

Arte de Trovar e “*Jugar de palabras*” (Lei XXX do Título IX da Segunda de *Las Siete Partidas* de Afonso X): aproximações preliminares

Arte de Trovar and “Jugar de palabras” (Law Code XXX, Part II Title IX from Alfonso X’s Las Siete Partidas): Preliminary approximations

217

Paulo Roberto Sodré^{*}
Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes

RESUMO: Investiga no tratado poético galego-português anônimo e provavelmente do século XIV, *Arte de trovar*, a presença do “*jugar de palabras*”, noção constante da Lei XXX da Segunda de *Las siete partidas* de Afonso X, cujo teor se refere à produção satírica cortesã. Cotejando o conceito de cantiga de escárnio e de maldizer com o que expõe a Lei, pretende averiguar a consonância entre o que prescreviam as *Partidas* e o que o anônimo autor daquela poética considerou em seu tratado.

PALAVRAS-CHAVE: *Arte de trovar* - Sátira. Sátira galego-portuguesa - Poética. Cantigas de escárnio e maldizer. Sátira medieval - burla.

ABSTRACT: It studies the presence of “*jugar the palabras*”, a juridical concept about court satire production registered in Law XXX from the Second of *Las Siete Partidas* by Alfonso X, in the anonymous Galician-Portuguese poetical treatise *Arte de trovar*. It intends to compare that concept with the notions of satirical songs, it means, *cantigas de escárnio e maldizer*,

^{*} Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP).

specially the concept of *equivocatio*, in order to observe if the author of this treatise had in mind the juridical notion.

KEYWORDS: *Arte de trovar* - Satire. Galician-Portuguese Satire - Poetics. Cantigas de escárnio e maldizer. Medieval Satire - “Jugar de Palabras”.

Os investigadores da lírica profana galego-portuguesa dispõem atualmente de pelo menos dois documentos peninsulares coevos para a reflexão sobre a produção escarninha, expressa nas cantigas de escárnio e maldizer, nas tenções e nos escárnios de amor e de amigo. Trata-se da *Arte de trovar* (1999; 2012) e da Lei XXX do Título IX da Segunda de *Las siete partidas* de Afonso X (1991).

Mais conhecida, a *Arte de trovar* ou *Poética galego-portuguesa* foi provavelmente manuscrita no século XIV, segundo Giuseppe Tavani, por quem “não tinha senão um interesse genérico e superficial de leitor por um património literário já não actual [...]”. Ainda para o filólogo italiano, essa

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 repercussão, ficando antes sepultada na colectânea preparada pelo Conde de Barcelos, cuja sorte partilhou (TAVANI, 1999, p. 28).

Essa fonte teórica primária é de importância incontornável, na medida em que nos coloca diante de um agente - talvez o filho de Dom Dinis, o Conde de Barcelos, ou um de seus trovadores colaboradores: João de Gaia e Estêvão da Guarda (TAVANI, 1999, p. 30) - preocupado em registrar e prescrever uma produção em declínio após cerca de um século de esplendor, o profícuo século XIII sob os reinados de Fernando III, Afonso X, Afonso III e Dom Dinis. Isso nos leva a considerar a hipótese de uma presumível intenção do tratadista em não apenas legitimar como estimular essa produção trovadoresca em território peninsular no início do século XIV.

Ainda que se observe a relevância da *Arte de trovar*, sua recepção pelos críticos é em geral posta em questão, seja por seu estado fragmentário, seja pelo laconismo de suas exposições sobre os gêneros poéticos, aspectos gramaticais, retóricos e poéticos. Como se sabe, apenas alguns capítulos se salvaram. Na síntese de Yara Frateschi Vieira, a poética galego-portuguesa apresenta o seguinte estado e estrutura:

Pelo fato de ser o único texto a tentar uma sistematização da arte poética trovadoresca galego-portuguesa, é realmente uma pena que tenha chegado a nós em forma acéfala: antes de ter sido feita a única cópia que possuímos, já se tinham perdido os títulos um e dois e parte do terceiro. O tratado teria seis títulos, dividido cada um em capítulos. Podemos perceber uma certa organização na distribuição da matéria: assim, o terceiro título, além dos gêneros mais prestigiosos, trata de formas dialogadas e “dialógicas”, no sentido contemporâneo de um texto que utiliza outro já existente e o reelabora (as cantigas de “seguir”); o quarto título dedica-se a questões de estrutura textual, tais como o número de *cobras* por composição e de versos por *cobra*; procedimentos de coesão interestrófica, como a “palavra perduda”, a “ateúda”, a “fiinda”, o “dobre” e o “mozdobre”; o quinto título ocupa-se da adequada utilização dos tempos verbais e da necessidade de manter a coerência temporal, embora remeta o leitor para o que se expôs anteriormente em relação ao “mozdobre”; outro procedimento de coerência textual é a estrutura rímica, que pode incluir rimas longas ou breves, mas não permite rimar longas com breves; finalmente, o último título trata muito brevemente dos erros poéticos provenientes de encontros entre vocábulos que produzem “palavras feias” (cacófato), e de encontros entre vogais que produzem sons desagradáveis (hiato) (VIEIRA, 2005).

O tratado, portanto, inicia-se no quarto capítulo (os três primeiros se perderam) do terceiro título - presume-se que os títulos 1 e 2 e seus respectivos capítulos, também perdidos, tratariam das cantigas de amor e de amigo -, que trata da cantiga dialogada (a partir da qual se deduz a diferença entre as cantigas de amor e de amigo):

E porque algũas cantigas i há en que falam eles e elas outrossi, por én é bem de entenderdes se som d'amor, se d'amigo: porque sabede que, se eles falam na prim<eir>a cobra e elas na outra, <é d'>amor, porque se move a razon d'ele (como vos ante dissemos); e se elas falam na primeira cobra, é outrossi d'amigo; e se ambos

falam em ùa cobra, outrossi é segundo qual deles fala na cobra primeiro (ARTE, 1999, p. 41)¹.

Para efeito de nosso estudo, a *Arte* traz felizmente os capítulos completos, não obstante seu relativo laconismo, sobre as cantigas de escárnio (Capítulo 5), de maldizer (Capítulo 6), além das tenções (Capítulo 7), em geral de tema escarninho, e das cantigas de vilãos (Capítulo 8), sem registros evidentes nos *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (1982) e *Cancioneiro da Vaticana* (1973), cópias italianas do século XVI de um cancionero peninsular perdido.

Menos referidas em termos de orientação poética, mas muito conhecidas e citadas como fonte de informações - além das evidentemente jurídicas -, culturais, sociais e cotidianas das cortes peninsulares sobretudo nos anos de 1200, *Las siete partidas* ou as *Partidas* foram dirigidas por Afonso X, entre 1256 e 1265², época em que já circulavam códigos jurídicos como o *Espéculo*, o *Fuero real* e o *Setenario*, também afonsinos. Incorporando-os e ampliando-os, as *Partidas* fundaram o sistema jurídico de Leão e Castela e, mais tarde, da Espanha moderna e dos países sob sua colonização. Sete livros ou “partidas” compõem a obra: a *Primeira* trata da Igreja medieval, em que se regula a vida dos clérigos e leigos; a *Segunda*, da vida dos reis e de seus oficiais; na *Terceira*, expõem-se a jurisprudência, os advogados e seu trabalho; na *Quarta*, trata-se das relações domésticas e dos casamentos; na *Quinta*, regula-se o mundo do comércio, do mar e dos contratos; na *Sexta*, discorre-se sobre os testamentos, e na *Sétima*, sobre os marginais, os crimes e as penalidades.

As *Partidas* apresentam em seu escopo jurídico, no entanto, outros gêneros textuais, como o espelho de príncipes ou o tratado de cavalaria (MONTROYA

¹ “E como há algumas cantigas em que falam tanto eles como elas, por isso é importante que entendais se são de amor ou de amigo, porque se falam eles na primeira cobra e elas na outra, é de amor, pois move-se segundo a argumentação dele (como vos dissemos antes); e se falam elas na primeira cobra, então é de amigo; e se falam ambos em uma cobra, então depende de qual deles fala primeiro na cobra”. Tradução de Yara Frateschi Vieira (A POÉTICA, 2005).

² Sobre o período de produção das *Partidas*, cf. Otero (1993-1994) e O’Callaghan (2001).

MARTÍNEZ, 1991, p. 359), e, esparsamente, expõem uma lei que concerne a aspectos literários prescritivos em relação à poética escarninha. Este é o caso da Lei XXX do Título IX da *Partida* segunda, que consideramos um mínimo tratado poético.

Em outros trabalhos (SODRÉ, 2010; 2013), procuramos averiguar os possíveis sentidos e o alcance dessa lei no que diz respeito a sua orientação da produção de escárnio e maldizer. Neste, muito brevemente, pretendemos investigar preliminarmente, a partir de um aporte teórico-literário, filológico e jurídico, até que ponto a noção de “jugar de palavras” é aludida ou subentendida na poética galego-portuguesa; em outros termos, comentar com pontualidade a noção de *equivoco* na *Arte de trovar* e a possibilidade de se estabelecer sua relação com o que prescreve a lei afonsina sobre o escarnecer.

Sobre o escarnecimento galego-português temos procurado demonstrar que o conceito jurídico apontado na Lei XXX - que aborda em geral do convívio do rei com seus oficiais e cortesãos -, denominado de “jugar de palavras”, que traduzimos como “jogo de avessos” (SODRÉ, 2010), resultaria num tipo especial de burla e de equívoco que trataria do inverso das qualidades dos cortesãos durante o entretenimento da corte (o *fablar en manera de gasaiado*). Esse “jugar de palavras” poderia ser analisado como um complemento da poética escarninha medieval peninsular, na medida em que a lei procura orientar - se não prescrever -, os trovadores a utilizarem certos recursos discursivos para produzirem cantigas bem elaboradas e convenientes para a apresentação na corte.

Segundo a Lei,

E en el juego deven catar

Na cantiga em que se apresente o jogo de palavra ou escarnecer, os trovadores devem observar

que aquello que dixieren sea apuestamente dicho

que aquilo que cantarem seja bem composto,

e non sobre aquella cosa que fuere en aquel lugar a quien jugaren,
e devem cuidar para não tratar diretamente do aspecto risível que
estiver no visado do jogo,
mas a juegos dello, como sy fuere cobarde dezirle que es
esforçado, jugarle de cobardia;
mas sob [equivoco de] um jogo de avessos; de maneira que, se o
visado for um covarde, deve compor uma cantiga em que ele
apareça como esforçado, jogando assim com sua covardia.
e esto debe ser dicho de manera que aquel a quien jugaren non se
tenga por denostado,
E este jogo [de oposições equívocas] deve ser feito de maneira que o
visado não se sinta ofendido,
mas quel ayan de plazer, e ayan de rreyr dello tan bien el como
los otros que lo oyeren.
mas se agrade dele tanto quanto os outros que o ouvirem.
E otrosy el que lo dixiere que lo sepa bien rreyr en el lugar do
conviene,
Ademais, que o trovador que o fizer saiba bem fazer rir no lugar
conveniente,
ca de otra guysa non serie juego onde omne non rrye; ca sin falla el
juego con alegria se deve fazer, e non con sanna nin con tristeza.
porque do contrário não seria jogo onde alguém não ri, já que o jogo
deve ser feito com alegria e não com raiva nem com tristeza.
Onde quien se sabe guardar de palabras sobejanas e desapuestas, e
usa destas que dicho avemos en esta ley, es llamado palaciano,
Aquele que sabe evitar palavras excessivas e deselegantes e usa das
que nesta lei tratamos é chamado palaciano,
porque estas palabras usaron los omnes entendidos en los palacios
de los Reyes mas que en otros lugares [...].
porque tais palavras usaram os entendidos, nos palácios dos Reis,
mais do que em outros lugares, e ali receberam mais honra aqueles
que as usavam [...] (SODRÉ, 2010, p. 123-126).

Assim sendo, os trovadores deveriam observar, na cantiga em que se apresentasse o “jugar de palabras” ou escarnecer, que aquilo que cantassem fosse bem composto poeticamente, cuidando eles de não tratarem de modo direto do aspecto risível de um cortesão benquisto pelo rei ou senhor, mas sob o equivoco de um “jugar de palabras”. Em outros termos, os trovadores deveriam produzir, no ambiente da corte, burlas elaboradas a partir de um “jogo de avessos”. Segundo o exemplo da lei, se o visado fosse um *covarde*, os trovadores deveriam compor uma cantiga em que ele aparecesse como *valente*, jogando ou brincando assim com sua covardia. Contudo, embora o exemplo da lei seja esse, crê-se que nas cantigas escarninhas burlescas seria mais comum o jogo com *esforçados* e *corajosos* que seriam tomados burlescamente por *covardes* e *medrosos*. Isso porque o jogo de oposições equívocas deveria ser feito de modo que o visado não se sentisse caluniado,

mas pudesse se agradar dele tanto quanto os outros que o ouvissem. Ademais disso - recomenda ainda a lei -, o trovador que fizesse o “jugar de palabras” deveria saber fazer rir convenientemente, porque do contrário não seria jogo aquele em que alguém não ri nem se diverte, já que o jogo deveria ser feito com alegria e não com raiva nem com tristeza, como adverte o provérbio utilizado pelo rei Sábio: “ca de otra guysa non serie juego onde omne non rrye; ca sin falla el juego con alegria se deve fazer, e non con sanna nin con tristeza”. Assim, evidencia-se que a lei preza aquele trovador que sabe evitar palavras excessivas e deselegantes e que se comporta adequadamente no palácio ao trovar cantigas escarninhas, respeitando a harmonia entre os cortesãos no momento de distração.

Considerado sumariamente o conceito jurídico e deduzindo nele a importância de seu alcance em termos de poética trovadoresca - na medida em que tomamos poética no sentido de uma teorização que descreve ou normatiza a produção literária de determinados períodos e culturas literárias (TAVANI, 1999, p. 7) -, percebe-se a relação entre o “jugar de palabras” e as já conhecidas definições de cantiga de escárnio (ataque equívoco) e maldizer (ataque direto) - além dos mencionados “joguete de arteiro” (sinônimo de escárnio) e “cantiga de risabelha” (burlas de escárnio e maldizer), gêneros que o tratadista anônimo cita, mas que os cancioneiros não registram - expostas fragmentária e sinteticamente na *Arte de trovar*, o que nos leva a perguntar até que ponto a noção de “jugar de palabras” é aludida ou subentendida na poética galego-portuguesa.

Antes dessa pergunta com foco na *Arte de trovar*, outra nos levou a inquirir sobre a presença desse aspecto jurídico nas rubricas³ ou *razos* -

³ Segundo Xoan Carlos Lagares (2000, p. 21-22) as rubricas explicativas são “aqueles breves textos en prosa que, situados próximos á cantiga a que se referen, indican cal é o tema da composición ou ofrecen información adicional sobre ela. Pertencen por tanto a esta categoría todas aquelas que mostran a (ou contra) que persoa está dirixida a cantiga, fundamentalmente nas de escarnio que, como veremos, son as máis favorecidas pola presenza deste tipo de rubricas. Tamén deben ser incluídas neste grupo as que, sen ofreceren calquer información concreta sobre a cantiga que acompañan, achegan dados sobre o seu contexto,

presumivelmente produzidas nos século XIII, na altura da confecção das recolhas das cantigas (LORENZO GRADÍN, 2003, p. 105) - de algumas cantigas. No artigo “O ‘jugar de palabras’ nas rubricas explicativas das cantigas de escárnio e maldizer” (SODRÉ, 2012), averiguamos a referência dos rubricadores a jogos satíricos indicados nas cantigas. Apoiados numa criteriosa edição de Xoan Carlos Lagares, identificamos a menção ao jogo numa cantiga de Martin Soares, “Joan Fernandiz, un mour’ést’aquí” (CBN 1367, CV 975):

(VII) -59-

B 1367 / V 975 - Martin Soares

a“Esta outra cantiga fez d’escarnho a un que dizian Joan
b Fernandiz, e semelhava mouro e jogavan-lh’ende; e
diss’assi”(LAGARES, 2000, p. 144-145).

Lamentavelmente, o sentido do termo em cotejo com o teor escarninho da cantiga não nos garante a relação direta entre o “jugar de palabras” ou jogo de avessos e o sentido do verbo *jogar* na cantiga. De toda maneira, a noção de jogo e de burla, como foi percebido pelos críticos desde Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1904/1990), é flagrante na rubrica.

224

Como se sabe, um dos grandes problemas da *Arte de trovar*, para além do fato de ser fragmentária, está no laconismo e na falta de exemplos de cantigas que ilustrem, como em algumas poéticas medievais, as afirmações sobre as cantigas escarninhas nos capítulos V e VI que chegaram até nós:

Capítulo quinto

Cantigas d’escarneo som aquelas que os trobadores fazem querendo dizer mal d’alguen en elas, e dizen-lho per palabras cobertas que hajam dous entendimentos, pera lhe-lo non entenderen... ligeiramente: e estas palabras chamam os clerigos “hequivocatio”. E estas cantigas se poden fazer outrossi de mestria ou de refram.

E pero que alguns dizen que há i algũas cantigas de “joguete d’arteiro”, estas non son mais ca d’escarnho, nen ham outro entendimento. Pero er dizem que outras há i “de risabelha”: estas ou serám d’escarnho ou de maldizer; e chamam-lhes assi porque

sobre os motivos que están na base da súa produción ou sobre o trovador en relación coa súa obra, e, finalmente, as que xustifican a inclusión do texto nos cancioneros”.

riim ende a vezes os homens, mais nom som cousas em que sabedoria nem outro bem haja⁴.

Capitolo sexto

Cantigas de maldizer son aquela<s> que fazem os trobadores <contra alguém> descobertamente: e<m> elas entrarão palavras e<m> que queren dizer mal e nom aver<âm> outro entendimento se nom aquel que queren dizer chãam<ente>. E outrossi a todas fazen dizer <†> (ARTE, 1999, p. 42)⁵.

No que diz respeito ao aspecto que nos interessa pontualmente, a presença do equívoco na definição/diferenciação de escárnio e maldizer⁶, Graça Videira Lopes comenta o equívoco a partir de duas maneiras de usá-lo: “através de um jogo com os duplos sentidos das palavras”, predominante nas cantigas, ou “através de um jogo com a sintaxe e o ritmo de toda a cantiga (e provavelmente com a música)” (1998, p. 107). Lopes ilustra as duas formas de equívoco por meio de uma cantiga de Afonso X, “Joan Rodríguez foi osmar a Balteira” (CBN 481, CV 64), em que o duplo sentido das palavras “madeira” e “medida” nos orienta à leitura pelo viés erótico. Assim, “o ‘equívoco’ provém, pois, do jogo com os duplos sentidos das palavras (sobretudo a ‘madeira’, mas também o ‘meter a compasso’, ‘antr’ as pernas da scaleira’, etc.), jogo de que resultam os *dous entendimentos* de que fala a ‘Arte Poética’” (LOPES, 1998, p. 108). O exemplo da segunda maneira de criar equívoco estaria na cantiga de Airas Peres de Vuitoron, “Fernan Díaz é aqui, como vistes” (CBN 1479, CV 1090):

⁴ “Capítulo Quinto: Cantigas d’escárnio são aquelas que os trovadores fazem, querendo dizer mal de alguém nelas, e dizem-lho por palavras cobertas que tenham dois entendimentos, para que não sejam entendidas... ligeiramente: e essas palavras chamam os clérigos ‘equivocatio’. E essas cantigas se podem fazer também de mestria ou de refrão. E embora alguns digam que há algumas cantigas de ‘joguete d’arteiro’, essas não são mais do que de escárnio, nem têm outro entendimento. Mas também dizem ainda que há outras ‘de risabelha’: essas ou são de escárnio ou de maldizer; e chamam-lhes assim porque riem por causa delas às vezes os homens, mas não são coisas em que haja sabedoria ou qualquer outro bem”. Tradução de Yara Frateschi Vieira (A POÉTICA, 2005).

⁵ “Capítulo Sexto: Cantigas de maldizer são aquelas que fazem os trovadores [contra alguém] descobertamente: nelas entrarão palavras em que queren dizer mal e não terão outro entendimento se não aquele que queren dizer claramente. (...)”. Tradução de Yara Frateschi Vieira (A POÉTICA, 2005).

⁶ Não entraremos aqui na discussão sobre a eficácia ou a relevância do conceito e da diferenciação entre escárnio e maldizer propostos no tratado, para o que indicamos a leitura de Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (1995, p. 14-15).

Fernam Díaz é aqui, como vistes,
e anda en preito de se casar;
mais non pod' ó casamento chegar
- d' ome o sei eu, que sabe com' é;
e, por aver casament', a la fé,
d' ome nunca vós tan gran coita vistes (LAPA, 1995, p. 70).

Na engenhosa cantiga, Vuitoron joga com as pausas e pontuações dos versos, impedindo a compreensão imediata do sintagma “casamento de/entre homens”, o que sugeriria a sodomia de Fernan Díaz. Como compreende Lopes, “o verdadeiro sentido aparece se omitirmos a pausa: é no ‘casamento d’ome’ que, como é evidente, o trovador quer chegar” (1998, p. 110).

De certo modo, o estudo detalhado de Simone Marcenaro (2009, p. 166 ss.) se aproxima do de Lopes, na medida em que ele identifica dois tipos de *equivocatio*: o lexical (*in verbis singulis*, uso de palavras homógrafas ou homófonas com dois ou mais sentidos [2009. p. 166]), como na cantiga de Afonso X, “Ao daian de Cález eu achei” (CBN 493, CV 76), em que o Sábio, apontando a leitura de livros eróticos pelo deão de Cádiz, joga com o sentido de “conos” (órgão sexual feminino) e “con’ os” (preposição), como no trecho:

Ao daian de Cález eu achei
livros que lhe levarian d’ aluguer,
e o que os tragia preguntei
por eles, e respondeu m’ el: - Senher,
con estes livros que vós veedes dous
e conos outros que el ten dos sous,
fod’ el per eles quanto foder quer (LAPA, 1995, p. 34)⁷;

e o trópico (*in verbis coniunctis*, uso de todos os componentes do texto para o sentido equívoco global da cantiga), cujo exemplo seria a cantiga de Pero da Ponte dedicada à famigerada Balteira, “Maria Pérez, a nossa cruzada” (CBN 1642, CV 1176), na medida em que o termo *maeta descadeada* (baú ou caixa sem cadeado em que se guardam os perdões/órgão sexual feminino) ganha sentido metafórico obscuro e centraliza o jogo de sentidos

⁷ Cf. o estudo dessa cantiga e sua relação com o “jugar de palabras” em Sodré (2013a).

ambíguos dos outros termos da cantiga (“de pardom carregada” [casta], “que se nom podia com el en erger” [não suportava a castidade], “mais furtan-lho, cada u vai maer” [copula com os rapazes sempre que se deita] etc.):

Maria Pérez, a nossa cruzada,
quando veo da terra d' Ultramar,
assi veo de pardon carregada
que se nom podia com el en erger;
mais furtan-lho, cada u vai maer,
e do perdom já non lhi ficou nada.

E o perdon é cousa mui preçada
e que se devia muit' a guardar;
mais ela nom á maeta ferrada
en que o guarde, nena pod' aver,
ca, pois o cadead' en foi perder,
sempr' a maeta andou descadeada.

Tal maeta como será guardada,
pois rapazes albergan no logar,
que non aja seer mui trastornada?
Ca, o logar u eles an poder,
non á pardon que s' i possa asconder,
assi saben trastornar a pousada.

E outra cousa vos quero dizer:
atal pardom ben se deve' a perder,
ca muito foi cousa mal gaa[nha]da (LAPA, 1995, p. 230).

Para além do equívoco de palavras e de sintaxe ou ritmo, isto é, da *equivocatio* indicada no capítulo V, haveria possivelmente também um equívoco de situação, eixo do “jugar de palavras” ou jogo de avessos. Ignorado por Graça Videira Lopes no tratamento do equívoco, o “jugar de palavras” é citado por Simone Marcenaro em nota de rodapé, mas este não o comenta a propósito dos poucos jogos paronomásticos, uma das formas de equívoco nas cantigas que ele estuda, nem avança na possibilidade de reconhecer equívocos *de situação*, ou seja, tipo de equívoco em que o trovador tomaria, por exemplo, um jogral sabidamente *competente* por *incompetente*, como o jogral Picandon na tenção “- Vedes, Picandon, soo maravilhado” (CV 1021) de João Soares Coelho e Picandon, em que aquele, ao desculpar-se (“peço-vos perdon”) com este na *fiinda* ou estrofe final da cantiga, parece indicar a burla em jogo de avesso a partir da qual elaborou a

acusação de má “jograría” (“pois non sabedes jograría fazer”) de Picandon, ao que tudo indica exímio trovador (“ca eu sei canções muitas e canto bem / e guardo-me de todo falimen”):

- Vedes, Picandon, soo maravilhado
eu d’ En Sordel, [de] que ouço entenções
muitas e boas e mui boos sões,
como fui en teu preito tan errado:
pois non sabedes jograría fazer,
por que vos fez per corte guarecer?
Ou vós ou el dad’ ende bon recado.

- Joan Soárez, logo vos é dado
e mostrar-vo-lo-ei en poucas razões:
gran dereit’ ei de gaar [muitos] does
e de seer en corte tan preçado
como segrel que diga: “Mui ben m’ es
en cançós e cobras e serventes”,
e que seja de falimen guardado.

- Picandon, por vós vos muito loardes,
non vo-lo cataran por cortesia,
nen por entrardes na tafularia,
nen por beberdes nen por pelejardes:
e, se vos esto contaren por prez,
nunca Nostro Senhor tan cortês fez
como vós sodes, se o ben catardes.

- Joan Soárez, por me deostardes,
non perç’ eu por esso mia jograría;
e a vós, senhor, melhor estaria
d’ a tod’ ome de segre ben buscardes:
ca eu sei canções muitas e canto bem
e guardo-me de todo falimen
e cantarei, cada que me mandardes.

- Sinher, conhosco-mi-vos, Picandon,
e do que dixi peço-vos perdon
e gracir-vo-l’ ei, se mi perdoardes.

- Joan Soárez, mui de coração
vos perdoarei, que mi dedes don
e mi busquedes prol per u andardes (LAPA, 1995, cantiga 241, p.
163)⁸.

ou um trovador da corte por *ladrão* de cantigas e *assassino*, como na cantiga “Pero da Ponte á feito gran pecado” (CBN 485, CV 68) de Afonso X, cuja burla

⁸ Essa cantiga foi analisada por Sodr  (2009).

foi comentada por Ramón Menéndez Pidal já na década de 1940, declarando que Pero da Ponte não matou nem roubou Coton, senão na broma do Sábio, uma vez que “En estos escarnios, lo mismo gallegos que provenzales, hay mucha expresión metafórica, puros juegos satíricos, rudas burlas, que en nada menoscaban la estimación personal del satirizante respecto del satirizado, y que no puede entenderse al pie de la letra” (1991, p. 207-208):

Pero da Pont' á feito gran pecado
de seus cantares que el foi furtar
a Coton, que, quanto el lazerado
ouve gran tempo, el xos quer lograr,
e doutros muitos que non sei contar,
por que oj' anda vistido e onrado.

E poren foi Coton mal dia nado,
pois Pero da Ponte erda seu trobar;
e mui mais lhi valera que trobado
nunca ouvess' el, assi Deus m' ampar,
pois que se de quant' el foi lazerar
serve Don Pedro e non lhi dá en grado.

E con dereito seer enforcado
deve Don Pedro, por que foi filhar
a Coton, pois-lo ouve soterrado,
seus cantares, e non quis en[de] dar
ũũ soldo pera sa alma quitar
sequer do que lhi avia emprestado.

E porend' é gran traedor provado,
de que se já nunca pode salvar,
come quen a seu amigo jurado,
bevendo con el, o foi matar:
todo polos cantares del levar,
con os quaes oj' anda arrufado.

E pois non á quen no poren retar
queira, seerá ôi-mais por mim retado (LAPA, 1995, p. 28-29).

Considerando o estudo de Lopes e o de Marcenaro, parece não haver indícios de um jogo equívoco de situações no conceito de *equivocatio* indicado pelo tratadista anônimo da *Arte de trovar*. Restringir-se-ia esse procedimento retórico, muito provavelmente, ao uso estrito de palavras a indicar um jogo semântico interno ao texto, sem alusão a um jogo de avessos com equívocos de situação tal como expusemos e exemplificamos.

Sendo assim, no equívoco ou nas “palavras cobertas que hajam dous entendimentos, pera lhe-lo nom entenderem [...] ligeiramente; e estas palavras chamam os clérigos hequivocatio”, o duplo entendimento parece não sugerir que um deles esteja relacionado à *situação* dos visados: seja um *covarde*, seja um *esforçado* (os exemplos da lei). O que haveria de equívoco nos escárnios sobre eles estaria tão somente nas *palavras* das cantigas e não no jogo possível de um ser *esforçado* (o covarde) e o outro *covarde* (o esforçado).

Um exemplo de duplo equívoco, no sentido textual, previsto na *Arte de trovar*, e contextual (ou situacional), que propomos, parece sugerir a cantiga de Pero da Ponte dedicada à famigerada Balteira, “Maria Pérez, a nossa cruzada”(CBN 1642, CV 1176). O equívoco verbal estaria, como vimos, no duplo sentido de “maeta” (baú e órgão sexual feminino) a guardar os perdões conquistados no Ultramar, e de “roubar” (subtrair algo e fornicar). Nessa cantiga, aliar-se-ia ao evidente equívoco verbal o contextual, em que a nobre galega talvez não fosse uma lasciva (“ela nom há maeta ferrada”; “pois o cadead'en foi perder, / sempr'a maeta andou descadeada”) nem uma peregrina que viajou à Terra Santa (SODRÉ, 2013b).

Podemos deduzir que o tratadista, no período final do Trovadorismo peninsular, desconhecia ou ignorou a lei do “jugar de palavras” e, por isso, marcou apenas aquilo que era próprio e objetivo de uma distinção entre dois gêneros que “falam mal de alguém”, o equívoco verbal, previsto na Retórica da época (“e estas palavras chamam os clérigos hequivocatio”).

Podemos, igualmente, inferir, entretanto - e em que pese aqui o risco de uma inferência sobre uma época escassamente documentada -, que ele dava como pressuposta essa lei de decoro e essa prática trovadoresca cortesã e palaciana referente ao escarnecer e maldizer, evidenciando apenas aquilo que era próprio de uma retórica do gênero *escárnio*. Além disso, o tratadista imaginaria também que as futuras gerações de trovadores e expectadores

saberiam - se concordarmos com a hipótese de Giuseppe Tavani de que o autor da *Arte de trovar* seria ou o Conde de Barcelos, trovador filho do rei Dom Dinis, ou um de seus trovadores, todos ligados, portanto, à etiqueta e à ética do convívio em corte - que ao jogo retórico das palavras deveria estar subjacente a prática palaciana de se fazerem cantigas de escárnio e de maldizer burlescas de modo que os cortesãos bem-vindos à corte não se sentissem nem ofendidos nem constrangidos nem entristecidos pelo “dizer mal” inconveniente de um trovador não palaciano: “Onde quien se sabe guardar de palabras sobejanas e desapuestas, e usa destas que dicho avemos en esta ley, es llamado palaçiano, porque estas palabras usaron los omnes entendidos en los palaçios de los Reyes mas que en otros lugares [...]”. Desse modo, apenas contra os inimigos do rei ou dos senhores que patrocinassem a apresentação do trovador é que conviriam o escárnio e maldizer acusatórios, destituídos do “jugar de palabras” ou jogo de avessos, talhados em divertida calúnia e difamação, franqueados pelo poder da aristocracia feudal peninsular.

Diante da Lei XXX e de seu alcance poético, a compreensão das cantigas escarninhas e maledicentes ganha perspectiva esclarecedora, ainda que precária devida à falta de uma documentação mais detalhada e segura tanto nas próprias cantigas como nos paratextos (rubricas e tratado poético) que as delimitam, conceituam, sistematizam e prescrevem. Várias cantigas, mas certamente nem todas, poderiam derivar apenas de situações cortesãs em chave de burla, como já apontaram alguns investigadores (LAGARES, 2000, p. 52), mas chamamos a atenção especialmente para um tipo de burla, a do jogo de avesso, como procuramos defender, em que o oposto das qualidades do visado estaria *em jogo*. Contudo - e embora seja sedutora a hipótese -, nem a *Arte de trovar* nem a Lei por si sós são suficientes para nos garantir essa dedução, restando-nos aguardar novos documentos que nos iluminem mais sobre o escarnecer e o maldizer galego-portugueses que deveria, ao menos em princípio, “ser dicho de manera que aquel a quien jugaren non se tenga

por denostado, mas quel ayan de plazer, e ayan de rreyr dello tan bien el commo los otros que lo oyeren”.

Referências

- A POÉTICA galego-portuguesa. Tradução de Yara Frateschi Vieira. *REEL* - Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, n. 1, 2005. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/reel/article/view/3270/2497>>. Acesso em: 23 maio 2014.
- ALFONSO X. *Partida Segunda de Alfonso X el Sabio*. Manuscrito 12794 de la BN. Edición de Aurora Juarez Blanquer y Antonio Rubio Flores. Granada: Ácaro, 1991b.
- ARTE de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Edição crítica com fac-símile de Giuseppe Tavani. Lisboa: Colibri, 1999.
- ARTE de trovar. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/artedetrovar.asp>>. 2012. Acesso em: 23 maio 2014.
- CANCIONEIRO da Biblioteca Nacional de Lisboa. Edição fac-similada. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.
- CANCIONEIRO português da Biblioteca Vaticana. Edição fac-similada. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos/Instituto de Alta Cultura, 1973.
- LAGARES, Xoan Carlos. *E por esto fez este cantar: sobre as rubricas explicativas dos cancioneiros profanos galego-portugueses*. Santiago de Compostela: Laiovento, 2000.
- LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. *As cantigas de escarnio*. Tradução de Silvia Gaspar. Vigo: Xerais de Galicia, 1995.
- LAPA, Manuel Rodrigues (Ed.). *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 3. ed. ilustrada. Lisboa: João Sá da Costa, 1995.
- LIU, Benjamin. *Risabelha: A Poetics of Laughter? La Corónica*, Williamsburg, v. 26, n. 2, p. 41-48, 1998.
- LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 2. ed. aumentada e revista. Lisboa: Estampa, 1998.
- LORENZO GRADÍN, Pilar. *Las razos gallego-portuguesas*. *Romania*, Paris, v. 121, p. 99-132, 2003.

MARCENARO, Simone. Tipologías de *laequivocatio* em La lírica gallego-portuguesa: *equivocatio in verbis singulis*. *La Corónica*, v. 38, n. 1, p. 163-189, Fall 2009.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. Caracter lúdico de la literatura medieval (A propósito del ‘jugar de palabra’. Partida Segunda, tit. IX, ley XXIX). In: CASTILLO, C. Argente del et al. (Rec.). *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morell*. Granada: Universidad de Granada, 1989. p. 413-442.

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. Teoría política. Teoría educativa. In: ALFONSO X. *PartidaSegundade Alfonso X el Sabio*. Manuscrito 12794 de la BN. Edición de Aurora Juárez Blanquer y Antonio Rubio Flores. Granada: Ácaro, 1991. p. 317-356; p. 357-373.

O’CALLAGHAN, Joseph F. Alfonso X and the *Partidas*. In: ALFONSO X. *Las siete partidas*. Translation by Samuel Parsons Scott. Edition by Robert I. Burns. Pennsylvania: University of Pennsylvania, 2001. 5 v. v. I. p. xxx-xl.

OTERO, Alfonso. Las Partidas y el Ordenamiento de Alcalá en el cambio del ordenamiento medieval. *Anuario de Historia del Derecho Español*, Madrid, t. LXIII-LXIV, p. 451-547, 1993-1994.

SODRÉ, Paulo Roberto. “Ao daian de Cález eu achei”, de Afonso X: um deão leitor de arte amatória. *Revista Diálogos Mediterrânicos*, Curitiba, n. 4, p. 116-130, jun. 2013a.

SODRÉ, Paulo Roberto. Em nome do riso: os trovadores galego-portugueses e a sátira em jogo. *Revista Signum*, v. 14, n. 2, p. 18-39, 2013b.

SODRÉ, Paulo Roberto. João Soares Coelho, Picandon e um jogo de avessos: sobre “Vedes, Picandon, ssõ maravilhado”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 29, n. 42, p. 37-58, jul.-dez. 2009.

SODRÉ, Paulo Roberto. O “jugar de palabras” nas rubricas explicativas das cantigas de escárnio e maldizer. In: MASSINI-CAGLIARI, Gladis et al. (Org.). *Fontes e edições*. Araraquara: Anpoll/GT-Estudos Medievais, 2012. (Série Estudos Medievais, v. 3). p. 140-159. Disponível em: <<http://portal.fclar.unesp.br/poslinpor/gtmedieval/interno.php?secao=publicacoes>>. Acesso em: 23 maio 2014.

SODRÉ, Paulo Roberto. *O riso no jogo e o jogo do riso na sátira galego-portuguesa*. Vitória: Edufes, 2010.

TAVANI, Giuseppe. A poética do cancionero da Biblioteca Nacional e as artes de trovar catalãs e provençais do século XIII e do início do XIV. In: ARTE de trovar do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Edição crítica e facsimilada de Giuseppe Tavani. Lisboa: Colibri, 1999. p. 7-31.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (Ed.). *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990. 2 v.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Glosas marginais ao cancioneiro medieval português*. Edição de Yara Frateschi Vieira et al. Coimbra/Santiago de Compostela/Unicamp: Universidade de Coimbra/Universidade de Santiago de Compostela/Unicamp, 2004.

VIEIRA, Yara Frateschi. Comentário [Sobre a *Poética galego-portuguesa*]. *REEL* - Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, a. 1, n. 1, 2005.

Recebido em: 31 de maio de 2014.
Aprovado em: 27 de julho de 2014.