

# LITERATURA MEDIEVAL

Volume II

ACTAS DO IV CONGRESSO  
DA  
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL  
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de  
AIRES A. NASCIMENTO  
e  
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

---

Lisboa  
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA  
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos  
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte  
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: EDIÇÕES COSMOS

1ª edição: Maio de 1993

Depósito Legal: 63839/93

ISBN: 972-8081-05-7

Difusão

**LIVRARIA ARCO-ÍRIS**

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa  
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)  
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

**EDIÇÕES COSMOS**

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa  
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01  
Fax: 347 82 55

## As Artes Poéticas Hispânicas do Século XIII e do Início do XIV, na Perspectiva das Teorizações Provençais

Giuseppe Tavani

Università di Roma «La Sapienza»

O estudo das artes poéticas implica necessariamente, sobretudo no caso da poesia lírica vulgar dos primeiros séculos, a análise paralela dos respectivos géneros literários. Com efeito, uma arte poética medieval tem por principal objectivo o de consolidar o horizonte de espera que o potencial fruidor conhece pela frequência dos textos anteriores<sup>1</sup>; por outras palavras, o de pôr ordem no caos magmático das origens, através da descrição e classificação dos textos que entretanto se foram produzindo e distribuindo espontaneamente em grupos, ainda fluidos, constituídos ao redor de alguns «textos-guia» (ou textos-fundadores), ou então organizados segundo parâmetros categoriais pertencentes à cultura clássica e aproveitados, embora com algumas reservas ideológicas e com os ajustes indispensáveis, pelas novas concepções culturais do cristianismo.

Portanto, a primeira função de uma arte poética será a de extrair, do corpus textual ao qual se refere, os elementos — temáticos, retóricos, lexicais, sintagmáticos, eventualmente métrico-rítmicos e sobretudo tópicos — que podem contribuir para a formulação, ou levar à aceitação condicional, de um determinado paradigma categorial, classificando-os na base da sua maior ou menor pertinência diferencial com respeito ao conjunto do corpus e a cada uma das suas partes. Uma arte poética evidenciará os elementos «marcados» de cada texto, quer dizer, destacará a presença de traços caracterizantes (temáticos, retóricos, etc.) que esse texto comparte com outros (princípio de afinidade) e que o distinguem dos demais (princípio de divergência), assim como salientará — mas não necessariamente — a ausência de traços típicos que são próprios de outros conjuntos textuais. Ao mesmo tempo, deixará de lado os elementos não-marcados, isto é, os elementos que pertencem ao plano denotativo, e os outros que, embora conotados literariamente, o são duma maneira genérica ou abstracta, ignorando obviamente também os traços que tipificam diferentes constelações literárias.

A segunda função de uma arte poética será a de formular, com os materiais caracterizantes assim evidenciados, a estrutura paradigmática distintiva de cada grupo de textos, definindo de tal maneira a estrutura de um «género» literário, cuja área coincidirá evidentemente com o grupo de textos seleccionados. Pode acontecer que o paradigma assim elaborado preveja segmentações internas, devido à intervenção de variáveis que podem mesmo articular-se em «sub-paradigmas», correspondentes a sub-géneros, onde essas variáveis são em geral alternativas, não combinatórias. E não faltarão casos em que um destes sub-géneros, em vez de corresponder a um grupo de textos, coincide com um único texto.

Um exemplo concreto desta última possibilidade é oferecido pelo descordo plurilíngue de Raimbaut de Vaqueiras. Nas três redacções das Leys d'Amor, publicadas por Guillem Molinier — a primeira entre 1328 e 1337, a segunda (em verso) entre 1337 e 1343, a terceira em 1356 — a própria definição do «género» «descordo» parece inspirada directamente pela famosa composição lírica de Raimbaut. A primeira redacção assim define as variáveis e as constantes tipológicas do objecto «descordo»:

Descortz es dictatz mot divers, e pot haver aytantas coblas coma vers: so-s a-ssaber de.v. a.x.. Las quals coblas devon esser singulars, dezacordablas e variablas en acort, en so et en lengatges. E devon esser totas d'un compas o de divers, e deu tractar d'amors o de

lauzors o per maniera de rancura — «quar midons no mi ama ayssi cum sol» — o de tot ayssso essem<sup>2</sup>.

Estas regras, com efeito, repetem palavra por palavra o texto da primeira cobra do des-cordo de Raimbaut, o único «descort» provençal onde a discordância, que pretende representar a «rancura» do poeta e a sua confusão mental «quar midons no mi ama ayssi cum sol», afecta não apenas a forma métrica e a melodia como também a expressão linguística:

...vuelh un descort comensar  
d'amor, per qu'ieu vauc aratges:  
qu'una dona-m sol amar,  
mas camjatz l'es sos coratges,  
per qu'ieu fauc desacordar  
los motz e-ls sos e-ls lengatges<sup>3</sup>.

Raimbaut, como se sabe, utiliza neste texto cinco línguas, uma por cada cobra: por ordem, provençal, italiano, francês, gascão e galego-português; portanto, cinco cobras, e todas singulares, desacordadas e variáveis em rima, em língua e muito provavelmente (pois o afirma o próprio autor, embora o texto apareça nos códices sem notação) em melodia: uma combinação da qual o texto rambaldiano oferece o único exemplo na poesia dos trovadores. Por sua vez, a tornada repete em dez versos (dois por cada uma das línguas empregadas nas cobras) a mesma sequência, sendo esta também uma estrutura única na história da poesia dos trovadores, uma estrutura que nenhum outro poeta provençal tentou reproduzir, nem sequer parcialmente. E as Leys, ainda uma vez na base deste único exemplo, preceituam:

Qui-s vol e qui volra far tornada, segua la maniera d'essus dicha, can tractem de vers.  
En la qual tornada deu hom tractar — qui-s vol — de totz los lengatges los quals d'essus ha pauzatz, ayssi atiera cum los ha pauzatz<sup>4</sup>.

É evidente que esta minúcia, manifestada, aliás, por Guillem Molinier ao longo de todo o seu tratado, tinha uma finalidade didascálica bem precisa, muito mais acentuada do que em qualquer outra arte poética. Isto explica o cuidado de exactidão do chanceler perpétuo da «Sobregaya Companhia dels set trobadors de Tholosa», cuja obra — nas intenções dos «mantenedors» — devia ter como finalidade ditar as regras às quais haviam de conformar-se os aspirantes poetas, e que portanto devia prever todas as eventualidades, antecipar todas as dificuldades, canalizar todos os propósitos dos participantes nas lides poéticas organizadas pela Companhia tolosana: e tudo isto na base e em nome duma tradição poética trovadoresca que o controle de cem olhos da inquisição obrigava porém a temperar em sentido acentuadamente religioso. Uma preocupação — a de Guillem Molinier — que aparece não menos praticada nas outras duas redacções das Leys, a segunda — como vimos — inteiramente em versos e a terceira em prosa e verso: em ambas, a orientação didáctica prevalece, não menos que na primeira, sobre o interesse descritivo e classificatório; melhor ainda, este interesse — que também está presente nas Leys — aparece subordinado às e em função das preocupações didascálicas.

É porém preciso salientar que a função didascálica — embora não tão acentuada e escrupulosamente aplicada como nas Leys d'Amors — prevalece em qualquer das artes poéticas vulgares da Idade Média. A própria Poética fragmentária do Cancioneiro da Biblioteca Nacional tem de facto uma finalidade muito mais prática do que teórica, como bem sabe quem teve a oportunidade de a consultar. Aqui também, a definição dos géneros e sub-géneros, as normas métricas, as regras estruturais obedecem a exigências puramente didácticas: com a diferença, relativamente às Leys d'Amors, que o didacticismo activo destas aparece substituído por um didacticismo passivo. Enquanto as Leys provençais se propõem ensinar como se constrói uma poesia de cunho trovadoresco, e portanto se dirigem àqueles que pretendem aprender a fazer poesia, a Poética portuguesa quer apenas ajudar o leitor a reconhecer, nos textos

elaborados pelos poetas antigos, as formas e as modalidades temáticas, métricas, tópicos que caracterizam os diferentes conjuntos textuais<sup>5</sup>.

Mas a Poética do Cancioneiro da Biblioteca Nacional nem por isso renuncia à minúcia classificatória que desvendámos no tratado de Guillem Molinier. Baste citar as cinco linhas que restam do capítulo viii, de difícil leitura pelo mau estado do manuscrito, mas onde se consegue ler pelo menos que «Outrossy outras cantigas fazem os trovadores a que chamam de vilãos». Na quarta linha deste capítulo ainda é possível adivinhar uma definição negativa do género: «[Estas cantigas...] nã<o> son per al trobas, perque as non...»; seguem-se algumas letras que talvez se possam interpretar como «escarnem», mas que também e mais provavelmente se devem ler «escrevem»<sup>6</sup>. De qualquer maneira e seja qual for a leitura exacta deste breve capítulo, o que interessa agora é salientar que o anónimo autor quis introduzir aqui uma referência particular a um género poético não representado nos cancioneiros e ao qual se faz apenas alusão nas duas rubricas que precedem e, respectivamente, seguem a cantiga de João de Gaia *Vosso pai na rua*<sup>7</sup>: a primeira das quais informa

Diz ãa cantiga de vilão:  
A pé d'ãa torre baila corpo a rolos:  
Vedes o cos, ay, cavaleiro<sup>8</sup>.

e a outra

Esta cantiga seguiu João de Gaia per'aquela de cima de vilãos que diz, a refram, «Vedes lo cos, ay cavaleiro». E feze-a a un vilão... etc.

De maneira que, enquanto Guillem Molinier define o descordo atribuindo-lhe características — embora variáveis — tiradas principalmente de um só texto (aliás muito conhecido, presente no corpus, e assinado por um dos maiores trovadores provençais), o anónimo autor da Poética portuguesa leva a sua ânsia classificatória ao ponto de criar, ou pelo menos demarcar, o género (ou se quiserem, o sub-género) da cantiga de vilão *in absentia*, isto é, apesar de não haver nem sequer um exemplar deste tipo de composição nos cancioneiros galego-portugueses, onde, como vimos, tudo se resolve na citação de dois versos de uma cantiga não bem identificada — embora presumivelmente bem conhecida na época — da qual João de Gaia aproveitou o refrão para a sua cantiga: a qual, aliás, não é «de vilão», mas «de seguir», como se depreende da segunda das rubricas alegadas («Esta cantiga seguiu João de Gaia per'aquela de cima...»).

A cantiga de seguir — classificável como uma modalidade anómala do «contrafactum» — é outro exemplo do cuidado com que o autor da Poética inventariou o corpus lírico galego-português, e ao mesmo tempo do desequilíbrio que caracteriza a obra dele. Com efeito, a este «género» — sem dúvida um género menor — é dedicado o mesmo espaço concedido globalmente à cantiga de escarnho, à cantiga de maldizer e à tenção, embora nos cancioneiros os textos qualificados, nas rubricas, de «cantiga de seguir» sejam apenas dois ou três e os outros, várias centenas. E que o número das cantigas de seguir transmitidas pelos cancioneiros seja tão reduzido é incontestável, não obstante os esforços feitos para dilatá-lo: o próprio Wilton Cardoso teve de reconhecer

Seja como for, salvo engano que de nenhum modo prejudicará a afirmativa, só duas ou, quando muito, três cantigas do acervo trovadoresco galego-português, que consta de pouco mais de um milheiro e meio de poemas profanos, fazem referência ao género, e isso em excepcionais rubricas de um conjunto de poemas satíricos, cujo valor, longe de atenuar-se, se intensifica<sup>9</sup>.

Dois ou, quando muito, três são portanto os textos identificáveis como cantigas de seguir: o já citado *Vosso pai na rua* de João de Gaia, o escarnho do mesmo trovador *Eu convidei um prelado a jantar, se bem me venha*<sup>10</sup> (que «foi seguida per ãa bailada que diz: *Vós avede-los olhos verdes \ e matar-m'edes com eles*») e *Quen oj'ouvesse*<sup>11</sup> que Lopo Liáns «fez a son d'un

descor». As tentativas levadas a cabo «com o fim de caracterizar o mesmo processo ou sua diversa aplicação em composições onde não se faz menção expressa do fenómeno» conduziram Wilton Cardoso por atalhos arriscados, sugerindo-lhe «ativar o plano das rígidas averiguações documentárias com o sopro de alguma imaginação... científica», isto é, identificar como cantiga de seguir qualquer texto onde apareçam motivos, por assim dizer, «tradicionais»: e, sendo assim, o perigo de cair em generalizações impróprias resultará inevitável. Parece portanto mais aconselhável cingir-se rigorosamente ao plano documentário, evitando quer a aplicação dos parâmetros apontados na Poética a textos não explicitamente indicados como «cantigas de seguir», quer atribuir aos acidentes da tradição manuscrita a perda de outros exemplos do género: por conseguinte, a conjectura mais económica, no caso da cantiga de seguir, seria a de reconhecer que o autor da Poética organizou o seu discurso tendo em vista apenas os três textos recolhidos nos cancioneiros.

A tendência para delimitar e descrever minuciosamente as particularidades de géneros e sub-géneros pouco ou nada representados no conjunto textual, vai a par com a propensão para abreviar ou sintetizar a exposição relativa a outros géneros. Já vimos que na Poética portuguesa o capítulo dedicado à cantiga de seguir é, de per si, quase tão extenso como o conjunto dos três consagrados a géneros tão frequentes aos trovadores como as cantigas de escarnho e maldizer e as tenções. O desequilíbrio que esta atitude implica revela-se na desproporção entre secções reservadas a aspectos marginais, como por exemplo o acordo verbal (primeiro capítulo do título quinto), e outras relativas a questões importantes como a estruturação das findas ou das cantigas «ateudas»<sup>12</sup>.

Mas se por um lado o Tratado português ostenta uma meticulosidade comparável à manifestada pelas Leys d'Amors no que diz respeito à definição de géneros menores pouco ou nada representados nos cancioneiros, por outro lado exhibe uma notável despreocupação relativamente às distinções dentro dos géneros maiores. É evidente que a acefalia do manuscrito, e a consequente falta dos capítulos relativos à cantiga de amor e à cantiga de amigo, nos impede de conhecer qual foi a atitude do extensor relativamente aos subgéneros da segunda: por outras palavras, nunca saberemos se ele teve em conta, por exemplo, a tipologia das pastorelas ou das bailadas, que deviam ser consideradas modalidades da cantiga de amigo. Mas podemos verificar que entre os outros géneros, à parte as cantigas de escarnho e as de maldizer, apenas as tenções lhe mereceram consideração: no tratado, não há qualquer referência ao pranto — um género com características específicas, documentado nos cancioneiros por cinco composições, uma delas à morte de Dom Dinis —, nem ao sirventês moral — este também exemplificado nos cancioneiros por textos ainda mais numerosos, nos quais poetas como Martim Moxa, João Garcia de Guilhade, Airàs Nunes e outros deploram, com maior ou menor seriedade, o fim das virtudes cortesias, da fin'amor, do empenho ético-estético dos trovadores. Também o silêncio a respeito da sátira política e literária e a falta de qualquer referência específica ao partimen não deixam de ser testemunho de uma atitude excessivamente generalizadora: é verdade que neste caso se trata apenas de modalidades da cantiga de escarnho e maldizer ou da tenção, carentes de individualidade formal própria, mas é também inegável que nos cancioneiros não faltam rubricas nas quais se salienta a função específica de algumas cantigas, dedicadas quer a discutir problemas do amor cortês, quer a criticar a técnica poética de outros trovadores ou a conduta repreensível de personagens da corte.

O cotejo entre a Poética do Cancioneiro da Biblioteca Nacional e as outras artes poéticas elaboradas na península nos primeiros decénios do século XIV confirma a impressão de superficialidade, e de trabalho feito à pressa, provocada pela leitura da primeira. Uma superficialidade e uma pressa reveladas também pelas palavras com as quais o anónimo extensor abre o primeiro capítulo do título sexto e último:

Os erros son tantos — e de tantas maneiras — que os homens podem fazer no trovar, que non posso falar em todos tão compridamente. Pero convem que dos tantos en dê alguns<sup>13</sup>.

E, logo depois de falar brevemente do «caçefeton» e das rimas de vogal aberta com vogal fechada, apressa-se a escrever a palavra «finis», diríamos que com um suspiro de alívio.

Dos outros tratados peninsulares comparáveis com a Poética do Cancioneiro da Biblioteca Nacional, quer pela brevidade quer pela posição cronológica, o que mais se aproxima do texto português é o pequeno tratado anepígrafo do manuscrito Ripoll 129 do Arquivo da Coroa de Aragão (ff. 25 v<sup>o</sup>-26 v<sup>o</sup>), cujo carácter exclusivamente descritivo sugere uma intenção didáctica passiva análoga à da nossa Arte de Trovar. Mas, com excepção desta afinidade, os dois textos apresentam-se muito diferentes no que diz respeito à estrutura, ao estilo e ao teor das definições. O tratado de Ripoll<sup>14</sup> — escrito na mistura linguística de provençal e catalão que foi ao longo do século XIV o meio expressivo comum a todos os poetas catalães — é mais breve do que o tratado português: mas a brevidade dele é determinada mais pelo sintetismo típico de um vademecum do que pela superficialidade ou pela sofreguidão da escrita. Com efeito, a enunciação dos traços típicos de cada género é rápida e essencial, mas ao mesmo tempo completa, e quase sempre integrada — e neste ponto o contraste com a Poética portuguesa é considerável — pela citação do primeiro verso de uma poesia pertencente ao género enunciado e pelo nome do autor dela. Veja-se, por exemplo, o parágrafo dedicado ao sirventès:

Sirventesch es semblant en nombre de cobles e de refrayn a la canço, mas la sua materia es de tot ço qui-s pot dir o per als cuns afers assanyalats, axi com per host o per aveniment de rey o per preso d'algun loch, o per castich d'alcuna persona o per semblan cosa; axi con es aquel d'En Riombau de Vaqueres qui diu:

Eras pot hom veser,

o axi con aquel qui diu:

Comensaray sirventesch ab que-m pesa,

e molts d'altres qui n'i ha. E d'aquests no n'e trobat negun qui haia ·vij· cobles sino aquel damon dit d'En Riombau; tots los altres n'an ·v·, ab una tornada<sup>15</sup>.

E compare-se com os capítulos que a Poética do Cancioneiro da Biblioteca Nacional dedica às cantigas de escarnho e de maldizer: o tratado catalão circunscreve às características essenciais a tipologia do género, mas na sua sintetização não omite o dado técnico do número das cobras nem deixa de lembrar a excepção constituída pelo texto em sete cobras de Raimbaut; e, além disso, cita o nome de um dos autores de sirventeses e transcreve o incipit de duas composições, a primeira atribuída ao próprio Raimbaut de Vaqueiras (P.-C. 392,3: *Eras pot hom conoisser e provar*), a outra anónima e não identificável; uma quantidade de notícias em poucas palavras. A definição da Poética portuguesa revela-se ao mesmo tempo mais genérica e mais atenta a questões de ordem técnica, evitando qualquer referência concreta aos trovadores que cultivaram os dois géneros satíricos ou aos diversos assuntos de que podem tratar:

Cantigas d'escarnho som aquelas que os trovadores fazem querendo dizer mal d'alguen en elas, e dizen-lho per palavras cubertas que ajan dous entendimentos, pera lho non entenderen ligeiramente. E estas palavras chaman os clérigos «hequivocatio». E estas cantigas se poden fazer outrossi de mestria ou de refran. E pero que alguns dizem que á hi algũas cantigas de «joguete d'artreiro», estas non son mais ca d'escarnho, nen han outro entendimento. Pero er dizen que outras há hi «de risabelha», estas ou seran d'escarnho ou de maldizer: e chaman-lhe asi porque rien ende a vezes os homens, mais non som cousas en que sabedoria nem outro ben aja.

Cantigas de maldizer son aquelas que fazem os trovadores descubertamente: en elas entran palavras a que queren dizer mal e non aver outro entendimento senon aquel que queren dizer chãmente. E outrossi a(s) todas fazem dizer...

O extensor da Poética portuguesa prefere portanto exhibir a sua cultura clerical e perder-se em pormenores classificatórios — em polémica com quem quer reconhecer estatuto de

autonomia ao «joguete d'arteiro» ou à cantiga «de risabelha» (o que aliás confirma a preferência dele pelas categorias genéricas) —, mais do que oferecer notícias sobre os textos ou os trovadores que os elaboraram.

Também o outro tratado catalão coevo tem bem poucas analogias com o tratado português, além das da brevidade e da coincidência cronológica: a *Doctrina de compondre dictatz*<sup>16</sup>, transcrita nas ff. 29<sup>r</sup>-31<sup>r</sup> do códice 239 da Biblioteca Central de Barcelona, caracteriza-se com efeito por uma orientação didascálica claramente activa — como quase todas as artes poéticas da área provençal —, obedecendo, não menos que as *Leys d'Amors*, à exigência de ditar regras para a elaboração, não para a simples fruição da poesia: além do próprio título (*Doctrina de compondre dictatz*, 'Instruções para compor poesias'), expressões como «per la qual raho... poras venir a perfeccio de fer aquestes sen errada, ses reprendimen, com fer ne voltras», ou como «E començaras ton cantar segons que usaran aquells dels quals ton serventez començaras», ou ainda como «Si vols fer cobles esparses, potz les far en qual so te vulles» são inequívocas, e rematadas pelo explicit: «...per la qual doctrina cascus qui be les sgart e les veja, si es subtils d'entencio, pora leugerament venir a perfeccio de la art de trobar»<sup>17</sup>. Acrescente-se que também este tratado não apresenta os desequilíbrios que já tivemos o ensejo de destacar, no texto português, relativamente à extensão dos diferentes capítulos: de maneira que a única analogia assinalável é negativa, quer dizer, a ausência das referências a textos concretos e a nomes de poetas que encontramos na Poética de Ripoll.

Mas embora apresentem entre si analogias estruturais e funcionais de um certo relevo, também as duas Artes poéticas catalãs manifestam divergências quanto ao número dos géneros recenseados e à exactidão e ao rigor das definições. Enquanto, por exemplo, a Poética de Ripoll distingue oito modalidades poéticas — «cançons, tençons, sirventesch, cobles, vers, dançes, <desda>nçes e viaderes» —, a Doctrina identifica dezasseis: «canço, vers, lays, serventesch, retronxa, pastora, dança, plant, alba, gayta, estampida, sompni, gelozesca, discort, cobles esparses, tenso»: ainda que em ambas as listas, e sobretudo na segunda, figurem categorias alheias à tradição trovadoresca clássica, e mais próprias da área cultural catalã (como a viadeira, a gelozesca, a desdança e o sompni), ou importadas da França (como o lais) — todas elas ignoradas por Guillem Molinier<sup>18</sup> —, a discrepância é notável, e a favor da Doctrina, cujo catálogo inclui géneros muito importantes como a alba, o descordo, a pastorela, o pranto, que o tratado de Ripoll ignora. E mesmo as definições aparecem mais pormenorizadas na Doctrina, mais técnicas, mais ricas de notícias; um exemplo interessante é o do descordo, a propósito do qual o autor — revelando-se ainda mais meticuloso que o próprio Guillem Molinier — assinala a maneira de fazer desacordar os sons, isto é, a melodia:

Si vols far discort, deus parlar d'amor com a hom qui n'es desemparat e com a hom qui no pot haver plaser de sa dona e viu turmentatz. E que en lo cantar, la hon lo so deuria muntar, que'l baxes; e fe lo contrari de tot l'altre cantar. E deu haver tres cobles e una o dues tornades e responedor. E potz metre un o dos motz mes en una cobla que en una altra, per ço que mils sia discordant<sup>19</sup>.

Mudando de perspectiva, isto é, passando dos tratados que se definem ou se apresentam como verdadeiras Artes poéticas para obras que mais propriamente são tratados gramaticais, como as *Razos de trobar* de Raimon Vidal<sup>20</sup>, dos últimos anos do século XII ou dos primeiros do XIII, ou as *Regles de trobar* de Jofre de Foix<sup>21</sup> do fim do XIII ou ainda o *Mirall de trobar* de Berenguer de Noia (ou d'Anoia)<sup>22</sup> dos primeiros anos do XIV, verificamos que, embora a finalidade principal destes textos seja a de ensinar aos, digamos assim, poetas do domingo as regras da gramática provençal — tiradas das poesias de autores da época clássica —, nenhum deles, salvo Raimon Vidal, renuncia a incluir normas ou considerações relativas às rimas ou aos «colores rhetorici».

Os parágrafos dedicados às rimas e à estrutura estrófica são talvez os que mais interessam aqui, pois trata-se de matéria bastante desenvolvida na Poética do Cancioneiro da Biblioteca

Nacional, que a *Doctrina de compondre dictatz* ignora completamente mas à qual o Tratado de Ripoll reserva uma atenção particular, dedicando às várias espécies de rima quase o mesmo espaço atribuído aos géneros, enquanto as *Regles* de Jofre de Foixà se limitam a dar indicações sobre a ligação rímica entre as cobras. A compilação portuguesa, na verdade, mais que da rima ocupa-se do «talho» das cantigas, isto é, da sua estruturação: número de versos por cada cobra, número de sílabas por cada verso, número de cobras por cada cantiga<sup>23</sup>. Uma atenção especial é dedicada, no capítulo segundo do título quarto, à «palavra perdida», isto é, ao verso sem correspondência rímica no interior da cobra, mas em rima com os versos paralelos das outras cobras, e o capítulo terceiro é inteiramente consagrado, como vimos, às cantigas «atehudas». Das outras poéticas peninsulares que tratam do assunto, o Tratado de Ripoll preocupa-se, pelo contrário, mais com a qualidade das rimas que com a sua distribuição, começando por ilustrar as características essenciais da consonância («Rima es semblança d'u mot ab altra en la fi, cant a les letres e al accent; e dich «cant al accent», cor no seria rima d'aquest mot en lati *péndere*, en quant ha la primeira largua, ab aquest altre *péndere*, en quant ha la seguona largua, jatsecia que sien semblans en letres»<sup>24</sup>), para depois enumerar nove categorias de rimas: «soltes», «sparses», «croades», «leonines», «dobles», «closes», «dobledes», «cares» e «ajectivades», cada uma acompanhada por uma breve descrição e quase sempre também por um exemplo; as *Regles de trobar*, como se disse, dedicam um inteiro parágrafo àquilo que o autor chama «maneira», isto é, à distribuição das rimas na cobra, distinguindo as três estruturas mais vulgares, isto é, aquelas em cobras unissonantes, singulares, e doblas<sup>25</sup>.

O *Mirall de trobar*, por seu lado, introduz algumas notícias sobre acidentes rímicos particulares no capítulo dos «colors de retorica», ilustrando os fenómenos da «leonismitat» — «que vol dir aytant com dues diccions o mes han en la fi de la rima dues sillabes semblants en llur consonacio o en llur veu», isto é, por exemplo «amistança: honrança: benenança: malenança» —, da «anadiplosis» ou repetição da palavra final numa cobra no início da seguinte (coblas capfinidas), da «agnominacio» ou rima idêntica, da «tranduccio» ou rima derivada e equívoca. Mas Berenguer de Noia prefere alargar-se mais nos «vicis que deven esser fort esquivatz en versificar o en trobar o en rimar, dels quals no [se] son guardats alcuns en llurs trobars o rimar[s]», isto é, no que a Poética portuguesa chama «erros... que os homens podem fazer no trobar». Já vimos como o anónimo extensor desta afirma rotundamente, no primeiro capítulo do título sexto, que estes erros «son tantos e de tantas maneiras... que non posso falar en todos tan compridamente», embora não se possa eximir de dar alguns exemplos, porém limitados ao «caçefeton» e à rima de vogal aberta com vogal fechada. A atitude de Berenguer de Noia é bastante parecida, pois preliminarmente anuncia que, sendo difícil aos não entendidos corrigir estes erros, limitar-se-á a enunciar «en poques e breus paraules» os erros mais comuns, porque «per aquestes entena hom les altres»; mas na realidade, enquanto o autor português se cinge a dois erros apenas, o maiorquino apresenta e ilustra uma lista de oito «vícios».

Do que vimos até agora, parece evidente que as Artes poéticas peninsulares se apresentam, todas, bastante lacunosas ou pelo menos incompletas: por vezes tem-se a impressão de que as catalãs se integram mutuamente, embora correspondam em geral a projectos e a exigências diferentes. Neste quadro, a Poética portuguesa ocupa uma posição evidentemente isolada, e mesmo a sua presença no início do Cancioneiro da Biblioteca Nacional é reveladora da subordinação dela à antologia, da função ancilar que lhe foi atribuída desde o início: uma função que ela comparte com o Tratado de Ripoll, também anteposto a um cancioneiro, aliás muito reduzido, mas que os dois textos exercem numa maneira muito diferente.

Além disso, tem-se a impressão de que a Poética portuguesa foi escrita à pressa, por alguém que não se preocupava muito em esclarecer todos os pontos duvidosos dos textos que decidira, por assim dizer, prefaciá-los. Mas talvez seja outra a explicação dos caracteres gerais deste pequeno tratado: a sua elaboração foi feita provavelmente a uma certa distância cronológica da época de composição das cantigas, quando o eco dos feitos que as provocaram e da

própria ideologia que as motivava se tinha atenuado ou inteiramente dissolvido. Ao passo que as Artes catalãs correspondiam a exigências ainda vivas, quer dizer que se dirigiam — talvez com a única exceção do Tratado de Ripoll — a usuários ativos, interessados não apenas em ler, como antes em escrever poemas, e que evidentemente conheciam pelo menos os nomes e as obras dos trovadores mais famosos, quer da época clássica quer das ramificações tardias tolosana e catalã.

De qualquer maneira, uma e outras são apenas esboços de Poéticas, tratadinhos parciais, cada um especializado em oferecer uma parte apenas das noções necessárias quer a ler com conhecimento de causa os poemas dos «antigos» quer a compor novos poemas na esteira da tradição dos trovadores. Por isso, no momento em que decidem reunir-se no primeiro de Maio de 1324, inicialmente para mostrar aos concidadãos as suas capacidades literárias, mas logo para avaliar os poemas alheios apresentados ao certame poético por eles organizado, os sete trovadores de Tolosa verificam que os concorrentes não dispõem de normas claras para a composição dos textos, e encarregam Guillem Moliner de elaborar um tratado no qual «hom puesca trobar pleneirament compilat e ajustat tot so que denan era escampat e dispers», «per so que-l sabers de trobar — lo qual havien tengut rescost li antic trobador, at aquo meteysh que-n havian pausat escuramen —, puesca hom ayssi trobar claramen»<sup>26</sup>, aproveitando-se dos «essenhamen» e das «motas doctrinas» expostas nas Leys, «las quals degus dels anticz trobadors non han pauzadas, jaciayssso que sian necessarias ad atrobar»<sup>27</sup>. É evidente, portanto, que os próprios «mantenedors» de Tolosa eram sabedores da natureza fragmentária e insuficiência dos tratados existentes e da dispersão das regras indispensáveis à elaboração dos poemas. Com efeito, as Leys d'Amors, nas suas três redações, constituem uma suma de tudo o que é preciso saber sobre a «Gaya Ciència», desde a própria definição do «trobar» até aos «vícios» que é preciso evitar na elaboração das canções, passando pelas definições e ilustrações dos sons e dos acentos, dos versos e das rimas, dos tipos de cobra e das suas ligações aos géneros poéticos e aos problemas gramaticais. As Leys d'Amors — apesar da considerável prolixidade da primeira redação, em parte corrigida e atenuada nas outras versões — são um tratado orgânico e sistemático de todas as regras necessárias para escrever poemas trovadorescos, uma compilação exaustiva de tudo o que é preciso fazer e não fazer quando se pretenda participar nos certames tolosanos: tão exaustiva, que qualquer de nós poderia — aplicando as normas ilustradas por Guillem Molinier — dar-se ares de trovador e emular Bernart de Ventadorn ou Arnaut Daniel, se tivesse essa ambição. Poderia escolher entre 11 espécies de versos e 28 de rima, 11 géneros poéticos e 35 tipos de cobra, mas teria que guardar-se dos 55 «vícios» principais nos quais podem incorrer os poetas inexperientes e que nem sequer os mais famosos trovadores souberam evitar.

A este ponto e nesta perspectiva, torna-se bastante fácil tirar algumas conclusões. A primeira é que uma regulamentação orgânica da arte de trovar não aparece antes do século XIV: com efeito, as *Razos de trobar* de Raimon Vidal ignoram o problema, enquanto as *Regles de trobar* de Jofre de Foixà limitam o seu interesse à correspondência rímica entre as estrofes. Só nos primeiros trinta anos do século de Trezentos é que começa a manifestar-se a tendência para uma descrição dos géneros da poesia cortês e uma esquematização das características que os distinguem uns dos outros. Os primeiros ensaios são catalães: a *Doctrina de compondre dictatz*, que para mim — embora se apresente como uma continuação das *Regles de Jofre de Foixà* — não é da autoria deste, é uma lista sintética mas quase completa das modalidades poéticas trovadorescas, mas nada diz sobre as rimas e a tipologia desta lírica; o Tratado rivilense, pelo contrário, é mais esquemático no que diz respeito aos géneros, mas exemplifica as regras citando textos e nomes de poetas, e dedica largo espaço aos problemas da rima, aparentando ser mais uma tentativa de integração da obra de Jofre de Foixà; o *Mirall de trobar* reflecte pelo contrário uma tradição cultural autónoma, maiorquina, independente da do Principado, e apresenta-se como um tratado essencialmente gramatical, análogo aos de

Raimon Vidal e Jofre de Foixà, embora não faltem nele, como vimos, alguns elementos próprios de uma arte poética.

Todos estes tratados — e os outros que não pertencem ao âmbito peninsular, como a *Doctrina d'Acort de Terramagnino de Pisa*, o *Doctrinal de Raimon de Cornet*, o *Compendi e o Glosari de Joan de Castellnou* — são antecedentes e preliminares das *Leys d'Amors*, isto é, constituem o material «descampat e dispers» que Guillem Molinier se propõe completar e organizar. Mas a obra deste, apesar de ser muito maior e mais rica em pormenores e em explicações, não consegue substituir nem eliminar os textos anteriores: um e outros chegam efectivamente às mãos dos «mantenedors» do Consistori barcelonês de final de século — Jacme March e Luys d'Averçó —, os quais não se limitarão a guardá-los juntamente com os manuscritos das *Leys d'Amors*, mas os transcreverão num códice — nº 239 da Biblioteca Central de Catalunya — que deve ter sido uma espécie de breviário para os participantes nos certames poéticos organizados por eles em 1393 e depois, anualmente, a partir de 1396.

A Arte poética portuguesa não teve tanta sorte: escrita, como vimos, por quem não tinha senão um interesse genérico e superficial de leitor por um património literário já não actual, e considerava esse património como um acervo muito mais homogéneo e indiferenciado do que é na realidade, esta desigual descrição da tipologia lírica do século XIII e dos primeiros anos do XIV coloca-se provavelmente na fase final da trajectória poética galego-portuguesa; em qualquer caso, não teve nenhuma ressonância, ficando antes sepultada na colectânea preparada pelo Conde de Barcelos, cuja sorte partilhou. E não é improvável que o seu extensor tenha sido o próprio Conde ou um dos dois trovadores (João de Gaia e Estêvão da Guarda) que devem ter colaborado com ele na organização desse hipotético «ur-liederbuch» que deu origem ao ramo mais completo da tradição, isto é, aos dois apógrafos italianos.

## Notas

<sup>1</sup> Cf. H. R. Jauss, *Littérature médiévale et théorie des genres*, in «Poétique», 1, 1970, pp. 85-86. Vid. também G. Gonfroy, *Les genres lyriques occitans et les traités de poétique: de la classification médiévale à la typologie moderne*, in «Actes du XVIII<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes», VI, Tübingen 1988, pp. 121-135.

<sup>2</sup> Texto em *Las Leys D'Amors*. Primera Pars: ed. di Gatién-Amoult, *Las flors del Gay Saber, estier dichas Las Leys d'Amors*, 3 vols., Paris-Toulouse 1841-1843, I, 342. «O descordo é uma composição muito variada, e pode ter tantas cobras quantos versos tem [cada uma das cobras]: a saber, de cinco a dez. E estas cobras devem ser singulares, dissonantes e diferentes pela rima, pela melodia e pelas línguas. E podem ter todas a mesma ou uma diversa forma métrica, e [a composição] deve tratar de amor ou de louvores ou ser feita de maneira a expressar rancor — porque a minha senhor já não me ama como solia — ou de todo isto junto». O texto das outras redacções em Joseph Anglade, *Las Flors del Gay Saber*, Barcelona 1926 (redacção em versos); *Las Leys d'Amors*. Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux, publié par Joseph Anglade, 3 vols., Toulouse 1919.

<sup>3</sup> Cf. G. Tavani, *Per il testo del discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras (P.-C. 392,4)*, em *Studi Francesi e Provenzali 84/85* («Romanica Vulgaria. Quaderni 8/9»), pp. 117-147 [140]: «... quero começar um descordo de amor, por que vou extraviado: pois uma senhor me ama, mas mudou o seu coração, e por isso faço desacordar as palavras, as melodias e as línguas».

<sup>4</sup> Texto em *Las Leys D'Amors*. Primera Pars: ed. di Gatién-Amoult, *Las flors del Gay Saber, estier dichas Las Leys d'Amors*, cit., I, 342: «Quem quer e quiser fazer tornada, siga a regra que dissemos acima, quando tratamos de «vers». Nesta tomada devem-se usar — quem quer — todas as línguas que tem utilizado antes, na mesma ordem em que as utilizou».

<sup>5</sup> Concordo nisto com o que afirma J. M. D'Heur na sua edição da *Poética* (cf. *L'Art de trouver du chansonnier Colocci-Brancuti. Édition et analyse*, Arquivos do Centro Cultural Português, IX, 1975, p. 380): «Ce n'est un ouvrage destiné à l'instruction des futurs troubadours, mais plutôt le guide informatif de l'amateur de chansons, propre comme tel à introduire le lecteur dans le magnifique recueil qu'il vient d'ouvrir».

<sup>6</sup> A leitura que desta linha deu J. M. D'Heur na sua edição da Poética não parece aceitável: «nõ sson per al err<a>das por que as nõ escamiõ no [...]»: cf. *L'Art de trouver...*, cit, pp. 321-398 [335].

<sup>7</sup> B, f. 298v<sup>2</sup> (n<sup>o</sup> 1433); V, f. 169v<sup>o</sup>-170r<sup>o</sup> (Monaci n<sup>o</sup> 1043); G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma 1967 [=Tavani] 66,7.

<sup>8</sup> A leitura destes versos apresenta algumas dificuldades: sobretudo a última palavra da segunda linha que em B é «probo» e em V «piobo» («piolo» em Monaci) constitui um verdadeiro enigma, que os editores procuraram em vão resolver. A minha proposta de leitura procede da consideração de que deve tratar-se do corpo de um enforcado, que — suspenso no vazio — dá evidentemente voltas sobre si mesmo; e nos dicionários galegos encontro a expressão «a rolos» no sentido de 'a tombos, dando voltas, rolando'. O problema paleográfico não apresenta dificuldades, pois a confusão entre o «r» longo, que desce debaixo da linha, e o «p» é tão frequente nos apógrafos italianos, quanto a confusão entre «lo» e «b» e entre o «s» baixo e o «o».

<sup>9</sup> W. Cardoso, *Da cantiga de seguir no cancionero peninsular da Idade Média*, Belo Horizonte 1977, p. 82.

<sup>10</sup> B, f. 302r<sup>o</sup> (n<sup>o</sup> 1452); V, f. 173r<sup>o</sup> (Monaci, n<sup>o</sup> 1062); Tavani 66,3.

<sup>11</sup> B, f. 289v<sup>o</sup>-290r<sup>o</sup> (n<sup>o</sup> 1355); V, f. 153r<sup>o</sup> (Monaci, n<sup>o</sup> 963); Tavani 87,16.

<sup>12</sup> Cantigas «atehudas», isto é, que apresentam as cobras 'ligadas' sem interrupção entre uma e outra até à finda, são aquelas cuja denominação, na base de uma indicação do tratado impropriamente interpretada («E toda a cantiga asi deve d'ir até a finda, e ali deve d'ensarrar e concluir o entendimento»: B, f. 4 r<sup>o</sup>.), foi emendada em «ata-finda».

<sup>13</sup> Leio assim a última frase (no ms. «pero convem que nos tantos ende alguns»), limitando-me a emendar «nos» em «dos». J. M. D'Heur (loc. cit. p. 365) interpreta, pelo contrário, «pero convem que vos t<e> aute ende alguuns».

<sup>14</sup> Cf. *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, edited by J. H. Marshall, London-New York-Toronto, Oxford University Press, 1972, pp. 101-105.

<sup>15</sup> Cf. *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, cit., p. 101: «O sirventès é parecido quanto a número de cobras e de refrães com a canção, mas a matéria dele é tudo o que se pode dizer quer a respeito de alguns feitos assinalados, por exemplo uma expedição de guerra ou o advento de um rei ou a conquista d'algum lugar, quer para censurar alguém ou para coisas semelhantes; como por exemplo o de Raimbaut de Vaqueiras que diz: «Agora se pode ver», ou o outro que diz: «Começarei um sirventès ainda que me pese», e muitos outros que existem. E destes não encontrei nenhum que tenha sete cobras afora o de Raimbaut citado acima; todos os demais têm cinco com uma tomada».

<sup>16</sup> Cf. *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, cit., pp. 95-98.

<sup>17</sup> Cf. *ibid.*, p. 98: «por meio das quais instruções, quem as observe bem, se tiver bom entendimento, poderá facilmente chegar à perfeição na arte de trovar».

<sup>18</sup> A lista das Leys d'Amors conta onze géneros: vers, chanso, descort, dansa, sirventes, pastorela, tenso, partimen, planch, escondig e retroncha.

<sup>19</sup> Cf. *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, cit., p. 97: «Se queres fazer um descordo, debes falar de amor como quem é desamparado dele e como quem não pode haver prazer da sua dama e vive atormentado. E que cantando, onde o som deveria ascender, debes abaixá-lo; e farás todo o contrário no outro cantar. E deve haver três cobras e uma ou duas tomadas, e respondedor. E podes meter uma ou duas palavras mais numa cobra que em outra, para que sejam mais discordantes».

<sup>20</sup> Ed. em *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, cit., pp. 2-25 (versões dos mss B e H), pp. 145-159 (versão dos mss CL).

<sup>21</sup> Ed. Ettore Li Gotti, *Jofre de Foixà, Vers e Regles de Trobar*, Modena 1952; cf. também *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, cit., pp. 56-91.

<sup>22</sup> Cf. Berenguer de Noya, *Mirall de Trobar*, a cura di P. Palumbo, Palermo 1955; outra edição, a cura de Jaume Vidal i Alcover, Montserrat 1984.

<sup>23</sup> As dificuldades de leitura deste apartado (que a transcrição interpretativa de J. M. D'Heur não conseguiu superar) impedem de alegação dos números exactos.

<sup>24</sup> Cf. *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, cit., p. 104: «Rima é semelhança duma palavra com outra no fim [do verso], quanto às letras e ao acento; e digo «quanto ao acento», porque não formariam rima a palavra latina *pendere*, que tem a primeira acentuada, com esta outra *pendere*, que tem o acento na segunda, embora as letras sejam as mesmas».

<sup>25</sup> Cf. *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, cit., p. 57.

<sup>26</sup> Cf. Gatién-Amoult, *Las flors del Gay Saber, estier dichas Las Leys d'Amors*, cit., I, 2: «seja possível encontrar numa compilação completa e ordenada tudo o que dantes era desordenado e disperso... para que a ciência poética — sobre a qual os antigos trovadores guardaram segredo ou que manifestaram de maneira incomprensível — se possa conhecer claramente».

<sup>27</sup> *Ibid.*: «que nenhum dos antigos trovadores declarou, embora sejam necessárias para poetas».