

O ROMAN DE FLAMENCA E A ARTE DO JOGRAL*

THE ROMAN DE FLAMENCA AND THE ART OF JONGLEUR

Janaína Marques
Universidade de Santiago de Compostela

Resumo: Os textos narrativos e poéticos eram difundidos oralmente por meio da interpretação dos jograis, responsáveis por quase toda a divulgação da produção literária da época. Presente desde a Antiguidade, a atividade jogralesca reunia diferentes competências: canto, música, composição, malabarismo, acrobacia e comicidade. O caráter oral da poesia narrativa medieval desloca nossa atenção para fatores que seriam inusitados em outras manifestações literárias como as habilidades do intérprete, as características do espaço de sua performance e a relação com a plateia. Sendo assim, o presente artigo buscará, através da narrativa anônima occitana *Roman de Flamenca*, datada da segunda metade do século XIII, explorar os versos do ponto de vista da expressividade do leitor e da receptividade do ouvinte, identificando as estratégias utilizadas na elaboração da narrativa como obra presencial.

Palavras-chave: Jogral, *Roman de Flamenca*, Performance.

Abstract: The narrative and poetic texts were orally disseminated through the performance of jongleurs, that were responsible almost exclusively for the disclosure of the current literary production in their time. Ongoing since Antiquity, the jongleresque activity demanded different skills: singing, music, composition, jugglery, acrobatics and comedy. The oral predominance in the medieval narrative poetry shifts our attention to factors that would be unusual for other literary manifestations, such as the skills of the performer, the characteristic of the space in which he performs and how he connects with the audience. Therefore, through the anonymous occitan narrative *Roman de Flamenca*, dated to the second half of the 13th century, this article intends to explore the verses from the perspective of its reader's expressiveness and the receptivity of the listener, indentifying the strategies used on the elaboration of the narrative as a live performance.

Keywords: Jongleur, *Roman de Flamenca*, Performance.

Recebido em: 22/11/2014
Aprovado em: 03/12/2014

* Este texto é uma extensão da seção dedicada ao *Roman de Flamenca* que apresentei em minha dissertação de mestrado. Cf. ROCHA, Janaína Marques Ferreira. *Espetáculo jogralesco: o gesto vocal*. 123p. Mestrado (Literatura e Crítica Literária). 2013. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Tese financiada pela Fundação de Amparo á Pesquisa do Estado de São Paulo.

As fórmulas de interpelar o público são marcas constantes nas narrativas medievais, seja para conter a dispersão dos ouvintes, para incluir comentários e julgamentos sobre o texto, ou para proporcionar novo fôlego ao jogral em trechos muito longos. O momento de execução da obra oral por um intérprete, bem como o instante de sua *performance*¹, é único e transitório o que torna impossível a reconstituição da obra em sua totalidade. O espetáculo dos jograis, portanto, só poderá ser compreendido em seu contexto concreto de execução, mas aqui nos deparamos com a contradição dessa empreitada, pois o distanciamento no tempo, como afirma Zumthor, “força-nos a perseguir o que sabemos não poder atingir”². Ainda que intangível ao pesquisador, podemos buscar indícios dessa oralidade inaugural através de recursos linguísticos fornecidos pelos textos dos manuscritos, mapeando, por exemplo, os elementos que atestam a modulação da voz e a expressividade do corpo. Os primeiros versos de um *roman* são especialmente representativos dessas intervenções dialógicas e apresentam diferentes expressões que pontuam toda narrativa: “Começarei agora a narração”³, “me ouvireis falar a partir de agora”⁴ ou ainda “essa história vos quero relatar e contar”⁵. Assim, de maneira direta privilegia a relação com o interlocutor, destinatário da obra, invocando a participação dos ouvintes. As interpelações do jogral podem ser expressas também gestualmente, pois apenas com um movimento de mãos ou uma expressão facial é possível cumprimentar, questionar, reprovar ou ainda mostrar satisfação, revelando que o corpo inteiro compõe o discurso no momento da *performance*. O intérprete dispõe, assim, de um amplo repertório gestual com o qual pode orquestrar diversas intenções: “Na fronteira entre dois domínios semióticos, o *gestus* dá conta do fato de que uma atitude corporal encontra equivalente numa inflexão de voz, e vice-versa, continuamente.”⁶. Muitas vezes, esses *gestus* - as marcas da inflexão da voz associada à atitude corporal - são sugeridos pela própria obra literária ao descrever olhares, cenas de batalhas e juramentos. Assim como a vestimenta, os acessórios e as expressões do corpo, as circunstâncias que envolvem a narração também participam do

¹ “a abordagem da obra inteira, concretizada pelas circunstâncias de sua transmissão e pela presença simultânea, num tempo e num lugar dados, dos participantes dessa ação.” (ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.).

² *Ibid.*, p.21.

³ CHRÉTIEN DE TROYES. *Erec y Enide*. Edição e notas Francesc Noy. Barcelona, UAB, 1984.

⁴ CHRÉTIEN DE TROYES. *Cligés*. Disponível em: www.gutenberg.org

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 244.

conteúdo da narrativa, daí o caráter movente dos textos orais, pois a modificação no ambiente altera a transmissão da *performance*.

É proposta deste artigo, portanto, identificar, através do *Roman de Flamenca*⁷, como a estruturação da narrativa e da trama é arquitetada de modo a potencializar os recursos vocais do intérprete, revelando os elementos transverbais que caracterizam o espetáculo jogralesco.

O *Roman de Flamenca*, datado da segunda metade do século XIII, chega até nós, conservado por um único manuscrito presente na biblioteca municipal de Carcassonne, constituído de 139 folhas de pergaminho, escrito em versos retos, numa só coluna, contendo 29 a 30 linhas por página. O manuscrito apresenta algumas lacunas que não comprometem o entendimento da obra. A lacuna inicial, entretanto, priva-nos de conhecer melhor o próprio autor, pois era comum, como nos mostra Chrétien de Troyes, que o escritor se apresentasse, na terceira pessoa, relatando as suas dificuldades e seu empenho em contar a história da maneira mais fiel e cativante, privando-nos também de uma descrição e de uma contextualização a respeito da protagonista Flamenca— bela como o sol, ajuizada e letrada. Os primeiros fragmentos do *roman* vieram a público somente em 1838, por meio de uma tradução francesa feita por Raynouard. A edição da obra completa, entretanto, ocorreu apenas em 1865, pelo filólogo Paul Meyer⁸. Para a análise do *Roman de Flamenca*, baseamo-nos no texto original, em língua *d'oc* conforme a edição de Paul Meyer sempre cotejando com as traduções para o Italiano de Mario Mancini⁹ e ao castelhano por Antoni Rossell¹⁰. Para as citações da obra medieval no presente artigo utilizaremos em nota, a referida tradução ao italiano de Mancini, de modo a facilitar a compreensão dos elementos por nós destacados.

A estrutura métrica de Flamenca segue uma simetria rigorosa, formada pela sucessão de rimas consoantes, emparelhadas, em versos octossílabos. O impacto sonoro das rimas consoantes foi progressivamente se impondo, como observa Menéndez Pidal¹¹:

⁷ *ROMAN de Flamenca*. Edição e notas Paul Meyer. Paris: Librairie Émile Bouillon, 1901.

⁸ *Ibid.*, [3]

⁹ *FLAMENCA*. Trad. e Intr. Mario Mancini. Roma: Carocci, 2006.

¹⁰ *EL ROMÁN de Flamenca*. Trad. e notas Antoni Rossell; Intr. Mercedes Brea. Guadalajara: Arlequín, 2009.

¹¹ MENENDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía Jugralesca y Juglares*. Madrid: Espasa – Calpe, 1975, p.201.

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

Em alguns casos, é utilizado o *enjambement* que estabelece a continuidade de um verso a outro, atenuando a pausa final, fazendo com que a voz sustente a última palavra para se unir à primeira do verso seguinte, o que instaura uma ruptura na cadência rítmica de cada estrofe e produz versos mais aligeirados. Esse desalinhamento intencional da simetria é marca inequívoca da oralidade da obra, podendo revelar-se também como uma alternativa ao paralelismo tradicional largamente utilizado na poesia lírica trovadoresca.

Indicando a inventividade de seu autor, ocorrem diversos casos de rima derivada e rimas equívocas – com a utilização de palavras homógrafas. São casos de derivação, por exemplo, as rimas: demanda/ manda (v 9-10); belaire/debellaire (v 119-120); umbra/enumbra (v 2434-2435); recorda/acorda (v 4839-4840), entre outros. Alguns casos de rimas equívocas são: “monz” (v 31-32), significando, no primeiro verso, “mundo”, e no segundo, “puro”; “cort” (v 107-108), “a corte” e “curto”; “comtes” (v 617 – 618), “contos” e “condes”. Um levantamento detalhado de todas as aparições das rimas com variações flexivas e das rimas com palavras polissêmicas foi realizado, em 1930, por Grimm¹² e posteriormente referendado por Cocito¹³, em 1971. Os casos de rimas equívocas demonstravam, segundo o tratado de poética occitano, sinal de sabedoria compositiva, ao contrário da utilização de repetições simples, sinônimo de pobreza poética.

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

¹² GRIMM, Charles. *Étude sur le Roman de Flamenca*. Paris, 1930

¹³ COCITO, Luciana. *Las novas de Guillaume de Nevers*. Genova: Tilgher, 1971.

E quan vi Guillem aitan gent (v 1910)
Quan luecs fo (v 4323)
E quan fon ben pres d'ora nona (v 6901)
Adonc si baizon ben mil ves (v 6866)
Adonc ela son cap secos (v 881)
Adoncas fai un joc cani,
Que las dens mostra e non ri.¹⁴ (v 1067-1068)

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

Lo matinet, quan l'alba par (v 1842)
Après manjar Guillems intret (v 3299)
Cel dimenegue sien obrier vengron (v 4731)
Aissi a tot cela an passat¹⁵ (v 6982)

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

Le malastrucs malaüratz
Grata l[o] suc, grata la cota,
Leval braier, tira la bota;
Poissas si dreissa, pois s'asetà,
Pois s'esterilla, poissas geta
Un gran badaïl e pois si seina¹⁶ (v 1258 a 1263)

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

L'us comtet de Pollonices,
De Tideu e d'Etioeles;
L'autres comtava d'Apolloine
Consi retenc Tyr e Sidoine;
L'us comtet de rei Alexandri,
L'autre d'Ero e de Leandri¹⁷ (v 633 a 638)

¹⁴ [Vedendo Guillem così cortese (1910); Arrivato il momento (4323); Quando furono le tre del pomeriggio (6901); Allora si abbracciano mille volte (6866); Allora lei scosse il capo (881); E mette su una smorfia di cane, mostra i denti, ma non ride (1067-1068)]

¹⁵ [Alle prime ore del mattino (1842); Dopo il pranzo, Guillem si ritirò (3299); Quella domenica vennero (4731); Così trascorse tutto quell'anno (6982)]

¹⁶ [Il poveraccio, il disgraziato. Si gratta la zucca, si gratta il fianco, tira su le braghe, tira gli stivali, poi si alza, poi si siede, poi si stira, poi butta fuori un gran sbadiglio, poi si segna]

¹⁷ [Uno raccontava di Polinice, di Tideo e di Eteocle, un altro raccontava del re Alessandro, un altro di Ero e di Leandro]

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

Vostra lausor fin'e vareja
Que luz per tot lo mon e raja,
Vostre pres e vostra valors,
Vostri beutatz, vostri ricors,
Vostre sens, vostra cortesía,
Vostre solaz, vostri paria ¹⁸(v 2807 a 2812)

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

Car mant'angoiss' e man pantais
Mant'angoiss[a] e man peril ¹⁹(v 6424 e 6425)

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

- Domna, veus monsenhor aici!
- Tan cridet- Veus ci mosenor!²⁰ (v 5658 e 5659)

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

V. cens pareilz de vestimentas
Totas de polpr'ab aur batut,
E mil lanzas e mil escut,
Mil espazas e mil ausberc,
Estan tut pres em um alberc,
E mil destreir tut sojornat. (v 416 a 421)

¹⁸ [La vostra fama vera e perfetta, che splende per tutto il mondo, il vostro pregio e il vostro valore, la vostra bellezza, la vostra nobiltà, il vostro senno, la vostra cortesia, la vostra amabilità, la vostra eccellenza]

¹⁹ [Prima ho passato angosce e incubi d'ogni sorta, dolori e pericoli]

²⁰ [Signora, ecco qui monsignore! Tanto Gridò: Ecco qui monsignore!]

Adonc si baizon bem mil ves (v 6866)
Ben son mil cavallier jurat. (v 6963)
Cent trombas ausiras sonar
E plus de mil grailes cornar ²¹(v 7269 e 7270)

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

Tut li ric home, per ufana,
De .viiij. jornadas enviro (v 195)
Escudier plus de .XXX.VIII. (v 778)

En Archimbautz non s'oblidet
Quar nou cenz e .LXXXXVII. ²²(v 793 e 794)

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

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

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

Desde que exceda alguns instantes, a comunicação oral não pode ser monólogo puro: ela requer imperiosamente um interlocutor, mesmo se reduzido a um papel silencioso. Eis por que o verbo poético exige o calor do contato: e os dons da sociabilidade, a afetividade que se espalha, o talento de fazer rir ou emocionar (...) porque o ouvinte-espectador é, de algum modo, co-autor da *obra*.²³

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

Ans an tut tres assas baisat,

²¹ [Cinquecento paia di tuniche, tutte di porpora con oro battuto, e mille lance e mille scudi, mille spade e mille usberghi sono pronti in un alloggio e mille veloci destrieri (416-421); Allora si abbracciano mille volte (6866); Più di mille cavalieri giurati (6963); Centro trombe potreste sentire e squillare più di mille clarini (7269-7270)]

²² [Tutti i nobili della regione, fino a otto giorni di cammino (195); Più di trentotto scudieri (778); Archimbaut non perse tempo a addobbò novecentonovantasette (793-794)]

²³ Ibid., [1]p. 222

Tengut estreg e manejat;
Et al re sis feiron ben leu,
De qu'ieu a dir cocha non leu ²⁴(v 7643 a 7646)

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

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

Qui volc ausir diverses comtes
De reis, de marques e de comtes,
Auzir ne poc tan can si volc;
Anc null' aurella non lai dolc. ²⁵(v 617 a 620)

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

Ha! ha! don non fon ges ergulz
Ni malesa ni vilanesa
So queus dis, mas vera temensa. ²⁶(v 4222 a 4224)

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

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

Ges hom de lui nom po[c] gabar,
Car li vertatz sobra val dih.
En un an non agran escrig
So que fasia en un jorn. ²⁷(v 1678 a 1681)

²⁴ [Tutte e tre le coppie hanno agio di baci, di abbracci, di carezze, e di fare altre cose di cui non ho fretta di parlarvi]

²⁵ [Nella cita ogni cosa di pregio viene portata a quella festa e chi vuole averla in dono può averla con una sola parola: La domando da parte del conte. (218-222); Chi è curioso di ascoltare storie di re, di marchesi, di conti, ne può ascoltare quante ne vuole, e nessun orecchio resta ozioso. (617-620)]

²⁶ [Ah, Ah, allora non veniva da orgoglio, o da malanimo, o da villania quello che vi disse, ma solo da timore]

Em diversas passagens, o humor se faz presente nas descrições, nas ações ou nos comentários do narrador. Mas, a principal comicidade é aquela que permeia toda a trama, como uma atmosfera, de uma maneira difusa, que consiste, como salienta Menéndez Pidal²⁸, no deleite provocado pelo “áspero choque entre o religioso e o profano”.

Qu'era tan de totz bons aips ples
Que mil cavallier n'agran pro (v 1754 e 1755)
Que non fon res El mon tan grieus
A lui nom paregues trop leus.²⁹(v 1759 e 1760)

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

Si miei [oil] s'adormo defors
Eu voil ab vos veille mos cors;
Oc, ab vos, domna, oc, ab vo!
Non pot dir s, qu'endormitz fo³⁰(v 3443 a 3446)

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

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

Quase sempre, o uso da sentença, no correr de um texto, é repetitivo; assim se reitera para nosso aprendizado e prazer a evocação de uma experiência transpessoal, a escuta desse barulho de multidão reunida, na boca dos sábios, em breves sequências altamente significantes, núcleo de

²⁷ [E non erano lodi a vuoto, perché il vero superava le parole. Ci sarebbe voluto più di un anno per scrivere le sue imprese di un giorno]

²⁸ Ibid.,[7]p. 144

²⁹ [che era ricco di così tante qualità da mantenere con onore ben più di mille Cavalieri (1754-1755); che la cosa più difficile del mondo gli sarebbe sembrata una sciocchezza (1759-1760)]

³⁰ [E si miei occhi si chiudono, fuori, voglio che com voi vegli il mio cuore. Sì, con voi, signora, si, con vo... Non pote dire i e si addormentò]

todo o pensamento – ricas de sentido a ponto de exigir uma decodificação com múltiplas dimensões, jamais completada.³¹

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

Ans dic quês eissa gilosia
Non sap aintan con el fasia
D'esser gilosa, per c'uimais
Lo sobreplus als gelos lais,
Quar mout ne fan de feras merras,
De tals n'i a, e follas erras. (v 1337 a 1342)

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

Del sieu ben dir no m'antremet (v 1731)

Mais zo laissez aras estar³²(v 7652)

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

Et eus dic ben, ses mentizo,
Que unquas mais, pos Amors fo,
Non hac tam bella gent ensems. (v 741 a 743)
Nous pensez pas ses lum anes
Guillems de Nivers, ni pes (v 7489 e 7490)

E dirai vos don so ave³³(v 7543)

Presentes já no momento da escrita, os ouvintes norteiam toda a *performance*: se o interesse da plateia começa a desfalecer, o leitor introduz uma nova expressão vocal ou gestual, ou até mesmo altera a ordem dos acontecimentos para buscar uma passagem

³¹ Ibid.,[1]p. 196

³² [anzi vi dico che la stessa Gelosia non sarebbe capace di essere gelosa come lui, lascio ai gelosi allora quello che non vi dico, le loro infinite e fiere stranezze, ben li conosco, le loro follie (1337-1342); Si avviano insieme verso l'albergo e trovano tutto pronto per il pranzo, ma a propósito non vi dirò niente: è un pranzo abbondante e raffinato (2635-2638); Non voglio celebrare le sue lodi (1731); Ma lasciamo questo, per ora (7652)].

³³ [e vi posso dire, senza mentire, che dal giorno che Amore nacque mai si vide più bella compagnia (741-743); Non crediate andasse senza lume Guillem di Nevers, o a piedi (7489-7490); E vi posso esporre la ragione (7543)]

mais atraente. Em *Erec y Enid*, essas “intervenções dialógicas” são usadas de forma ainda mais intensa, como neste momento em que o autor, na voz do jogral, prevendo o cansaço dos ouvintes, faz o seguinte alerta:

Ce jor se pot Erec vanter
c'onques tel joie ne fu faite;
ne porroit pas estre cretreite
ne contee par boche d'ome
mes je vos an dirai la some
briemant Sanz trop langue parole.³⁴

Do ponto de vista da recepção, essa técnica aprofunda o processo de adesão e se inscreve nos dons de “sociabilidade” e “afetividade” assinalados por Zumthor. Em outra passagem, Chrétien, exibindo total domínio de sua arte, realiza uma longa discussão consigo mesmo sobre a melhor maneira de conduzir a história:

Mes por coi vos deviseroie
la peinture des dras de soie,
don la chanbre estoit anbelie?
Le tans gasteroie an folie,
et ge nel vuel mie haster;
einçois me voel un po haster,
que qui tost va par droite voie
celui passe qui se desvoie:
por ce ne m'i voel arester.
Li rois comanda aprester
le souper, quant tans tu et ore.
Ici ne vuel feire demore,
se trover puis voie plus droite:
quanque cuers et boche covoitte
orent pleinieremant la nuit.³⁵

Todos esses recursos, tão bem articulados, fazem desse *roman* uma obra polifônica, que exige do jogral o pleno domínio de sua emissão vocal e uma sensibilidade acurada na criação das entonações adequadas. Aqui, o termo “polifonia” não se refere ao cruzamento das vozes de muitas personagens, mas evidencia os diferentes monólogos realizados por Guillermo e Flamenca. Encontramos, por exemplo, o simples pensamento em voz alta, em que o amante analisa a situação e planeja as suas ações:

Ben es fols gilos que s'eforsa
De guardar moillier; quar, se forsa
Non laill tol, ben lal tolra geinz
Que non val, som cug, gaire meinz.³⁶ (v 3819 a 3822)

³⁴ *EREC y Enide*. Edição e notas Francesc Noy. Barcelona, UAB, 1984, p.32

³⁵ *Ibid.*, p. 27

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

Doncas no fo ren als mas pena,
Car fui tan pres de la serena
Que vaus sim trais ab la douzur
De som pres e de sa valor,
De que fag m'a aital reclam
Que de set m'auci e de fam,
E tal talens, dejosta leis. ³⁷(v 4039 a 4045)

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

Quant Guillems ac vist pantaisan
Tot so que si dons li conseilla
Eis' Amors de joi lo reveilla
E diz: "Guillem[s], que cujas far?
Faras oimais re mas sommar? ³⁸(v 2960 a 2965)

Tendo a sua origem na Antiguidade Clássica, o método alegórico pertence à própria natureza humana, à mente em geral, e se presta especialmente a esse tipo de discurso, como salienta C. S. Lewis³⁹ na análise da obra *O Romance da Rosa*⁴⁰, composta em duas partes, a primeira escrita por Guilherme de Lorris, em 1225 aproximadamente; e a segunda, por Jean de Meun, em 1275:

Pois a função da alegoria não é de esconder, mas de revelar, e ela só é usada da forma apropriada para aquilo que não se pode dizer, ou não se pode dizer tão bem no discurso literal. Por isso é que a vida interior, e especialmente a vida de amor, religião e aventura espiritual, é sempre campo fértil para a alegoria verdadeira; pois há aí coisas intangíveis que apenas a alegoria é capaz de fixar e reticências que apenas a alegoria pode superar.⁴¹

³⁶ [È ben folle il geloso che lotta per custodire la moglie: se forza non gliela ruba, la ruberà l'ingegno, que non val, som cug, gaire meinz.]

³⁷ [Così fu per me solo supplizio essere tanto vicino a quella sirena che a sé mi attira con la dolcezza del suo pregio e del suo valore che tanto mi attira con la sua esca da uccidermi e di sete e di fame e di desiderio, vicino a lei.]

³⁸ [Quando Guillem ebbe visto in sogno tutto quello che la sua dama gli consiglia, Dama Amore ló scuote dalla gioia: Guillem, cos'hai in mente di fare? Non farai altro che sognare?]

³⁹ LEWIS, C.S. *Alegoria do Amor um estudo da tradição medieval*. Trad. Gabriele Greggersen. São Paulo: É Realizações, 2012.

⁴⁰ LE ROMAN de la Rose. Trad. e notas por Pierre Marteau. Disponível em <http://www.gutenberg.org/>

⁴¹ Ibid.[19],p. 175

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

Mais, abans que vestistz si fos,
Ubrils fenestrals ambedos
E vi La toro n cil estet
Per quês El plais e sospiret,
E sopleguet li de bom cor:
- Na tor, fai s'el, bell'est defor,
Ben cug dedins est pur' e clara.⁴²(v 2124 a 2130)

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

Guillems vai al mostier orar,
E diz soven en s'orason:
- Bels sener [Deus], volla mom pro;
Garas mi de mal e d'enug,
E das mi bon alber[g] anug.⁴³(v 1849 a 1853)

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

É importante salientar que todos esses recursos expressivos já estavam didaticamente expostos na obra *Retórica a Herênio*⁴⁴, como podemos observar nesses trechos.

Pois o que dissemos ser útil para conservar a voz também diz respeito à suavidade da pronúncia, de modo que aquilo que favorece nossa voz também ganha a aprovação do ouvinte. (...) As pausas fortificam a voz, tornam as falas mais harmoniosas ao separá-las e proporcionam ao ouvinte tempo para pensar. Relaxar do clamor contínuo conserva a voz e a variedade, com certeza, deleita sobremaneira o ouvinte ao cativar o seu ânimo com o tom de conversa ou aguçá-lo com o clamor.⁴⁵

⁴² [Ma, prima ancora di vestirsi, aprì tutte e due le imposte e scorse la torre dove stava l'oggetto dei suoi pianti e dei sospiri. A lei si rivolse in un sussurro: Torre, mia signora, bella di fuori, e così dentro vi so pura e chiara]

⁴³ [Guillem va in chiesa a pregare e ripete spesso nelle sue orazioni: Mio signore, vogliate il mio bene guardatemi dal malle e dall'affano]

⁴⁴ *RETÓRICA a herênio*. Trad. e intr. Ana Paula C. Faria e A. Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

⁴⁵ *Ibid.*, p.175.

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

Flamenca remas consirosa;
Mout si clamet malaürosa,
Mout si doloira es gaimenta,
Trista s'apella e dolenta;
Ab l'aiga del cor sos oils moilla;
Ben fai parer que trop si doilla.⁴⁶(v 4123 a 4128)

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

E so qu'il dis ausi Elis,
Mas non sap per que si marris
Si dons, que Margarid 'apella:
- Sa[i] vines, ma douza piuzella,
E vos Alis, aujas mon dol⁴⁷(v 4175 a 4179)

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

Adon Margarida respos:
- Douza donna, fé que dei vos,
Non cug que per mal o disses,
Quar ges nom par ta mal apres
Quês a vos disses vilania.⁴⁸(v 4203 a 4207)

Alis ha dig: - Si Deus m'ajut,
Mas vos [o] aves conegut,
Aici es vers; mas qual semblan,
Domna, vos fes quan fon davan?⁴⁹ (v 4217 a 4220)

A narrativa vai se desenvolvendo em torno de uma trama de sedução, povoada com todos os recursos já apontados e meticulosamente posicionados para extrair os seus melhores efeitos. Estamos assim, enredados na trama, exatamente no meio da história, quando, de repente, a atenção dos ouvintes se desloca das personagens e das ações e se concentra especificamente nas palavras. Do verso 3949 ao verso 5735, ou seja, ao longo

⁴⁶ [Flamenca rimane tutta pensierosa, si considera una sventurata, si addolora e si lamenta, si chiama triste e afflitta, le lacrime, acqua del cuore, bagnano i suoi occhi, non cessa di piangere]

⁴⁷ [Alis ascolta le sue parole, ma non sa perché si lamenta la sua signora, che chiama Margarida: Venite qui, mia cara ragazza, e voi Alis, ascoltate la mia pena.]

⁴⁸ [Le rispose allora Margarida: Cara signora, in fede mia, non credo avesse mala intenzione, perché non mi sembra così scortese al punto da dirvi una villania]

⁴⁹ [Continua Alis: Che Dio mi aiuti, se voi vedete le cose in questo modo, sarà pur vero, ma che aspetto aveva, signora, quand'era davanti a voi]

de mil setecentos e oitenta e seis versos, quase um quinto da obra, Guillermo e Flamenca se dedicam a um misterioso diálogo durante as missas.

Amors! Amors! trop m'o alongas,
Que la[s] setmanas son trop longas
El mot trop breu el mal cochos⁵⁰(v 4669 a 4671)

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

Tutz lur motz recordon e dison
El fuec d'amor ab els atison.⁵¹ (v 4963 e 4964)

Aitan gran delieg si doneron
Quan los motz qu'an ditz recorderon⁵²(v 5975 e 5976)

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

G: "Hai lás!" (v 3948)
F: "Que plains?" (v 4344)
G: "Mor mi." (v 4503)
F: "De que?"
G: "D'amor." (v 4878)
F: "Per cui?" (v 4940)
G: "Per vos."
F: "Qu'en pucs?" (v 5039)
G: "Garir." (v 5096)
F: "Consi." (v 5155)
G: "Per gein." (v 5204)
F: "E cal?" (v 5458)
G: "Iretz." (v 5460)
F: "Es on?" (v 5465)
G: "Als banz." (v 5467)
F: "Cora?" (v 5487)
G: "Jorn breu e gent." (v 5499)
F: "Plas mi."⁵³(v 5735)

⁵⁰ [Amore, Amore, che insopportabile attesa. Lunghe sono le settimane, brevi le parole, e furioso il male.]

⁵¹ [Ricordano, ripetono tutte le parole e così accendono il fuoco d'amore.]

⁵² [Provarono anche grande gioia nel ricordare le loro brevi parole]

⁵³ [Ahimè!; Che hai?; Muoio; Di che?; D'amore; Per chi; Per voi; Che fare?; Guarire; Come?; Per arte; E quale?; Andrete; E dove?; Ai bagni; Quando?; Presto e subito; Mi piace]

O diálogo apresenta uma ligação direta com a VI e VII estrofes da cantiga *Ges non puesc en bon vers fallir*, do trovador Peire Rogier⁵⁴

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

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

Lasset! caitiu! que dem farai
Ni qual conseil ara penrai?
Non sai qui donc, Amors, quet val?
Qu'il non s'entremet d'autrui mal.
- Tort hás. – Per que? – Si fai. – Cossi?
- Deu! fez ti parlar hui ab si.
- Vers es ab ma dona parliei,
Mas qual pro i hai, ni qu'enancier? ⁵⁵(v 4009 a 4016)

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

Lo romanz ausa davaus destre
E fal biaissar a senestre,
E quan fes parer quel baises. ⁵⁶(v 4485 a 4487)

⁵⁴ RIQUER, Martín. *Los Trovadores: história literária y textos*. Barcelona: Ariel, 1992, p.269.

⁵⁵ [Misero, sventurato! Dio, cosa faro, da chi potro prendere consiglio? Non so. –Da chi? Da Amore, che non si cura delle pene altrui? – Sbagli. – Perché? – Sbagli. – E dove? – Dio! Oggi ti há fatto parlare con lei! – È vero, ho parlato con la mia dama, ma che bene, che vantaggio ne ho avuto?]

⁵⁶ [Alza il romanzo verso destra poi lo inclina a sinistra, e nel momento in cui lo bacia]

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

E prec que vezen mi, sius plas,
Estas salutz vos eis digas,
Car vos la[s] sabres mielz legir
E faire los motz avenir,
Qu'otra ves las aves legidas.⁵⁷(v 7083 a 7087)

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

Una flors l'issi per la boca
Que totz lo[s] caps dels verses tocha;
Et a la fin outra n'avia
Quel[s] pren atressi totz els lia
Els men'ensem totz a l'aureilla⁵⁸ (v 7105 a 7109)

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

Car cest es plus bels e plus grans
E mielz legens e mielz cantans.⁵⁹(v 4209 e 4210)

Poissas li dis uma lauzenga,
Si com cel quês a mel em lenga.⁶⁰(v 3497 e 3498)

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

Daus l'otra part Guillems juguet
Al mielz que saup, e bem trobet,
Mon essient, qui juec li tenc
Aissi com a lui si covenc.⁶¹ (v 6491 6495)

⁵⁷ [E vi prego di leggere, se vi piace, voi stesso, qui, questi saluti, perché voi, che già li conoscete, li saprete leggere come si deve, dando valore a tutte le parole.]

⁵⁸ [Dalla sua bocca usciva un fiore che toccava l'inizio di tutti i versi, e alla fine c'è un altro fiore che unisce i versi allo stesso modo e tutti li conduce all'orecchio]

⁵⁹ [perché è più bello, più grande, e legge meglio, e canta meglio]

⁶⁰ [Aggiunse ancora qualche complimento come chi parla con lingua di miele]

⁶¹ [Torniamo a Guillem, che giocò come meglio poteva e trovo, vi assicuro, dall'altra parte, una compagna degna di lui.]

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

- Margarida, tro ben t'es pres
E ja iest bona trobairis.⁶²(v 4576 e 4577)

O termo *trobairis* ou trovadora, segundo Antoni Rossell, refere-se àquela que “compone versos y música, pero también que ‘encuentra’ las palabras adecuadas.”⁶³. Toda a emocionante aventura do triângulo amoroso Archimbaut, Flamenca e Guillermo se constitui nessa busca da melhor palavra, em que o próprio ato de narrar ocupa também o centro das tensões e das atenções. O *Roman de Flamenca* encontra uma grande receptividade no ouvinte contemporâneo, como já salientamos, não só por essa apropriação lúdica da metalinguagem, mas, fundamentalmente por, aquilo que caracteriza o texto medieval: uma arte presencial, em que o texto se articula com diferentes linguagens – a voz, o gesto, o espaço e a interatividade com os ouvintes.

⁶² [Margarida sei stata bravissima, sei proprio una eccellente trovatrice]

⁶³ Ibid., p.230