário das cantigas acima analisadas, a palavra “coração” aparece associada agora ao ódio: “mais o coraçõn proposo e todos los sisos seus”. Na estrofe seguinte, o jogral diz que a encarnação não passava de uma zombaria: “e que o da Virgem fora chuffa”, vocábulo bastante presente nas cantigas de escárnio e mal-dizer galego-portuguesas, sendo sobretudo representativo do entorno social jogralesco. No momento em que se aproxima o clérigo levando o Corpus Christi, profere as novas heresias que abaixo reproduzimos:

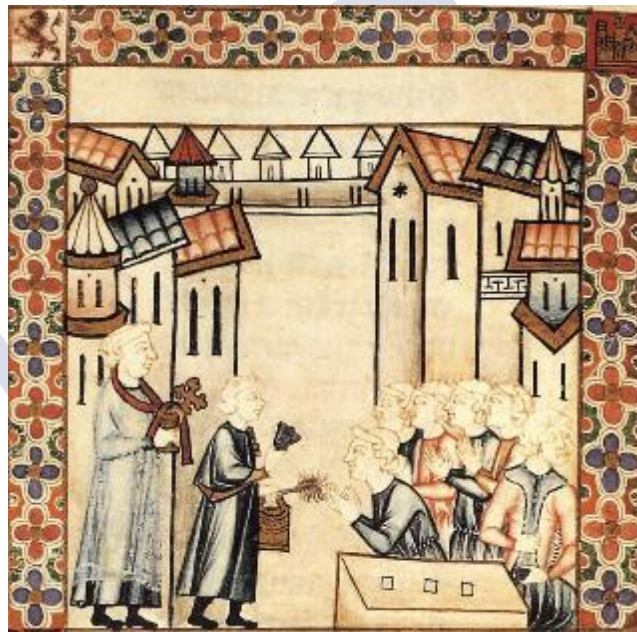
Na vila. [E] os gēollos / ficaram todos enton
 ant´aquele que da cadēa / nos foi tirar do dragon;
 e o jograr mal-andante / cospiu e disse que non
 vira gente tan baveca, / e muy mal os deostou.

A referência ao demônio é substituída pela imagem apocalíptica do dragão, figura recorrente nas narrativas bíblicas e hagiográficas, sugerindo uma associação entre o monstro que cospe fogo e o jogral que cospe blasfêmia. Na verdade, o gesto nos faz lembrar duas agressões sofridas por Jesus: a primeira, no Sinédrio, quando o condenam (Mateus 26, 67) e a segunda, no palácio de Pilatos (Mateus 27, 30)³²¹. Nesta trama, o jogador cospe em Jesus tanto simbolicamente, revelando o seu desprezo, como também de maneira real, pois ele sabe bem que está diante da

³²¹ Além das Sagradas Escrituras, o gesto ofensivo de cuspir é retratado em grande parte da literatura medieval. Destacamos a sua presença na lírica profana, como na cantiga de escárnio de João Airas de Santiago, B1465/V1075, em que as donas cuspiam e lançavam maus agouros contra um tal Dom Beito. Na *Suite du Merlin*, encontramos a descrição do gesto das donzelas que dançam em volta do escudo de Marot e cospem-lhe em cima, insultando o seu dono, tal como se explica em VIEIRA, Y. F., “Os lais de Bretanha e a questão das bailadas”, in *Do canto à escrita - Novas questões em torno da Lírica Galego-Portuguesa - Nos cem anos do pergaminho Vindel*, LOPES e FERREIRA (ed.), Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, 2016, pp. 48-49.

hóstia consagrada que, segundo o dogma da Igreja Católica, é o próprio Cristo vivo, concreto e não metafórico. Portanto, o ódio do jogral se manifesta não apenas diante do representante de Cristo na terra, o clérigo, mas diante do próprio Redentor, que se ofende pelos despropósitos dirigidos a ele e pelas iniquidades dirigidas à sua Santa Mãe.

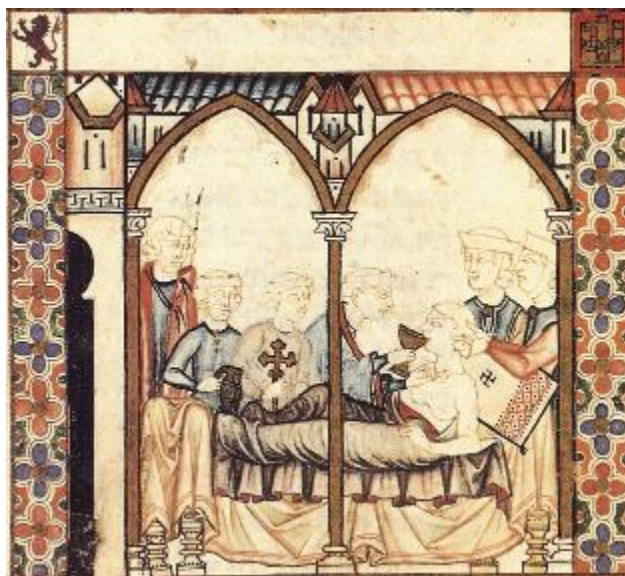
A segunda miniatura segue no espaço externo, em que se retrata a passagem do sacerdote segurando o sacrário com a estola. O sacristão, que não é mencionado no texto, caminha à frente, balançando o sino, anúncio da passagem de Jesus Cristo. Os cinco jogadores se deslocam para o lado direito do cenário, onde, ajoelhados e de mãos postas, fazem reverência ao Cristo Vivo, enquanto o jogral vira o rosto, remetendo-nos à cena clássica da Santa Ceia, em que Judas, o traidor, desvia o olhar de Jesus.



Quadro II-Facsimile Cod. B-R-20, f.64v

O terceiro quadro da iluminura realiza um corte voltado para o futuro, quando o doente recebe o corpo e o sangue de Cristo, criando uma cena rica em detalhes que não está descrita na cantiga, mas apenas sugerida: “un capelan ven / que levava Corpus Cristi / a un que y enfermou”. A mudança de foco narrativo se revela também no ambiente, pois somos levados da rua para o quarto de uma residência, em que a porta, situada à esquerda, serve de ligação entre os dois espaços. Dentro do quarto, dividido por duas arcadas ogivais, identificamos o doente em seu leito, com a cabeça amparada, recebendo o pão e o vinho eucarísticos, rodeado por seis pessoas - o

mesmo número presente ao redor da mesa de dados, evidenciando o antagonismo das duas circunstâncias.



Quadro III-Facsimile Cod. B-R-20, f.64v

Após levar a comunhão ao doente, o sacerdote interpela o jogral, e temos a inversão de papéis em relação ao enredo das CSM 8 e CSM 259, em que o monge e o bispo agem com agressividade, cabendo ao jogral manter a postura mansa e humilde. Aqui, é o jogral que insiste na agressão, enquanto o clérigo age com serenidade e compaixão, procurando convertê-lo, argumentando, elaborando perguntas para que ele perceba o absurdo de suas palavras. A predicação da autoridade eclesiástica se desenvolve ao longo de três estrofes:

(...) Ay, pecador
d'ome, porqué dëostavas / ora o que te formou,

(...)

O que te fez de niente / e pois á t'a desfazer,
e eno dia do joyzo / estarás a sseu poder,
cativ'? E non sabes esto, / nen t'ar queres connoscer
a aquel que do diabo / per seu sangui te livrou?

(...)

E da Virgen groriosa / te nembra, e ben farás,
e filla ta pëdença / por aquesto que dit'ás.

Neste momento, a narrativa chega a criar no ouvinte a expectativa da conversão do jogador de dados, assim como ocorreu, por exemplo, com o monge de Rocamador ou com o jogral

remedador. O sermão, porém, longe de sensibilizar o jogral, atíça ainda mais o seu ódio, fazendo mesmo com que desafie o próprio príncipe das trevas:

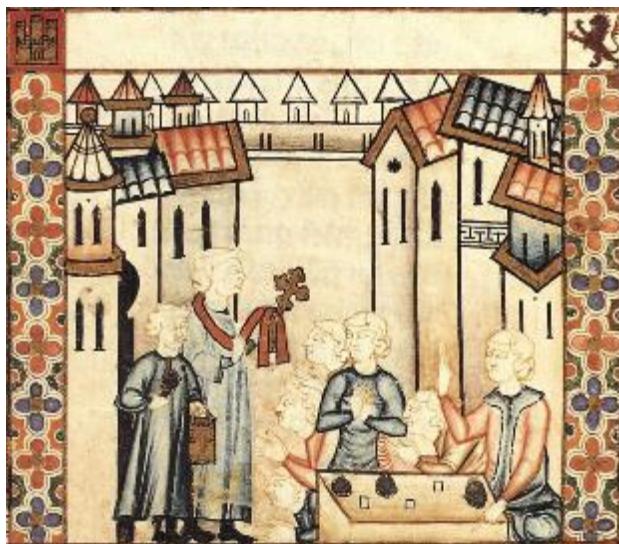
(...) Crerigo, que torp' estás!
O ben, de Deus e da Virgen / renegu', e aquí me dou

(...)

Que non ajan en min parte / e que xe me façan mal
e me metan, sse poderen, / dentro no fog' infernal.

No quarto quadro, a gestualidade revela duas concepções opostas: de um lado, os corpos curvados, as mãos postas, os semblantes que expressam admiração e piedade; de outro, o dedo em riste, o corpo ereto e a fisionomia severa, contraída. Assim como aconteceu no quadro imediatamente anterior, em que o jogral é o único com o rosto virado, aqui também os seus gestos conferem maior persuasão às palavras, transparecendo os sentimentos de revolta. Nesse sentido, Quintiliano, em seu tratado de retórica, alertava sobre a importância de a cabeça permanecer sempre firme para não contradizer o discurso, demonstrando que a persuasão está diretamente vinculada à eloquência do corpo do orador. Insistia também na importância dos movimentos das mãos e dos dedos, considerando-os uma linguagem universal e capaz de exprimir até mesmo advérbios e pronomes num discurso perfeitamente compreensível por pessoas de diferentes línguas e países. Na mesma perspectiva, Cícero declara ser indispensável na *pronunciatio* a adequação e harmonia da voz com os movimentos do corpo³²².

³²² Veja-se respectivamente, QUINTILIANO, *The Institutio Oratoria*, H. BUTLER (trad.) London, William Heinemann, 1922, pp. 288-290. Disponível em <https://archive.org/details/institutioorator04quinuoft/page/n9> [Última consulta em 30 de janeiro de 2019], e CICERO, *Rhetorica Ad Herennium*, cit., p.20.



Quadro IV-Facsimile Cod. B-R-20, f.64v

Reconhecendo a impossibilidade de fazer com que ele se arrependa, o clérigo invoca a Virgem Maria e acusa-o de ser um novo Simão Mago, a mesma comparação utilizada pelo monge Gerardus na versão de Gautier de Coinci:

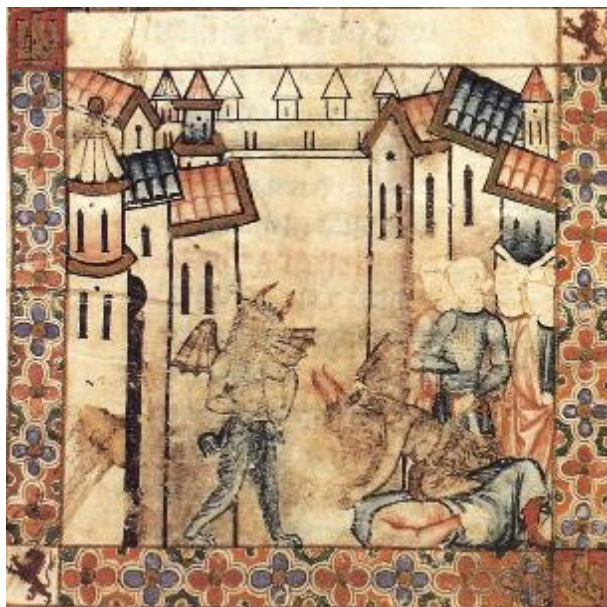
(...) Ay, Groriosa, val!
Deus fille de ti vingança, / assi como sse vingou

(...)

Do traedor Simon Magos, / encantador que viltar
foi assi Santa Maria / e seu Fillo desdennar.

O demônio aparece e imobiliza o corpo do jogral, torcendo-o, arrancando sua alma e atirando-a no fogo eterno. A cantiga termina afirmando que esse é o destino de todos aqueles que escarnecem de Jesus e de sua Mãe, a Virgem Maria.

No quinto quadro, quatro jogadores ocupam o segundo plano, enquanto dois demônios invadem a cena: um supervisiona a tarefa e outro ajoelha-se sobre o jogral. Os seus corpos são musculosos, largos, no lugar de pés, possuem patas, as caras estão borradas e podemos observar, além dos chifres, as asas - pois o diabo é um anjo caído, que se rebelou contra Deus, daí a presença das pequenas asas atrofiadas em contraste com as grandes e emplumadas dos Anjos.



Quadro V-Facsimile Cod. B-R-20, f.64v

Na obra *Ordenamiento de las Tafurerías*, o rei Sábio prevê os castigos para aqueles jogadores que proferem heresias durante a partida. Assinalando sua relevância, o crime aparece contemplado já na primeira lei do conjunto de *Ordenanzas* e as penas estabelecidas poderiam variar de acordo com a situação social do jogador, classificados como “rico ome”, fidalgos, cavaleiros, escudeiros, tafures, judeus e mouros, ou pelo número de reincidências nessa prática criminosa. As punições seguem uma gradação, começando pelo pagamento em moedas de ouro, apresentação diante do monarca e castigos físicos, que começavam com açoites até a mutilação dos dedos e da língua. No caso dos tafures, definia-se, já desde a primeira incidência, a seguinte sanção:

e de los tafures que juegan los dados, e non usan otro menester, e viven e guarescen por las tafurerias, e descreen, que non tovieren de que pechar la thamia que sobredicha es, que por la primera vez que le den treynta azotes, e por la segunda vez que le den cinquenta azotes, e que le fagan decir: Señor Dios y Santa Maria, en vos creo, e en vos fio; e por la tercera vez que le corten la lengoa como sobredicho es³²³.

Na categoria social dos tafures incluía-se, junto às penas, a petição de perdão - “Senhor Deus e Santa Maria en vós creo” - e as punições por blasfêmia eram as únicas que requeriam castigos físicos³²⁴. No que diz respeito a esse assunto, lembre-se concretamente a *CSM* 163, em

³²³ ALFONSO X, *Opúsculos legales del del rey Don Alfonso el Sabio - Tomo 2*, cit., p. 217.

³²⁴ Cfr. VENTURA, J., “Virgo antiludens: xogos de azar, blasfêmia e castigo nas Cantigas de Santa María de Afonso X o Sábio”, in J. CAÑAS et il., *Medievalismo en Extremadura*, AHLM, Carceres, 2007, p. 512.

que o homem perdeu a fala porque “descreeu” em Santa Maria, assim como a CSM 174, em que o cavaleiro “tallou” a própria língua depois de “deostar” a Virgem. Em algumas outras narrativas, todavia, a justiça divina se mostra impiedosa, levando os protagonistas à morte, tal como acontece em relação ao jogral de Guimarães, que recebeu a maior punição: “E assi, vingar-sse quis / Deus por ssi e por sa Madre”.

No sexto e último quadro, o tom avermelhado se destaca, revelando o interior do inferno: à direita, observam-se montanhas em chamas e caldeirões ferventes; à esquerda, embaixo, acionando os foles, vê-se que o diabo alimenta o fogo.



Quadro VI-Facsimile Cod. B-R-20, f.64v

No tocante às histórias de Rocamador e Arras, não há dúvida em classificá-las como milagres, pois trazem resultados positivos: a vela que se desloca no espaço; o arrependimento do monge; a reconciliação dos jograis; a sensibilização do bispo; e a cura dos doentes. Considerar o destino do jogador de dados como algo miraculoso, uma vez que ele foi destruído e não salvo, pode causar estranheza. Todavia, o milagre, como já vimos, é definido pelo seu objetivo pedagógico: despertar ou fortalecer a fé nas pessoas diretamente envolvidas, nas testemunhas e em todos os que irão ouvir os relatos maravilhosos - seguindo o modelo do *exemplum*. Com efeito, a estrutura retórico-estilística em torno da qual se organiza a cantiga tem uma finalidade didática, já que a mensagem com os mistérios da fé cristã, reiterada pelo refrão, e sintetizada na *conclusio*,

apela à reflexão do ouvinte, indicando qual seria o castigo para aqueles que, tal como o jogral, afrontassem a divindade:

Do corpo e no inferno / a foy logo sobolir
ca assi yr deveria / quen quer que foss' escarnir
da Virgen e do seu Fillo, / que nos v'õ remiir
qual sennor ele serviu, / assi llo gualard'õu.

Assim, na *CSM* 238, cumpre-se plenamente, mas pelo avesso, a função moralizante do milagre. A condenação do jogral, é importante frisar, ocorre por sua própria decisão, por sua insistência em proferir impropérios, até chegar ao ponto em que desafia o maligno a vir ao seu encontro. Na aventura de Arras, os protagonistas estavam sendo manipulados pelo demônio, mas a Virgem, que lê a intenção de cada pessoa, atuou no sentido de expulsá-lo. Em Lombardia, o corpo do remedador é deformado por um castigo divino, mas o arrependimento sincero restituiu-lhe o vigor físico e a pureza da alma. Em Guimarães, a Virgem tentou redimir o jogral por meio da homilia do clérigo, mas foi em vão. Neste caso, a intervenção divina foi impossibilitada de se realizar, pois ela precisa sempre contar com alguma participação da pessoa quer por meio do louvor quer do arrependimento.

Nessa cantiga, o protagonista, apesar de ser apresentado como jogral, dedica-se exclusivamente ao jogo de dados, e não somos informados pelo texto ou pela iluminura, como ocorre na *CSM* 259, sobre os seus outros talentos. A arquitetura da trama, portanto, não se relaciona intrinsecamente com a sua arte, como ocorre na *CSM* 8. No caso do tafur, no entanto, é possível conjecturar que o domínio das palavras e dos gestos viriam de suas habilidades artísticas, o que explicaria o caráter performático de suas atitudes.

4.1.2 São Pedro e o jogral

Seguindo a trajetória do jogral tafur, vamos analisar o *fabliau Saint Pierre et le jongleur*, uma narrativa anônima, escrita em 420 versos, datada da primeira metade do século XIII³²⁵. Como o define o filólogo francês Joseph Bédier, o *fabliau*, “contes à rire en vers”, é gênero marcado pela comicidade, abrangendo um *corpus* bastante heterogêneo, ao longo do qual o jogral desempenha

³²⁵ O *fabliau* foi-nos transmitido por dois manuscritos: o códice A, presente na Biblioteca Nacional de Paris - fr.837 (fol.19-21), com o título “*De saint Piere et du jongleur*”, que contém 382 versos; e o códice D, da mesma biblioteca, fr.19152 (fol.45-47), com o título “*D’un juleor qui ala en enfer et perdi les ames as dez*”, que contém 420 versos. Para esse estudo, utilizaremos a edição baseada no códice D, realizada por Willem Noomen, publicada na obra *Le jongleur par lui-même. Choix de dits et de fabliaux*, de 2003, que inclui notas com as lições do manuscrito A e uma tradução versificada para o francês.

um importante papel em diversos enredos, entre os quais destacamos, principalmente, *Le Jongleur d'Ely et le roi d'Angleterre*, *Des Taboueurs* e *Les Putains et les lecheors*³²⁶. Por meio do humor, muitas vezes satírico, podemos observar sua atuação na sociedade e conhecer aspectos de seu cotidiano e de sua mentalidade, como ocorre nas cantigas de escárnio e mal-dizer galego-portuguesas. Como têm salientado os especialistas, a riqueza de detalhes fornecida pelos *fabliaux* faz com que estes constituam um verdadeiro *miroir du temps*³²⁷ projetado num tipo de texto alicerçado em três características básicas: brevidade, unidade narrativa e moral³²⁸. A estes elementos se alia a abundância de diálogos, o que proporciona uma identidade teatral às obras, como veremos na engenhosa disputa entre São Pedro e o jogral, que a seguir analisaremos³²⁹.

A história começa pela descrição de um anti-herói, proveniente da localidade de Sens, na atual Borgonha francesa, arruinado pelo jogo de dados, que vivia quase sempre sem o seu instrumento de trabalho, a viola, e não usava calça, apenas uma camisa. Depois de morto, sua alma foi imediatamente levada para o inferno por um diabo tão desajeitado quanto ele, pois há um mês não conquistava almas para as fornalhas. Diante daquele homem, Lúcifer, o mestre, pergunta se ele foi um patife, um traidor ou um ladrão, a que responde simplesmente que foi um jogral e que está disposto a cantar. Dispensando a sua arte, o chefe dos demônios escala aquela alma para trabalhar na manutenção do fogo da caldeira. Invocando o nome de São Pedro, ele agradece, pois tinha passado muito frio na terra e precisava se aquecer.

Um dia, Lúcifer e seus diabos precisaram sair para realizar grandes conquistas no mundo, encarregando-o de tomar conta das almas condenadas. Tendo o inferno sob a sua guarda, o pobre artista recebe a visita de São Pedro, o qual, disfarçado e trazendo um tabuleiro com três dados, imediatamente o convida para uma partida. Com muito pesar, recusa a proposta, argumentando que não tem recursos para enfrentar a disputa, mas São Pedro sugere que, no lugar de dinheiro, use as almas que se queimam nos fornos. Após uma breve relutância, ele aceita o desafio, e a narrativa passa a dedicar um longo trecho à descrição dos lances de dados, das contagens e das

³²⁶ BÉDIER, J., *Les Fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge*, Paris, Librairie d'Honoré Champion, pp. 604-605. A definição de Bédier foi contestada por alguns autores, já que em muitos *fabliaux* encontramos enredos de tipo moral, que não incluem o riso como elemento fundamental, funcionando apenas como contos que ensinam de maneira divertida. Indique-se, aliás, que para estas três narrativas, seguimos a edição e notas da referida edição de W. Noomen.

³²⁷ MÉNARD, P., *Les Fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, Presses Universitaires de France, Paris, 1983, pp. 47-87.

³²⁸ MENEGALDO, S., *Le jongleur dans la littérature narrative des XIIIe et XIIIe siècles*, Honoré Champion, Paris, 2005, pp. 443-444.

³²⁹ Sobre o aspecto teatral dos *fabliaux* consulte-se LÓPEZ ALCARAZ, J., "La teatralidad de los *fabliaux*", *Anales de Filología Francesa*, nº21, 2013.

sucessivas vitórias de São Pedro, que termina levando todas as almas para o paraíso. Quando os diabos retornam e encontram as caldeiras vazias, Lúcifer manda espancar o jogador e o expulsa do inferno. Na última cena, o jogral caminha até o paraíso e São Pedro abre a porta para que entre.

Na primeira parte, encontramos uma descrição pejorativa do protagonista, que reúne os argumentos frequentes para condenar a classe jogralesca, tais como o vício nos dados e a presença na taverna e no bordel. Conhecemos a sua origem e atuação, mas não o seu nome, pois como ocorre em outros milagres a apresentação é feita de maneira genérica, o que serve como mais um elemento depreciativo. O narrador chega a declarar que não sabe mais como descrever a personagem: “Mais ne sai que plus vos en die”. Sem levar consigo nenhum elemento positivo, a miséria se revela na própria figura do jogral:

Il ot un juleor a Sens,
Qui mout ert de povre riviere:
N´avoit souvent robe entiere.
Ne sai comment on l´apela,
Mais sovent as dez se pela:
Sovent estoit sanz sa viele,
Et sanz sorcot et sanz cotele,
Si que au vent a la bise
Estoit sovent en sa chemise.
Ne cuidiez pas que ge vos mente,
N´avoit pas sovent chaucement.
Ses chaucos avoit forment chieres:
De son cors naissent les lasnieres.
Et quant a la foiz avenoit
Que il uns solerez avoit,
Pertuisiez et deferretez,
Mout estoit grande la fiertez:
Par estoit mout de grant ator!
En la taverne ert son retor,
Et de la taverne au bordel:
A cez deus portoit le cenbel.
Mais ne sai que plus vos en die,
Taverna amoit et puterie.
La taverne et les dez amoit,
Quan qu´il avoit il despendoit;
Toz jors voloit il estre en bole
En la taverne ou en la houle. (vv. 4-30)

A falta da vestimenta, sobretudo da calça, aparece nos versos iniciais, constitui o primeiro ponto de humor da narrativa e indica a marginalização em que a figura do protagonista vivia. Nesse sentido, cabe lembrar São Bernardo, abade de Claraval, que colocava a humilhação como o melhor caminho para alcançar a humildade e seguir a Cristo, o que justificaria a sua admissão no paraíso.

A taverna e os dados, elementos que implicam desprestígio e ilegalidade, surgem com frequência em diversas narrativas, formando um binômio para descrever os que possuem pouca qualidade moral. De acordo com Afonso X, na *Declaratio*, os jograis que não merecem este nome são os que cantam em ambiente de gente baixa e parecem não ter vergonha de sua desonra: “cantan entre gens bassas per pauc d’aver”³³⁰. Os três elementos (dados, taverna e bordel) encontram-se vinculados frequentemente nas cantigas de escárnio e maldizer, como se pode observar nesta composição de Martin Soares:

Nostro Senhor, com’eu ando coitado
Com estas manhas que mi quisestes dar:
Som mui gram putanheir[o] aficado
E pago-me muito d’os dados jogar;
Des i ar hei mui gram sabor de morar
Per estas ruas, vivend’apartado.

Podera-m’eu bem, se foss’avegoso,
Caer em bom prez e honrado seer;
Mais pago-m’eu deste foder astroso
E destas tavernas e deste beber;
E, pois eu já mais nom posso valer,
Quero-m’andar per u seja viçoso. (B1358/V 966)

Na segunda parte da narrativa, em que começa o jogo de dados propriamente dito, é possível identificar os diferentes jogos em curso por meio da detalhada descrição das partidas, como o *hasard*, definido por Afonso X como de “azar”, e o *plus poinz*³³¹. O *fabliau*, no entanto, inverte os valores morais associados aos jograis, pois Lúcifer, devido ao ocorrido, termina por fechar as portas do inferno para essa classe de artistas:

Et si li ont fait fiancer
Que ja mais ribaut ne holier
Ne jogleor n’aportera,
N’ome qui a dez joera
Tant l’ont batu et chevelé
Que cil le lor a creanté,
Et dit que ja mais a nul jor
N’i aportera jogleor. (vv. 393-400)

Or faites feste, jogleor,

³³⁰ BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V. *La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia*, cit., p. 104.

³³¹ Cfr. NOOMEN, W, e BOOGAARD, N.V., *Nouveau recueil complet des Fabliaux*, (NRCF), tome I, Assen, Pays Bas, 1983, pp. 130-132. O *hasart* ou “azar” é uma das formas mais antigas de jogo com três dados, que é mencionado em diversos relatos, como no *Jeu de Saint Nicolas*, de Jean Bodel e no *Dit de la Griesche d’Hiver*. Sobre as formas de jogos na Idade Média e seus testemunhos textuais, veja-se LHÔTE, J-M. *Histoire des Jeux de Société*, Flammarion, 1994, pp. 201-202; p. 497.

Ribaut, houlier et joeor,
Qu'ícil vos a bien aquitez
Qui les ames perdi as dez! (vv. 417-420)

Encontramos no relato em foco o protótipo do herói ingênuo, incapaz de se abalar diante das turbulências e agressões, que transforma, involuntariamente, a sua ignorância em ato de coragem, alimentando o suspense e o humor da trama. A participação de São Pedro acentua os traços humorísticos da história: presença marcante nos romances medievais, o Príncipe dos Apóstolos, o Dono da Chave, é sempre uma personagem cativante em suas aparentes contradições, pois transita facilmente da covardia ao heroísmo, da alienação à sabedoria, da afronta ao respeito, da heresia à fidelidade. Esta curiosa personalidade petrina não é fruto exclusivo da imaginação popular, pois está fundada em diversas passagens do evangelho, como na cena em que o apóstolo quer andar sobre as águas (Mateus 14, 22-33) ou nos célebres momentos em que este, por três vezes, nega conhecer Jesus (Mateus 26, 69-75). Uma das cenas mais hilariantes da história, por exemplo, é aquela em que as desavenças verbais entre ele e o jogral desaguam numa luta corporal feroz, mas logo em seguida se desculpam e retomam a partida. A entrada de São Pedro no inferno revela-se como um plano astucioso para resgatar todas as almas, inclusive a do próprio artista. Por isso, no lance final, quando constata a vitória de São Pedro, as almas gritam de alegria: “Sire, por Dieu le gloriosus, nos atendomes tuit a vos!” (vv. 339-340).

Um milagre atribuído a São Bernardo traz semelhanças com a trama do *fabliau*, pois o que está em jogo não são os dados, mas as almas³³². No relato em questão, o abade de Claraval, que realizava uma viagem a cavalo, encontra um tafur, que lhe pergunta se estaria disposto a aventurar na sorte o animal em troca de sua alma, e o santo aceita prontamente o desafio. Ao jogar os três dados, o desafiante tira a soma máxima, dezoito, porém o abade consegue superá-lo, pois o terceiro dado, ao cair no tabuleiro, quebra-se em duas metades, mostrando um resultado superior. Deste modo, o prior chega a cumprir sua missão de conquistar almas e o perdedor entra em uma ordem religiosa, concluindo piedosamente os seus dias. Na versão apresentada por Frei Corral, o jogador era um clérigo ganancioso, que aposta o cavalo em troca de sua conversão: “Ocupó á todos la admiracion, y mas que á todos al Clerigo taur; pues mudando de vida, caminando á ser Monge en Claraval, vivió, y murió en conocida virtud.”³³³. Aliás, alguns elementos desta história são

³³² Cfr. MIRAVETE Y MOYA, P., *Consuelo de jugadores, aviso de divertidos, instruccion para todos: Mesa de juego*, Zaragoza, 1756, p. 9 - Disponível em <https://books.google.es/books?id=X5xYAAAACAAJ&pg=> [Última consulta em 9 de janeiro de 2019].

³³³ DEL CORRAL, E., *Vida y milagros del dulce doctor y padre de la iglesia San Bernardo, abad de Claraval*, Madrid, 1755, p. 69. Disponível em <https://books.google.es/books?id=Rf90E8bMVxgC&> [Última consulta em 9 de janeiro de 2019].

recuperados, por exemplo, na *CSM* 154, em que o jogador ingressa em uma ordem monástica, assim como na *CSM* 214, em que o cavaleiro, dando-se por vitorioso, surpreende-se com o milagre do dado que se parte pela metade.

A chegada de São Pedro ao inferno, aparentemente absurda e evidentemente herética, pode ser classificada como um dos paradoxos do Cristianismo, pois as Sagradas Escrituras realmente se referem à descida de Nosso Senhor à Mansão dos Mortos. Em sua primeira epístola, o apóstolo Pedro declara que, entre a morte na cruz e a ressurreição, Cristo desceu ao Hades para evangelizar os espíritos aprisionados, trazendo a salvação aos seres acorrentados: “Quia et Christus semel pro peccatis passus est, iustus pro iniustus, ut vos adduceret ad Deum, mortificatus quidem carne, vivificatus autem Spiritu: in quo et his, qui in carcere erant, spiritibus adveniens praedicavit” (Pedro 3, 18-19). Tal afirmação ressoa em outras passagens bíblicas, como nos *Atos dos Apóstolos*, em que o autor, citando David, conforta a todos que creem em Jesus: “Propter hoc laetatum est cor meum, et exsultavit lingua mea; insuper et caro mea requiescet in spe. Quoniam non derelinques animam meam in inferno neque dabis Sanctum tuum videre corruptionem” (Atos 2, 26-27).

Ao compararmos as duas narrativas, a *CSM* 238 e o *fabliau*, ressalta a oposição entre as personalidades dos protagonistas: o primeiro, bem vestido, gestos firmes, pleno domínio das palavras, irônico, arrogante; o segundo, maltrapilho, desajeitado, ignorante, ridicularizado. De um lado, o jogador de Guimarães, mesmo enfrentando a oposição dos seus companheiros de jogo, insiste em ofender a Mãe de Jesus, elevando a sua irreverência ao ponto de invocar o demônio. De outro, o jogador de Sens, mesmo diante de Lúcifer, mostra-se agradecido e invoca o nome de São Pedro. Ambas as posturas assinalam destinos diferentes e mesmo opostos, como ensinou o teólogo e Padre da Igreja do século IV, São Gregório de Nissa, já que um carro cheio de boas obras, direcionado pelo orgulho, leva indiscutivelmente ao inferno, mas um carro cheio de pecado, guiado pela humildade, conduz ao Céu.

4.2 O jogral na corte

4.2.1 O Milagre da Catalunha - *CSM* 194

A *CSM* 194 aparece recolhida nos códices T (n.194) e E (n.194), apresentando variações em suas respectivas rubricas: enquanto a primeira diz “Como santa maria guaruiu de morte un iograr por que enmentou o seu nome”, na segunda lê-se “Como santa maria livrou ùu jograr dũus que o

querian matar e lle querian fillar o que tragia”. A cantiga conta com a iluminura completa, pauta melódica, dez estrofes com 15 sílabas métricas e esquema rimático AA no refrão e bbbA no corpo da cantiga, porém faltam os dois últimos rótulos dos quadros cinco e seis.

O milagre, que ocorre na Catalunha, apresenta um jogral que cantava bem e realizava seu trabalho por toda a corte. Certa noite, foi recebido afetuosamente na casa de um cavaleiro que escondia por trás de sua hospitalidade uma grande cobiça por seus pertences: o cavalo e os panos. Para concretizar seu plano traiçoeiro, o dono da casa encarregou um homem de sua confiança para assaltá-lo. O indivíduo, que era particularmente astuto e ágil para realizar trapaças, chamou um ajudante e ambos planejaram a emboscada na montanha. Na manhã seguinte, o artista se despediu do cavaleiro e seguiu o seu caminho; porém, mais adiante, num lugar ermo, os dois o prenderam, tomaram os seus pertences e resolveram que seria degolado. Para decidir quem é que o mataria, foram “tirar a sorte” e, então, o protagonista dirigiu ao céu uma oração em voz alta. Os ladrões, quando ouviram a prece perderam o domínio de si e os seus corpos ficaram paralisados sem conseguir falar. Perante essa cena, o jogral recolheu as suas coisas e continuou a viagem, deixando para trás os dois criminosos, os quais estavam tomados de grande pavor, como se vissem a aproximação da própria morte. Em agradecimento, o músico entoou muitos louvores à Virgem e o milagre foi considerado glorioso por todos os que escutaram o relato.

A descrição do protagonista está em plena concordância com os tipos de jograis aceitos pela *Summa de arte praedicandi*, do teólogo inglês Thomas de Chobham, e em *Las Siete Partidas*, de Afonso X. Os instrumentistas, de acordo com o penitencial, podem perfeitamente viver de seu ofício, pois distraem os homens, interpretam as histórias de príncipes e a vida dos santos, consolam os doentes e não cometem desonras, tal como fazem os saltimbancos e os dançarinos. Em contraposição aos remedadores e *çaharrones*, o rei Sábio afirma: “Mas los que tañeren instrumentos o cantassen por fazer solaz assi mesmos o por fazer prazer a sus amigos, dar solaz a los reyes o a los otros señores, non serían por ende enfamados”³³⁴. Assim, já na primeira estrofe da cantiga, somos informados sobre a região em que ocorreu o milagre, a categoria do jogral e o local e o modo como desempenhava o seu trabalho:

Dest´avêo un miragre / en terra de Catalonna
dun jograr que ben cantava / e apost´e sen vergonna;
e andando pelas cortes, / fazendo ben ssa besonna,
a casa dun cavaleiro / foi pousar cobiçoso.

³³⁴ ALFONSO X, *Las siete partidas*, Tomo III, cit. p. 426.

O protagonista é retratado como um profissional que andava pelas cortes e era reconhecido pela qualidade de sua *performance*. Esse tipo de descrição é encontrado, com efeito, em diversas composições do repertório occitano e galego-português, em que se fornece uma visão dos vícios e virtudes que eram associados à sua prática artística. A cantiga de escárnio do trovador Gil Peres Conde, por exemplo, começa aconselhando um jogral sobre os três requisitos indispensáveis para tal arte, em relação à qual cita a elegância, apresentação ou *donaire*; a boa voz; e a capacidade para aprender com bom senso, talentos que parecem ser considerados inatos, já que não se podem comprar nem vender:

Jograr, tres cousas avedes mester
pera cantar, de que se paguen en:
é doair e voz e aprenderdes ben,
que de voss'ó non podeades aver
nen emprestado, nen end'ó poder
non á de dar-vo-l'ome nen molher. (B1515)

A mobilidade geográfica, aludida na primeira estrofe, “e andando pelas cortes”, faz parte do repertório da lírica trovadoresca como elemento que condiciona o prestígio do jogral, como podemos observar no registro de algumas cantigas e sobretudo nos textos das *Vidas* que se encontram nos cancioneiros provençais. De extensão desigual, encontram-se normalmente na abertura dos textos de um trovador, e apresentam diversos dados sobre a sua biografia e trajetória artística: local de nascimento, condição familiar, estudos, carreira, cortes visitadas, viagens realizadas, circunstâncias de sua morte e considerações sobre o valor de sua obra – embora o seu valor documental seja bastante discutido por filólogos e historiadores³³⁵. Sobre o compositor e intérprete Uc de Bacalaria, para citar alguns exemplos, encontramos o seguinte depoimento: “Joglars fo de pauca valor; pauc annet e pauc fo conogutz”³³⁶. E deparamo-nos com outro testemunho do caráter itinerante no nome do jogral occitano *Cercamon*, da região da Gasconha, assim conhecido por ter percorrido o mundo: “E cerquet tot lo mon lai on el poc anar, e per so fez se dire Cercamons”³³⁷. Sobre Cadenet, que se fez jogral com o pseudônimo de Bagàs, forma masculina de *bagassa*, prostituta, encontramos um relato semelhante: “e fez se joglars; e fasia se apellar Baguas. Lonc temps anet a pe desastrucs per lo mon”³³⁸. Como afirma Menéndez Pidal,

³³⁵ Veja-se muito particularmente os comentários de Riquer, M., *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, cit., pp. 26-30.

³³⁶ *Ibid.*, p. 1059.

³³⁷ *Ibid.*, p. 222.

³³⁸ *Ibid.*, p. 1227.

nenhum jogral chegava a saber bem sua arte se não saísse de sua terra³³⁹. Apenas em momentos de riqueza, o artista dispunha de um cavalo para se locomover, como é o caso do jogral da Catalunha, pois normalmente caminhava a pé e a sua bagagem era reduzida a um livro e uma viola. É assim que o trovador Martin Soares, em sua cantiga de escárnio, descreve o jogral Lopo:

Con alguen é ´qui Lopo desfiado,
A meu cuidar, ca lhi viron trager
un citolon mui gran sobarcado,
con que el sol muito mal a fazer;
e poi-lo ora assi viron andar³⁴⁰. (B1364/V972)

No primeiro quadro da iluminura, contemplamos a maneira como viajava o jogral afonsino: com o instrumento envolto em pano e preso na lateral do cavalo. Destacam-se, no seu traje, a túnica vermelha, que cobre toda a roupa, as luvas e o chapéu pendurado nas costas.



Quadro I- Facsimile Cod. T-I-1, f.255v

Como se pode observar, a tripartição da cena não ocorre por meio das arcadas, mas é possível identificá-la a partir da distribuição das personagens: à esquerda, o cavalo e o homem segurando o menino, provavelmente o filho do casal; no centro, o jogral que estende a mão para o cavaleiro, dono da casa; à direita, a entrada para o palácio. A presença da porta intensifica a noção

³³⁹ MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares*, cit., p. 71.

³⁴⁰ Para a definição do vocábulo “sobarcado” veja-se BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V., *As poesias de Martin Soares*, González SEOANE (trad.), Vigo, Galaxia, 1992, p. 139. De acordo com a definição de GLOSSA: “recolher ou trazer debaixo do braço”, [Última consulta em 13 de fevereiro de 2019].

de movimento, conectando o primeiro com o segundo quadro, no interior da residência. E o rótulo da miniatura salienta, mais uma vez, a mobilidade do artista: “Como un iograr se ia de camino e pousou con cavaleiro en catalõna”. Na iconografia das *CSM* o cavalo é o animal mais abundante, sendo muitas vezes representado de maneira independente do texto para ilustrar guerras, viagens, locomoção de pessoas e, no plano simbólico acabam por identificar a classe social mais elevada das personagens, pois os mais pobres se locomoviam em mulas ou burros³⁴¹.

A segunda estrofe informa que o espetáculo do jogral na casa do cavaleiro foi bem apreciado, pois recebeu bastante pelo seu trabalho “Que lle deu aquela noite ben quanto mester avia”. Porém, a partir do segundo verso, conhecemos a verdadeira intenção do cavaleiro:

Mais da besta e dos panos / que aquel jograr tragia
Aquel cuteif avarento/ tal cobiça ll'en crecía,

No segundo quadro, acompanhamos a apresentação do jogral, que não é mencionada no texto, acompanhada do seguinte rótulo: “como o iograr punnou en alegrar o caualeiro i ssa companna”. Focalizando o interior da residência, vemos que o protagonista executa o seu trabalho com integridade e dispõe de uma plateia atenta. De acordo com Meneghetti, a *performance* lírica do jogral cortês requer uma dedicação e uma participação emotiva por parte do espectador que não podem ser obtidas quando o público é disperso. Segundo a estudiosa mencionada, um dos testemunhos de que a escuta da lírica era um ato privado ou familiar é encontrado justamente na iconografia que abaixo se reproduz.

³⁴¹ Cfr. FIDALGO FRANCISCO, E., “Los animales de las Cantigas de Santa Maria. Una lectura en clave simbólica”, *Revista de Literatura Medieval*, n°29, 2017, pp. 107-127.



Quadro II- Facsimile Cod. T-I-1, f.255v

O quadro conta, neste caso, com a divisão tripartida de arcadas, sendo as duas da esquerda de tipo angular, e a da direita, que alberga as personagens principais, de tipo ogival. Apreciamos a *performance* do jogral em destaque ao centro, tocando a viola de arco ao pé de uma criança que está sentada no chão. À direita, o cavaleiro catalão junto com sua senhora, que carrega um cachorrinho no colo. À esquerda, em pé, duas pessoas apreciam o espetáculo, enquanto três outras, sentadas, conversam entre si, como se estivessem tramando a emboscada - nesse sentido, merece ressaltar o fato de um deles apontar o dedo para o jogral.

Ao conhecer as características de transmissão do espetáculo, podemos compreender a dinâmica das interações dos jograis com a sua audiência. Na *performance* privada, em que o público é mais selecionado, existe, de acordo com Meneghetti, “un’omogeneità di ordini sociale, ma ancor più culturale e ideologica, molto più marcata di quella che si può dare fra autore e pubblico di una performance epica o genericamente giullaresca”³⁴². O jogral de gesta ou de épica apresenta, com efeito, uma narrativa de maior extensão, com diferentes núcleos e episódios, podendo explorar mais a improvisação e a teatralidade.

No final da segunda estrofe e ao longo da terceira e quarta, acompanhamos o planejamento do crime e a despedida do jogral, que sai sozinho pela mata frondosa na manhã do dia seguinte. Esses momentos estão registrados no terceiro quadro, que mostra uma cena de exterior bipartida: à esquerda, em frente à porta da residência, o anfitrião combina o assalto com seu criado, que traz

³⁴² MENEGHETTI, M. L., *Il pubblico dei trovatori*, cit., p. 85.

uma faca presa à cintura; à direita, tendo ao fundo uma montanha com três árvores, a partida do jogral, montado a cavalo, parcialmente encoberto pelas pedras, que ocupam o primeiro plano.



Quadro III- Facsimile Cod. T-I-1, f.255v

O assalto é executado na quinta estrofe, em que o protagonista é capturado e roubado pelos dois funcionários do cavaleiro. No quarto quadro, a expressividade dos gestos revela a tensão da cena: o jogral curvado, com a cabeça encoberta, enquanto os dois ladrões puxam a sua capa vermelha, sob o olhar vigilante do cavalo, situado em segundo plano.



Quadro IV- Facsimile Cod. T-I-1, f.255v

Antes de matarem o jogral, os bandidos “decidem na sorte” quem daria o golpe fatal, episódio que nos traz à mente o livro dos Salmos: “et dinumeravi omnia ossa mea. Ipsi vero consideraverunt et inspexerunt me; diviserunt sibi vestimenta mea et super vestem meam miserunt

sortem” (Salmo 22, 18-19). Tal passagem remete-nos ainda ao calvário, em que os soldados decidem nos dados o destino das vestes de Jesus:

Milites ergo cum crucifixissent Iesum, acceperunt vestimenta eius et fecerunt quattuor partes, unicuique militi partem, et tunicam. Erat autem tunica inconsutilis, desuper contexta per totum. Dixerunt ergo ad invicem: ‘Non scindamus eam, sed sortiamur de illa, cuius sit’, ut Scriptura impleatur dicens: ‘Partiti sunt vestimenta mea sibi et in vestem meam miserunt sortem’. Et milites quidem haec fecerunt (João 19, 23-24).

O jogral aparece posicionado do lado direito dos bandidos, o que o deixa em posição de destaque e reza à Virgem, ajoelhado, de mãos postas, ainda sob o olhar do cavalo.



Quadro V- Facsimile Cod. T-I-1, f.255v

Os dois últimos versos sugerem que o próprio jogral foi o responsável pela divulgação do milagre, recebido com entusiasmo pelos ouvintes e considerado de extraordinário valor:

O jogral sse foi sa via, / dando mui grandes loores
aa Virgen groriosa, / acorro dos peccadores;
e quantos a questo oyron, / os grandes e os mēores,
teveron este miragre / por nobr'e por piadoso.

Por último, os ladrões estão paralisados, enquanto o jogral sai a cavalo e olha para trás, certificando-se do milagre que acabou de presenciar. Ao se despedir da cena, podemos ver novamente na garupa, amarrada e, encoberta por um pano, a viola do artista.



Quadro VI- Facsimile Cod. T-I-1, f.255v

Em Rocamadour, Lucca, Arras, Lombardia e Claraval os milagres ocorrem sempre no interior de um templo, enquanto na Catalunha o jogral está vivendo situações corriqueiras, sem a presença de elementos sagrados, que se limitam à posição corporal do orante e às palavras de sua prece: “Madre do Rei piadoso,/ (...) e val-m´ e que me non maten/ me defende sen demora”. Como já analisamos, o que motiva a intervenção miraculosa da Virgem é a sinceridade que brota do coração do fiel e não o aparato litúrgico que o circunda, tal como se vê na cena do assalto, na qual o jogral se comunica de maneira simples e direta com a Mãe de Cristo. Conforme afirma a oração mariana *Sub tuum praesidium* ou *À vossa proteção*, que remonta aos primeiros séculos do Cristianismo³⁴³, a Rainha do Céu não despreza as necessidades dos seus fiéis, daí a presença da Virgem em situações concretas do cotidiano.

O jogral da Catalunha é um fiel representante do artista que se apresentava em diferentes situações, dos encontros familiares às comemorações palacianas. Nesse sentido, o *Roman de Flamenca*, obra anônima, datada da segunda metade do século XIII, traz descrições reveladoras sobre a *performance* do profissional³⁴⁴. A seguir, passaremos a analisar, no contexto desta narrativa, a sua atuação na corte, a dinâmica do espetáculo e o seu repertório. Assim, logo no

³⁴³ Cfr. GRAEF, H., *Mary: A History of Doctrine and Devotion*, cit., p. 64. De acordo com Graef o fragmento do manuscrito que continha a oração *Sub tuum praesidium* é datado do início do século III e sua presença é uma das evidências mais antigas da popularidade da devoção à Maria.

³⁴⁴ Cfr. MARQUES, J., “O Roman de Flamenca e a arte do jogral”, *Signum*, vol. 15, nº 2, 2014, pp. 169-186.

início, somos levados às celebrações do casamento de Flamenca, onde se apresentam muitos jograis:

Li juglar comensan lur faula,
Son estrumen mena e toca
L'ús, e l'altres canta de boca³⁴⁵. (vv. 316-318)

Depois de oferecida a comida aos convidados, os artistas 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 revela na atuação dos jograis, que eram mais de quinhentos - “plus de V. cen”:

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'ús violal lais de Cabrefoil,
E l'autre cel de Tintagoil;
L'ús cantet cel dels Fins Amanz,
E l'autre cel que fes Ivans. (vv. 592-602)

A partir desse momento, as informações se estendem por cento e doze versos, abordando o espaço, os gêneros - canção, descordo e lai - e os instrumentos - harpa, viola, flauta, giga, rota, gaita de fole, charamela, mandora e saltério. Na sequência, o narrador indica as diferentes modalidades de acrobatas e malabaristas:

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

Tratando da presença dos jograis nas festas, Menéndez Pidal ressalta que o espetáculo literário e musical se configurava como um 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

³⁴⁵ MANCINI, M., *Flamenca*, Roma, Carocci, 2006, p. 58. Todos os excertos da narrativa serão citados a partir da referida edição com a indicação dos versos. Guiar-nos-emos ainda pela tradução ao castelhano ROSSELL, A., *Flamenca: novela occitana del siglo XIII*, cit.

entendia el Arcipreste de Hita cuando escribía: andan de boda en boda clérigos y juglares”³⁴⁶.

Aliás, o romance *Erec et Enide*, de Chrétien de Troyes, aponta na mesma direção:

Quant la corz fu tote assemblee,
N’ot menestrel en la contree
Qui rien seust de nul deduit,
Que a la cort ne fussent tuit.
En la sale mout grant joie ot;
Chascuns servi de ce qu’il sot:
Cil saut, cil tume, cil enchante;
Li uns conte, li autres chante;
Li uns sible, li autres note;
Cil cert de harpe, cil de rote,
Cil de gigue, cil de viele,
Cil fleute, cil chalemele;
Puceles querolent et dancent;
Trestuit de joie faire tencent³⁴⁷. (vv. 2031-2044)

Em troca de seu trabalho nas festividades, que costumavam durar meses, poderiam receber apenas hospedagem e comida ou em alguns casos, moedas, tecidos e equipamentos para o cavalo, tal como ocorre na CSM 293, em que o remedador foi pago com “panos, selas e freos”. E ainda, perante esse cenário, é possível acompanhar a dinâmica das interações dos jograis com o público: no amplo salão da corte, os convidados conversam, comem e 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 próximos aos espectadores salienta a horizontalidade da relação, que se traduz até mesmo numa disputa, onde todos se querem fazer ouvir. Mesmo assim, num espaço aparentemente tão caótico, onde o artista não conta com uma posição de destaque e uma audiência cativa, os jograis realizam as suas funções e o público absorve e se delicia. A interação quase corpo-a-corpo produz consequências diretas no desempenho artístico: por um lado, quando os espectadores desviam de modo momentâneo 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; por outro, quando a atenção dos espectadores se mantém concentrada ou estável, o artista pode fazer fluir a sua arte, seguindo mais naturalmente o que foi ensaiado. Podemos depreender que, num contexto de tais

³⁴⁶ MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares*, cit., p. 58.

³⁴⁷ CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide. Édition critique d’après le manuscrit B.N fr 1376*, Jean-Marie FRITZ (trad.), Paris, Livre de Poche, 1992. Sobre a influência de Chrétien de Troyes e particularmente das obras *Cligés* e *Erec et Enid* em *Flamenca* veja-se ROSSELL, A., *Flamenca: novela occitana del siglo XIII*, cit., pp. 42-43.

características, o corpo do artista é ágil e vigilante, em prontidão permanente, sempre disposto a quebrar a linearidade e a buscar o riso – que é precisamente a maneira clássica de mobilizar a atenção, como já o demonstrava a *Rhetorica ad Herennium* tradicionalmente atribuída a Cícero.

Na aventura de *Flamenca*, ao longo de cem versos, são elencados os nomes das sagas apresentadas na festa: Helena, Ulisses, Heitor e Aquiles, Eneias, Lavínia, Apolônio, Cadmo, Jasão, Filis, Narciso, Orfeu, David, Dalila, Júlio César, Rei Artur, Galvão, Lancelote, Perceval, Erec e Enid, Tristão, Rei Pescador, Merlim, Carlos Magno, Lúcifer, Marcabru, Dédalo e Ícaro. Assim, é fornecido o panorama literário familiar ao contexto occitano do século XIII: mitologia grega e latina, personagens bíblicos e obras de tradição occitana e francesa. O repertório em questão, como assinalou Limentani, não aparece numa descrição casual, pois segue uma ordem: a poesia lírica, passando pelos lais, jogos de agilidade e destreza, obras pertencentes à matéria antiga e outras da matéria de Bretanha, seguidas pelo ciclo carolíngio. Assim observa o romanista:

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 secolo³⁴⁸.

Na enunciação dos textos, principalmente naqueles de caráter épico, era comum que o jogral fizesse uso de um *gestural script*, que se refere, segundo o conceito de G. Brault³⁴⁹, a um guia composto pelas fórmulas gestuais mais recorrentes, reiteradas não somente em uma mesma composição, mas de uma composição a outra: “le texte lui-même indique des gestes, mimétiques ou déictiques, que le jongleur accomplit en même temps qu’il décrit l’action des personnages ou en prononce les discours”³⁵⁰. 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:

³⁴⁸ LIMENTANI, A., *L’eccezione narrativa*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 165. Verificamos a cultura do autor anônimo de *Flamenca* por meio de referências que se encontram por toda a obra: ora de maneira explícita, nomeando autores e títulos específicos, ora de maneira implícita, com alusões mais reflexivas e psicológicas - presentes principalmente nos momentos de monólogo interior das personagens. *Flamenca* revela-se, deste modo, uma meta-narrativa ou, como designou Mercedes Brea, uma “*lirica hecha narración*” com todos os temas da cultura trovadoresca occitana. Consulte-se, nesse sentido, BREA, M., “La arquitectura interna de *Flamenca*”, *Medioevo romanzo*, vol. 30, 2006, p. 94. Nesta perspectiva, o linguista Pierre Bec chega, de fato, até mesmo a incluir o *roman* em sua antologia da poesia lírica, explicando a aparente contradição: “parallèlement à son indéniable intérêt romanesque, *Flamenca* représente sans doute la codification la plus minutieuse et aussi la plus totale (puisque postérieure à la grande époque troubadouresque) d’un art d’aimer qui a été le fondement de cette lyrique” BEC, P., *Anthologie des troubadours*, Paris, Bibliothèque Médiévale, 1979, p. 344.

³⁴⁹ Cfr. BRAULT, G. J., *The song of Roland: An Analytical Edition*, Oxford, University of Pennsylvania, 1987, pp. 111-115. Apud SCHMITT, J-C., *La raison des gestes*, cit., p. 261.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 261.

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

Portanto, a eficiência da comunicação, num espaço tão adverso, só pode ser explicada pela *performance* do artista: a palavra emitida com clareza, as entonações, as pausas e os gestos, os quais interagem permanentemente com a voz. O bom desempenho de todas essas técnicas, que formam o talento do jogral, fazem convergir espontaneamente as atenções, mesmo num ambiente dispersivo.

4.2.2 O herói e o sábio

Para realçar a presença do jogral devoto fora do contexto religioso, analisaremos o cantar de gesta occitano *Daurel e Beton*, escrito provavelmente no início do século XIII³⁵¹. A primeira cena mostra o duque Bobis d'Antona jurando publicamente que, após a sua morte, deixará para o conde Gui o seu poder, as suas posses e até mesmo a sua futura esposa. Em seguida, o narrador, onisciente, lança pequenas expressões que revelam o perfil maligno do conde, envolvendo o ouvinte na trama, deixando-o, por meio dessa estratégia, na expectativa de como se concretizará a traição.

Dez anos depois da mencionada declaração e sendo convocado pelo rei Carlos Magno para uma audiência, o duque leva consigo o conde. Pouco antes da partida, surge um jogral chamado Daurel que tocava muito bem a viola, e o nobre, sensibilizado com o seu talento, convida-o a integrar a comitiva. Chegando à corte, em Paris, o imperador oferece ao duque Bobis a mão de sua irmã, Ermengarda, e imediatamente celebram o matrimônio com uma grande festa em que o artista é portador de grandes alegrias com o seu espetáculo. Provocando outra vez a curiosidade do ouvinte, o narrador coloca, na voz do conde, frases que denunciam o seu plano macabro.

Após o retorno à sua cidade, o duque reúne a corte e oferece outra grande festa, em que Daurel realiza novamente a sua *performance*. E é nesta ocasião que o duque dá de presente ao

³⁵¹ Para todas as citações, com as respectivas indicações dos versos, utilizaremos, a partir de agora, a primeira edição desta, feita por Paul Meyer, *Daurel et Beton chanson de geste provençale*, Paris, Firmin Didot, 1880. Tendo em conta a extensa bibliografia sobre a obra destacaremos apenas as principais publicações seguidas para nossa análise: LIMENTANI, A., *L'eccezione narrativa*, cit., pp. 102-110; e LEE, C., "Il giullare e l'eroe: Daurel et Beton e la cultura trobarica", *Medioevo Romano*, 9, 1984, pp. 343-360. Cabe sublinhar ainda o mais recente trabalho de Silvère Menegaldo que fornece uma atualizada recolha bibliográfica sobre a obra: MENEGALDO, S., *Le jongleur dans la littérature narrative des XIIe et XIIIe siècles*, cit., pp. 33-209.

jogral o castelo de Monclar, o que permite ao artista sair da pobreza e se dedicar integralmente à sua arte. Poucos dias depois, o conde consegue estar a sós com Ermengarda e diz que quer possuí-la, mas diante da recusa enérgica, anuncia o plano de matar o seu marido. Na primeira oportunidade, Ermengarda revela ao esposo que o seu falso amigo tentou desonrá-la e ainda prometeu assassiná-lo. Diante de tais declarações, o duque responde com risos de incredulidade, tentando de toda maneira justificar a atitude de seu fiel companheiro. Em mais uma interrupção surpreendente, o narrador desabafa com o ouvinte, declarando não compreender a absurda reação do esposo.

Certa manhã, Bobis e Ermengarda estavam em casa com Beton, o filho, que já contava então com um ano de idade, quando um mensageiro anunciou a presença de um feroz javali na região. O nobre mandou chamar Gui e organizaram o grupo de caça - o que provocou muitos protestos e lágrimas da esposa. Antes da partida, no entanto, surge Daurel, que veio trazer o seu filho para ser batizado pelo duque e que o atende com alegria.

Em uma das perseguições, Bobis crava a sua espada no javali e, em seguida, o conde o atinge pelas costas, armando assim o cenário para colocar a culpa na fera. Já nos últimos suspiros, diante de seu algoz, arrependido por não ter dado ouvidos à esposa, faz uma súplica à Santa Maria, para que perdoe os seus pecados e proteja Betón. Ao receber a notícia, Ermengarda põe-se a chorar desesperadamente e denuncia o verdadeiro assassino, o traidor. Diante do corpo de seu benfeitor, Daurel cai do cavalo e permanece imobilizado, mas quando volta a si, profere essas palavras:

-Ai! Senher Dieus, aiso cum pogis far
Aital franc dux d'aquest segie gitar!
Qu'el mi donet lo castel de Monclar:
Ieu n'era paubes, el mi fes ric tornar. (vv. 525-528)

Depois de anunciar que o cadáver foi enterrado em Santo Hilário, o narrador avisa ao ouvinte que vai deslocar o foco da trama para o conde Gui: “Or lo laissez estar, Parelem de Gui cui Dieus puesca azirar!” (vv. 532-533). De agora em diante, a narrativa ganha mais agilidade, não só pela profusão de acontecimentos que se desdobram, mas porque as personagens vão adquirindo maior densidade diante da tragédia. Daurel, apadrinhado pelo conde, dono agora de uma vida abastada e segura, poderia muito bem se acomodar, mas ele não se acovarda e avança lentamente para o centro da trama, constituindo-se em herói.

Essa guinada ocorre no instante em que o jogral se vê diante do corpo de Bobis, uma cena que guarda semelhanças com a conversão de Paulo a caminho de Damasco e que a tradição descreve como uma “queda do cavalo”, dividindo ao meio não apenas a novela, mas a própria vida do artista. Para compreender o salto qualitativo da história, podemos destacar também a invocação a Santa Maria feita pelo duque quando de sua morte, como se a Virgem lançasse o seu manto protetor sobre aquele povo. Se para os protagonistas das histórias de Rocamador e Arras, o louvor à Mãe de Deus implica milagres, para Daurel, a devoção à Virgem resulta em retidão moral, sabedoria e coragem.

Para proteger o filho de Ermengarda das garras do assassino, Daurel leva Betón para morar em seu castelo, mas quando Gui descobre o paradeiro do menino, convoca seus cavaleiros para sequestrá-lo. Enquanto a família está reunida em torno da criança, o artista sai para negociar com o conde, que ameaça matar a todos, caso não a entregue imediatamente. Pede então que cesse o ataque e compromete-se a trazê-la, o que deixa o ouvinte perplexo, mas confiante na capacidade do herói de encontrar uma solução. Inicia-se, assim, a cena culminante da história, pois a saída encontrada por Beatriz, sua esposa, foi entregar, no lugar de Betón, o próprio filho, o mais novo, aquele que foi batizado pelo duque Bobis - solução apoiada entre lágrimas por toda a família. Ao receber o menino em seus braços, o conde agradece, pega-o pelos pés e arremessa-o contra a parede, estraçalhando-o. Na sequência, o protagonista recolhe o corpo do inocente e o leva para Ermengarda, que chora amargamente, pensando ser o seu filho. Em seguida, o jogral diz a verdade à mãe e revela o seu plano: levar o menino para bem longe dali e só retornar quando ele for um homem capaz de vingar a morte do pai.

Conforme o prometido, Daurel sai para uma longa jornada pelo mar, durante a qual, para acalmar o choro da criança, costumava pegar a viola e compor um lai. Chegando à Babilônia, é recebido na corte do emir e exhibe ali toda a sua arte: ensina vários jogos, canta dois lais ao som da sua harpa, toca a viola e salta e faz cabriolas. Em recompensa, o artista pede que cuidem de seu filho, o que é aceito pelo governador muçulmano e sua esposa. E quando completou cinco anos de idade, o menino, muito bem educado, já sabe montar a cavalo e jogar dados e xadrez. Aos sete, toca cítola e harpa, canta e compõe. Aos nove, caça, domina a esgrima e é nomeado escudeiro do emir. Aos doze, é submetido à prova final: Daurel e Betón realizam um combate, que termina com a vitória do jovem. É precisamente nessa ocasião que o jogral conta a verdadeira história ao filho

do duque Bobis e organizam o retorno a Monclar com a ajuda de três mil combatentes destacados pelo Emir.

Por três meses atravessam o mar sem a ocorrência de nenhuma tempestade e chegam ao tão aguardado destino. Na verdade, a cena em que a vingança se realiza é emblemática, pois é o momento em que os dois realizam juntos, pela primeira vez, a arte jogralesca:

E Betonnet pren .j. (bel) lais a notar,
El pros Daurel comenset a cantar. (vv. 1942-1943)

Gui está comendo à mesa e escuta distraidamente os artistas, mas logo percebe que estão narrando a sua própria história, desvelando todos os seus crimes. Assim, avança sobre eles e, rapidamente, Beton pega a sua espada e decepa o braço do traidor. Depois da aplicação da sentença ao conde Gui, que é arrastado por um cavalo bravio e atirado no poço, Daurel reencontra a família e Beton abraça Ermengarda, sua mãe.

Algumas passagens bíblicas emergem nas entrelinhas da presente narrativa, tal como a longa fuga pelo mar numa humilde embarcação, que sugere o episódio do filho de Levi, que foi colocado no cesto e deixado à beira do rio – e quando recebe o nome de Moisés, a filha do Faraó pronuncia a seguinte frase: “Quia de aqua tuli eum” (Êxodo 2, 1-10). Podemos também relacionar a viagem pelo mar com o dilúvio relatado no Gênesis (6, 13-22), fato que marca o início da Aliança e que, na nossa história, inaugura a nova vida de Beton. Quando Gui descobre que Ermengarda mente sobre o paradeiro da criança, ordena que seus cavaleiros saiam em busca do menino – lembrando a cena em que Herodes convoca os chefes dos sacerdotes e os escribas para descobrir onde haveria de nascer o Salvador, episódio que antecede a ordem de matar todas as crianças com menos de dois anos (Mateus 2, 1-18). No drama de Ermengarda, o “massacre dos inocentes” se concretiza no assassinato do filho de Daurel e o Salvador se materializa na personagem de Beton, pois cabe a ele revelar a verdade e libertar a mãe. Nessa perspectiva, é reveladora a cena em que o jogral entrega o próprio filho para restituir a justiça naquelas terras, ecoando assim a história da salvação, em que Deus, o Pai, entrega o próprio Filho para a redenção da humanidade.

A caracterização do jogral conta com alguns elementos que serão fundamentais para o desenvolvimento da trama e a consolidação de um herói com valores cristãos: o nome próprio, uma família que o vincula a um lugar específico, a fidelidade e a pobreza - sublinhada no início

texto em oposição ao “riche castelier” ou ao “ric duc d’Antona”³⁵². Ademais, Daurel revela-se como um artista completo, pois não só canta e toca instrumentos diversos, mas também compõe canções de gesta como “ricamen trobier” e ainda é mímico e acrobata:

El va enant, a lor dels jocz mostratz,
Dels us e dels altres, qu’el ne sap pro asatz.
Pueis pres l’arpa, a .ii. Laisses notatz
Et ab la viola a los gen deportat;
Sauta e tomba, tuh s’én son alegratz. (vv.1206-1210)

No período em que permanece em Babilônia, Daurel oferece a Betón uma educação integral na arte jogralesca e continua aperfeiçoando o seu discípulo até que os dois se apresentam na cena final. É, com efeito, ao analisar o desenvolvimento desta relação que Limentani introduz a expressão *il giullare pedagogo*³⁵³. Para Daurel, assim como para o jogral da Catalunha, a relação com o sagrado é inseparável de sua personalidade, o que promove a harmonia entre as ações cotidianas, a devoção à Virgem e as atividades artísticas. No milagre do acrobata de Notre Dame, o jogral entrega-se ao louvor místico; em *Daurel e Beton*, o artista assume o seu destino heróico. Aliás, na obra *Abril issi'e mays intrava*, atribuída ao poeta catalão do primeiro quarto do século XIII, Raimon Vidal de Besalú, deparamo-nos com um novo tipo de jogral: o sábio, um misto de filósofo e pedagogo³⁵⁴. Utilizando a técnica do narrador homodiegético, o autor descreve o seu encontro com um artista que está indignado por não observar nas cortes atuais os comportamentos virtuosos que pontuam o seu vasto repertório, acabando por lhe dirigir uma série de conselhos:

Senher, yeu soys us hom aclis
a joglaria de cantar
e say romans dir e contar
e novas motas e salutz
E autres comtes esbandutz
Vas totas partz, azautz e bos,
E d’En Guiraut vers e chansos
E d’en Arnaut de Maruelh mays
E d’autres vers e d’autres lays
Que ben deuri’én cort caber. (vv. 38-47)

³⁵² Cfr. MENEGALDO, S., *Le jongleur dans la littérature narrative des XII et XIII siècle*, cit., pp. 41-42.

³⁵³ LIMENTANI, A., *L’eccezione Narrativa*, cit., p. 102.

³⁵⁴ De acordo com Field, a obra teria sido composta um pouco antes de 1209 e segue o modelo do *partimen* lírico e do *Castia gilos*. Nesse sentido veja-se FIELD, H., *Ramon Vidal de Besalú*, obra poética, I. Barcelona, Curial.

O artista expõe, na primeira parte, o teor de sua conversa com Delfín - provável alcunha do trovador Dalfi d'Alvernha -, listando os conselhos recebidos. Na segunda parte, ouve as ponderações do próprio autor/personagem, que corrobora o discurso de Delfín e acrescenta diversas orientações práticas para que o jogral possa exercer a sua arte com honradez, mesmo atuando num meio em que impera a decadência moral. De acordo com o medievalista italiano Alberto Limentani, o jogral é colocado no centro de uma crise que toma completamente a sociedade cortês e seus valores. Em *Abril issia*, cabe ao artista, de fato, o papel de educador e de difusor da literatura civilizada, retratando a função que desempenha no cenário cultural: “il giullare è latore di verità, di una verità che non vale in se stessa, ma si deve riflettere come forza educatrice della società cortigiana”³⁵⁵.

O mesmo perfil de jogral sábio pode ser identificado no *fabliau Le jongleur d'Ely et le Roi d'Angleterre*³⁵⁶, em que o protagonista, numa sucessão de chistes, esgota a paciência do monarca, que afirma já saber tudo aquilo que lhe contava e acaba por receber um comentário desconcertante:

- Tot ce savoi je bien avaunt!
- Donqe demandez com enfaunt:
Aquei fere me demaundez
Chose qe vus meismes bien savez? (vv. 35-38)

Também ao tratarem, por exemplo, da compra do cavalo, o autor explora, com humor, o duplo significado das palavras, pois o jogral toma a expressão “anda bem” em sentido literal:

- Yl ne fust unqe de larcyn pris;
Tant come ou moi ad esté
Ne fust mes de larcyn prové.
- Amis, si Dieu vus espleit,
Je demaund si il porte dreit. (vv. 74-78)

Mais adiante, o rei expressa a sua fúria e recebe pela primeira vez uma resposta em tom sério:

- Je ne prise pas vos dys!
- Ne je les vos que vaillent pys.
Je di bourde pur fere gent ryre. (vv. 129-131)

É a partir daí que a narrativa se afasta da estrutura anedótica e assume um tom didático e sentencioso. O jogral, invocando São Pedro, descreve a sua vida de artista, considerada pelo rei

³⁵⁵ LIMENTANI, A., *L'eccezione Narrativa*, cit., p. 56.

³⁵⁶ NOOMEN, W., *Le jongleur par lui-même. Choix de dits et de fabliaux*, cit., p. 112. Todas as citações desse texto, a partir de agora, provém da referida edição e serão identificadas pela numeração dos versos.

como algo sem valor e até como uma mera demência. Para provar que a loucura e a sanidade acabam por depender mesmo de simples perspectivas ou opiniões, o jogral mostra como duas atitudes opostas podem chegar a suscitar críticas igualmente ácidas. Precisamente para isso organiza um desfile de trinta e quatro situações cotidianas, entre as quais cabe citar: se alguém vende terras, é um perdulário, se as compra, é um ganancioso; se olha para as mulheres, é um licencioso, se não as olha, é um castrado; se faz jejum, é porque matou alguém, se não o faz, é porque já sabe que seu crime não merece perdão; se vai à igreja, é tido por hipócrita, se não vai, é tido por soberbo. Tudo é motivo para ser menosprezado: se vai ou não à taverna; se tem nariz curto ou comprido; se é alto ou baixo; se tem ou não barba; se o cabelo está ou não bem penteado; se está ou não bem calçado. E conclui a sua argumentação nos seguintes termos:

- Dieu, come le siecle est maloré,
Que nul puet vivre sanz estre blamé! (vv.370-371)

Finalmente, o rei da Inglaterra reconhece a verdade nas palavras do jogral e pede um conselho:

- Coment me pus countener
E sauntz blame me garder
Que um ne me vueille mesparler? (vv. 383-385)

E a resposta está sintetizada no seguinte adágio:

- Qy par mesure tote ryen fra,
Ja prodhome ne ly blamera:
Par mesure meenement,
Come est escrit apertement;
E le latyn est ensi:
Medium tenuere beati. (vv. 394-399)

O jogral, baseado no ditado latino, sugere ao rei agir sempre com equilíbrio, buscando o caminho do meio e a justa medida, conforme estabelecia Aristóteles. Como se pode observar em *Abril Issia* e *Le jongleur d'Ely et le Roi d'Angleterre* os protagonistas guardam semelhanças com o Jogral de Valor, do romance de Blaquerna, pois ambos elaboram uma crítica social e formulam soluções. Tais personagens possuem, ao lado da devoção e da retidão moral, uma bagagem intelectual haurida no aconselhamento dos sábios e na própria vida. Igualmente, a itinerância torna o artista um observador privilegiado da sociedade, já que, em pouco tempo, é capaz de contrastar costumes e comportamentos de diferentes lugares e de grupos sociais diversos, o que redundará não só no aperfeiçoamento de sua arte, mas no refinamento da sua capacidade de observação e reflexão.

5. CONCLUSÕES





Os jograis vêm sendo considerados um objeto instigante de investigação, como o demonstra a vasta bibliografia existente, de abordagem artística ou social, na perspectiva sincrônica ou diacrônica. Enquanto categoria profissional, esses artistas multiplicaram-se nos séculos XII e XIII, desenvolvendo uma capilaridade notável e transformando-se em referência cultural. Vivia-se, no período que é objeto de estudo, a expansão igualmente vertiginosa do culto a Santa Maria, Mãe de Jesus Cristo, cujos milagres tocavam a sensibilidade do homem medieval, desencadeando inúmeras iniciativas: construção de capelas, igrejas, catedrais e mosteiros; peregrinações e confrarias; narrativas orais e escritas, esculturas e pinturas. Integrando o repertório dos jograis, as narrativas marianas, “milagres literários” que expressam a ação repentina de Deus na história, como observa Montoya Martínez³⁵⁷, adquirem popularidade, suscitando o surgimento de versões várias e ensejando a organização de diversas coletâneas.

Ao mesmo tempo, muitos sacerdotes da Igreja Católica, instituição milenar plenamente reconhecida pela sociedade, realizavam um movimento de retorno ao acontecimento fundacional de sua fé, expresso na vida de Jesus e dos apóstolos, e nas primeiras gerações de cristãos. Do ponto de vista doutrinal, esforçavam-se na busca da humildade evangélica, que se deveria revelar também na capacidade de se comunicar diretamente com o povo, de maneira simples e eficiente, a exemplo de Cristo, que sempre atraía multidões ávidas por seus milagres, gestos e palavras. O empenho renovador encontrou nas devoções marianas um campo fértil para se fortalecer, como o atesta a expansão das ordens mendicantes. A Igreja, então, assumiu prontamente a tarefa de pregar para as pessoas comuns e em larga escala, ainda mais tendo em vista a referida heresia cátara, que abria uma dissidência devastadora entre os fiéis. Tal técnica comunicativa, no entanto, não estava disponível na cultura cristã, apesar de encontrarmos vários de seus elementos na tradição bíblica - dos salmos às parábolas. Na verdade, a pastoral e o espetáculo convergiram, intercambiando-se, pois os jograis eram os detentores de uma linguagem arduamente construída, alcançando elevados níveis de elaboração nas diversas habilidades: narrador, cantor, instrumentista, acrobata, malabarista e domador. Assim, unindo o poder catalisador da mística e a ação mobilizadora da *performance*, a Igreja não só construiu o “jogral devoto”, mas incorporou essa personagem na missão evangelizadora, elevando-a ao patamar dos mártires e santos - como vimos em Arras, em Lucca e no mosteiro de Claraval.

³⁵⁷ MONTOYA MARTÍNEZ, J., *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media* (el milagro literario), Granada, Universidad de Granada, 1981, p. 53.

Todavia, antes de ser um profissional, o jogral é uma pessoa imersa na cultura medieval, marcada pela religiosidade, mas também pela existência de uma tensão permanente entre as práticas profanas e os cultos católicos. E é justamente essa interseção que constitui o foco das nossas investigações, pois quisemos apreender as especificidades da nova personagem que denominamos “jogral devoto”. Nas narrativas analisadas ao longo da nossa pesquisa, o humor, por exemplo, é um traço que se destaca em alguns episódios, mas está presente em todas as tramas, como assinala Menéndez Pidal, enquanto atmosfera resultante do choque entre o religioso e o profano, da surpresa causada pela proximidade da arte jogralesca com o altar do sacrifício³⁵⁸. Entre outras cenas, podemos observar a comicidade explícita nos diálogos do jogral com o *Volto Santo*, nas acrobacias diante da Virgem, no espetáculo do domador e especialmente no inferno, mas se revela, de maneira difusa e, não menos intensa, no milagre de Rocamador.

Essas narrativas, em sua maioria, são anônimas e, mesmo quando se identifica a autoria, como nos casos de Afonso X e Gautier de Coinci, trata-se de um exercício de montagem em torno de uma matéria multissecular. Assim, o *Romanç d'Evast e Blaquerna* é exceção, pois trata-se de obra que indubitavelmente nasce do talento criador de Ramon Llull, apesar de encontrarmos nela, em algumas passagens, pequenos relatos de inspiração tradicional. Todavia, ao contrário do que postula o Romantismo, o anonimato, típico da poesia popular, não suprime a criatividade individual, como se brotasse de forças inconscientes, mecânicas e cegas. Como esclarece Menéndez Pidal, a contribuição inovadora de um poeta, uma vez acolhida pelo público, passa a ser objeto de imitações que introduzem alterações, de acordo com a capacidade do jogral, até constituir um patrimônio coletivo. Nas narrativas em foco, embora por vezes transmitidas em forma poética, predomina o encadeamento de cenas vigorosas e, por isso mesmo, facilmente memorizáveis; seguiam, portanto, 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.

O processo de seleção, purificação e estabilização que caracteriza a cultura tradicional pode ser observado não apenas no que se refere aos textos narrados e cantados, mas também às linguagens expressivas envolvidas nas respectivas atuações. Quando o acrobata realiza a primeira *performance* diante da Virgem, na obra *Tumbeor de Nostre Dame*, como já vimos no capítulo 3 deste trabalho, o narrador não só descreve os diversos movimentos, mas indica a origem de cada

³⁵⁸ Cfr. MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares*, cit., p. 144.

um, da mesma forma como nos referimos às bases documentais das histórias e das canções. Somente em relação ao truque de Metz, por exemplo, encontramos muitas referências bibliográficas, em que se investiga seu processo de formação, e várias fontes iconográficas, nas quais se revelam os diferentes estilos do contorcionismo. Algo similar acontece no *Romanç d'Evast e Blaquerna*, em que o domador realiza uma *performance* com o gavião e o cachorro, criando uma alegoria sobre a fidelidade, o sofrimento e o amor a Deus. Além disso, os gestos e saltos formam um conjunto harmônico, ordenado, progressivo, seguindo as mesmas técnicas do texto. Trata-se, portanto, de um texto corporalizado, fundado nos mesmos princípios de coesão e coerência, sendo igualmente capaz de mobilizar os espectadores, criar interações, surpreender, tensionar e emocionar.

As análises realizadas permitiram-nos inferir que para o bom desempenho da *performance*, houvesse dois momentos essenciais na formação e atuação do artista. O primeiro, que cabe denominar “gestualidade originária”, refere-se à maneira como o jogral se prepara para extrair de seu espetáculo o máximo de eficácia comunicativa, um momento que pode ser caracterizado como ensaio, em que se apresenta sozinho para uma plateia interiorizada. O segundo, que podemos chamar “gestualidade circunstancial”, está ligado à sua capacidade de relacionar o texto com a concretude do espetáculo, explorando diversas técnicas: delimitar e explorar o espaço disponível; neutralizar as interferências sonoras e visuais do ambiente; avaliar 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. Assim, transitando entre o público interiorizado e o público concreto, o intérprete vai afinando o seu espetáculo e imprimindo uma marca pessoal a uma arte coletiva.

Para compreender as habilidades do jogral devoto, elencamos, a seguir, as narrativas investigadas, em que podemos contrastar as informações do texto e da iluminura:

Fonte	Categoria de Jogral
CSM 8	Cantor, compositor e instrumentista / Viola de arco
Iluminura	Instrumentista / Viola de arco
Gautier de Coinci	Cantor, compositor e instrumentista / Viola de arco
Iluminuras	Instrumentista / Viola de arco
<i>Volto Santo di Lucca</i>	Cantor, Instrumentista / Viola de arco
Iluminura	Instrumentista / Viola de arco
CSM 259	Indefinido
Iluminura	Instrumentista / Viola de arco
Versão Latina/Francesa	Cantor, jogral dos gestos
Iluminura	Instrumentista / Tambor e flauta (corneta)
CSM 293	Mímico
Iluminura	Mímico, instrumentista / Viola de arco
<i>Tumbeor de Notre Dame</i>	Acrobata
Iluminura	Acrobata e Instrumentista / Viola de arco
CSM 238	Jogador de dados
Iluminura	Jogador de dados
CSM 194	Cantor e instrumentista
Iluminura	Instrumentista / Viola de arco

Tabela 1 - Categoria de jogral nas narrativas e iluminuras

Nos milagres de Rocamador e Lucca, as duas linguagens informam que se trata de um cantor e instrumentista, acompanhado da viola de arco que, no caso de Pedro de Sigrar, é um elemento cênico fundamental, pois a resposta da Virgem consistia em fazer a vela pousar sobre o braço do instrumento. Em Arras, a cantiga usa o termo genérico “jogral”, sem apontar a especialidade, mas o primeiro quadro da iluminura mostra os dois protagonistas executando o instrumento de corda. Em sua versão latina, um deles se define como cantor, enquanto a iluminura revela o artista tocando tambor e flauta, o que é algo inédito, pois nos outros casos o instrumentista está sempre associado à viola. O mesmo ocorre nos milagres do remedador e do acrobata; todavia, neste último, a ilustração não apresenta o artista em ação, mostrando apenas a viola depositada logo abaixo do altar. Nos milagres de Guimarães e Catalunha, no entanto, as duas fontes voltam a confluir. Tal como defende Chico Picaza, as discrepâncias ressaltam a relativa independência das miniaturas:

La miniatura del códice Rico en ningún caso puede ser considerada como ilustración de un texto o responder a un mero interés por realizar la belleza o el decorativismo de un libro, sino que está concebida como una visualización de determinadas historias que permite al

lector una segunda lectura del poema que le acerca de un modo total a la realidad de los hechos, a esa realidad que el aristotelismo recuperado del siglo XIII defiende³⁵⁹.

No *corpus* selecionado, as ilustrações, mais do que os textos, revelam a versatilidade dos artistas, que procuravam ampliar o seu leque de competências para atrair novas plateias. Conforme comentamos ao longo do nosso estudo, é o jogral cantor e instrumentista que deveria ser prestigiado, caso se dedicasse ao repertório dos santos e heróis, cabendo aos fiéis rechaçar as demais categorias. As narrativas, porém, não se prendem a essa hierarquização, pois todos são valorizados, como podemos observar, para além das cantigas já examinadas, na iluminura da *CSM* 15, em que vemos, junto ao povo, diante do altar, um músico e dois dançarinos.



Celebração, dança e música no interior da igreja
CSM 15 - Facsimile Cod. T-I-1, f.32r

Para caracterizar o jogral presente nessas narrativas, detectamos, na tabela a seguir, as situações concretas em que se desenvolvem as habilidades pertinentes:

³⁵⁹ CHICO PICAZA, M.V. *Composición Pictórica en el Códice Rico de las Cantigas de Santa Maria*, tomo II, cit., pp. 544-545.

Fonte	Ambiente da <i>Performance</i>
CSM 8	Igreja
Iluminura	Igreja
Gautier de Coinci	Igreja
Iluminuras	Igreja
<i>Volto Santo di Lucca</i>	Adro da Igreja
Iluminura	Igreja
CSM 259	Não consta
Iluminura	Residência
Versão Latina/Francesa	Não consta
Iluminura	Igreja
CSM 293	Vila
Iluminura	Residência- sala de jantar e adro da Igreja
<i>Tumbeor de Notre Dame</i>	Cripta do mosteiro
Iluminura	Mosteiro
Romanç de Blaquerna	Palácio do papa, corte real
CSM 238	Rua
Iluminura	Rua
São Pedro e o Jogral	Taverna, rua e inferno
CSM 194	Palácio
Iluminura	Salão do palácio
Daurel et Beton	Corte

Tabela 2 - Ambiente da *performance* nas narrativas e iluminuras

De imediato, destaca-se o espaço da igreja: nas versões de Rocamador, o enredo se desenvolve inteiramente no interior do templo, em frente ao altar; no *Volto Santo*, nas versões de Arras e em Lombardia, vigora o mesmo ambiente, depois de alguns breves acontecimentos na residência ou na rua; e na história do acrobata, tudo se passa dentro do mosteiro, que é um tipo de templo dedicado à oração, ao trabalho, à vida comunitária e à formação.

Nestes cenários, a *performance* ganha uma força dramática, pois tudo parece conspirar para o insucesso da conjugação; mas é justamente do estranhamento que nasce o poder de sedução da narrativa. Em Guimarães, ao contrário, podemos dizer que é a igreja, por meio do sacrário, que sai do altar e se desloca para a rua, onde se encontra com o jogador de dados e sua plateia. Portanto, mais uma vez, é no espaço sagrado que os fatos se encadeiam, inclusive na cena final, pois o inferno, ainda que pelo lado negativo, é uma formulação religiosa sobre um dos destinos eternos do homem. No que diz respeito à visita de São Pedro ao inferno, é importante notar uma aparente

oposição à saga do acrobata: predomina nesta a emoção e, mesmo nos raros momentos de humor, o riso do ouvinte está mais vinculado à poesia da cena do que à sua comicidade; naquela, prevalece uma sucessão de absurdos que leva o ouvinte à gargalhada até o desfecho inusitado, quando percebemos que estamos diante de uma história tão sensível quanto a do jogral de Nossa Senhora.

A trama continua imersa, portanto, no contexto religioso, contrariando os padrões eclesiais em vigor e alavancando o novo discurso teológico - como analisamos no primeiro capítulo. Finalmente, temos o milagre da Catalunha, que parece contradizer essa imersão, porém a ausência do ambiente sagrado serve para evidenciar o elemento mais importante da devoção: a fé. Com efeito, o jogral expressa essa fidelidade ao trazer para o próprio corpo os elementos litúrgicos: com as mãos postas, profere uma pequena oração de súplica. Assim, Maria não escolhe aleatoriamente o seu beneficiário, já que em primeiro lugar sonda o seu íntimo e não deixa de solicitar a sua palavra, seja uma simples oração ou um espetáculo, como ocorre, por exemplo, na CSM 307, já mencionada, em que a Virgem chama um “bom homem”, possivelmente um jogral compositor e cantor, para salvar todos os moradores da ilha de Sicília, castigada, há quarenta dias, por uma terrível tempestade:

E diss-ll´a Reynna esperital:
“Se tu queres que sse tolla este mal,
un cantar me façan que seja [a] tal
qual a mi conven, ben feit´a mia loor.”

(...)

O ome boo, que aquesto veer
foi en vison, muit[o] ouve gran prazer;
des i começou seu cantar a fazer
rimado segund[o] el soube mellor

(...)

E segund´as paravlas lle fez o son,
e depois cantó-o con gran devoçon;
e a tempestade quedou log´enton,
e perdeu en logo a gente temor.

(...)

Depois de focalizar as habilidades do jogral devoto e os cenários em que ele atua, é preciso considerar a relação com a plateia, que nos surpreende pela concretude das interações. Nas duas versões de Rocamador, a audiência impede que o monge retire a vela, que pela terceira vez pausa

milagrosamente no braço da viola: no texto, a intervenção é vocal; na iluminura, corporal. No milagre de Lombardia, o narrador, depois de afirmar que os espectadores dedicam sentimentos de “amor” ao artista, descreve como a plateia o socorre, carregando-o para dentro da igreja e rezando com ele pela intercessão da Virgem. Em Lucca, a audiência é composta unicamente pelo crucificado, que recobra o espírito vital e oferece a sua sandália. Da mesma forma, apenas a Santa Mãe e seu Filho assistem ao espetáculo do acrobata, que é socorrido pela Virgem ao término da apresentação. Em Guimarães, os jogadores se manifestam de maneira oposta ao jogral, que permanece ofendendo a Jesus e a Maria, mas trata-se de um ato de caridade, orientado para a salvação de sua alma.

Para compreender a intensa cumplicidade do espectador com o seu artista, precisamos entender a relação do jogral com a sua plateia sobrenatural, pois se trata de uma comunicação triangulada, em que o polo de atração é a divindade. Absorvido pelo sagrado, como em Rocamador, o artista não mantém contato com o público, que por sua vez não assiste à apresentação enquanto tal, pois ambos convergem para a Santa Mãe, de onde emana a verdadeira contemplação do espetáculo - eis o ponto que caracteriza a *performance* do jogral devoto. Isso explica, de um lado, a decisão da audiência, imediata, enérgica, de imobilizar o monge e, de outro, a postura impassível do jogral, que não responde às agressões e redobra a qualidade do seu canto. A atuação do artista, portanto, envolve alguns paradoxos: o Reino Celeste não se pauta pelo seu apuro técnico e sim por sua sinceridade, que reside no coração, precisamente uma das palavras mais utilizadas nas narrativas. Consciente dessa base interior, o jogral não se exime de realizar o melhor da sua arte, tornando-se mesmo ainda mais exigente e explorando ao máximo as suas potencialidades. O esforço pode ser constatado em Rocamador, na versão de Coinci, em que o canto de Pedro de Sygelar fazia o público chorar e a sua viola, a que só faltava falar, chegou a tocar sozinha.

Nesse sentido, a história do acrobata é exemplar: a requintada apresentação, repetida inúmeras vezes ao longo de anos, levou o seu coração ao esgotamento, ou seja, à entrega total à Virgem, sacrificando-se no espetáculo. E algo similar ocorre ainda com o jogral de Lucca, martirizado pelos infieis em função de sua arte e de sua caridade, elementos que constituem, do seu próprio ponto de vista, duas faces da mesma moeda.

Depois de abordar as habilidades do jogral, os cenários de atuação e as suas plateias, resta o quarto elemento estruturante das narrativas: o milagre. Numa definição objetiva, trata-se de um

fenômeno que contraria as leis da natureza; porém, numa conceituação mística, é um encontro entre céu e terra, uma intervenção pedagógica divina com a intenção de promover a conversão ou o fortalecimento na fé. Estamos, mais uma vez, diante de uma articulação complexa, pois são vários os seus beneficiários: o jogral, que vê atendido o seu pedido ou é surpreendido pela ação voluntária da Virgem ou de Jesus; a plateia, que presencia o fato; as pessoas que ouvirão o relato diretamente do jogral ou das testemunhas oculares; e aqueles que, por todos os séculos, tomarão conhecimento do ocorrido pela voz de pessoas comuns ou de profissionais - narradores e cantores.

No mosteiro cisterciense, no entanto, o acrobata é a única pessoa que jamais teve consciência do acontecimento extraordinário, o que serviu para tornar mais eficaz o seu efeito didático, pois assim a Virgem conseguiu atingir o coração de todos os monges e de todo o povo da região, como o confirma a cena do enterro, em que o narrador declara que ele foi venerado como um corpo santo. Em Arras, na versão latina, o milagre se desenvolve em três camadas: na primeira, toca o coração do bispo, livrando-o de seu preconceito; na segunda, promove, pela intermediação deste sacerdote, a reconciliação dos dois jograis; e na terceira, cura o povo. Nesse sentido já temos sublinhado que o papel do jogral se revela em dois tempos distintos: no presente, como protagonista da trama; no futuro, como aquele que vai contar a sua história, fixando os acontecimentos numa linguagem expressiva.

A perpetuação da memória, porém, não se faz apenas pela transmissão oral, mas pela instituição de peregrinações e confrarias, como ocorre em Rocamador, Lucca e Arras, sendo que, neste último caso, tal dinâmica desdobrou-se na atualização do próprio episódio sobrenatural, pois os jograis, ao longo dos anos, continuaram detendo o poder de cura. A multiplicidade de fatos miraculosos atinge o homem em sua totalidade, abarcando diversos aspectos da existência: em Rocamador e em Lucca, a aparente banalidade da vela e da sandália; em Arras, a grandeza de uma ação social; em Lombardia, o arrependimento; em Claraival, a conquista interior; na Catalunha, o alívio para um drama pessoal; em Blaquerua, a transformação de um louco em sábio; no inferno, a libertação; e em Guimarães, o castigo, a lição pelo avesso.

A propagação do milagre é uma das finalidades das *CSM* expressa de maneira reiterada na *conclusio* por meio de diferentes verbos indicativos da *performance*. É significativa, com efeito, a declaração do Rei Sábio, em seu testamento de 21 de janeiro de 1284, que determina o destino de sua obra:

Otrosi mandamos, que todos los libros de los Cantares de Miraglos e de Loor de Sancta Maria sean todos en aquella eglesia ó el nuestro cuerpo fuere enterrado, e que los fagan

cantar en las fiestas de Sancta Maria e de Nuestro Sennor. Et si aquel que lo nuestro heredare con derecho e por nos, quisiere auer estos libros de los Cantares de Sancta Maria, mandamos que faga bien e algo por end a la elesia dont los tomare porque los aya con merced e sin pecado³⁶⁰.

Ao comparar o cristão ao acrobata, São Bernardo de Claraval abriu as portas para o imaginário popular consolidado nessas narrativas, a começar por suas próprias aventuras - como aquela em que vislumbrou na oração do pastor de ovelhas algo mais grandioso do que a suntuosa celebração realizada no mosteiro. Diante da Virgem ou do Crucificado, diante da própria miséria ou solidão, o jogral devoto realiza a sua arte com o máximo empenho e integra o sagrado ao cotidiano. Em seu espetáculo, o artista experimenta um êxtase semelhante aos arroubos místicos do santo de Assis, cujas palavras e *performances* também inspiraram esse universo - basta lembrar, por exemplo, a cena em que ele, inteiramente nu, é puxado pela corda, como um cachorro, numa praça repleta de fiéis atônitos. Coerente com tal perspectiva, a *Imitatio Christi*, que orientou as ordens mendicantes, foi incorporando também a “imitação do jogral”, responsável por desenvolver uma estética singular, ao mesmo tempo sedutora e desconcertante, como procuramos demonstrar ao longo do nosso trabalho.

³⁶⁰ GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., *Diplomatario andaluz de Alfonso X*, Sevilla: El Monte, Caja de Huelva y Sevilla, 1991, p. 560.

CONCLUSIONS





Jongleurs have been considered a stimulating object of investigation, as demonstrated by the vast existing bibliography, whether of an artistic or social approach, from a synchronic or a diachronic perspective. As a professional category, these artists proliferated in the twelfth and thirteenth centuries, developing a remarkable capillarity and becoming a cultural reference. In the same period, the equally dizzying expansion of the cult of Saint Mary, Mother of Jesus Christ, whose miracles touched the sensibility of the medieval man, triggered innumerable initiatives: the construction of chapels, churches, cathedrals and monasteries; pilgrimages and confraternities; oral and written narratives, sculptures and paintings. Integrating the repertoire of the jongleurs, the Marian narratives, "literary miracles" expressing God's sudden action in history, as Montoya Martínez³⁶¹ observes, gain popularity, causing the emergence of a number of versions and leading to the organization of several collections.

At the same time, many priests of the Catholic Church, a millennial institution fully recognized by society, started a movement of return to the foundational events of their faith, expressed in the life of Jesus and the apostles, and in the first generations of Christians. From a doctrinal point of view, they endeavoured to seek evangelical humility, which should also be revealed in the capacity to communicate directly with the people, in a simple and efficient way, following Christ's example, which always attracted crowds eager to witness his miracles, gestures and words. This commitment to renewal found in Marian devotions a fertile ground for strengthening itself, as attested by the expansion of the mendicant Orders. The Church then promptly took on the task of preaching to the common people and on a large scale, especially considering that the Cathar heresy had fostered a devastating dissension among the faithful. Such communication technique, however, was not available in Christian culture, although we may find several of its elements in the Biblical tradition - from the psalms to the parables. In fact, the pastoral and the spectacle converged, commingling together, because the jongleurs had acquired an arduously built language, reaching high levels of elaboration in the following abilities: narrator, singer, musician, acrobat, juggler and tamer. Thus, uniting the catalyzing power of mysticism and the mobilizing action of *performance*, the Church not only created the "devout jongleur", but incorporated him into the evangelizing mission, elevating him to the level of martyrs and saints - as we saw in Arras, in Lucca, and in the monastery of Clairvaux.

³⁶¹ MONTOYA MARTÍNEZ, J., *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media* (el milagro literario), Granada, Universidad de Granada, 1981, p. 53.

However, before being a professional, the jongleur is a person immersed in medieval culture, marked by religiosity, but also by the existence of a permanent tension between profane practices and catholic cults. And it is precisely this intersection that is the focus of our research, because we wanted to grasp the specificities of this new character that we call "devout jongleur." In the narratives analysed throughout our research, humor, for example, is a trait that is present in all the plots, standing out in some episodes, as Menéndez Pidal points out, as an atmosphere resulting from the clash between the religious and the profane, from the surprise caused by the proximity of the jongleur's art with the altar of sacrifice.³⁶² Among other scenes, we can observe the explicit comedy in the dialogues of the jongleur with the *Volto Santo*, in the acrobatics performed before the Virgin, in the show of the tamer and especially in Hell; but it is revealed, diffusely, albeit not less intensively, in the miracle of Rocamador.

The majority of these narratives are anonymous, and even when authorship is identified, as in the cases of Afonso X and Gautier de Coinci, it is an exercise of assembly around a centuries-old matter. Thus the *Romanç d'Evast and Blaquerna* is an exception, since it is a work that undoubtedly arises from the creative talent of Ramon Llull, although we find in a few of its passages short tales of traditional inspiration. However, contrary to what is postulated by Romanticism, anonymity (typical as it is of popular poetry) does not suppress individual creativity, as if sprung from unconscious, mechanical, and blind forces. As Menéndez Pidal points out, once welcomed by the public, the innovative contribution of a poet becomes the subject of imitations that introduce changes, according to the capacity of the jongleur, till it becomes a collective patrimony. Although sometimes the narratives examined are conveyed in poetic form, they rest upon a chain of vigorous and, therefore, easily memorable scenes, free to be retold, recreated and translated, thus transforming themselves into traditional or evolutionary works – to use a denomination more coherent with this perspective.

The selection, purification and stabilization process that marks traditional culture can be observed not only in the narrated and sung texts, but also in the expressive languages involved in the respective activities. When the acrobat performs for the first time before the Virgin, in the work *Tumbeor de Nostre Dame*, as already seen in our chapter 3, the narrator not only describes the various movements but indicates the origin of each one, in the same way as we refer to the documentary bases of stories and songs. Considering only the Metz trick, for example, we may

³⁶² Cfr. MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares*, cit., p. 144.

find many bibliographical references to it, in which its formation process, and several iconographic sources revealing the different styles of contortionism, are investigated. Something similar happens in the *Romanç d'Evast e Blaquerna*, in which the tamer does a *performance* with the hawk and the dog, creating an allegory on fidelity, suffering and love for God. In addition, the gestures and jumps form a harmonious, ordered, progressive set, following the same techniques of the text. The text becomes, therefore, embodied, based on the same principles of cohesion and coherence, as well as able to mobilize viewers, to create interactions, to produce surprise, tension, and emotion.

The narrative analyses allowed us to infer that a good *performance* was the result of two essential moments in the formation and acting of the artist. The first, that we can call "original gesticulation", refers to the way in which the jongleur prepares himself to extract from its spectacle the maximum of communicative effectiveness, a moment that can be characterized as a rehearsal, in which he presents himself to an internalized audience. The second, which we can call "circumstantial gesticulation", is related to his ability to relate the text to the concrete circumstances of the spectacle, exploring several techniques: limiting and exploring the available space; neutralizing the noise and visual interferences of the environment; evaluating the receptivity of the listeners; lengthening or shortening certain passages; assimilating the interventions of the public; incorporating contingencies; setting where and how to stop the text to continue the next day; closing the presentation; and collecting payment from the audience. Thus, when the performer moves from the interiorized audience to the concrete public, he adjusts his show and impresses a personal mark on a collective art.

In order to understand the abilities of the devout jongleur, we list the following analyzed narratives, in which we can contrast the information of the text and the illumination:

Source	Jongleur category
CSM 8	Singer, composer and musician/Viola
Illumination	Musician/Viola
Gautier de Coinci	Singer, composer and musician /Viola
Illumination	Musician /Viola
<i>Volto Santo di Lucca</i>	Singer, musician /Viola
Illumination	Musician / Viola
CSM 259	Indefinite
Illumination	Musician /Viola
Latin/French Version	Singer, gesture jongleur
Illumination	Musician /Drum and flute (horn)
CSM 293	Mime
Illumination	Mime, musician/Viola
<i>Tumbeor de Notre Dame</i>	Acrobat
Illumination	Acrobat and Musician/Viola
CSM 238	Dice player
Illumination	Dice player
CSM 194	Singer and musician
Illumination	Musician/Viola

Table 1 – Jongleur category in the narratives and illuminations

Both narratives of the miracles in Rocamador and in Lucca inform that the jongleur is a singer and musician, accompanied by a viola, which in the case of Pedro de Sigrar is a fundamental scenic element, since the Virgin's answer consisted in making the candle land on the instrument's neck. The *cantiga* on the Arras miracle uses the generic term "jongleur", without pointing out the expertise. However, the first painting of the illumination shows the two protagonists performing the string instrument. In its Latin version, one of them defines himself as a singer, while the illumination reveals the artist playing the drum and the flute, which is something unprecedented, since in the other cases the musician is always associated with the viola. The same thing happens in the copycat and acrobat miracles; however, in the latter, the illustration does not present the artist in action, showing only the viola deposited just below the altar. In the miracles of Guimarães and Catalonia, however, the two sources come together again. As Chico Picaza argues, the discrepancies underscore the relative independence of the miniatures:

La miniatura del códice Rico en ningún caso puede ser considerada como ilustración de un texto o responder a un mero interés por realizar la belleza o el decorativismo de un libro, sino que está concebida como una visualización de determinadas historias que permite al lector una segunda lectura del poema que le acerca de un modo total a la realidad de los hechos, a esa realidad que el aristotelismo recuperado del siglo XIII defiende³⁶³.

In our selected *corpus*, the illustrations, rather than the texts, reveal the versatility of the artists, who sought to broaden their range of skills to attract new audiences. As we commented previously, only the jongleur singer and instrumentalist should be honored, as long as he dedicated his repertoire to tales of saints and heroes, being left to the faithful to reject the other categories. The narratives, however, do not limit themselves to this hierarchy; as a matter of fact, all jongleurs are valued, as we can note, in addition to the songs already examined, in the illumination of *CSM 15*, in which we see next to the people, before the altar, a musician and two dancers:



Celebration, dance and music inside a church
CSM 15 Facsimile Cod. T-I-1, f.32r

In order to characterize the jongleur present in these narratives, we identify in the following table the concrete situations in which the relevant skills are developed:

³⁶³ CHICO PICAZA, M.V. *Composición Pictórica en el Códice Rico de las Cantigas de Santa Maria*, tomo II, cit., pp. 544-545.

Source	Performance environment
<i>CSM8</i>	Church
Illumination	Church
Gautier de Coinci	Church
Illumination	Church
<i>Volto Santo di Lucca</i>	Churchyard
Illumination	Church
<i>CSM259</i>	Not included
Illumination	Home
Latin/French Version	Not included
Illumination	Church
<i>CSM293</i>	Village
Illumination	Home – dining room – and churchyard
<i>Tumbeor de Notre Dame</i>	Monastery crypt
Illumination	Monastery
Romanç de Blaquerna	Pope's palace, king's court
<i>CSM238</i>	Street
Illumination	Street
São Pedro e o Jogral	Tavern, street and Hell
<i>CSM194</i>	Palace
Illumination	Palace hall
Daurel et Beton	Court

Table 2 – *Performance environment in the narratives and illuminations*

The first thing that one can notice is that the church space is highlighted: in the Rocamador versions, the plot unfolds entirely within the temple, in front of the altar; in the *Volto Santo*, in the versions of Arras and in Lombardy, the environment is the same, after some brief events in the residence or in the street; and in the history of the acrobat, everything happens inside the monastery, which is a type of temple dedicated to prayer, work, community life and study.

In these scenarios, the *performance* gains a dramatic force, because everything seems to collaborate to the failure of this assemblage; but it is precisely from this strangeness that the narrative power of seduction arises. In Guimarães, on the contrary, we can say that it is the church, through the tabernacle, that leaves the altar and moves to the street, where it meets the dice player and his audience. Therefore, once again it is in the sacred space that the facts become connected, even in the final scene, because Hell, though on the negative side, is a religious formulation about one of man's eternal destinies. Concerning St. Peter's visit to Hell, it is important

to note an apparent opposition to the acrobat saga: emotion predominates in the latter and even in the rare moments of humor the listener's laughter is more linked to the poetry of the scene than to its comicalness; in the former, a succession of absurdities prevails that leads the listener to laughter until the unexpected outcome, when we perceive that we are before a story as sensitive as that of the jongleur of Our Lady. Thus, the plot remains immersed in the religious context, in opposition to existing ecclesial standards, and leveraging the new theological discourse – as we discussed in the first chapter. Finally, we have the miracle of Catalonia, which seems to contradict this immersion. However, the absence of the sacred environment emphasizes the most important element of devotion: faith. In fact, the jongleur expresses his fidelity by bringing in his own body the liturgical elements: with the hands folded, he utters a small prayer of supplication. Thus, Mary does not randomly choose her beneficiary, since she first probes his inner self and does not stop asking for his word, be it a simple prayer or a spectacle, as occurs for example in *CSM* 307, mentioned above, in which the Virgin calls a "good man," possibly a jongleur composer and singer, to save all the inhabitants of the island of Sicily, punished forty days ago by a terrible storm:

E diss-ll´a Reynna esperital:

“Se tu queres que sse tolla este mal,
un cantar me faan que seja [a] tal
qual a mi conven, ben feit´a mia loor.”

(...)

O ome boo, que aqwesto veer
foi en vison, muit[o] ouve gran prazer;
des i começou seu cantar a fazer
rimado segund[o] el soube mellor

(...)

E segund´as paravlas lle fez o son,
e depois cantó-o con gran devoçon;
e a tempestade quedou log´enton,
e perdeu en logo a gente temor.

(...)

After focusing on the skills of the devout jongleur and the scenarios in which he acts, one must consider the relationship with the audience, which surprises us by the concreteness of the interactions. In both versions of the Rocamador miracle, the audience prevents the monk from removing the candle, which for the third time miraculously lands on the neck of the viola: in the text, the intervention is vocal; in the illumination, it is physical. In the miracle of Lombardy, after affirming that the spectators dedicate feelings of "love" to the artist, the narrator describes how the

audience helps him, carrying him into the church and praying with him for the intercession of the Virgin. In Lucca, the jongleur's audience is composed only by the crucified, who recovers the vital spirit and offers him his sandal. In the same way, only the Holy Mother and her Son attend the spectacle of the acrobat, who is rescued by the Virgin at the end of the presentation. In Guimarães, the players manifest themselves in an opposite way to the jongleur, which continues to offend Jesus and Mary, but their behavior is an act of charity, oriented towards the salvation of his soul.

In order to understand the intense complicity of the spectator with his artist, we need to understand the relation of the jongleur with his supernatural audience, because we are dealing with a triangulated communication, in which the attraction pole is the divinity. Absorbed by the sacred, as in Rocamador, the artist does not maintain contact with the public, who in turn does not attend the presentation as such, since both converge to the Holy Mother, from where the true contemplation of the spectacle emanates - this is the point that makes the performance of the devout jongleur distinct. This explains, on the one hand, the immediate, energetic decision of the audience to immobilize the monk and, on the other hand, the impassive stance of the jongleur, who does not respond to the aggressions and redoubles the quality of his singing. The acting of the artist, therefore, involves some paradoxes: the Celestial Kingdom is not moved by its technical refinement but by its sincerity, which resides in his heart, precisely one of the most common words in the narratives. Aware of this interior base, the jongleur does not refrain from performing the best of his art, making it even more demanding and exploiting its full potential. His effort can be seen in Rocamador (in the version of Coinci), in which the singing of Pedro de Sygelar made the public cry and his viola even played by itself, as if it could speak.

In this sense, the acrobat story is exemplary: the exquisite presentation, repeated over and over again over the years, has driven his heart to exhaustion, that is, to the total surrender to the Virgin. He ends up sacrificing himself in the spectacle. Something similar still happens with the jongleur of Lucca, martyred by the infidels because of his art and his charity, elements that constitute from his own point of view two sides of the same coin.

After approaching the skills of the jongleur, the acting scenarios and their audiences, there remains the fourth structuring element of the narratives: the miracle. To use an objective definition, a miracle is a phenomenon that is contrary to the laws of nature. However, in a mystical conceptualization it is an encounter between Heaven and Earth, a divine pedagogical intervention with the intention of promoting conversion or strengthening the faith. We are again faced with a

complex articulation, since there are several beneficiaries: the jongleur, who sees his request met or is surprised by the voluntary action of the Virgin or Jesus; the audience, that witnesses the fact; the people who will hear the report directly from the jongleur or the eyewitnesses; and those who, for all the centuries to come, will take notice of the episode through the voice of ordinary people or professionals - narrators and singers.

In the Cistercian monastery, however, the acrobat is the only person who has never been aware of the extraordinary event. This fact makes its didactic effect more efficient, because the Virgin was able to reach the heart of all the monks and all the people of the region, as confirmed at the jongleur's burial scene, when the narrator declares that he was venerated as a holy body. In Arras, in the Latin version, the miracle unfolds in three layers: in the first, it touches the bishop's heart, freeing him from his prejudice; in the second, it promotes, through the intermediary of this priest, the reconciliation of the two jongleurs; and in the third, it heals the people. In this sense we have already emphasized that the role of the jongleur is revealed in two distinct times: in the present, as protagonist of the plot; in the future, as the one who will tell his story, setting the events in an expressive language.

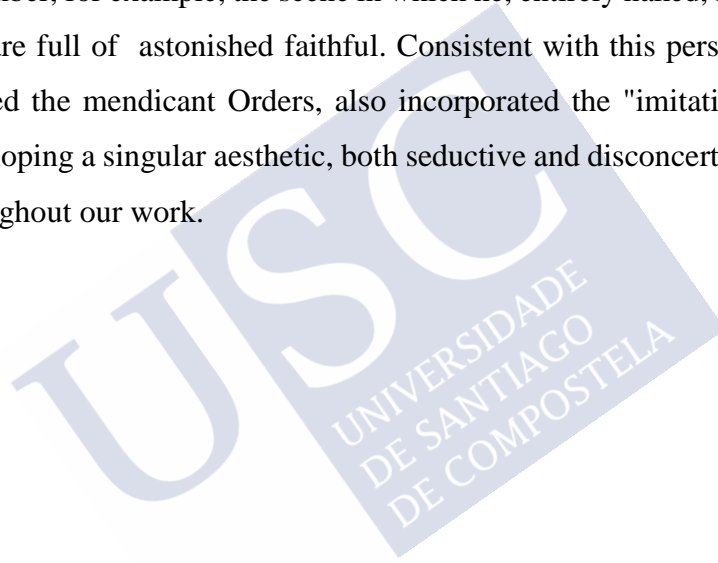
The perpetuation of memory, however, is not done only by oral transmission, but also by the institution of pilgrimages and confraternities, as it happens in Rocamador, Lucca, and Arras. In the latter, such dynamics unfolds in the persistence of the supernatural episode itself, as the jongleurs, over the years, continue to hold the healing power. The multiplicity of miraculous facts affects the totality of man's life, embracing various aspects of his existence: in Rocamador and in Lucca, the apparent banality of a candle and a sandal; in Arras, the greatness of a social action; in Lombardy, repentance; in Clairvaux, the inner conquest; in Catalonia, the relief for a personal drama; in Blaquerna, the transformation of a madman into a wise man; in Hell, liberation; and in Guimarães, the punishment, the reversed lesson.

The miracle propagation is one of the aims of the *CSM*. It is expressed repeatedly in the *conclusio* by means of different verbs that refer to the *performance*. It is significant, therefore, the declaration of the Wise King, in his testament of January 21, 1284, which determines the fate of his work:

Otrosí mandamos, que todos los libros de los Cantares de Miraglos e de Loor de Sancta Maria sean todos en aquella iglesia ó el nuestro cuerpo fuere enterrado, e que los fagan cantar en las fiestas de Sancta Maria e de Nuestro Sennor. Et si aquel que lo nuestro heredare con derecho e por nos, quisiere auer estos libros de los

Cantares de Sancta Maria, mandamos que faga bien e algo por end a la iglesia dont los tomare porque los aya con merced e sin pecado.³⁶⁴

Through his comparison of the Christian with the acrobat, St. Bernard of Clairvaux opened the doors to the popular imaginary consolidated in these narratives, beginning with his own adventures - like the one in which he glimpsed in the shepherd's prayer something bigger than the sumptuous celebration held in the monastery. Before the Virgin or the Crucified, facing his own misery or loneliness, the devout jongleur performs his art with the utmost commitment and integrates the sacred into the daily life. In his spectacle, the artist experiences an ecstasy similar to the mystical raptures of the saint of Assisi, whose words and performances have also inspired this universe - just remember, for example, the scene in which he, entirely naked, is pulled by the rope, like a dog, in a square full of astonished faithful. Consistent with this perspective, the *Imitatio Christi*, which guided the mendicant Orders, also incorporated the "imitation of the jongleur", responsible for developing a singular aesthetic, both seductive and disconcerting, as we have tried to demonstrate throughout our work.



³⁶⁴ GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., *Diplomatario andaluz de Alfonso X*, Sevilla: El Monte, Caja de Huelva y Sevilla, 1991, p. 560.

6. BIBLIOGRAFIA





6.1 Fontes e Estudos Impressos

AGOSTINHO DE HIPONA, *Confesiones, Libro III*, J. COSAGAYA (trad.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2013.

AGOSTINHO DE HIPONA, “Enarraciones sobre los Salmos”, in *Obras Completas*, vol. XXI, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1989.

AGOSTINHO DE HIPONA, *Obras Completas de San Agustín, escritos vários I° (La Musica)*, vol. XXXIX, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1988.

ALBE, E., *Les Miracles de Notre-Dame de Roc-Amadour au XIIe siècle; texte et traduction d'après les manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Honoré Champion, 1908.

ALLEN, L., *De l'hermite et del jogleour. A Thirteenth Century 'Conte Pieux'*, Chicago, Joseph Solsona, 1925.

ALFONSO X, *Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, tomo I, Partida Primera, Madrid, Imprenta Real, 1807.

ALFONSO X, *Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, tomo II, Partida Segunda y Tercera, Madrid, Imprenta Real, 1807.

ALFONSO X, *Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, tomo III, Partida Cuarta, Quinta, Sexta y Séptima, Madrid, Imprenta Real, 1807.

ALFONSO X, *Libro del ajedrez, dados y tablas*, edición facsímil del manuscrito T.I.6 de la Biblioteca de El Escorial, 1987.

ALFONSO X, *El setenario*, Barcelona, Crítica, 1984.

ALFONSO X, *Opúsculos legales del del rey Don Alfonso el Sabio, publicados y cotejados con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, Madrid, Imprenta Real, 1836.

ALONSO, B., CANTELAR, F., e GARCÍA, A., “El Libro de las Confesiones de Martín Pérez”, *Revista Española de Derecho Canónico*, vol. 49, nº132, 1992, pp.77-129.

ALVAREZ, R., “Los Instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos”, *Revista de Musicología*, vol.10 (1), (Sociedad Española de Musicología), 1987, pp. 67-95.

ARISTÓTELES, *Éthique de Nicomaque*, J. VOILQUIN (trad.), Paris, Flammarion, 1992.

AUERBACH, E., *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, VILLANUEVA y ÍMAZ (trad.), 2ª (ed), México, Fondo de Cultura Económica, 2014.

AURELL, M., *La vielle et l'épée. Troubadours et politique en Provence au XIII siècle*, Paris, Aubier, 1989.

BALDWIN, J. W., "The Image of the Jongleur in Northern France around 1200", *Speculum a Journal of Medieval Studies*, vol 72, nº 3. July, 1997, pp. 635-663.

BANDEL, J., *Traité de la devotion des anciens chrétiens à Saint Martial*, Paris, V. Didron, 1858.

BARNAY, S., *El Cielo en la Tierra. Las apariciones de la Virgen en la Edad Media*, A. ROSÓN (trad.), Madrid, Encuentro, 1999.

BEC, P., *Anthologie des troubadours*, Paris, Bibliothèque médiévale, 1979.

BEDIER, J., *Les Fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge*, Paris, Librairie d'Honoré Champion, 1893.

BERGER, R., "Le Nécrologe de la confrérie des jongleurs et des bourgeois d'arras (1194-1361)", in *Mémoires de la Commission Départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais*, Tome XIII, Arras, 1970.

BERNARDO DE CLARAVAL, *Obras completas de San Bernardo. Introducción general y tratados*, vol. I, 2ª ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2016.

BERNARDO DE CLARAVAL, *Obras completas de San Bernardo. Tratados*, vol. II, (2º ed), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.

BERNARDO DE CLARAVAL, *Obras completas de San Bernardo. Sermones litúrgicos*, vol. IV, 2ª ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2006.

BERNARDO DE CLARAVAL, *Obras completas de San Bernardo. Sermones varios*, vol. VI, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2016.

BERNARDO DE CLARAVAL, *Obras completas de San Bernardo. Cartas*, vol. VII, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003.

BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V., "La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia", *Studi mediolatini e volgari*, nº14, 1966, pp. 8-135.

BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V., *La Vergine e il Volto. Il miracolo del giullare*, Lucca, Pacini Fazzi Editore, 2009.

BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V., “Per una tipologia dei miracoli del giullare”, in M. J. ALONSO GARCÍA et alii (ed.), *Literatura y Cristiandad*, cit., pp. 363-376.

BREA, M., “Demonios travestidos de santos. El caso del peregrino engañado por Satanás”, in J. PAREDES (ed.), *De lo humano y lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*, Granada, Universidad de Granada, 2012, pp. 109-122.

BREA, M., “La arquitectura interna de Flamenca”, *Medioevo romanzo*, vol. 30, 2006, pp. 92-110.

BREA, M., “Tradiciones que confluyen en las cantigas de Santa Maria”, *Alcanate, Revista de Estudios Alfonsíes IV*, 2004-2005, pp.269-289.

BRETEL, P., *Le jongleur de Notre-Dame*, Paris, Honoré Champion, 2003.

CANALS, J.M.S ; CABROL, F. ; JANSSENS A. *El Gloria y el Te Deum*, Barcelona, Cuadernos Phase 96, Centre de Pastoral Litúrgica, 1999.

CASAGRANDE, C., e VECCHIO, S., “L’interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e del XIII secolo”, in *Il Contributo dei giullare alla drammaturgia italiana delle origini: Atti del II convegno di studio Viterbo*, 17-19 giugno 1977. Viterbo, Amministrazione Provinciale, 1978, pp. 913-928.

CASAGRANDE, C., e VECCHIO, S., “Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XII et XIII siècles)”, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 34^o Année, N^o 5, Armand Colin, Sep-Oct 1979, pp. 913-928.

CAVROIS, L., *Cartulaire de Notre-Dame-des-Ardents à Arras*, Arras, E. Bradier, 1876.

CHAMBERS, E. K., *The Mediaeval Stage*, vol. 1, Oxford University Press, 1903.

CHICO PICAZA, M. V., “La relación texto-imagen en las Cantigas de Santa María, de Alfonso el Sabio”, *Reales Sitios*, 87, 1986, pp. 65-72.

CHICO PICAZA, M. V., “La teoría medieval de la música y la miniatura de las Cantigas”, *Anales de Historia del Arte*, 13, 2003, pp. 83-95.

CHICO PICAZA, M.V., *Composición pictórica en el Códice Rico de las Cantigas de Santa Maria*, 2 vols., Madrid, Universidad Complutense.

CHICO PICAZA, M.V., 1993-1994. “Cronología de la miniatura alfonsí: estado de la cuestión”, *Anales de Historia del Arte*, 4, pp. 569-576.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide. Édition critique d’après le manuscrit B.N fr 1376*, Jean-Marie FRITZ (trad.), Paris, Livre de Poche, 1992.

[CICERO], *Rhetorica Ad Herennium*, book III, H. CAPLAN (trad.), Cambridge-Massachusetts, Harvard University, Press, 1954.

CLOUZOT, M., “Um intermediário cultural no século XIII: o jogral”, *Signum*, nº7, 2005, pp. 63-98.

COLOMBAS, G. e ARANGUREN, I, *La regla de San Benito*, I. ARANGUREN (ed.), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1993.

CORREIA, A., “A composição de cantigas de amor”, in *À Volta do Cancioneiro da Ajuda. Actas do Colóquio 1904-2004*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2016.

COROMINES, J., (ed.) *Cerverí de Girona. Lírica I*, Barcelona, Curial, 1988.

COROMINES [COROMINAS], J., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1997.

COROMINES [COROMINAS], J., “El juglar a lo divino en la vida y en la obra de Ramon Llull”, in *La Juglaresca. Actas del I Congreso Internacional sobre la Juglaresca*, Madrid, EDI, 1986, pp. 253-264.

CUNHA, V., “Topos do Jogral no acervo mariano medieval”, *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 31, nº 45, 2011, pp. 167-187.

CURTIUS, E. R., *Literatura Européia e Idade Média Latina*, CABRAL e RÓNAI (trad.), 3ª ed., São Paulo, Edusp, 2013.

DEL CORRAL, E., *Vida y milagros del dulce doctor y padre de la iglesia San Bernardo, abad de Claraval*, Madrid, 1755.

DEONNA, W., *Le symbolisme de l'acrobatie Antique*, Bruxelles, Latomus, 1953.

DIAS, I. de B., “Lais líricos e narrativos: separação total ou variações em campo comum?”, in J. CAÑAS et il., *Medievalismo en Extremadura*, AHLM, Carceres, 2007, pp. 623-632.

DISALVO, S., e ROSSI, G. P., “Entre la juglaría y la liturgia: dos modos de performance en las Cantigas de Santa María de Alfonso X”, in M. PLESH (ed.), *Analizar, interpretar, hacer música de las Cantigas de Santa Maria a la organología*, Argentina, Gourmet ediciones, 2013, pp. 209-232.

DOMÍNGUEZ, A., “La miniatura en la Corte de Alfonso X”, in *Cuadernos de Arte Español*, nº 35, Madrid, História 16, 1992.

DOMINGUEZ, A., “San Bernardo y la religiosidad cisterciense en las Cantigas de Santa María. Con unas reflexiones sobre el método iconográfico”, in M. ALONSO GARCÍA et alii (ed.),

Literatura y Cristiandad: homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 289-318.

DOMINGUEZ, A., “En torno al Árbol de Jesé (siglos XI-XIII): Tres ejemplos en las *Cantigas de Santa María*”, in *Cobras e Son. Papers on the Text, Music and Manuscripts of the ‘Cantigas de Santa Maria’*, S. PARKINSON (ed.), Oxford, Legenda, 2000, pp.70-92.

DURÁN, R. M., *Iconografía Española de San Bernardo*, 2ª ed., F. SÁNCHEZ CANTÒN (presentación), Tarragona, Monasterio de Poblet, 1990.

DUYS, K. ; KRAUSE, K. e STONES, A., “Gautier de Coinci’s Miracles de Nostre Dame: Manuscript List”, in *Gautier de Coinci. Miracles, Music and Manuscripts*. KRAUSE and STONES (ed.), Belgium, Brepols, 2006, pp. 345-366.

ELWORTH, T., *The Evil Eye. An Account of this Ancient and Wide Spread Superstition*, London, Murray, 1895.

FAIVRE, B., “Le théâtre de la grand-place”, in JOMARON, J. (dir.), *Le théâtre en France*, vol. I, Paris, Armand Colin, 1998, pp. 42-53.

FARAL, E., *Les jongleurs en France au moyen âge*, Paris, H. Champion, 1910.

FERNÁNDEZ, L., “Cantigas de Santa Maria: Fortuna de sus manuscritos”, *Alcanate VI*, 2008-2009, pp. 323-348.

FERRARI, M. C., “Identità e immagine del Volto Santo di Lucca”, in *La Santa Croce di Lucca Il volto Santo Storia, Tradizioni, Immagini: Atti del Convegno, Villa Bottini – Lucca, 1-3 de marzo*, Editori dell’Acero, Comune di Lucca, 2003, pp. 93-102.

FERREIRA, M. P., *Cantus Coronatus. 7 Cantigas d'El-Rei Dom Dinis*, Kassel, Edition Reichenberger, 2005.

FERREIRA, M. P., “The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence”, *Bulletin of Cantigueiros de Santa Maria* 6, 1994, pp. 58-98.

FIDALGO FRANCISCO, E., *As Cantigas de Santa María*, Vigo, Xerais de Galicia, 2002.

FIDALGO FRANCISCO, E., “A difusión das Cantigas de Santa María”, in E. CORRAL DÍAZ et alii (coord.), *Cantares de amigos: estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2016, pp. 411-420.

FIDALGO FRANCISCO, E., “El diablo en las Cantigas de Santa María”, in C. ALVAR EZQUERRA et alii (coord.), *Uno de los buenos del reino: homenaje al prof. Fernando D. Carmona*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2013, pp. 229-248.

FIDALGO FRANCISCO, E., “Esquemas narrativos en las Cantigas de Santa María” (I), *Studi Mediolatini e Volgari*, 38, 1992, pp. 31-100.

FIDALGO FRANCISCO, E., “El público de las Cantigas de Santa María. Algunas hipótesis acerca de su difusión”, in G. AVENOZA et alii (coord.), *Estudis sobre pragmática de la literatura medieval*, Valencia, Universitat de Valencia, 2017, pp.141-158.

FIDALGO FRANCISCO, E., “Joculatores qui cantant gesta principum et vitas sanctorum: as cantigas de Santa Maria, entre a lírica e a épica”, in *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*, tomo II, X. L. COUCEIRO et alii (coord.), Santiago de Compostela, 1999, pp. 318-334.

FIDALGO FRANCISCO, E., “Los animales de las Cantigas de Santa Maria. Una lectura en clave simbólica”, *Revista de Literatura Medieval*, nº 29, 2017, pp. 107-127.

FIELD, H., *Obra poética Raimon Vidal de Besalú*, II vols, Barcelona, Curial, 1989.

FITA, F., “Biografías de San Fernando y de Alfonso El Sabio por Gil de Zamora”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 5, 1884, pp. 308-328.

FOERSTER, W., “Le Saint Vou de Luques”, *Romanische Forschungen* nº 23, 1907, pp. 1-55.

FRAGA, M. D., e RÍOS, M. L., “Aproximación a la topografía espiritual de Santiago en la Baja Edad Media: antiguas y nuevas devociones”, *Ad Limina*, vol. V, 2014, pp. 43-62.

FRANCISCO DE ASSIS, *Compilatio Assisiensis. Dagli scritti di fr. Leone e compagni su san Francesco: dal Ms. 1046 di Perugia*, a cura di M. BIGARONI, Assisi, Porziuncola, 1992.

FRANCISCO DE ASSIS, *Speculum perfectionis, Legenda Antiquissima*, Paul SABATIER (ed.), in *Collection de documents pour L'histoire Religieuse et Littéraire du Moyen âge*, Tome I, Paris, Fischbacher, 1898.

GARCÍA SOLALINDE, A., “Intervención de Alfonso X en la redacción de sus obras”, *Revista de Filología Española*, II, 1915, pp. 283-288.

GAUTIER DE COINCI, *Los Milagros de Nuestra Señora*, J. MONTOYA MARTÍNEZ (trad.), Barcelona, PPU, 1989.

GILSON, E., *La filosofía en la Edad Media desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*, (2ª ed.), A. PACIOS y S. CABALLERO, Madrid, Gredos, 2007.

GINZBURG, C., “Folklore, magia, religione”, in *Storia d'Italia, Volume I caratteri originali*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 604-676.

GONZALO DE BERCEO, *Vida de Santo Domingo de Silos*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005 (baseada na edição de B. DUTTON, 1978).

GONZALO DE BERCEO, *Los Milagros de Nuestra Señora*, B. DUTTON (ed.), 2^a ed., Londres, Tamesis Books, 1981.

GRAEF, H., *Mary: A History of Doctrine and Devotion*, Notre Dame-Indiana, Ave Maria Press, 2009.

GUARDIA, M., “*Ioculatores et saltator*. Las pinturas con escenas de juglaría de Sant Joan de Boí”, *Locus Amoenus*, vol. 5, 2000-2001, pp. 11-32.

HERNANDO, J., “Los moralistas frente a los espectáculos en la Edad Media”, in R. SALVAT (ed.), *El Teatre durant l’Edat Mitjana i el Renaixement: Actes del I Simposi Internacional d’Història del teatre sobre “L’Edat Mitjana i el Renaixement en el teatre”*, Sitges, 1986, pp. 21-37.

HILTY, G., “La figura del juglar en la Castilla del siglo XIII”, *Versants: revue suisse des littératures romanes*, vol. 28, 1995.

JEAN BODEL, *Les Congés*, G. RAYNAUD (ed.), Paris, Nogent-le-Rotrou, 1880.

JEAN DE CONDÉ, *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils*, tome III, A. SCHELER (ed.), Bruxelles, V. Devaux, 1867.

JEAN EUDES, *Le cœur admirable de la très Sainte Mère de Dieu - Œuvres complètes de Saint Jean Eudes*, tome 6, (chapitre II), Paris, Beauchesne éditeurs, 1908.

JEANROY, A., *Jean Bodel trouvère artésien du XIII siècle - Le Jeu de Saint Nicolas*, Paris, E. Champion, 1925.

JUBINAL, A., *Oeuvres Complètes de Rutebeuf, trouvère du XIIIe siècle*, Paris, Edouard Pannier, 1839.

KOENIG, F., *Les Miracles de Notre Dame*, 4. vols, Genève, Droz, 1961-1970.

KUNSTMANN, P., *Vierge et merveille. Les miracles de Notre-Dame. Contes chrétiens du Moyen Age*, Paris, Union Générale d’Editions, 1981.

LECLERCQ, J-J., “Le thème de la jonglerie dans les relations entre Saint Bernard, Abélard et Pierre le Vénérable”, in *Pierre Abélard, Pierre le Vénérable. Les courants philosophiques, littéraires et artistiques en Occident au milieu du XII siècle*, Paris, Éditions du CNRS, 1975, pp. 671-684.

LECLERCQ, J., “Ioculator et saltator. Saint Bernard et l’image du jongleur dans les manuscrits”, in *Translatio Studii. Manuscript and Library Studies Honoring Oliver L. Kapsner*, J.G. PLANTE (ed.), Minnesota, St. John’s University, 1973, pp. 124-148.

LEE, C., “Il giullare e l’eroe: Daurel et Beton e la cultura trobarica”, *Medioevo Romanzo*, 9, 1984, pp. 343-360.

- LEKAI, L. J., (ed.), *New Catholic Encyclopedia*, vol III, Michigan, Gale Research, 2002.
- LHÔTE, J-M., *Histoire des Jeux de Société*, Paris, Flammarion, 1994.
- LIMENTANI, A., *L'eccezione narrativa la provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi, 1977.
- LOMMATZSCH, E., “Del Tumber Nostre Dame. Altfranzösische Marienlegende”, *Romanische Text*, 1, Berlin, 1920, pp. 9-51.
- LONG, J. C., “Dangerous Women: Observations on the Feast of Herod in Florentine Art of the Early Renaissance”, *Renaissance Quarterly*, vol. 66, n° 4, 2013, pp. 1153-1205.
- LOPES, G. V., “O Peso da Gravidade: Corpos e Gestos na Poesia Galego-Portuguesa”, in A. I. BUESCU et alii (Coord.), *O Corpo e o Gesto na Civilização Medieval. Actas do Encontro Científico*, Lisboa, Colibri, 2006, pp. 297-304.
- LORENZO GRADÍN, P., “Mester con pecado: la juglaría en la Península Ibérica”, *Versants: revue suisse des littératures romanes*, vol. 28, 1995, pp. 99-129.
- LUDDY, A., *San Bernardo. El siglo XII de la Europa cristiana*, Madrid, Rialp, 1963.
- MANCINI, M., *Flamenca*, Roma, Carocci, 2006.
- MARQUES, J., “O Roman de Flamenca e a arte do jogral”, *Signum*, vol. 15, n° 2, 2014, pp. 169-186.
- MARQUES, J., “O ofício do jogral: presença e performance nas cantigas satíricas galego-portuguesas”, in J. C. R. MIRANDA (org.), *En Doiro antr’o Porto e Gaia. Estudos de Literatura Medieval Ibérica*, Porto, Estratégias Criativas, pp. 687-694.
- MARTÍN ANSÓN, M. L., “El fuego de San Marcial y el fuego de San Antón en el contexto del arte medieval”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 22, 2010, pp. 9-26.
- MARULLO, T., “Osservazioni sulle Cantigas di Alfonso X e sui Miracles di Gautier de Coincy”, *Archivum Romanicum*, vol. XVIII, 1934, pp. 495-539.
- MARZELLA, F., “La predica di Francesco al Sultano nella Legenda sancti Francisci versificata di Enrico di Avranches”, in *Storie e Linguaggi - controversie, dispute letterarie, storiche, religiose dall'Antichità al Rinascimento*, G. LARINI, (ed.), Padova, Libreria Universitaria, 2013, pp. 167-193.
- MASSIP, F., “Joglaría i activitat dramática”, *Medievalia*, vol. 15, 2012, pp. 317-348.

MASSIP, F., “Juglares en el templo: risa y transgresión por fin de año”, *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, nº 45, 2008, pp. 13-30.

MÉNARD, P., *Les Fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, Presses Universitaires de France, Paris, 1983.

MENEGALDO, S., *Le jongleur dans la littérature narrative des XIIe et XIIIe siècles*, Honoré Champion, Paris, 2005.

MENEGHETTI, M. L., *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena, Mucchi Editore, 1984.

MENÉNDEZ PIDAL, G., *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1986.

MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

MENÉNDEZ PIDAL, R., *Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV*, Madrid, Gredos, 1955.

MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, 6ª ed., Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957.

METTMANN, W., *Cantigas de Santa María. Cantigas 1 a 100*, Madrid, Castalia, I, 1986.

METTMANN, W., *Cantigas de Santa María. Cantigas 101 a 260*, Madrid, Castalia, II, 1988.

METTMANN, W., *Cantigas de Santa María. Cantigas 261 a 427*, Madrid, Castalia, III, 1989.

MEYER, P., *Daurel et Beton. Chanson de geste provençale*, Paris, Firmin Didot, 1880.

MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, C., “Glossário do Cancioneiro da Ajuda”, in *Separata da Revista Lusitana*, vol. XXIII, Lisboa, Clássica.

MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, C., “Lais de Bretanha”, *Revista Lusitana*, vol. VI, 1900-1901, pp. 1-14.

MIRAVETE Y MOYA, P., *Consuelo de jugadores, aviso de divertidos, instruccion para todos: Mesa de juego*, Zaragoza, 1756.

MONTERO SANTALHA, J-M., *As rimas da poesia trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise – Introdução*, Tese de Doutoramento, Universidade da Corunha, 2000.

MONTERO SANTALHA, J-M., “Catálogo das rimas das *Cantigas de Santa Maria*”, in *Actas do III Congresso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza* (Vigo, 27, 28 e 29 de Setembro 1990, no Auditório do Centro Cultural Caixavigo. Ourense, 30 de Setembro e 1 de

Outubro 1990, na Faculdade de Humanidades), A Coruña-Ourense, Associação Galega da Língua (AGAL), 1992, pp. 429-463.

MONTOYA MARTÍNEZ, J., “Carácter lúdico de la literatura medieval”, in C. A. del CASTILLO et al., (ed.) *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, vol. II, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 431-442.

MONTOYA MARTÍNEZ, J., *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media* (el milagro literario), Granada, Universidad de Granada, 1981.

MONTOYA MARTÍNEZ, J., “El concepto de Autor en Alfonso X”, in A. GALLEGO MORELL et alii, *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Días*, Granada, Universidad de Granada, 1979, pp. 455-462.

MONTOYA MARTÍNEZ, J., “Los prólogos de Gautier de Coinci”, *Estudios Románicos*, nº 2, 1979-1980, pp. 9-76.

MONTOYA MARTÍNEZ, J., *El libro historiado: significado socio-político*, Madrid, Sílex, 2005.

MORALEJO, S., “Artes figurativas y artes literarias en la España medieval: Románico, Romance y Roman”, *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 17, 1985, pp.61-70.

MORÁN CABANAS, M. I., e FRANCO, J. E., *É perigoso sintetizar a Idade Media. Literatura medieval e interfaces europeas na obra de Mário Martins*, Lisboa, Esfera do Caos, 2015.

NOOMEN, W. e BOOGAARD, N.V., *Nouveau recueil complet des Fabliaux* (NRCF), Assen, Pays Bas, 1983.

NOOMEN, W., *Le jongleur par lui-même. Choix de dits et de fabliaux*, Paris, Louvain, 2003.

OROZ ARIZCUREN, F. J., *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua*, Pamplona, Diputación foral de Navarra, 1972.

OSCHEMA, K., “Sacred or Profane? Reflections on Love and Friendship in the Middle Ages”, in L. GOWING et. alii (eds.), *Love, Friendship and Faith in Europe, 1300-1800*, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 43-65.

PAOLINI, D., “El gesto obsceno dar las higas en Celestina”, *Celestinesca*, vol. 33, 2009, pp. 127-141.

PARKINSON, S., “The first reorganization of Cantigas de Santa Maria”, *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, I, II, 1988, pp. 91-97.

PARIS, G., *La littérature française au moyen âge*, 3ªed., Paris, L. Hachette, 1905.

PERNOUD, R., *Hildegarde de Bingen. Conscience inspirée du XII siècle*, Paris, Loisirs, 1994.

PIETRINI, S., *I Giullari nell'immaginario medievale*, Roma, Bulzoni Editore, 2011.

PIROT, F. *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII et XIII siècle. Les "sirventes-ensenhamens" de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de París*, Barcelona, Memorias de la Real Academia de Buenas Letras, vol. 14, 1972, pp. 563-595.

QUINTILIANO, *The Institutio Oratoria*, H. BUTLER (trad.) London, William Heinemann, 1922.

RALEIGH MORGAN JR., "Old French Jogleor and Kindred Terms. Studies in Mediaeval Romance Lexicology", *Romance Philology*, vol. VII, 1953-1954, pp. 279-325.

RAMON LLULL, *Libre de Contemplació*, J. E. RUBIO ALBARRACÍN (ed.), Barcelona, Barcino, 2005.

RAMON LLULL, *Romanç d'Evast e Blaquerna*, A. SOLER e J. SANTANACH (ed.), Barcelona, Barcino, 2016.

RAMOS, M. A., "Retratos de trovadores: a tradição galego-portuguesa", *Politeia: História e Sociedade*, vol. 15, 2015, pp. 183-209.

RIQUER, M. de, "La personalidad del trovador Cerverí y Guilhem de Cervera, llamado también Cerverí de Girona", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, nº 23, 1950, pp. 91-107.

RIQUER, M. de, *Los Trovadores historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 2012.

RIQUER, M. de, *Història de la Literatura Catalana*, vol. 1, Barcelona, Ariel, 1984.

RODRIGUES LAPA, M., *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, 2ª ed. Vigo, Galaxia, 1970.

RODRIGUEZ, J., *Castigo para celosos consejos para juglares*, Madrid, Gredos, 1999.

ROGER BACON, *Opus Tertium, II Opus Minus, III Compendium Philosophiae*, vol. I, J. SHARRIN (ed.), London, Brewer, 1859.

ROSSELL, A., "Oralidad y recursos orales en la lírica trovadoresca: texto y melodía. La oralidad, un paradigma eficiente", in *La voz y la memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*, Urueña, Fundación Joaquín Díaz, 2006, pp. 36-65.

ROSSELL, A., "Sul mestiere di giullare", *Roda da Fortuna. Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo*, vol. 4, nº 2, 2015, pp. 122-141.

ROSSELL, A., *Flamenca: novela occitana del siglo XIII*, Introducció de Mercedes BREA, Andorra, Anem Editors, 2019.

RUBIO, J. E., “Ramon Llull front a la joglaria: de la critica moral a l’aprofitament estratègic”, in V. BELTRAN PEPIÓ et alii (org.), *Ramon Llull, els trobadors i la cultura del segle XIII*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2018, pp. 77-97.

SAFFIOTI, T., *I Giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milan, Xenia, 1990.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., “Rimando imágenes para Santa María: sobre el género de la poesía visual en la Edad Media”, in L. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ y J. C. RUÍZ SOUZA (org.) *Las Cantigas de Santa Maria. Códice Rico, Ms T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, vol II*, Madrid, Patrimonio Nacional & Testimonio, 2011, pp. 447-471.

SCHMITT, Jean Claude, *La raison des gestes dans l’occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990

SCHMITT, Jean-Claude, “Cendrillon crucifiée. À propos du Volto Santo de Luques”, in *Le corps des images - essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 217-271.

SCHNURER, G. e RITZ, J., *Sankt Kummernis und Volto Santo*, Dusseldorf, L. Schwann, 1934.

SHAFFER, M., “The evolution of the Cantigas de Santa Maria: The Relationships between MSS T, F e E”, in S. PARKINSON. (ed.), *Cobras e son. Papers on the Text, Music and Manuscripts of the Cantigas de Santa Maria*, Oxford, Legenda, 2000, pp. 186-213.

SNOW, J., “Alfonso X: sus Cantigas... Apuntes para su (auto) biografía literaria”, in A. TORRES-ALCALÁ (coord.), *Josep María Solà-Solé, Homage, Homenaje, Homenatge (Miscelánea de estudios de amigos y discípulos)*, vol. I. Barcelona, Puvill Libros S.A, 1984, pp.79-90.

SNOW, J., “Alfonso X y la cantiga 409: Un nexo posible con la tradición de la Danza de la Muerte”, in *Studies in honor of Lloyd A. Kasten*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1975, pp. 261-273.

SNOW, J., “Cantando e con Dança: Alfonso X, King David, the *Cantigas de Santa Maria* and the *Psalms*”, *La Corónica*, vol 2, N°2, 1999, pp. 61-74.

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

STEGAGNO PICCHIO, L., “Lo spettacolo dei giullari”, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini: atti del II Convegno di Studio*, Viterbo, 1977, pp. 185-206.

STEVENS, J., *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge, University Press, 1986.

STONES, A., “Notes on the artistic context of some Gautier de Coinci manuscripts”, in *Gautier de Coinci. Miracles, Music and Manuscripts*, KRAUSE and STONES (ed.), Belgium, Brepols, 2006, pp. 65-98.

SYMES, C., *A Common Stage: Theater and Public Life in Medieval Arras*, New York, Cornell University Press, 2007.

THOMAS DE CHOBHAM, *Summa Confessorum*, F. BROOMFIELD (ed.), Paris, Louvain, 1968.

TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, tomo X, q. 168, a. 1, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955.

TOMÁS DE CELANO, “Vida segunda de San Francisco”, L. CELAYA (trad.), in *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1998.

VADILLO, M. W., “Salomé la joven que baila”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, nº 15, pp. 89-107.

VALLÍN, G., “Trovador versus juglar: conclusiones de la crítica y documentos”, in TORO PASCUA (ed.), *Actas del III Congreso de la AHLM*, Tomo II, Salamanca, Varona, 1994, pp. 1115-1120.

VAN OORT, J., “The Minstrel Dances in Good Company: *Del Tumbeor Nostre Dame*”, *Dance Chronicle*, vol. 34-II, 2011, pp. 239-275.

VENTURA RUÍZ, Joaquin, “Virgo Antiludens: Xogos de azar, blasfémia e castigo nas Cantigas de Santa Maria de Alfonso X o Sábio”, in J. CAÑAS MURILLO et. alii (ed.), *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, Universidad de Extremadura, Carceres, 2009, pp. 507-516.

VIEIRA, Y. F., “Os olhos e o coração na lírica galego-portuguesa”, in *Aproximacións ao estudo do Vocabulario trobadoresco*, M. BREA e S. LÓPEZ MARTÍNEZ-MORÁS. (ed.), CRPIH, Santiago de Compostela, 2010, pp.193-208.

VIEIRA, Y. F., “Leituras e Releituras do léxico da ‘amizade’ na lírica medieval”, in *Actas AHLM*, Zaragoza. (no prelo).

VIEIRA, Y. F., “Os lais de Bretanha e a questão das bailadas”, in *Do canto à escrita. Novas questões em torno da Lírica Galego-Portuguesa nos cem anos do Pergaminho Vindel*, LOPES e FERREIRA (ed.), Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, 2016.

VIEIRA, Y. F; MORÁN CABANAS, M. I. e SOUTO CABO, J. A., *O caminho poético de Santiago. Lírica galego-portuguesa*, São Paulo, Cosac Naify, 2015.

VIEIRA, Y. F; RODRIGUEZ, J. L.; MORÁN CABANAS, M. I. e SOUTO CABO, J. A. (Org.). *Glosas Marginais ao cancionero medieval português de Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2004.

VILLANUEVA, C., “La voz de los instrumentos en manos de los juglares”, *Medievalia*, nº15, 2012, pp.159-178.

VINCENT, C., “Fraternité rêvée et lien social fortifié: la confrérie Notre-Dame des Ardents à Arras”, *Revue du Nord*, tome 82, nº 337, 2000, pp. 659-679.

WOLF-BOVIN, R., “Un vêtement sans l’être: la chemise”, in *Le nu et le vêtu au Moyen Âge, XII – XIII siècles*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2001, pp. 383-394.

YZQUIERDO PERRÍN R., “Escenas de juglaría en el románico de Galicia”, in M. C. AGUILERA CASTRO (coord.), *Vida cotidiana en la España medieval: actas del VI Curso de Cultura Medieval*, Palencia, 1988, pp. 125-154.

ZINK, M., *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires, 2003.

ZIOLKOWSKI, J., *The Juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity, vol I: The Middle Ages*, Cambridge, Open Book Publishers, 2018.

ZIOLKOWSKI, J., *The Juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity, vol II: Medieval Meets Medievalism*, Cambridge, Open Book Publishers, 2018.

ZIOLKOWSKI, J., *The Juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity, vol III: The American Middle Ages*, Cambridge, Open Book Publishers, 2018.

ZUMTHOR, P., *La lettre et la voix de la littérature médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

ZUMTHOR, P., *Oral Poetry: An Introduction*, K. MURPHY-JUDY (trad.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.

6.2 Webgrafia

ARVO

SABBATINI, I., (dir.), 2014. *Archivio Digitale del Volto Santo*, Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca: <http://www.archiviovoltosanto.org/it>

ARCHIVE

<https://archive.org/>

BM DIJON

Bibliothèque Municipale de Dijon: - <http://patrimoine.bm-dijon.fr>

CERVANTES VIRTUAL

<http://www.cervantesvirtual.com/>

CLERECÍA

GONZÁLEZ-BLANCO, E., e ORELLANA, R., (dir.), *Biblioteca Digital de Clerecía*:
<http://clerecia.linhd.es>

CMGP

LOPES, G. V., e FERREIRA, M. P., et alii. (dir.), 2011, *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA:
<https://cantigas.fcsb.unl.pt>

CSMFS

CASSON, A. (dir.), 2018. *Cantigas de Santa Maria for Singers* - <http://cantigasdesantamaria.com/>

DDGM

GONZÁLEZ SEOANE, E., (Coord.), 2006-2018. *O Dicionario de dicionarios do galego medieval*, Seminario de Lingüística e Informática, Universidade de Vigo:
<http://sli.uvigo.es/DDGM/index.php>

FRANCISCANOS

<https://www.franciscantradition.org>

GALLICA

ENGEL, L., (dir.), *Bibliothèque Nationale de France*: <https://gallica.bnf.fr>

GLOSSA

FERREIRO, M., (dir.), 2014, *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa*, Universidade da Coruña: <http://glossa.gal/>

MedDB

Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB) [base de datos en liña]. Versión 3.6.1. Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades:
<http://www.cirp.gal/meddb>

NOVA VULGATA

http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_index_lt.html

OSMD

PARKINSON, S. (dir.), 2005. *The Oxford Cantigas de Santa Maria Database*, Centre for the Study of the *Cantigas de Santa Maria*, Oxford: University: <http://csm.mml.ox.ac.uk/>

UBH

Universitätsbibliothek Heidelberg: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1988/0020



7. APÊNDICES





7.1 Resumen extenso

En los siglos XII y XIII, los juglares se encontraban en la cumbre de su influencia y, gracias a su actuación itinerante por las diversas regiones de Europa Occidental y a la pluralidad de sus medios de expresión, en esa época lograron alcanzar un público vasto y variado. El amplio abanico de habilidades juglarescas enriquece la actuación y permite cautivar a los espectadores, mas esa multiplicidad acaba por crear imprecisión en el vocabulario utilizado para designar el arte y el artista: la categoría abarca desde el compositor al malabarista, pasando por el cantante, el acróbata, el instrumentista y el domador de animales, sin distinguir los buenos de los malos, los talentosos de los oportunistas. A pesar de la insatisfacción y la condena que esto provocó por parte de los clérigos, de los trovadores y de los propios juglares, estos artistas llegaron a conquistar el reconocimiento social, transformándose en un canal de comunicación inigualable, con una estética interactiva y eficiente fundamental para la propia estructura y sobrevivencia de la sociedad cortés medieval.

Importantes características de la actuación y del contexto poético en que estaban inmersos nos son reveladas a través de las cantigas de escarnio y maldecir de la lírica gallego-portuguesa. Y lo cierto es que su modo de trovar, predominantemente directo y realista, con detalles que van desde los más sórdidos a los más cotidianos, no encuentra precedentes en otros contextos trovadorescos. Los juglares dedicados a la palabra cantada o hablada fueron, en efecto, responsables de propagar casi toda la literatura de ese período: la poesía lírica, la narrativa de carácter épico y el romance caballeresco. Además, los “juglares del gesto” diseminaron la cultura corporal en sus espectáculos: acrobacia, mímica, contorsionismo, equilibrismo y malabarismo.

El discurso religioso que imperaba por aquel entonces era el de condena a tales artistas, tanto en relación a sus actuaciones específicas, como al público que los acogía y recompensaba. Como explicita el obispo Thomas de Chobham en su Penitencial, solo se libraban de tal clima adverso los cantantes e instrumentistas cuyo repertorio estaba orientado a la vida de santos y héroes. Sin embargo, esa postura encontró fuerte oposición en la obra y el trabajo evangelizador en San Bernardo de Claraval, que constituyen un contrapunto a la hegemonía teológica. Para reforzar la nueva concepción, surgen, de hecho, las órdenes mendicantes, destacándose especialmente la figura de San Francisco de Asís que, con su mística y estilo, abre la puerta de la iglesia a los artistas de forma definitiva, incluso transformándose él mismo en juglar de Dios.

En ese período, las narrativas milagrosas comienzan a dar protagonismo a un personaje inclasificable, que decidimos denominar “juglar devoto”: él transita libremente entre lo profano y lo sagrado y no solo tiene la osadía de realizar su arte dentro de la iglesia, junto al altar, a los pies de la Virgen, sino de aparecer como el destinatario de portentosos milagros. Así, las investigaciones llevadas a cabo en el ámbito de la presente tesis buscan comprender qué distingue su actuación de las restantes, intentando comprender y revelar los motivos que habrían llevado a la creación de tal personaje. En ese sentido, examinamos los enfrentamientos teológicos que se desarrollaban en el seno de la Iglesia, procuramos explicar cómo las nuevas concepciones habrían posibilitado la rehabilitación del artista y nos ocupamos del conflicto con la jerarquía eclesiástica y las interacciones con el público. A propósito de los milagros, se revela necesario abordarlos detalladamente en sus múltiples funciones didácticas, lo que implica un estudio atento de sus posibles influencias en la ejecución del espectáculo. Y, desde ese ángulo, procuramos identificar y describir los elementos del discurso religioso que acabaron por construir la imagen del “juglar devoto”, así como demostrar la especificidad de su *performance*, que se realiza a través de la convergencia de la dimensión de lo sagrado y del arte laico.

Con la finalidad de alcanzar el mencionado objetivo, delimitamos, a partir del contexto gallego-portugués, el siguiente *corpus*: las *Cantigas de Santa Maria* 8, 194, 238, 259 y 293; las versiones latinas y francesas de las *CSM* 8 y 259; y las narrativas que establecen un diálogo con las cantigas mencionadas arriba: *Volto Santo di Lucca*, en las versiones latina y francesa; *El juglar de Notre Dame*; *El Romanç de Blaquerna*; y *San Pedro y el juglar*. Consideramos asimismo eventuales relaciones con otras obras contemporáneas, tales como *Daurel e Beton*, *Roman de Flamenca*, *Le jongleur d'Ely et le Roi d'Angleterre* y *Abril Issia*.

Optamos por extraer del repertorio mariano alfonsino apenas aquellas cantigas en las que se nombra el protagonista como juglar de modo explícito, incluso considerando que en otras obras el personaje central podría estar asociado al artista, como, por ejemplo, el escolar de Salamanca de *CSM* 291 y el *óme boo* de *CSM* 307. Tenemos, por otro lado, la *CSM* 172, que solamente menciona el término en el último verso de la última estrofa, la cual funciona a modo de *conclusio* y hace referencia a la *performance* futura. En lo tocante a las narrativas, ni es preciso decir que nuestro criterio de inclusión fue la detección de algún vínculo con las cantigas, priorizando dos aspectos: uno relativo al contexto religioso y otro al tipo de habilidad involucrada en la presentación.

No disponiendo de documentos de la época dedicados a la descripción de la *performance*, resta al investigador procurar, identificar y analizar las fuentes disponibles, desde la literatura hasta la iconografía. Por lo tanto, para comprender esas narrativas, articulamos sistemáticamente la interpretación del texto con la interpretación de la miniatura, que siempre conlleva un segundo nivel de lectura. En algunos casos, también volvemos nuestra mirada a esculturas y pinturas de interior de iglesias, pero las grandes fuentes serán las miniaturas y los *marginalia* de los manuscritos de carácter devocional y literario.

En posesión de tal *corpus* textual y pictórico, iniciamos nuestra investigación con un levantamiento bibliográfico minucioso para establecer el estado de la cuestión sobre la dinámica del espectáculo juglaresco y su contexto sociocultural. Al mismo tiempo, identificamos y seleccionamos los textos que consideramos más relevantes como objetos de descripción y análisis comparativo. En este recorrido llegamos a las *Cantigas de Santa Maria* y comprobamos que en cinco de sus 353 composiciones narrativas se presentaba la centralidad del juglar en el ambiente religioso tanto en los textos como en las miniaturas. Seguidamente, nuestro esfuerzo se centró en una progresiva ampliación del *corpus* de relatos con la finalidad de poder compilar nuevos datos y llevar a cabo un análisis más completo, transversal e interdisciplinario que nos permitiese articular el texto y el gesto del artista de la forma más eficaz posible. Además, para comprender mejor la presencia del profesional del espectáculo en el ámbito religioso, nos dedicamos a cotejar los documentos jurídicos y teológicos de la época, así como cartas, sermones y obras de autores que examinaron la relación entre el arte de los juglares y la cultura devocional que marcaba la sociedad de ese período.

En la primera etapa, revisamos las concepciones teóricas; la definición del vocabulario pertinente; y, siguiendo la línea de los estudios relativos al juglar como intérprete, las polémicas jurídicas y literarias que involucran a la juglaría. A partir de los trabajos de las investigadoras Silvana Vecchio y Carla Casagrande, abordamos la figura del juglar en el discurso religioso, desde su condena hasta la introducción de los elementos favorables que contribuyeron a su proceso de rehabilitación. En este sentido, nos detuvimos con mayor atención en las obras de San Bernardo y San Francisco de Asís para descubrir de qué manera en el discurso renovador de esos santos se eleva al juglar a la categoría de personaje ejemplar. Si en las primeras tal hecho se relaciona con una vuelta a las raíces evangélicas, en las segundas, se incluye como modelo de la *Imitatio Christi* del autor. Además del artista, el abad de Claraval coloca a la Virgen María en el centro de su

predicación, siendo responsable, a lo largo del siglo XII, del impulso del culto mariano, tradición bajo la cual el rey Alfonso X iniciará la compilación de milagros que constituyen las *Cantigas de Santa María*.

Prestamos atención al juglar devoto en las narrativas que ocurren dentro del espacio sagrado, iglesia o monasterio, con el propósito de comprender qué es lo que realmente legitima su presencia desde el punto de vista teológico. Y, persiguiendo tal objetivo, nos centramos en los siguientes textos: el milagro de Rocamador, que cuenta con la versión latina, recogida en la antología *De Miraculis Sancte Marie de Rupe Amatoris*, la versión francesa de los *Miracles de Nostre Dame*, de Gautier de Coinci, y la versión alfonsina, en *CSM 8*; el *Volto Santo di Lucca*, en las versiones latina y francesa; *CSM 259*, cuyo relato nos remite a Arras, en las versiones latina y francesa en dialecto picardo; *CSM 293*, que presenta a un juglar dedicado a los gestos proveniente de Lombardía; el *Tumbeor de Nostre Dame*, que nos sitúa ante el acróbata; y el *Romanç de Evast e Blaqueria*, de Ramon Llull, que coloca en escena el juglar domador de animales. En todos esos casos, realizamos previamente la contextualización de las obras antes de indagar detalladamente en los versos y las imágenes cuando contamos con testimonios pictóricos, poniendo de manifiesto las particularidades de su actuación.

La última etapa de nuestra labor investigadora tuvo como objeto principal el estudio de los milagros que ocurren en otros espacios y cuyos protagonistas poseen perfiles sustancialmente diferentes a aquellos que encontramos en el *corpus* inicial: *CSM 238*, que nos muestra un jugador de dados, un “tafur” que se niega a la conversión y es condenado al infierno; el *fabliau D’un jogleor qui ala en enfer et perdi les ames as dez*, también conocido como *Saint Pierre et le Jongleur*, en el que seguimos la trayectoria de un jugador que, al contrario del relato anterior, se salvará del infierno gracias a la intercesión de San Pedro; y *CSM 194*, en donde aparece un intérprete cantante e instrumentista. Precisamente con la intención de contribuir de modo eficaz al análisis de esta última cantiga, acabamos por introducir aún otras narrativas que amplían la comprensión del juglar y que nos conducen a nuevas claves de lectura, como el *Roman de Flamenca* y el cantar de gesta *Daurel et Beton*.

Realizado el mencionado recorrido, podemos concluir que la especificidad del juglar devoto se vincula a cuatro elementos estructurantes de su *performance*: la habilidad artística; el ambiente de actuación; la relación con el público; y la dinámica del milagro. Articulando los abordajes de los textos cantados, narrados y corporizados, cabe extraer algunos aspectos esenciales

de las tramas, tales como la intertextualidad bíblica; el humor que subyace entre líneas; la versatilidad del protagonista, que se exhibe bien en las miniaturas; la naturalidad con que se apropia de los espacios sagrados; y el triángulo performativo, compuesto por público, juglar y divinidad. En realidad, en el contexto de una profunda reforma teológica, ese personaje, inserto en el movimiento catequético, se esmera en su espectáculo al punto de evangelizar la propia Iglesia.

Antes que un artista, el juglar es una persona inmersa en la cultura medieval, marcada por la religiosidad, pero también por la existencia de una tensión permanente entre las prácticas profanas y los cultos católicos. Y es justamente tal intersección lo que constituye el centro de nuestras investigaciones, llevándonos a profundizar en las especificidades del nuevo personaje que denominamos “juglar devoto”. En el *corpus* analizado, el humor, por ejemplo, constituye un rasgo que sobresale en ciertos episodios, pero que está realmente presente en todas las tramas como atmósfera resultante del choque entre lo religioso y lo profano, de la sorpresa causada por la cercanía del arte juglaresco en relación al altar del sacrificio.

Estamos ante una mayoría de textos anónimos y que, incluso cuando se identifica la autoría, como en los casos de Alfonso X y Gautier de Coinci, suponen un ejercicio de montaje en torno de una materia multiseccular. Así, el *Romanç d'Evast e Blaquerna* se revela como una excepción, pues se trata de una obra que, indudablemente, nace del talento creador de Ramon Llull, a pesar de contener, en algunos pasajes, pequeños relatos de inspiración tradicional. Al contrario de lo que postula el Romanticismo, el anonimato, típico de la poesía popular, no suprime la creatividad individual, como si brotase de fuerzas inconscientes, mecánicas y ciegas. La contribución innovadora de un poeta, una vez recibida por el público, pasa a ser objeto de imitaciones que introducen alteraciones, de acuerdo con la capacidad del juglar, hasta constituir un patrimonio colectivo. Las narrativas que nos ocupan, aunque a veces transmitidas en forma poética, nos permiten observar el predominio del encadenamiento de escenas vigorosas y, por eso mismo, fácilmente memorizables, lo que servía de incentivo para ser recontadas, recreadas y traducidas, transformándose en obras tradicionales - o, para usar una denominación más coherente con esta perspectiva, en obras evolutivas.

El proceso de selección, purificación y estabilización que caracteriza la cultura tradicional puede ser observado no solo en los textos narrados y cantados, sino también en los lenguajes expresivos involucrados en las respectivas actuaciones. Cuando, por ejemplo, el acróbata realiza la primera *performance* ante la Virgen, en la obra *Tumbeor de Nostre Dame*, el narrador describe

los diversos movimientos, mencionando el origen de cada uno, de la misma forma que los estudiosos se refieren a las bases documentales de las historias y de las canciones. Así, si nos fijamos apenas en el truco de Metz, encontramos muchas referencias bibliográficas en las que se investiga su proceso de formación, así como varias fuentes iconográficas en las cuales se muestran los diferentes estilos del contorsionismo. Tengamos en cuenta que los gestos y saltos forman un grupo armónico, ordenado, progresivo, siguiendo las mismas técnicas del texto. Cabe hablar, por lo tanto, de un texto corporizado que se funda en los principios de cohesión y coherencia análogos, siendo igualmente capaz de movilizar a los espectadores, crear interacciones, sorprender, tensionar y emocionar.

En los milagros de Rocamador y Lucca, los textos y las miniaturas nos colocan ante un cantante e instrumentista acompañado de la viola de arco, que, en el caso de Pedro de Sigrar, es un elemento escénico fundamental, pues la respuesta de la Virgen consistía en hacer que la vela se posase sobre el brazo del instrumento. En Arras, la cantiga usa el término genérico “juglar”, sin señalar la especialidad, pero ya el primer recuadro de la miniatura muestra los dos protagonistas ejecutando tal instrumento de cuerda. En su versión latina, uno de ellos se define como cantante, mientras los dibujos muestran al artista tocando tambor y flauta, lo que es algo inédito, pues en los otros casos el instrumentista está siempre asociado a la viola. Lo mismo ocurre en los milagros del remedador y del acróbata; sin embargo, en este último, la ilustración no presenta al artista en acción, mostrando solo la viola depositada debajo del altar. En los milagros de Guimarães y Cataluña, sin embargo, las dos fuentes vuelven a converger.

Por otro lado, en lo tocante a la relación con el público, no deja de sorprender la concreción de las interacciones. En las dos versiones de Rocamador, la audiencia impide que el monje retire la vela que, por tercera vez, posa milagrosamente en el brazo de la viola: en el texto, la intervención es vocal; en la miniatura, corporal. A su vez, en el milagro de Lombardía, el narrador, después de afirmar que los espectadores dedican sentimientos de “amor” al artista, describe cómo el público le ayuda, llevándolo hacia el interior de la iglesia y rezando con él por la intercesión de la Virgen. En cuanto a Lucca, la audiencia está compuesta únicamente por el crucificado, que recobra el espíritu vital y ofrece su sandalia al juglar. De modo similar, solo la Santa Madre y su Hijo observan el espectáculo del acróbata, que es socorrido por la Virgen al final de la presentación. Y, en Guimarães, mientras el artista permanece ofendiendo a Jesús y María, el comportamiento de

los jugadores se manifiesta de manera opuesta, realizando un extraordinario acto de caridad orientado a la salvación del alma del artista.

Aún para comprender la intensa complicidad del espectador con el juglar, analizamos la relación de este con su público sobrenatural, que implica una comunicación triangulada, siendo la divinidad el polo de atracción. Absorbido por lo sagrado, el juglar no mantiene contacto con el auditorio, que tampoco ve la representación como tal, pues todas las miradas y atenciones convergen en la Santa Madre, de donde emana la verdadera contemplación del espectáculo – he ahí el punto que caracteriza la *performance* del juglar devoto. Eso explica, por un lado, la decisión de la audiencia, inmediata y enérgica, de inmovilizar al monje y, por el otro, la postura impasible del juglar, que no responde a las agresiones y redobla la calidad de su canto. La actuación, por consiguiente, lleva asociadas algunas paradojas: el Reino Celeste no se pauta por su perfección técnica y sí por su sinceridad, que reside en el corazón, precisamente una de las palabras más utilizadas en las narrativas. Consciente de esa base interior, el juglar no se exime de realizar lo mejor de su arte, convirtiéndose todavía en un profesional más exigente y explotando al máximo sus potencialidades. El esfuerzo puede ser constatado, por ejemplo, en la escena de Rocamador, en la versión de Coinci, en que Pedro de Sygelar hacía llorar al público y su viola, a la que sólo le faltaba hablar, llegó a tocar por sí sola.

En el monasterio cisterciense, sin embargo, el acróbata es la única persona que jamás tuvo consciencia del acontecimiento extraordinario, lo que sirvió para tornar más eficaz su efecto didáctico. Así, la Virgen logró alcanzar el corazón de todos los monjes y de todo el pueblo de la región, tal como lo viene a confirmar la escena del entierro del acróbata, declarando el narrador que fue venerado como un cuerpo santo. En Arras, en la versión latina, el milagro se desarrolla en tres niveles: en el primero, toca el corazón del obispo, librándolo de su prejuicio; en el segundo, promueve, por intermediación del prelado, la reconciliación de los dos juglares; y en el tercero, cura al pueblo. En ese sentido, conviene subrayar que el papel del juglar se muestra en dos tiempos distintos: en el presente, como protagonista de la trama; en el futuro, como aquel que va a contar su historia, fijando los acontecimientos en un lenguaje expresivo.

Sin embargo, la perpetuación de la memoria no se hace solo por la transmisión oral, sino también por la institución de peregrinaciones y cofradías, como ocurre en Rocamador, Lucca y Arras, siendo que, en este último caso, tal dinámica se desdobra en la actualización del propio episodio sobrenatural, pues los juglares, a lo largo de los años, continuaron teniendo el poder de

cura. La multiplicidad de hechos milagrosos alcanza el hombre en su totalidad, abarcando diversos aspectos de la existencia: en Rocamador y en Lucca, la aparente banalidad de la vela y de la sandalia; en Arras, la grandeza de una acción social; en Lombardía, el arrepentimiento; en Claraval, la conquista interior; en Cataluña, el alivio de un drama personal; en Blaquerna, la transformación de un loco en sabio; en el infierno, la liberación; y en Guimarães, el castigo, la lección por el lado inverso o *a contrario sensu*.

Al comparar el cristiano con el acróbata, San Bernardo de Claraval abrió las puertas para el imaginario popular consolidado en las narrativas del *corpus* que analizamos, comenzando por sus propias aventuras - como aquella en la que vislumbró en una oración del pastor de ovejas algo más grandioso que la suntuosa celebración realizada en el monasterio. Ante la Virgen o el Crucificado, enfrentándose a la propia miseria y soledad, el juglar devoto realiza su arte con el máximo empeño e integra lo sagrado en lo cotidiano. En su espectáculo, experimenta un éxtasis semejante a los arrebatos místicos del santo de Asís, cuyas palabras y *performances* también inspiraron este universo - basta recordar, por ejemplo, la escena en que, completamente desnudo, es tirado por la cuerda, como un perro, en una plaza repleta de fieles atónitos. En consonancia con tal perspectiva, la *Imitatio Christi*, que orientó las órdenes mendicantes, fue incorporando también la “imitación del juglar”, responsable por desarrollar una estética singular y, al mismo tiempo, seductora y desconcertante, tal como pretendemos demostrar a lo largo de nuestro trabajo.