

A seção *Arquivo* pretende desempenhar um papel simples, mas fundamental para os estudos literários: tornar mais visíveis os textos que apenas alguns especialistas conhecem de perto, ficando o contato deles, para outros interessados, reduzido a referências de segunda mão. Aproveitando a facilidade de um meio como a revista eletrônica, colocaremos à disposição dos leitores-navegadores textos originais ou traduções de cartas, poéticas, depoimentos, ensaios, declarações e outros documentos que tratem da literatura em diversos períodos e em variada perspectiva.

Como texto inaugural da seção, disponibilizamos o primeiro documento sobre produção literária em português arcaico. Trata-se da fragmentária *Arte de trovar*, poética de fim do século XIII e início do XIV, inserida no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, talvez escrita pelo Conde de Barcelos. Das edições críticas desse texto destacam-se a de Jean-Marie D’Heur (1975) e a de Giuseppe Tavani (1999).

Esta é a versão, em língua portuguesa atualizada, de cinco de seus dezessete capítulos, feita e comentada por Yara Frateschi Vieira¹, um dos nomes mais autorizados entre os especialistas em Trovadorismo galego-português*.

Conselho Editorial

[A POÉTICA GALEGO-PORTUGUESA]

*Anônimo*²

Capítulo Quarto

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 dele³ (como vos dissemos antes); e se falam elas na primeira cobra, então é de amigo; e se falam ambos
5 em uma cobra, então depende de qual deles fala primeiro na cobra.

* Agradecemos a gentil autorização da Editora Íbis, do Diretor da Coleção “As estéticas através dos textos”, Prof. Dr. Massaud Moisés, e das Autoras, Profas. Dras. Lênia Márcia Mongelli e Yara Frateschi Vieira.

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.

Capítulo Sexto

Cantigas de maldizer são aquelas que fazem os trovadores [contra alguém] descobertamente: nelas entrarão palavras em que querem dizer mal e não terão outro entendimento se não aquele que querem dizer claramente. (...)

O quarto [capítulo] em que se contêm [seis] capítulos

Capítulo quarto

As fiindas são coisa que os trovadores sempre costumaram pôr no fim das suas cantigas, para concluírem e acabarem melhor nelas os argumentos (*razones*) que disseram nas cantigas, chamando-lhes “fiinda”, porque quer dizer conclusão de argumento.

E essa fiinda podem fazê-la de uma ou de duas ou de três ou de quatro palavras (versos). E se a cantiga for de mestria, a fiinda deve rimar com a última cobra; e se for de refrão, deve rimar com o refrão. E ainda que diga que a cantiga deve ter uma delas, houve alguns (trovadores) que lhe fizeram duas ou três, segundo a vontade de cada um deles. E também outros houve que as fizeram sem fiindas, mas a fiinda dá um melhor acabamento.

Capítulo quinto: contém dois capítulos

Capítulo segundo

Além disso, como o disse, as cantigas [podem] fazer-se em rimas longas ou breves ou em todas misturadas. E por isso convém mostrarmos quais são as rimas longas ou as breves, embora não possamos mostrá-las todas cabalmente, porque são muitas e de muitas maneiras: no entanto, todas as rimas que acabam nestas vogais, as quais sejam as últimas, são longas, convém saber: as que acabam no “a” ou no “o”; após o “a” ou o “o”, põe o “e” ou qualquer das outras vogais que se ponham no fim da rima na última sílaba, ela sozinha. E as outras rimas todas que se acabam em letras breves, todas são curtas; por isso convém que o trovador que quiser trovar, se começar em sílabas longas ou em curtas, com elas acabe; poderá, porém, meter na cobra umas e outras, se quiser, contanto que, da maneira que as meter numa cobra, da mesma forma as meta nas outras. No entanto, convém que, se assim as meter, que faça rimar longas com longas e curtas [com curtas].

(Versão para português contemporâneo de Yara Frateschi Vieira)

COMENTÁRIO

Profa. Yara Frateschi Vieira
Pós-Doutora em Teoria da Literatura/Universidade de Santiago de Compostela
Universidade Estadual de Campinas

A *Arte de trovar* anônima e fragmentária, que se encontra aposta ao atual *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* de Lisboa, antigo *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, é o único documento dessa natureza de que dispõe a lírica galego-portuguesa dos séculos XIII e XIV. Segundo o seu último editor, não é improvável que tenha sido redigido pelo Conde Barcelos, filho de D. Dinis, ou por um dos dois trovadores que devem ter colaborado com ele na organização do cancionero: João de Gaia e Estêvão da Guarda (TAVANI, 1999, p. 30).

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 “dialogicas”, 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).

O que nos resta do tratado começa no capítulo quarto do título terceiro, dedicado às cantigas dialogadas em que falam o homem e a mulher. Podemos supor que pelo menos dois dos três capítulos anteriores tratassem dos dois gêneros maiores: a cantiga de amor e a cantiga de amigo, uma vez que, por um lado, como nos diz o autor anônimo, anteriormente já falara da cantiga de amor (l. 3-4) e, por outro lado, as cantigas de escárnio e maldizer ocuparão os capítulos cinco e seis.

A descrição que o tratadista oferece da cantiga de amor é bastante sumária: nas suas próprias palavras, ela *se move a razon d'ele* – dito isso assim, de forma tão sintética, não fica muito claro o que queria dizer, embora possamos supor que significaria algo como “move-se segundo a argumentação dele” (l. 3), ou desenvolve-se apresentando o ponto de vista do homem. Preferimos a versão “move-se segundo a argumentação dele”, porque o próprio texto declara que o critério decisivo para estabelecer se a cantiga dialogada é de amor ou de amigo é determinar quem fala primeiro na *cobra* (l. 2-5), e porque a cantiga de amor é em geral um “arrazoado” sobre o amor do poeta (*razon*).

Os capítulos quinto e sexto desse título terceiro são importantes, porque nos elucidam acerca do critério para distinguir as cantigas de escárnio das de maldizer, embora já o próprio cancionero use a expressão às vezes de forma não discriminada, apresentando, na rubrica, algumas cantigas como *de escárnio e maldizer*. De qualquer forma, segundo o tratadista, é decisiva para a caracterização dessas cantigas a presença ou a ausência daquilo que os letrados chamam de *equivocatio*, ou seja, ambigüidade. A cantiga de escárnio é, portanto, aquela que se vale dessa figura lógica ou retórica para falar mal de alguém, por “palavras cobertas que tenham dois entendimentos, para que não sejam entendidas ... ligeiramente: e essas palavras chamam os clérigos “equivocatio” (l. 10-12), enquanto a cantiga de maldizer se faz “descobertamente: nelas entrarão palavras em que querem dizer mal e não terão outro entendimento senão aquele que querem dizer claramente” (l. 21-23). É relevante observar que o autor do tratado exhibe o seu conhecimento da cultura “clerical”, usando o termo latino para a figura lógica e retórica da ambigüidade e explicando o seu sentido. Oferece depois um elemento técnico, informando que essas cantigas tanto podem ser de *mestria* (isto é, sem refrão) como de refrão, o que nos leva novamente a supor que

esses termos tivessem sido objeto de descrição anterior, num capítulo que tratasse desses dois tipos de estrutura poética comuns na lírica galego-portuguesa. Essa terminologia retorna no capítulo primeiro do título quarto, onde se discutem os “talhos” (a estrutura) das cantigas: o texto, porém, apresenta dificuldades de leitura, reconhecidas pelo seu editor, que impedem a cabal compreensão (TAVANI, 1999, p. 24, n. 23).

No capítulo segundo do título quarto, dá uma informação clara sobre a “palavra perduda”, isto é, o verso (ou dois versos) que alguns trovadores, para mostrarem maior *mestria*, colocaram na cantiga, sem que rimasse com nenhum outro verso da mesma estrofe; ela pode vir no começo, no meio ou no fim da estrofe, mas depois deverá ser repetida a mesma rima no mesmo lugar nas demais estrofes. Outros recursos estruturais merecem a sua atenção, como a “fiinda” (l. 29-36), a forma de composição chamada “ateúda”, o *dobre* e o *mozdobre* (capítulos terceiro, quinto e sexto do título quarto). O capítulo sobre as rimas (l. 41-52) supõe que o leitor conhece a terminologia empregada para os dois tipos de rima, isto é, a rima longa (oxítone ou aguda) e a rima breve (paroxítone ou grave). A explicação é muito mais perfunctória do que a que já antes víamos em outros tratados poéticos vernáculos, como no de Jofre de Foixá, pois deixa de lado a questão crucial do acento. O texto conclui com um tratamento muito rápido de alguns erros que se podem cometer na composição trovadoresca, desculpando-se o autor pela sua brevidade, porque “os erros são tantos – e de tantas maneiras – que não posso falar em todos completamente”.

O tratado galego-português impressiona, portanto, como geralmente pouco minucioso e pouco rigoroso nas suas definições e descrições. Não contém, tampouco, como alguns dos demais tratados vernáculos, exemplificação fornecida pelos textos. Nem seria de grande utilidade para o aspirante a poeta, embora algumas vezes o autor pareça dirigir-se a ele: por exemplo, quando diz algo como “convém que o trovador que quiser trovar” (l. 48). As mais das vezes, porém, a sua intenção soa como mais descritiva do que didática, baseando-se de forma normativa na tradição seguida pelos trovadores, conforme o autor a percebe (l. 29-36).

O tratadista revela possuir um critério de “mestria técnica” (cf. capítulo sobre a fiinda, l. 29-36), marcado também pelo uso abusivo das expressões “convém que” ou “não convém que” e do verbo “dever” (D’HEUR, 1975, p. 382-383), e de “valor poético”, fundado no domínio da técnica, mas também, embora esse ponto não seja desenvolvido de forma suficiente, no campo da moral. Por esse motivo, exclui do rol das composições que devem ser registradas ou imitadas aquelas que “não são coisas em que haja arte ou qualquer outro bem” (l. 16-17), e das composições, aquelas palavras que se aproximam da “caçorria ou lixo, que não convém ser posto numa boa cantiga” (Cap. 2º. do título sexto).

Referências :

D’HEUR, Jean-Marie. *L’Art de trouver* du Chansonnier Colocci-Brancuti. Édition et analyse. In: ARQUIVOS do Centro Cultural Português. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975. v. IX, p. 321-398.

TAVANI, Giuseppe. A poética do *Cancioneiro 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 introdução de Giuseppe Tavani, seguida de fac-símile. Lisboa: Colibri, 1999.

¹ [A poética galego-portuguesa]. Versão de Yara Frateschi Vieira. In: MONGELLI, Lênia Márcia; VIEIRA, Yara Frateschi. **A estética medieval**. Dir. Massaud Moisés. Cotia: Íbis, 2003. p. 146-150. (Versão revista para a *Reel*).

² ARTE de Trovar do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* de Lisboa. Ed. crít. e intr. de Giuseppe Tavani, seg. de fac-sím. Lisboa: Colibri, 1999. p. 41-43; p. 48-49; p. 52. Baseio-me nesta edição crítica para a versão em português contemporâneo.

Obs.: na versão, procurei não me afastar muito da forma original, fazendo apenas aquelas modificações que tornam o texto mais claro para um leitor dos nossos dias.

³ No texto: *porque se move a razon d’ele*: não saberia dizer exatamente qual o sentido dessa descrição, explicitada – suponho – na parte anterior que se perdeu: *como vos ante dissemos*. A minha versão é portanto tentativa, e procurei justificá-la no corpo do comentário.