

TROVADOR E POETA DO SÉC. XIII AO SÉC. XV

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

No «Prólogo» ao seu *Cancionero*, de finais da I metade do séc. XV, o clérigo Juan Alfonso de Baena procurou estruturar uma argumentação a favor da ideia de que o exercício das formas artísticas do discurso, concretamente do discurso em verso, constituía uma das modalidades superiores da dignificação social daqueles que estivessem em condições de cultivar as formas poéticas e de, através delas, obter fama e glória face a um auditório também ele capaz de apreciar a actividade poética ¹. O enorme empenho com que Alfonso de Baena busca persuadir o leitor do seu prólogo de que o *poeta* se identificava idealmente com a nobreza fidalga, portadora de tradições e privilégios distintos dos outros grupos sociais, mas suficientemente moderna e actualizada ² para perceber a importância da arte do verso na corte régia, traduzia-se na conhecida definição da *poesia* como ciência ou saber superior destinado a provocar o deleite ao mesmo tempo que garantia uma função doutrinária ³. É evidente que a velha matriz

¹ Os pontos essenciais dessa argumentação são os seguintes: a *poesia* deve entender-se como *ciencia* obtida e recebida (de acordo com sugestões neoplatónicas...) como «graça infusa del señor Dios que la da e la enbya...» como privilégio àqueles que, pelo seu estatuto («manificos e altos emperadores e reyes e pryncipes e grandes señores»), por uma competência adquirida através das leituras das histórias dos feitos passados (históricos ou ficcionais...) e ainda pelo saber adquirido na frequência das cortes (incluindo o saber estar enamorado ou fingir tal), podiam praticar o difícil exercício da arte do verso, isto é, fossem capazes de «fazer e ordenar e conponer e limar escandir e medir por sus pies e pausas, e por sus consonantes e sylabas e acentos...»; *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. crítica de José María Azaceta, I, Madrid, 1966, p. 7-15.

² Há que notar a insistência posta na importância das leituras para a formação do cavaleiro cortês. PICKFORD, Cedric E. — *L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Age*, Paris, 1960, p. 264s.

³ PELAYO, M. Menéndez — *Historia de las ideas estéticas en España*, I, 4ª ed., Madrid, p. 470.

horaciana do «prodesse ac delectare», nunca esquecida pela tradição medieval, estava subjacente a estas ideias ⁴.

O séc. XV peninsular, talvez pela forte influência paradigmaticizadora da área francesa ⁵, reflecte um momento de enorme investimento nas formas de vida cortês. Tal atitude está patente não só na frequência com que, sobretudo do lado castelhano, emergem colectâneas de poesia lírica ou doutrinária cortês, mas também na importância que assumem, nos mesmos locais e auditórios, os modelos da ficção cavaleiresca ⁶ que, já na tradição arturiana, tendiam a privilegiar a corte como centro do reino e da civilidade. Talvez por isso mesmo as atitudes de grandes senhores ou reis de solicitarem a poetas, celebrados precisamente nos ambientes de corte, a recolha e oferta da sua produção em verso deva ser devidamente valorizada. É o caso bem conhecido do Condestável D. Pedro para com o Marquês de Santillana, ou de D. Afonso V para com Gómez Manrique.

Por estes anos mediais do séc. XV o termo *poeta* vai-se tornando mais frequente, se bem que seja só no contexto humanista que a palavra se torna usual para designar aquele que é capaz de criar obras de arte literária, ou seja, combinações de elementos linguísticos reconhecidamente artísticos, agora num contexto cultural definido pela preponderância concedida às referências aos modelos autorais caucionados pelo prestígio do *antigo* como *clássico*, o que implicava um saber cada vez mais declaradamente letrado por parte do leitor. Esse caminho conduzirá a uma percepção da imagem da individualidade distinta daquela que poderia suscitar a mensagem na primeira pessoa do trovador do séc. XIII, já que o perfil do próprio leitor — a sua competência letrada e a predisposição para aceitar novas estratégias de doutrina e estruturação da obra literária — se alterou profundamente também.

Na verdade, e antes de avançarmos, importa acentuar os parâmetros de uma distinção entre *trovador* e *poeta*, que nem sempre terá estado presente no espírito dos estudiosos, sobretudo quando não consideradas as circunstâncias pragmáticas em que a poesia surgia e era oferecida nos ambientes de corte entre o séc. XII e o séc. XIV.

⁴ MURPHY, James J. — *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1974, p. 29s.

⁵ GENTIL, Pierre — *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen âge*, reimp. Genebra, 1981, I-II, «Les thèmes, les genres et les formes»; POIRION, Daniel — *Le Poète et Le Prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, 1965.

⁶ É o caso do *Amadis de Gaula* e do *Tirant la Blanch*.

O termo *poesia* começa a ser utilizado no séc. XV em textos peninsulares quando se pretende orientar o seu significado para uma concepção menos «cantada» do discurso poético. É assim que o Marquês de Santillana, na primeira metade do século, o usará quando, no seu conhecido «Proémio e carta» dirigido ao Condestável D. Pedro de Portugal, evoca ao ilustre destinatário o prestígio sublime da actividade poética ⁷, tanto no respeitante à tradição da antiguidade clássica como à dos poetas em língua vulgar que haviam instituído «esta sciencia de poesía e gaya sciencia».

O Marquês insiste em tópicos que depois Alfonso de Baena acentuará também. Mas o que lhe interessa enfatizar é a valorização da poesia em língua vulgar, defendida com a mesma estratégia argumentativa com que enaltece a poesia dos antigos: a enumeração dos nomes dos grandes autores da tradição, diante dos quais situa os dos novos tempos, como Petrarca, Boccaccio, Dante, Arnault Daniel, etc. Mas, e este é um ponto importante, a poesia em língua vulgar, a poesia de «nuestros tiempos», que é em rigor uma nova poesia ⁸, surge enaltificada pela superioridade dos ritmos e dos metros ⁹ sobre a «soluta prosa». Emerge aqui a importância do verso na formação da poesia em romance ¹⁰, desde os italianos aos galego-portugueses, isto é, o enaltecimento da «regla de poetal canto» ¹¹. Por isso não hesita em usar o sintagma «poeta moderno» a propósito do trovador francês Alain Chartier ¹². Deste modo, o Marquês de Santillana insiste na ideia de que o poeta era um ser superior face ao vulgo, a quem se exigiam tanto o domínio superior da arte do discurso — o que decorria de uma concepção retórica da poesia —, como um saber histórico-filosófico extenso. Aliás Boccaccio, no cap. VII do Livro XIV do seu *De Genealogia Deorum*, que o Marquês também evoca, fundamentara na tradição clássica a concepção elevada dos *poetas*.

No entanto, o equacionamento do significado de *poesia* e de *poeta* em autores como Dante e Boccaccio visava já uma distinção entre dois níveis da arte do verso: um mais elevado e culto, com que se irá identificar a corrente humanista, e outro mais vulgar, no sentido de menos dependente de uma

⁷ MARQUÊS DE SANTILLANA — *Poesías Completas. II - Poemas morales, políticos y religiosos. El proemio e carta*, Madrid, 1980, p. 210.

⁸ Mas diz que não sabe qual a origem da poesia em língua vulgar; *ibidem*, p. 214.

⁹ *Ed. cit.*, p. 211.

¹⁰ BOURGAIN, Pascale — *Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Age?*, «Bibliothèque de l'École des Chartes», T. 147, Paris-Genebra, 1989, p. 231

¹¹ *Ed. cit.*, p. 210.

¹² *Ed. cit.*, p. 216.

formação letrada. Assim se pode apreender um pouco melhor o enaltecimento de uma diferente percepção do *poeta*, condicionada por um progressivo distanciamento por um lado da componente melódico-musical implicada na noção de *poema* segundo a percepção herdada do séc. XIII e XIV e, por outro, da componente literária do discurso, agora tendencialmente valorizada, que impunha por seu turno a convocação de novas autoridades e modelos, ao mesmo tempo que introduzia novas perspectivas de expressividade literária até então não valorizadas. Na verdade, a voz que se actualiza junto do leitor na figura da primeira pessoa do singular, ou seja a situação mais corrente do texto lírico inscrito na instância do *hic et nunc*, procura surgir diante do leitor envolvida em estratégias de persuasão que, tendencialmente, se afastam da implicação, claramente denunciada por marcas do discurso específicas inseridas no poema, da presença concreta de uma audiência, tal como, por exemplo, as *cantigas* galego-portuguesas claramente evocam.

O recurso aos autores da Antiguidade, às exemplificações colhidas numa enciclopédia de saberes letrados cada vez mais preenchida pelos conhecimentos adquiridos através da leitura dos escritos clássicos e inclusivamente a sugestão crescente — óbvia no período do Renascimento — da imitação das formas dos poemas e da percepção mais literária (ou seja, menos dependente do acompanhamento instrumental musical), tudo isso implicava, naturalmente, uma diferente competência do leitor ou dos auditórios apreciadores da *poesia* e da categoria do *poeta*.

Não pensemos, porém, que as cortes ¹³, agora cada vez mais as cortes régias, ficaram à margem deste processo. É nelas que se polariza a actividade poética, neste séc. XV, com uma intensidade renovada, reflectida na elaboração de cancioneiros como o de Alfonso de Baena em Castela e, entre nós, nesse monumento da arte de ostentação régia em língua vulgar que é o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende ¹⁴.

A vulgarização do emprego dos vocábulos *poeta* e *poesia* dá-se, pois, no contexto humanista, em finais do séc. XV e inícios do séc. XVI. Juan

¹³ Sobre a importância cultural das cortes medievais, BEZZOLA, Reto R. — *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, Genebra-Paris, 1984, I e II partes.

¹⁴ O termo «poesia» aparece algumas vezes no *Cancioneiro Geral* de Resende, por exemplo na «Reposta» de D. João de Meneses «polos consoantes» a uma «pregunta» do Conde de Tarouca: «Porque nom m'abastaria / poesy», em correlação com «arte de trouar»; RESENDE, Garcia de — *Cancioneiro Geral*, ed. A. Costa Pimpão e A. Fernanda Dias, I, Coimbra, 1973, p. 245 b.

Alfonso de Baena não utiliza ainda o termo «poesia», mas o medieval *poetria*¹⁵. Mas já é sintomático que Juan del Encina, na sua *Arte de poesia castellana*¹⁶, procure estabelecer uma distinção entre *poeta* e *trovador*, carregando este último termo de uma conotação menosprezadora que só a sensação de estar a identificar-se com uma nova moda pode explicar¹⁷. Era uma nova, mas também mais exigente, consciência de *poeta* que se afirmava por este modo. Em boa medida é com o aumento da componente culta na utilização crescente da língua vulgar, precisamente no momento em que se enfatiza a afirmação da consciência da dignidade das línguas nacionais face ao latim, que se verifica a divulgação dos termos *poeta* e *poesia* nas línguas vulgares, aplicados à prática da poesia também em vernáculo.

Contudo esses termos ocorrem ocasionalmente antes de meados do séc. XV em textos muito dependentes das autoridades antigas. Conforme foi sublinhado num estudo sobre os helenismos na língua literária portuguesa da primeira metade do século¹⁸, centrado sobre o texto da tradução portuguesa do *Livro da Virtuosa Benfeitoria* (claramente anterior aos textos atrás aludidos de Baena e Santillana), a palavra *poeta* encontra-se no *Boosco deleytoso*, mas com um sentido que não se poderia identificar com a realidade social dos praticantes da arte poética nas cortes coevas.

Por sua vez, a tratadística medieval, considerada no conjunto dos textos em latim e em língua vulgar, raras vezes se serve da palavra *poesia*. Aliás o termo mais corrente, no latim medieval, era *poetria*; é ele que surge no título de obras tão importantes como a *Poetria Nova* de Geoffroi de Vinsauf e a *Poetria* de Jean de Garlande¹⁹. Santo Isidoro, nas suas utilizadíssimas *Etimologias*, emprega ocasionalmente o vocábulo *poeta*, mas em situações citacionais de autores clássicos; em regra, o *poeta* é Virgílio. Quanto a *poesis*, explica-a com base no valor semântico suportado pelo étimo grego, certamente através do que podia ler em autores como o gramático Donato.

Por outro lado, se nos virarmos para a vertente dessa outra importante produção em verso medieval, a poesia em latim dos goliardos, deparamos

¹⁵ «el arte de la poetrya e gaya çiençia», *ed. cit.* p. 14; mas, no fundo, a terminologia provinha da área occitânica.

¹⁶ 1ª ed.: Salamanca, 1496.

¹⁷ Mas a terminologia tradicional permanecerá durante muito tempo, sobretudo para o caso dos vocábulos de significado mais técnico, como «trova» e «copla».

¹⁸ PEREIRA, M. Helena da Rocha — *Os helenismos no «Livro da Virtuosa Benfeitoria», «Biblos»*, LVII, Coimbra, 1981, p. 313s.

¹⁹ FARAL, Edmond — *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Paris, 1971, p. 194s e p. 378s; VINSauf, Geoffroi de — *Poetria Nova*, ed. de Manuel dos Santos Rodrigues, Lisboa, 1990, p. 82.

com uma situação idêntica. Trata-se de uma poesia em latim, mas estruturada em moldes estróficos e rimáticos como a poesia em língua vulgar, cujos autores se identificavam, normalmente, com centros de cultura em contacto fácil e corrente com o latim, isto é, os círculos estudantis das universidades que se dinamizavam em algumas cidades do séc. XIII europeu²⁰. Nesses autores, de perfil clerical, cujos temas coincidem muitas vezes com os tratados pelos poetas de corte, os vocábulos *poeta* e *poesia* são também de emprego raro. Não deixa, por isso, de ser significativa a expressão «nobilem versificatorem», utilizada por um poeta de finais do séc. XII com alguma carga depreciativa²¹.

Um panorama tão parcimonioso da utilização dos termos *poeta* e *poesia* pode parecer em contradição com a abundância de testemunhos apresentados por Ernst Curtius no seu «Excurso» sobre o poeta e a poesia medievais²². Trata-se, porém, de situações distintas, aliás bem características da vida mental da Idade Média: a existência de dois campos culturais, cujo relacionamento se irá resolver mais tarde, quando factores conjugados como a tipografia, o humanismo e a diversidade de situações civilizacionais, religiosas e mentais impuser um mais acentuado recuo do latim face à expansão crescente da natureza literária e escrita das línguas vulgares. Mas para o séc. XII-XIII há que ter em conta, por um lado, a permanência de uma cultura antiga, reestruturada pelas escolas de gramática e reavaliada em tempos carolíngios e, por outro, a força de uma poesia nova em língua vulgar, cultivada nas cortes, onde outros domínios e filões doutrinários surgiam valorizados, de que os menos importantes não terão sido com certeza os temas cavaleirescos, tratados nos romances arturianos em verso ou em prosa. A este panorama há que acrescentar a influência de Ovídio, em meados do séc. XII, que trará para o culto da *proeza* guerreira uma dimensão sentimental bem sintonizada com os gostos líricos da cultura de corte.

E no caso da poesia lírica em galego-português, que conhecemos através de composições datáveis de entre finais do séc. XII e meados do séc. XIV, o que haverá sobre a ocorrência de *poeta* e *poesia*?

²⁰ GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo — *La poesía rítmica de los goliardos medievales*, Madrid, 1975; ARIAS Y ARIAS, Ricardo — *La poesía de los goliardos*, Madrid, 1970.

²¹ *The Oxford Book of Medieval Latin Verse*, ed. de F. J. E. Raby, reimp., Oxford, 1981, p. 292; trata-se de uma sátira anti-curial, um tema frequente na poesia lírica latina medieval, de Walter de Châtillon.

²² CURTIUS, Ernst R. — *European Literature and the Late Middle Ages*, trad. inglesa, Princeton, 1967, p. 468s; cfr. também LUBAC, Henri de — *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture, Vol. IV, Seconde Partie II, Paris, 1964, p. 182s., «Allégorie non biblique».*

A primeira resposta é que tais palavras não ocorrem nesses poemas; a terminologia usada ao longo de século e meio concentra-se em *trovador*, *jogral*, *segrel*, por um lado, e em *cantar*, *cantiga*, por outro. É que o conceito de poeta como homem de cultura adquirida sobretudo nas leituras dos grandes autores do passado não se podia aplicar ao caso dos senhores e vassallos do séc. XII-XIII, ou seja, ao trovador galego-português e à realidade a que é suposta referir-se a mesma poesia.

E na verdade como poderia assumir para si uma imagem paradigmática do *poeta* orientada para as noções de estabilidade e perenidade do *poema*, segundo as matrizes horacianas, uma aristocracia instável, turbulenta e agressiva como era de facto a nobreza que usava o canto cortês como forma de uma afirmação contestária de grupo?

Todavia, se os termos de origem grega ainda não se tinham difundido no vocabulário culto da língua, os conceitos podiam encontrar-se por baixo de um léxico correntemente utilizado nos meios poéticos trovadorescos²³. Assim é que, na terminologia galego-portuguesa, o vocábulo mais correntemente utilizado é *fazer*, de enorme frequência nos textos dos trovadores e jograis. São conhecidos os versos, se bem que já terminais, de D. Dinis «Quer'eu em maneyra de proençal / fazer agora hun cantar d'amor»²⁴. Aí o verbo «fazer» reveste-se do sentido que lhe atribuía Afonso X, num passo da *General Estoria*: «el Rey hace un libro no porque él lo escriba con sus manos, mas porque compone las razones de él, y las enmienda y endereza...»²⁵. Ora esta dissociação entre autoria e escrita, que o enunciado na primeira pessoa do presente não deixa perceber sem o auxílio da conjuntura histórica, não equivalia exactamente ao sentido clássico da palavra *poeta*.

²³ A importância da retórica na composição poética cortês tem sido salientada por alguma investigação; no caso da poesia lírica profana em galego-português, o seu estudo implicaria reequacionar em larga medida a questão das tradições «populares» ou pseudo-populares que foram tão acarinhadas ao longo de décadas. Cfr. MURPHY, James J. — *Rhetoric in the Middle Ages*. cit., cap. «*Ars poetriae*: Preceptive Grammar, or the Rhetoric of Verse-Writing»; DRAGONETTI, Roger — *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Genebra-Paris-Gex, 1979; BERTOLUCCI-PIZZORUSSO, Valeria — *Retorica della poesia alfonsina: le figure dell'analogia*, in «Actas» del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela, 1988, p. 11s.

²⁴ NUNES - *Amor*, LXIX, p. 140.

²⁵ LOPEZ ESTRADA, Francisco — *Introducción a la literatura medieval española*, 4ª ed., Madrid, 1979, p. 416. A questão cai no domínio do sentido de «autor» na Idade Média; cf. MINNIS, A. J. — *Medieval Theory of Authorship*, 2ª ed., Aldershot, 1988.

Por isso, para procedermos a uma observação do que pode ter sido a percepção da função poética no interior da área linguística do português arcaico, sobretudo até finais da prática histórica da escola galego-portuguesa, teremos que recorrer aos textos em que, previsivelmente, poderiam surgir equacionamentos do que se entendia pela arte de organizar discursos artísticos em verso. Ora tal observação terá, necessariamente, de fazer-se sobre os textos satíricos compilados nos cancioneiros galego-portugueses, ou, para maior rigor de expressão, nos dois códices quinhentistas italianos que nos conservaram esse corpo de poemas, a saber: o *Cancioneiro da Vaticana* e o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*.

Os mais recentes trabalhos sobre a poesia em galego-português, tanto no respeitante à geografia dos trovadores, como, e sobretudo, à sua identificação histórica²⁶, permitiram esclarecer aspectos obscuros, mas importantes, da maneira como, no plano sociológico e literário, se comportou a poética galego-portuguesa ao longo de século e meio. De todos os contributos, salientam-se, hoje, os estudos sobre a origem, cronologia, identificação e comportamento dos trovadores, vistos no quadro dos grupos sociais, e em especial das linhagens, em que se filiavam ou por onde circulavam e do modo como foram integrados na grande compilação do séc. XIV²⁷.

Deste modo, é possível vislumbrar, com mais nitidez do que fizera Carolina Michaëlis há quase um século, algumas características das gerações de trovadores e da sua arrumação social, nomeadamente daqueles a quem coube o papel histórico de «receberem» as novas modas poéticas de corte vindas de além-Pirinéus. Trata-se de um conjunto não muito grande de poetas cujas composições tendem a ocupar a parte inicial das três grandes divisões do cancionero galego-português, a *cantiga de amor*, a *cantiga de amigo* e a *cantiga de escárnio* e maldizer, cujas actividades políticas, militares e trovadorescas os levaram a áreas da Península distantes da sua zona geográfica de origem. Note-se que João Soares de Paiva²⁸ escreve em

²⁶ É fundamental OLIVEIRA, António Resende de — *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV*, Coimbra, 1992 (Dissertação de doutoramento policopiada); cfr. também FERRARI, Anna; GONÇALVES, Elsa; RAMOS, Maria Ana — *Geografia da lírica galego-portuguesa*, in «*tradición, actualidade e futuro do galego*», Santiago de Compostela, 1982, p. 191s.

²⁷ Entre outros trabalhos, TAVANI, Giuseppe — *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lírica galego-portoghese*, Roma 1969, trad. e actual. em *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa, 1990; D'HEUR, Jean-Marie — *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais*, Paris, 1973.

²⁸ De quem aliás Santillana resume uma biografia romanesca.

Aragão a mais antiga *cantiga* conhecida, um sirventês político, como é sabido.

A essa geração de cavaleiros, que termina a sua actividade poética antes do meio do séc. XIII, coube a função de trazer para junto de grandes potentados senhoriais, como D. Rodrigo Gomes de Trastâmara, na Galiza, as novas modas da cultura cortês, de que fazia parte um discurso em verso susceptível de enquadrar a expressão artisticamente apreciada de pontos de vista e anseios que deveriam frequentemente ter menos a ver com a subjectividade individual do que com posicionamentos sociológicos transferidos para o registo de uma linguagem elevada de corte. É com a geração seguinte, activa entre 1235 e 1270, *grosso modo*, que a poesia trovadoresca parece ter encontrado aceitação clara nas cortes régias de Afonso X e de Afonso III. Uma terceira geração, que do lado português correspondeu a D. Dinis e seu séquito, surgiria na passagem do séc. XIII para o seguinte, época em que se procederá à organização da grande compilação trovadoresca que, por caminhos mais mal conhecidos do que bem, chegou até nós.

Quais os sinais da consciência poética destes autores, ao longo dos três referidos momentos? Os dados para a resposta devem ser procurados não nos dois géneros sérios, mas no corpo das composições satíricas, como foi sugerido atrás.

Os dois géneros líricos «sérios» que a «arte de trovar» apensa ao *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* distingue formalmente em função da voz do enunciado não permitiam, dada a fixidez canónica do seu temário e do seu léxico, a introdução de apreciações de crítica poética²⁹. Mas a *cantiga de escárnio*, dotada de uma maior liberdade de recrutamento lexical e, conseqüentemente, semântico, ofereceu o espaço possível para as referências à arte dos trovadores.

Importa, no entanto, observar a questão também em termos cronológicos ou pelo menos geracionais. Na verdade, verifica-se que à primeira geração de trovadores, constituída preponderantemente por elementos de uma nobreza subsidiária, em termos vassálicos, de potentados senhoriais, interessou sobretudo o cultivo da *cantiga de amor*, ficando em segundo plano tanto a enunciada na voz feminina como a satírica.

²⁹ Sobre o lugar deste tratado acéfalo no conjunto das «artes» peninsulares, cfr. TAVANI, Giuseppe — *As Artes Poéticas Hispânicas do Século XIII e do Início do XIV, na Perspectiva das Teorizações Provençais*, in «Actas» do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval, II, Lisboa, Editorial Cosmos, 1993, pp. 25s.

Ora uma primeira conclusão a reter é que nos textos satíricos dessa geração de recepção do grande canto cortês não se encontram considerações relativas à arte do discurso em verso nem à maneira como os trovadores a exerciam. Para tal é necessário passar aos autores que, em termos políticos e poéticos, nos aparecem em actividade mais sobre meados do séc. XIII. É o momento de adaptação ou de implantação³⁰ desta escola poética aristocrática nas duas principais cortes régias peninsulares. Observa-se então um fenómeno extremamente significativo: cresce em flecha a produção de *cantigas* satíricas, com uma presença assinalável da linguagem obscena relativa aos comportamentos sexuais, como se se tratasse de uma espécie de contraponto da linguagem elevada sobre o amor. Não vem agora ao caso esmiuçar estes aspectos, mas frisar que o incremento da *vituperatio* acarretava modificações importantes na cantiga galego-portuguesa, sobretudo na medida em que tal estratégia implicava o recurso a referências concretizantes, o que, por sua vez, trazia para o seio da poética cortês uma maior variedade lexical e semântica, que a *cantiga de amor*, de modo particular, não estava em condições de satisfazer.

Importa também levar em linha de conta a conjuntura em que tudo isto acontece, sobretudo para tentarmos avaliar algum significado dela decorrente para a questão da crítica à perícia dos poetas no seio da geração activa em meados do século.

Trata-se de uma geração instável, que conheceu as profundas crises políticas que entre nós envolveram a deposição de Sancho II e a vinda de França do Conde de Bolonha seu irmão e, em Castela, as circunstâncias do início do reinado de Afonso X. Talvez por isso, ou em articulação com isso, esta geração patenteie um apreço evidente pela linguagem da agressividade, que constituía um traço do comportamento aristocrático desde inícios do séc. XII e com o qual devemos relacionar o acolhimento que tiveram nas cortes do século seguinte os relatos enaltecedores do individualismo cavaleiresco, denunciado nas narrativas de cavalaria, sobretudo nas suas versões em prosa.

Por outro lado, não será despropositado convocar para a questão que nos prende a presença, sobretudo na corte de Afonso X de Castela, de um grupo significativo de jograis, maioritariamente de origem galega, cuja produção deve ter dado origem a um cancionero que veio a ser incluído no «cancioneiro geral» galego-português. Esses jograis podem ter introduzido um factor de concorrência nos meios cortesões face aos cavaleiros, ou pelo

³⁰ OLIVEIRA, A. Resende de — *A mulher e as origens da cultura trovadoresca no Ocidente peninsular*, in «A mulher na sociedade portuguesa», Coimbra, 1986, p. 7.

menos a reacção destes, numa linguagem satírica agressiva, pode ter sido condicionada também por essa circunstância. Na verdade, os textos por onde passa uma apreciação da arte de trovar em autores de cerca de 1250 ou pouco antes inscrevem-se normalmente num registo de vitupério do cavaleiro contra o jogral. É sintomático que um grupo de poemas gire precisamente em torno de um jogral, Pero da Ponte, e da sua arte em verso cortês ³¹.

Não admira que a *tenção* nos apareça como o espaço disputativo mais utilizado, com os cavaleiros a procurarem inculcar no auditório de corte uma depreciação violenta dos jograis ou daqueles outros cavaleiros que denunciam comportamentos contraditórios do seu estatuto cortês. O próprio vocabulário indicia a dimensão contrastiva desse tipo de poemas, por exemplo mediante o recurso a termos como *travar* ³². Nestas condições, o vocabulário relativo ao exercício da arte de trovar acolhe dimensões também agressivas, podendo apelar para o recurso à referência obscena. É que, através de tal estratégia, era possível denegrir, por uma *diminutio* violenta, a competência dos concorrentes na arte de trovar. Assim de compreende a chamada de atenção do auditório para os defeitos físicos e os vícios, como por exemplo a alusão à «rouquidão» do jogral, inversa das qualidades próprias do canto esperado para os versos do trovador; ou então a sua incapacidade para «citolar», quando a voz e a técnica de execução instrumental eram dois saberes exigíveis no jogral.

Mas o número de autores que, antes de cerca de 1250, foca a questão da competência versificatória é bastante reduzido, se bem que coincidam, quase todos, no facto de terem passado algum tempo na corte castelhana, particularmente na época de Afonso X ³³.

No grupo mais antigo incluem-se sobretudo nomes de nobres fidalgos, como João Soares de Paiva, Martim Soares, Paio Soares de Taveirós, D. Vasco Gil, Fernão Pais de Tamalancos. Dois deles, Martim Soares e Lopo

³¹ Como abordagem da prática do discurso em verso de um jogral do período alfonsoino, cf. MIRANDA, José Carlos Ribeiro — *O discurso poético de Bernal de Bonaval*, «Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas», II, Porto, 1985, p. 105s.

³² O vocabulário relativo à actividade poética nos textos disputativos em verso era razoavelmente variado: além de «cantar» e de «trobar», também «dizer», «fazer», «citolar», «rimar», «iguar», «seguir», «alçar a voz», «ouvir», «querelar», «entençar», «queixar», «assanhar», «tempos», «som», «tom». Um bom exemplo pode ver-se na *cantiga* «Maestre, tôdolos vossos cantares», de Gonçalo Anes do Vinhal (*CEM*, nº 173).

³³ OLIVEIRA, António Resende de — *Trovadores portugueses na corte de Afonso X*, in «Actas» das II Jornadas Luso-Espanholas de História Medieval, IV, Porto, 1990, p. 1335s.

Lias (Liáns), foram fecundos autores de *cantigas de escárnio*. De modo particular, Martim Soares ³⁴, que os contemporâneos parecem ter considerado o melhor trovador, explorou uma linguagem de elevada violência obscena que, em vez de procurarmos situar no plano de uma psicologia do autor, talvez devamos enquadrar mais correctamente numa prática do discurso em verso susceptível de abordar, num registo diametralmente oposto ao elevado da *cantiga de amor*, a questão do comportamento amoroso de corte.

Por outras palavras, o investimento por parte de alguns trovadores de meados do século no vocabulário e nas referências de forte concretismo obsceno, no quadro da *vituperatio*, só tem sentido, no sistema poético conservado nos cancioneiros, se entendermos que, dentro do poema enunciado na voz masculina do trovador, era possível organizar uma oposição de contrastes que, face ao universalismo genérico do «canto cortês», permitia inscrever a afirmação violenta da vontade do senhor e da sua turbulência social.

Na verdade, a observação das *cantigas de escárnio* desses autores que incluem alusões à arte ou ao exercício de trovar revela-nos não tanto uma reflexão sobre a *poesia*, mas exclusivamente uma agressividade disputativa orientada para o denegrimiento dos invectivados.

De facto, os aspectos da «arte de trovar» evocados nesses textos são muito limitados: fundamentalmente focalizam-se nas inaptidões físicas ou profissionais. É o que faz D. Fernão Pais de Tamalancos ao ridicularizar a inépcia do jogral Saco na arte de «citolar» ³⁵, precisamente o domínio em que seria de esperar uma competência adequada ao seu estatuto social; ou D. Vasco Gil ³⁶, quando disputa com o jogral Pero Martins o saber deste último, usando para tal o verbo obsceno de referência sexual oposto ao verbo *amar* ³⁷.

Observemos agora o caso de Martim Soares, que pertence a um grupo de trovadores activos na década de quarenta e coincidem no facto de, por algum momento, acompanharem o infante de Castela, futuro Afonso X. É

³⁴ BERTOLUCCI-PIZZORUSSO, Valeria — *Le Poesie di Martin Soares*, «Studi Mediolatini e Volgari», X, Bolonha, 1962, p. 13s.

³⁵ LAPA, M. Rodrigues — *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, 1ª ed., Vigo, 1965, nº 132.

³⁶ *Ibidem*, nº 420.

³⁷ Mas permitindo que no final o adversário valorizasse esse mesmo saber na afirmação de que dominava a técnica do «trobar» e do «ler bem»; a outra cantiga obscena é de Pero d'Ambroa, *ibidem*, nº 337.

um dos poetas que mais vezes surge a intervir na questão da competência trovadoresca, pelos anos em que outros autores, como Afonso Anes do Coton, Pero d'Ambroa, Pero da Ponte, Pero Garcia Burgalês produzem uma quantidade razoável de versos sobre esse tema. Ora Martim Soares, que recorre em algumas cantigas ao registo obsceno do vocabulário satírico, não o utiliza nas suas *cantigas* em que critica os abusos sociais da prática do verso cortês. Mais longe foram João Peres de Aboim e João Soares Coelho numa tenção contra um jogral³⁸, onde também o termo obsceno contrastivo de *amar* determina o registo inferior da participação do jogral no jogo cortês do amor³⁹.

De Martim Soares vale a pena evocar, para o efeito, a cantiga «Cavaleiro, com vossos cantares»⁴⁰, dirigida contra um anónimo cavaleiro que desmerecia da qualidade de «trovador» pela falta de arte patenteada nos seus versos. Mas o significado do *ridiculum* do caso residia no apelo à competência que o autor postulava como presente no auditório e na sua consciência cortês, segundo a qual *cantigas* que acolhiam os aplausos de alfaiates, peliteiros e barbeiros não podiam obviamente serem dignas do apreço dos «trovadores» nem das «mulheres» por quem estes trovavam. Por isso «Os trovadores e as mulheres / de vossos cantares son nojados» (v. 23-24).

Mas ainda podemos ir mais longe na utilização deste poema de Martim Soares. É que o ataque do poeta não se dirige exclusivamente para um anónimo destinatário individual; visa também, e sobretudo, um grupo de indivíduos, o cavaleiro e os «de vosso bando» (v. 7). Ora seria interessante sublinhar este termo «bando», que inculcava uma conotação de menosprezo linhagístico, cuja eficácia não podia deixar de ser grande perante uma audiência senhorial. Aliás, devemos notar que a poesia em causa se reveste de uma dimensão doutrinária, já que, contra o que seria de esperar em princípio, não nomeia o visado, assumindo, deste modo, uma significação mais geral e universal⁴¹. Mas note-se ainda que o fundamento da invectiva não consiste só na inépcia do cavaleiro, acentuada na alusão aos

³⁸ *Ibidem*, nº 419.

³⁹ Aliás, essa cantiga (*CEM*, nº 219) é curiosa porque nos informa sobre alguns aspectos da elaboração dos poemas: «Joan Soárez, comecei / de fazer ora un cantar».

⁴⁰ *Ibidem*, nº 285.

⁴¹ Note-se, no entanto, um aspecto significativo da estratégia do autor na argumentação ridicularizadora sobre a inépcia deste mau trovador: na última *copla* surge a referência às qualidades apreciadas pelos «trovadores» e suas «mulheres» nos bons poemas: «bon son e bõo dizer / e os cantares fremosos e rimados» (v. 27-28), aspectos unicamente relacionados com o plano do significante.

instrumentos de som violento e ruidoso como eram os «tambores», mas e sobretudo no seu desvio em relação ao estatuto social que lhe competia acatar e ao comportamento que dele se deveria esperar. Assim, se o defeito maior apontado por Martim Soares consistia na desigualdade dos versos, essa incapacidade surgia também como resultado da incapacidade estatutária do cavaleiro.

Por esses anos um outro fidalgo, D. Gonçalo Anes do Vinhal, acompanhava, como conselheiro, o Rei Sábio e, provavelmente ao mesmo tempo, fazia versos. Ora uma das suas *cantigas de escárnio* visa também a ridicularização de um mau poeta que, certamente com base na sua condição não nobre — tratar-se-ia de um físico —, podia ser posto em evidência perante uma assistência de corte, porque não sabia mais do que «seguir» os «cantares» dos outros, disfarçando o plágio com «rimas» suas. Trata-se da *cantiga* «Maestre, tôdolos vossos cantares»⁴², em que é notória a insistência no uso do verbo «seguir» para caracterizar um defeito de imitação que, como podemos ver por outras composições⁴³, era apontado sobretudo aos jograis.

Parece, por conseguinte, claro que são fundamentalmente os poetas da geração de adaptação que se preocupam com as questões da arte de trovar. Trata-se do momento de acomodação desta tradição poética às cortes régias centro-ocidentais da Península, de Afonso X de Castela e de Afonso III de Portugal. É o período de grande incremento na produção de *cantigas* líricas profanas e religiosas em galego-português, caracterizado por uma hipersensibilidade por parte de nobres trovadores face a uma concorrência de profissionais do canto e do espectáculo cortês que eram os jograis e, concomitantemente, face à usurpação de uma virtude cortês identificada com a categoria de homem de corte.

Já na fase seguinte, quando na corte portuguesa dionisina se podem observar sinais de que esta poética se aproximava de uma fase de esgotamento, verificam-se alterações no discurso cortês, não só no domínio da *cantiga de amigo* segundo o modelo paralelístico literal com refrão e leixa-pren, mas também na evocação explícita pelo rei-poeta do modelo provençal em duas conhecidas *cantigas de amor*, como ainda na diminuição do recurso à tenção disputativa e à invectiva obscena na *cantiga de escárnio*. Importa no entanto advertir que essa evolução não deverá ser interpretada, de

⁴² CEM, nº 173, uma das mais interessantes composições sobre este assunto, com uma alusão aos temas narrativos da matéria da Bretanha. Sobre este ponto, SHARRER, H-L. — *La materia de Bretaña en la poesía gallego-portuguesa*, in «Actas» del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Barcelona, 1988, p. 561s.

⁴³ *Ibidem* nº 270, v. 6.

modo exclusivo, como sinal de uma eventual moralização dos costumes cortesãos. Se conjecturarmos como verosímil que a fase de mais intensa actividade trovadoresca de D. Dinis tenham sido os anos que precederam a sua subida ao trono, talvez possamos aceitar que uma certa desactivação da linguagem obscena — não obstante o uso que dela faz o valido Estêvão da Guarda —, interpretada no período precedente por alguma aristocracia como apropriada à manifestação de uma violência institucional, fosse também agora o resultado da política de controle da nobreza levada a cabo por D. Afonso III, perdendo assim a poesia satírica boa parte da função que a geração anterior lhe tinha atribuído.

Talvez nesta perspectiva se deva ler a cantiga de Estêvão da Guarda, «Pois que te peças d'aver sen comprido»⁴⁴, endereçada a um jogral ou segrel galego, Fernão Chancon⁴⁵. O sentido da poesia vai mais longe do que a circunstância denotada pelo texto. O valido de D. Dinis não primava, ao que parece, pelo aspecto agradável da sua figura física. No entanto, se nos situarmos no quadro do sistema poético que apontámos atrás, poderemos observar que a pertinência do poema reside essencialmente no desiderato de evocar nos ouvintes a concepção tradicional de que a arte das trovas não podia ser convenientemente assimilada por indivíduos que não se inscrevessem no perfil senhorial, ou seja que não fossem homens de corte. Esta problemática, que tem mais de sociológico do que de poético, preocupara no último quartel do séc. XIII a corte de Afonso X, quando Guiraut Riquier endereçou ao Rei Sábio a sua *Supplicatio*⁴⁶ sobre a categoria e capacidade poética dos jograis, a que o Rei de Castela respondeu num texto em verso, certamente redigido pelo próprio Guiraut, segundo as indicações régias. Aí se delimita o campo artístico reconhecível aos jograis: a arte musical. Não admira, por conseguinte, que as invectivas anti-jogralescas tanto insistissem nas referências concretizantes dos actos dos jograis, fosse no plano da linguagem do amor, fosse no da qualidade da execução musical.

É esta ideia que se encontra na *cantiga* acima aludida de Estêvão da Guarda, um dos trovadores que pertencem à última geração galego-portuguesa. Não podemos deixar de sentir, nos anos terminais desta poética, certo exagero na insistência numa concepção tão restritiva da poesia, como

⁴⁴ *Ibidem*, nº 109.

⁴⁵ Sobre a poesia deste trovador, PAGANI, Walter — *Il canzoniere di Estevan da Guarda*, «Studi Mediolatini e Volgari», XIX, Pisa, 1971, p. 52s.

⁴⁶ BERTOLUCCI-PIZZORUSSO, Valeria — *La Supplica di Guiraut Riquier e la Risposta di Alfonso X di Castiglia*, «Studi Mediolatini e Volgari», XIV, Bolonha, 1966, p. 10s.

discurso artístico reservado a uma aristocracia que se tornara cada vez mais dependente do rei. Por isso, as *artes de trovar* ou os textos de preceptística poética de um século depois, isto é, de meados do séc. XV, incidirão já noutros aspectos da arte do discurso versificado, insistindo no saber e na «ciência» que ele implicava.

A aristocracia será detentora então de uma outra formação literária, tendencialmente mais letrada. Nesse momento, o rei e seus directos familiares tomam consciência da importância da formação cultural da nobreza, fornecendo-lhe directrizes e exemplos de aplicação literária. Parte da produção em prosa portuguesa é, então, preenchida por traduções de obras latinas de doutrina moral e política, validadas pela categoria histórica e clássica dos seus autores.

Por isso, não será sem significado histórico que o termo *poeta* se tenha começado a vulgarizar na língua culta a partir do *Livro da Virtuosa Benfeitoria*. Um longo caminho será percorrido até finais do séc. XVI, para que, em 1595, a edição das obras em verso de Sá de Miranda se intitulasse precisamente *Poesias do Doutor Francisco Sá de Miranda* e para que, pouco depois, Manuel de Faria e Sousa se referisse constantemente a Luís de Camões como «mi Poeta»⁴⁷.

Jorge A. Osório

⁴⁷ A verdade é que a adopção do termo *poeta* evocava directamente os significados que acompanhavam o vocábulo nos textos dos autores antigos, mormente os retóricos latinos. As exigências colocadas pela retórica à arte do discurso chamavam a atenção para os problemas relacionados com a força persuasiva do *furor* poético, que só um público mais sabedor das letras clássicas podia perceber. Essa «ciência literária» estava, no entanto, fora do âmbito trovadoresco.