

# POESIA TROVADORESCA E HISTÓRIA – sobre o tratamento da poesia trovadoresca como fonte histórica

José D'Assunção Barros<sup>1</sup>

## RESUMO

O objeto deste artigo é discutir as possibilidades de utilização das poesias trovadorescas como fontes literário-musicais capazes de revelar a história e aspectos políticos, sociais e culturais das sociedades que as produziram. O circuito trovadoresco escolhido como foco de exemplificação é o dos trovadores galego-portugueses, que produziram sua poesia em Portugal e Castela no século XIII. Busca-se sintetizar alguns aspectos que devem ser considerados relativamente às possibilidades de tratamento da poesia trovadoresca como fonte histórica.

**Palavras-chaves:** Poesia Trovadoresca; trovadores medievais; tensões sociais

## ABSTRACT

The subject of this article is to discuss the possibilities of utilizations of the troubadour's poetry as literary and musical sources capable of shows the History and political, social and cultural aspects of the societies that have produced them. The medieval poetry circuit chosen as exemplification for the analysis is the galego-português, which troubadours have produced their poetry in Portugal and Castela of the XIII century. The intention is to make a synthesis of some aspects that have to be considered in order to treat de troubadour-s poetry as historical sources.

**Key-words:** Poetry and Power, Medieval troubadours; socials tensions, sense, political event.

---

<sup>1</sup> Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense. Professor-Adjunto da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), nos cursos de Graduação e Mestrado em História, e Professor-Colaborador do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Entre os livros publicados, destacam-se *O Campo da História* (Petrópolis: Vozes, 2004), *O Projeto de Pesquisa em História* (Petrópolis: Vozes, 2005), *Cidade e História* (Petrópolis: Vozes, 2007), *A Construção Social da Cor* (Petrópolis: Vozes, 2009) e *Teoria da História* (Petrópolis: Vozes, 2011).

A História sempre deveu muito à Literatura, tanto no sentido de que esta sempre ofereceu um inesgotável objeto de estudo para os historiadores da Literatura, como no sentido de que a Literatura de todas as épocas – nos seus inúmeros gêneros literários – tem oferecido aos historiadores um manancial ilimitado de fontes para a compreensão dos diversos períodos históricos. Neste último caso, bem entendido, as fontes literárias tornam-se documentos importantes para a compreensão de questões históricas diversas relacionadas à Sociedade, à Política, à Cultura, à Economia ou ao Imaginário Social. Ou seja, a Literatura fornece aos historiadores bases seguras não apenas para estudar a literatura histórica, mas a própria História como um todo.

Vale ressaltar que já faz bem mais de meio século que a História conheceu a sua revolução documental. O historiador do século XX adquiriu uma extraordinária consciência de que, sendo seu objeto de estudo o homem de sociedades diversas e de épocas anteriores (ou “o estudo do homem no tempo”, como dizia Lucien Febvre) poderia ser utilizado como fonte para o trabalho historiográfico qualquer vestígio deixado pelo homem, qualquer traço de sua presença ou qualquer registro de sua voz. Diante desta perspectiva, alguns tomaram como fontes as imagens, que até então só costumavam ser examinadas pelos historiadores da arte para uma análise do estilo; outros elegeram como fontes os objetos da cultura material; estes passaram a investir nos depoimentos orais; aqueles tomaram para fonte de estudo os hábitos, os gestos, a própria língua.

Os próprios textos, eternos companheiros dos historiadores como fontes históricas, invadiram com uma variedade cada vez maior o campo das possibilidades documentais para a historiografia: Não se tratava mais de restringir a observação e a análise às fontes legislativas e administrativas, às chancelarias régias, às crônicas oficiais, tal como tinham feito por mais de um século os historiadores ditos positivistas ou os historicistas mais factuais. Agora, literalmente qualquer texto poderia ser constituído como fonte histórica pelo historiador: desde o diário de uma jovem desconhecida aos inquéritos policiais relativos a um crime aparentemente sem maior importância, desde uma grande obra literária até uma peça da literatura de cordel; desde as atas de um grêmio

recreativo até uma simples receita de bolo. Em qualquer lugar no qual o homem deixara a marca de seu discurso, ali seria legítimo ao historiador moderno buscar as fontes de seu estudo.

Hoje, quando já viramos o milênio, podemos nos interrogar mais uma vez até que ponto chegou efetivamente esta revolução documental. É certo que foram produzidas verdadeiras obras primas historiográficas utilizando fontes as mais diversas. Mas perguntamo-nos se um jovem historiador acadêmico que inicia a sua carreira elaborando uma tese de doutorado terá a mesma liberdade no uso de fontes de que dispõe um historiador consagrado quando é convidado para fazer um verbete para uma grande enciclopédia de História. Quantos historiadores já estabelecidos aceitariam tomar a seu cargo a orientação de uma tese que propusesse tomar como fonte as receitas de bolo, as anedotas, as propagandas de magazines de segunda categoria? Ou, para nos atermos ao período ao qual dedicaremos as nossas reflexões neste artigo, quanto orientadores sentem-se mais confortáveis para dialogar com trabalhos que tomem para fontes históricas cantigas trovadorescas, romances cortesões, e outras fontes literárias do período?

Nossa experiência é a de que, a despeito de nos cursos universitários de História muito se falar da multidiversificação de fontes, ainda hoje alguns setores mais tradicionais da historiografia secundarizam a utilização pelo historiador de alguns tipos de fontes literárias, como a poesia. Sobre isto gostaríamos de discorrer mais detidamente neste artigo. Tal secundarização das fontes literárias, ou pelo menos de alguns tipos de fontes literárias – uma secundarização que ainda resiste apesar da institucionalização da revolução documental que logo completará um século – está por vezes ancorada na ilusão de que fontes tradicionais, tais como as crônicas oficiais, e, para alguns, sobretudo os documentos legislativos ou administrativos, é que seriam mais representativos do concreto vivido. E, no entanto, conforme um dia já ressaltou o historiador português Oliveira Marques, “com muito mais facilidade se pode captar o homem autêntico da Idade Média, no conjunto de todas as suas atividades, modos de

sentir e de pensar, numa "cantiga de escárnio", por exemplo, do que numa crônica, composta com todo o artifício e intenção literária"<sup>2</sup>.

De fato, a aproximação da Idade Média através de fontes exclusivamente legislativas não deve vir desacompanhada da compreensão de que muitas leis permaneciam "letra morta", e de que outras tantas são indicadoras justamente das tendências que procuravam encobrir ou reprimir. Ignorar isto é incorrer no risco de tomar a sociedade medieval pela imagem que os legisladores e moralistas pretendiam lhe impor ou exhibir.

É quando nos aproximamos do mundo medieval através da sua poesia satírica que ele emerge de forma mais espontânea. Bigamia, adultério, devassidão clerical, homossexualismo, prostituição – todo um cotidiano marginal que brota das cantigas satíricas vem se opor enfaticamente ao mundo tão bem ordenado da prosa moralista ou das restrições legislativas. Apenas como demonstrativo, consideremos as severas penas contra o homossexualismo. No *Fuero Real* de Afonso X, que era lei tanto na Castela como no Portugal do século XIII<sup>3</sup>, iremos encontrar bem estabelecida a seguinte cláusula:

“porque... alguma vez cobiça homem outro por pecar com ele contra natura; mandamos que quaisquer que sejam que façam tal pecado que logo que for sabido ambos sejam castrados dante todos. E depois, ao terceiro dia, que sejam culgados das pernas até que morram, que nunca ente sejam tolheiros”.

E, no entanto, nas cantigas de escárnio do mesmo período pululam exemplos evidenciando que esta cláusula permanecia "letra morta", já que estas cantigas exibem retratos freqüentes de amores homossexuais ali satirizados e expostos como de conhecimento público<sup>4</sup>. Nem poderia deixar de haver esta discrepância entre alguns textos legislativos e a concretude da vida diária, tão bem trazida à tona pelo cancionero satírico. Afinal, os próprios monarcas davam por vezes o exemplo máximo de transgressão – como o D. Pedro I, rei de Portugal no século XIV, que segundo o cronista Fernão Lopes “amava seu

<sup>2</sup>- OLIVEIRA MARQUES, A. H. *Guia do Estudante de História Medieval Portuguesa*. Lisboa: Estampa, 1988, p. 161.

<sup>3</sup>- O *Fuero Real* (ed. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1946) foi traduzido em Portugal entre 1273 e 1282, e desde antes constituiu profunda influência entre os juristas da corte.

<sup>4</sup>- CBN's 1253, 1266, 1267, 1279, 1505, 1530, 1560; CV's 999, 1083, 1090, 1091.

escudeiro mais do que não devia e o mandou castrar por evidentes ciúmes”<sup>5</sup>. Da mesma forma, apesar da oficialidade monogâmica que impera na documentação de superfície, abundam os casos de amantes na vida efetiva dos homens medievais. O próprio rei Dom Afonso III, monarca português do século XIII, oferece mais uma vez o precedente régio da "bigamia" ao casar-se uma segunda vez com D. Beatriz de Castela, ainda estando legitimamente vinculado à condessa Matilde de Bolonha. Fosse o rei um homem comum em Cuenca, a julgar por aquele foral<sup>6</sup>, teria de enfrentar a lei da gravidade:

“Todo homem que possua uma mulher legítima em um outro lugar e que se case em Cuenca, estando a primeira ainda viva, será lançado de um lugar elevado”  
(*Fuero de Cuenca* — 1189, XI. 36)

Os exemplos se multiplicam. Consideremos por exemplo um curioso texto das *Siete Partidas*, em que se menciona agora a poesia satírica das *cantigas de escárnio e de mal-dizer*:

“que ningun ome non fuese osado de cantar cantiga nin decir rimas nin dictados que fuesen fechos por deshonra o por denuesto de otro.”  
(*Partita VII, ley 3, tit. 9*)<sup>7</sup>.

Confrontado com o título acima, o próprio conjunto de cantigas de escárnio e de mal dizer, tão abundantes no cancioneiro galego-português, pode ser tomado como mais um documento demonstrativo de que um texto legislativo não reflete muitas vezes o concreto vivido. Afinal, o próprio legislador Afonso X nos dava o exemplo régio de transgressão, sendo ele mesmo um dos mais virulentos escarnidores e poetas satíricos. Foi imitado no seu sarcasmo monárquico e

---

<sup>5</sup>- FERNÃO LOPES. *Crônica de El-Rei D. Pedro I*. Ed. Macchi, cap. VIII, p. 120/121. Ironicamente, poderíamos acrescentar que o rei acaba aplicando a pena prevista no *Fuero Real*, não a si, mas ao seu objeto de desejo. Note-se ainda que também as *Siete Partidas* de Afonso X (VII,21,1,2) do mesmo período do *Fuero Real*, prevêem pena de morte para o homossexualismo (“Siendo probado debe morir por ello, tanto el que lo hace como el que lo consiente”).

<sup>6</sup>- *Apud* DUBY, G. *A Europa na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.21/22.

<sup>7</sup>-AFONSO X. *Siete Partidas*. Braga: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.

paradigmático por mais meia centena de impagáveis escarnidores que fizeram a caricatura de seus contemporâneos. É assim que a sociedade medieval ibérica – por vezes oculta na prosa idealizada, na literatura moralista e nos documentos legislativos – emerge em todos os seus aspectos confessáveis e inconfessáveis nos versos satíricos. Daí o valor que atribuímos a esta fonte poética, em particular à poesia satírica, como documento histórico fundamental para compreender a sociedade, a política, a cultura, o cotidiano de toda uma época.

Outro obstáculo que por vezes surge à utilização do cancionero medieval ibérico como documento histórico, mas aqui já com referência específica às cantigas satíricas de cunho erótico, é de índole moralista. Manoel Rodrigues Lapa<sup>8</sup> traz sutilmente à tona este pudor natural, ao acrescentar o seguinte comentário em sua avaliação acerca dos estudos de Carolina Michaëlis:

“E são para registrar as suas nobres palavras, de que "não evitaria as obscenidades dos Cancioneiros sempre que se tratasse de averiguar a verdade" (*Zeitschrift für romanische Philologie*, XXV, 1901, p.130). Atitude admirável da grande romanista, que não duvidou um momento em sacrificar, por amor da ciência, o seu pudor de mulher e descer à cloaca moral, que é tantas vezes o escárnio galego-português!”

Ora, a História que se permitir esbarrar no pudor com relação às suas próprias fontes, mormente quando estes documentos são tão despudorados quanto espontâneos, tão obscenos quanto reveladores da concretude cotidiana, que intimidade poderá estabelecer com a sociedade que pretende analisar? Não se incorre assim no risco de tratar a sociedade medieval como uma "velha senhora de longos hábitos"? De nossa parte, postulamos que, através das fontes trovadorescas, todos os clamores e murmúrios da sociedade medieval ibérica nos possam nos chegar aos ouvidos, das prédicas dominicais aos comentários obscenos, da literatura idealizada ao grotesco, dos ruídos oficiais aos que estão abafados pelas portas fechadas dos recintos privados, dos améns episcopais aos gemidos das prostitutas.

---

<sup>8</sup>- LAPA, M.R. *Lições de Literatura Portuguesa*. Coimbra: 1981, p.128.

Admitida a sua pertinência como documento histórico, a fonte poética requer uma abordagem que envolve a percepção de suas especificidades. O discurso poético não é similar ao discurso em prosa corrente; ele detém singularidades que são exclusivamente suas. Ao tomar um poema ou uma cantiga como documento, a História deve se munir de um olho e de um ouvido especiais para compreender aquela letra e aquela voz que se perderam no tempo. É assim que uma série de aspectos deve ser atentamente considerada, para muito além de uma aproximação apenas temática.

A poesia tem uma linguagem própria, uma imagística peculiar, uma estrutura específica, uma organização rítmica; e, no caso da poesia trovadoresca, uma importante dimensão de oralidade, de música, de gesto e de espetáculo. Certos gêneros satíricos são adicionalmente inseparáveis do riso e do aspecto lúdico. Ao mesmo tempo, o texto poético medieval que é apropriado pelo vasto circuito trovadoresco já não mais pertence ao seu autor que o construiu originalmente, já que se abre a uma multiplicidade de emissores e a um público complexo e multifacetado. A audição de uma cantiga, como a leitura de um texto poético, é por sinal antecipada no momento mesmo da sua produção, sendo por aí que se dá parte do diálogo entre o autor e a sua platéia. Finalmente, como qualquer obra de arte, um texto poético sempre estabelece um diálogo, uma relação dialógica com outros textos poéticos, seus contemporâneos ou precedentes<sup>9</sup>. Todas estas questões devem ser consideradas em algum momento da aproximação entre o historiador e o documento poético.

Consideremos em primeiro lugar a natureza da linguagem poética. Trata-se de uma linguagem especial, por vezes a um só tempo densa, redutora, sintética,

---

<sup>9</sup>- BAKHTIN, M. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981 e TODOROV, T. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Para a questão da intertextualidade, comparar com Eliseu Veron em *A Produção do Sentido* (São Paulo: Cultrix, 1980): “Não se analisa jamais um texto: analisa-se pelo menos dois, quer se trate de um segundo texto escolhido explicitamente para comparação, quer se trate de um texto implícito, virtual, introduzido pelo analista, muitas vezes sem que ele o saiba”. Ou ainda, segundo Zumthor, “em todo texto repercute (literal e sensorialmente) o eco de vários outros textos do mesmo gênero... quando não, por figura contrastiva ou paródica (e, às vezes, sem objetivo determinável), o eco de todos os textos possíveis.” (ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.147).

e plural. Um único verso, uma única metáfora ou uma simples palavra podem condensar todo um circuito de idéias e significados dos quais só dariam conta várias páginas de prosa corrente. A linguagem poética avança, assim, para muito além da linguagem comum<sup>10</sup>. Sobretudo a partir do final do século XII, a “estrofe” já não assegura a coincidência necessária entre frase e verso. Ao contrário de aprisionar necessariamente a linguagem, a “grade” poética de algum modo a liberta, ofertando-lhe múltiplos sentidos.

A magia do discurso poético está precisamente neste reordenar os átomos de uma frase, neste trazer para dentro do verso combinações que não fariam sentido no discurso comum, mas que aqui se enchem de um sentido pleno e abrem as portas para um novo mundo sensorial e intelectual. À linguagem poética é conferida, por exemplo, licença para ser paradoxal, para trazer para si todas as ambigüidades e fazer com que delas desabrochem múltiplos sentidos<sup>11</sup>. Tal síntese imediata dificilmente seria possível em outro tipo de discurso que não o poético, fora talvez o pictórico.

Por ser por definição sintético e capaz de enunciar simultaneamente diversas mensagens, inclusive colocando forças sociais antagônicas em confronto, não é de se estranhar que o discurso da trova tenha sido especialmente privilegiado, como espaço e instrumento de poder, nesse momento histórico-social tão rico de ambigüidades que foi a sociedade ibérica da Baixa Idade Média. Um primeiro cuidado do historiador que toma para seu universo documental a poesia satírica deve ser, portanto, o de não passar por um verso como quem atravessa uma superfície de gelo. Mas antes, aprofundar-se nos seus mistérios – decifrar a síntese que o verso encaminha; ou, ao contrário, perceber simultaneamente seus múltiplos, os versos por dentro do verso.

O discurso poético é tampouco de uma única modalidade. Em última instância, para além dos diversos gêneros poéticos, há também muitas formas de fazer poesia. Alguns tipos de discurso poético remetem por vezes a uma

<sup>10</sup>- “... o ritmo suscita na língua relações imprevistas, provoca aproximações insólitas, abre-se em plena ‘metáfora viva’. As rimas, desde que surgiram em série, submetem a totalidade do discurso a uma figura de *interpretatio* recorrente, por vezes chegando à obsessão: junção de homônimos cujo entrechoque não cessa de fazer jorrar conotações inauditas, sobredeterminando o sentido daquilo que é dito” (ZUMTHOR, P. *op.cit.* p.187).

<sup>11</sup>- JAKOBSON, R. “Linguistics and poetics” in *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit, 1960. p.238.

linguagem estereotipada, a um repertório menos variável de possibilidades estéticas e instrumentais. É o caso, por exemplo, das cantigas de amor cortês provençais, que tiveram sua contrapartida nas cantigas de amor galego-portuguesas. São cantigas que seguem muitas vezes um padrão, um mesmo vocabulário e um mesmo repertório de situações que consolidaram aquilo que se convencionou chamar de 'amor cortês'. Aparentemente, comparadas com as cantigas satíricas e as cantigas de amigo, mostram-se mais limitadas como documentos históricos, afora as já bem estudadas correlações entre a poesia cortês e o imaginário feudo-vassálico. Por outro lado, as cantigas de amor cortês denunciam um certo território comum, uma malha fina que recobre todo o universo cortesão europeu, trançando-se a partir da França occitânica para as demais regiões européias. Algumas destas regiões imitam a "maneira provençal" em parte de sua produção poética, mas apenas em parte.

Esta poesia estereotipada difunde um modelo internacional de nobreza que admite, é claro, uma certa gama de variações. Isso permite que identifiquemos, sob este teto comum, um verdadeiro "diálogo de culturas". As diversas formas do amor cortês estabelecem, desta maneira, uma verdadeira rede em que as várias regiões européias se põem em permanente relação dialógica.

Se a poesia do amor cortês revela uma linguagem mais ou menos estereotipada, há contudo outras formas, mais livres e singulares, de poetar. Neste grupo estão as cantigas satíricas, que colocam em movimento uma linguagem mais múltipla e diversificada, mas que também têm as suas singularidades. São comuns as ambigüidades, os equívocos, os duplos sentidos, e ainda as expressões originais que revelam a inventividade do autor. São comuns aqueles termos e expressões através dos quais se travam verdadeiros combates culturais e sociais, verdadeiros *disputatios* em que concorrem múltiplos sentidos e imagens. Tomar as cantigas satíricas como documentos históricos não deve vir separado, portanto, de penetrar na sua diversidade interna, perscrutando os seus segundos sentidos.

Para a poesia satírica, já se torna então mais necessária e eficiente uma atenta análise de vocabulário – um vocabulário cotidiano vertido poeticamente em múltiplos significados. Procura-se aqui captar o que este vocabulário nos

informa acerca dos seus autores e ouvintes, do espaço onde o discurso é emitido e recebido, das relações de poder que aí se estabelecem. É assim que veremos muitas das cantigas de escárnio nos informarem acerca do ambiente de liberalidade sexual e moral do circuito trovadoresco, particularmente na península Ibérica – e também do cotidiano não confessado daquela sociedade para a qual ele serve de escape, de momento de liberdade permitida em um universo controlado e ordenado por parâmetros oficiais mais rígidos. O vocabulário satírico nos informa ainda sobre a guerra, sobre as lutas concretas das cruzadas e da Reconquista e sobre os não menos importantes combates que se dão ao nível das representações. Por outro lado, este mesmo discurso poético-satírico nos informa com especial riqueza as tensões internas, sociais e políticas presentes na sociedade que o produziu, expondo relações de poder que se estabelecem na Corte e no seio da sociedade mais ampla. A linguagem é já em si mesma um documento histórico.

Tal como pontuamos anteriormente, a poesia apresenta necessariamente uma estrutura singular e uma organização rítmica. Este segundo aspecto não deve ser irrelevante para o historiador. Em primeiro lugar, deve ser considerado que boa parte das estruturas possíveis para o texto poético medieval faz parte de um repertório disponível de possibilidades. Este repertório de técnicas e recursos é também uma base comum sobre a qual se pode identificar uma relação dialógica entre um texto e seus outros.

Em segundo lugar – e talvez este seja o ponto mais importante para a História – deve-se considerar de que maneira uma dada estrutura poética é apropriada ideologicamente pelos indivíduos e forças sociais em confronto. Pode-se perceber a importância deste aspecto com a análise de determinadas estruturas adotadas pela poesia medieval ibérica. Por exemplo, de que maneira um refrão ou estribilho é apropriado para transmitir uma mensagem que se quer imprimir a fundo na platéia, seja esta mensagem "didática" ou "sarcástica", com finalidades pessoais ou ideológicas mais amplas. Ou ainda, como a estrutura de diálogo e confronto das *tenções* é apropriada para trazer para dentro da corte as tensões sociais que deverão ser resolvidas ou perpetuadas no plano lírico. A

estrutura do texto poético, dessa forma, é elemento de primeira ordem para o trabalho historiográfico.

O terceiro ponto a ser considerado é a variedade de emissores e receptores que podem estar envolvidos em uma mesma cantiga. São muitas as vozes que nos chegam sob um mesmo suporte que é a cantiga, e cada uma destas vozes empresta em um momento diversificado uma nova entonação social ao verso, que por sua vez será recebido de maneira diferenciada por distintos ouvidos. Certamente que seria leviano pretender esgotar aqui as questões envolvidas por uma "estética das recepções". Os limites e a orientação deste artigo não permitem senão tocar em alguns pontos que podem ser mais instrumentalizados. Em todo o caso, consideremos o triângulo que estrutura habitualmente a produção de todo o discurso: locutor/ objeto do discurso/ receptor<sup>12</sup>.

Particularmente na poesia trovadoresca, o vértice "receptor" é fundamental para o momento de produção de uma cantiga. Conforme assinala Paul Zumthor, "o ato de audição, pelo qual a obra se concretiza socialmente, não pode deixar de inscrever-se como antecipação no texto"<sup>13</sup>. Para além disto, a cantiga é, como já se disse, um suporte apropriado e reapropriado por muitas vozes. A cada vez que se move sincrônica ou diacronicamente, para um outro espaço ou para um outro tempo, de Castela para Portugal, do século XIII para o XIV, da corte para a praça pública, de um para outro grupo de ouvintes – a mesma cantiga vai produzindo múltiplos sentidos que buscam novos ouvidos.

Por fim, em virtude da própria dimensão de oralidade da poesia medieval, freqüentemente se instaura uma cumplicidade entre o público e o intérprete. "Desde que exceda alguns instantes, a comunicação oral não pode ser monólogo puro: ela requer imperiosamente um interlocutor, mesmo se reduzido a um papel silencioso"<sup>14</sup>. O produto final daquela cumplicidade é o riso, a lágrima, o gesto de aquiescência, ou até mesmo a simples presença que o intérprete consegue extrair ou assegurar de sua platéia.

<sup>12</sup>- BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1991, p. 170.

<sup>13</sup>- ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993, p.20. A questão também foi estudada por BAKHTIN em *Questões de literatura e estética* (São Paulo: Hucitec, 1993, p. 89): "Todo discurso é orientado para a resposta e não pode esquivar-se à influência profunda do discurso da resposta antecipada".

<sup>14</sup>- ZUMTHOR, Paul. *op. cit.* p.222.

Também o vértice "locutor" não é menos complexo. Neste se confundem pelo menos três categorias envolvidas no processo de enunciação: o enunciador, que constrói a cantiga munido de uma primeira motivação ou intenção; os emissores, que promovem as suas posteriores performances; e os intérpretes, que cada vez que a re-enunciam incorporam à cantiga uma nova entonação social. Tais categorias podem ou não convergir para uma mesma individualidade, ou seja, para um mesmo trovador. Ao mesmo tempo, a multiplicidade de intérpretes passa por uma variedade de nuances sociais.

O próprio objeto do discurso – freqüentemente nos escárnios e cantigas de mal dizer também um "tipo social" – flutua na cantiga conforme a emissão e a recepção se modificam, já que o sentido não está imobilizado no texto-suporte. Por exemplo, o cavaleiro vilão enriquecido que é satirizado por um nobre a partir da cantiga "x", não corresponderá ao mesmo cavaleiro vilão satirizado por um jogral popular a partir da mesma cantiga. Ao mesmo tempo, este cavaleiro vilão – apenas aparentemente um objeto passivo – tem também direito a voz na cantiga. Quer queira ou quer não, o nobre que ridiculariza o cavaleiro vilão enriquecido acaba permitindo que ele se expresse de uma maneira ou de outra, que a sua projeção social – tão ameaçadora para o emissor da cantiga – acabe se tornando uma segunda voz, um contraponto fantasma que espreita por debaixo dos versos como se viesse da cítola de um segundo intérprete. Ou seja, mesmo as cantigas de estrutura monológica denunciam por vezes um interlocutor secreto, tornando-se "tenções encobertas", à revelia do poeta-cantor.

Finalmente, é um ponto capital considerar a indissociabilidade entre a poesia trovadoresca e a oralidade, a música, o espetáculo, e por vezes uma componente lúdica. Desta poesia que nos chega a partir da escritura, apenas podemos pressentir o que foram estes outros componentes igualmente importantes que se assomam ao texto poético. E, contudo, somos forçados a admitir que, nesta linguagem que se abre a tantas entonações sociais, uma simples pronúncia mais ou menos sarcástica pode modificar todo o sentido de uma cantiga. Naquelas expressões e versos que comparamos a arenas onde os múltiplos sentidos possíveis travam o seu intenso *disputatio*, a maneira como o trovador fala faz emergir este ou aquele sentido. Abrir um canal para este tipo de

percepção, quando o texto nos permite, é também tarefa para aquele que se debruça sobre a produção trovadoresca.

Da mesma forma, a musicalidade de uma cantiga deve ser percebida como parte deste importante documento histórico. Se as pautas das cantigas satíricas galego-portuguesas não chegaram ao nosso tempo, podemos nos favorecer, contudo, da relação dialógica que um texto artístico tem com os seus outros. É possível, por exemplo, avaliar o imenso repertório de soluções e recursos musicais de que certamente se serviam os trovadores galego-portugueses. Para tanto, as cantigas que se viram destituídas de suas melodias podem ser comparadas, ou recuperadas em suas situações de diálogo, com as Cantigas de Santa Maria, com as seis Cantigas de amigo de Martim Codax, ou com as cantigas provençais e da *Minnesang* das quais conhecemos as melodias. Ao aproximar a estrutura poética de uma presumível estrutura musical, com base na recorrência de exemplos conhecidos, podemos constituir um documento histórico mais completo.

Quanto ao 'espetáculo', este pode ser intuído por vezes do próprio texto poético. Certas imagens que apelam de maneira mais especial à percepção sensorial nos apontam encobertamente o caminho da encenação, da performance, do gesto. Outro documento importante para a percepção do espetáculo são as iluminuras que acompanham as versões escritas dos cancioneiros. Estas nos revelam através de uma dimensão pictórica detalhes que de outra forma estariam perdidos no tempo. Instrumentos musicais, posições de performance, relações com o público, vestimentas, moda vigente, repertório de gestos – tudo isto pode ser deduzido, por exemplo, de um conjunto recorrente de iluminuras como as que aparecem nas páginas do *Cancioneiro da Ajuda* do circuito ibérico ou das miniaturas que aparecem nos registros da *Minnesang* ou da poesia provençal.

Os dois tipos de fontes – a pictórica e a textual – podem ser eficazmente cotejados, contanto que se leve em consideração que o discurso das representações visuais é de outra natureza que o dos signos verbais. Mesmo nas iluminuras, que são por excelência propostas de interação entre texto e imagem, o desenho e a letra podem se conservar como registros separados. Assim que,

por vezes, um destes registros subordina o outro. Pode a imagem ser uma mera ilustração do texto; pode o texto ser um mero comentário da imagem. Pode ser que o discurso visual seja um contraponto do verbal, cada qual conservando a sua autonomia; ou pode ser que se imbriquem um no outro. A imagem, como muitas vezes notamos, pode seguir, por um caminho mais curto, o que as palavras se encarregariam de representar com mais vagar em um texto corrente<sup>15</sup>. Linguagem sintética, como a poética, mas lidando com outro sistema de signos.

Estabelecida a consciência dos registros, resta invocar a compreensão de que, para o período medieval, as fronteiras entre Letra, Voz, e Imagem são muito mais difusas do que na arte ocidental a partir do Renascimento e até o século XX, quando finalmente são retomadas por alguns artistas modernos as experiências interativas (poesia concreta, pintores como Klee, Kandinski, Magritte, etc.). Aqui, como no mundo das iluminuras medievais, estamos em um outro universo estético. Da mesma forma, na longínqua Idade Média, Texto, Voz e Imagem fazem parte no circuito trovadoresco de uma única trindade.

Finalmente, o aspecto lúdico deve ser invocado para a compreensão da natureza da linguagem poética<sup>16</sup>. Na poesia trovadoresca, o jogo é a essência mesma da "*tenção*". Gênero por definição lúdico, por ele se traz o *disputatio* para dentro das cortes régias e senhoriais, permitindo que esta se torne um espaço experimental para as próprias relações sociais. Por meio deste jogo a Corte ordena, discute, hierarquiza e classifica a pluralidade. Ao mesmo tempo fixa regras de conduta, regras de trovar, regras de enunciar. E, portanto, limites que não devem ser transpassados impunemente. O próprio ambiente trovadoresco é um imenso jogo do qual participam diversos extratos culturais, diversos tipos sociais, e acima deles o rei, ele mesmo juiz e jogador.

São estas as singularidades do discurso trovadoresco que devem ser consideradas no seu tratamento historiográfico. Somente depois de ter controle sobre estes aspectos pode-se avançar historiograficamente na análise temática de uma cantiga, que em muitos casos é eficaz mas nem sempre suficiente. A

---

<sup>15</sup>- FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 40/41.

<sup>16</sup>- HUIZINGA, J. *Homo ludens — O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p.157.

abordagem temática de uma cantiga – a partir de uma análise de conteúdo – deve ser encarada por vezes como uma aproximação de superfície, como um vôo rasante sobre um oceano dentro do qual teremos inevitavelmente de mergulhar para trazer do fundo das águas a História e a Vida.

## REFERÊNCIAS

- AFONSO X. *Siete Partidas*. Braga: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980
- FERNÃO LOPES. *Crônica de El-Rei D. Pedro I*. Ed. Macchi, cap. VIII
- BAKHTIN, M. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BAKHTIN em *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- DUBY, G. *A Europa na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens — O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- JAKOBSON, R. “Linguistics and poetics” in *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit, 1960.
- LAPA, Manoel Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa*. Coimbra: 1981.
- OLIVEIRA MARQUES, A. H. *Guia do Estudante de História Medieval Portuguesa*. Lisboa: Estampa, 1988.
- TODOROV, T. Mikhail *Bakhtin: The Dialogical Principle*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- VERON, Eliseu em *A Produção do Sentido*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.