

## LOURENÇO: JOGRAL IMPERTINENTE

Affonso Robl  
Universidade Federal do Paraná

### RESUMO

O autor procura precisar as atribuições e a condição do jogral na sociedade hierarquizada da Península Ibérica do séc. XIII. O jogral é o profissional que vive do seu mister: citar e dizer sões alheios; um homem, portanto, que pertence à classe servil. A jogralia, palaciana ou popular, era, pois, ofício próprio do vilão; daí, a incompatibilidade, ao menos teórica, que na Península havia entre a condição nobre e a profissão jogralesca. Embora congregados pelo mesmo objetivo — proporcionar entretenimento aos fidalgos — existia entre as classes trovadorescas das cortes e solares certo clima de tensões e conflitos, provocado pelo fato incontornável da ascensão social por parte de jograis talentosos, peritos na arte de **trobar**.

Apesar de sua origem humilde, Lourenço tornou-se o melhor dos jograis-poetas. Mas seu talento e sua ambição chamaram a atenção dos trovadores de estirpe, que motejam de suas pretensões trovadorescas, taxando-o de incompetente. Em contrapartida, Lourenço, fecundo **tencista**, revida bravamente aos ataques dos artistas de mais elevada linhagem.

Lourenço, protótipo do jogral com pretensões a trovador, conseguiu atingir, por suas qualidades artísticas e por sua pertinência e impertinência, posição de relevo no trovadorismo galego-português.

Personagem interessante e original, o jogral Lourenço atraiu a atenção de vários estudiosos: Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Menéndez Pidal, José Joaquim Nunes, Antônio José Saraiva, Rodrigues Lapa e, sobretudo, Giuseppe Tavani.<sup>1</sup>

À mingua de outras fontes, os lineamentos do perfil humano, do caráter e da dimensão histórica de Lourenço devem

1 Ver a respectiva bibliografia.

ser deduzidos de sua própria obra literária e de poesias que a ele se referem. Conhecemos, porém, o risco que se corre quando se trabalha sobre textos poéticos, pois não nos esquece a frase lapidar de Fernando Pessoa. Mas, embora os poetas medievais também finjam “que é dor a dor que deveras sentem”; embora as rígidas regras da poética trovadoresca condicionem, de certa forma, a emotividade e a liberdade de expressão, é preciso acreditar que existem rios subterrâneos que acabam sempre por aflorar.<sup>2</sup>

A reconstituição da personalidade de um autor torna-se mais insegura e movediça quando está baseada em cantigas d'amigo, nas quais o poeta esconde por detrás de *tópoi* subreptícios a sua realidade humana. Já nas cantigas d'escárnio e maldizer, e nas tensões, o tom polêmico costuma revelar um pouco mais nitidamente — em que pese às evidentes hipérboles — a verdade dos fatos, não pretendendo com isso dizer que tudo se deva tomar ao pé da letra, quase como se fossem crônicas versificadas.

O que importa frisar é que as poesias satíricas e polêmicas são, ao que se supõe, provocadas por fatos ou motivos reais. Por isso, não conseguimos concordar com Eugênio Asensio, para quem as burlas medievais não podem ser consideradas como fonte segura de informações, visto que “el Pegaso de los poetas satíricos, cansado muy pronto de pacer en los prados de la realidad, propende a remontarse a las nubes de la imaginación o convención”.<sup>3</sup> Embasada na vida real e não no mundo dos sonhos, a sátira, além de refletir a sensibilidade e a criatividade do autor, não deixa de conter, descontadas as hiperbólicas fórmulas tópicas, algum material biográfico, constituindo assim valioso documento de informação.

### Lourenço era jogral

É incontestável que Lourenço foi jogral. Este fato vem atestado pelas rubricas dos cancioneiros e confirmado pelos interlocutores nas composições polêmico-satíricas. O *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (CNB)* e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (CV)* atribuem a “Lourenço jogar” um total de dezoito composições, das quais sete, que são tensões, vêm transcritas unicamente no CV e as demais, em ambos os apógrafos italianos; trata-se de duas cantigas d'amor, sete cantigas d'amigo, uma cantiga de maldizer e oito tensões.

2 Cf. ADRAGÃO, José V. *Cantigas de escárnio e maldizer: uma leitura sociolinguística*. Comunicação apresentada ao XV Congresso Internacional de Linguística e Filologia Românicas. Rio de Janeiro, 1977. Datilografado.

3 ABENSIO, Eugênio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. 2.ed. Madrid, Gredos, 1970. p. 125.

Origina-se o termo provençal **jograr** do adjetivo latino **iocularis** (“risível”, “ridículo”), que, substantivado, equipara-se, desde o séc. VII, a **ioculator** (“zombeteiro”; “hístrião”; “jogral”), para vulgarizar-se, no séc. XII, com a acepção de indivíduo que diverte tanto a nobreza como a vilania. A forma arcaica, registrada nos cancioneiros, livros de linhagem e documentos legislativos, é **jograr**, que, mediante dissimilação (cp. **fror-frol**), passou a **jogral**.

Equivalentes aos jograis são comediantes latinos (**mimi**, **histriones**, **scurrae**, **thymelici**) e aos **scopas** germânicos, isto é, aedos, que, viajando de palácio em palácio, cantavam, como autores ou meros executantes, as gestas da nobreza bárbara.

“Jograis — para Menéndez Pidal — eram todos aqueles que ganhavam a vida atuando perante um público, para recreá-lo com a música, com a literatura, com charlatanices ou com prestidigitações, acrobacias e mímicas.”<sup>4</sup>

O certo é que a joglaria era bem mais antiga que o trovadorismo. Mesmo antes da época trovadoresca, na Península Ibérica, como também em outras regiões, o jogral era figura obrigatória em todos os festejos. Disso existem testemunhos nos tempos de Afonso II de Aragão (1180). Jograis e segréis — que representavam a pristina cultura popular da Península, máxime da Galiza — historicamente precedem os trovadores. O jogral, além de executante, podia ser também autor. Por exemplo, o clérigo Gonçalo de Berceo denominava-se jogral de São Domingos de Silos, pois pusera em versos a biografia desse santo.

No séc. XI, surge nova designação occitânica para o poeta-músico: **trobador**. E da Provença, que vivia um período de quase dois séculos de paz, vieram os trovadores, com sua arte refinada, ensinar a gente luso-galega “em maneira de provençal a fazer agora a cantar d’amor”. Dentre os mestres da poesia galego-portuguesa devem ser ressaltados:

“O jogral Palha, muito considerado na corte de Afonso VII de Castela, burguês de Compostela, mestre da primitiva poesia galega, hoje perdida; o trovador provençal Marcabru, que pregou aos franceses a cruzada contra os mouros e gozou também algum tempo o favor da corte de Afonso VII; e o trovador provençal Gavaudan, o Velho, em cujas composições se encontram referências a Portugal.”<sup>5</sup>

4 MENENDEZ PIDAL. R. *Poesia juglaresca y juglares*. Buenos Aires. Espasa-Calpe. 1942. p. 12.

5 LACERDA. V. *Cortes. Unidades literárias*. Rio de Janeiro, Org. Simões, 1953. p. 75.

Mas, quando se uniram o lirismo de inspiração provençal e de origem peninsular, formando aquele equilíbrio interessante a toda arte, a poesia galego-portuguesa, que mergulha suas raízes na cultura religioso-popular irradiada de Santiago de Compostela, tornou-se mais complexa e, conseqüentemente, aumentaram as classes ligadas à arte poético-musical: trovadores, segréis, jograis, soldadeiras.

Na *Declaratió del senher rey N'Amfos de Castela*, de 1275, observa-se o zelo, exagerado, de Afonso X, assessorado por Guiraut Riquier, em fixar com exatidão, para pôr ordem na confusão reinante, os limites entre as diversas classes da hierarquia trovadoresca.<sup>6</sup> Diligentemente distingue o Rei Sábio os *cazurros* e os *juglares*. Os primeiros seriam aqueles que, desprovidos de boas maneiras, recitam sem sentido ou exercem a sua arte vil por ruas e praças, ganhando desonradamente o dinheiro; o rei de Castela também inclui nesta infima categoria o bobo da corte (maninelo, bufão ou truão). Carolina Michaélis apresenta-nos esta idéia sobre o *cazurro* ou jogral do povo:

“O pultriqueiro que vil e desonestamente exercia o seu mester, isto é, ganhando dinheiro, pouco e mal, nas praças e tabernas, fazendo saltar macaquinhos, cabritos, perros, representando com títeres, remedando vozes de pássaros e dizendo disparates com palavrões para regozijo da arraia miúda”.<sup>7</sup>

Os *juglares* são os que, com cortesia e ciência, sabem comportar-se entre pessoas nobres e ricas, para tocar instrumentos, trazer notícias, contar relatos poéticos, e cantar versos e cantigas feitas por outros. Somente a estes, os jograis da corte, outorga o Rei o direito de se apresentarem nos palácios e solares.

As cantigas d'escárnio e maldizer atestam que as principais atribuições dos jograis eram cantar versos alheios e/ou acompanhá-los com instrumentos de sopro, de corda ou de percussão. Em princípio, portanto, entre os galego-portugueses o trovador compunha a palavra e o som das canções que o jogral devia executar. Todavia, essa distinção não é fundamental, porque diversos jograis eram também autores e, em contrapartida, trovadores havia que também executavam composições alheias. O jogral, numa distinção específica, é o profissional que vive única e exclusivamente do seu mister; um homem, portanto, que pertence à classe

6 MENENDEZ PIDAL, op. cit., p. 17-9.

7 VASCONCELOS, Carolina Michaélis. *Cancioneiro da Ajuda*. Ed. crít. coment. Halle, M. Niemeyer. 1904. 2 v. Abreviatura: CA(1).

servil. A jogralia, palaciana ou popular, era, pois, ofício próprio do vilão.<sup>8</sup> Daí, a incompatibilidade, ao menos teórica, que na Península Ibérica havia entre a condição nobre e a profissão jogralesca.

### Lourenço era jogral impertinente

No começo de sua carreira artística, Lourenço esteve, como jogral, a serviço do segrel João Garcia de Guilhade. Aprendeu, pois, em boa escola os segredos da gaia ciência, tornando-se, com o passar dos anos, o melhor dos jograis-poetas. Suas composições atestam que não lhe faltava certa dose de talento poético.<sup>9</sup> Leia-se, por exemplo, a cantiga d'amigo CV 866. Nessa graciosa cantiga de cantiga, o leve movimento circular das variantes formais em torno ao refrão atinge o *optimum* do processo paralelístico — a simetria de repetições e de variações:

“Ua moça namorada  
dizia un cantar d'amor.  
E diss'ela: “Nostro Senhor,  
hoj'eu foss'aventurada  
que oíss'o meu amigo  
com'eu este cantar digo!”

A moça ben parecia.  
e en sa voz manselã \*  
cantou e diss'a menã:  
“Prouguess'a Santa Maria  
que oíss'o meu amigo  
com'eu este cantar digo!”

Cantava mui de coração  
e mui fremosa estava.  
E disse, quando cantava:  
“Peç'eu a Deus por pediçon  
qu'oíss'o meu amigo  
com'eu este cantar digo!”

Côncio de suas qualidades versificatórias, Lourenço procura elevar-se, a todo o custo, à posição de trovador, para fazer da sua arte um meio de manutenção e glória. Mas seu ta-

8 Vilão (do latim Villanu, “referente ao campo”, que, por sua vez, é derivado de villa, “casa de campo”) era o plebeu da Idade Média; gente de baixa extração, “arraja miúda”, no dizer de Fernão Lopes. Na degeneração do seu sentido patenteia-se a influência de vil (latim vile), “baixo, grosseiro, ignóbil”, cujo aumentativo acabou por gerar uma colisão homonímica.

9 Eugénio Asensio diverge um pouco de nossa opinião: “As cantigas de Lourenço revelam claramente as virtudes e as limitações do estilo velho, bom para a efusão passional, mas acanhado para uma sensibilidade complexa e educada” (p. 98).

\* O macron (—) equivale ao til.

lento e suas impertinências chamaram a atenção dos trovadores de nobre estirpe, que, não podendo ver de bons olhos que um simples vilão como Lourenço se alçasse ao mais elevado grau da hierarquia artística, tacham-no de incompetente, não só no trovar a que agora se entregava, mas também no antigo ofício de citolar e cantar.

A tenção LAPA 219 mostra-nos Lourenço ainda sob a dependência de Guilhade, mas, ao mesmo tempo, já preludia a progressiva independência do jogral que, embora consciente de suas aptidões poéticas, ainda está à procura de um patrão mais generoso.<sup>10</sup> Já em outra tenção, LAPA 918, aparece a primeira manifestação de veleidades poéticas do jogral — motivo da agressão verbal por parte de Guilhade, que ameaça até ir às vias de fato. Afirma Guilhade:

“Lourenço jograr, hás mui gran sabor  
de citolares; ar queres cantar;  
des i ar filha-te log’a trobar  
e tées-t’ora já por trobador.  
E por tod’est’ua ren ti direi:  
Deus me cofonda, se hoj’eu i sei  
destes mesteres qual fazes melhor!”

Retruca Lourenço:

“Joan Garcia, no vosso trobar  
acharedes muito que correger;  
e leixade-mi, que sei ben fazer  
estes mesteres que fui começar;  
ca no vosso trobar, sei-m’eu com’é,  
i há de correger, per bõa fé,  
mais que nos meus, en que m’ides travar!”

E conclui Guilhade:

“Vêes, Lourenç’, ora m’assanharei,  
pois mal i entenças, e ti farei  
o citolon na cabeça quebrar!”

D. João Soares Coelho e João Garcia de Guilhade andavam às turras. Parece que a discriminação social não favorecia a amizade entre o rico-homem e o cavaleiro-vilão. Na tenção com Lourenço, o trovador aproveita esplendidamente da ocasião para insinuar que Guilhade desconhecia a técnica

10 A abreviatura LAPA refere-se à obra de LAPA, M. Rodrigues. *Cantigas d’escarhno e maldizer dos trovadores galego-portugueses*. 2.ed. Coimbra, Ed. Galáxia, 1970. As leituras, em parte, são nossas.

versificatória: não sabia rimar nem medir os versos (LAPA 240). Mas João Garcia não se dá por achado e, por ocasião do escândalo das amas e tecedeiras, revida ao poderoso fidalgo de Afonso III de Portugal. Andando pela corte do Rei Sábio, Soares Coelho pôs-se um dia a galantear certa ama com prendas de tecedeira. Alvorçou-se o mundo trovadoresco com essa inovação. Realmente, requestar mulheres casadas de baixo nível social, embora pastorinhas (jovens), não se coadunava com a concepção do amor virginal das cantigas d'amigo, em que a **mocelinha** era a figura central, como também se opunha frontalmente à doutrina do **amar altamente** dos cantares d'amor, nos quais o trovador devia erguer seus olhos súplices para donas de alta linhagem. D. Fernão Garcia Esgaravunha, D. Airas Peres Vuitoron e o jogral Juião Bolseiro não poupam remoques ao rico-homem trovador. João Garcia de Guilhade também entrou na liça com a cantiga de maldizer "Par Deus, Lourenço, muito desaguisadas" (LAPA 215). Usa o método indireto, já adotado por Soares Coelho. Manda que Lourenço dê este recado ao antagonista: João Garcia sempre decantou **bõas donas** e **lhe causam estranheza** aqueles que se preocupam em cantar **amas mamadas** (amas-de-leite). A composição, ainda que fraca, encerra, contudo, algum valor histórico. Carolina Michaëlis assinala o ano de 1273 para a inovação temática de Coelho.<sup>11</sup> Evidentemente, a mesma data deverá valer também para esse escárnio de Guilhade, que apresenta Lourenço ainda a serviço do segrel, mas já poeta autônomo e não mero executor. Portanto, 1273 marcaria o término a quo das atividades poéticas do jogral.

Infere-se de duas cantigas de maldizer que Lourenço largou o ofício de músico-cantor, abandonando de vez o serviço de João Garcia de Guilhade, para lançar-se decididamente ao **mester de trobar**. Essa sua atitude, porém, não foi do agrado do sestroso ex-patrão, que, ferido em seu orgulho artístico, pois o jogral afirmara ter encontrado muitas falhas técnicas nas poesias do segrel, vale-se da ironia e do sarcasmo para molestá-lo:

"Lourenço, pois te quitas de rascar  
e desemparas o teu citolon,  
rogo-te que nunca digas meu son,  
e jamais nunca mi farás pesar;  
ca per trobar queres já quarecer,  
e farás-m'ora desejos perder  
do trobador que trobou do Juncal" (LAPA 210).

11 VASCONCELOS, Carolina Michaëlis. Randglossen zur altportugiesischen Liederbuch: der Ammen-Streit. *Zeitschrift für romanische Philologie*, 20(2):174-9, 1896.

“E seria conhecedor  
de seu trobar, por non fazer  
os outros errados seer;  
e el guarria mui melhor  
sen trobar e sen citolon,  
pois perdeu a voz e o son  
por que o ferian peor” (LAPA 211).

Os termos de cunho depreciativo **rascar**, **cepo** e **citolon**, para designar, respectivamente, o modo de executar e o instrumento musical, bem demonstram o desprezo que Guilhade votava às qualidades artísticas do jogral.

Mais tarde, Lourenço põe-se a entençar com D. João Pires de Aboim. As acusações que Aboim move contra o jogral são as mesmas que, com monótona uniformidade, os outros trovadores assacam contra ele, tornando-se **tópoi** obrigatórios: enquanto ficava a arranhar o seu **citolon**, Lourenço podia viver relativamente bem, mas quando tenta exorbitar os limites impostos pelas barreiras sociais e quer alçar-se a trovador, apenas patenteia toda a sua rressupina ignorância:

“Ben tanto sabes tu que é trobar  
ben quanto sab’o asno de leer” (LAPA 222).

Apesar das diatribes iniciais, Aboim reconhece ao jogral certas capacidades musicais:

“Lourenço, soías tu guarecer  
como podias, per teu citolon,  
ou ben ou mal, non ti digu’eu de non” (LAPA 222).

O trovador extravasa, mais tarde, numa tenção com Soares Coelho, a sua incontida satisfação pela atitude insolitamente cautelosa de Lourenço: o temido jogral, tão inclinado às contendas, não mais ousou atacá-lo porque implicitamente reconhecia que ele, Aboim, era o melhor dos trovadores. Transcrevemos a estrofe pertinente ao caso, que Carolina Michaëlis erroneamente atribuiu a Coelho:<sup>12</sup>

“Joan Soares, non poss’eu estar  
que vos non diga o que vej’aqui:  
vejo Lourenço com muitos travar,  
pero non-no vejo travar en mi;  
e ben sei eu porque aquesto faz:  
porque sab’el que, quant’en trobar jaz,  
que mi o sei todo e que x’é tod’en mi” (LAPA 223).

12 Cf. CA(1), v.2. p. 367.



A ambição impele Lourenço para o alto... Entrar ao serviço da corte era o ideal perseguido por todo jogral. Também Lourenço lutava por isso. Porém, o áulico Rodrigo Eanes Redondo procurava barrar-lhe o acesso ao palácio do rei de Portugal, afiançando-lhe que

“de tod’homen que entendudo for  
non haverá en teu cantar sabor  
nen cho colherán en casa del-rei (LAPA 273).

Lourenço, porém, está convicto de suas habilidades artísticas que o habilitam ao posto de jogral da corte:

“Rodrigu’Eanes, u meu cantar for,  
non achará rei nen emperador  
que o non colha mui ben, eu o sei” (LAPA 273).

Mas na tenção com Martim Moxa, em que se profliga a avareza e a ganância dos validos do rei, deduz-se que Lourenço assistiu na corte. O clérigo Moxa começa por perguntar ao jogral:

“Vós, que soedes en corte morar,  
destes privados queria saber  
se lhes há privança muit’a durar,  
ca os non vejo tomar e pedir;  
e o que lhes non quer dar ou servir  
non pode ren con el-rei adubar” (LAPA 278).

É difícil estabelecer se essa tenção pertence ao período português ou castelhano das atividades poéticas de Lourenço, porquanto não se sabe se a rubrica que vem sotoposta à poesia — “Esta cantiga supra foi feita, em tempo de D. Afonso, a seus privados” — diz respeito a Afonso X de Castela, ou a Afonso III ou Afonso IV de Portugal.

De saída, deve-se convir que a composição não pertence ao período de Afonso IV (1325-1357), filho de D. Dinis, pois dificilmente a atividade poética de Lourenço se estendeu para além da morte do Rei Sábio, ocorrida em 1284; é preciso tomar ainda em consideração que Sancho IV (1284-1295), rei de Leão e Castela, mostrou-se pouco propenso a continuar o mecenatismo paterno. Além disso, é inverossímil que Moxa ainda vivesse em 1325, pois o jogral Afonso Gomes de Sarria, que poetou nos últimos anos de Sancho II (1223-1248) e nos primeiros de Afonso III (1248-1279), já o tachava zombeteiramente de muito velho (LAPA 55).

Só entram, portanto, em questão as cortes de Afonso X de Castela e Afonso III de Portugal. Qual das duas porém? Pelas insinuações de João Vasques sobre a “fuga” de Lourenço e particularmente pela possibilidade de reconhecer os privados satirizados, os poderosos ministros do Bolanhês, estamos inclinados a pensar que se deva tratar da corte lusitana. De fato, pode-se identificar, pelo menos, dois prepotentes fidalgos de Afonso III: João Peres de Aboim e Estêvão Anes, que, acobertados pela aquiescência e até pelo apoio real, cometiam tamanhas rapinagens que bem mereciam essa crítica causticante.<sup>13</sup>

Entretanto, Luciana Stegagno Picchio<sup>14</sup> julga que a sátira se refere aos ministros de Afonso X e que, portanto, ela deve ser incluída entre os lamentos de Moxa sobre “o mundo às avessas”, provocados pela situação que se criou no reino de Castela após a guerra de Granada (1263-1264) e a rebelião dos nobres (1271). Aliás, Tavani deixou aberta a estrada para essa solução:

“... la tenzone con Martin Moxa, assegnata da C. Michaëlis al periodo portoghese e anzi assunta come prova della permanenza di Lourenço alla corte di Afonso III, può attribuirsi con altrettanta verosimiglianza al periodo castigliano, tanto sono vaghi e polivalente gli acceni allo strapotere e alla prepotenza dei favoriti reali.”<sup>15</sup>

Seja como for, Lourenço permaneceu por pouco tempo “en cas del-rei.” A sua tenção com João Vasques atesta que o jogra! se encontrava, à época, fora de Portugal:

“— Lourenço, .....  
 mais di-me ti, que trobas desigual;  
 se te deitan por én de Portugal,  
 ou mataste homen ou roubaste haver?  
 “— Joan Vaásquez, nunca roubei ren,  
 nen matei homen nen ar mereci  
 por que mi deitassen, mas vii aqui  
 por gãar algo .....” (LAPA 275).

Das duas frases “se te deitan por én de Portugal” e “vii aqui gãar algo” infere-se que o encontro realizou-se fora da pá-

13 Cf. TAVANI, Giuseppe. Lourenço: poesie e tenzoni. Modena. Società Editrice Modenese, 1964. p. 127-8.

14 Cf. Martin Moya: le poesie. Roma. Ed.dell'Ateneo, 1968. p. 41-8 e 112-44.

15 TAVANI, p. 22-3.

tria, provavelmente na corte de Afonso X — verdadeira academia de sábios e artistas. Qual teria sido, porém, o motivo real da “fuga” de Lourenço? Uma violenta reação dos privados de Afonso III que foram achincalhados na tenção com Martim Moxa, ou as restrições de ordem financeira impostas à corte portuguesa pelo novo Regimento de 1261 — “el rei haja três jograres en sa casa e non mais” — seriam motivos mais que suficientes. E as alusões de João Vasques serão elas, então, de cunho puramente polêmico-satírico? Infelizmente, não temos elementos para responder.

Em Castela, o ex-tocador de cítola continuou a fazer tenções, gênero em que se dizia mestre, o que, aliás, era pura verdade. Entretanto, agastado pelos continuos ataques que os trovadores lançavam a seus dotes poéticos, recorreu a um poeta de nomeada, Pero Garcia Burgalês, na esperança de receber dele um julgamento sereno e objetivo, que lhe servisse, vítima de tantas acusações, como arma de defesa. Não recebeu, porém, um juízo favorável:

“Don Lourenço, muito me cometedes  
e en trobar muito ar loades;  
e dizen esses con que vós trobades  
que de trobar nulha ren non sabedes,  
nen rimades nen sabedes iguar;  
e pois vos assi travan en trobar,  
de vos julgar, senhor, non me coitedes” (LAPA 274).

Em resposta, Lourenço conclui seu desafio com três versos incisivos e bem estruturados, acusando o interlocutor de incompetência e, quiçá, de suborno:

“Don Pedro, en como vos ouç'i falar,  
ou vós ben non sabedes juigar,  
ou já dos outros ofreçon havedes” (LAPA 274).

Polemizou, ainda, com Pedro Amigo de Sevilha, acusando o clérigo-jogral de produzir “cantares sempre en seu son”, isto é, monótonas. Replicando, Pedro Amigo aconselha a Lourenço que largue de compor cantigas e deixe de cantar e tanger o citolão (LAPA 272 e 230).

Apesar de tudo isso, o ex-jogral, ao que parece, viveu famoso e próspero na corte castelhana, chegando até a adquirir umas casas, embora sem muita sorte, como se depreende de um escárnio de Pero Gomes Barroso, fidalgo português a serviço do Rei Sábio:

“Pero Lourenço<sup>16</sup>, comprastes  
 uas casas e mercastes  
 delas mal, pero catastes  
 ant’as casas e, porén,  
 par Deus, vós vos enganastes,  
 que as non catastes ben” (LAPA 389).

Interessante observar que, embora motejando, Barroso dispensa a Lourenço um tratamento cortês e respeitoso, usando o tratamento vós — índice, sem dúvida, de uma melhor posição social e econômica que o jogral logrou atingir.

### Conclusão

Ao analisar o cancionero escarninho galego-português, entrevemos a convivência de trovadores, segréis e jograis, numa espécie de confraria litero-musical, que gravitava em torno da corte do soberano ou dos paços senhoriais. Mas, embora congregados pelo mesmo objetivo: proporcionar entretenimento aos fidalgos, havia entre as classes trovadorescas das cortes e solares certo clima de tensões e conflitos, provocado pelas pretensões de artistas de origem vilã que queriam alçar-se à nobre categoria dos trovadores. Diante do fato incontrolável de certa ascensão social por parte de jograis talentosos, os produtores da arte privilegiados, estribados na cosmovisão hierarquizada da sociedade medieval e impelidos pelo temor da concorrência, não se cansavam de dirigir pesadas diatribes aos autores de origem mais humilde, para rebaixá-los ainda mais. Em contrapartida, respaldados em seu talento e na liberdade que o convívio com cortesãos lhes outorgava, os jograis não tinham receio de, contra-atacando, motejar ferina e ousadamente dos artistas de elevada progénie.

Para Kenneth Scholberg, a quase totalidade das tenções e dos cantares escarninhos cujo tema é a rivalidade entre trovadores e jograis não passa de pretexto lúdico para entreter e divertir.<sup>17</sup> Sem dúvida, sob a ótica da fidalguia, as ironias e as invectivas que os trovadores dirigiam às pretensões trovadorescas do jogral Lourenço, consideradas descabidas e ridículas porque contrárias à estratificação social da época, não passavam de um jogo de palavras, um belo passo

16 Lourenço, ao que parece, tinha mais um prenome: Pero. Estamos inclinados a ver no Pero que inicia a estrofe acima transcrita não uma conjunção, mas sim, um nome próprio. Essa nossa opinião vem corroborada pelo manuscrito, que, enquanto abrevia o segundo pero (po) do verso 3, transcreve integralmente esta primeira forma, o que também acontece na tenção do jogral com D. Soares Coelho: “Pero Lourenço, pero t’eu oia/tençon desigual e que non rimava./ pero qu’essa entençon de ti falava”. (LAPA 240).

17 Sátira e invectiva en la España medieval. Madrid, Gredos, 1971, p. 80.

de esgrima, como se diria hoje em dia. Para Lourenço, porém, essa confrontação era algo muito sério: constituía uma autodefesa, com propósitos de ascensão social. Não há negar que os violentos ataques da parte de poetas de alta prosápia e os revides, não menos causticantes, de Lourenço revelam as relações verticais existentes na sociedade da época e traduzem certas tensões entre as classes do trovadorismo.

Apesar dos protestos teóricos dos trovadores, Lourenço, ex-tocador de citola, conseguiu atingir, por seu talento e por sua pertinácia e impertinência, posição de relevo na vida artística do seu tempo. A quantidade de composições, treze ao todo, que especificamente tratam dos mesteres jogralescos de Lourenço e de suas pretensões a trovador, comprova a popularidade que ele devia gozar nas cortes peninsulares do século XIII.

Rodrigues Lapa alude várias vezes aos princípios “democráticos” da civilização trovadoresca, afirmando a existência de uma quase nivelção entre nobres, cavaleiros-vilões e peões.<sup>18</sup> Na verdade, essa colaboração *sui generis* entre poetas-músicos, fidalgos e plebeus — quem sabe, forçada às vezes — constitui um dos grandes méritos do trovadorismo galego-português.

## RÉSUMÉ

L'auteur cherche à préciser les attributions et la condition du jongleur dans la société hiérarchisée de la Péninsule Ibérique au XIII<sup>e</sup> siècle. Le jongleur est le professionnel qui vit de son métier: *citolar* et *dizer sões* d'autrui. C'est un homme, donc, qui appartient à la classe servile. La jonglerie courtoise ou populaire était un office propre au vilain, d'où l'incompatibilité — du moins théorique — qu'il y avait, dans la Péninsule, entre la condition de noble et la profession de jongleur. Quoique rassemblées par le même but — celui d'offrir des divertissements aux nobles —, les classes de troubadour, des cours et des manoirs seigneuriaux, étaient soumises à un certain climat de tensions et conflits, du au fait incontrôlable de l'ascension sociale des jongleurs talentueux, habiles dans l'art de *trobar*.

Malgré son origine humble, Lourenço est devenu le meilleur des jongleurs-poètes. Mais son talent et son ambition ont attiré l'attention des troubadours de lignée, qui se moquaient de ses prétentions à troubadour, en le considérant incompetent. En revanche, Lourenço, *tencista* fécond,

18 Cf. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. 7.ed. Coimbra, Coimbra Ed., 1970. p. 192-3; também *Cantigas d'escarnho e maldizer*, p. 144.

a répliqué bravement aux attaques de part des artistes de lignage relevé.

Prototype du jongleur à prétention à troubadour, Lourenço arriva à atteindre une position de relief dans le troubadourisme luso-galicien, grâce a ses qualités artistiques, à son obstination et à son impertinence.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 ADRAGÃO, José V. *Cantigas de escárnio e maldizer: uma leitura sociolinguística*. Comunicação apresentada ao XV Congresso Internacional de Linguística e Filologia Românicas, Rio de Janeiro, 1977. Datilografado.
- 2 ASENSIO, Eugénio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. 2. ed. Madrid, Gredos, 1970.
- 3 LACERDA, Virgínia C. de. *Unidades literárias*. Rio de Janeiro, Org. Simões, 1953.
- 4 LAPA, M. Rodrigues. *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 2. ed. Coimbra, Ed. Galáxia, 1970.
- 5 ————. *Lições de literatura portuguesa. Época medieval*. 7. ed. Coimbra, Coimbra Ed., 1970.
- 6 MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942.
- 7 NUNES, José Joaquim. *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Coimbra, Impr. Universidade de Coimbra, 1928. v. 1.
- 8 PICCHIO, Luciana Stegagno. *Martin Moya: le poesie*. Roma, Ed. dell'Ateneo, 1968.
- 9 SARAIVA, António J. *História da cultura em Portugal*. Lisboa, Jornal do Foro, 1950. v. 1.
- 10 SCHOLBERG, Kenneth R. *Sátira e invectiva en la España medieval*. Madrid, Gredos, 1971.
- 11 TAVANI, Giuseppe. *Lourenço: poesie e tenzoni*. Modena, Società Editrice Modenese, 1964.
- 12 VASCONCELOS, Carolina Michaëlis. *Cancioneiro da Ajuda*. Ed. crit. coment. Halle, M. Niemeyer, 1904. 2 v.
- 13 ————. *Randglossen zur altportugiesischen Liederbuch: der Ammen-Streit*. *Zeitschrift für romanische Philologie*, 20(2):145-218, 1896.