

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS

FERNANDA SCOPEL FALCÃO

**O *TROBAR* DO SEGREL LOURENÇO
NAS TENÇÕES GALEGO-PORTUGUESAS:
UMA RETÓRICA DA IMPERTINÊNCIA**

VITÓRIA
2015

FERNANDA SCOPEL FALCÃO

**O *TROBAR DO SEGREL LOURENÇO*
NAS TENÇÕES GALEGO-PORTUGUESAS:
UMA RETÓRICA DA IMPERTINÊNCIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras.
Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré.

VITÓRIA
2015

FERNANDA SCOPEL FALCÃO

**O TROBAR DO SEGREL LOURENÇO NAS TENÇÕES GALEGO-PORTUGUESAS:
UMA RETÓRICA DA IMPERTINÊNCIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Línguas e Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras. Aprovada em 29 de outubro de 2015.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Profa. Dra. Lênia Márcia de Medeiros Mongelli
Universidade de São Paulo
Membro titular externo

Profa. Dra. Yara Frateschi Vieira
Universidade Estadual de Campinas
Membro titular externo

Prof. Dr. Raúl César Gouveia Fernandes
Centro Universitário da Fundação Educacional
Inaciana Pe. Sabóia de Medeiros
Membro suplente externo

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro titular interno

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro titular interno

Prof. Dra. Leni Ribeiro Leite
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro suplente interno

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

F178t Falcão, Fernanda Scopel, 1979-
O *trobar* do segrel Lourenço nas tenções galego-portuguesas
: uma retórica da impertinência / Fernanda Scopel Falcão. –
2015.
236 f.

Orientador: Paulo Roberto Sodré.
Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Lourenço. 2. Sátira portuguesa. 3. Trovadores. 4. Retórica.
5. Poesia portuguesa - Até 1500. 6. Poesia galega. I. Sodré,
Paulo Roberto, 1962-. II. Universidade Federal do Espírito Santo.
Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

Para três nomes de doce.

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização deste trabalho, o mais profundo agradecimento.

Ao meu orientador, professor Paulo Roberto Sodré, agradeço pela orientação impecável, com seu olhar crítico sempre pertinente, pela acolhida e escuta generosas, pela amizade inestimável.

À Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) e à Edufes – Editora da Ufes, pela concessão de afastamento do trabalho desde fevereiro de 2015, que possibilitou a conclusão da pesquisa e a redação da Tese.

Aos servidores docentes e técnico-administrativos, aos estagiários e terceirizados e aos colegas discentes do Programa de Pós-Graduação em Letras da Ufes. Em especial, à professora e coordenadora Leni Ribeiro Leite, ao professor Lino Machado e ao professor Gilvan Ventura, pelas importantes contribuições que ofereceram a este trabalho nos colóquios do Programa.

Aos professores membros da banca de defesa, pelas leituras e preciosas contribuições a este estudo. Em especial, às professoras Lênia Márcia Mongelli e Yara Frateschi Vieira, cujos trabalhos muito inspiram o meu, e aos professores Wilberth Salgueiro e Raimundo Carvalho, a cujas lições tenho acesso desde os tempos da graduação. À primeira e ao último, agradeço ainda pela disponibilidade de participar da banca de qualificação.

Aos amigos, de toda data, por serem quem são e, assim, terem contribuído, de maneiras as mais distintas e muitas vezes sem o saberem, nesta minha jornada que é tão pessoal e ao mesmo tempo tão coletiva: Karina Fohringer, Thiago Zardini, Ana Gabrecht e Renata Bomfim; Guilherme Gontijo, Edma Jantorno, Ronald Gobbi, João Paulo Matedi, Douglas Salomão, Rafaela Scardino, Thiago Veríssimo, Thalles Zaban, Angela Binda e Fabiana Feitosa; Elaine Rafalsky e Luciana Gotardo; Hellen Nunes, Raquel Sella, Eliane Bittencourt e André Zanon; Kênia Tinelli, Washington Romão, Léia Pandolfi, Euro Bassini, Anaise Perrone, Sandra Rocha, Willi Piske Jr., Jussara Rodrigues, George Vianna, Eliza Gobira, Ana Elisa Poubel, Tânia Canabarro, Roberta Soares, Juliana Bellia, Ana Paula Vieira, Mabele Freitas, Danielle Aires.

À minha família, Clotilde, Rubens, Wagner, Rafaely e, sobretudo, Carolina, que tão de perto me seguiu nesses longos e nada leves anos.

A quem nos acompanha com olhos de amor.

A cultura medieval tem o sentido da inovação,
mas procura escondê-la sob as vestes da
repetição.

Umberto Eco

A Rethorica se fonda principalmen en cinq
cauzas. [...] La quinta es perseverança de ben
jutjar.

Guilhem Molinier

RESUMO

Estuda as tenções satíricas de Lourenço, segrel atuante nas cortes reais de Afonso III (1245-1279), em Portugal, e de Afonso X (1252-1284), em Castela. Objetiva compreender o *modus faciendi* de Lourenço nessas composições, por meio da identificação e da análise das estratégias e dos recursos retórico-poéticos empregados, com destaque para o ensejo e o efeito dos procedimentos de repetição. Empreende a revisão crítica da literatura sobre a atividade jogresca no Medievo e as particularidades da jograria trovadoresca e galego-portuguesa; os gêneros dialogados e a tenção medieval, com ênfase nas especificidades da tenção galego-portuguesa. Examina as *artes poetriae* latino-medievais e as poéticas trovadorescas, para reunir um instrumental teórico que orienta a identificação e a interpretação dos constituintes retórico-poéticos presentes nas tenções de Lourenço. Na análise e interpretação do *corpus*, verifica a matéria tratada, a existência de traços de oposição, a realização do preceito das *coblas doblas*, a disposição do debate, a maneira como o segrel elabora defesa e ataque, as escolhas vocabulares e a ornamentação, destacando-se os procedimentos de repetição. Os resultados permitem demonstrar que a *inventio*, a *dispositio* e a *elocutio* estão inter-relacionadas nesses debates e que as modalidades iterativas empregadas funcionam na organização da cantiga, atuam na realização da *persuasio* do discurso e colaboram para a construção de uma retórica da impertinência. Conclui que Lourenço assume um *modus faciendi* particular nas tenções satíricas galego-portuguesas e que há uma adequação entre gênero, tema, recursos retórico-poéticos, objetivos discursivos, *modus faciendi*, *persona* poética e nome do segrel. Reconhece que Lourenço foi competente ao defender-se e atacar nos debates poéticos e que a impertinência constituiu estratégia *pertinente* à sua atuação no jogo das tenções.

Palavras-chave: Sátira galego-portuguesa – Lourenço. Sátira galego-portuguesa – Tenção. Sátira galego-portuguesa – Retórica. Trovadores, segréis e jograis – Lourenço.

RESUMEN

Este trabajo explora las tenções satíricas de Lourenço, segrel activo en las cortes reales de Alfonso III (1245-1279) en Portugal, y de Alfonso X (1252-84), en Castilla. El objetivo es comprender el *modus faciendi* de Lourenço en estas composiciones, mediante la identificación y el análisis de las estrategias y los recursos retóricos utilizados en la poética, destacando el uso y el efecto de los procedimientos de la repetición. Emprende una revisión crítica de la literatura sobre la actividad juglaresca en la Edad Media; las particularidades de la juglaría del trovador y del gallego-portugués, identifica Lourenço como un segrel; los géneros dialogados; la tenção medieval, con énfasis en los aspectos específicos de la tenção gallego-portuguesa. Examina las artes poetriaie latino-medievales y las poéticas trovadorescas, para construir una herramienta teórica que guía la identificación e interpretación de los constituyentes retóricos-poéticos presentes en las tenções de Lourenço. El análisis y la interpretación del corpus comprueban la materia tratada, la existencia de rasgos de oposición, la realización de la regla de *coblas doblas*, la disposición del debate, la forma en que el segrel prepara la defensa y el ataque, las elecciones léxicas y la ornamentación, destacando los procedimientos de repetición. Los resultados establecen que la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* se interrelacionan en estos debates y que las modalidades iterativas empleadas funcionan en la organización de la cantiga, actúan en la realización del *persuasio* del discurso y contribuye al desarrollo de una retórica de la impertinencia. Concluye que Lourenço tiene un *modus faciendi* particular en las tenções satíricas gallego-portuguesa y que existe una correspondencia entre género, tema, dispositivos retóricos-poéticos, objetivos discursivos, *modus faciendi*, persona poética y el nombre del segrel. Reconoce que Lourenço era competente para defenderse y atacar en los debates poéticos en que la impertinencia constituye estrategia *pertinente* para su desempeño en el juego de tenções.

Palabras clave: Sátira gallego-portuguesa – Lourenço. Sátira gallego-portuguesa – Tenção. Sátira gallego-portuguesa – Retórica. Trovadores, segréis e juglares – Lourenço.

ABSTRACT

It studies Lourenço satirical *tenções*, a very active *segrel* in Alfonso III royal courts (1245-1279) in Portugal, and Alfonso X (1252-1284), in Castile. It aims at understanding Lourenço's *modus faciendi* at these compositions, by identifying and analyzing the strategies and rhetorical-poetic resources used, highlighting the use and the effect of repeating procedures. It undertakes a critical literary review about the *jogralesca* activity in the Middle Ages; the particularities of the troubadour and the Galician-Portuguese *jograría*, from which identifies Lourenço as a *segrel*. It also explores the dialogued genres; the medieval *tenção*, emphasizing the Galician-Portuguese specificities. It examines the Latin medieval *poetriae* arts and troubadour poetry, to build a theoretical framework that guides the identification and interpretation of rhetorical-poetic constituents present in Lourenço *tenções*. The corpus analysis and interpretation checks the subject matter, the existence of opposing traits, the realization of the rule of *coblas doblas*, the debate layout, the way the *segrel* prepares defense and attack, the lexical choices and ornamentation, highlighting the repetition procedures. The results show that the *inventio*, the *dispositio* and *elocutio* are interrelated in these debates and that the iterative methods employed work as a way to organize the *Cantiga*, it also acts in carrying out the *persuasio* speech and contribute to the development of a rhetoric of impertinence. It concludes that Lourenço assumes a *modus faciendi* particularly in Galician-Portuguese satirical *tenções* and that there is a connection between genre, topic, rhetorical-poetic devices, discursive goals, *faciendi modus*, poetic persona and *segrel*'s name. This work recognizes that Lourenço was competent to defend himself and attack at the poetic debates and that the impertinence constituted a *pertinent* strategy used at his poetic *tenções*.

Keywords: Galician-portuguese satirical – Lourenço. Galician-portuguese satirical – *Tenção*. Galician-portuguese satirical – Rhetoric. Troubadours, *segréis* and *jongleurs* – Lourenço.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 ENTRE A JOGRARIA E O TROVADORISMO	24
1.1 NOTAS MEDIEVAIS SOBRE O (DES)LUSTRE JOGRALESCO	31
1.2 A JOGRARIA TROVADORESCA	39
1.3 OS JOGRAIS-TROVADORES GALEGO-PORTUGUESES	42
2 DAS TENÇÕES (E DAS TENSÕES E INTENÇÕES)	52
2.1 GÊNEROS DIALOGADOS	52
2.2 A TENÇÃO MEDIEVAL	59
2.3 A TENÇÃO GALEGO-PORTUGUESA	70
2.3.1 <i>Sátira e ludismo no jogo retórico-poético das tenções</i>	76
3 POETRIAE PARA UM ENTENÇAR	81
3.1 DA ARS POETRIA LATINO-MEDIEVAL	81
3.2 DA ARS TROVADORESCA	92
3.3 DA REPETIÇÃO	102
3.3.1 <i>Da repetição galego-portuguesa</i>	111
4 O ENTENÇAR DO SEGREL LOURENÇO	121
4.1 “– MUITO TE VEJO, LOURENÇO, QUEIXAR”	123
4.2 “– LOURENÇO JOGRAR, ÁS MUI GRAN SABOR”	130
4.3 “– QUEN AMA DEUS, LOURENÇ’, AM’ A VERDADE”	138
4.4 “– LOURENÇO, SOÍAS TU GUARECER”	145
4.5 “– RODRIGU’ IANES, QUERIA SABER”	150
4.6 “– QUERO QUE JULGUEDES, PERO GARCIA”	159
4.7 “– JOHAN VAASQUEZ, MOIRO POR SABER”	164
4.8 “– VÓS QUE SOEDES EN CORTE MORAR”	169
4.9 UMA RETÓRICA DA IMPERTINÊNCIA	175
CONSIDERAÇÕES FINAIS: LOURENÇO, SEGREL PERTINENTE	182

REFERÊNCIAS	189
FONTES PRIMÁRIAS	189
FONTES SECUNDÁRIAS (ESTUDOS)	192
FONTES TERCÍARIAS (OBRAS DE REFERÊNCIA)	200
 BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	 201
 ANEXOS	 206
ANEXO A – CANTIGAS DE LOURENÇO	207
<i>A1 – Cantiga de escárnio e maldizer V 1033</i>	207
<i>A2 – Cantiga de amor B 1102, V 693</i>	207
<i>A3 – Cantiga de amor B 1115, V 706</i>	207
<i>A4 – Cantiga de amigo B 1260, V 865</i>	207
<i>A5 – Cantiga de amigo B 1261, V 866</i>	208
<i>A6 – Cantiga de amigo B 1262, V 867</i>	208
<i>A7 – Cantiga de amigo B 1263, V 868</i>	208
<i>A8 – Cantiga de amigo B 1264, V 869</i>	208
<i>A9 – Cantiga de amigo B 1265, V 870</i>	208
<i>A10 – Cantiga de amigo B 1265bis, V 871</i>	209
 ANEXO B – CANTIGAS SOBRE LOURENÇO	 210
<i>B1 – Tenção entre João Peres de Aboim e João Soares Coelho (V 1011)</i>	210
<i>B2 – Cantiga de escárnio e maldizer de Pedro Amigo de Sevilha (V 1202)</i>	210
<i>B3 – Cantiga de escárnio e maldizer de João Garcia de Guilhade (B 1495, V 1106)</i>	210
<i>B4 – Cantiga de escárnio e maldizer de João Garcia de Guilhade (B 1497, V 1107)</i>	210
<i>B5 – Cantiga de escárnio e maldizer de João Garcia de Guilhade (B 1501)</i>	211
 ANEXO C – OUTRAS CANTIGAS CITADAS	 212
<i>C1 – Tenção entre Martim Soares e Paio Soares de Taveirós (B 144)</i>	212
<i>C2 – Tenção entre Afonso Anes do Cotom e Pero da Ponte (B 969, V 556)</i>	212
<i>C3 – Tenção entre João Soares Coelho e Picandom (V 1021)</i>	212
<i>C4 – Cantiga de escárnio e maldizer de Pero Gomes Barroso (B 1441, V 1051)</i>	213
<i>C5 – Cantiga de escárnio e maldizer de Pero Mafaldo (B 1514)</i>	213
<i>C6 – Sirventês de Martim Moxa (A 305)</i>	213
<i>C7 – Sirventês (em forma de descordo) de Martim Moxa (B 896, V 481)</i>	214

ANEXO D – <i>TENSO</i> ENTRE RAIMBAUT D’AURENGA E GIRAUT DE BORNELH E TRADUÇÃO DE GRAÇA VIDEIRA LOPES (2014)	215
ANEXO E – FAC-SÍMILES DAS TENÇÕES DE LOURENÇO	217
<i>E1 – João Garcia de Guilhade e Lourenço: “– Muito te vejo, Lourenço, queixar” – B 1494 e V 1105</i>	218
<i>E2 – João Garcia de Guilhade e Lourenço: “– Lourenço jograr, ás mui gran sabor” – B 1493 e V 1104</i>	222
<i>E3 – João Soares Coelho e Lourenço: “– Quen ama Deus, Lourenç’, am’ a verdade” – V 1022</i>	225
<i>E4 – João Peres de Aboim e Lourenço: “– Lourenço, soías tu guarecer” – V 1010</i>	226
<i>E5 – Lourenço e Rodrigo Anes: “– Rodrigu’ Ianes, queria saber” – V 1032</i>	227
<i>E6 – Lourenço e Pero Garcia: “– Quero que julguedes, Pero Garcia” – V 1034</i>	229
<i>E7 – Lourenço e João Vasques de Talaveira: “– Johan Vaasquez, moiro por saber” – V 1035</i>	231
<i>E8 – Lourenço (ou D. Pedro, Conde de Barcelos) e Martim Moxa: “– Vós que soedes en Corte morar” – B 888, V 472 e V 1036</i>	233

INTRODUÇÃO

As cantigas trovadorescas mesclam poesia e música e possuem inegável valor literário, linguístico, histórico e sociocultural. No caso galego-português, foram produzidas em cortes régias e paços senhoriais entre o final do século XII e meados do XIV e se tornaram um marco inicial e de suma importância na história da literatura europeia peninsular. Esse conjunto de textos da Ibéria medieval, cujos mais conhecidos gêneros profanos¹ são as cantigas de amor, as cantigas de amigo e as cantigas satíricas², é regrado por normas éticas e estéticas que o tornam um fenômeno rico e original.

Quando se fala em Trovadorismo, normalmente a primeira imagem que nos vem à mente, tal qual uma iluminura de um cancionero, é a de um trovador cantando, acompanhado por um jogral que toca sua cítola e, por vezes, uma soldadeira a dançar. Eis aí uma das convenções mais elementares relacionadas à produção poética galego-portuguesa, que distingue, em teoria, “o trabalho da composição e o da execução, encarregando do primeiro o trovador e do segundo o jogral” (LAPA, 1973, p. 107). Todavia, na prática, essa estratificação não foi seguida à risca, várias cantigas foram compostas por jograis e houve o surgimento da especificação segrel, termo da nomenclatura trovadoresca que designa o jogral galego-português que também atuava como trovador³.

Desses jograis-trovadores peninsulares, sobressai o nome de Lourenço⁴, que teria composto pelo menos dezoito textos: chegaram-nos, via cancioneros, duas cantigas de amor⁵, sete cantigas de amigo⁶, uma cantiga de escárnio e maldizer⁷ e oito tenções⁸ – com destaque

¹ Da lírica não profana, destacam-se as *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X, que podem ser conferidas na edição de Walter Mettmann (AFONSO X, 1972).

² Muitos estudiosos incluem as cantigas de escárnio e maldizer, juntamente com as tenções e os sirventeses, no rol da sátira, motivo pelo qual modernamente esses textos podem ser e vem sendo chamados de cantigas satíricas.

³ No primeiro capítulo conferiremos a polémica conjuntura relacionada ao surgimento do nome segrel.

⁴ Adotarei a modernização dos nomes de trovadores e jograis, conforme utilizada por António Resende de Oliveira para *O trovador galego-português e o seu mundo* (2001) e por Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira e Nuno Júdice na base de dados *Cantigas medievais galego-portuguesas* (2011-).

⁵ “Senhor fremosa, oy eu dizer” (B 1102, V 693) e “Estes con que eu venho preguntei” (B 1115, V 706) (BREA, 2012). Cf. Anexos A2 e A3.

⁶ “– Hir-vus queredes, amigo?” (B 1260, V 865), “Hunha moça namorada” (B 1261, V 866), “Tres moças cantavan d’amor” (B 1262, V 867), “Assaz é meu amigo trobador” (B 1263, V 868), “Amiga, des que meu amigo vi” (B 1264, V 869), “J’ agora meu amigo filharia” (B 1265, V 870) e “Amiga, quero-m’ora cousecer” (B 1265bis, V 871) (BREA, 2012). Cf. Anexos A4 a A10.

⁷ “Pedr’ Amigo duas sobervhas faz” (V 1033) (BREA, 2012). Cf. Anexo A1.

⁸ “– Lourenço, soías tu guarecer” (V 1010), com João Peres de Aboim; “– Quen ama Deus, Lourenç’, am’ a verdade” (V 1022), com João Soares Coelho; “– Lourenço jograr, ás mui gran sabor” (B 1493, V 1104) e “– Muito

para este último quantitativo, afinal, “nenhum outro trovador ou jogral [galego-]português nos deixou, como Lourenço, um espólio de 8 tenções” (VASCONCELOS, 2004, p. 88, nota 229).

Conquanto sua naturalidade seja desconhecida⁹, sabe-se que esse profícuo segrel atuou nas cortes régias de Afonso III (1245-1279), em Portugal, e de Afonso X (1252-1284), em Castela, onde se relacionou com numerosos trovadores e esteve a serviço do trovador João Garcia de Guilhade (OLIVEIRA, 2001, p. 197; TAVANI, 2002, p. 411).

Tal cronologia permite afirmar que Lourenço está inserido na fase da Expansão (1240-1300) – a terceira dentre as quatro identificadas por António Resende de Oliveira¹⁰. Nessa época, devido à guerra política em Portugal (quando ocorreu a deposição de Sancho II e a consequente subida de Afonso III ao trono) e ao aparecimento das linhagens (que resultaram na preterição dos filhos segundos e bastardos)¹¹, muitos trovadores e jograis que aí viviam migraram para Castela, como aconteceu a Lourenço. Com esse maior acolhimento ao movimento literário, a corte régia castelhana pôde experimentar uma variedade social dos autores e, conseqüentemente, “uma maior diversificação da produção trovadoresca [...], com as cantigas de amigo e de escárnio e maldizer a imporem-se finalmente como géneros poéticos maiores do canto galego-português” (OLIVEIRA, 2001, p. 178), pois foi durante o período da Expansão para Castela que a produção satírica elevou-se a trezentas e oitenta e oito cantigas, número bastante alto se comparado às realizações precedentes e posteriores: até 1240 foram registrados catorze textos; de 1300 a 1350, quarenta e oito (2001, p. 163-165).

Não obstante esse enquadramento cronológico, a biografia de Lourenço não é fácil de investigar, como é comum à maioria dos poetas galego-portugueses, já que não são encontradas

te vejo, Lourenço, queixar” (B 1494, V 1105), com João Garcia de Guilhade; “– Vós que soedes en Corte morar” (B 888, V 472=1036), com Martim Moxa; “– Rodrigu’ Ianes, queria saber” (V 1032), com Rodrigo Anes; “– Quero que julguedes, Pero Garcia” (V 1034), com Pero Garcia; “– Johan Vaasquez, moiro por saber” (V 1035), com João Vasques de Talaveira (BREA, 2012). No quarto capítulo discutiremos sobre ser ou não Lourenço o interlocutor de Martim Moxa em “– Vós que soedes en Corte morar” (B 888, V 472=1036) e sobre o fato de essa composição ser ou não uma tenção.

⁹ Provavelmente português ou galego (TAVANI, 1964, p. 16; TAVANI, 2000, p. 425; OLIVEIRA, 1994, p. 379-380).

¹⁰ Resende de Oliveira periodiza o Trovadorismo galego-português em quatro momentos: de 1170 a 1200, ocorrem as Primeiras Experiências em solo peninsular; a Implantação no ocidente peninsular dá-se entre 1220 e 1240; a fase da Expansão para Castela delimita-se entre 1240 e 1300; e o Refluxo do Trovadorismo peninsular, restringindo-se ao solo português, de 1300 a 1350. Vale a pena ressaltar que a situação e o enquadramento dos trovadores e jograis nesses períodos são hipotéticos, tendo em vista a dificuldade de levantar registros ou documentos oficiais. Oliveira nos esclarece o seguinte: “para a acomodação destes autores em cada um dos períodos considerados me baseei mais em indicadores externos – relacionados quer com o conhecimento da sua biografia quer com a sua integração nos cancioneiros” (OLIVEIRA, 2001, p. 173).

¹¹ Sobre esse assunto, ver também o capítulo “A nobreza medieval portuguesa: a identidade e a diferença” em *Portugal medieval: novas interpretações*, de José Mattoso (1992, p. 171-196).

referências suas em outras fontes¹² que não sejam os cantares que ele compôs e também os que lhe foram dirigidos pelos colegas de arte. Nas cantigas e tenções que fizeram sobre Lourenço¹³, os trovadores criticam e ridicularizam tanto a atuação jogralesca como as habilidades poéticas do segrel e, sobretudo, seu anseio de ser reconhecido como trovador.

Esse original personagem retratado nos cancioneiros chamou a atenção de muitos estudiosos. Manuel Rodrigues Lapa, em suas *Lições de literatura portuguesa*, dedicou-lhe um subcapítulo sugestivamente chamado “As impertinências do jogral Lourenço” (1973, p. 189-193), no qual avalia que:

As sátiras a que deram lugar a impertinência e a vaidade de Lourenço têm valor documental: espelham a vida, as ambições, o esforço dos jograis do tempo para se elevarem, pela arte, aprendida com o patrão-trovador ou segrel, acima da sua inferior categoria social. Muitos o conseguiram pelo seu inegável talento. [...]. Os protestos teóricos dos trovadores de nada valiam (p. 192-193).

Embora sejam tomadas como impertinências as insistentes tentativas que Lourenço empreende, nas cantigas e tenções, de atestar sua competência no *trobar*, para alçar “ao mais alto grau da hierarquia artística” trovadoresca (p. 190), Lapa acredita que não foi por falta de talento poético que o segrel não teria conseguido manter seu lugar na corte de Afonso III, mas porque aí “a época ia má para gente de sua condição; [...] em 1258 e 1261 tinham sido reduzidas ao estrito indispensável as despesas da casa real, determinando-se que não houvesse no paço mais de três jograis” (p. 191). Depois disso, segundo Lapa, Lourenço acabou garantindo seu espaço na corte de Afonso X, onde “parece ter sido feliz” (p. 192), e tornou-se uma figura representativa, de maior destaque no Trovadorismo galego-português, do jogral que deseja ser trovador e quer fazer de sua arte um meio de “manutenção e honra” (p. 189).

¹² Em *Depois do espectáculo trovadoresco* (1994), Oliveira identifica que há um Lourenço “bofom” entre as testemunhas arroladas num dos documentos do cartulário de D. João Peres de Aboim, datado de 1259, e que um Lourenço Martins, marido de uma Sancha Peres de Guilhade, teve seu testamento confirmado por um João Garcia, em 1270. Esses são os únicos indícios documentais que poderiam referir-se a Lourenço, mas concordamos com Lopes, Ferreira e Júdice quando afirmam que “os frequentíssimos casos de homonímia na época aconselharão alguma prudência nesta identificação” (2011-).

¹³ “Lourenço, pois te quitas de rascar” (B 1495, V 1106), “Par Deus, Lourenço, mui desaguisadas” (B 1501) e “Ora quer Lourenço guarir” (B 1497, V 1107), as três de João Garcia de Guilhade; “– Joan Soárez, non poss’eu estar” (V 1011), tenção de João Peres de Aboim e João Soares Coelho; e “Lourenço non mi quer creer” (V 1202), de Pedro Amigo de Sevilha, que foi respondido pelo segrel na cantiga de escárnio e maldizer “Pedr’ Amigo duas sobervhas faz” (V 1033) (Anexos B1 a B5 e Anexo A1). Pero Gomes Barroso também compõe a cantiga “Pero Lourenço comprastes” (B 1441, V 1051) (Anexo C4), na qual escarnece de um Lourenço comprador de casas. Embora nesse texto não haja referências à atuação jogralesca e as pretensões trovadorescas do visado, alguns estudiosos, como Tavani (1964), acreditam que este poderia ser o Lourenço segrel. Contudo, não há evidências comprobatórias e, mais uma vez, os recorrentes casos de homonímia fazem-nos declinar dessa identificação.

Em seu ilustre *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas românicas*, Ramón Menéndez Pidal também consagrou algumas páginas a Lourenço, nas quais afirmou que este se envaidecia de sua habilidade na tenção porque o seu êxito era realmente grande (1957, p. 177) e que, por isso, não passou vergonha em Castela e deve por lá ter crescido bastante como poeta (p. 180).

O parecer de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, em suas *Glosas marginais ao cancionero medieval português*, coaduna-se com os dos estudiosos anteriores: Lourenço é

[...] um dos melhores jograis cuja actividade testemunha o antigo Cancioneiro português. Um desses que aplicaram a si mesmos com razão o nome de *trobador*, já que criaram obras próprias, em estilo cortês, que equivalem às dos trovadores nobres. O seu saber e habilidade saltava aos olhos. Que era um perito na leitura, menciona-se aliás especialmente [a tenção “– Rodrig’Eanes, queria saber”] (CV 1032). Possuía facilidade de palavra, engenho e ousadia, por isso fazia tenções por preferência e não sem sorte. Isso era suficiente para excitar a inveja e o ódio dos nobres companheiros de arte. A vaidade sem medida com que se vangloriava desses méritos, louvava a si mesmo e se situava no mesmo nível que os *trobadores* nobres, os desafiava e se burlava deles, dedicava cantigas a damas nobres, e seguramente também colhia favores e prendas, fez o resto (2004, p. 88-89).

As cantigas de Lourenço foram publicadas por Giuseppe Tavani primeiramente na revista *Cultura Neolatina*, em 1959 (n. XIX, p. 5-33) e 1962 (n. XXII, p. 62-113). Reunindo e revisando posições e juízos publicados nesses trabalhos, Tavani publicou seu primeiro estudo em livro dedicado a um cancionero individual¹⁴, *Lourenço: poesie e tenzoni*, em 1964. Ele organizou a edição com as dezoito cantigas atribuídas ao segrel, empreendendo o estabelecimento do texto, com uma análise formal e filológica complementada por notas explicativas, fazendo acompanhar, ainda, para cada cantiga, uma tradução em prosa para o italiano e uma breve interpretação do conteúdo. Ainda escreveu um relevante, embora sucinto, estudo que figura como introdução aos textos examinados¹⁵. Nessa edição, Tavani – paradoxalmente à bibliografia por ele levantada e de encontro aos estudiosos que elencamos acima – afirma que, a seu ver, Lourenço era um polemista cruel e “não muito hábil e nem

¹⁴ Com publicação em formato de livro, além da edição de Lourenço, identificamos somente a das cantigas de Airas Nunes: *Le poesie di Ayras Nunez* (1964). A mais recente edição é *A poesia de Airas Nunez*, com tradução de Rosario Álvarez Blanco (1992). Na resenha feita à edição do cancionero de Lourenço, Lapa também indica haver outras edições de Tavani publicadas em revistas da época (1965, p. 486).

¹⁵ Tavani posteriormente publicou esse estudo introdutório em português, num dos capítulos de sua obra *Ensaios portugueses*, intitulado “O jogral Lourenço” (1988, p. 181-190).

sempre capaz de sustentar até o fim e rebater adequadamente o ataque de seus adversários”¹⁶ (1964, p. 18).

Já em seu manual de introdução à poesia galego-portuguesa, *Trovadores e jograis*¹⁷, o italiano, ao tratar do *ethos* trovadoresco como um dos campos sêmicos característicos das cantigas satíricas, destacou as famosas acusações a Lourenço (2002, p. 255) e, ao tratar da biografia do segrel, avaliou que:

[...] mais do que pela qualidade poética dos seus textos – de boa leitura, mas sem brilho –, L. sobressai pelas suas pretensões em ser trovador e pela firmeza com que defende a sua ambição dos ataques e das acusações de incompetência e incapacidade que lhe dirigem os outros poetas (e que, obviamente, fazem parte do jogo literário cortês), mas também por uma certa ingenuidade que o impede de colher algumas das finuras e requintes polémico-satíricos utilizados por seus adversários (2002, p. 412).

E no verbete que assina sobre Lourenço no *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Tavani afirma, alterando bastante a sua opinião, como a reconhecer em Lourenço sua qualidade de bom poeta: “Personalidade invulgar, dotada de talento, de bons recursos técnicos e duma notável capacidade de argumentação, Lourenço é uma figura de relevo da jograria medieval e um dos poucos jograis bem representados na tradição manuscrita galego-portuguesa” (2000, p. 426).

Nos trabalhos dos demais estudiosos que pesquisamos, as menções feitas a Lourenço e sua obra são concisas e/ou seguem de perto as considerações já feitas pelos autores acima citados. Este último é o caso, por exemplo, do único estudo acadêmico sobre Lourenço defendido no Brasil, até o momento, ao que tudo indica: a tese de doutorado de Affonso Robl, intitulada *As impertinências do jogral Lourenço* (1981)¹⁸. Seguindo *pari passu* e quase à letra o texto dos trabalhos de Tavani sobre Lourenço, Robl disponibiliza a análise filológica de quatorze cantigas satíricas e tenções, faz uma leitura sociológica a partir da matéria tratada nas mesmas, para, ao final, afirmar que as composições do segrel “atestam que não lhe faltava certa

¹⁶ Original: “non molto abile e non sempre capace di sostenere fino in fondo e di rintuzzare adeguadamente l’attacco dei suoi avversari”. Salvo indicação em contrário, são nossas todas as traduções das citações apresentadas ao longo do texto, e os trechos originais vão citados em nota de rodapé.

¹⁷ Essa obra é uma edição revisada de seu *A poesia lírica galego-portuguesa*, publicada em 1990.

¹⁸ Com base em textos do/sobre Lourenço, Robl também elaborou os artigos “O galego-português”, “Lourenço: jogral impertinente” e “A versificação nas cantigas polémico-satíricas do jogral Lourenço”, que foram publicados, respectivamente, nos volumes 31 (1982), 32 (1983) e 37 (1988) da *Revista Letras* da Universidade Federal do Paraná. Em pesquisas à internet e a bases de dados de bibliotecas no país, foram localizados somente esses trabalhos brasileiros sobre Lourenço.

dose de talento poético” (1981, p. 45), que o mesmo era mestre em fazer tenções (p. 53) e que “Lourenço e seus contendores possuíam força igual [em suas confrontações], sabendo manejar com relativa maestria elementos, populares e convencionais, da linguagem satírica” (p. 251). Além disso, Robl completa que,

[...] apesar dos protestos teóricos dos trovadores, Lourenço, ex-tocador de cítola, consegue atingir, por seu talento e por sua pertinácia e impertinência, posição de relevo na vida artística da época. A quantidade de canções, treze ao todo, que especificamente tratam dos *mesteres* jogralescos de Lourenço e de suas pretensões a trovador, comprova a popularidade que ele devia gozar nas cortes e solares da Península Ibérica do séc. XIII (p. 253).

Como se percebe, embora os trovadores tenham chamado Lourenço de incompetente, e boa parte da crítica o tenha considerado como impertinente, os estudiosos reconhecem o talento poético do segrel. Afinal, se Lourenço não tivesse habilidade no trovar nem se submetesse às normas éticas e estéticas trovadorescas, ele não teria o apreço do rei e, por conseguinte, seu lugar no palácio, e seus – não poucos – textos (líricos e satíricos, individuais e dialogados) talvez não fossem coligidos nos manuscritos dos cancioneiros.

Nesse sentido, pensamos que Lourenço, ao contrário do que afirmou Tavani, não parece ter sido um polemista cruel e incapaz de sustentar o ataque a seus adversários, já que ele foi o autor galego-português mais requisitado nos debates poéticos, e que as acusações de incapacidade poética elaboradas pelos trovadores poderiam fazer parte da retórica própria da sátira galego-portuguesa, que possui uma faceta lúdica, como apontam diversos estudiosos. Menéndez Pidal, por exemplo, lembra que as injúrias elaboradas nas cantigas e tenções satíricas não podem ser tomadas sempre como verdadeiras, uma vez que há nelas “muita expressão metafórica, puros jogos satíricos, grosserias burlescas, que em nada diminuem a estima pessoal do satirizante a respeito do satirizado e não podem ser entendidos literalmente”¹⁹ (1957, p. 150). Partindo desse mesmo raciocínio, Carolina Michaëlis destaca que os dados contidos “em algumas tenções de maldizer, nas quais se faz pouco de jograis como [...] Lourenço” não devem ser considerados realidade, mas sim zombaria (2004, p. 113).

Se as sátiras a Lourenço e a sua suposta inaptidão estiverem inscritas na esfera da injúria lúdica (MADERO, 1992) ou mesmo de um jogo de avessos (SODRÉ, 2010) orientado pelo

¹⁹ Original: “muchas 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”.

conceito de *jugar de palabras* exposto pelo rei Sábio na “Partida segunda” de *Las siete Partidas* (ALFONSO X, 1991)²⁰, mais interessante ainda se tornaria um estudo sobre seu *entençar*, tendo em vista que a postura impertinente do segrel poderia ser reconhecida como uma estratégia retórica apropriada especialmente à sua atuação nas tenções. Como estas conformam uma modalidade complexa, em que se mesclam poesia e debate, ludismo e persuasão, a adequação dos recursos retórico-poéticos ao discurso das tenções precisaria ser bem pensada pelos trovadores e jograis, e principalmente no caso de Lourenço, que era criticado por sua impertinência e sua incompetência no trovar e, no jogo dos debates, intentava convencer os seus contendores e o público ouvinte de suas habilidades poéticas.

A despeito de tais observações, notamos sem dificuldade que as tenções lourencianas costumam servir aos pesquisadores, as mais das vezes, como ponto de partida para verificações de cunho filológico e sócio-histórico. Reconhecemos que, atualmente, chegaríamos a conclusões já consideradas e abalizadas se nos ativéssemos apenas à análise dos aspectos filológicos das cantigas, à descrição de esquemas estróficos, versificatórios, rimáticos, a interpretações sócio-históricas a partir do conteúdo. Carecemos, portanto, de estudos que igualmente examinem as tenções do segrel para verificar quais os recursos retórico-poéticos empregados e como eles se integram ou não às intenções discursivas elaboradas nessas disputas. Foi com essa motivação que apresentamos o projeto de pesquisa que aspirou a estudar o cancionero de tenções de Lourenço, contemplando as polêmicas literárias relacionadas à atuação do segrel no Trovadorismo peninsular e, na análise e interpretação do *corpus*, considerando especialmente as teorias retórico-poéticas relacionadas à prática das tenções.

Nesse sentido, o objetivo principal desta Tese é compreender o *modus faciendi* de Lourenço nas tenções, a partir da identificação e da análise das estratégias e recursos aproveitados pelo segrel. Nosso primeiro passo será fazer a revisão crítica da literatura referente à classe artística a que Lourenço pertenceu e à modalidade trovadoresca que ele mais praticou: a jograria e a tenção. Na sequência, examinaremos as *artes poetriae* latino-medievais e as poéticas trovadorescas, para identificar quais estratégias e recursos eram os mais recomendados aos poetas. Orientados pelo que aconselham esses tratados, analisaremos o *corpus*, observando as características genológicas, discursivas e retórico-poéticas das composições: a existência de traços de oposição, a realização do preceito das *coblas doblas*, a matéria tratada, a disposição do debate, a maneira como o segrel elabora defesa e ataque, as escolhas vocabulares e a

²⁰ Noções que serão melhor abordadas na última parte do segundo capítulo.

ornamentação utilizada, com ênfase para o ensejo e o efeito dos procedimentos de repetição, já que, como veremos, esta é um dos expedientes mais recomendados pelos tratadistas latino-medievais e trovadorescos, tanto para a ornamentação como para a eficácia do discurso. Com esse percurso, esperamos verificar se e como: as composições analisadas atendem aos requisitos básicos que caracterizam a tenção galego-portuguesa; o segrel constrói relações de aproximação e complementação entre a matéria tratada, a organização estrutural do debate e a expressão linguística; as modalidades de repetição empregadas funcionam na organização da composição e atuam na realização da *persuasio* do discurso; tais constituintes são pertinentes à atuação de Lourenço nas tenções e contribuem para o desenvolvimento de um seu *modus faciendi* particular.

O *corpus* analisado é composto pelas seguintes composições: “– Muito te vejo, Lourenço, queixar” (B 1494, V 1105), tenção entre João Garcia de Guilhade e Lourenço; “– Lourenço jogar, ás mui gran sabor” (B 1493, V 1104), tenção entre João Garcia de Guilhade e Lourenço; “– Quen ama Deus, Lourenç’, am’ a verdade” (V 1022), tenção entre João Soares Coelho e Lourenço; “– Lourenço, soías tu guarecer” (V 1010), tenção entre João Peres de Aboim e Lourenço; “Rodrigu’ Ianes, queria saber” (V 10323), tenção entre Lourenço e Rodrigo Anes; “Quero que julguedes, Pero Garcia” (V 1034), tenção entre Lourenço e Pero Garcia; “Johan Vaasquez, moiro por saber” (V 1035), tenção entre Lourenço e João Vasques de Talaveira; “Vós que soedes en Corte morar” (B 888, V 472=1036), sirventês dialogado comumente atribuído a Lourenço (ou D. Pedro, Conde de Barcelos) e Martim Moxa.

Como fonte específica dos textos do segrel, há somente a edição de Giuseppe Tavani, *Lourenço: poesie e tenzoni* (1964). Em resenha a essa obra, Rodrigues Lapa considera que “o livro é conduzido com boa crítica e técnica sagaz quer na parte literária quer no campo linguístico” (1965, p. 486), mas discorda de diversas escolhas feitas por Tavani no estabelecimento dos textos de Lourenço (p. 486-488). Do *corpus* satírico completo, temos a edição de Lapa, *Cantigas d’escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses* (1995), bem como duas fontes *on-line*: *Cantigas medievais galego-portuguesas* (2011-), da Universidade Nova de Lisboa, organizada por Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira e Nuno Júdice; e *Base de datos da lírica profana galego-portuguesa* (2012), do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, coordenada por Mercedes Brea. Como essa última recolha considera todas as anteriores a ela e é frequentemente afiançada pela crítica, partimos sempre de suas lições, fazendo o cotejo com as demais edições acima elencadas quando as diferenças na transcrição implicarem alteração de sentido dos textos e quando houver

variações interpretativas²¹. Além disso, quando necessário, são consultados os fac-símiles do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (1982) e do *Cancioneiro português da Biblioteca da Vaticana* (1973), cujas imagens podem ser conferidas no Anexo E.

Na disposição dos textos no capítulo de análise, em vez de seguirmos a ordem em que as tenções aparecem nos cancioneiros, preferimos acatar a proposta de cronologia das tenções peninsulares estabelecida por Manuel Álvaro Ferreira da Silva, em *A tenção galego-portuguesa: estudo de um género e edição de textos* (1993), porque se coaduna com o observado e discutido em nossas análises. Segundo o estudioso, quanto às tenções de Lourenço, “é interessante comparar a sua possível sequência cronológica, tal como ressalta da leitura de seu conteúdo, com a da numeração [...] que corresponde à ordem por que os textos vão aparecendo nos cancioneiros B [*Cancioneiro da Biblioteca Nacional*] e V [*Cancioneiro português da Biblioteca da Vaticana*]” (1993, p. 95).

Também são necessárias algumas observações no que diz respeito a outras duas fontes primárias analisadas. Para o estudo da poética galego-portuguesa, contamos com o fac-símile da *Arte de trovar* (1982), anexo ao *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, com as edições de Jean-Marie D’Heur (1975) e de Giuseppe Tavani (1999) e com a versão para o português contemporâneo efetivada por Yara Frateschi Vieira (2005). Como essa versão não contempla os capítulos sobre a tenção, o dobre e o *mozdobre*, as citações referentes a esses assuntos são vertidas a partir da consulta ao fac-símile da *Arte de trovar*, em cotejo com as edições de D’Heur e de Tavani.

Das *Leys d’amors* provençais são utilizadas as edições dos dois manuscritos oficiais mantidos pela Académie des Jeux Floraux. A primeira é a de Adolphe-Félix Gatién-Arnoult (1841), que traz uma tradução para o francês de um manuscrito em que as *Leys* estão redigidas em cinco livros (editados por Gatién-Arnoult em três tomos). A segunda é a de Joseph Anglade (1919), que traz o texto em provençal de um manuscrito em que as *Leys* estão redigidas em três livros (a edição tem quatro tomos, sendo um tomo para cada livro mais um com estudos críticos de Anglade). Joseph Anglade pondera que o manuscrito utilizado em sua edição é mais recente – tendo sido encadernado durante o reinado de Louis-Philippe I (1830-1848) e trazido a lume somente após a publicação de Gatién-Arnoult – e considera que o texto do manuscrito traduzido por Gatién-Arnoult é menos belo e menos cuidado (1919, t. IV, p. 133). Não obstante a identificação dessa deficiência, a edição de Gatién-Arnoult permanece interessante para este

²¹ Os textos apresentados nos Anexos A, B e C seguem essa edição de Brea (2012).

estudo, pois o manuscrito traduzido por ele traz mais informações sobre as modalidades da *replicacio* occitânica: enquanto no manuscrito editado por Anglade o assunto é referido em apenas dois parágrafos, no manuscrito utilizado por Gatién-Arnoult é desenvolvido da página 52 à página 68.

Em nosso trabalho, utilizamos uma base teórica interdisciplinar, que contempla fontes, estudos e obras de referência sobre literatura, Teoria e crítica literária, Retórica, Poética, Estilística, Linguística, Filologia, Filosofia, Sociologia, História, entre outras áreas específicas. De modo a evitar anacronismos, acessamos, além de crítica referendada, textos-fonte produzidos no Medieval. Também transitamos, sempre que possível, do mundo antigo ao medieval, tendo em vista que a permanência da Antiguidade na Idade Média se deu por meio de processos de recepção e transformação, conforme já referiu Ernst Robert Curtius em *Literatura europeia e Idade Média latina* (2013, p. 52).

Com relação à estrutura da Tese, após esta **Introdução**, nos dois primeiros capítulos temos a revisão crítica da literatura referente à jograria e à tenção. Assim, no capítulo **1 – Da jograria ao Trovadorismo**, observaremos as características da jograria medieval; compreenderemos como a imagem dos jograis era construída entre a fama e a infâmia em textos didáticos, literários e jurídicos; trataremos da jograria trovadoresca e estudaremos a polêmica tripartição galego-portuguesa trovador-segrej-jogral. E no capítulo **2 – Das tenções (e das tensões e intenções)**, tomaremos notícia de alguns gêneros dialogados antigos e medievais; estudaremos a tenção medieval e suas realizações occitânicas, francesas, italianas, castelhanas, com destaque para a tenção galego-portuguesa e suas especificidades, como suas características genológicas e sua face retórica, marcadamente satírica e lúdica, nas disputas entre trovadores e jograis.

Em seguida, no capítulo **3 – Poetriae para um entençar**, reuniremos o instrumental teórico balizador que auxiliará, no quarto capítulo, a identificação e interpretação dos constituintes retórico-poéticos das tenções de Lourenço: verificaremos quais estratégias e recursos eram valorizados pelas *artes poetriae* latino-medievais e as poéticas trovadorescas e poderiam contribuir para a elaboração das tenções; observaremos as figuras de repetição da retórica clássica, constataremos quais foram referendadas pelos tratadistas latino-medievais e trovadorescos, estudaremos as modalidades de repetição galego-portuguesas.

No capítulo **4 – O entençar do segrel Lourenço**, empreenderemos a análise e interpretação do *corpus*, em que examinaremos as características genológicas, discursivas e

retórico-poéticas das composições e observaremos a aproximação e complementação entre *inventio*, *dispositio* e *elocutio*, o funcionamento da repetição na organização textual da cantiga e na realização da *persuasio* do discurso, o desenvolvimento de uma retórica característica do *entençar* de Lourenço, bem como a pertinente relação entre esse *modus faciendi*, o significado do nome de Lourenço e sua *persona* poética.

Com esse desenho, não obstante certa homogeneidade estilística apresentada pelos poetas galego-portugueses, esperamos observar que Lourenço assume um *modus faciendi* particular nas tenções satíricas galego-portuguesas e que há uma adequação entre gênero, tema, recursos poético-retóricos, objetivos discursivos, *modus faciendi*, *persona* poética e nome. Tais resultados, por conseguinte, podem favorecer o entendimento de que a suposta incompetência de Lourenço, tão criticada pelos trovadores, fazia parte da retórica própria da sátira galego-portuguesa; que ele teve habilidade no trovar, era competente para defender-se e atacar nos debates poéticos; que a sua impertinência, tão destacada pelos estudiosos, foi uma estratégia retórica adequada especialmente à sua atuação no jogo das tenções.

1 ENTRE A JOGRARIA E O TROVADORISMO

Países centrais, do norte e do sul da Europa medieval, todos foram conquistados pela graça destes famigerados artistas que têm a facécia e o riso inscritos em seu nome e sua “genealogia”. Muito embora os jograis tenham nascido com a Idade Média, os pesquisadores acreditam que a atividade jogralesca seja uma continuidade, ainda que transformada, daquela dos aedos gregos e seus equivalentes romanos. Edmond Faral, ao discutir o assunto em *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, acredita que a jograria é parente inclusive dos *scops* anglo-saxões e dos griôs africanos:

[...] ao mesmo tempo que parentes dos escopas, os jograis são parentes dos aedos da Grécia homérica e dos griôs da África negra. Sabemos, de fato, que o que temos dito dos escopas também se pode dizer dos aedos gregos. E, da mesma forma, há características da condição dos griôs que os fazem tão vizinhos dos jograis quanto dos escopas. Eles vão de cabana em cabana, cantando por uma esmola, ou, ligados a um chefe e fazendo parte de sua comitiva, dizem seus louvores e vivem de suas recompensas. Às vezes, conduzindo à sua frente um burro carregado com sua bagagem, cistres, tam-tans, gongos, marionetes, eles se arriscam em viagens distantes e, passando por aldeias, fazem suas *performances*: dançam, cantam. Seu repertório é muito variado e compreende toda a sorte de exercícios, frívolos ou sérios, inclusive religiosos. Mas o que nos contenta de notar aqui é que eles sabem dos poemas de guerra, conhecem a história dos grandes chefes, fazem narrativas heroicas, cantam os combates (1910, p. 9)²².

Apesar disso, para Faral, especialmente no que diz respeito aos *jongleurs* franceses, os mimos e histriões é que seriam os verdadeiros antepassados dos jograis:

Mimos e histriões atravessam os séculos da decadência latina em procissão alegre, cortejados pelos imperadores e adorados pelo povo. E quando o velho mundo romano desmorona, eles ainda vão para o norte ao encontro dos povos

²² Original: “[...] au même titre que parents des scôps, les jongleurs sont parents des aèdes de la Grèce homérique et parents des griots de l’Afrique nègre. On le sait, en effet, ce que nous avons dit des scôps peut également se dire des aèdes grecs. Et de même, il y a tels traits dans la condition des griots africains qui les font aussi voisins des jongleurs que les scôps. Ils vont de hutte en hutte, chantant pour une aumône; ou bien, attachés à un chef et faisant partie de sa suite, ils disent ses louanges et ils vivent de ses récompenses. Parfois, poussant devant eux un âne chargé de leurs bagages, cistres, gongs, tam-tam, marionnettes, ils se risquent à de lointains voyages, et, en passant dans des villages, ils donnent des représentations: ils dansent, ils chantent. Leur répertoire est très varié et comprend toutes sortes d’exercices, frivoles ou graves, même religieux. Mais ce que nous nous contenterons de noter ici, c’est qu’ils savent des poèmes de guerre, qu’ils connaissent l’histoire des grands chefs, qu’ils font des récits héroïques, qu’ils chantent les combats” (FARAL, 1910, p. 9).

bárbaros, para diverti-los. Bem acolhidos, eles fundam uma raça forte e próspera: pois são eles os verdadeiros ancestrais dos jograis (1910, p. 11)²³.

Jacques Le Goff, em *Heróis e maravilhas da Idade Média*, relativiza essa teoria que considera o jogral “como o sucessor dos mímicos da Antiguidade”, “sobretudo por seus estreitos laços com a nova sociedade feudal que se instaura do século X ao XII”, mas acredita que “uma coisa é certa: ele [o jogral] absorve uma parte da herança dos animadores pagãos, principalmente dos bardos das sociedades célticas” (2009, p. 128).

Por sua vez, Ramón Menéndez Pidal pondera ser mais verossímil considerar como mista a origem dos jograis. Em parte, derivam-se dos mimos e histriões – “tipos procedentes do teatro romano que logo estenderam sua atuação pelas praças, ruas e casas, para divertir um público menor, ou se estabeleceram nas cortes reais”²⁴ (1957, p. 5). Doutra parte, teriam recebido como herança os hábitos próprios dos *scops*, que

[...] viajavam de corte em corte, cantando, como autores ou como meros recitadores, narrações heroicas, desconhecidas pelos romanos; é impossível crer que a vida senhorial da Idade Média, que contém tantos elementos de origem germânica, não deva em seus jograis nada aos costumes dos invasores, ainda mais quando sabemos que, desde o século VI até os tempos de Carlos Magno, os poetas e cantores bárbaros vinham às cortes da Europa ocidental e conviviam com os mimos e, depois, com os novos jograis²⁵ (1957, p. 7).

No caso da jograria peninsular, inegável, ainda, é o parentesco com os poetas árabes (sarracenos e mouros), pois estes, como os jograis, serviam de mensageiros e recebiam ouro e roupas como remuneração. Aliás, de acordo com Menéndez Pidal, as influências, nesse caso, seriam recíprocas, teriam ultrapassado os limites ibéricos e

[...] deviam exercer-se há muito tempo, desde a época das origens da poesia espanhola, quando um cantor andaluz, o cego Mocadem bem Moafa, de

²³ Original: “Mimes et histrions traversent, en un cortège joyeux, courtisés des empereurs, adorés du peuple, les siècles de la décadence latine; et, quand le vieux monde romain s’effondre, ils vont encore vers le nord, au-devant des peuples barbares, pour les amuser à leur tour. Bien accueillis, ils fonderont une race vigoureuse et prospère: car ils sont les ancêtres authentique de les jongleurs [...]”.

²⁴ Original: “tipos procedentes del teatro romano que luego extendieron su acción por las plazas, las calles y las casas para divertir a un público más reducido, o se establecieron en los palacios de los reyes”.

²⁵ Original: “[...] viajaban de corte en corte, cantando como autores o como meros recitadores narraciones heroicas, desconocidas a los romanos; es imposible creer que la vida señorial de la Edad Media, que contiene tantos elementos de origen germánico, no deba en sus juglares nada a los costumbres de los invasores, y más cuando sabemos que desde el siglo VI hasta los tiempos de Carlomagno, aquellos poetas y cantores bárbaros recorrían las cortes de la Europa occidental conviviendo con los mimos y ya con los nuevos juglares”.

Cabra, inventa, em fins do século IX, suas *muwaxahas*, fundadas em cantos românicos andaluzes; estas, por sua vez, devem ter influenciado as literaturas românicas; mais tarde, no século XIII, não somente nas cortes da Espanha, como também na do imperador Federico II e na de Manfredo, em Palermo e em Nápoles, os jograis sarracenos eram muito estimados, ao lado dos cristãos; no século XIV, as cortes cristãs continuam tendo a seu serviço jograis mouros²⁶ (1957, p. 8).

Destarte, como os seus antecessores²⁷ gregos, romanos, africanos, celtas, germânicos e árabes – entre outros que desconhecemos, certamente –, os jograis medievais levavam com frequência uma vida errante, iam de corte em corte, de senhorio em senhorio, de vila em vila; estavam a serviço de reis, senhores, senhoras, clérigos, conselhos municipais; atuavam em banquetes, casamentos, batizados, festas religiosas, viagens, expedições militares, junto a doentes e feridos. Ganhavam a vida atuando perante um público, recreando-o com música, literatura, jogos de mão, acrobacia, mímica etc., enfim, muito extenso era o rol de atividades que os jograis executavam, tornando-os seres múltiplos. Como descreve Faral, o jogral

[...] é uma espécie de gerente de entretenimento ligado à corte de reis e príncipes; é um vagabundo que erra pelas estradas e apresenta *performances* nas vilas; é o charlatão que entretém a multidão nos cruzamentos; é autor e intérprete dos jogos que se jogam nos dias festivos, na saída da igreja; é o mestre de dança que faz com que os jovens dancem a *carole* a bailem; é o tamboreiro, o toque da trombeta e da buzina que regula a marcha das procissões; é o contador de histórias, o cantor que ilumina festas, casamentos, velórios; é o escudeiro que volteia sobre os cavalos; o acrobata que dança sobre as mãos, que faz malabarismos com facas, que atravessa aros em corridas, que come fogo, que faz contorcionismos; o saltimbanco que desfila e imita; o bufão que faz bobagens e diz asneiras; o jogral é tudo isso, e ainda algo mais (1910, p. 1-2)²⁸.

²⁶ Original: “debieron ejercerse desde muy antiguo, desde la época misma de orígenes de la poesía española, cuando un cantor andaluz, el ciego Mocadem bem Moafa, de Cabra, inventa, a fines del siglo IX, sus muwaxahas, fundadas en cantos románicos andaluces, y a su vez estas muwaxahas debieron de influir en las literaturas románicas; más tarde, en el siglo XIII, no sólo en las cortes de España, sino en la del emperador Federico II y en la de Manfredo, en Palermo y en Nápoles, los juglares sarracenos eran muy estimados al lado de los cristianos; en el siglo XIV las cortes cristianas continúan teniendo a su servicio juglares moros”.

²⁷ Especificamente sobre a errância dos *aedos*, conferir o artigo “Os sentidos da itinerância dos *aedos* gregos”, de Alexandre Santos de Moraes (2009). Sobre as demais particularidades dos *aedos* e sobre todas as características dos mimos e histriões, *griots*, *scopas* e árabes, bem como todas as demais teorias relacionadas ao surgimento dos jograis, as obras de Edmond Faral (1910) e de Ramón Menéndez Pidal (1957) permanecem imprescindíveis.

²⁸ Original: “[...] c’est un sorte d’intendant des plaisirs attaché à la cour des rois et des princes : c’est un vagabond qui erre sur les routes et donne des représentations dans le villages ; c’est le charlatan qui amuse la foule aux carrefours ; c’est l’auteur e l’acteur des jeux qui se jouent aux jours de fête, à la sortie de l’église ; c’est le maître de danse qui fait caroler et baller les jeunes gens : c’est le taboureur, c’est le sonneur de trompe et de buisine qui règle la marche des processions ; c’est le conteur, le chanteur qui égaie les festins, les noces, les veillées ; c’est l’écuyer qui voltige sur les chevaux ; l’acrobate qui danse sur les mains, qui jongle avec des couteaux, qui traverse des cerceaux à la course, qui mange du feu, qui se renverse et se désarticule ; le bateleur qui parade et qui mime ; le bouffon qui niaise et dit des balourdises ; le jongleur, c’est tout cela, et autre chose encore” (1910, p. 1-2).

Em decorrência disso, diversa foi a terminologia das especialidades jogralescas: saltimbancos, malabaristas, mímicos, atores, dançarinos, músicos, cantores, poetas. Os jograis músicos utilizavam uma infinidade de tipos de instrumentos de corda (viola, cedra, cítola, harpa, rota, rabé, sanfona, guitarra etc.), de vento (trompa, flauta, órgão, gaita etc.), de percussão (tambor, tamborete, pandeiro, etc.), bem como outros diversos instrumentos específicos e desconhecidos por nós (MENÉNDEZ PIDAL, 1957, p. 37-56). No que tange à sua atuação como cantor/poeta, o jogral poderia exercer três tipos de arte, e muitas vezes o fazia simultaneamente: atuava como autor individual, como transmissor de obras tradicionais, geralmente anônimas, e como cantor das obras dos trovadores ou outros autores conhecidos; havia os jograis de cantar de gesta e de cantiga lírica e, até mesmo, sobretudo mais tardiamente, os de canto e/ou de escrita. Também pertenciam à jograria medieval os remedadores, cortadores, armadores, *cazurreos*, bufões, cegos, jograis de facas, cavaleiros selvagens, clérigos, goliardos, escolares, menestrelis, as jogralesas, soldadeiras, cantadeiras e dançadeiras (1957, p. 15-35).

A despeito dessa abundância de competências e de modalidades de atuação e da consequente diversidade de nomenclaturas que constituía a jograria medieval, o nome jogral englobava a todos e costumava definir, genericamente, todo aquele cuja profissão era divertir um público. Assim, sob um só rótulo, levava adiante os sentidos primitivos do termo, já que, etimologicamente a jograria é marcada pelas noções de jogo, divertimento e brincadeira que seu prefixo denota desde suas origens no latim: no substantivo *joculātor*, que é “o que graceja, gracejador”, e no adjetivo *joculāris*, que significa divertido, facetoso, jocoso, risível (FARIA, 1967, p. 534)²⁹.

As primeiras fontes registradas de termos específicos da jograria são descobertas no século VI, na Galiza, com a referência a uma voz *jocularis* (*verba jocularia*), e no século VII, na Europa central, com a referência a *jocularis*, *joculator*. No século VIII, na Provença, encontra-se pela primeira vez o registro do nome *jograr*; já na Península Ibérica, o nome *juglar* foi inicialmente documentado em 1047 e 1062 (MENÉNDEZ PIDAL, 1957, p. 6-7). Na língua portuguesa, *jograr* é a forma mais arcaica, registrada nos cancioneiros, livros de linhagem, documentos jurídicos. Nas cantigas galego-portuguesas, *jograr* permaneceu utilizado em quase

²⁹ A referência ao jogo está não somente nos nomes dessa profissão nas línguas de origem latina. Com os termos *Spielmann* e *Spielleute* ocorre o mesmo, uma vez que *Spiel* significa jogo em alemão (*mann*, homem; *leute*, pessoas, povo).

todas as ocorrências, em detrimento de jogral³⁰. Em francês, italiano, espanhol e galego modernos, respectivamente, o termo traduz-se por *jongleur*, *giullar*, *juglar* e *xograr*.

Enquanto inicialmente designasse “todos quantos desempenhavam o ofício de divertir, com jogos, burlas, momices etc.”, a partir do século X o nome jogral “passou a referir os cantores ou executantes musicais que divulgavam a poesia provençal”, acumulando, desse modo, “as velhas funções truanescas e as novas, de caráter estritamente literário” (MOISÉS, 2013, p. 260). Tendo sido os jograis os que primeiro poetizaram em língua vulgar, e tendo sido também compositores de poesia trovadoresca, “a palavra jogral teve de ser tomada, em uma de suas acepções, como ‘poeta em língua romance’, sentido que é usual entre os escritores castelhanos da primeira metade do século XIII”³¹ (MENÉNDEZ PIDAL, 1957, p. 8). Após o século XIV, com o desprestígio do Trovadorismo, como veremos adiante, o termo jogral voltaria a designar os artistas populares itinerantes.

Atuando como agentes de entretenimento, de divulgação e de produção e difusão cultural, os jograis vão chegar aos séculos XII e XIII da Europa ocidental com lugar cativo nos diversos espaços da sociedade medieva, principalmente no mundo cortês, onde esses artistas eram considerados um entretenimento necessário e um luxo nada supérfluo, símbolo de *status* e memória viva do poder senhorial ou régio, tornando-se peça fundamental para o desenvolvimento da cultura cortesã. Por seus serviços, os jograis granjeavam uma série de retribuições “dignas de se ter em conta, já que enriqueciam, com frequência, aos que faziam parte da Corte, pois estes recebiam casas, terras, donativos, além de isenções e incentivos fiscais”³² (LÓPEZ ELUM, 1972, p. 246).

De acordo com Faral, já no começo do Duzentos há jograis nas contas de todas as cortes de todos os países (1910, p. 62). De fato, por exemplo, os livros de despesas do rei francês Luís IX acusam frequentes dons aos seus jograis; em Aragão e Castela, encontram-se registros em livros de despesas desde 1122 (MENÉNDEZ PIDAL, 1957, p. 54); em alguns concelhos castelhanos e leoneses, até mesmo as cartas de foral apontavam o pagamento que devia ser feito aos jograis (OLIVEIRA, 2000, p. 339). No *Fuero de Madrid* de 1202, por exemplo, o artigo XCIV regulamenta o valor a ser pago ao jogral *tañedor de la çedra o cítara*:

³⁰ Conforme buscas efetuadas nos bancos de dados *Cantigas medievais galego-portuguesas* (2011-) e *Base de datos da lírica profana galego-portuguesa* (2012).

³¹ Original: “la palabra juglar hubo de tomar como una de sus acepciones la de ‘poeta en lengua romance’, sentido que es usual entre los escritores castellanos de la primera mitad del siglo XIII”.

³² Original: “dignas de tener en cuenta ya que enriquecían, con frecuencia, a aquellos que entraban a formar parte de la Corte, pues recibían: casas, tierras, donativos, además de franquicias y exenciones tributarias”.

Se um jogral tocador de cedra ou cítola vier a Madri a cavalo e cantar no Conselho, e seus fiadores vierem pedir que paguem uma recompensa a ele, que não lhe deem mais que três maravedis e meio; se os fiadores insistirem em mais, que caiam em perjúrio. E se alguém do Conselho declarar “dê-lhe mais”, paguem dois maravedis aos fiadores³³ (FUERO de Madrid, art. XCIV, apud BASTOS, 2013, p. 178).

Pedro López Elum, em seu estudo sobre os jograis da corte de Jaime I de Aragão (1213-1276), identificou diversos documentos que fazem alusão a doações de terras e casas aos jograis, isenções tributárias concedidas a eles pelo monarca e pagamentos diversos, como para compra das roupas que vestiam a jograria real; identificou, ainda, contratos de vendas de terras ou doações que os próprios jograis fizeram a outras pessoas (1972, p. 246-256). Também em Coimbra, documentos de negociações e transações de propriedade mencionam jograis como testemunhas:

Em um artigo de Saul António Gomes intitulado “Breves observações sobre jograis e a cultura urbana na Coimbra medieval”³⁴, o autor [...] faz uma breve análise da cidade de Coimbra no período medieval [...] [e] nota a importância dos jograis em tal sociedade.

O autor apresenta uma série de documentos de transação de propriedades na cidade de Coimbra, nos quais sempre são apresentados jograis como testemunhas dessa negociação [...], como no caso da venda de uma vinha que fez João Frole ao cônego João Domingues de uma vinha na Várzea, tendo como uma das testemunhas o jogral Garcia Rodrigues (BASTOS, 2013, p. 173).

No desenvolvimento da cultura europeia, além de mestres da poesia musical como recreio coletivo, os jograis foram

[...] fator primordial para a criação das línguas literárias modernas e o seu desenvolvimento durante os séculos iniciais; são os jograis, alheios à cultura eclesiástica e à língua oficial latina, que no século XI se mostram na Espanha como cultivadores de *cantigas de amigo*, totalmente estranhas ao mundo latino clerical, que as despreciava e abominava, enquanto eram graciosamente acolhidas por grandes poetas do mundo árabe desde o século IX; são os jograis que aparecem cultivando os *cantares de gesta*, outro gênero literário

³³ Original: “El juglar teñedor de la cedra, que viniese a Madrid a caballo y cantara en el Concejo, y éste se aviniera a entregarle una dádiva, no le den más de tres maravidises y medio; y si los fiadores insistieran en más [dádiva], cáigales en perjuro. Y si hombre alguno del Concejo declarase: ‘démosle más’, pague dos maravidises a los fiadores”.

³⁴ Estudo publicado na *Revista de História das Ideias* (v. 19, p. 459-470, 1998), ao qual não conseguimos ter acesso.

desconhecido em toda a literatura latina, mas familiar a todos os povos de estirpe germânica³⁵ (MENÉNDEZ PIDAL, 1957, p. VII).

Por serem os primeiros educadores do gosto literário, segundo Faral (1910, p. 25), os jograis influenciaram inclusive a educação da Idade Média, que, como se sabe, foi produzida por dois movimentos. De um lado, havia a educação institucional, que, com o trabalho dos monges e clérigos nos mosteiros e escolas e, posteriormente, nas universidades, conjugou os saberes antigos à ideologia cristã e constituiu a tradição medieval do ensino das sete artes liberais. De outro, havia a iniciativa secular, com a organização das cortes enquanto centros de poder e de produção, ensino-aprendizagem e difusão da cultura profana, no que muito colaborou a jograria:

[...] a evolução da música e do canto, das representações teatrais e de alguns textos narrativos que circularam nos meios laicos esteve indissolúvelmente ligada a este personagem [...]. A divulgação de textos narrativos, onde sobressairiam os de caráter épico – incluídos já no século VII, no núcleo de obras que deveriam fazer parte da educação do jovem aristocrata visigodo –, seriam igualmente uma de suas atribuições (OLIVEIRA, 2000, p. 339).

Os jograis herdaram dos seus antecessores o envolvimento com os problemas de guerra, e conheciam e cantavam os combates, os feitos heroicos, a história dos grandes chefes. Assim, em Castela, por exemplo, a recreação proporcionada pelos jograis também assumia função educativa na preparação dos cavaleiros para a guerra, uma vez que a recitação de canções de gesta e narrativas de grandes feitos de armas servia “como uma forma de experimentação ‘mental’ destas histórias” (BASTOS, 2013, p. 177). É o que o Sábio recomenda na Lei XX, Título XXI da “Partida segunda”:

[...] assim como em tempo de guerra os cavaleiros aprendem feitos de armas vendo-os e vivenciando-os, que igualmente em tempo de paz o aprendam pelo ouvido e pelo entendimento: por isso, às refeições, que sejam lidas aos cavaleiros as histórias dos grandes feitos de armas que outros fizeram, e as estratégias e esforços que empreenderam para saber vencer e acabar o que

³⁵ Original: “el factor primordial en la creación de las lenguas literarias modernas y en desarrollo de éstas durante los siglos iniciales; son los juglares, ajenos a la cultura eclesiástica y a la lengua oficial latina, los que en siglo XI se nos muestran en España cultivadores de *cantigas de amigo*, extrañas totalmente al mundo latino clerical, que las despreciaba y abominaba, mientras eran graciosamente acogidas por grandes poetas del mundo árabe desde el siglo IX; son los juglares que nos aparecen cultivando los *cantares de gesta*, otro género literario desconocido en toda la literatura latina, pero familiar a todos los pueblos de estirpe germánica”.

queriam; que os jograis não digam ante os cavaleiros outros cantares senão os de gesta, ou que falem de feitos de armas³⁶ (AFONSO X, 1807, t. II, p. 213).

De acordo com Resende de Oliveira, a importância dos jograis como agentes de cultura na Idade Média

[...] tem de ser avaliada à luz da situação do ocidente europeu no período medieval enquanto ponto de chegada da evolução dos mecanismos de transmissão cultural verificada a partir dos finais do Império Romano. Na verdade, o processo de ruralização da sociedade ocidental encetado desde então, marginalizando o peso da escrita [em latim] enquanto instrumento de cultura e remetendo-a para funções de carácter religioso, ou dele dependentes, aumentou o prestígio daqueles a quem competia, através da música, da palavra e do gesto, assegurar a manutenção das tradições culturais em comunidades onde, cada vez mais, o saber se transmitia de geração em geração através da fala e do canto (2000, p. 339).

Além disso, conquanto boa parte da jograria fosse analfabeta, os jograis puderam dar também sua cota de contribuição no início do processo de evolução das práticas de leitura durante o Medievo. Henri-Jean Martin, analisando as condições em que foram reunidas e fixadas por escrito as poesias de tradição oral, verifica que, a partir do século XI e especialmente no século XIII, um número crescente de laicos se alfabetiza, os manuscritos em língua vulgar começam a se multiplicar e, entre eles, aparecem os “manuscritos de jograis”, cuja apresentação simples sugere que servissem como instrumentos de trabalho (2001, p. 415).

1.1 NOTAS MEDIEVAIS SOBRE O (DES)LUSTRE JOGRALESCO

O relevante papel dos jograis e sua progressiva projeção junto aos novos detentores do poder político fizeram com que a Igreja primeiramente se colocasse contra toda a jograria. As censuras vieram, entre outras maneiras, através de várias disposições dos Concílios de Latrão (1215), Valladolid (1228), Lérida (1229), Toledo (1324) e das Constituições Sinodais de Urgel (1227 e 1364) (LÓPEZ ELUM, 1972, p. 246). Consequentemente, muitos foram os autores

³⁶ Original: “[...] así como en tiempo de guerra [los caballeros] aprendian fecho darmas por vista et por prueba, que otrosi en tiempo de paz lo aprisiesen por oida et por entendimento: [...] quando comien que les leyesen las historias de los grandes fechos de armas que los otros fecieran, et los sesos et los esfuerzos que hobieron para saber vencer et acabar lo que querian; [...] que los juglares no dixiesen antellos otros cantares sinon de gesta, ó que fablasen de fecho darmas [...]”.

crístãos que condenaram a atividade jogralesca desde o fim da Antiguidade (OLIVEIRA, 2000, p. 339). Além disso, os jograis foram personagens reais e fictícios de diversos textos filosóficos, didáticos e literários escritos no Medievo, e em grande parte deles a infâmia dos jograis foi declarada. A título de exemplo, vejamos duas obras de origem catalã, uma literária e outra didática.

Abril issi'e mais intrava, escrito pelo trovador catalão Raimon Vidal de Besalú provavelmente entre 1209 e 1213, e modernamente conhecido como *El arte del juglar*, é um texto fictício desenvolvido sob o *tópos* do *florebat olim*, o sentimento de mundo às avessas. Raimon Vidal é o narrador homodiegético da obra, que, absorto em seus pensamentos, se vê diante de um jogral cuja especialidade é a poesia trovadoresca, além das obras narrativas não épicas. Segundo o editor Jesús Rodríguez Velasco, tal especialidade é um dado fundamental da caracterização do personagem, pois remete suas atividades ao ambiente cortês, no qual se encontra a realidade que será a causa do descontentamento do jogral: “o mundo que ele encontrou nas cortes não se parecia em nada ao que esperava aí encontrar. No lugar de um comportamento cortês, havia burlas, ridicularizações e, sobretudo, uma profunda ignorância. Observa que ao seu redor tudo é falso, e que os princípios de gentileza, generosidade e amor haviam naufragado totalmente”³⁷ (1999, p. 164)

Durante a narrativa, o narrador então oferece ao jogral desencantado instruções sobre o sistema de comportamento da jograria, ressaltando as diversas virtudes – dentre elas a valentia, a nobreza de coração, a fortaleza, o bom senso e as boas maneiras – que deveriam cultivar os bons jograis. Mas ressalta que estes eram raros à sua época: “Mas agora é tempo de vis e depreciáveis costumes que convertem os homens em malvados dispostos a ir pelas cortes a despojar de seu mérito ao povo [...]. Vejo que somente vêm se aproveitar os charlatães, os arrogantes, tolos e indiscretos”³⁸ (VIDAL DE BESALÚ, 1999, p. 176). De acordo com o narrador Besalú, embora no mundo não haja saber ou ofício mais estimado pelos homens discretos que a jograria, há muitos loucos que a praticam:

Encontrareis outros muitos desse mesmo tipo, vilões e idiotas como uma estátua, de vis e curtos raciocínios, cujos cantos somente serão ouvidos para

³⁷ Original: “el mundo que él ha encontrado no se parecía en nada a lo que él hubiera esperado. En lugar de un comportamiento cortés, halla burlas, ridículos y sobre todo, una profundo ignorancia. Observa que a su alrededor es todo falso, y que los principios de la gentileza, de la generosidad y del amor han naufragado totalmente”.

³⁸ Original: “Pero ahora es tiempo de viles y depreciables costumbres que convierten a los hombres en malvados dispuestos a ir por las cortes a desposeer de su mérito a las gentes [...]. Veo que sólo vienen a solazarse los charlatanes, los jactanciosos, necios e indiscretos”.

poder burlar-se deles. Esses jograis não servem para nada, mas é melhor tratá-los gentil e docemente, pois, se discutirmos com eles, pagarão com baixaria e grosseria³⁹ (VIDAL DE BESALÚ, 1999, p. 204).

Faltariam a esses maus jograis o juízo da medida e da mesura e o saber necessário para o ofício. Por exemplo, muitos

[...] debatedores (participantes de tenção), tanto os maus como os bons, costumam meter-se em tais discussões, que já se sabe como terminam. Uns preferem tomar partido para dizer mal de tudo, e assim criticar os poderes e os nobres. Outros são amáveis e de tudo dizem bem. E há outros que de nada têm conhecimento, mas se consideram jograis só por serem cortesês⁴⁰ (1999, p. 178).

Para esse trovador catalão, não é a origem que vai qualificar os bons jograis, porque, ao mesmo tempo que a natureza caracteriza o vilão, o saber distingue o homem culto, em sua firmeza, sinceridade, justiça, franqueza e instrução. A atividade jogralesca requer, portanto, que seus praticantes sejam alegres e francos, tenham um bom coração do qual brotem os risos, jogos e prazeres e tenham grande conhecimento em dar prazer a todos ou a cada um, conforme seus respectivos gostos. Os jograis devem ser reconhecidos, assim, por sua moral e seu saber e não pela sua estirpe, filiação, poder ou outras frivolidades (p. 192).

De tal modo, podemos perceber que, para Besalú, os valores da jograria devem estar intimamente vinculados aos da cortesia⁴¹, e o bom jogral, por conseguinte, deve agir de acordo com os ideais cortesês e ser por eles reconhecido.

³⁹ Original: “Encontraréis otros muchos de este mismo tipo, villanos e idiotas como una estatua, de viles y cortas entendederas, que sólo para poder burlarse querrán oír vuestros cantos. A éstos tratadlos gentil y dulcemente, pues no sirven para nada, y si discutierais con ellos, os pagarían con vileza y grosería”.

⁴⁰ Original: “[...] disputadores, tanto los malos como los buenos, han dado en meterse en tal discusión que apenas se sabe ya cómo terminar. Unos han tomado partido por decir mal de todo, y así criticar a potestades y nobles. Otros son amables y dicen bien de todo. Y hay otros que, pues son cortesês, sin saber nada más se consideran juglares”.

⁴¹ Código moral e de conduta social desenvolvido e exercido nas cortes senhoriais e reais dos séculos XII e XIII. “O termo *cortezia*, derivado de *court* (corte) para designar o conjunto de qualidades do nobre e o modo de viver da aristocracia, faz sua aparição na poesia provençal do século XII [...]. Do Meio-Dia francês, ponto irradiador da nova literatura, as concepções cortesês se difundiram para outras regiões européias ao longo dos séculos XII e XIII, a começar pela região Norte da França, na qual a *cortezia* provençal foi traduzida por *courtoisie*. A influência da lírica provençal também cruzou os Pireneus e atingiu a Península Ibérica, onde o termo *cortezia*, embora pouco freqüente, é utilizado, por exemplo, pelo clérigo e poeta aragonês Martin Moya” (FERNANDES, 2001, p. 64). Conforme Martín de Riquer, a cortesia é “um conjunto de virtudes constantemente citado pelos trovadores (às vezes em oposição a *vilania*, ‘rusticidade’). Nos versos trovadorescos, a cortesia é uma noção muito concreta, ainda que muito ampla, pois supõe a perfeição moral e social do homem do feudalismo: lealdade, generosidade, valentia, boa educação, trato elegante, afeição a jogos e prazeres refinados etc.” (1992, t. I, p. 85). E de acordo com Raúl Cesar Gouveia Fernandes, a noção de cortesia está vinculada ao conceito de amor cortês, já que “as

Vejamos agora o que nos diz Ramon Llull em seu *Libro de contemplación*, que é costumeiramente editado sob o título de *Libro de orden de caballeria*, com esta e outras obras do autor. Llull, importante escritor e filósofo catalão, considerava-se um “jogral de Deus” como São Francisco de Assis e, em sua obra, expôs uma visão moralista e mais pessimista sobre a jograria, embora também apontasse a existência e as virtudes dos bons jograis. No trecho do *Libro de contemplación* em que trata dos “Príncipes y juglares”, o autor primeiramente afirma que, embora a arte da jograria tenha sido inicialmente um modo de louvor a Deus, os homens a perverteram para louvar ao mundo:

A arte da jograria começou em Vós, para louvar-vos e bendizer-vos. Para isso, Senhor, foram inventados os instrumentos, os coros, as baladas e os lais, e se compuseram novas músicas a fim de que os homens se alegrem em Vós.

Mas segundo vejo, Senhor, no presente, entre nós, a atividade jogralesca foi completamente alterada. Porque os homens que hoje se dedicam a tanger e tocar instrumentos, a dançar e compor trovas, já não cantam nem usam a música, nem compõem os versos, nem fazem canções que não sejam de luxúria ou louvor às vaidades mundanas.

[...] esses são uns malditos, pois pervertem a nobre arte da jograria, afastando-se definitivamente dos bons fins e maneiras pelos quais se começou essa arte.

Bem-aventurados sejam, Senhor, os que, usando os instrumentos musicais, coros e lais, se alegram e se comportam como é devido, para o vosso louvor, o vosso amor e a vossa bondade. Por isso, Senhor, podem ser considerados jograis nobres os que sabem manter a arte da jograria pela nobreza de seus princípios⁴² (1949, p. 122-123).

A partir dessa distinção entre os que fazem bem ou mal a jograria, Llull dá ênfase à infâmia dos jograis em diversas passagens de seu texto, das quais seguem algumas a título de exemplo:

virtudes cortesias são nada se desacompanhadas do amor: é ele que estimula e dá sentido à cortesia. O sentimento amoroso assume, portanto, um caráter educativo, segundo o qual o amante se aperfeiçoa moralmente através da paciente e humilde servidão em que se vê posto, pois somente o amor pode conduzir o homem à plenitude e à perfeição” (FERNANDES, 2001, p. 67-68).

⁴² Original: “El arte de juglaría comenzó en Vos, para loaros y bendeciros. Para esto, Señor, fueron inventados los instrumentos, los coros, las endechas y los “lays”, y se compusieron nuevas músicas a fin de que los hombres se alegrasen en Vos. // Mas según veo, Señor, al presente y entre nosotros ha cambiado completamente el arte de la juglería. Porque los hombres que hoy se dedican a tañer y a sonar instrumentos, a danzar y componer trovas, no cantan ya ni usan de las músicas, ni componen versos, ni hacen canciones si no son de lujuria o de alabanza de las vanidades de este mundo. // [...] estos tales son unos malditos; puesto que pervierten el noble arte de juglaría, apartando definitivamente de aquellos bellos fines y maneras por las que comenzó este arte. // Bien aventurados sean, Señor, los que usando de los instrumentos musicales, coros y “lays” se alegran y se comportan como es debido en alabanza vuestra, en vuestro amor y en vuestra bondad. Por esto juglares nobles son, Señor, los que saben mantener en la nobleza de sus principios el arte de la juglaría”.

Observamos que, por causa dos jograis, as mulheres perdem seus maridos, as donzelas se corrompem e se maculam, os homens se fazem sempre mais altivos, mais orgulhosos, mais negligentes e mais desleais⁴³ (p. 125).

Vemos muitos jograis malvados que são maledicentes e, por conta de sua língua má e infiel, põem querelas entre dois príncipes, entre dois barões. E vemos que se destroem impérios, reinos, condados, terras, vilas e castelos, pelo ódio e a má vontade que se engendram nos nobres mais elevados. Se realmente é assim, Senhor, que homens fazem mais danos a este mundo que os jograis?⁴⁴ (p. 126)

Observamos que os jograis converteram a nobre arte da jograria em uma arte e maneira de mentir⁴⁵ (p. 126).

[...] os jograis repreendem, escarnecem, maldizem e menosprezam as coisas que, por serem nobres, belas e verdadeiras, deveriam ser elogiadas⁴⁶ (p. 127).

[...] os jograis têm abundância de cavalos e palafréns⁴⁷: e possuem muito dinheiro em prata e ouro, e muitos outros presentes que ganhavam. Mas o quanto recebem malgastam e esbanjam⁴⁸ (p. 136).

[...] mentindo, o jogral diz mal dos homens, se estes não lhe dão muito ou não lhe pagam muito bem⁴⁹ (p. 137).

Uma curiosidade na invectiva de Llull contra os jograis é que o autor aponta os príncipes, reis e senhores como responsáveis pela desordenação da jograria, uma vez que estes, indevidamente, apoiam a classe jogralesca por serem igualmente pervertidos:

O motivo único, Senhor, pelo qual os jograis são tão embusteiros é o fato de os príncipes depravados e os ricos homens serem tolos que amam o que é falso e têm ódio à verdade. Pela perversão dos príncipes e ricos homens, e pelo muito que deles sabem, os jograis tomam ocasião de mentir mais e têm suas complacências adulando aos príncipes e aos grandes, louvando tão somente o que estes amam ou desejam⁵⁰ (p. 127).

⁴³ Original: “Observamos que por causa de los juglares las mujeres pierden a sus maridos, y las doncellas se corrompen y mancillan. Por obra también de los juglares los hombres se hacen siempre más altivos, más orgullosos, más olvidadizos y más desleales”.

⁴⁴ Original: “Vemos muchos juglares malvados que son maldicientes, que ponen querellas entre un príncipe y otro príncipe, entre un barón y otro barón, por su mala lengua infiel. Y vemos que se destruyen imperios, reinos, condados, tierras, villas y castillos, por el odio y la mala voluntad que engendran los barones más elevados. Si realmente es así, Señor, ¿qué hombres hacen más daño en este mundo que los juglares?”

⁴⁵ Original: “Observamos que los juglares han convertido el noble arte de juglaría en un arte y manera de mentir”.

⁴⁶ Original: “[...] los juglares reprenden, escarnecen, maldicen y menosprecian aquellas cosas que por ser nobles y bellas y verdaderas debieran ser ensalzadas”.

⁴⁷ Palafrém era o cavalo manso, adestrado e elegante, utilizado pelos nobres nos desfiles reais ou destinado a carregar senhoras e crianças.

⁴⁸ Original: “[...] los juglares tienen abundancia de caballos y palafrenes: y poseen mucho dinero en plata y oro, y otros muchos dones. [...] Y cuanto reciben lo malgastan y lo prodigan”.

⁴⁹ Original: “[...] mintiendo el juglar dice mal de los hombres, si no se le da mucho o no se le paga muy bien”.

⁵⁰ Original: “El motivo único, Señor, por que los juglares son tan embusteros [...] es por razón de que los príncipes depravados y los ricos hombres son uno necios que aman lo que es falso y tienen odio a la verdad. Por la perversión

Pessimista, o catalão segue dizendo que os bons jograis – os que são fiéis a Deus – são muito raros e passam despercebidos entre o povo e recomendando aos que quiserem ser verdadeiros jograis que aprendam com ele, Llull, nesse manual que escreve aos *príncipes y juglares* (p. 133).

Como se vê, a despeito da importância do jogral enquanto agente de cultura, foi o tom moralista da Igreja que prevaleceu nessas obras, seja na total condenação da jograria, seja na imperiosa distinção dicotômica entre bons e maus jograis. Seja como for, a existência das reprimendas aos jograis demonstra o quanto o ofício jogralesco estava presente na sociedade medieval, sendo capaz de influenciá-la, e, pela descrição às avessas, o quanto era estimado.

O (des)lustre da jograria também foi trazido à baila em fontes de caráter normativo e legislativo, como o *Fuero de Madrid* de 1202, as *Leges palatinae* (*Leyes palatinas*) de Jaime III de Malorca (1315-1349)⁵¹ e as normas jurídicas produzidas durante o reinado de Afonso X de Castela (1252-1284), de que se destacam *Las siete partidas*. Como exemplo, vejamos estas mais detidamente.

Na “Partida primeira”, Título XVI, Lei XVII, a jograria é elencada como um dos motivos que podem levar os clérigos a perder o direito da Igreja: “Desamparando algum clérigo sua igreja em benefício próprio, sem licença ou permissão de seu superior religioso, para ir morar em outro lugar, em outra igreja, ou para tornar-se cavaleiro ou jogral, perde o privilégio da clerezia e por isso não pode ter acesso aos direitos da igreja”⁵² (ALFONSO X, 1807, t. I, p. 421).

Ainda na “Partida primeira”, Título XX, Lei XII, o monarca esclarece que a Igreja não deve receber dízimo oriundo dos rendimentos de atividades consideradas ilícitas, que são muitas, dentre elas a jograria: “de guerra injusta, roubo, furto, simonia, ou do que ganham os julgadores dando injustas sentenças, os advogados fazendo injúrias, as testemunhas jurando em falso, ou o que ganham os jograis os remedadores, os jogadores, os adivinhos e as más mulheres fazendo seu pecado”⁵³ (1807, t. I, p. 460).

de los príncipes y ricos hombres, y por lo mucho que de ellos saben, los juglares toman ocasión de más mentir, y tienen sus complacencias adulando a los príncipes y a los grandes, loando tan sólo lo que éstos aman o desean”.

⁵¹ Sobre a identificação desses documentos, remetemos ao artigo “Os jograis como agentes culturais na medievalidade ibérica: séculos XIII-XIV”, de Douglas Santos Bastos (2013).

⁵² Original: “Desamparando algunt clérigo su iglesia ó su beneficio sin licencia ó sin otorgamiento de su perlado para ir morar á outro lugar [...]; [...] en outra iglesia [...]; ó si lofacen caballero ó se face juglar, [...] perde el privilegio de clerezia, et por ende non puede haber beneficio de iglesia [...]”.

⁵³ Original: “[...] de guerra non derecha [...], ó de robo, ó de furto, ó de simonía [...], ó de lo que ganam los judgadores dando malos juicios, ó los abogados ó los personeros razonando pleitos torticeros ás sabiendas, ó los

A Lei III do Título XIV da “Quarta partida” permite que os homens nobres e de linhagem, *Illustres personae*, receber mulheres como concubinas, mas desde elas não sejam mulheres torpes, como as servas, as taberneiras e as jogralesas (1807, t. III, p. 86-87).

Por sua vez, a “Sexta partida”, no Título VII, Lei V, inclui a jograria entre os motivos pelos quais um filho pode ser deserdado pelo pai, a não ser que este também seja ou tenha sido um jogral (1807, t. III, p. 426).

Como se nota, avultam nas *Partidas* do rei condenações aos jograis, sempre arrolados entre as pessoas e profissões vis. De acordo com Menéndez Pidal (1957, p. 78), uma visão predominantemente negativa como nesses casos revela, de modo semelhante ao que ocorre em outros textos da mesma época, que as leis afonsinas seguem de perto as disposições do direito romano ou canônico, sem preocupar-se com a atualidade. As *Constituições* (1235) de Jaime I de Aragão, por exemplo, condenam a jograria em três das suas vinte disposições: na de número VII, veta que bens sejam dados como pagamento a jograis; na IX, proíbe que jograis se sentem à mesa com cavaleiros e damas ou até mesmo se coloquem sob o mesmo texto que estes; e na X, interdita novas iniciações na jograria (MENÉNDEZ PIDAL, 1957, p. 78; LÓPEZ ELUM, 1972, p. 247-248).

É somente na Lei XX, Título XXI, da “Partida segunda”, como vimos antes, que Afonso X destaca algo de positivo da jograria: a sua função educativa na preparação dos cavaleiros para a guerra, com a recitação de canções de gesta e narrativas de feitos de armas (1807, t. II, p. 213).

Finalmente, na “Sétima partida”, Título VI, Lei IV, o Sábio, a seu modo e em consonância com a moral medieval, estabelece uma distinção entre os bons e os maus jograis:

[...] são infames os jograis, os remedadores e os embusteiros que cantam ao povo, ou dançam e jogam em troco de pagamento, e sempre se envilecem com todos por aquilo que lhes dão. Mas os que tangem instrumentos ou cantam para animar a si mesmos, dar prazer a seus amigos ou alegrar os reis e senhores não sejam por isso considerados infames⁵⁴ (1807, t. III, p. 556-557).

testigos firmando falso testimonio [...], ó lo que ganan los juglares ó los remedadores [...] las malas mujeres haciendo su pecado [...].”

⁵⁴ Original: “[...] son enfamados los juglares, et los remedadores et los facedores de los zaharrones que públicamente antel pueblo cantan, ó baylan ó facen juegos por precio que les den: et esto es porque se envilecen ante todos por aquello que les dan. Mas los que tanxiesen estrumentos ó cantasen por solazar á sí mismos, ó por facer placer á sus amigos, ó dar alegria á los reyes ó á los otros señores, non serien por ende enfamados”.

Com essa distinção, Afonso X equilibra a balança das tensões medievais e de alguma forma faz jus à função privilegiada que a jograria adquiriu na cultura cortês, uma vez que os jograis tiveram de fato trânsito acessível e até lugar cativo nos palácios, ao se especializarem na lírica trovadoresca.

A persistente condenação por parte da Igreja certamente contribuiu para, no Medievo, fomentar e propagar essa dualidade entre os bons e os maus jograis. Na opinião de Le Goff, essa necessidade de distinção reflete uma das grandes “tarefas da moral medieval”, que é a de separar o bem do mal, o puro e o impuro, etc. e, no caso da atividade jogralesca, os moralistas questionavam se o prazer despertado pelos jograis, que é uma das finalidades da profissão, seria um desejo lícito ou ilícito (2009, p. 129). A resposta da Igreja para essas questões é encontrada, por exemplo, num texto que Le Goff destaca e que teria, segundo ele, ficado famoso entre os medievalistas:

Foi em um manual de confessor pouco anterior a 1215 que o inglês Thomas de Chobham, formado pela Universidade de Paris, distinguiu os bons e os maus jograis. Segundo ele, o jogral mau, vergonhoso (*turpis*) é aquele que não recua diante da *scurrilitas*, ou seja, do burlesco, do excesso, do exibicionismo das palavras e gestos. É aquele que não coloca o corpo a serviço da alma; é um histrião que substitui os gestos decentes pela *gesticulatio* despudorada. [...] comete infâmias abusivas como o fazem os homens e mulheres acrobatas, bem como aqueles que dão espetáculos vergonhosos e que fazem aparecer fantasmas seja por encantamento ou de outra forma (p. 129-130).

Entretanto, o próprio Thomas de Chobham afirma em seu manual que também existem os jograis que devem ser louvados, pois eles “cantam as grandes proezas dos príncipes e da vida dos santos, proporcionam um alívio quando se está doente ou ansioso” (apud LE GOFF, 2009, p. 130). Tal como o inglês e os demais autores acima arrolados, a Igreja acabou por reconhecer esses “bons jograis”, favorecendo-os e permitindo que recitassem vidas de santos e canções de gesta nas festividades religiosas.

Com essa aproximação, a atividade jogralesca atraiu muitos clérigos, que passaram a praticá-la, assumindo inclusive a errância característica da profissão, fora dos templos da Igreja – mas, na maior parte dos casos, dentro de seus preceitos –, e que por isso eram chamados de clérigos vagantes ou, como ficaram mais conhecidos, de *goliardos*⁵⁵. Assim, ao contrário do que alguns críticos já conjecturaram, foi a atividade dos jograis que antecedeu a dos clérigos,

⁵⁵ Sobre os goliardos ou vagantes, conferir Faral (1910, p. 25-43) e Menéndez Pidal (1957, p. 336-357).

pois aqueles iniciaram os clérigos no uso da língua vulgar (MENÉNDEZ PIDAL, 1957, p. 336 e 357). Além disso, o amor cortês que seria manifestado no lirismo trovadoresco dos séculos XII-XIV e difundido pelos jograis ajudaria a formatar o repertório educacional europeu, no qual se consolidaram as instituições cristãs. Vejamos um pouco mais sobre a atuação jogralesca no Trovadorismo.

1.2 A JOGRARIA TROVADORESCA

Dos jograis que aparecem na história como autores ou propagadores de literatura, destacam-se duas classes maiores: os de poesia épica e os de lírica, sátira e outros gêneros não narrativos. Durante muito tempo, os mais estimados foram os de épica, porém a ascensão da poesia trovadoresca impulsionou a abertura dos palácios à jograria lírica e satírica.

Surgido por volta do século XI na Provença, onde pela primeira vez “foi dignificado um idioma vulgar, a língua d’oc, como instrumento apropriado para a poesia lírica das altas classes sociais”⁵⁶ (MENÉNDEZ PIDAL, 1957, p. 9), e de onde se espalhou praticamente por toda a Europa, o Trovadorismo foi uma importante manifestação cultural que promoveu a poesia lírica e, nos países das novas línguas neolatinas, contribuiu para a formação das literaturas nacionais.

Embora conduzido pelos trovadores da nobreza, que “buscavam no exercício da poesia e da música a plenitude de suas qualidades cavaleirescas”⁵⁷ (1957, p. 10), o movimento contou – e muito – com a indispensável colaboração dos jograis. Na Itália medieval, por exemplo, os jograis

[...] não pouco contribuíram para a primeira formação da literatura italiana, toda ela impregnada dos motivos e formas de além-Alpes. Dos primeiros ritmos dialetais e sirventeses político-morais, ainda rústicos e inexperientes; dos ditos e monólogos dramáticos à primeira canção de mal maridada, até o *contrasto*⁵⁸ de Cielo d’Alcamo, de feitura mais requintada, o tom artístico é notoriamente jogralesco⁵⁹ (BATTAGLIA, 1993).

⁵⁶ Original: “fué dignificado un idioma vulgar, la lengua de oc, como instrumento apropriado para la poesía lírica de las altas clases sociales”.

⁵⁷ Original: “buscaban en el ejercicio de la poesía y de la música la plenitud de sus cualidades caballerescas”.

⁵⁸ Como veremos no segundo capítulo, o *contrasto* foi uma modalidade de tenção composta pelos italianos.

⁵⁹ Original: “[...] non poco dovettero contribuire al primo formarsi della letteratura italiana, tutta impregnata di motivi e forme d’oltralpe. Dai primi ritmi dialettali e dai primi sirventesi politico-morali, ancora rozzi e inesperti; daidetti e dai monologhi drammatici alle prime canzoni di “malmaritata” fino al contrasto di Cielo d’Alcamo di fattura più squisita, il tono artistico è palesemente giullaresco”.

Na Península Ibérica havia jograis nas cortes pelo menos desde Afonso II de Aragão (1163-1196), e as cortes castelhanas de Fernando III (1217-1252), de Afonso X (1252-1284) e de seu filho Sancho IV (1284-1295) destacam-se como as que mais acolheram a atividade de jograis de diversos tipos, origens, etnias e religiões. Para Menéndez Pidal, dentre todas sobressai a corte literária do rei Sábio, porquanto povoada pelos mais diversos tipos jogralescos: jograis e segréis, cristãos, mouros e judeus, de origem portuguesa, galega, castelhana e provençal, que no palácio viviam e prosperavam, executando a sua arte ao lado de soldadeiras e jogralesas, também de diversas origens e religiões (1957, p. 183).

Não foi ao acaso, mas sim incentivados por esse maior acolhimento que, como vimos, muitos trovadores e jograis migraram para a corte castelhana no período entre 1240 e 1300, motivando a diversificação da produção trovadoresca e a elevação da produção de cantigas satíricas. Vinculados, então, “à canção trovadoresca, mas não descurando certamente outros textos ou actividades com receptividade nos círculos aristocráticos”, a presença dos jograis “nas cortes peninsulares está bem estabelecida entre os séculos XII e XIV” (OLIVEIRA, 2000, p. 340).

A prática trovadoresca galego-portuguesa em muito divergia das convenções profissionais recomendadas desde a Provença, que excluem absolutamente do ofício de jogral toda a invenção poética. Na Península Ibérica, conquanto se dividissem em teoria as atribuições de trovadores e jograis, estes na verdade se desdobravam em “múltiplas funções que compreendiam o simples acompanhamento instrumental, a interpretação vocal de composições alheias e, ainda, a produção de novas composições” (2000, p. 340). Na lírica peninsular, portanto, os jograis atuavam como poetas e não se resumiam a apenas figuras coadjuvantes; assumiam, muitas vezes, junto com os trovadores, o protagonismo dessa nova manifestação cultural, cujas “exigências poético-musicais [...] acabaram por alargar o contributo [dos jograis] à canção lírica” (p. 340).

Todavia, ainda no século XIII, que Faral considera a idade de ouro da jograria (1910, p. 61), o prestígio da designação jogral começava a entrar em decadência nos paços reais. De fato, conforme o século XIII vai avançando e passando ao XIV, observa-se um decréscimo no número de jograis citados por trovadores, ao longo da história literária da lírica trovadoresca, o que se pode explicar, de acordo com William Paden, pelo contraste entre a difusão de conteúdos através dos jograis e a difusão por meio de manuscritos: como a maior parte dos jograis era analfabeta, o gradual desaparecimento da jograria “do seio dos textos líricos corresponde a uma

evolução nos meios de comunicação, de uma fase oral muito significativa a uma predominância da transmissão escrita”⁶⁰ (PADEN, 1984, p. 97, apud RODRÍGUEZ VELASCO, 1999, p. 44).

Essa evolução, de acordo com Jesús Rodríguez Velasco, explica não somente o desaparecimento progressivo dos jograis, mas também a separação profissional entre trovadores e jograis, que não eram tão diferenciados nas épocas primitivas, bem como a “necessidade de determinados trovadores (talvez jograis-trovadores), arqueólogos da cultura cortês, de redefinir e delimitar o significado da profissão de jogral”⁶¹ (1999, p. 45). Devido à ideia de jogral como meramente um músico-cantor a serviço do poeta-compositor da corte, o nome jogral e a atividade jogralesca eram rechaçadas pelos nobres poetas (MENÉNDEZ PIDAL, 1957, p. 227). Por isso, muitos jograis que compunham cantigas, como Lourenço, passaram a requerer o nome, o *status* e os privilégios dos trovadores, numa polêmica conjuntura que envolveu o surgimento do termo *segrel*, exclusivo dos galego-portugueses, que analisaremos mais detalhadamente no próximo subcapítulo.

Perdida a consideração de que desfrutavam outrora, muitos jograis de corte foram perdendo, igualmente, seu lugar cativo nos palácios e tiveram de voltar às praças públicas e continuar sua atividade entre o povo, cantando poesia lírica e pedindo dinheiro. Logo voltariam também à errância e às atividades que marcaram a origem da jograria e se iam unindo novamente às famílias de saltimbancos que passavam de cidade em cidade a apresentar os seus números mímicos, cômicos, de pirofagia, malabarismo e dança.

Em meados do século XIV, com o declínio das práticas trovadorescas e “com o desenvolvimento da narrativa em prosa, que acompanha a importância crescente da escrita nos meios aristocráticos, o jogral, sob a nova designação de ‘menestrel’, parece ter sido reconduzido nestes meios a funções estritamente musicais” (OLIVEIRA, 2000, p. 340).

Com o tempo, além da valorização dos meios escritos e do conseqüente desprestígio da divulgação oral, assistiu-se à evolução de uma literatura cantada para outra composta para ser lida ou declamada nas cortes (a conhecida poesia palaciana quatrocentista) e ao surgimento da imprensa no século XV. Essas e tantas outras mudanças se seguiram nas sociedades europeias e conformaram o contexto de profundas transformações que encerrou a Idade Média e, com ela, o ofício jogralesco como até então se conhecia.

⁶⁰ Original: “del seno de los textos líricos se corresponde con una evolución en el medio de transmisión, desde una fase inicial oral muy significativa, hacia una predominancia de la transmisión escrita”.

⁶¹ Original: “necesidad de determinados trovadores (tal vez trovadores juglares), arqueólogos de la cultura cortês, de redefinir y delimitar al significado de la profesión de juglar”.

Foi somente com o nascimento do circo, na virada do século XV para o XVI, de acordo com Le Goff, que o antigo jogral encontrou um novo acolhimento, mas agora como um artista especializado dentre os artistas circenses:

O acrobata torna-se um trapezista, diferente do jogral; e o malabarista da boca vira um animador completamente novo e prometido a um fabuloso destino no mundo moderno: o palhaço. O termo aparece em inglês (*clown*) na segunda metade do século XVI, depois rapidamente em francês nas formas *cloyne*, *cloine* (1563), *clowne* (1567), *cloune* (1570). Na Inglaterra do século XVI, o palhaço é um desajeitado que provoca o riso sem querer, um bufão que encontra um lugar no teatro de Shakespeare, mais uma vez resultado e apogeu da cultura e sensibilidade medievais (2009, p. 143).

É assim que o jogral se metamorfoseia e dá prosseguimento à sua história, ressurgindo no imaginário moderno e contemporâneo através de sua descendência circense. Voltemos, agora aos paços peninsulares do século XIII.

1.3 OS JOGRAIS-TROVADORES GALEGO-PORTUGUESES

Como vimos, a jograria é mais antiga que o Trovadorismo, e o jogral foi poeta em língua romance antes do trovador. De fato, na Provença, a primeira referência ao nome *trobaire* apareceu somente no século XI (FARAL, 1910, p. 74) e, na Península Ibérica, o nome *trovador* se documentou somente em 1197 (MENÉNDEZ PIDAL, 1957, p. 9) – em ambos os casos, um século e meio depois que o dos jograis.

Historicamente, então, o trovador nasce por imitação do jogral, mas, considerando-se superior social e intelectualmente, por ser nobre e ter mais instrução, tomou para si o *status* de poeta culto e não executante, legando para o jogral a tarefa “secundária” de músico executor e divulgador das cantigas dos seus senhores e nobres. É a partir dessa dualidade profissional que se estabelece uma das convenções mais elementares relacionadas ao trovadorismo galego-português. Entretanto, a teoria nem sempre foi acatada e, na prática, a situação era muito mais complexa, pois, como atestam os cancioneiros que nos chegaram, os jograis foram não raras vezes compositores de cantigas e, de acordo com Menéndez Pidal, houve também o inverso: trovadores atuaram como jograis, levando uma vida errante, tocando, cantando e pedindo dons, por gosto ou para sobreviver (1957, p. 10).

Some-se a isso o fato de ter existido somente na Península Ibérica o título de segrel – uma denominação sem ocorrência entre os occitanos, que mantiveram, até onde se sabe, a clássica divisão profissional entre trovadores e jograis.

Nas cantigas galego-portuguesas, o significado do termo segrel é controverso e, além disso, nos deparamos com aqueles que conhecemos por jograis e trovadores sendo chamados de segréis. Vejamos quatro exemplos. No primeiro, na tenção “– Pero da Pont’, en un vosso cantar” (B 969, V 556) (cf. Anexo C2), Afonso Anes do Cotom questiona que Pero da Ponte tenha se autodenominado escudeiro em outra cantiga, mas que esteja lhe pedindo dom, como um segrel: “a todo escudeiro que pede don / as mais das gentes lhe chaman segrel”. Pero da Ponte, cuja classificação profissional divide os estudiosos – alguns o tomam por jogral, outros por trovador – responde altivamente em uma das *cobras* e na *finda*, afirmando que pede dom, mas sem classificar-se como segrel:

[...]
 – Afons’ Eanes, est’ é meu mester,
 e per esto dev’ eu guarecer
 e per servir donas quanto poder;
 mais i ùa ren vos quero dizer:
 en pedir algo non digu’ eu de non
 a quen entendo que faço razon,
 e alá lide quen lidar souber.
 [...]
 – Afons’ Eanes, filhar eu en don
 é verdad’, e vós, ai, cor de leon?
 E faça quis-cada-quen seu mester.

Na tenção “Vedes, Picandon, soo maravilhado” (V 1021) (cf. Anexo C3), João Soares Coelho questiona, ironicamente, por que Picandom⁶² vem ganhar a vida na corte se não possui talento para as atividades jogralescas. Este responde que, na verdade, deseja ser reconhecido como um segrel, que ganha *don* por fazer cantigas:

Vedes, Picandon, soo maravilhado
 eu d’ En Sordel, que ouço en tenções
 muytas e boas e en mui boos sões,
 como fui en teu preyto tan errado:
 poys non sabes jograria fazer,

⁶² Embora a tenção refira Picandom como jogral a serviço do trovador provençal Sordello de Mantua, Elsa Gonçalves (2000, apud MARCENARO, 2009, p. 184) desconfia da existência desse jogral, no que a seguem outros estudiosos, como Simone Marcenaro, que acredita ser o nome Picandom um *senhal* (motivado por um equívoco gerado a partir do verbo picar, que pode assumir uma conotação sexual) criado por Coelho para referir-se indiretamente a Sordello, escarnecendo-o (2009, p. 184).

por que vos fez por corte guarecer?
ou vós ou el dad' ende bon recado.

Johan Soarez, logo vos é dado
e mostrar-vo-lo-ey en poucas razões:
gran dereit' ei de gaar por en dões
e de seer en corte tan preçado
como segrel que diga mui ben ves
en canções e cobras e serventes
e que seja de falimento guardado.
[...].

Em outra tenção, “– Ay Paay Soarez, venho-vos rogar” (B 144) (cf. Anexo C1), Martim Soares e Paio Soares de Taveirós discutem sobre a possibilidade de considerar ou não como jogral um criado de Martim Soarez. Os dois concordam que o criado não possui talento para tanto e, em certo momento, Pai Soarez afirma: “confunda Deus quem te deu esse dom / nen a quem te fezo jograr nen segrel”, indicando que ambos os títulos eram dados aos não nobres. Por fim, numa cantiga de Pero Mafaldo, “Pero d' Ambroa, averedes pesar” (B 1514) (cf. Anexo C5), temos indícios de que o segrel era, de fato, uma das classes jogralescas: “se se chamar segrel / e jograria non souber fazer, / que lhi non dé ome de seu aver, / mays que lhi filhen todo quant' ouver”.

Nessa breve leitura, percebe-se nas cantigas uma imagem “híbrida”, mesmo fluida, do segrel, o que, ao lado da interposição de atribuições entre trovadores e jograis, não tornou simples aos pesquisadores da lírica galego-portuguesa a tarefa de delimitar o campo de atuação dos ofícios trovadorescos, de modo que tal estratificação gerou muitos questionamentos, sobretudo acerca do autêntico sentido do termo segrel.

Menéndez Pidal, coerentemente com o que vai nas cantigas, acreditava que o segrel é um jogral-trovador, que se distingue dos trovadores nobres “por receber pagamento por suas canções e do jogral por compor canções cortesias como profissão e não por acaso”⁶³ (1957, p. 18). Talvez devido à etimologia do termo, que remonta ao latim *saeculum*, *-i* (século), houve também aqueles que considerassem que “quase sempre o segrel era um ex-clérigo que voltava à vida secular” (SILVA, 2007, p. 251). No entanto, durante algumas décadas, as interpretações que prevaleceram foram as de Lapa e Michaëlis, e o segrel era considerado um cavaleiro, pequeno nobre, que, pela falta de recursos, fez da arte trovadoresca sua profissão – uma noção talvez influenciada pelos versos “a todo escudeiro que pede don / as mais das gentes lhe chaman

⁶³ Original: “se distingue del trovador en que recibe paga por sus canciones, y del juglar, en que compone canciones cortesanas por su profesión misma y no por caso accidental”.

segrel” da tenção “– Pero da Pont’, en un vosso cantar” (B 969, V 556). Assim, para Rodrigues Lapa, o termo segrel “inculca o cavaleiro modesto e parece por consequência traduzir a condição social do cavaleiro vilão” (1973, p. 108). Segundo Carolina Michaëlis de Vasconcelos,

na medida em que os Cancioneiros representam a realidade – *trovador* parece ter sido em Espanha o nome preferido para os poetas do século XIII; não se pode omitir que as canções populares ainda hoje se chamam *trovas* e *trobos*; *jograr* designava o músico que servia profissionalmente por um soldo a um ou a vários senhores e que cantava cantigas alheias; segrel, o *escudeiro* a cavalo, vestido de cavaleiro, que trazia consigo cantigas próprias, alheias e desconhecidas e as cantava em troca de uma recompensa (2004, p. 63).

Por sua vez, mais recentemente, António de Resende de Oliveira também empregou o nome segrel como sinónimo de jogral compositor no seu *O trovador galego-português e o seu mundo* (2001, p. 154) e no verbete “Segrel” que assinou para o *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, organizado por Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani. Desse verbete, segue um relevante trecho que considera a situação do segrel e traz sua proposta de entendimento da tripartição trovador-segrel-jogral:

Nobre e compositor como o trovador, mas assumindo-se, do mesmo modo que o jogral, como um profissional que esperava ser retribuído pelos seus dotes poético-musicais, o segrel aparecia, porém, como uma figura algo híbrida, como que forjada a partir de uma reordenação de componentes previamente associadas quer ao trovador quer ao jogral. Apesar disso, esta concepção tripartida dos personagens que deram corpo à canção trovadoresca peninsular foi aceite e largamente reproduzida até a década de oitenta deste século [do séc. XX] nas obras de sínteses que procuravam definir as funções e estatuto social dos autores presentes nos cancioneiros. Já em 1966, todavia, Valeria B. Pizzorusso pusera em causa a categoria do segrel tal como ela tinha sido definida anteriormente. Tendo analisado novamente os textos e, em particular, a tenção entre Pero da Ponte e Afons’Eanes do Coton, integrara o segrel ao meio jogralesco, respondo a dualidade trovador/jogral. Quanto ao segrel, admitindo, com Menéndez Pidal, a utilização inicial do termo na acepção lata de autor da lírica profana, sugeria que a imposição da terminologia provençal, isto é, do trovador e do jogral, acabara por o transformar em sinónimo de jogral da corte (OLIVEIRA, 2000, p. 610).

Assim, na esteira de Pidal e Pizzorusso, a atual tendência nos estudos de Trovadorismo galego-português é seguir Oliveira e considerar que o termo segrel, na Península Ibérica, no segundo e terceiro quartéis do século XIII, designou “o jogral que, além de executante e cantor, sabia compor cantigas” (2000, p. 609).

Essas diferenças entre as interpretações dos medievalistas refletem as polêmicas questões vividas pelos medievais. A despeito de serem convencidos como músicos-cantores a serviço dos nobres e senhores, houve jograis, como Lourenço, que também atuaram como poetas e logo começaram a questionar as teorias e normas vigentes, a demandar o reconhecimento de sua prática poética e a requerer nome, *status* e privilégios de trovador. É claro que essa conjuntura socioliterária também gerou contestações entre os nobres, mas, ao que tudo indica, os jograis tiveram a sua inserção entre os trovadores, uma vez que tal controvérsia é geradora ou resultante de modificações na convenção trovadoresca peninsular, como o surgimento do nome segrel.

Além do que conhecemos por meio das cantigas, dois documentos medievais nos dão um relevante testemunho do contexto em que surgiram tais mudanças: a *Supplicatio* e a *Declaratio*. A súplica é de autoria de Guiraut de Riquier e a declaração é atribuída ao rei Afonso X; no entanto, de acordo com os exegetas desse *corpus*, o mais provável é que a *Declaratio* tenha sido redigida por Riquier. Segundo Lênia Mongelli e Yara Vieira, o fato de ambas terem sido compostas em provençal “é um dos argumentos para propor que a *Declaratio*, ainda que em nome e com a voz do monarca, não seja de sua própria mão, pois não consta que o rei fosse capaz de poetar naquela língua” (2003, p. 131). Além disso, em 1275, ano da declaração, o rei estava em viagem a Beaucaire e teria voltado a Castela somente no mês de dezembro, o que, para as estudiosas, também depõe contra a escritura pelas mãos do Sábio. De fato, conforme Rodríguez Velasco, o tópico do “rei ocupado” é empregado muitas vezes na *Declaratio* e contribuiria para certificar a autoria de Riquier (1999, p. 292). Entretanto, essas questões não invalidam a atribuição de autoria, no sentido medieval, também ao rei Sábio, pois àquela época se tinha o seguinte entendimento, exposto pelo monarca em sua *General estoria*: “o rei faz um livro não porque o faça com suas próprias mãos, mas porque ele o manda fazer e lhe dá ordem e sentido”⁶⁴ (ALFONSO X, apud RODRÍGUEZ VELASCO, 1999, p. 292). Assim, do mesmo modo que se entende que as demais obras atribuídas ao rei Sábio são de sua “autoria efetiva e cabal”, conquanto compostas “por outrem, sob a supervisão real” (MONGELLI; VIEIRA, 2003, p. 131), pode-se afirmar que Afonso X é o autor intelectual da *Declaratio* que o trovador provençal pôs em versos.

Guiraut Riquier, de Narbonne (1230-1292), contemporâneo de Sordello e Llull, é considerado pela crítica o último dos grandes trovadores occitanos, que nos legou uma obra

⁶⁴ Original: “el rey hace un libro no porque lo haga con sus manos, sino porque él lo manda hacer y le da orden y sentido”.

considerável e variada. Possuidor de grande consciência teórica, técnica, histórica e histórico-literária, Riquier, conforme Rodríguez Velasco, talvez tenha sido também o último epistemólogo da poesia trovadoresca, uma vez que não somente se situa na tradição poética, “respeitando seu código formal em todos os níveis, como também o questiona, põe em causa e o desenvolve, criando, sobre as formas tradicionais, novas variedades líricas e narrativas”⁶⁵ (1999, p. 272).

Essa visão crítica de seu ofício também se reflete num profundo descontentamento sobre seu tempo, sentido por Riquier “ao se dar conta de que nasceu com certo atraso, de que os tempos em que se honravam os trovadores haviam desaparecido, de que ele poderia viver de seu talento, mas que seria realmente impossível obter satisfação moral com seu ofício”⁶⁶ (p. 273). Esse desencanto é análogo ao que vimos presente na narrativa Besalú e no manual de Llull e ao que pode ser observado no cancionero de Martim Moxa, como nas cantigas “Quem viu o mundo qual o eu já vi” (A 305) e “Per quant’eu vejo” (B 896, V 481) (cf. Anexos C6 e C7) e na tenção que analisaremos no quarto capítulo, “– Vós que soedes em Corte morar” (B 888, V 472=1036).

No final do século XIII, a ciência e o saber trovadorescos não eram mais valorizados nas cortes do sul da França. Foi por essa época, aproximadamente em 1270, que, após já ter visitado as cortes catalãs e aragonesas, Riquier chegou à corte de Afonso X pela primeira vez, certamente atraído pela fama que tinha o rei Sábio por seu prestígio intelectual e sua política cultural de alto nível. Em Castela, Riquier encontrou um grande ateliê a serviço do rei (material e intelectualmente bem montado para a criação das obras jurídicas, históricas, literárias, filosóficas etc.), teve contato com os trovadores, segréis e jograis galego-portugueses e conheceu outra diversidade de agentes culturais de variada especialização, excluídos da corte, mas genericamente designados também pelo nome de jogral, pois é pela observação desse contexto que a *Supplicatio* se inicia. Passemos, então, ao documento (RIQUIER, 1999, p. 279-292).

O trovador começa sua argumentação, lembrando ao rei Sábio que existe uma diversidade de tipos de pessoas e de ofícios no mundo e que “a cada qual se estabelece um nome e diversos sobrenomes, segundo seu ser, pelas virtudes que as pessoas têm ou por sua

⁶⁵ Original: “respetando su código formal en todos los niveles, sino que lo cuestiona, lo pone en tela de juicio y lo desarrolla, creando, sobre las formas tradicionales, nuevas variedades líricas y narrativas”.

⁶⁶ Original: “al darse cuenta de que ha nacido con cierto retraso, de que los tiempos en que se honraba a los trovadores han deasaparecido [...], y de que es realmente imposible para él, no ya vivir de su talento, que, al fin, lo consigue, sino más bien obtener satisfacción moral de ello”.

diversidade”⁶⁷ (1999, p. 282). Em seguida, passa a exemplificar: na Igreja, todos são clérigos e podem assim ser chamados; porém, dada a variedade de especializações das atividades clericais, há também nomes específicos para cada uma delas (frade, sacristão, diácono, arcipreste, abade, bispo, arcebispo, cardeal, papa etc.). Assim, “cada um tem seu nome e seu lugar, nenhum quer ser chamado de maneira diferente e, por isso, é de razão que cada um seja chamado de acordo com a posição que lhe foi dada a governar na Igreja”⁶⁸ (1999, p. 283). E o mesmo acontece em outras classes sociais, como um cavaleiro, que pode ser um conde, visconde, marquês, duque, rei ou imperador, e até com um campesino, que pode ser um lavrador, pastor, vaqueiro, podador, entre outros. No entanto, o mesmo não ocorre com a jograria, já que “no nome dos jograis não está definida a condição, pois os melhores entre eles não têm nome mais honrado, de acordo com seus feitos”⁶⁹ (p. 287).

Em consonância com a moral medieval e desgostoso com a banalização da atividade jogralesca, assim como Vidal de Besalú, Riquier propõe a distinção entre os bons e os maus jograis, sendo estes os do povo e aqueles os de corte (conforme prescreveu Afonso X na Lei IV, Título VI, “Sétima partida”, de *Las siete partidas*) e considera conveniente que eles sejam distinguidos não só por sua atividade, mas também segundo seus feitos e virtudes (p. 287-289). Riquier então destaca que “a jograria e o saber sempre encontraram de bom grado, em Castela, alimento e moradia, recompensas, reparações e conselhos são, mais do que em nenhuma corte real e nem em qualquer outra que exista”⁷⁰ (p. 289) e apela para que Afonso X solucione essa querela e determine que cada jogral tenha um nome de acordo com seus conhecimentos ou que todos sejam considerados jograis em geral, ainda que esta última opção redunde em dano aos melhores (p. 289). Riquier continua elogiando o rei Sábio e solicitando que ele ao menos reconheça o mérito dos jograis que são compositores e lhes dê um nome próprio que os diferencie, assim, do restante da jograria (p. 289-290).

Após requerer para os jograis compositores um reconhecimento especial, o occitano ainda observa que há muitos trovadores que não merecem este título, pois não são honrados

⁶⁷ Original-tradução de Rodríguez-Velasco: “A cada cual se establece, según su ser, un nombre y diversos apellidos, por los que se les llama y responden, por las virtudes que tienen o por su diversidad”.

⁶⁸ Original-tradução de Rodríguez-Velasco: “cada cual tiene su nombre y su lugar, de modo que no quiere ninguno que se llame de manera diferente. [...] por eso es de razón que cada cual sea llamado de acuerdo con la posición que se les ha dado para gobernar la Iglesia”.

⁶⁹ Original-tradução de Rodríguez-Velasco: “de los nombres entre los juglares no está definida la condición, pues entre ellos, los mejores no tienen nombre más honrado siguiendo a sus hechos”.

⁷⁰ Original-tradução de Rodríguez-Velasco: “siempre la juglaría y el saber han encontrado en Castilla, de buen grado, mantenimiento y morada, don y enmienda, y además, cabales consejos, más que en ninguna corte real ni en cualquier otra que exista”.

nem fazem boas composições (p. 291), e lança, desse modo, mais um argumento a favor de uma revisão da nomenclatura profissional relacionada à jograria trovadoresca. Por fim, Guiraut Riquier arremata empregando novamente o tópico do elogio ao rei e o *tópos* do mundo às avessas e, curiosamente, identificando-se com a razão da súplica: se o ofício não for reconhecido com uma nomenclatura adequada, “nunca chegarei a ser jogral, tão amargo me resulta o mundo”⁷¹ (p. 292).

Talvez seja por conta desse final que Rodríguez Velasco, depois de afirmar que Riquier sempre se colocou como um poeta que dedica todos os seus esforços à arte trovadoresca (1999, p. 271), questiona se o interesse pela correta classificação jogralesca não revelaria que o occitano é, em verdade, um jogral, o que vai de encontro aos biógrafos de Riquier e demais estudiosos do assunto que o classificam como trovador (p. 275). A despeito da validade ou não dessa hipótese, cujo arrazoamento não caberá aqui, mas a respeito do que está envolvido nela, vale dizer que o que mais salta aos olhos, nesse caso, é a visão positiva que Guiraut Riquier, um compositor provençal, demonstra ter dos jograis galego-portugueses.

Em resposta e atendimento à súplica, temos, então, a *Declaratio* atribuída a Afonso X, que demarca as principais características de cada classe, diferencia os jograis dos simples bufões do povo que não apresentavam qualidades morais ou artísticas e, ainda, explica que as honras e o nome de trovador poderiam ser atribuídos a todo aquele que possuísse a mesma maestria dos “doutores em trovar” e fosse perito nessa arte. Vejamos, pois, como se dá a explicação ([ALFONSO X], 1999, p. 293-300).

Após o prólogo, o assunto principal já se inicia fazendo referência à *Supplicatio* e concordando que, tal como acontece aos clérigos, cavaleiros, camponeses etc., aos jograis também caberia, pela designação nominal, uma correta divisão profissional de acordo com o comportamento e o conhecimento que eles apresentam (1999, p. 295). Em seguida, após a introdução do tópico do “rei ocupado”, Afonso X explica a origem e o sentido dos nomes primeiros de cada classe, que costumam confundir-se:

Todos os instrumentos se chamam *instrumenta*, de modo que desse termo deriva o nome dos jograis de instrumentos, que são os histriões. Todos os trovadores são chamados de *inventores*. Os que fazem malabarismo sobre cordas suspensas e os que saltam sobre pedras se chamam *ioculatores*: deste nome deriva igualmente o nome de jogral para aqueles que vão pelas cortes e

⁷¹ Original-tradução de Rodríguez-Velasco: “nunca llegaré a ser juglar, tan amargo me resulta el mundo”.

pelo mundo. Mas da mesma maneira se chamam uns e outros, o que é um mau costume para quem se preocupa com a verdade⁷² (p. 296).

Na sequência, o Sábio estabelece a nova nomenclatura jogralesca que deve ser utilizada, de acordo com o tipo de atividade e de comportamento: “chamemos jograis a todos os de instrumentos, aos imitadores chamemos ‘remedadores’ e aos trovadores chamemos ‘segréis’ em todas as cortes”⁷³ (p. 296). É preciso enfatizar que, nesse trecho da *Declaratio*, o termo trovadores não está empregado em sua designação habitual que significa o nobre compositor, mas funcionando como um adjetivo que distingue um tipo específico de jogral, o jogral-trovador: aquele que, além de executante, é também compositor e deve ser chamado de segrel.

Afonso X aproveita o ensejo para fazer uma crítica aos provençais, que não diferenciam pela nomenclatura os jograis de corte dos bufões do povo. Orienta, então, que se proceda diferentemente em todas as cortes da Espanha, de modo que não se inclua no rol da jograria aqueles cujas atividades não sejam apropriadas às regras da cortesia e da moralidade medievais, pois eles seriam apenas bufões ou cazurros (p. 297-298).

Finalmente, os trovadores são definidos como aqueles que sabem “compor letra e música, fazer com grande mestria danças, *coblas*, baladas, albas e serventes”⁷⁴, motivo pelo qual devem “ter mais honra, por direito, que o jogral, ainda que este, por sua sabedoria, possa converter-se em trovador”⁷⁵ (p. 298). Quanto a essa possibilidade de conversão, o rei esclarece que não há nenhum impedimento em se dar o nome e a honra de trovador àqueles “que têm mestria em compor, sabem fazer tudo quanto fazem os trovadores e têm um bom comportamento”⁷⁶ (p. 298). Além disso, na sequência do mesmo parágrafo, a *Declaratio* inova ao estabelecer mais uma categoria trovadoresca à qual, ao que tudo indica, os segréis também podem alçar:

⁷² Original-tradução de Rodríguez-Velasco: “Todos los instrumentos se llaman *instrumenta*, de modo que quien expone el nombre de los juglares de instrumentos, lo hace derivar de aquél: éstos son los *istriones*. Se llama *inventores* a todos los trovadores. Los que hacen cabriolas sobre cuerdas tirantes y los que saltan sobre piedras se llaman *ioculatores*: de este nombre tal cual deriva el nombre de juglar para aquellos a quien place ir por cortes y por el mundo. Mas de la misma manera se llaman unos y otros, lo cual es mala costumbre para quien se preocupa de la verdad”.

⁷³ Original-tradução de Rodríguez-Velasco: “[...] llamamos juglares a todos los de los instrumentos, y a los imitadores llamemos ‘remedadores’, y a los trovadores llamamos ‘segreles’ en todas las cortes”.

⁷⁴ Original-tradução de Rodríguez-Velasco: “componer letras y músicas, [...] hacer danzas, coblas y baladas con gran maestría, albas y sirventeses”.

⁷⁵ Original-tradução de Rodríguez-Velasco: “tener más honor, por derecho, que el juglar, aunque éste, por su sabiduría, puede convertirse en trovador”.

⁷⁶ Original-tradução de Rodríguez-Velasco: “que tienen maestría en el más alto componer, parece que saben hacer todo cuanto hacen los trovadores, y además tienen un buen comportamiento”.

Dizemos que os melhores que sabem ensinar como se deve levar às cortes o sistema cavaleiresco em poemas e canções e em outras composições que nomeamos mais acima, devem ser nomeados em rigor, por sua sabedoria, Dom “Doutor em Trovar”. Doutor: porque sabem doutrinar bem, a quem os entende, aos trovadores com juízo para que tenham bom comportamento⁷⁷ (p. 298-299).

Ainda que não tenha sido feita provavelmente pelas mãos de Afonso X, a *Declaratio* seguramente reflete a realidade experimentada por Guiraut Riquier na corte afonsina e nos fornece, portanto, uma excelente perspectiva da jograria peninsular, mostrando-nos que ela era composta pelo *cazurro* e pelo bufão, considerados os mais vis; pelos *remedadores*, ligados à mímica e ao teatro; pelo jogral de instrumentos, músico e também executante, que podia acompanhar o trovador e divulgar as cantigas deste; pelo segrel, que atuava como compositor. Ademais, o documento ainda “oficializa” a função educativa que os jograis possuíam na Idade Média, como vimos na primeira parte deste capítulo, abrindo-lhes a possibilidade de serem *doctores de trovar*.

Desse modo, a *Declaratio* atribuída a Afonso X ajuda-nos a elucidar o papel de cada membro da tríade trovador-segrel-jogral nas cortes ibéricas e legitima que acatemos e tomemos como mais acertada a noção de segrel conforme Menéndez Pidal, Pizzorusso e Oliveira colocaram.

Assim, pela perspectiva galego-portuguesa, Lourenço continua sendo considerado um membro da jograria de corte, mas ele, particularmente, por ter composto várias cantigas e participado na composição de tenções, enquadra-se na categoria dos segréis, uma especialização que se deve estender igualmente a todos os jograis cujas cantigas foram coligadas nos cancioneiros. O diferencial da figura de Lourenço, todavia, está no fato de, em suas cantigas, notadamente em suas tenções, querer provar que seu saber poético, suas qualidades morais e sua cortesia são equivalentes aos dos nobres trovadores; de querer, assim, ser “promovido”, tal como vai na *Declaratio*, a trovador “de fato e de direito”.

⁷⁷ Original-tradução de Rodríguez-Velasco: “Decimos que los mejores que saben enseñar cómo se deben llevar as cortes y el sistema caballeresco en poemas y en canciones y en otras composiciones que hemos nombrado más arriba, deberían ser nombrados en rigor, por su sabiduría, Don ‘Doctor en Trovar’. Doctor: porque saben adoctrinar bien, a quien los entiende, a los trovadores con juicio para que tengan buen comportamiento”.

2 DAS TENÇÕES (E DAS TENSÕES E INTENÇÕES)

Canções dialogadas, certames oratórios e desafios poéticos são feitos culturais presentes em todos os tempos e sociedades, constituindo-se num fenômeno universal, que nasce, conforme David J. Jones, em seu estudo *La tenson provençale: étude d'un genre poétique, suivie d'une édition critique de quatre tenses et d'une liste complete des tenses provençales*, de uma “tendência dialética comum a todas as épocas”⁷⁸ (1934, p. 13).

De fato, há inúmeros exemplos de gêneros poético-musicais dialogados desde os antigos (composições sumérias, acádias, sírias, árabes pré-islâmicas, islâmicas, hebraicas, persas, árabes dialetais, alexandrinas, gregas, latinas, entre outras), passando pelos medievais (a *tensio*, o *partimen* e as *coblas tensonadas* provençais, a tenção galego-portuguesa, a *tenzone* italiana etc.) e chegando à contemporaneidade, com as peças neofolclóricas, as *regueifas* galegas, os *bertsos* vascos, as *payadas* argentinas, os desafios portugueses e o nosso repente, por exemplo. Essas e outras modalidades participam de “indiscutível comunidade tipológica” que permanece existente, “no tempo e no espaço, entre atualizações diversificadas e contingentes”⁷⁹ (BEC, 2000, p. 15).

Vejamos alguns exemplares mais antigos dessa tradição dialogada, para depois, melhor ambientados, passarmos à tenção medieval e ao nosso gênero-objeto.

2.1 GÊNEROS DIALOGADOS

De acordo com Pierre Bec, em *La joute poétique: de la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels* (2000), por volta de 2000 a. C., na Mesopotâmia, sumérios e acádios já produziam textos sapienciais dialogados. Dessa produção temos, por exemplo, os *adamanduga*, que são disputas em que se opõem as estações, os ofícios, os objetos, os animais, as árvores etc., geralmente precedidas de um prólogo, em que cada “oponente” exalta as próprias qualidades e denuncia os defeitos do outro. O tom pode ser vivo, violento e até mesmo injurioso.

⁷⁸ Original: “tendance dialectique commune à toute l'époque”.

⁷⁹ Original: “indéniable communauté typologique, dans le temps et dans l'espace, entre des actualisations diversifiées et contingentes”.

No final, é pronunciado um julgamento de um rei ou divindade que conclui o debate e proclama vencedor e vencido. Os *adamanduga* possuíam frequentemente estrofes curtas, alternadas e de importância quase igual, bem como elementos lúdicos e teatrais, o que leva a presumir que seriam recitados ou cantados perante um público (BEC, 2000, p. 11).

Entre os gregos e latinos, a disputa poética está presente nos diálogos platônicos; na poesia alexandrina dos séculos IV e III a. C., com cantos alternados (*amebeus*) e de inspiração bucólica; nos idílios de Teócrito (280 a. C.); no *carmem* 50 de Catulo; nas lutas musicais e poéticas dos jogos do Capitólio, entre outros. Conhecidos são, também, os idílios VIII e IX, atribuídos a Teócrito, nos quais encontramos dois pastores, Menalcas e Dáfnis, em um combate poético; e as *Bucólicas*, de Virgílio, muito inspiradas nas obras de Teócrito, como se sabe – como exemplo, vejamos o trecho inicial da égloga III, na qual Virgílio retoma o personagem teocritiano Menalcas e faz referência a Dáfnis⁸⁰:

Menalcas:
De quem? – de Melibeu? – é o gado, Dametas?

Dametas:
Não, é de Égon. Deixou-o ainda agora, Égon.

Menalcas:
Ó rebanho infeliz! Enquanto com Neera
se folga e teme ela a ele preferir-me,
duas vezes por hora, um outro ordenha ovelhas,
sugando ao gado o sumo, aos cordeiros o leite.

Dametas:
Não reproves assim um homem, vai com calma.
Bem sabemos nós quem te... sob olhar dos bodes,
Em um nicho sagrado (as Ninfas riram fáceis).

Menalcas:
Quando me viram, creio, os arbustos de Mícon
com foice má cortando, e as videiras em flor.

Dametas:
Quando, de Dáfnis, entre as velhas faias, arco
e flecha tu quebraste; ó perverso Menalcas,
adoecerias, vendo-os ao rapaz doados,
e morrerias, caso um mal não lhe causasses.

Menalcas:
Os donos que farão, se audaz for o ladrão?
Bandido, não te vi roubar o bode a Dámon

⁸⁰ O personagem Menalcas e a referência a Dáfnis ainda aparecem em outros momentos das *Bucólicas*.

com armadilha, enquanto a Licisca ladrava?
 E como eu gritasse: “Aonde ele anda agora?
 Tíro, guarda o gado”, em tabual sumias.
 [...]”⁸¹.

Pierre Bec destaca que o gosto pela confrontação poética, pela oposição de dois discursos contraditórios a respeito de um mesmo tema, se encontra inclusive na tragédia e na comédia gregas clássicas do século V a. C.: “[...] foi Eurípides (480-406 a. C.) que utilizou mais sistematicamente esse tipo de debate contraditório (*agôn*, em grego). Esse procedimento literário está evidentemente vinculado ao desenvolvimento do debate político e jurídico ao longo do século V, notadamente em Atenas”⁸² (2000, p. 14). Todavia, para Bec, os sofistas são quem de fato sistematizam o emprego de dois argumentos opostos sobre o mesmo assunto. Protágoras ensinará que a todo argumento se opõe um argumento, que de qualquer pessoa se pode dizer os prós e os contras; noutras palavras, que sobre todo sujeito existe um discurso forte e um discurso fraco – e que a arte consistiria em tornar forte o argumento fraco⁸³.

No século IV, entre os sírios, atesta-se a existência de uma espécie de desafio poético: um diálogo entre dois ou mais interlocutores que se opõem sobre assuntos diversos, profanos ou religiosos, alternando-se em estrofes curtas e seguidas de dísticos⁸⁴.

A literatura árabe pré-islâmica também conheceu uma variedade de debates poéticos entre dois rivais e que precedem a *munazara*, disputa árabe que logo se tornaria muito popular.

E do século IX islâmico data o curioso e famoso “diálogo” entre “A Rosa e o Narciso”, que se tornaria popular particularmente nos séculos XIV e XV, e que foi produzido por Ibn al-

⁸¹ Tradução de Raimundo Carvalho (VIRGÍLIO, 2005, pp. 27, 29). Original latino: “Menalcas: / Dic mihi, Damoeta, cuium pecus? Na Meliboei? // Dametas: / Non, uerum Aegonis: nuper mihi tradidit Aegon. // Menalcas: / Infelix o semper, oues, pecus! Ipse Neaeram / dum fouet, ac, ne me sibi praeferat illa, ueretur / hic alienus ouis custos bis mulget in hora; / et sucus pecori, et lac subducitur agnis. // Damoetas: / Pacius ista uiris tamen obicienda memento. / Nouimus et qui te, transversa tuentibus hircis, / et quo (des faciles Nymphae) sacello... // Menalcas: / Tum, credo, cum me arbustum lidere Miconis / atque mala uitis incidere falce nouellas. // Damoetas: / Aut hic ad ueteres fagos cum Daphnidis arcum / fregisti et calamos; quae tu, peruerse Melanca, / et, cum uidisti puero donata, dolebas, / et, si non aliqua nocuisses, mortuus esses. // Menalcas: / Quid domini faciant, audent cum tália fures? / Non ego te uidi Damonis, pessime, caprum / excipere insidiis multum latrante Lycisca? / Et cum clamarem: ‘Quo nunc se proripit ille? / Tityre, coge pecus’, tu post carecta latebas. // [...]” (VIRGÍLIO, 2005, pp. 26, 28).

⁸² Original: “[...] Euripide (env. 480-406 av. J.-C.) qui a utilisé le plus systématiquement ce type de débat contradictoire (en grec *agôn*). Ces procédés littéraires est évidemment à relier au développement du débat politique et juridique au long du V^e s. av. J.-C., notamment à Athènes”.

⁸³ Esse jogo intelectual dos prós e contras marcará fortemente a poética e a retórica do *conflictus* latino-medieval e da *disputatio* escolástica e estará presente também nas tenções medievais, como veremos.

⁸⁴ Pierre Bec ressalta que essa será a exata forma dos *cantares a desafio* hispânicos e a temática é a mesma que estará presente nos *conflictus* europeus, sejam profanos como “A Taça e o Vinho”, sejam religiosos, como “A Alma e o Corpo” (2000, p. 12).

Rumi, morto em 896, e al-Sanawbari, morto em 945: o primeiro defende o Narciso enquanto o segundo defende a Rosa, em textos separados. Essa modalidade poética se perpetua entre os islâmicos e, durante o mesmo período que no Ocidente se convencionou chamar de Idade Média, dará origem a disputas de personagens variados, como entre o clérigo e o cavaleiro, a pluma e a espada, o rico e o pobre. Trata-se, assim, de um gênero bem estabelecido e que, conforme Bec, tem sobrevivido até os dias atuais, em árabe dialetal, com a elaboração de diálogos sobre os assuntos mais inesperados como “O Café e o Chá”, “As Frutas e as Sementes”, “O Telefone e o Telegráfo” (2000, p. 12).

Esse tipo de debate em que cada interlocutor elogia suas próprias qualidades e vitupera os defeitos do outro será igualmente comum, no século XI, entre os hebreus e os persas. Estes, por exemplo, fazem a contenda muitas vezes precedida de um prólogo, em que se expõe o motivo do pleito, e seguida de um julgamento estabelecido por uma autoridade real. Já na Espanha árabe-andaluza, questões amorosas eram levadas à avaliação pelas autoridades judiciais e poéticas.

Na literatura latina medieval, o debate poético se manifesta sobretudo por meio do *conflictus*, cuja nomenclatura foi de uma gama extensamente variável: *conflictus*, *altercatio*, *iudicium*, *certamen*, *contentio*, *iurgia*, *causa*, *dialogus*, *discussio litis*, *collocutio inveciva*, *metricum litigium* etc. De acordo com Peter Stoltz, no artigo “*Conflictus*. Il contrasto poetico nella letteratura latina medievale” (1999), o gênero é encontrado já a partir de fins do século VIII, podendo-se identificar precursores na época clássica, como Ovídio, e tardo-antiga, e sua origem não é exclusivamente de natureza poética, mas também jurídica. Assim, a escrita do *conflictus* em latim do Medievo é herdeira da Antiguidade greco-romana, e são encontradas marcas tanto da tradição forense e retórica dos certames processuais ou contendas religiosas quanto dos modelos bucólicos de Teócrito e Virgílio. Por exemplo, são encontrados *conflictus* cuja estrutura é baseada na rápida troca de interlocutores, de um verso a outro, como nos cantos bucólicos, ou na construção em blocos, com dois ou três versos cada, representando discurso e contradiscurso, como nas disputas antigas feitas diante de um juiz. A temática do *conflictus* trabalha com a oposição de abstrações: inverno *versus* verão; velhice *versus* juventude; vinho *versus* água; corpo *versus* alma; vícios *versus* virtudes, sendo que desde os primórdios do gênero são abordados diferentes temas, bem como muitos tipos formais, como a épica breve, a poesia didascálica, alegórica, a paródia, entre outros (1999, p. 181).

Nos séculos XII e XIII o *conflictus* em latim atinge o seu auge e adquire mais uniformidade. No século XII aparece como um desenvolvimento menos ou mais longo, no qual

o autor introduzia seus personagens em diálogo. Este, no entanto, se fazia irregularmente, sendo comuns longos trechos desiguais. Não se reproduziam as rimas dos adversários, nem a refutação dos argumentos se reportava a um só sujeito. O debate era muito flutuante e frágil, pois os interlocutores mudavam frequentemente de propósito. Na passagem para o século XIII, o *conflictus* em latim adquire uma forma mais fixa, o diálogo se reparte igualmente e um juiz termina geralmente a peça. A quantidade de versos por estrofe aumenta, permitindo que o discurso se realizasse de maneira mais detalhada e com mais eficácia (STOTZ, 1999, p. 174). As abstrações são substituídas por personagens “reais”, que, contudo, continuam representando ideias abstratas, como o padre rico e ignorante *versus* um pobre clérigo inteligente (BEC, 2000, p. 68).

A prática do *conflictus* chegou a ser utilizada como exercício poético no âmbito escolar e passou às línguas vulgares, onde se tornou um variado e animado universo, o que pode dever-se, segundo Stotz, tanto à permanência dos temas clássicos, “especialmente os mitológicos, que são retomados com frequência”, quanto ao fato de esses textos serem usados para a “análise de problemas teológicos, morais, sociais e políticos”⁸⁵ (STOTZ, 1999, p. 181). Como exemplo, vejamos o trecho inicial de um *conflictus* castelhano, anônimo, composto provavelmente no século XIII:

*Aqui começam o vinho a difamar
E a água a contra-argumentar.
O vinho falou primeiro:*

– Chegou-me muito má companhia.
Água, mau costume,
Não queria ter vossa companhia,
Pois, quando chegais a bom vinho,
Fazeis dele fraco e mesquinho.

– Dom Vinho, por boa fé e
Por quais bondades tiverdes,
A vós quereis louvar
E a mim quereis aviltar?
Calemo-nos eu e vós, não nos difamemos,
Pois de vossos hábitos bem sabemos;
Bem sabemos que recato dardes
À cabeça em que entrardes.
Os bons vos apreciam pouco,
Pois do sábio fazerdes louco;
Não há homem tão sensato

⁸⁵ Original: “[...] sia perché i temi classici, specialmente mitologici, vengono ripresi in continuazione, sia perché alcune il fatto che questo tipo di testo viene utilizzato per l’analisi di problemi teologici, morali, sociali e, non da ultimo, politici”.

Que de vós se fartou
E que não tenha perdido o juízo e o recato.

O vinho, enfurecido,
Disse: – Dona Água, verdade seja dita.
Suja, desavergonhada,
Ide a buscar outra pousada;
Como podeis a Deus jurar
Que nunca entrais em tal lugar:
Antes amarela e maltrapilha,
Agora vermelha e formosa.

Respondeu a água:
– Dom Vinho, o que ganhais
Com as vilezas que dizeis?
Mas, se vos esqueceste delas,
Direi das vossas verdades.
[...]⁸⁶.

Antes de passarmos à tenção trovadoresca, para notarmos como as disputas foram largamente apreciadas em muitas das esferas medievais, é interessante citar ainda um importante gênero de debate didático, que não é poético-musical, mas que, bem como o *conflictus*, também teve influência dos modelos antigos, foi relevante modelo de exercício e avaliação escolar, possuía estrutura dialogada e utilizava o jogo de argumentação “pró e contra”: a *disputatio*.

De acordo com um manuscrito do século XII mencionado por André Capelão: “A *disputatio* é um arrazoamento dedutivo destinado a provar ou a refutar algo. Em toda *disputatio* legítima (conforme as regras) é necessário haver: pergunta, resposta, proposição, afirmação, negação, argumentos (provas), argumentação e conclusões”⁸⁷ (BEC, 2000, p. 22, nota 2). O termo *disputatio* já possuiu variadas acepções, desde a Antiguidade e ao longo da Idade Média: disputa, discurso, discussão ou argumentação, diálogo, discussão polêmica, disputa dialética e,

⁸⁶ Original: “*Aqui.s comiença a denostar. / El vino y el agua a manlevar. / El vino fauló primero: // – Mucho m’ es venido mal compañero. / Agua, mala maña, / No quería aver la tu compañía, / Que quando te legas a buen vino / Fazeslo feble e mesquino. // – Don Vino, fe que devedes, / Por quales bondades que vos avedes / A vos queredes alabar / E a mi queredes aviltar? / Calat, yo e vos no nos denostemos, / Que vuestras mannas bien la sabemos; / Bien sabemos que recabdo dades / En la cabeça do entrades. / Los buenos vos preçian poco, / Que del sabio fazedes loco; / No es omne tan senado / Que de ti se a fartado, / Que no aya perdido el sseso y el rrecabdo. // El vino, con saña pleno / Dixo: – Don Agua, biertatvos bueno. / Suzia, desbergonçada, / Salit buscar otra posada; / Que podeis a dios jurar / Que nunca entrastes en tal lugar: / Antes amaryella e astrosa, / Agora vermeia e fermosa. // Respondió el agua: / – Don Vino, qué y ganades / En villanías que digades? / Pero si vos ent apagades / Digamos vos las verdades. [...]*” (BEC, 2000, p. 110).

⁸⁷ “Disputatio est rationis inductio ad aliquid probandum vel contradicendum. In omni autem disputatione legitima convenit esse interrogationem, responsionem, propositionem, affirmationem, negationem, argumenta, argumentationem et conclusiones”.

finalmente, disputa escolástica, sendo esta a nomenclatura mais acenada quando se refere ao Medievo.

Como se sabe, na educação formal da Idade Média tiveram lugar as sete artes liberais, agrupadas no *Trivium* (Gramática, Retórica e Dialética) e no *Quadrivium* (Aritmética, Geometria, Música e Astronomia), “assim sistematizadas por volta dos séculos V/VI e alvo de acréscimos e remodelações com o aparecimento das universidades nos séculos XII/XIII” (MONGELLI, 1999a, p. 7). Com a institucionalização das universidades, grande importância é dada para as disciplinas do *Trivium* – cujos autores e textos eram mais “coerentes e adaptados a uma formação erudita, literária” (QUEIROZ, 1999, p. 28) – e as disputas dialéticas ganham destaque no processo de ensino-aprendizagem⁸⁸ (LOYN, 1997, p. 348), com a *disputatio* sendo considerada um instrumento formidável, por meio do qual mestres e estudantes podiam analisar e discutir segundo um modelo que permitia compreender todas as faces de um problema e chegar mais próximo da verdade em suas pesquisas (WEIJERS, 2009, p. 260). A *disputatio* remonta, assim, ao método socrático e aos diálogos platônicos, nos quais se objetivava construir, junto com o interlocutor, o conhecimento sobre o assunto discutido, para encontrar uma verdade que nasça da discussão e não que venha de uma “verdade” posta anteriormente.

Olga Weijers, em *Queritur utrum: recherches sur la ‘disputatio’ dans les universités médiévales*, analisa a *disputatio* escolástica e observa que ela possuiu exemplares multiformes: no Direito, eram questões disputadas a propósito de um caso; na Medicina, a disputa evocava a antiga tradição das *problemata* em História Natural; no campo da Teologia e das Artes, a *disputatio* escolástica referiu-se à discussão de questões postas a propósito de textos-base, teve sua forma mais ou menos estabelecida por volta de 1200 e se definia como “uma verdadeira alternância de argumentos onde respondentes, oponentes, participantes e, eventualmente, os próprios mestres intervinham de forma bem dinâmica e segundo uma ordem bem flexível”⁸⁹ (2009, p. 45).

⁸⁸ “Na prática, o ensino consiste em comentar e explicar os autores, ou seja, os textos considerados “autoridades” em determinado assunto. A chamada *lectio* significa o comentário de um texto e também o curso em si. Ler equivale a ensinar. As regras da *lectio* são precisas. O texto é analisado gramaticalmente para que se estabeleça o seu sentido mais geral; depois, logicamente, para que cada enunciado seja avaliado, criticado e o sentido preciso seja detectado; finalmente, uma discussão mais geral localiza o texto em relação a um conjunto de doutrinas; terminada esta parte, passa-se à *sententia*, aos ensinamentos que possam ser obtidos a partir do texto. O comentário da leitura pode encaminhar também para a *questio*, ou seja, a enunciação de argumentos a favor e contra um determinado ponto. Este é um dos métodos prediletos de Abelardo, que confrontava textos com ideias opostas sobre um mesmo tema e dissecava a validade dos enunciados através de uma discussão dialética. Por meio desse processo é que se aprendia a Gramática, a Dialética etc.” (QUEIROZ, 1999, p. 27).

⁸⁹ Original: “une véritable alternance d’arguments où respondens, opponens, participants et, éventuellement, le maître lui-même intervenaient de façon très dynamique et selon un ordre très souple”.

A estrutura clássica das *disputationes* nas faculdades de Teologia e Artes continha: formulação da questão; argumentos preliminares pró e contra; resposta provisória do respondente; objeção do oponente; reação do primeiro; novo ataque do último etc., podendo a discussão ser mais ou menos agitada, mais breve ou muito longa, mas sendo geralmente longa e com vários respondentes e oponentes, tendo a argumentação dialética e a citação de autoridades como os principais recursos utilizados. Ainda que outros processos dialéticos tenham se desenvolvido, esse modelo continuou a ser utilizado ao longo do século XIII; em 1230, a *disputatio* já era um ato escolar oficial e regulamentado, constituindo-se num método de ensino e pesquisa corrente, fazendo igualmente função de exercício escolar e de avaliação de competência; ao final do Trezentos, tais exercícios e avaliações adquiriram caráter solene (p. 44-62).

2.2 A TENÇÃO MEDIEVAL

Voltando à esfera literária das línguas vulgares medievais, encontraremos o Duzentos e o Trezentos como os séculos de ouro da tenção⁹⁰.

Segundo Pierre Bec, “o sentido fundamental do termo tenção e do gênero que passou a designar repousa sempre, em maior ou menor grau, numa dinâmica de oposição, de rivalidade e de antagonismo mais ou menos violento”⁹¹ (2000, p. 16-17). De fato, em latim, *tensus*, *-a*, *-um* é o particípio passado de *tendo*, que significa, conforme o *Dicionário escolar latino-português* de Ernesto Faria, “estender; apresentar, oferecer; prolongar, continuar; tender a, visar a; combater, resistir, lutar; acampar, armar a tenda” (1967, p. 988). Por sua vez, o *Dicionário etimológico* de Antônio Geraldo da Cunha informa que tenção vem do latim (*con*)*tentio*, *-onis* e significa “resolução, plano, intenção” (1987, p. 762). Apesar de não conseguirmos estabelecer a exata etimologia da palavra, podemos perceber que as acepções antigas permanecem no Medieval e até a atualidade, conforme vários dicionários consultados. Por exemplo, no *Dicionário da Língua Portuguesa medieval* de Joaquim Carvalho da Silva (2007),

⁹⁰ O termo tenção, além de ser designante de espécime textual, pode também designar a espécie, conforme já estabelecido desde Alfred Jeanroy (1890, p. 285, apud LANCIANI, 1995, p. 119). Assim, se em algum momento preferirmos ou for necessário prescindir das subclassificações, podemos genericamente chamar de tenção os gêneros dialogados produzidos pelos trovadores e jograis (e artistas assemelhados) do Medieval europeu.

⁹¹ Original: “le sémantisme fondamental tu terme [tenção] et du genre qu’il a fini par désigner repose toujours peu ou prou sur une dynamique d’opposition, de rivalité et d’antagonisme plus ou moins violent”.

temos “tenção: do lat. *tentione*: má vontade, figura, desenho, propósito, intenção, resolução, demanda judicial, plano, cantiga contenciosa e dialogada, debate” (p. 268); “tençon: intenção, tenção” (p. 269). E no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, temos o seguinte verbete com as seguintes acepções para tenção:

tenção

▪ substantivo feminino

1 o que se pretende fazer; propósito, desígnio, intenção

Ex.: sua t. era enfrentar o adversário

2 objeto de especial adoração; devoção

Ex.: era aquele o santo de sua t. particular

3 conteúdo, assunto, tema, matéria

Ex.: a t. de um romance

4 Diacronismo: antigo.

estado de hostilidade; briga; má vontade

5 Rubrica: heráldica.

divisa; figura nos escudos alusiva a feitos gloriosos

6 Rubrica: termo jurídico.

voto escrito e fundamentado que, num tribunal de segunda instância, é dado em separado pelo juiz, quando do julgamento de determinadas causas

7 Rubrica: literatura.

na poesia provençal, cantiga dialogada por um ou dois trovadores e na qual se discute uma questão de amor

t. dobrada(s): jogo de palavras; trocadilho

lat. *tentio, ónis* ‘esforço, intenção, tendência’, der. de *tentum*, supn. de *tendère* ‘estender, resistir, tender para’; ver *tend-*; f.hist. sXV *teeçam*, sXV *tençõ*, sXV *tençom*, sXV *teençõoes* (HOUAISS, 2001).

Como se vê, desde a origem do nome, as tenções são também marcadas por traços de oposição e constituem o que Segismundo Spina denominou de poesia competitiva medieval, que “tem por tema um debate, um desafio, uma pergunta e resposta, uma alteração, uma controvérsia, à volta de um problema proposto” (2003, p. 209).

A tenção trovadoresca nasceu no âmbito da literatura cortês em *langue d’oc* e foi, em suas variantes sensíveis, cultivada por trovadores e jograis que frequentaram as cortes reais e senhoriais europeias. A primeira tenção data de 1135, quando os *troubadours* provençais Marcabru e Uc Catola compõem a *tenso* “Amics Marchabrun, car digam”, na qual controvertem sobre as diferenças e preferências entre o amor espiritual e o amor sensual, carnal.

A partir do que teorizaram as *Leys d'amors*⁹² e *La doctrina de compondre dictats*⁹³ e do que os estudiosos observaram na prática de trovadores e jograis occitânicos, a *tenso* provençal pode ser definida como uma composição dialogada, versificada e metrificada, acompanhada de melodia na maioria dos casos, na qual dois ou mais interlocutores disputam sobre um assunto qualquer defendendo seus pontos de vista contrários. Na composição da *tenso* é feita por *coblas doblas*, isto é: cada interlocutor defende seu ponto de vista em estrofes alternadas e de mesmo tamanho; os interlocutores devem compor um mesmo número de estrofes cada um, de modo que ambos tenham iguais chances na disputa; o interlocutor que inicia a disputa tem a vantagem de impor as rimas, o esquema métrico e a melodia; assim, o segundo interlocutor deve sempre responder com as mesmas rimas empregadas anteriormente pelo seu adversário.

David Jones (1934, p. 50) destaca a natureza satírica das *tenso*s e a originalidade de sua forma, em relação aos demais debates do medievo. Manuel Álvaro Ferreira da Silva (1993, p. 7) complementa que: a *tenso* podia seguir a melodia e a estrutura métrico-rimática de outras composições, especialmente de outras *cansos*; as composições têm normalmente seis estrofes de sete versos cada, seguidas de duas tornadas, onde não é referida a figura do juiz; o conflito é mais longo, se comparado a outros gêneros trovadorescos; quanto ao tom utilizado pelos trovadores e jograis provençais, era normalmente refinado e elegante, mas eles também se valeram dos acentos polêmicos, empregando injúrias e obscenidades. Pierre Bec (2000, p. 9), por sua vez, enfatiza que a *tenso* se trata de um verdadeiro jogo poético, cuja performance costuma ocorrer diante de um público, que pode fazer a função de juiz.

⁹² No manuscrito da edição de Adolphe-Félix Gatién-Arnoult: “Tensos es contrastz o debatz. en lo qual cascus mante e razona alcun dig o alcun fag. Et aquest dictatz algunas vetz procezih per novas rimadas et adonx pot haver. xx. o trenta cobblas o may. et algunas vetz per cobblas. et aquest conte de. vi. cobblas a. x. am doas tornadas en lasquals devo jutge eligir. lequals difinisca lor plag. e lor tenso. El jutges per aquel meteysh compas de cobblas. o per novas rimadas pot donar son jutiamen. Enpero per novas rimadas es huey mays acostumat. En loqual jutiamen alqu volon seguir forma de dreg. fazen mensio davangelis. e dautras paraulas acostumadas de dire en sentencia. laqual cauza nos no reproam pero be dizem. que ayso no es de necessitat. quar abasta solamen quom done son jutiamen. et aquel declare. per aquela maniera que mays plazera a cel ques elegitz per jutge. // Encaras dizem que non es de necessitat ques haia so. enpero en aquel cas. ques faria al compas de vers. o de chanso. o dautre dictat quaver deia so. se pot cantar. en aquel vielh so” (MOLINIER, 1841, p. 344). No manuscrito da edição de Joseph Anglade: “Tensos es dictatz on tenson / Cascus per sa part e rãzona / Per mantener o dig o fag; / E deu hom fenir aytal plag / De .VI. a .X. cobblas aï may. / E pueys tornada cascus fay, / En laqual devon elegir / jutge per lor plag difinir; / El juges lor compas seuguen / Poyra dictar son jutjamen, / sis vol pernovas rimadas, / Quar en est cas son costumadas; / Loqual deu hom dar ben adreg, / Non pas recitar segon dreg. / Pero ges mens non es prezatz, / Can segon dreg es recitatz. / Si novas rimadas prezenta, / Vint cobblas pren e mays de .XXX. / E no vol so de sa natura, / Quar sol de bonas razos cura, / Si donx no fay en aicel cas / Can d'autre loc pren son compas, / Coma de vers o de chanso / O d'autre qu'aver deja so; / Quar adonc per mielz alegrar / Se pot en autru so cantar” (MOLINIER, 1919, t. 2, p. 182).

⁹³ Original: “es dita tenso per ço com se diu contrastan e disputan subtilment lo un ab l'autre de qualque raho hom vulla cantar” (1972 [1300], p. 98).

Sobre o estilo poético empregado pelos trovadores e jograis occitânicos, muito famosa é a *tenso* “– Ara.m platz, Giraut de Bornelh” em que Raimbaut d’Aurenga e Giraut de Bornelh debatem, com o primeiro defendendo o *trobar clus* e o segundo, o *trobar leu*:

– Ora me praz, Giraut de Bornelh,
saber por que andais criticando
o trovar clus, nem por que razão.
E que me digais
se tanto prezais
o que a todos é comum;
pois então todos seriam iguais.

– Senhor Linhaure, não me queixo
se cada qual trova como quer;
mas eu mesmo quero julgar
que é mais amado
o canto e prezado
quando alguém o faz leve e popular;
e não me deveis isso a mal levar.
[...]⁹⁴.

Além do modelo tradicional, ainda são identificáveis variações de *tenso*. Segundo Martin de Riquer, existiu também a *tenso* fingida, “composição na qual o trovador simula debater com alguém ou algo que é inimaginável ou que não possa responder-lhe”⁹⁵ (1992, t. I, p. 67), como um personagem fictício, o próprio coração, manto ou um cavalo. E segundo Lanciani, a partir da primeira metade do Trezentos, ao lado da tenção de *coblas doblas* de sete versos, aparece a produção de “um novo tipo de tenção na qual a estrutura do diálogo é constituída de uma longa série de dísticos octossílabos e com rima emparelhada”⁹⁶ (1995, p. 119).

A disputa poética provençal se manifestou em outras quatro modalidades: o *partimen*, o *tornejamen*, as *coblas* e as *coblas tensonadas*. O *partimen*, ou *joc partit*, surgiu depois da *tenso*, somente em fins do século XII, e sua peculiaridade está no fato de que o trovador que

⁹⁴ Tradução de Graça Videira Lopes (2014). Original: “– Ara.m platz, Giraut de Bornelh, / que sapcha per qu’anatz blasman / trobar clus, ni per qual semblan. / Aiçó.m digatz, / si tan prezat / çó que es a totz comunal; / car adonc tuch fôran egal. // – Senher Linhaurei, no.m corelh / si quecs s’i trob’a son talan; / mas êu son jujaire d’aitan: / qu’es mais amatz / e plus prezat / qui.l fai levet e venansal; / e vos no m’o tornetz a mal. // [...]”. Cf. texto completo do original e da tradução no Anexo D.

⁹⁵ Original: “composición en la que el trovador simula debatir con alguien o algo que es inimaginable o imposible que le responda”.

⁹⁶ Original: “un nuovo tipo di tenzoni in cui le ‘battute’ di dialogo sono costituite da lunghe serie di distici di ottosillabi a rima baciata”.

inicia o pleito deve propor a questão a debater, sugerir duas soluções, deixar ao seu adversário a escolha entre elas e ficar com a que restar livre. Ambos defendem sua tese com vários argumentos e, não raro, um terceiro trovador entra na demanda e se faz de juiz, na *tornada*, estabelecendo qual dos contendores é o vencedor. O conteúdo é também um diferencial entre o *partimen* e a *tenso*: enquanto nesta a temática é variada, como vimos, no *partimen* há a fixidez da casuística amorosa ou cortês.

De acordo com Massaud Moisés:

Com base nos *partimens*, acredita-se que tenha havido, durante a florescência da lírica provençal (século XII), as chamadas *cortes de amor*, ou seja, tribunais presididos por fidalgas e destinados a julgar, como simples passatempo, litígios de ordem sentimental. A análise, porém, das tenções, nas quais cada trovador compunha três estrofes, não permite supor que obedecessem à lei do improviso. Mais ainda: faz crer que os conflitantes estariam distanciados no momento de elaborar sua parte na discussão (2013, p. 458).

Riquer igualmente desacredita das “cortes de amor”, por se tratar o *partimen* de um jogo cortês e ocasional, mas cogita terem havido casos em que contendores improvisaram a disputa, como num repente (1992, t. I, p. 70).

O debate à *la partimen* também ocorreu em *langue d’oïl*, entre os *trouvères* franceses, mas com o nome de *jeu-parti*. Este geralmente se aparentava aos primos occitânicos, mas era iniciado com um jogo de pergunta e resposta breves.

Em Provença, quando o debate ocorria entre três ou mais trovadores, chamava-se *tornejamen*. A propósito dessa modalidade, Riquer estabelece um paralelo entre os combates cavaleirescos e os debates trovadorescos: “Assim como a ‘justa’ era o debate de um cavaleiro contra outro e o ‘torneio’ era o de vários cavaleiros contra vários, existe na literatura provençal o *tornejamen*”⁹⁷ (1992, t. I, p. 68-69), tendo sido identificados seis *tornejamens* com três interlocutores e dois com quatro interlocutores. Um deles é este “*partimen-tornejamen*” entre Rainaut e dois Gigelms:

[Rainaut]
Vós, dois Guilhermes, dizeis, de coração,
de qual mais gostais ou qual mais vale a vós.
Três cavaleiros são da mesma linhagem:

⁹⁷ Original: “Así como la ‘justa’ era el combate de un caballero contra otro y el ‘torneo’ el de varios caballeros contra varios, existe en literatura provenzal el *tornejamen* [...]”.

um é bem-sucedido no jogo; o outro, no amor;
o terceiro é de armas habilidoso como ninguém.
Escolheis vós dois, e assim se faz o partimen.
E eu defenderei tão seguramente o que restar
que todos dirão que a melhor escolha é a minha.

[Gigelm 1]

Reinaldo, tanto amo minha senhora, de coração,
que eu defenderei o astro da cortesia,
e a vós dois deixo o jogo e a distinção.
Prefiro o amor aos dados e à cavalaria,
pois o jogo de dados não é para homem valente
[.....]
nem quero meu fino coração dar por dinheiro,
nem por dar a cabeça, e assim bem escolho.

[Gigelm 2]

Vós, dois senhores que têm a razão frívola,
um que mal parte e outro que pior escolhe,
eu defenderei a honra e a vassalagem
do cavaleiro que para as armas se dirige,
pois jogo de dados não é para homem valente,
e amar donas muitas vezes não é bom,
por isso vós vivereis precipitadamente,
e eu terei honra e galhardia.

[Rainaut]

Vós, dois Guilhermes que têm a razão falaciosa,
pois não sabeis escolher a melhor parte;
amar damas é ao homem de grande dano,
e igualmente o é a cavalaria.
Se jogo um jogo, ganho ouro e prata.
Ganho quando quero – guardai como aproveito!
E assim de vós eu me aparto neste partimen,
pois eu tenho certamente a maior senhoria⁹⁸.

Também existiram as *coblas*, composições breves com uma ou duas estrofes, com ou sem tornada, como estas, entre Uc de Maensac e Peire Cardenal:

⁹⁸ Original: “[Rainaut] Vos dos Gigelms, digaz vostre corage, / cal mais vos plaz o cal mais vos valria. / Tres cavalers son engal d’un lignage: / l’un es astrucs de joc, l’autre d’amia, / lo terz es d’armas que no.n troba conten. / Chausez vos dos, qu’ie.us faz lo partimen, / qu’eu mantenrai tan fort lo remanen / cascun dira que.l meiller partz es mia. // [Gigelm 1] Rainaut, tant am mi don de bon corage / qu’eu mantendrai l’astre de cortesia / ez a vos dos lais lo joc e.l bernage, / amors deus datz ez de cavalaria, / car joc des datz non es da hom valen / [.....] / ni non vueill dar mon fin cor per argen / ni per dar caup, qu’enaissi m’en pen[t]ria. // [Gigelm 2] Vos dos baros c’avez lo sen volage, / l’un qui mal part ez l’autre qui pietz tria, / eu mantendrai l’onor e.l vasalage / del cavalier c’ab las armas s’esvia, / car jocs des datz non es da hom valen / ni donjar non es bon trop soven, / per que vos dos vi[u]res honidamen / ez eu aurai honor e gaillardia. // [Rainaut] Vos dos Gigelms c’avez lo sen follage, / pueis non sabez prendre meillor partia, / per amar dompnas a hom de gran damage / ez autrestal de la cavalaria. / S’ieu jouc a joc, gaçaign or ni argen, / gaaign can vuoill - garaz com m’en enpren! / En vos m’en lais da aquest partimen / qu’eu aia a dreitz la maior seignoria”.

– Senhor Pedro, por meu cantar belo
 Tenho de minha senhora luva e anel,
 Assim como outros, do mesmo modo,
 Recebem, de damas, graças por seu canto;
 E aquele que contra o cantar diz
 Mais parece que disso tem inveja.

– Hugo, se vós tendes o presente,
 Outro tem a carne e a pele,
 E cantais enquanto ele está no ninho.
 E dais forma à sua luva,
 Outro dá forma à pele de cotovia.
 Disso andais vos enganando⁹⁹.

Quando havia diálogo de interventores dentro da mesma estrofe, na alternância de versos, a *cobla* se chamava *tensonada* ou interrogativa (MOLINIER, 1919, t. II, p. 165; 1841, t. I, p. 246), porque a contenda podia se fazer em forma de perguntas e respostas breves, como na introdução de um *jeu-parti*.

Além disso, numa espécie de atualização de um modelo mais antigo de tenção – que ocorria, segundo Jones, sob a forma de poemas independentes (2000, p. 18) –, também teve lugar em Provença o diálogo entre composições distintas: os sirventeses-tenções (ou sirventeses de réplica ou sirventeses competitivos), que eram poemas acoplados, de mesmas dimensões, geralmente com as mesmas rimas, mas sem a alternância de estrofes, por serem independentes.

Os modelos occitânicos e franceses transformaram-se em arquétipos do gênero e se propagaram pela Europa, graças às viagens de trovadores e, sobretudo, dos jograis, que foram, como vimos, os maiores responsáveis pela difusão cultural na Idade Média. Manuel Silva explica que, embora não fosse fácil viajar e se comunicar a distância nessa época, há informações e documentos históricos e literários que testemunham uma corrente prática de intercâmbio entre as cortes trovadorescas, por motivos diversos:

[...] a curiosidade, as viagens – voluntárias ou não – e as expedições militares, a comunidade de interesses ou de preocupações, a colaboração literária, a confluência (acidental ou prevista) na corte do mesmo magnate e, quantas vezes, a rivalidade, quer de cariz pessoal quer ao serviço das pendências entre

⁹⁹ Original: “– En Pèire, per mon chantar bël / Ai de mi Dons gantz et anèl, / E mant autre n’an atressi / Agut de domnas per lur chant; / E cel que contra chantar di / Sembla ben qu’ane rebuzant. // – Ugon, si vos n’avètz joèl, / Autre n’a la carn e la pèl, / E chantatz quant el es el ni. / E quan vos enformatz son gant, / Autre enforma [son] lauri: / Dont vos anatz brezanejant” (BEC, 2000, p. 252). Agradeço à professora Yara Frateschi Vieira pelas pertinentes observações e sugestão de fontes referentes à correta tradução dos termos *gantz*, *enformatz*, *lauri* e *brezanejan*.

senhores, quer ainda o mero prazer do debate literário, ideológico, de costumes, político, lúdico ou acintoso (1993, p. 6).

Assim, com o intercâmbio literário, as disputas poéticas desenvolveram-se em outras formas mais ou menos diferenciadas em outros países. Temos, por exemplo, da Itália, a *tenzone* e o *contrasto* e, da Península Ibérica, as tenções galego-portuguesas (de que trataremos no próximo subcapítulo).

A *tenzone*, além da nomenclatura sinônima, tem em comum com a *tenso* a pertença a um sistema de gêneros cortesões, mas diferencia-se da parente provençal em sua forma por tratar-se de um diálogo entre sonetos, que não eram musicados nem se destinavam à *performance* pública. No primeiro soneto era feita a proposição do tema, que deveria ser respondido pelo interlocutor em outro soneto, reproduzindo o esquema métrico do proponente. Segundo Segismundo Spina, em seu *Manual de versificação românica medieval*, esse gênero foi bastante cultivado pelos poetas da corte siciliana de Federico II, como Jacopo Mostacci, Giacomo da Lentini e o Abade de Tivoli (2003, p. 211). Entre as *tenzoni* mais famosas está a de Dante Alighieri e Forese Donati (poeta fiorentino e primo de esposa de Dante), composta entre 1293 e 1296 e formada por seis sonetos, três de cada interlocutor, e nos quais os dois contendores lançaram-se diversas ofensas: de ser ladrão e glutão, de negligenciar a esposa deixando-a sempre só na cama, de pertencer a uma família marcada pelos roubos e pelas traições conjugais, de ser pobre e miserável, de ter falsa modéstia etc.

O *contrasto* é um debate típico da poesia popular e jogralesca produzida na Itália do século XIII. É um debate em que podem dialogar dois namorados, outros personagens e até mesmo seres inanimados, como a rosa e a viola, ou entidades espirituais, como a virgem e o demônio. Seu tom costuma ser jocoso-realista e as réplicas, encaradas pelos interlocutores como piadas ou provocações. Além disso, de acordo com a “Analisi comparata della *tenzone* e del *contrasto* in base alla semiologia e alla semantica strutturale” (1999) efetuada por Grazia Lindt, uma marca diferencial do *contrasto* é o fato de ser, muitas vezes, um “gênero de desabafo, enquanto a tenção não é”¹⁰⁰ (1999, p. 69). Entre os autores de *contrasto*, destacam-se, por exemplo, Jacopone da Todi, religioso venerado como beato pela Igreja católica, considerado pelos críticos como um dos mais importantes poetas da Itália medieval, autor do famoso *contrasto* entre o vivo e o morto; e Cielo d’Alcamo, poeta e dramaturgo nascido na primeira metade do século XIII, um dos mais significativos representantes da poesia jogralesca siciliana

¹⁰⁰ Original: “[...] il contrasto è genere de sfogo, mentre la *tenso* non lo è”.

e autor do conhecido *contrasto* “Rosa fresca aulentíssima”, um diálogo entre um amante e sua *madonna*, composto por trinta e duas estrofes de cinco versos, das quais, a título de exemplo, apresentamos as primeiras:

– Rosa fresca perfumosíssima, que surge com o verão,
As mulheres, donzelas e casadas, te desejam;
Tira-me desse fogo da paixão, se for essa a tua vontade.
Por tua causa não tenho sossego, noite e dia,
Pensando somente em ti, *madonna* minha.

– Se por mim te atormentas, é a loucura que te faz assim.
Tu podes romper o mar, semear ao vento,
Recolher toda a riqueza deste século;
Mas não podes ter-me neste mundo:
Eu preferiria que me raspassem os cabelos¹⁰¹.

– Se te raspares os cabelos, que antes eu esteja morto,
Porque então eu perderia minha alegria e consolação.
Quando passo por ti e vejo-te, rosa fresca do jardim,
Bom conforto me dais, a todo momento.
Façamos que se ajunte o nosso amor.

– Não quero que nosso amor se ajunte, e me dê licença:
Se aí te encontram meu pai e meus outros parentes,
Cuidado para que não te peguem estes rápidos corredores.
Como já tiveste a sorte de uma boa vinda,
Aconselho que tomes cuidado com a partida.
[...]¹⁰².

Na passagem do Quatrocentos para o Quinhentos, é findada a era de ouro das tenções – junto com o declínio do Trovadorismo e a transformação das atividades jogrescas, como vimos no capítulo anterior. No entanto, a linhagem dos gêneros dialogados continua a gerar descendentes, parentes um tanto distintos das tenções¹⁰³. Um exemplo, que em parte lembra o *jeu-parti* do norte francês e as *coblas tensonadas* provençais, são as *preguntas e repuestas* castelhanas do século XV, que constituem 25% das composições reunidas no *Cancioneiro de*

¹⁰¹ Isto é, “preferiria tornar-me freira” (BEC, 2000, p. 378).

¹⁰² Original: “– Rosa fresca aulentis[s]ima ch’apari inver’ la state, / le donne ti disiano, pulzell’e maritate: / tràgemi d’este focora, se t’este a bolontate; / per te non ajo abento notte e dia, / penzando pur di voi, madonna mia. // –Se di meve trabàgliti, follia lo ti fa fare. / Lo mar potresti arompere, a venti asemenare, / l’abere d’esto seculo tut[t]o quanto asemmare: / avere me non pòteri a esto monno; / avanti li cavelli m’aritonno. // – Se li cavelli artón[n]iti, avanti foss’io morto, / ca’n is[s]i [si] mi pèrdere lo solacc[i]o e ’l diporto. / Quando ci passo e véjoti, rosa fresca de l’orto, / bono conforto dónimi tu[t]tore: / poniamo che s’ajúnga il nostro amore. // – Ke ’l nostro amore ajúngasi, non boglio m’atalenti: / se ci ti trova pàremo cogli altri miei parenti, / guarda non t’ar[i]golgano questi forti co[r]renti. / Como ti seppe bona la venuta, / consiglio che ti guardi a la partuta // [...]” (BEC, 2000, p. 378).

¹⁰³ De acordo com Jones, o debate medieval deixou seu legado inclusive para os gêneros dramáticos, uma vez que as “comédias” medievais também seriam análogas às tenções (JONES, 1934, p. 12-13).

Baena (1425). Segundo Carlos Alvar, em “Il dibattito nella poesia dei *cancioneros*”, nas *preguntas e repuestas* “um poeta põe um problema e outro responde, de modo que os interlocutores não desenvolvem sua fala mediante um percurso individual de estrofes alternadas, mas geralmente cada parte intervém apenas uma vez, com um texto completo, sem interrupções”¹⁰⁴ (1999, p. 359). Há, ainda, outras peculiaridades: tais composições não possuíam tom satírico ou maledicente, pois se dedicaram quase exclusivamente à especulação, adquiriram um tom grave e abandonaram a rigidez formal das *tenções*, valorizando mais o conteúdo que a forma (p. 358-359).

No que diz respeito à técnica, as *preguntas e repuestas* se avizinham das epístolas, como a famosa *Supplicatio* de Guiraut de Riquier e a correspondente *Declaratio* de Afonso X. Logo, seguem de perto o que prescrevem as *artes dictaminis* e costumam possuir: uma saudação ou fórmula de cortesia inicial; *captationes benevolentiae*; solicitação de uma resposta (o que às vezes ocorre com insistência, pois a obtenção da resposta significa certo reconhecimento literário); repetição na resposta dos mesmos modelos retóricos que aparecem na pergunta (algo próprio não só dos gêneros epistolares como também, de outra forma, das *tenções*, em que os interlocutores repetem o esquema métrico e rímico do adversário); caráter de debate dialético, embora seu discurso seja mais didático que dialógico e utilize mais amplamente figuras – menos as figuras dialéticas (como *concesio*, *conciliatio*, *distinctio*, *comunicatio*, *correctio*) e mais as *probationes* aristotélicas (como *argumentum*, *sententia*), entre as quais são mais frequentes o *exemplum* e o *símile* (presentes na metade dos casos), o que põe em relevo uma tendência ao raciocínio analógico nas disputas castelhanas do século XV (ALVAR, 1999, p. 362).

Por fim, é interessante mencionar, ainda, mais um gênero do século XV luso-castelhano: o processo amoroso. Como exemplo, destacamos “O cuidar e o suspirar”, um combate longo, de caráter alegórico e judicial, travado entre Nuno Pereira e Jorge da Silveira e que abre o *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende (1516). Esse texto sobressai como um dos mais importantes processos amorosos por tratar-se de uma composição híbrida, que mistura diversas características presentes em outros gêneros dialogados distintos:

Como ambos [Nuno Pereira e Jorge da Silveira] defendem duas teses contrárias e acabam apelando para a intervenção de um árbitro (Lianor da Silva), seria de supor que se tratasse de um *partimen*; porém o processo se desenvolve sob a forma de *tenção*, pois ambos os contendores são convictos

¹⁰⁴ Original: “[...] un poeta pone un problema ed un altro risponde; [...] gli interventi non si sviluppano mediante un percorso individuale di strofe alterne, ma in generale ogni interlocutore interviene un’unica volta, con un testo completo, senza interruzioni”.

de suas teses, e estas não foram apresentadas de início sob a forma de dilema em que o contendor pudesse escolher a sua. A tese consistia em saber se o verdadeiro amor estava em *cuidar* (imaginar, meditar a *coita* amorosa) ou em *suspirar* (pela mulher amada). As primeiras réplicas da composição são apresentadas em estâncias alternadas, não simétricas na rima porém; o árbitro toma conhecimento da pendência e pede às partes a constituição de juízes, com cuja intervenção o debate se desenvolve; abandonam o processo inicial das estrofes alternadas – agora impraticável com o aumento dos participantes: cada qual argumenta numa série mais ou menos longa de estrofes formando um todo, opondo-se tematicamente cada série, mas sem observância da simetria rímica. A composição aproxima-se então das *preguntas*. Outra novidade ainda consiste na intercalação de *poemas de forma fixa* em meio das alterações. A particularidade mais notável do ponto de vista versificatório, original em todos os sentidos, reside, porém, na técnica miscelânea da composição, em que o torneio se utiliza de todas as modalidades possível dos gêneros dialogados (SPINA, 2003, p. 212-213).

Após esse breve percurso, podemos perceber diferenças entre as tenções trovadorescas e os debates que lhes antecedem e lhes sucedem, pois estes utilizaram locutores inanimados e animais, o que não costuma ocorrer nas tenções (a exceção é o *contrasto*); são escritos em prosa ou *prosimetrum* (prosa misturada com versos), o que não ocorre nas tenções, sempre escritas em versos; neles há desigualdade no tamanho das intervenções de cada locutor, enquanto na tenção as estrofes devem ter a mesma dimensão; neles há presença de prólogo e de incisos declarativos (“a rosa diz:”; “o narciso responde:”) que interrompem o diálogo, o que não ocorre nas tenções (BEC, 2000, p. 13).

Não desconsiderando as especificidades de cada gênero, é possível atestar que existe uma espécie de continuidade, entre os séculos, de uma tradição dialogística que parte do mundo antigo e chega à tenção medieval (BEC, 2000, p. 14). E foi com base nas diversas e variadas sobrevivências do gênero que muito se cogitou, entre os estudiosos, se a tenção medieval remontaria aos diálogos platônicos ou à poesia bucólica; se haveria uma origem árabe ou um ponto de contato com o *conflictus* latino. Poderia ser derivada do sirventês-tenção, uma vez que a réplica seguia as mesmas métrica, rimas e melodia que a do sirventês a que respondia? Cogitou-se inclusive uma possível procedência jogralesca: Jeanroy levantou a questão de os gêneros *tensonados* parecerem-se muito com os hábitos próprios da jograria, pois seria muito natural pensar “que dois jograis, encontrando-se, tivessem a ideia de se associar para dar à sessão de recitação um caráter dramático, despertando a curiosidade pela atração de uma luta

onde cada um tentaria (ou fingiria tentar) eclipsar ou ridicularizar o seu rival”¹⁰⁵ (1934, v. II, p. 250, apud BEC, 2000, p. 15, nota 1). Essa hipótese é tentadora para o tema deste trabalho, em cujo desenvolvimento é possível percebermos que a história da jograria corre em paralelo com a história dos gêneros dialogados e, especialmente, das tenções, o que já é extremamente relevante de constatar. Todavia, tais conexões ainda não podem ser tomadas como provas de uma exata origem dos gêneros *tensonados* medievais. Limitamo-nos, portanto, a concordar com Riquer sobre a influência da jograria na conformação do debate trovadoresco, ao lado da cortesia: “a arte jogralesca deu à tenção sua espontaneidade e técnica, e os costumes cortesões deram sua tendência ao engenho e à casuística amorosa”¹⁰⁶ (1992, t. I, p. 70).

Vejamos, agora, as especificidades das disputas poéticas peninsulares.

2.3 A TENÇÃO GALEGO-PORTUGUESA

A disputa poética também se aclimatou, como vimos, nos paços reais e senhoriais da Península Ibérica, com as tenções galego-portuguesas, que conhecemos por meio dos trinta e três exemplares, conforme levantamento feito por Manuel Álvaro Ferreira da Silva, em *A tenção galego-portuguesa: estudo de um género e edição de textos* (1993), que nos foram legados pelos cancioneiros peninsulares. Estes, curiosamente, e ao contrário dos cancioneiros provençais e franceses, não destinaram uma seção exclusiva para os debates, que se encontram dispersos entre as “seções” de amor, de amigo e, sobretudo, de escárnio e maldizer. Como não costumavam ser acompanhadas de *razos* ou rubricas atributivas, a identificação das tenções nos cancioneiros “é confiada essencialmente à presença, no primeiro verso de cada uma das estrofes da cantiga, incluindo as *fiindas*, do nome de um dos dois trovadores que, alternadamente, se apostrofam” (GONÇALVES, 2000, p. 622). Além das apóstrofes, há outras características que permitem distinguir as tenções das demais modalidades trovadorescas.

Em seu Capítulo VII, o anônimo autor da *Arte de trovar*, poética fragmentária que precede o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, assim define as tenções:

¹⁰⁵ Original: “[...] que deux jongleurs se rencontrant eussent l’idée de s’associer pour donner à la séance de récitation un tour dramatique, et piquer la curiosité par l’attrait d’une lutte où chacun essaierait (ou feindrait d’essayer) d’éclipser ou de ridiculiser son rival”.

¹⁰⁶ Original: “el arte juglaresco debió darle [à tenção] su espontaneidad y su técnica, y las costumbres cortesanas, su tendencia al ingenio y a la casuística”.

Os trovadores fazem outras cantigas que se chamam tenções, porque são feitas em forma de razão que um tenha contra o outro, em que um diga aquilo que por bem tiver na primeira cobra, e o outro responda-lhe dizendo o contrário. Estas se podem fazer de amor, de amigo ou de escárnio e maldizer, mas devem ser de mestria. E destas pode fazer quantas estrofes quiserem, fazendo para cada uma a sua estrofe par. Se houver finda, façam uma para cada interlocutor, ou duas para cada, pois não convém que um faça mais estrofes ou mais findas que o outro (ARTE, 1982, p. 15)¹⁰⁷.

A partir dessa demarcação teórica, entende-se que a tenção galego-portuguesa é também um debate dialogado marcado por traços de oposição (“são feitas em forma de razão que um tenha contra o outro, em que um diga aquilo que por bem tiver na primeira *cobra*, e o outro responda-lhe dizendo o contrário”). Na leitura dos cancioneiros percebe-se, contudo, que a oposição de argumentos foi muito esbatida em algumas tenções (SILVA, 1993, p. 3), nas quais encontramos, segundo Graça Videira Lopes, em *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, “mais um diálogo irônico do que uma disputa, normalmente as que visam uma terceira pessoa e não os próprios contendores” (1994, p. 110).

Ainda de acordo com a *Arte*, a composição deve ser construída em estrofes alternadas e de igual número, respeitando-se a regra das *coblas doblas*, tendo o interlocutor que inicia a tenção o privilégio de poder lançar o tema e fixar o esquema formal. Na prática, porém, essa norma não foi seguida à risca, pois, das trinta e três tenções, vinte e quatro seguiram o preceito das *coblas doblas*, segundo Tavani, em seu *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese* (1967, p. 316-317), e outras seis o seguiram parcialmente, conforme Angela Correia, no artigo “O sistema das coblas doblas na lírica galego-portuguesa”:

Se as tenções se encontram largamente representadas no conjunto mais regular das coblas doblas, como se esperaria, já que os trovadores deveriam responder “pelas rimas” aos seus adversários, elas encontram-se também no grupo de cantigas com número par de estrofes apenas parcialmente doblas. De facto, existem 6 tenções em que o princípio da resposta “pelas rimas” é em parte

¹⁰⁷ Na edição de D’Heur: “Outras cantigas fazem os trovadores, *que cham<ã> tenções, porque son feytas per maneira de rrazõ que hu<ũ> haja contra outra, ã que diga aquelo que por bê tener na prim<eir>a cobra, e o outro rresponda-lhe na outra dizend<o> o conrayro. Estas se podê fazer d’amor ou d’amigo ou d’escarnho ou de mal dizer, pero que devê de seer de mee<stria>, e destas poden fazer quantas cobras quiserê, fazendo cada huã sua par. Se hy ouver d’aver fiinda, faze<n> ambos senhas ou duas duas, ca nõ convem de faze<r> cada huã mays cobras nê mays fii<n>das que o outr<o>” (1975, p. 333); na edição de Tavani: “Outras cantigas fazem os trovadores que cham<am> tenções, porque son feitas per maneiras de razom que um haja contra outro, en que e<l> diga aquelo que por bem tener na prim<eir>a cobra, e o outro responda-lhe na outra dizend<o> o contrairo. // Estas se podem fazer d’amor ou d’amigo ou d’escarnho ou de maldizer, pero que devem de ser de me<stria>. E destas poden fazer quantas cobras quiserem, fazendo <por> cada ãa a sua par. Se i ouver d’aver finda, faze<m> ambos senhas, ou duas duas, ca nom convem de fazer cada um mais cobras nen mais findas que o outr<o>” (1999, p. 43).*

quebrado. Se tal tem a ver com a avaliação de perícia em que dois autores parecem envolver-se é difícil apurar (CORREIA, 1995, p. 78).

Ainda quanto à forma, nas tenções coligidas nos cancioneiros predominam os textos com quatro *cobras* de sete versos decassílabos, com a alternância de *cobras* completas. Entre os recursos empregados destacam-se as estrofes *capfinidas* e *capcaudadas*, a rima derivada, a palavra-rima e o dobre (SILVA, 1993, p. 157-163) – que, como veremos no capítulo seguinte, estão igualmente entre os recursos de repetição mais utilizados pelos trovadores e jograis em suas sátiras.

No que se refere à subclassificação – dada pelo conteúdo, já que a forma é o distintivo do gênero –, vimos que a *Arte* informa que a tenção pode ser de amor, de amigo, de escárnio ou de maldizer. No entanto, segundo os estudiosos pesquisados, não teríamos tenções de amigo de fato dentre as que nos chegaram via cancioneiros, pois as cantigas de amigo dialogadas não apresentam as mesmas características comuns às tenções. Silva (1993, p. 10) lembra que as cantigas de amigo são, em sua maioria, de refrão (468, num total de 401) e não de mestria, como deveriam ser as tenções, de acordo com a *Arte*. E Tavani observa que nos cancioneiros há

poucos espécimes de textos onde os amantes conversam sobre suas relações por *cobras* inteiras – segundo o modelo de tenção – e não apenas por segmentos estróficos, como, por exemplo, na cantiga de Johan Garcia de Guilhade *Senhor, vedes-me morrer*: a assimilação destes colóquios ao “gênero” tenção não parece lícita, pois falta-lhes um dos requisitos essenciais, ou seja, a intervenção autêntica ou simulada de dois autores distintos que se interpelam pelo nome no primeiro verso de cada estrofe (2002, p. 266-267).

Além disso, para Silva, como não há registros de trovadoras entre os galego-portugueses,

as tenções de amigo, a existirem, só poderiam ser fictícias, isto é, o seu autor seria um trovador e os intervenientes seriam, hipoteticamente: - ou *ela* e *ele* [...]; - ou *ela* e *ela* [...]. Tenções de amigo fictícias poderiam ser, por exemplo, a cantiga “Amiga, faço-me maravilhada” (B 573 / V 177), de D. Dinis, e a cantiga de João Baveca “Como cuidades, amiga fazer” (B 1230 / V 835), que, pela estrutura temática (*razões* contrárias expostas em estrofes alternadas) e formal (cantigas de mestria em *coblas doblas* – uníssonas, em D. Dinis) se assemelham a tenções (1993, p. 10).

Sem embargo a essas constatações, não podemos confirmar a inexistência das tenções de amigo. Já que o anônimo tratadista as menciona, é possível que elas tenham existido de fato (e não foram registradas ou coligidas nos cancioneiros, como teria ocorrido com as cantigas de vilão, as risabelhas etc.) ou em teoria.

É interessante, também, notar que, conquanto a poética fragmentária e as cantigas e tenções galego-portuguesas não indiquem que o *partimen* fosse considerado pelos trovadores e jograis como forma ou subgênero ao lado da tenção, muitos estudiosos, na tentativa de preencher as lacunas da lírica peninsular, comparando-a com a matriz occitânica e seus paradigmas, categorizaram alguns debates galego-portugueses como *partimen* ou tenção-*partimen*.

De tal modo considerando a ausência de tenções de amigo e a presença de *partimens* nos cancioneiros, as trinta e três tenções que nos chegaram são classificadas por Silva (1993) como sendo vinte e nove tenções de escárnio e de maldizer, duas tenções de amor e dois *partimens*. Giulia Lanciani, por sua vez, em “Per una tipologia dela tenzone galego-portoghese”, estabelece uma classificação um tanto mais pormenorizada, com base em tipologias de estrutura e conteúdo da tenção galego-portuguesa: teríamos dezesseis *preguntas* (os participantes discutem um único problema ou um único aspecto da questão debatida, sobre a qual o primeiro interlocutor perguntou ao segundo), dois “pedidos de recompensa”, duas “polêmicas literárias”, um “jogo poético”, seis “*gabs* do orgulho jogralesco”¹⁰⁸ e seis “tenções-partimens” (quando há elementos do *partimen* enxertados numa estrutura de tenção) (1995, p. 120-130)¹⁰⁹.

Como se vê, os exemplares que a tradição galego-portuguesa dos debates nos legou encontram-se predominantemente no campo da sátira, e não é de se estranhar, portanto, que os trovadores e jograis empreguem nas tenções os mesmos campos sêmicos utilizados nas cantigas de escárnio e maldizer¹¹⁰. As disputas vão, pois, “da paródia sutil ou veladamente satírica ao

¹⁰⁸ O termo *gab* é usado para referir as composições em que os autores se gabam de sua competência poética, de outra habilidade ou de alguma qualidade pessoal, como no *gap* provençal ou no *vanto* italiano. O *gab* costuma ser mencionado pelos estudiosos como estratégia discursiva típica da jograria, já que os segréis constantemente se louvam nas cantigas e tenções. No entanto, ainda que em menores frequência e intensidade, o autoelogio também é empregado pelos trovadores, como teremos oportunidade de observar nas análises do quarto capítulo.

¹⁰⁹ No que se refere às oito tenções de Lourenço, Lanciani as classifica como sendo quatro *gabs* (V 1010; V 1022; V 1034; B 1493, V 1104), três *preguntas* (V 1032; V 1035; B 888, V 472=1036) e um pedido de recompensa (B1494, V1105) (1995, p. 120-130). Abordaremos essa classificação durante as análises do *corpus*.

¹¹⁰ Além do *ethos* trovadoresco e dos campos sêmicos derivados da poesia amorosa, Tavani identifica quatro principais campos sêmicos das cantigas satíricas: campo sêmico do ultraje, campo sêmico alimentar, campo sêmico da polêmica social (em que entram a incompetência do adversário, a crítica aos privados, as atividades mercantis e militares, entre outros temas) e o campo sêmico do obsceno (TAVANI, 2002, p. 248-263).

insulto versificado e ao impropério calunioso”, com uma “gama vastíssima de modalidades e formas, de tons e modulações” (LANCIANI, 1995, p. 11¹¹¹). Conforme Elsa Gonçalves no verbete “Tenção” (2000) do *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa* de Lanciani e Tavani, predominam os debates em torno de questões relativas “à competência do trobar ou ao estatuto social dos intervenientes e das donas por eles cantadas, e bem assim os ataques contra os jograis, acusados de incompetência profissional, presunção e maus costumes” (GONÇALVES, 2000, p. 624). E no vocabulário utilizado pelos trovadores e jograis em suas disputas poéticas, além dos termos *tençon*, *entençon*, *entençar*, sobressaem as “séries lexicais relativas à situação de diálogo (*preguntar* e *pregunta*, *responder*; *tornar recado*, *partir* e *departir*, *conselhar* e *conselho*, *razon*) e sobretudo à contenda verbal (*cometer*, *pelejar*, *travar*, *julgar* e *juízo*, *baratar*, *defender*, *vencer*)” (p. 624).

Afunilando mais o temário da tenção, Silva identifica os três maiores núcleos temáticos dessas composições: amor, qualidade no trovar e jograria, com nove, oito e dez tenções, respectivamente (1993, p. 128). Tais dados diferenciam-se dos occitânicos, pois na Provença os temas qualidade do trovar e jograria não tinham o mesmo peso que na Península e sua presença não era tão frequente nos debates. Além disso, tal diferença teria a ver, segundo Silva, com o modo de inserção social dos jograis nos dois ambientes:

Perante uma tão evidente diferença no peso específico do tema no nosso *corpus* [galego-português] e no das *tensos* provençais, assalta-nos a suspeita de que tal diferença recobre uma outra: a do tipo de inserção do jogral em um meio social diversificado: feudal, na Provença; de poder centralizado, nos reinos peninsulares, empenhados nas tarefas da reconquista (1993, p. 144).

No tocante aos atores envolvidos no jogo dos debates poéticos, concordamos com Brandenberger quando este entende ser necessário verificar quem fala com quem, sobre que tema se fala, qual é a razão do diálogo e quais as relações literárias entre os autores (1999, p. 382). Vimos, antes, que Jeanroy creditou aos hábitos jogralescos uma forte identidade com as características da tenção medieval, cogitando ser esta originada daqueles. Além disso, segundo Jones, ao tratar dos debates occitânicos, os jograis “parecem ter tomado mais gosto pela tenção que os trovadores”¹¹² (1934, p. 48). No entanto, na opinião de Silva, nos paços peninsulares os

¹¹¹ Original: “dalla parodia sottilmente o velatamente satirica all’ insulto versificato e all’ improprio scurrile”; “gamma vastissima di modalità e di forme, di toni e di modulazioni”.

¹¹² Original: “paraissent avoir pris plus de plaisir que els troubadours à la tenson”.

trovadores não só teriam sido os primeiros a *entençar* como apresentavam inicial vantagem nas disputas:

É que, integrado no sistema de géneros de origem provençal que receberam perfeitamente constituído, os nossos autores acolheram o género tenção estruturado e disponível para quem o quisesse cultivar; e quem, entre nós, gozava de facto das melhores condições para o fazer eram os trovadores que, pelos seus contactos cortesãos e pela sua maior cultura, dispunham de vantagem inicial (1993, p. 149).

Seja como for, ao examinarmos o contexto da Península, veremos que os jograis não se fizeram de rogados e tiveram uma grande participação nos debates. Por exemplo, jograis intervêm em quase todas as nove tenções sobre a “qualidade no trovar”, conforme categorização de Silva (1993, p. 128), com exceção de uma, em que, contudo, se fala sobre um, Lourenço. E ao examinarmos as tenções entre trovadores e jograis, observaremos que o trovador costuma, de fato, colocar-se como superior ao jogral, dirigindo-lhe injúrias as mais variadas – e muitas vezes violentas – sobre suas características e hábitos, profissionais e pessoais. É oportuno destacar agora a relevante constatação de Silva, que observou uma grande compostura dos jograis na tenção galego-portuguesa, quando comparados às *tensos* de Provença, em que os jograis acorriam frequentemente ao baixo calão e às ameaças violentas para contra-atacar os trovadores, o que teria a ver, igualmente, com o contexto social diferenciado:

O feudalismo que vigorava além-Pirinéus permitia aos jograis maior liberdade de movimentos e de opções e concedia-lhes uma liberdade de expressão e um à-vontade, por vezes impressionantes. Os senhores, com alguns dos quais *entençam* directamente, não escapam às acusações de avareza, pobreza culposa, por falta de tino, insensatez, cobardia, deboche, falsidade, traição... [...]. Na Península, onde um poder centralizado congrega os nobres em um pequeno número de cortes, abundam quer as marcas de orgulhosa altivez dos nobres quer as de confrangimento e timidez reverencial que coagiam os jograis (1993, p. 152).

Brandenberger acredita que os ataques dos trovadores constituiriam “uma canalização de agressões latentes contra um indivíduo que seria mais fraco, aparentemente, do ponto de vista literário e, de fato, socialmente inferior, representante de todo o sofrimento de uma classe

social”¹¹³ (1999, p. 388). Mas nesse ponto não concordamos completamente com autor, pois não cremos que uma interpretação exclusivamente realista seja aplicável à sátira galego-portuguesa em sua totalidade. Ao contrário, ainda que certamente permeável às influências do ambiente sócio-histórico, esta nos parece pretender-se, em muitos casos, mais jocosa e burlesca do que séria e invectivante – e seus autores, como conjecturou o próprio Brandenberger, “*personas literárias criadas por eles mesmos*”¹¹⁴ (1999, p. 382). Nesse sentido, é preciso continuar sublinhando o caráter retórico e lúdico, ao lado do satírico, de grande parte das tenções peninsulares, por ser um fator constituinte da tenção medieval – e mais ou menos presente nos gêneros dialogados desde as suas origens antigas, conforme concluímos no subcapítulo anterior – que foi amplificado em âmbito galego-português. Muitos estudiosos já nos alertaram sobre isso, vejamos melhor na parte seguinte.

2.3.1 *Sátira e ludismo no jogo retórico-poético das tenções*

Jean-Michel Mehl lembra que o período medieval se individualiza “sob o signo de um crescimento lúdico” em todas as práticas sociais (2006, v. II, p. 32). Vale lembrar, como exemplo, que o primeiro manual dos jogos medievais, o *Libro del ajedrez, de los dados y de tablas*, foi redigido em 1283 por Afonso X, grande mecenas de trovadores e jograis e em cujo reinado se viu aumentar a produção trovadoresca, que, nas palavras de Jesús Montoya Martínez, “tem muito de jogo, tanto em sua forma como em seu conteúdo”¹¹⁵ (1991, p. 369).

Conforme Verónique Klauber, na arte da disputa medieval menos importaria encontrar a solução de um problema que suscitar um jogo verbal em que os contendores possuem “armas retóricas iguais (de modo que não há um vencedor nem mesmo um verdadeiro julgamento). Sejam os debates didáticos, paródicos ou a respeito da casuística cortês, a função lúdica prevalece sobre a busca da verdade”¹¹⁶ (2001a, p. 182). Igualmente pensa Martín de Riquer,

¹¹³ Original: “una canalización de agresiones latentes contra un individuo que sería más débil, aparentemente, en lo literario, y que de hecho es sobre todo inferior en lo social – un individuo que sería, al mismo tiempo, representante de y sufriero todo por una capa social”.

¹¹⁴ Original: “personajes literarios creados por ellos mismos”.

¹¹⁵ Original: “tiene mucho de juego, tanto en su forma como en su fondo”.

¹¹⁶ Original: “armes rhétoriques égales (de sorte qu’il n’y a pas de vainqueur ni même de véritable jugement). Que le débat soit didactique ou parodique ou qu’il relève de la casuistique courtoise, la fonction ludique l’emporte toujours sur la recherche de vérité”.

para quem o objetivo dos debates trovadorescos não é “defender a verdade, a justiça, o bom sentido nem o conveniente, mas sim exhibir agudeza e engenho”¹¹⁷ (1992, t. I, p. 68).

Já vimos também que Menéndez Pidal (1957, p. 150) e Carolina Michaëlis (1994, p. 113) concordam que as injúrias elaboradas nas cantigas e tenções satíricas, como as que são feitas a Lourenço, não podem ser entendidas sempre ao pé da letra, por terem muito de jogo satírico, de zombaria burlesca. Para Marta Madero, tais zombarias estavam circunscritas na esfera da *injúria lúdica*, mas alerta que isso “não significa que não tivessem capacidade de ferir ou provocar situações dramáticas”¹¹⁸ (1992, p. 24). Da mesma maneira avalia Graça Videira Lopes, ao concordar que a faceta lúdica de muitas cantigas deve ser levada em conta e ao alertar que tal consideração “não significa que sua dimensão de textos de intervenção deixe de implicar, muitas vezes, um difícil equilíbrio entre combate, violência e riso – equilíbrio que, em todos os tempos, define o território flutuante da sátira” (2002, p. 13).

Essa possibilidade de a sátira “ferir ou provocar situações dramáticas” nos remete ao que Afonso X formulou defensivamente na Lei XXX da “Partida segunda” de *Las siete partidas*. Em seus estudos sobre as relações entre a sátira trovadoresca peninsular e o *corpus* jurídico afonsino, Paulo Roberto Sodré observa que a burla galego-portuguesa “não parece ter sido produzida de modo simples ou aleatório” (2013, p. 25), mas constituiria um tipo especial de equívoco, um “jogo de avessos” orientado pelo conceito de *jugar de palabras*, assim exposto pelo rei Sábio:

No jogo devem observar que aquilo que disserem seja apropriadamente dito, não a respeito do que for defeituoso naquele com quem jogarem, mas a jogos dele, como no caso do covarde dizer-lhe que é esforçado, jogar com sua covardia; e isto deve ser dito de maneira que aquele com quem jogarem não se tenha por ofendido, mas que sinta prazer, e ria do jogo tanto quanto os outros que o ouvirem. E que aquele que jogar saiba bem fazer rir no lugar conveniente, porque de outra maneira não seria jogo onde homem não ri; pois sem falha o jogo se deve fazer com alegria e não com sanha nem com tristeza. De modo que aquele que sabe se guardar de palavras excessivas e deselegantes, e usa as que estão nesta lei é chamado palaciano, porque estas palavras usaram os homens entendidos nos palácios dos reis mais que em outros lugares¹¹⁹ (ALFONSO X, 1991, p. 101-102).

¹¹⁷ Original: “defender la verdade, la justicia, el buen sentido ni lo conveniente, sino de exhibir agudeza e ingenio”.

¹¹⁸ Original: “no significa que no tuviesen capacidad de herir o de provocar situaciones dramáticas”.

¹¹⁹ Tradução de Sodré (2012, p. 141, nota 2). Original afonsino: “E en el juego deven catar que aquello que dixieren sea apuestamente dicho, e non sobre aquella cosa que fuere en aquel lugar a quien jugaren, mas a juegos dello, commo sy fuere covarde dezirle que es esforçado, jugarle de cobardia; e esto debe 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. E otrosy el que lo dixiere que lo sepa bien rreyr en el lugar do conveniere, ca de otra guysa

Segundo essa lei, o *jugar* consistia em apresentar fatos e exemplos às avessas, sem desonra ou fúria, de modo que os homens os aproveitassem, rindo-se e alegrando-se, o que o circunscreveria, pois, no âmbito da injúria lúdica, uma vez que a noção de jogo, de acordo com Madero, permitia inscrever “certos atos no domínio de uma violência que não desonrava, sempre e quando a vítima estivesse de acordo com essa maneira de ver as coisas. O jogo, enquanto relação compartilhada e unanimemente aceita pelos participantes, apagava o efeito injurioso”¹²⁰ (MADERO, 1992, p. 38). Por conseguinte, aquele que quebrasse o acordo e não considerasse essas conveniências “recairia provavelmente em injúria e em desonra, proibidas por lei, e, mais ainda, em conduta não palaciana, descortês, o que era grave no convívio com o rei, passível de pena” (SODRÉ, 2010, p. 16), pois a mesma Partida alerta:

Os que tais palavras usarem e souberem delas tirar proveito deve o Rei amar e apreciar, proporcionando-lhes muita honra e bens. E os que se atreverem a jogar não sendo conhecedores disso, sem o que se mostrarão por atrevidos e tolos, devem ser por pena afastados da corte e do palácio¹²¹ (ALFONSO X, 1991, p. 102).

De tal modo:

Dizer mal de alguém por meio do *jugar de palabras* ou jogo de avessos consistiria [...] em uma estratégia de produção satírica poética pela qual o trovador é presumivelmente orientado a elaborar *um tipo especial de burla e de equívoco*, tratando do inverso das qualidades dos cortesãos durante o *fablar em gasaiado* ou entretenimento da corte, garantindo-lhes o humor e a diversão, evitando-se o constrangimento e a ira (SODRÉ, 2013, p. 25).

Como se vê, desde, pelo menos, Montoya Martínez (1989), a Lei XXX assumiu um caráter mais de preceptiva literária que de texto jurídico, e o *jugar* afonsino pode, assim, para os estudiosos mais recentes do assunto, ser considerado uma chave de leitura para o estudo das cantigas satíricas:

non serie juego onde omne non rrye; ca sin falla el juego con alegria se deve fazer, e non con sanna nin con tristeza. Onde quien se sabe guardar de palabras sobejanas e desapuestas, e usa destas que dicho avemos en esta ley, es llamado palaçiano, porque estas estas palabras usaron los omnes entendidos en los palaçios de los Reyes más que en otros lugares [...]” (ALFONSO X, 1991, p. 101-102).

¹²⁰ Original: “ciertos actos al dominio de una violencia que no deshonoraba, siempre y cuando la víctima estuviese de acuerdo con esta forma de ver las cosas. El juego, en tanto relación compartida y unánimemente aceptada por los participantes, borraba el efecto injurioso”.

¹²¹ Original: “[...] los que tales palabras usaren e sopieren en ellas avenir, develos el Rey amar e preçiar, e fazer mucha de onra e de bien; e los que se atrevieren a fazer esto non seyendo sabidores dello, syn lo que se mostrarien por atrevidos e por nesçios, deven aun ver por pena ser alongados de la corte e del palaçio”.

Diferentemente da simples burla e da injúria lúdica, portanto, o *jugar de palabras* não apenas apresentaria uma *broma* com fins jocosos ou uma *injúria* com fins lúdicos, mas fá-los-ia de uma maneira muito específica: a “acusação” implicaria necessariamente o *oposto* do que se afirma sobre o visado. Tomar um homem por avaro numa broma ou numa injúria lúdica, por exemplo, poderia sugerir que aquele teria algum traço ou atitude recôndita ou não que o aproximaria da avareza, assim como a qualificação de uma soldadeira como lúbrica poderia revelar que ela, de algum modo, agiria como incasta ou prostituta, já que seria próprio da profissão a soldo o franqueamento ou a comercialização do corpo. Nesses casos, a leitura das cantigas nos conduziria, se não à certeza dessas qualidades, ao menos à suspeita acerca dos hábitos e comportamentos dos visados, porque, ainda que em chave lúdica, a injúria poderia corresponder à certa realidade do *ethos* daquelas personagens, tomadas caricatamente [...] (SODRÉ, 2013, p. 25-26).

Tal chave também pode constituir-se, dessa maneira, em um argumento a favor de Lourenço, levando a entender que as reprimendas que outros trovadores lhe fizeram nas cantigas estariam sob o pacto do *jugar* exposto pelo rei Sábio na sua “Partida segunda”, se considerarmos pertinentes as ilações dos estudiosos.

Acreditamos que a tenção constitui um jogo poético mediado pela cortesia medieval – à qual o *jugar de palabras* certamente rende reverência – e concordamos com o que concluem a esse respeito estudiosos como Ramón Menéndez Pidal, Angela Rodrigues, Giuseppe Tavani, Joaquim Ventura e Graça Videira Lopes. Segundo Menéndez Pidal, o fato de haver tenções entre jograis e trovadores constitui prova concreta de que estes reconhecem naqueles qualidade de poeta, embora sempre os tratem com altivez ou desdenho (1957, p. 13). Para Rodrigues, a existência de tenções que debatem questões profissionais e relacionadas à arte trovadoresca constitui “mais um índice de que trovadores e jograis formavam um grupo coeso” (1979, p. 66). Assim, conforme Tavani, não nos devemos

[...] deixar levar pelas aparências nem tomar como autêntico tudo o que os contendores dizem: correríamos o risco de termos de nos perguntar, por exemplo, por que razão Afonso X não só não levava perante os tribunais, como até hospedava em sua casa e tratava com benévola familiaridade, personagens que – a julgar pelas *tenções* e pelas *cantigas d’escarnh’e maldizer* – deviam ser réus das piores patifarias.

Por outro lado, está comprovado que os poetas medievais, quando trocam entre eles contumélias em verso, não fazem senão participar de um certo tipo de **exercício literário** [...] (2002, p. 271, grifo nosso).

Para atestar o caráter retórico que permeou a disputa poética das tenções, Joaquim Ventura efetiva um levantamento de indicadores: a) havia estabilidade nas relações entre

trovadores e jograis; b) os jograis não seriam meros coadjuvantes nas tenções, uma vez que, por exemplo, entre outras evidências, muitas delas são iniciadas por eles; c) Lourenço, Juião Bolseiro, João Baveca e Pero de Ambroa dispõem de iniciativa poética semelhante à dos melhores jograis provençais; d) as tenções se constituíam num recurso pelo qual os trovadores testariam a habilidade dos jograis, sendo a constatação de imperícia, muitas vezes, um jogo retórico; e) marcas dessa convenção retórica estariam, por exemplo, no uso dos pronomes *vos* e *ti* (este, dos trovadores com relação aos jograis; aquele, dos jograis aos trovadores) e no *tópos* da crítica à *performance* (cantar e tocar mal) e ao comportamento não cortês dos jograis (1993, p. 536-540).

Lopes também entende que o debate era uma das melhores formas para esses artistas testarem e demonstrarem sua mestria no trovar, constituindo-se numa espécie de prova. E cita a tenção entre Lourenço e João Peres de Aboim (“– Lourenço, soías tu guarecer”, V 1010), em que uma fala do segrel (“e veeron poren comigu’ entençar, / e fígi-os eu vençudos ficar; / e cuido vos deste preito vencer”) “parece reforçar essa ideia de desafio que a tenção constituiria” (1994, p. 109-110). Além disso, para a autora, muitas tenções parecem previamente combinadas, conforme se depreende de “– Quen ama Deus, Lourenç’, am’ a verdade” (V1022), na qual Guilhade acusa Lourenço de ter roubado uma tenção, pois, segundo Lopes, a hipótese de furto

[...] leva-nos para um cenário onde as tenções teriam que ser compostas e preparadas antes da sua apresentação pública – ou não se perceberia como poderiam ser “roubadas”. E não há dúvida que o tom jocoso de muitas tenções dos Cancioneiros aponta para o carácter quase teatral deste tipo de cantigas. Mesmo no ciclo do jogral Lourenço, que não deixa, por isto, de ser um dos mais notáveis documentos das relações entre as várias classes sociais da escola trovadoresca, é possível que houvesse uma parte de espetáculo (1994, p. 198).

Com isso, independentemente do presumível duelo de classes que as leituras sociológicas enfatizam, ou concomitantemente a ele, é plausível apontar que as censuras a Lourenço pelos outros trovadores e jograis podem ser consideradas um jogo lúdico, retórico-jocoso e mediado pelas normas éticas e estéticas do Trovadorismo medieval peninsular, em que a crítica literária aos jograis conforma um dos *topoi* característicos da sátira e da tenção galego-portuguesas – coadunando-se a uma convenção comum desde os tempos antigos, em que já se faziam sátiras “ao mau letrado, ao orador ou ao poeta inepto” (HANSEN, 2011, p. 162).

3 *POETRIAE PARA UM ENTENÇAR*

Sabemos que poesia dialogada é “um subgênero com características próprias, coerentes e originais dentro do conjunto da poesia lírica em geral”¹²² (PEDROSA, 2001, p. 135) e vimos que as tenções são uma modalidade complexa, na qual se combinam poesia, sátira e debate, com o fim de deleitar e persuadir, ensinar e mover por meio de um retórico-lúdico. Apesar disso, não há notícias de tratados específicos destinados ao estudo e ao ensino das disputas poéticas, tampouco das tenções galego-portuguesas.

Na ausência de uma *poetria* do *entençar*, precisamos complementar o estudo da tenção efetivado no capítulo anterior, para melhor apreendermos quais recursos poético-retóricos podem ser considerados na análise das tenções de Lourenço. Para tanto, estudaremos as artes poéticas latino-medievais e trovadorescas e identificaremos quais expedientes foram mais apreciados no Medievo europeu e peninsular e, dada sua valorização e difusão, certamente influíram nas composições galego-portuguesas.

3.1 DA *ARS POETRIA* LATINO-MEDIEVAL

Aristóteles, autor do tratado mais conhecido sobre o assunto, define retórica como “a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir” (2005, p. 95). A Retórica clássica pode ser entendida, então, como uma disciplina que identifica e sistematiza os elementos e mecanismos úteis ao convencimento ou *persuasio*, considerando que a função de um determinado discurso é persuadir para *docere*, *delectare* e/ou *movere*.

Dada a influência da cultura grega, sobretudo por via latina, esse sistema – relevante não apenas para a produção discursiva, como também para a análise, explicação e interpretação do discurso – foi (re)apre(e)ndido ao longo dos séculos, ainda que com algumas transformações.

Em sua evolução, a disciplina foi atualizada e adaptada à realidade discursiva de cada contexto espaço-temporal em que esteve inserida. Segundo Massaud Moisés, a Retórica grega era um misto de oratória e poesia; na passagem para os romanos a Retórica se separa da Poética,

¹²² Original: “un subgénero con características propias, coherentes y originales dentro del complejo de la poesía lírica en general”.

assumindo função especificamente oratória; e entre os medievais a Retórica reaproveita as lições gregas e, sobretudo, romanas e se mescla com a Gramática e a Poética – o que teria ocorrido especialmente na Península Ibérica (2013, p. 393-395)¹²³.

A Retórica medieval, segundo Tomás Albaladejo Mayordomo, constitui “uma das mais importantes contribuições históricas para o desenvolvimento e aperfeiçoamento de um sistema aberto a todas as propostas inovadoras necessárias para dar conta adequadamente da comunicação discursiva, com finalidade de atuação sobre o destinatário”¹²⁴ (2008, p. 8). Tal sistema está, decerto, estreitamente relacionado ao da Retórica clássica, da qual mantém as estruturas essenciais, recuperando-as, porém, de acordo com as necessidades comunicativas coevas, num processo de “descobrimiento de novos aspectos ou da necessidade e conveniência de insistir de maneira renovada na constituição de aspectos e elementos anteriormente identificados”¹²⁵ (p. 8). Assim, quando, entre os medievais, os sermões, as cartas e as obras literárias surgem como novas modalidades comunicativas, o cultivo pragmático dos saberes da Retórica clássica dará origem à *ars praedicandi*, aplicada à pregação eclesiástica, à *ars dictaminis*, voltada para a escrita de cartas, e à *ars poetria*, nome dado à gramática preceptiva ou retórica da versificação.

Como as tenções são debates poéticos, interessam-nos especialmente as *artes poetriae* compostas entre os séculos XII e XIII. São conhecidas a *Ars versificatoria* (1175), de Matthieu de Vendôme; a *Poetria nova* (1208-1216) e o *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, ambos de Geoffrey de Vinsauf; a *Ars versificatoria* (1215), de Gervais de Melkley; a *Parisiana poetria* (1220) e o *De arte prosaica, metrica et rítmica*, de John de Garlande; e o *Laborintus* (1250), de Eberhard, o Alemão. Esses autores eram em sua maioria professores de Gramática e se baseavam principalmente no *Da invenção* de Cícero e na *Retórica a Herênio*, sendo também em certa medida herdeiros de Aristóteles, Horácio, Quintiliano, Isidoro de Sevilha, entre outros.

¹²³ Mais tarde, na Renascença, haverá o retorno da retórica oratória (MOISÉS, 2013, p. 394). Nos tempos modernos e pós-modernos, vemos os recursos retóricos presentes na construção dos diversos modos discursivos, mormente na publicidade, e os estudos contemporâneos conjugam a multiplicidade de formas retóricas que nos precederam, sobretudo a retórica clássica ensinada desde o século V a.C., com a Retórica em sentido lato, enquanto arte do discurso em geral.

¹²⁴ Original: “una de las más importantes aportaciones históricas al desarrollo y perfeccionamiento de un sistema abierto a todas las propuestas innovadoras necesarias para dar cuenta adecuadamente de la comunicación discursiva con finalidad de actuación sobre el destinatario”

¹²⁵ Original: “descubrimiento de nuevos aspectos o de la necesidad y de la conveniencia de insistir de manera renovada en la constitución de aspectos y elementos anteriormente identificados”

As *artes poetriae* possuem caráter didático-preceptivo e se utilizam da

[...] técnica da “explicação de textos”, propostos não só para o serviço do velho método do “comentário”, como também para imitação de poetas ou oradores cuja excelência comprovada conduzirá o aluno à criação perfeita. Além do “sentido”, examinava-se também o aspecto “técnico” das obras, com vistas a colher “exemplos” de estilo e composição, de que resultava o elenco de regras e normas da *dispositio*. [...] é assim que nasce todo um corpo “novo” de doutrinas destinadas a completar os tratados dos teóricos antigos (MONGELLI, 1999b, p. 96).

Embora o conteúdo dos tratados latino-medievais não diferisse muito daquele convencionado nos manuais de Gramática e Retórica antigos (MONGELLI, 2009, p. XXXIII), os conhecimentos foram atualizados e adaptados ao ensino de arte poética. Assim, como não se destinavam à produção dos gêneros *iudiciale*, *deliberativum* e *demonstrativum*, mas à composição literária, o tratamento das cinco operações, dimensões ou fases (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio* ou *pronuntiatio*, *memoria*) da elaboração do discurso é aplicado nesse sentido, de modo que predominam os conhecimentos relativos à estrutura e ao estilo, evidenciando-se as lições sobre amplificação e abreviação, escolha vocabular, correção gramatical e ornamentação.

Outro ponto de diferença entre os antigos e os medievais esteve no fato de que, enquanto a Retórica clássica se preocupou mais com o estudo estrutural de palavras e grupos de palavras, a medieval cuidou de, além disso, observar as relações sintáticas e semânticas tanto das microestruturas quanto do todo da composição e de inter-relacionar as funções estética e discursiva. Assim, as operações retóricas deixaram de ser encaradas apenas como componentes estruturais e passaram a categorias criativas e funcionais.

Dos procedimentos da organização utilizados na *dispositio*, a amplificação e a abreviação tiveram grande importância na *ars poetria* latino-medieval, que lhes deu sentidos distintos daqueles que possuíam nos tempos antigos:

Enquanto o termo *amplificatio* era utilizado pelos retóricos da Antiguidade com a acepção de fazer valer uma ideia ou realizá-la, para contribuir desse modo com a valorização dessa ideia – assim se expressou Quintiliano e o recolheu Alcuíno –, recebeu uma acepção distinta na Idade Média. Durante o período medieval, a amplificação esteve mais ligada à redação e ao desenvolvimento de uma ideia. Da mesma maneira, se por *abbreviatio*, na época clássica, se entendia a atenuação de um pensamento rígido, nas *artes*

poetriae latino-medievais passou a designar os diversos meios de encurtar o discurso. Na retórica medieval, pode-se afirmar que, virtualmente, qualquer modificação no discurso com o uso de tropos e figuras se dá sob amplificação ou abreviação.

Dos modos assinalados para introduzir variação em uma matéria dada ou algum elemento de originalidade na composição poética, foi a amplificação o procedimento que mais atenção captou e mais extensamente foi tratado nas *artes poetriae*.

Dentro da amplificação se estudaram os distintos métodos dos quais podia o escritor servir-se para realçar um tema desenvolvendo-o, por meio da reiteração das mesmas ideias ou conceitos sob diferentes aspectos, ou recorrendo a diversos procedimentos estilísticos¹²⁶ (CALVO REVILLA, 2010, p. 25-26).

O peso outorgado à *elocutio* – expressão linguística do pensamento (matéria, conteúdo, provas, ideias, argumentos, etc.) elaborado na *inventio* e organizado na *dispositio* – foi um dos aspectos mais destacados na evolução da Retórica antiga para as poéticas medievais, conquanto “os teóricos que sobre ela se debruçam muito pouco acrescentam, do ponto de vista formal, às bases aristotélicas e ciceronianas” (MONGELLI, 1999b, p. 90).

Para a Retórica antiga, três são as *virtutes elocutiones*: *puritas* ou *latinitas* (correção gramatical), *perspicuitas* (clareza – opõe-se à *obscuritas*) e *ornatus* (embelezamento). Relacionando-se as *virtutes elocutiones* às três principais funções do orador (*docere*, *delectare* e *movere*), os três *genera elocutionis* são assim definidos: para *docere*, emprega-se o *genus subtile* ou *humile*, que se caracteriza pelo uso da *puritas* e da *perspicuitas*, com pouco desenvolvimento do *ornatus*; para *delectare*, o *genus medium*, que, em comparação com o *genus humile*, se caracteriza por uma maior presença do *ornatus*; para *movere*, o *genus sublime*, que se caracteriza pela ampla utilização do *ornatus*. Por sua vez, o autor da *Retórica a Herênio* faz a divisão entre *ornatus facilis* (*via plana, sermo levis*) e *difficilis* (*modus gravis, egregie loquor*), a partir da qual as *artes poetriae* conformam a sua teoria dos três estilos: o estilo alto

¹²⁶ Original: “Si bien el termino *amplificacion* (*amplificatio*) habia sido utilizado por los retóricos de la Antigüedad en su acepción de hacer valer una idea o realzarla para contribuir de este modo a su valoración – así lo expreso Quintiliano y lo recogio Alcuino –, recibio una acepción distinta en la Edad Media. Durante este período [la Edad Media] estuvo mas ligada a la redacción y al desarrollo o ampliación de una idea [...]. Del mismo modo, si por la abreviación (*abbreviatio*) durante la época clásica se habia entendido la atenuación de un pensamiento duro, en las *artes poetriae* paso a designar los diversos medios de abreviar o acortar un discurso [...]. [...] se podría afirmar que virtualmente cualquier modificación en el discurso mediante los tropos o figuras caía bajo la amplificación o la abreviación [...]. // De los dos modos señalados para introducir variación en una materia dada o algun elemento de originalidad en la composición poética, fue la amplificación el procedimiento que mas atención captó y el mas extensamente tratado en las *artes poetriae*. // Dentro de la amplificación se estudiaron los distintos métodos de los que se podía servir el escritor para realzar un tema desarrollandolo, bien mediante la reiteración de las mismas ideas o conceptos bajo diferentes aspectos, o recurriendo a diversos procedimientos estilísticos”.

era aquele associado a temas elevados e se vinculava ao *ornatus difficilis*, com o emprego de tropos e de figuras; os estilos médio e baixo eram associados aos temas comuns e se vinculavam ao *ornatus facilis*, com o emprego das figuras de dicção e de pensamento (CALVO REVILLA, 2010, p. 16).

Na Retórica medieval, o *ornatus* teve o grande lugar de destaque entre as qualidades elocutivas. Ampla influência veio, mais uma vez, das lições do autor da *Retórica a Herênio*, para quem os ornamentos¹²⁷ colaboram com a dignidade, tornando o discurso distinto pela variedade ([CÍCERO], 2005) – “Variar, mantendo a unidade, era um preceito básico da poética medieval” (MONGELLI; VIEIRA, 2003, p. 81).

Para os tratadistas do Duzentos e do Trezentos, as operações elocutivas são o suporte básico que constitui a literariedade de um poema, mas esta só é visualizada e melhor compreendida pragmaticamente (CALCO REVILLA, 2008, p. 67). Nesse sentido, os tratadistas medievais recomendavam o embelezamento da linguagem “com o fim de ‘mover’ os ouvintes ou leitores [...] a crer em algo ou a fazê-lo” (MONGELLI; VIEIRA, 2003, p. 120-121), e os tropos e figuras passam a ser encarados como úteis recursos de persuasão.

De acordo com Heinrich Lausberg, a *persuasio* se concretiza pela criação de um elevado grau de credibilidade, entre o poeta/orador e seu público/juiz, sendo obtida sobretudo quando o poeta constrói os procedimentos da *amplificatio* na *dispositio*, dirigidos psicologicamente ou mais ao intelecto ou mais aos afetos do público. Nesse processo, as *virtutes elocutionis* atuam enquanto recursos de persuasão quando servem como *incrementum* à execução da *amplificatio*, na realização intelectual e afetiva da *persuasio*, por meio do *docere*, do *delectare* e do *movere*. O *docere*, aplicado ao *genus subtile*, como vimos, é a influência intelectual que o poeta exerce sobre o público e é praticado pelos poetas “como finalidade didáctica da poesia, dentro da utilidade intelectual e moral da mesma” (LAUSBERG, 2004, p. 105). O *docere* possui dois graus de intensidade: “1) A comunicação (dar a conhecer), p. ex., na *propositio* e na *narratio*. 2) A prova (com função de *probare*), p. ex., na *argumentatio*” (p. 104). Os afetos também aparecem em dois graus: um mais suave, o *ethos*, e um mais violento, o *pathos*. No *ethos*, o *delectare*, aplicável ao *genus medium*, é a influência afetiva pretendida e exercida pelo poeta sobre o público “com a finalidade de nele excitar, favoravelmente ao partido, afectos suaves”

¹²⁷ Os ornamentos citados pelo autor da *Retórica a Herênio*: repetição, conversão, complexão, transposição, contenção, exclamação, interrogação, arrazoado, sentença, contrário, membro, articulação, continuidade, paridade, semelhança de desinência casual, semelhança de terminação, agnominância, subjeção, gradação, definição, transição, correção, ocultamento, disjunção, conjunção, adjunção, reduplicação, interpretação, comutação, permissão, dubitação, expediência, desligamento, rescisão, conclusão ([CÍCERO], 2005, p. 225 e ss.).

(p. 105). É notadamente indicado para se obter a *benevolentia* “e aparece, além disso, no discurso geralmente como *ornatus*” (p. 105). No *pathos*, o *movere*, aplicável ao *genus sublime*, é a influência afetiva pretendida e exercida pelo poeta sobre o público ouvinte com o objetivo provocar afetos violentos. “Na poesia, o *pathos* é atribuído com efeito à tragédia e a certas poesias narrativas” (p. 105-106).

Lausberg destaca ainda o uso do *ridiculum* na *persuasio* via *virtutes elocutiones*: embora seja considerado uma variante do *ethos* – “pode ser inerente à *materia* (p. ex., na comédia) ou que pode também ser acrescentado à *materia*, como *ornatus* de pensamento” (2004, p. 105) –, o *ridiculum* é aplicável aos três *genus* e serve como instrumento de persuasão. De acordo com Georges Minois, o riso é uma excelente ferramenta ao orador ou poeta porque o torna simpático ao auditório, “desperta a atenção ou, ao contrário, desvia-a, embaraça o adversário, enfraquece-o, intimida-o” (2003, p. 106).

Dentre as poéticas latino-medievais, destaquemos, agora, a *Ars versificatoria*, do francês Matthieu de Vendôme, por ser a primeira do conjunto de artes poéticas composto nos séculos XII-XIII (NEIRA PIÑEIRO, 2012, p. 11), e a *Poetria nova* do inglês Geoffrey de Vinsauf, por ser considerada uma das *artes* mais eruditas (MONGELLI, 1999b, p. 96), influentes e difundidas no Ocidente europeu a partir do século XIII.

Na sua *Ars versificatoria*, Matthieu de Vendôme traz questões relativas à *inventio*, à *dispositio* e à *elocutio*, mas não se aprofunda em alguns temas da *inventio* e da *dispositio*, pois o manual, mais elementar e destinado ao ensino escolar, seria usado para a composição de versos a partir de assuntos já estabelecidos (MONGELLI; VIEIRA, 2003, p. 73).

A *Ars* divide-se em quatro partes. Na primeira parte, temos elencados, explicados e exemplificados as formas de começar um poema¹²⁸, os erros a evitar e as formas da *descriptio* (descrição de personagens) de acordo com as características e ações das pessoas. Na segunda parte, temos a escolha lexical, com ênfase na importância da adjetivação e da significação dos verbos. Na terceira, citam-se os ornamentos de estilo mais adequados à composição poética: as treze¹²⁹ figuras que “podem ser elegantemente aproveitadas na prática versificatória”¹³⁰, os

¹²⁸ As duas principais são o zeugma e a hipozeuxe, sempre introduzidos por um provérbio.

¹²⁹ Zeugma, hipozeuxe, anáfora, epanalepse, anadiplose, epizeiuxe, paronomásia, *paranomeon*, *scesisonomaton*, homeoteleuto, poliptoto, polissíndeto e assíndeto.

¹³⁰ Original: “Quae versificandi exercitio possunt elegantius accommodari” (VENDÔME, 2012, p. 148).

nove¹³¹ “tropos que tornam mais atrativa a dicção”¹³² e vinte e nove cores retóricas¹³³, sendo que o próprio tratadista afirma que algumas se confundem com as figuras e tropos, pois possuem o mesmo mecanismo de funcionamento (VENDÔME, 2012, p. 168). A última parte versa sobre o tratamento do assunto, as maneiras adequadas de se desenvolvê-lo, os erros a serem evitados, a importância da revisão do trabalho dos alunos e as maneiras de concluir o poema.

Para Vendôme, a “elegância da faculdade versificatória” está no cuidado com o significado do pensamento, a escolha das palavras e o adorno da expressão, pois são estes “os três elementos que dão encanto a um poema”: “o verso toma a elegância quer da beleza interior do pensamento, quer do ornamento exterior das palavras, quer do modo de expressar-se”¹³⁴ (2012, p. 118). A beleza da composição poética é relacionada à beleza do homem, para demonstrar que os três elementos trabalham mais eficientemente em conjunto:

Se comparássemos as coisas materiais com as palavras, tal como os seres vivos e o homem, poderíamos examinar três aspectos: o espírito vital, a beleza física da matéria e o legítimo modo de viver. Nem um nem outro é exclusivo; de fato, em conjunto se comparam melhor e possuem mais eficiência. Da mesma maneira, a beleza interior do pensamento, o ornamento exterior das palavras e a qualidade da expressão recebem-se hospitaleiramente no verso, e rara ou dificilmente um deles assume uma posição solitária no verso, sem a companhia dos outros¹³⁵ (2012, p. 170).

A despeito da interdependência, o tratadista conclui que o verso geralmente “deve a maior parte de sua beleza mais à forma de expressar-se que à substância do dito”¹³⁶ (p. 146), enfatizando, dessa feita, a importância dos ornamentos de estilo para a versificação.

¹³¹ Metáfora, antítese, metonímia, sinédoque, epíteto, metalepse ou clímax, alegoria, enigma e perífrase.

¹³² Original: “[...] tropi ad eloqui suavitatem” (“Versus enim plerumque ex modo dicendi majorem quam ex substantia dicti contrahit venustatem” (VENDÔME, 2012, p. 156).

¹³³ *Repetitio*, *conversio* (permutação), *complexio*, *traductio*, *contentio* (contraposição), *exclamatio*, *raciocinatio* (silogismo), *sententia*, *contrarium*, *membrum orationis sive articulus* (membro de oração ou artigo), *similiter cadens* (semelhança de terminação), *similiter desinens* (semelhança de desinência), *commixtio*, *annominatio*, *subjectio*, *gradatio*, *diffinitio*, *transitio*, *correptio* (abreviação), *occupatio* (antecipação), *disjunctio*, *conjunctum*, *adjunctum*, *conduplicatio* (reduplicação), *comutatio* (quiasmo), *dubitatio*, *dissolutio*, *preaectio*, *conclusio*.

¹³⁴ Original: “[...] tripartitam versificatoriae facultatis elegantiam. Etenim sunt tria quae redolent in carmine: verba polita, dicendique color, interiorque favius. Versus enim auto contrahit elegantiam ex venustate interioris sententiae, aut ex superficiali ornatu verborum, aut ex modo dicendi”.

¹³⁵ Original: “Et, si liceat res materiatas vocibus comparare, sicut in rebus animatis, ut in homine, tria possumus contemplari, scilicet vitalem spiritum, corporeae venustatem materiae et legitimam vivendi qualitatem, nec tamen alterum alterius est exclusivum, immo conjuncta melius comparantur et gratiorem habent efficaciam, similiter in metro venustas interioris sententiae et superficialis verborum ornatos et qualitas dicendi sese invicem hospitaliter recipiunt, et alterum sine consortio alterius aut vix aut raro solitariam in metro sortitur positionem”.

¹³⁶ Original: “Versus enim plerumque ex modo dicendi majorem quam ex substantia dicti contrahit venustatem”.

Vendôme também recomenda o uso do *ridiculum* como instrumento de persuasão, pois “uma passagem jocosa faz com que, inicialmente, se sobeje docilidade, respire atenção, transborde benevolência e, depois, ecoando pela audiência e recuperando o prejuízo do tédio, se satisfaça produtivamente o desejo de aprender”¹³⁷ (p. 114).

Por fim, é interessante destacar que a *Ars versificatoria* é um tratado *de arte* (acerca de uma arte e de sua técnica) e *ex arte* (elaborado seguindo-se as regras da própria arte), pois, ao escrever o tratado, Vendôme coloca em prática as lições que prescreve:

[...] a linguagem é trabalhada por esquemas rítmicos, preocupação com a seleção vocabular, o uso de figuras retóricas, a imitação dos autores clássicos: não há, portanto, uma metalinguagem teórica que se distinga da que é objeto de ensino, mas o próprio discurso pedagógico incumbe-se de lançar mão dos recursos que deseja inculcar nos alunos, com a finalidade não só de exemplificá-los, mas também de servir de atrativo à leitura (MONGELLI; VIEIRA, 2003, p. 75).

Por sua vez, a *Poetria nova*, de Geoffrey de Vinsauf, é um manual mais avançado, destinado aos estudantes que já possuem uma base gramatical e retórica consolidada (CALVO REVILLA, 2008, p. 17). Seu título é um eco das suas principais fontes: a *Ars poetica* de Horácio, também chamada de *Poetria* no Medievo, e a *Retórica a Herênio*, chamada ainda de *Retórica nova* (em oposição ao *De inventione*, de Cícero, conhecido como a *Rhetorica vetus*). Assim concebido, o seu título parece revelar a intenção de Vinsauf de atualizar a obra de Horácio de acordo com as necessidades da escola medieval (MONGELLI; VIEIRA, 2003, p. 79; CALVO REVILLA, 2008, p. 18).

A poética vinsaufiana abarca o estudo das cinco operações retóricas: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio*, seguindo o esquema da Retórica antiga, mas adaptando os preceitos clássicos para o uso na composição poética. Vinsauf preocupa-se com a “‘organicidade’ da obra, desde o momento de sua concepção até o da sua execução” (MONGELLI; VIEIRA, 2003, p. 79). Trabalha as operações retóricas de modo interdependente, manifestando a importância de a invenção adequada, a disposição elegante, a beleza da expressão, a memória eficiente e a *performance* pragmática (tom e intensidade da voz, expressão facial, gesto, movimentos corporais) atuarem em conjunto (VINSauf, 2008, p. 136). As operações retóricas funcionam,

¹³⁷ Original: “[...] ut jocosae narrationis amminiculo docilitas exuberet, respiret attentio, redundet benivolentia, resonetur audientia, taedii redimatur incommodum, uberius disciplinae suppullulet appetitus”.

portanto, subordinadas “ao plano original desenhado pelo autor, um princípio que teve amplo acolhimento entre os escritores dos séculos XII e XIII”¹³⁸ (CALVO REVILLA, 2008, p. 68).

No tratamento dos recursos elocutivos, o autor se mostra “plenamente consciente da estreita imbricação, que, na prática e como processo operacional, mantém a *elocutio* com a *inventio* e com a *dispositio*”¹³⁹ (CALVO REVILLA, 2008, p. 69). Assim, por exemplo, ao abordar as escolhas vocabulares, trabalha sua adequação à significação pretendida na *inventio*, à ordenação e ao estilo propostos na *dispositio* e na *elocutio*, sempre de maneira a conformar-se com o propósito geral da obra; ao abordar as figuras e tropos, não os entende como adornos meramente exteriores, mas como recursos ligados ao nível semântico-intensional do discurso. Destarte, o tratadista demanda o princípio do *aptum* ou *decorum* e orienta que o poeta, após compreender e estabelecer o alcance da matéria a ser tratada, deve adorná-la com palavras, tropos e figuras que correspondam à sua interioridade, que sejam reflexos dela, pois o discurso só terá razão “se os ornamentos interior e exterior estiverem em conformidade”¹⁴⁰ (VINSAUF, 2008, p. 168). Nesse sentido, a percepção vinsaufiana da *elocutio* não se limita a

um *plus* meramente ornamental, mas um *plus* significativo que dota o discurso de gravidade superior; contribui com sua doutrina para enriquecer o conceito de poeticidade e defender uma concepção verdadeira da essência do discurso literário/poético, eliminando a tentação de limitá-lo a uma mera acumulação repetitiva de adornos; as figuras e tropos não são concebidas como simples deslocamentos e modificações no nível semântico-extensional, mas em termos de adorno interior, pois fazem referência direta ao nível semântico-intensional, atendendo à sua natureza diferencial qualitativa¹⁴¹ (CALVO REVILLA, 2008, p. 70).

Além disso, para o autor da *Poetria nova*, os recursos de expressividade linguística eliminam o *taedium* e promovem um “deleite que por si mesmo fortalece a eficácia da

¹³⁸ Original: “al plan original diseñado por el autor, un principio que tuvo amplia acogida entre los escritores de los siglos XII y XIII”.

¹³⁹ Original: “plenamente consciente de la estrecha imbricación, que en la práctica y como proceso operacional, mantiene la *elocutio* con la *inventio* y con la *dispositio*”.

¹⁴⁰ Original: “Se nisi conformet color intimus exteriori”.

¹⁴¹ Original: “un *plus* meramente ornamental, sino un *plus* significativo que dota el discurso de gravedad superior; contribuye con su doctrina a enriquecer el concepto de poeticidad y a defender una concepción verdadera de la esencia del discurso literario/poético, eliminando la tentación de limitarlo a una mera acumulación repetitiva de adornos; las figuras y tropos non son concebidos como simples desplazamientos y modificaciones en el nivel semántico-extensional, sino que hacen referencia directa ao nivel semántico intensional, al que alude en términos de adorno interior, atendiendo a su naturaleza diferencial cualitativa”.

memória”¹⁴² (VINSAUF, 2008, p. 230). Ao contribuírem com a *memoria*, também auxiliam a *actio*, pois favorecem a memorização tanto do compositor quanto do público, o que ajuda a garantir a eficácia da *performance*, a conexão do poeta com os ouvintes e o deleite destes, o que fomenta o convencimento. Percebe-se, portanto, que a *elocutio* está inter-relacionada com as demais operações retóricas de modo a garantir a eficácia do discurso e atingir o objetivo da comunicação retórica: a *persuasio*.

Não obstante o preceito de interconexão entre as operações – ou talvez justamente devido a esse preceito, que lega complexidade e multifuncionalidade à *elocutio* –, a doutrina do estilo possui uma vultosa representatividade de 83,5% na redação da *Poetria*, sobretudo no que tange ao tratamento do *ornatus*, cuja seção é a mais extensa da obra. Dos 2.120 versos, 1.770 compreendem os processos elocutivos; destes, 1.232 tratam dos ornamentos – mais da metade do total de versos.

Embora o autor não tenha feito uma clara delimitação, é possível identificar que a *Poetria* possui sete seções. A primeira (versos 1-42) é um prefácio à guisa de panegírico, dedicando a obra ao Papa Inocêncio III. Na segunda seção (versos 43-86), são dadas as observações iniciais, mormente ligadas à *intellectio* e à *inventio*, e gerais sobre a composição poética, com algumas alusões a processos da *dispositio*. Esta, no entanto, é apresentada de fato na terceira seção (versos 87-202), na qual o autor dá atenção às partes do discurso e faz a clássica distinção entre *ordo artificialis* e *naturalis*. Na quarta seção (versos 203-1973), temos a doutrina relativa à *elocutio*, que se inicia com os métodos de amplificação¹⁴³ e de abreviação¹⁴⁴, depois trata dos recursos estilísticos – dividindo-os entre *gravitas/ornata difficultas/ornatus gravis*¹⁴⁵ e *levitas/ornata facilitas/ornatus levis* (trinta e cinco figuras de dicção¹⁴⁶ e dezenove figuras de pensamento¹⁴⁷) – e, por fim, dos processos de conversão e determinação. A quinta seção (versos 1974-2034) é sobre a *memoria*, a sexta (versos 2035-

¹⁴² Original: “[...] delectatio sola vim memorativam validam facit”.

¹⁴³ Amplificação por repetição, perífrase, comparação, apóstrofe, personificação, digressão, descrição e oposição.

¹⁴⁴ Abreviação por ênfase, inciso, ablativo absoluto, implicação, fusão de proposições e assíndeto.

¹⁴⁵ Metáfora, onomatopeia, antonomásia, metonímia, perífrase, hipérbato, hipérbole, sinédoque, catacrese e alegoria.

¹⁴⁶ Anáfora, epífora, símproce, poliptoto, antítese, apóstrofe, interrogação, dialogismo ou raciocínio interrogativo, sentença, contrário, *membrum orationis*, inciso, período, isócolo, homeoptoto, homeoteleuto, paronomásia, prolepse, gradação, definição, transição, correção, preterição, disjunção, conjunção, adjunção, reduplicação, interpretação, comutação, concessão, indecisão, eliminação, assíndeto, reticência e conclusão.

¹⁴⁷ Distribuição, repreensão, litote, descrição, divisão, acumulação, expolição, comoração, antítese, comparação, exemplo, imagem, retrato, etopeia, dialogismo, prosopopeia, alusão, concisão, demonstração.

2069), sobre a *actio/pronuntiatio*, e a última (versos 2017-2120), um epílogo, em que também se louva o Papa.

Vinsauf trata sobre o uso do *ridiculum* ao versar sobre os métodos de amplificação e explicar como a apóstrofe pode ser usada para criticar e ridicularizar os visados: “Se quiseres levantar-te plenamente contra os ridículos, levanta-te desta forma: louva, mas chistosamente; acusa, mas graciosamente, sendo em tudo apropriado. [...]. E o que estava às escuras camuflado resplandecerá sob a luz”¹⁴⁸ (VINSAUF, 2008, p. 152). Essas recomendações lembram, por um lado, aquelas referentes ao *jugar de palabras* afonsino e também, por outro, o recurso da *equivocatio* utilizado nas cantigas escarninhas galego-portuguesas.

Dado o rigor na elaboração, *de arte e ex arte*, a *Poetria nova* alcançou fama e foi utilizada por muitos estudantes e autores da época, convertendo-se no “manual básico de introdução sobre a arte poética, como manifestam os quase duzentos manuscritos que foram sendo encontrados pela Europa: cinquenta no século XIII, setenta no XIV e sessenta no século XV”¹⁴⁹ (CALVO REVILLA, 2008, p. 20), tendo sido muito citada, como o foi “por Erasmo, que, numa carta a Cornelius Gerard, a coloca na companhia de Horácio e Quintiliano” (MONGELLI; VIEIRA, 2003, p. 79), e copiada até o século XVII. O fato de a *Poetria* ter circulado com alguma frequência unida à *Ars poetica* horaciana e a obras literárias, como as de Boécio e de Virgílio (CALVO REVILLA, 2008, p. 16), e o fato de Vinsauf ter residido por um período na Espanha (2008, p. 11-12) aumentam a chance de as cortes reais e senhoriais peninsulares terem tomado conhecimento dos seus tratados.

Embora essas poéticas fossem redigidas em latim e voltadas à instrução escolar, seus preceitos certamente tocaram a produção poética em vernáculo e influenciaram a formação do gosto estético no Duzentos e no Trezentos e os novos tratados que viriam a surgir. Na esteira das *artes poetriae*, com o fortalecimento dos idiomas autóctones, outras poéticas foram redigidas em línguas românicas e voltadas às novas produções comunicativo-literárias em vernáculo, mormente ligadas à cultura trovadoresca. Vejamos, a seguir, um pouco mais dessas *poetriae* trovadorescas.

¹⁴⁸ Original: “Contra ridiculos si vis insurgere plene, / Surge sub hac specie: lauda, sed ridiculose; Arge, sed lepide gere te, sed in omnibus apte; / [...] / Ecce, quod in tenebris latuit, sub luce patebit” (VINSAUF, 2008, p. 154).

¹⁴⁹ Original: “manual básico de instrucción sobre el arte poética, como lo manifiestan los casi doscientos manuscritos que se han ido encontrando a lo largo de Europa: cincuenta en el siglo XIII, setenta en el XIV y sesenta en el siglo XV”.

3.2 DA ARS TROVADORESCA

Os trovadores provençais tiveram acesso, segundo Martin de Riquer, a uma formação musical e retórica, teórica e prática, nas cortes e nos centros culturais em que se estudavam as disciplinas do *Trivium* e do *Quadrivium*, o que fica patente na análise das cantigas, uma vez que as letras das canções trovadorescas, com o grande número de recursos gramaticais e estilísticos nelas empregados, “revelam de modo indubitável que os poetas que as compuseram tinham uma sólida base retórica, que corresponde aos e se encaixa com os dados que possuímos sobre o ensino de poética e da *ars bene dicendi* de seu tempo”¹⁵⁰ (RIQUER, 1992, t. I, p. 71). Para evidenciar a continuidade, enquanto recepção e transformação, da preceptiva clássica na poética medieval, o estudioso ainda aponta uma significativa equivalência entre a *inventio* e o *trobar*, acena para as semelhanças retóricas entre os trovadores provençais e os poetas do Renascimento carolíngio, destaca a tradução ao românico de conceitos retórico-latinos e conclui que:

A arte dos trovadores reproduz, como é lógico, os ensinamentos que estes aprenderam nas escolas, e uma parte de seu credo poético é, no fundo, uma transferência para a língua vulgar daquilo que vinham teorizando para a composição latina nos tratados de retórica que estudaram. Assim vemos que expressões frequentes como “colorir um canto”, “polir um canto”, “passar a lima” – que se encontram, entre outros, em Cercamon, Raimbaut d’Aurenga, Guiraut de Bornelh, Arnaut Daniel – traduzem os conceitos de *colores rhetorici*, *verba polita*, *inventio perpolita* que as artes poéticas medievais herdaram da retórica latina e desenvolveram com assiduidade¹⁵¹ (p. 73).

Também a teoria da *Retórica a Herênio* que opõe os *ornatus difficillis e facilis* traduzir-se-á na oposição entre o *trobar clus* (ou *car*, *escur*, *cobert*, *sotil*, *prim*), estilo elevado, de escrita hermética e obscura, e o *trobar leu* (ou *leugier*, ou *pla*), menos rebuscado e mais acessível. Martin de Riquer distingue ainda um terceiro modo, intermediário, o *trobar ric*, que é elevado

¹⁵⁰ Original: “revelam de un modo indudable que los poetas que las compusieron tenían una sólida base retórica, que corresponde y encaja con los datos que poseemos sobre la enseñanza de la poética e del *ars bene dicendi* de su tempo”.

¹⁵¹ Original: “El arte de los trovadores reproduce, como és lógico, las enseñanzas que éstos han aprendido en las escuelas, y una parte de su credo poético es, en el fondo, un traslado a la lengua vulgar de lo que vieron teorizado para la composición latina en los tratados de retórica que estudiaron. Así vemos que expresiones frecuentes como “colorar un chan”, “polir un chan”, “pasar la lima” – que se hallan, entre otros, en Cercamon, Raimbaut d’Aurenga, Guiraut de Bornelh, Arnaut Daniel – traducen los conceptos de *colores rhetorici*, *verba polita*, *inventio perpolita* que las artes poéticas medievales heredaron de la retórica latina y desarrollaron con asiduidad”.

e um tanto hermético, mas sem a obscuridade marcante do *trobar clus* (p. 74-75), o que nos faz lembrar do trio de *genera elocutionis* (*subtile, medium e sublime*).

De acordo com Heinrich Lausberg, na Península Ibérica a Retórica foi aprendida sobretudo por meio do ensino formal, inicialmente nas escolas romanas, depois nas escolas monacais e, finalmente, nas universidades (2004, p. 13-14). Além disso, sabe-se que a Retórica influenciou na mentalidade e na cultura do Medievo ibérico, o que se comprova pela presença de menções diretas e indiretas ao conhecimento retórico em documentos e “contextos aparentemente mais alheios a tal disciplina” (p. 19) – mas de alguma forma relacionados ao contexto de produção da lírica trovadoresca. Como exemplo, tomemos Afonso X, que não se dedicou especificamente a um tratado de Retórica, mas contemplou-a em outras obras suas, como o *Setenario* e *Las siete partidas*. No *Setenario*, o rei Sábio trata da Retórica no conjunto das artes liberais, os sete saberes que seriam via de acesso à sabedoria:

A sabedoria, conforme disseram os sábios, faz com que se levem a cabo todas as coisas que se desejam fazer a completar. É por isso que os sábios classificam os sete saberes, chamados artes, as quais são mestrias sutis e nobres por eles encontradas a fim de que as coisas sejam conhecidas com certeza e usadas segundo convém, quer sejam coisas celestes quer terrenas (ALFONSO X, 2003, p. 116).

Nesse conjunto, o primeiro saber elencado é a “arte de falar e mostrar todas as coisas, o que são em si e para que servem”, que se divide em três partes: a Gramática, “arte que ensina a falar e escrever corretamente” (p. 116); a Lógica, “a que ensina a falar com acerto e verdade” (p. 116); e a Retórica, concebida como a “arte que ensina a falar de maneira elegante e digna”, de modo que aquele que argumentar mova “os corações dos ouvintes para levá-los mais ainda ao ponto desejado” (p. 117). E entre as estratégias para falar de maneira elegante e digna, o monarca recomenda os recursos do *ornatus* como relevantes não só para o falar *ffermoso*, que desvelava a cortesia, como também para a eficácia da *persuasio*:

A quem usar dessa arte muito convém procurar que a razão seja **ornada** (“que a colore”), de modo a causar boa impressão nas vontades dos que a ouvirem. E convém ainda que seja **elegante**, para que leve ao desejo de aprendê-la e de saber argumentá-la. E que se exponha com **dignidade**, nem muito depressa nem muito devagar. E que se apresente **cada razão onde convém**, de acordo com aquilo de que se quer falar. E que se exponha **amorosamente**, nem muito rijo ou muito bravo, nem tampouco muito frouxo, mas **em bom som comedido**, sem elevar ou abaixar demais a voz. E há de procurar que **a expressão que usar esteja de acordo com a razão que disser** (p. 117, grifos nossos).

Percebe-se, portanto, que, assim como o fizeram os tratadistas das *artes poetricae*, em seu *Setenario* Afonso X distinguiu os ornamentos como importantes recursos para a *ars bene dicendi* e contemplou a correção gramatical, a *persuasio* e o *ornatus* de maneira estritamente relacionada.

Na “Partida segunda” de *Las siete partidas*, Afonso X se utiliza de seus conhecimentos retóricos ao expor as práticas discursivas da corte, intertextualizando com noções da disciplina clássica. Pela Lei 29 do título IX, sabemos que, quando o monarca se reúne no palácio para falar com os homens, pode fazê-lo com três objetivos distintos: para deliberar os pleitos, para comer ou para *fablar en gasaiado* (1991, p. 101). O *fablar en gasaiado* era o momento quando o rei se encontrava com seus súditos para conversar agradavelmente, e nesse *fablar* poderiam ser três os modos discursivos utilizados, o *departir*, o *retraer* e o *jugar de palabras*¹⁵², para os quais o rei prescreveu normas de conveniência e de caráter retórico que devem ser seguidas pelos que quisessem ser bem acolhidos e permanecer na corte. Aqueles que não agissem conforme as sábias leis seriam penalizados com a expulsão do palácio e da corte (p. 102), como vimos ao final do segundo capítulo, quando tratamos especificamente do *jugar de palabras*. Assim, conforme a Lei 29, ao *departir* é preciso considerar o entendimento dos ouvintes, “falando das coisas com razão para chegar à verdade delas”¹⁵³ (p. 101). Na sequência, a Lei 30 define o *retraer* como a narração de fatos “como foram ou são ou pode vir a ser”¹⁵⁴ (p. 101) e destaca a recepção, o modo, o tempo e o lugar do *retraer*¹⁵⁵, num eco do conceito retórico de narração presente na *Retórica a Herênio*¹⁵⁶ e também das lições de Cícero, que, no *De oratore* (2008) destaca a importância de se observarem as circunstâncias de lugar e tempo, de nível, estilo e decoro durante a elaboração do discurso. Por fim, como já referimos, na Lei 30 o rei traz à baila o *jugar de palabras*, que consistia em apresentar fatos e exemplos às avessas, sem

¹⁵² Montoya Martínez relaciona o *departir*, o *retraer* e o *jugar de palabras* aos modos dialético, narrativo e satírico, respectivamente (1991, p. 366).

¹⁵³ Original: “fablando en las cosas con rrazon para allegar a la verdat dellas”.

¹⁵⁴ Original: “commo fueron, o son o pueden seer”.

¹⁵⁵ “Retraer en los fechos o en las cosas commo fueron, o son o pueden seer, es grant bien estancia a los que ello saben abenir. E para esto seer fecho commo conviene, deven y seer catadas tres cosas; tienpo, e lugar e manera: tienpo deven catar que convenga a la cosa sobre que quier rretraer, mostrando por buena palabra, o por buen enxemplo o por buena fazanna otra que semeje con aquella para alabar la buena o para desatar la mala: e otrosy deven catar lugar de guysa que lo que rretrayeren que lo digan a tales omnes que se aprovechen dello, asy commo sy quisieren castigar a omne escaso diziendole enxemplos de omnes grandes, e al cobarde de los esforzados: e manera deven catar para rretraer de guysa que digan por palabras conplidas e apuestas lo que dixieren, e que semeje que saben bien aquello que dizen: otrosy que aquellos a quien lo dixieren ayan sabor de lo oyr e de lo aprender” (ALFONSO X, 1991, p. 101).

¹⁵⁶ “Narração é a exposição das coisas como ocorreram ou como poderiam ter ocorrido” ([CÍCERO], 2005, p. 57).

desonra ou fúria, de modo que os homens os aproveitassem, rindo-se e alegrando-se – uma estratégia retórica de produção escarninha muito pertinente à sátira galego-portuguesa.

O acesso aos conteúdos de arte poética pelos trovadores galego-portugueses foi, assim, favorecido pelo contexto sociocultural em que viviam, com a permanência da Retórica no pensamento medieval, os diálogos efetivados com os atores da lírica cortês provençal e o fomento à prática discursiva nas cortes reais e senhoriais peninsulares, verdadeiros centros culturais e de saber do Medievo, entre os quais sobressai a corte de Afonso X: como já vimos em outras passagens deste trabalho, o inestimável cabedal de conhecimento produzido em torno ao, em nome do e pelas próprias mãos do rei Sábio rendeu à sua corte grande prestígio intelectual. Com base nessas evidências, é possível afirmar que, embora não saibamos se Lourenço teve contato com o ensino formal do *Trivium* e do *Quadrivium*, o fato de ele ter viajado pelas cortes, sido bem acolhido no maior centro cultural peninsular, ter convivido com grandes trovadores, como João Soares Coelho e João Garcia de Guilhade, e tendo estado a serviço deste último certamente permitiu que tivesse acesso ao conhecimento indireto e à aprendizagem prática das técnicas retóricas aproveitadas na composição de cantigas e de tenções. Fosse totalmente desprovido desse conhecimento, dificilmente suas composições teriam sido coligidas, décadas depois, pelos organizadores dos cancioneiros e seria ele hoje conhecido como o poeta galego-português que mais nos legou tenções.

A primeira *ars* trovadoresca conhecida foi composta entre 1190 e 1230 pelo catalão Raimon Vidal de Besalú – de quem já vimos, no primeiro capítulo, *El arte del juglar (Abril issi'e mais intrava)* – e intitula-se *Razos de trobar*. Com um viés conservador, o texto de Vidal objetiva ensinar aos catalães a arte de trovar ao modo dos melhores trovadores provençais e, para tanto, aponta questões de correção gramatical e alguns princípios básicos relativos ao trovar; estabelece relações entre o trovador e seu público, entre a qualidade moral do trovador e sua produção poética; trata com importância as escolhas vocabulares das composições poéticas e concede o maior prestígio à língua occitânica, em comparação com outras línguas:

Fazendo um exercício do que hoje chamaríamos de “literatura comparada”, Vidal apresenta o francês como mais adequado para fazer “romances” e “pastorelas”, enquanto o occitano [...] é visto como mais próprio para fazer “versos”, “canções” e “sirventeses” [...]. Além disso, ao afirmar que os cantares em língua occitana têm maior autoridade que os cantares em qualquer outra língua, transfere para o occitano o prestígio cultural e social de que gozavam os textos latinos, eles sim denominados *authoritates*, exemplos a serem imitados. Indo mais adiante, [...] distingue o occitano de outras línguas vernáculas, entre elas o catalão, [e] confere-lhe o mesmo estatuto de língua clássica atribuído ao latim. Tais questões, prementes para os falantes e poetas

em línguas vernáculas românicas, tornar-se-ão cada vez mais frequentes nos demais tratadistas, vindo a encontrar o seu grande analista e teórico no Dante do *De vulgari eloquentia* (MONGELLI; VIEIRA, 2003, p. 88).

O também catalão Jofre de Foixà compôs suas *Regles de trobar*, entre 1286 e 1291, inspirado nas *Razos* de Vidal e com o objetivo de tornar as lições mais acessíveis aos seus contemporâneos que pretendiam trovar, mas não conheciam a gramática latina. Foixà enfatiza a importância da escolha do tema e da manutenção ao longo do poema, bem como da constância da forma, para manter a isometria da composição; fornece explicações gramaticais, relativas à concordância verbal e nominal, por exemplo; ensina a identificar a sílaba rimante; trata do artifício da repetição da palavra-rima com significado diferente a cada repetição; toma os trovadores por *auctoritates* quando não considera erro gramatical casos em que esses compositores cometem desvios na conjugação verbal, entendendo que, no contexto da língua poética, “o uso vence a gramática” (MONGELLI; VIEIRA, 2003, p. 137).

À extensa lista de pensadores da *ars* trovadoresca se juntam, ainda, diversos nomes, como Uc Faidit, Terramagnino de Pise, Raimon de Cornet, Jacme March e Luis Aversó (ANGLADE, 1919, t. IV, p. 92-120). Grande parte deles, contudo, não eram coevos ao apogeu do movimento trovadoresco. De acordo com Giuseppe Tavani, esses tratadistas possuíam o objetivo principal “de consolidar o horizonte de espera que o potencial fruidor conhece pela frequência dos textos anteriores: por outras palavras, o de pôr ordem no caos magmático das origens, através da descrição e classificação dos textos” (1999, p. 7), com a função de identificar os elementos temáticos (retóricos, lexicais, sintagmáticos, métrico-rítmicos, tópicos) presentes no *corpus* textual referido, de modo que se possa formular “um determinado paradigma categorial” (p. 8).

O grande compêndio do trovar em *langue d’oc* também foi composto posteriormente ao movimento provençal: as *Leys d’amors* que o toulousano Guilhem Molinier redigiu¹⁵⁷ para a Compagnie du Gai Savoir¹⁵⁸. As *Leys* apresentam uma extensa prescrição de normas para a composição de poemas, acompanhadas de exemplos, considerando formas, estilos, correção gramatical e adequação à cortesia e à moral medievais, com o objetivo de ensinar a compor à

¹⁵⁷ Há três redações das *Leys*. A primeira é a de Molinier, escrita em prosa entre 1328 e 1338; a partir desta Joan de Castellnou fez suas duas reescritas: uma em verso, entre 1337 e 1343, e outra em prosa, entre 1355-1356.

¹⁵⁸ A companhia foi fundada em 1323 pelos “sete trovadores de Toulouse”. Em 1694 alçou-se ao estatuto de academia, passando a chamar-se Académie des Jeux Floraux. A academia ainda está em atividade, realiza periodicamente concursos e outros eventos e mantém um *site* com informações e arquivos diversos: <<http://jeuxfloraux.fr/>>.

moda dos trovadores provençais. As *Leys d'amors* são, assim, uma compilação orgânica e sistemática de

[...] tudo que é preciso fazer e não fazer [...]: tão exaustiva que qualquer um de nós poderia – aplicando as normas ilustradas por Guilhem Molinier – armar-se em trovador e fazer de Bernart de Ventadorn ou Arnaut Daniel, se a sua ambição chegasse a tanto. Poderia escolher entre 11 espécies de versos e 28 de rima, 11 gêneros poéticos e 35 tipos de cobra, mas teria que precaver-se dos 55 “vícios” principais nos quais podem incorrer os poetas inexperientes e que nem sequer os mais famosos trovadores souberam evitar (TAVANI, 1999, p. 28).

Para se ter uma ideia da dilatação da *ars* de Molinier e de como o tratadista versou à exaustão a matéria relacionada ao trovar provençal, basta folhear os índices de rubricas dos três tomos da edição organizada por Joseph Anglade e verificar, se nossa contagem não estiver equivocada, nada menos que trezentas e doze rubricas sumarizando os conteúdos das quase seiscentas páginas do tratado.

Em seus “Études sur les *Leys d'amors*”, Joseph Anglade analisou os livros I e II da sua edição das *Leys*, identificou que o toulousano valeu-se de um sem-número de citações e alusões à tradição precedente (p. 145-163)¹⁵⁹, e concluiu que a doutrina das *Leys* é preponderantemente influenciada pela *Retórica a Herênio* e pelo *De inventione* de Cícero, mas também por Aristóteles, Sêneca, Donato, Isidoro de Sevilha e outros pensadores greco-latinos e latino-medievais, pela Bíblia e pelas artes de trovar anteriores a Molinier (1919, t. IV, p. 53-108).

Certamente amparado por esse amplo arcabouço teórico, o autor das *Leys* afirma que são cinco os fundamentos da Retórica: a eloquência, a verdade, a justiça, o bom e verdadeiro julgamento e a perseverança (1919, t. I, p. 122). Nessa passagem das *Leys*, o tratamento que Molinier deu ao quinto fundamento da Retórica foi o que nos chamou mais a atenção, pois, para o tratadista, a perseverança é a maior das virtudes:

A perseverança é entre as virtudes coroada; ela concede glória aos bons e coroa as outras virtudes. Sem ela, quem batalha não alcança a vitória; sem ela, quem vem não se reporta com louvor. A perseverança é a comendadora dos méritos e recompensas, imperatriz da vitória, irmã da paciência, filha da beleza, amiga da paz e da concórdia, mulher do amor e da amizade, liame da boa vontade, defesa de santidade. Onde não há

¹⁵⁹ O editor também estudou os tratadistas trovadorescos que compuseram subsequentemente às *Leys* e também verificou que eles muito se reportaram, direta ou indiretamente, aos conteúdos estabelecidos por Molinier (p. 108-120).

perseverança, não há mérito, serviço, salário, recompensa, benefício, graça, fortaleza nem louvor¹⁶⁰ (1919, t. I, p. 203).

Por conta disso, Molinier recomenda que os homens se coloquem com perseverança em todas as suas empreitadas, pois ela lhes dará proveito, especialmente nas contendas, já que a perseverança favorece o bom debate. Assim, para garantir seu bom julgamento e não correr o risco de ser prejudicado pela sentença do juiz, um homem deve perseverar, usar seus argumentos, exercer sua defesa e continuar em seu propósito; nesse sentido, um bom juiz é também aquele que persevera na busca pela justa sentença (1919, t. I, p. 202). Por conseguinte, podemos concluir que a perseverança seria uma estratégia retórica muito útil aos trovadores e jograis em suas disputas poéticas.

Do âmbito galego-português não são conhecidos tratados contemporâneos à produção das cantigas nos séculos XII e XIII. A denominada *Arte de trovar*, poética fragmentária que nos chegou apenas ao *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, também foi composta no século XIV. A despeito da sua quase contemporaneidade em relação às *Leys d'amors*, a *Arte de trovar* é, diferentemente do tratado provençal, de origem desconhecida, anônima, lacunar e pouco didática.

Jean-Marie D'Heur pensou no autor da *Arte* como um clérigo ou um de seus alunos, devido ao modo escolástico de organização do tratado (1975, p. 381), e Giuseppe Tavani cogitou que o redator pode ter sido D. Pedro, o Conde de Barcelos, filho natural de D. Dinis e organizador da coletânea que presumivelmente compõe a matriz das cópias italianas, B e V, ou mesmo João de Gaia e Estevão da Guarda, trovadores que teriam auxiliado o Conde nessa organização (1999, p. 30). Joseph Anglade, por seu turno, apontou a existência de um tratado composto pelo príncipe João Manuel de Castela (1282-1348) e intitulado *Arte de trobar* ou *Reglas como se debe trovar* – do qual, porém, se tem notícia apenas do título – como possível influência para a elaboração da *Arte* galego-portuguesa. O estudioso também acredita que a *Arte de trovar* “parece referir-se, pelo menos, de um modo geral” à *Leys d'amors*, numa influência distante e indireta, dada provavelmente por via catalã, que se confirmaria, ainda, pela proximidade da terminologia empregada pelos trovadores da escola decadente galega (da

¹⁶⁰ Original: “[...] perseveransa en be entre lasautras vertutz ela sola es coronada; ela sola aquirish gloria als bos e corona a las autras vertutz. Ses ela qui batalha no opte victoria, ses ela qui vens no reporta lauzor; perseveransa es tractayritz de meritz e de gazardos, enpetrayritz de victoria, sor de paciensa, filha de fermetat, amiga de patz e de concordia, fermalhs d'amor e d'amistansa, liamens de bonas voluntatz, defensa de santetat; lay on ela non es no y ha merit, servici, loguier, gazardo, benefici, gracia, fortaleza ni lauzor; [...]”.

segunda parte do século XIV) com a utilizada por Molinier (1919, t. IV, p. 109). Apesar dessas teorias, permanecem desconhecidas a proveniência e a autoria da poética galego-portuguesa.

Conforme a cópia conhecida, sabe-se que o tratado foi dividido em seis títulos. No entanto, estão integralmente ausentes o primeiro e o segundo. Do título terceiro, cuja matéria versa sobre os gêneros e formas trovadorescos, perderam-se os três primeiros capítulos. O capítulo quarto orienta a classificação das cantigas amorosas que apresentam diálogo entre personagens masculinos e femininos por meio da identificação da voz que primeiro fala na cantiga: se masculina, é uma cantiga de amor; se feminina, é uma cantiga de amigo (ARTE, 1982, p. 15). Por conta disso, imagina-se que os capítulos iniciais do título terceiro fossem dedicados às definições de cantigas de amor e de amigo.

No quinto capítulo do título terceiro, temos a definição das cantigas de escárnio, seguida de menção sobre o joguete de arceiro e as cantigas de risabelha e, no sexto capítulo, de remate incompleto, a definição das cantigas de maldizer (1982, p. 15). O sétimo capítulo trata das tenções (p. 15), como já observamos, o oitavo trata das cantigas de vilão (p. 15-16) e o nono, das cantigas de seguir (p. 16). Sobre a matéria dos capítulos cinco a nove, é interessante conjecturar se o fato de o anônimo autor ter citado gêneros menos valorizados e não representados no *Cancioneiro* não poderia significar que as designações conservadas na *Arte* e nas cantigas coligadas seriam exemplos de uma realidade trovadoresca mais aberta, na qual se produziu uma extensa gama de gêneros satíricos.

Questões de métrica, composição e estilo vêm no título quarto, com seis capítulos. O primeiro trata do *talho* das cantigas (1982, p. 16). Embora recomende a cantiga de mestria, com três a oito estrofes, e seja mais comum que estas possuam cinco versos cada, o tratadista informa que os trovadores podem fazer suas cantigas de quantas maneiras quiserem e acharem conveniente desde que não enfadem o público e empreguem o princípio da igualdade formal em todas as peças da composição (p. 16). Isso nos faz pensar que a isometria não deveria ser aplicada somente nas cantigas dialogadas, como vimos sobre as tenções no capítulo anterior, mas em todas as formas trovadorescas galego-portuguesas.

Do segundo ao sexto capítulos do título quarto, temos a *palavra perduda* (p. 16), as cantigas *ateúdas* e *ateúdas atafinda* (p. 16-17), as findas, o dobre e o *mozdobre* (p. 17).

Os dois capítulos do título quinto dão continuidade à matéria do título anterior, versando sobre escolhas vocabulares e rimáticas: o primeiro trata do emprego dos tempos verbais (preferencialmente apenas um do começo ao fim das cantigas, com exceção das variações

referentes ao *mozdobre*) e o segundo, das rimas, que poderiam ser longas, breves ou mistas (p. 17).

Finalmente, os três capítulos do título sexto versam brevemente sobre correção e destacam somente o cacófato e o hiato entre os diversos erros que devem ser evitados na composição das cantigas (p. 17-18).

Apesar de sua relevância, o que nos restou da poética de B é, além de lacunar, por demais sintético e generalizante, pois não se descrevem as minúcias dos preceitos normatizados, não se apresentam exemplos de como empregá-las, não se desenvolvem de forma suficiente as questões relativas ao campo da moral, não se considera a *performance* das cantigas, e as definições e descrições arroladas muitas vezes não correspondem ao que na prática foi realizado pelos trovadores e jograis, como pudemos perceber, por exemplo, ao estudar a tenção galego-portuguesa, no capítulo anterior. Por conseguinte, a *Arte de trovar* assume um caráter mais descritivo e menos didático, servindo mais como uma breve apresentação de artifícios empregados pelos trovadores e jograis e menos como método que ensina a compor à moda trovadoresca galego-portuguesa, não devendo ser, por conta disso, “uma obra destinada à instrução de futuros trovadores, mas um guia informativo para o admirador de cantigas trovadorescas, próprio como tal a introduzir o leitor na magnífica antologia que acaba de abrir”¹⁶¹ (D’HEUR, 1975, p. 380).

A despeito do pouco rigor no tratamento da matéria, é possível perceber que, junto com as prescrições estéticas trovadorescas, o anônimo autor cultiva a moral ética da conveniência cortesã. Conforme D’Heur, o recorrente uso de “convém” e “não convém” ao lado de “devem” e “podem” é significativo nesse sentido, por representar, na redação do tratadista, uma moral de respeito e sujeição às convenções já estabelecidas (1975, p. 384).

Conquanto o tratadista anônimo escuse-se de fazer referências diretas ao sistema retórico antigo e ao medieval não trovadoresco, a menção à *equivocatio* (ARTE, 1982, p. 15) como marcador constitutivo e distintivo das cantigas de escárnio revela, segundo Lausberg, uma nítida ligação com a *ars* clássica, segundo a qual os *verba aequivoca* podiam servir à *dissimulatio* retórica, encobrendo, no contexto satírico galego-português, uma ironia propositada (2004, p. 19). Nota-se que permanecem valorizados, na *Arte*, técnicas e recursos que os demais tratados medievais tomavam como pertinentes para se alcançar a elegância e a

¹⁶¹ Original: “un ouvrage destine à l’instruction des futur trobadours, mais plutôt le guide informatif de l’amateur de chansos, propre comme tel à introduzir le lecteur dans le magnifique recueil qu’il vient d’ouvrir”.

eficácia do discurso, como destacado no subcapítulo anterior, pois se apresentam questões relativas à correção gramatical, à escolha vocabular e ao emprego de ornamentos.

No que tange particularmente ao tratamento da *elocutio*, é importante mencionar primeiro o resultado do levantamento feito por Simone Marcenaro para identificar os ornamentos de estilo presentes nas cantigas satíricas. Entre os expedientes mais utilizados estão a repetição, a ironia e algumas figuras da *argumentatio*, como a prosopopeia, a etopeia e a *amplificatio*, entre outras, além de cores da Retórica, como a acumulação, a metonímia, a sinédoque, a perífrase, a metáfora, a hipérbole, a similitude, a antítese, o epíteto, a sentença e a interrogação retórica (2010, p. 105). Considerando-se esse saldo, resulta não só curioso como sobretudo relevante questionar por que, da extensa gama de ornamentos de estilo que poderiam ser ou foram utilizados nas cantigas trovadorescas pelos trovadores e jograis, o anônimo autor da *Arte* se limitou a descrever modalidades relacionadas à repetição, com destaque para o dobre e o *mozdobre* – que estudaremos na próxima parte do capítulo. Ponderando a concisão com que a poética foi elaborada, tal seleção poderia revelar que o tratadista reconheceu a relevância dos recursos de repetição na poesia trovadoresca galego-portuguesa, ou ao menos a sua recorrência, pois, na leitura das cantigas e tenções, observa-se o acesso a diversos tipos de repetição fonético-fonológica, morfossintática e semântico-discursiva.

Essa curiosidade torna-se ainda mais significativa se concordarmos com Séverine Abiker, que, em seu *L'écho paradoxal – étude stylistique de la répétition dans les récits brefs en vers, XIIIè-XIVè siècles*, afirma que a repetição está presente em toda obra da Idade Média, evidenciando uma espécie de estilo medieval, e merece, por isso, ser investigada nas produções literárias da época (2008, p. 9, 28).

Diante dessas constatações, começamos a perceber que, dentre os ornamentos a serem pesquisados nos debates lourencianos, precisamos voltar nosso olhar especialmente ao aproveitamento dos recursos iterativos. Para melhor fundamentar tanto essa proposição quanto a análise de como a repetição se integra ao *modus operandi* de Lourenço, é importante verificarmos algumas características e funções das modalidades acessadas pelo Medieval trovadoresco, antes de passarmos ao exame do *corpus*. Assim, na sequência, trataremos das figuras de repetição da Retórica antiga, das formas referidas nas artes poéticas de Vendôme, Vinsauf e Molinier e dos procedimentos iterativos utilizados pelos trovadores e jograis galego-portugueses.

3.3 DA REPETIÇÃO

A repetição é um fenômeno presente em todas as formas de comunicação, orais e escritas, nos mais diversos contextos, e se manifesta nos vários níveis do texto: fonológico, morfossintático e semântico-discursivo – desde, pois, as unidades mínimas do significante, na recorrência de signos, letras e sons, até os conjuntos mais longos, como a repetição de uma história inteira.

As diversas modalidades de repetição são encontradas desde as formas elementares das poéticas, sendo elementos fundamentais e embrionários do canto primitivo, ao lado do ritmo e da expressividade. De acordo com Segismundo Spina, em *Na madrugada das formas poéticas*, os “fenômenos formais que presidem ao nascimento e ao desenvolvimento inicial da poesia e foram em todos os tempos recursos e expedientes da elaboração poética são os que seguem: a repetição, o refrão, o paralelismo, a aliteração, a rima (assonância) e a anacruse” (2002, p. 43).

Esses elementos que perfizeram os inícios da poética são encontrados em diversas outras culturas e lugares. Spina recorda que Teófilo Braga, por exemplo, indicou, “na Introdução à sua edição crítica do *Cancioneiro da Vaticana* (1878), a similitude na forma e na disposição do pensamento entre a poesia paralelística luso-galaica e a poesia chinesa, acádica e possivelmente egípcia” (p. 69). Tal permanência podemos estender aos dias de hoje, quando encontramos, na música e na poesia popular brasileira, por exemplo, o emprego recorrente da repetição em suas mais tradicionais ou mais variadas formas.

Ainda segundo Spina, os primitivos, com objetivo de enfatizar uma mesma ideia, recorriam ao uso de palavras sinônimas em uma mesma frase ou à repetição paralelística de segmentos maiores em vários versos, ou ainda à iteração ao modo do *leixa-pren* trovadoresco, copiando a última palavra de uma frase no início da frase seguinte. Empregavam também afixos verbais e interjeições, para acrescentar, respectivamente, mais força e emoção ao canto. As repetições eram muito utilizadas nas fórmulas de encantamento, nos cantos litúrgicos e nas orações, pois a força mágico-mimética desses gêneros residiria na insistência das solicitações:

A esperança e a expectativa de poder provocar com um canto determinadas mutações no curso do mundo [...] convida a repetir ininterruptamente o mesmo desejo; porque a repetição significa a expressão mais simples da concentração do espírito, em virtude da qual se espera poder provocar o efeito desejado.

A eficácia das fórmulas de encantação não reside apenas no poder mágico das palavras moduladas, mas sobretudo na repetição. Ainda hoje o poder religioso da oração consiste justamente na repetição e esta ainda obedece a uma numeração mágica, pois dizemos rezar “três Ave-marias”, “três Padres-nossos” etc. (p. 51).

No século IV, Agostinho de Hipona, em seus comentários exegéticos, considerava a natureza repetitiva das Escrituras, entendendo a reiteração de palavras como meio de insistência para atrair a atenção do leitor ou sublinhar um determinado propósito do texto e observando as diferentes nuances semânticas na reiteração de sinônimos. Estudando essas análises, Séverine Abiker conclui que a reiteração impulsiona a amplificação do processo semiótico, produzindo um efeito de reforço dos significados transmitidos pelas “palavras-chave” que se repetem e orientam, assim, a interpretação do ouvinte/leitor:

A reiteração de uma ideia convida, portanto, a comparar os termos empregados, a superar a impressão de repetição para trazer à luz dois significados distintos. A percepção de uma lacuna, de uma diferença define a repetição como um fenômeno de mão dupla que leva a compreensão do significado pleno ao segundo momento da apreensão; além da semelhança, entra em cena a disparidade. [...] O uso de dois sinônimos para designar uma só realidade – ou dois aspectos diferentes de um mesmo objeto – convida o leitor a explorar o sentido das palavras, a natureza das coisas, dos seres. Longe de ser uma arma bruta no arsenal persuasivo do orador, a repetição aparece como um dispositivo discursivo que necessita de eficiente sensibilidade. Essa leitura cuidadosa e precisa das Escrituras revela um interesse pelo sistema de sinonímia na língua. Ela sugere que a repetição dos vocábulos e das ideias no discurso constitui um uso específico do signo linguístico para interrogar o mundo e pensar pela e na linguagem. Noutros termos, ao deixar uma palavra proliferar anormalmente no discurso, a repetição abre uma brecha que modifica o processo semiótico (2008, p. 122-124)¹⁶².

Esse efeito da repetição sobre o receptor do discurso também foi observado pelos gregos e latinos, e os procedimentos iterativos foram classificados e recomendados pela Retórica

¹⁶² Original: “La réitération d’une idée invite donc à comparer les termes employés, à dépasser l’impression de redite pour porter au jour deux signifiés distincts. La perception d’un écart, d’une différence définit la répétition comme un phénomène à double détente qui ne prend son sens plein que dans le second temps de son appréhension avec, au-delà de la ressemblance, la saisie de la disparité. [...] L’usage de deux synonymes pour désigner une seule réalité, ou des aspects différents du même objet, incite le lecteur à explorer le sens des mots, la nature des choses, des êtres. Loin de n’être qu’une arme grossière de l’arsenal persuasif du rhéteur, la répétition apparaît alors comme un dispositif discursif nécessitant un sens aigu de la nuance. Cette lecture attentive et précise des Écritures est révélatrice de l’intérêt porté au système de la synonymie dans la langue. Elle suggère que la reprise des vocables et des idées dans le discours constitue un usage spécifique du signe linguistique qui engage à interroger le monde, à le penser par et dans le langage. En d’autres termes, comme elle laisse un mot proliférer anormalement dans le discours, la répétition y ouvre une brèche qui modifie le processus sémiotique”.

antiga. Para essa disciplina, a repetição é um mecanismo que atua em todas as operações retóricas e funciona como recurso de persuasão, servindo como *incrementum* à execução da *amplificatio*, na realização intelectual e afetiva da *persuasio* – processo que já explicamos antes.

Não é à toa, pois, que Cícero, no *Orator*, inclui a repetição entre os recursos de retórica mais importantes que devem ser aprendidos e empregados pelo perfeito orador (CICERÓN, 2006, p. 87-91). Ainda, no “De ridiculis” (*De oratore*) de Cícero e no “De risu” (*Institutio oratoria*) de Quintiliano, a repetição participa como mecanismo para o riso em alguns dos gêneros do *ridiculum* que os autores elencam¹⁶³.

A Retórica clássica organiza diversas formas e processos iterativos especialmente no conjunto das figuras de palavras (*figurae elocutionis*) e de pensamento (*figurae sententiae*). Dada a influência dessa sistematização na Retórica medieval, antes de verificarmos como as *artes poetriae* e as poéticas trovadorescas apreciavam a repetição, é importante abriremos um parêntese e elencarmos esses recursos¹⁶⁴.

As figuras de palavras referem-se “à formação linguística (*verba*) e consistem na transformação desta, por meio de categorias da *adiectio*, *detractio* e *transmutatio*. Também a substituição por sinônimos e os tropos podem contar-se entre as figuras de palavra” (LAUSBERG, 2004, p. 165). No rol das figuras de palavras, a repetição está entre as *figurae adiectionem*¹⁶⁵, que servem especialmente à *amplificatio* afetiva: “detêm o fluir da informação e dão tempo para que se ‘saboreie’ afetivamente a informação apresentada como importante” (2004, p. 166). Pode haver a reprodução de partes iguais (igualdade completa) ou de partes com igualdade abrandada.

¹⁶³ Conforme Ivan Neves Marques Jr., os gêneros do ridículo considerados por Cícero e Quintiliano em seus *De ridiculis* (*De oratore*) e *De risu* (*Institutio oratoria*), respectivamente, são: anedotas, metáfora, ironia, alegoria, ambiguidade, hipérboles, repreensão de estultice, simulação, malícia, interpolação de versos, adaptação ou uso de provérbios, frases absurdas, quebra de expectativa, paronomásia, *dissimulatio/simulatio*, *dissimulatio ex ambiguitas*, ambiguidade que se aproxima do enigma, similitude com ambiguidade, *fictio ex ironia* (MARQUES JR., 2008, p. 151).

¹⁶⁴ Nesse breve levantamento, enfatizaremos as figuras que permaceram nos tratados medievais e na poética trovadoresca. Os conceitos apresentados por Lausberg nos *Elementos de Retórica literária* (2004) foram confrontados com os do *Manual de Retórica literária* (LAUSBERG, 1966, 3 t.), do *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (2001) e do *Dicionário de termos literários* (MOISÉS, 2013), mas não foram encontradas diferenças significativas entre as definições arroladas, variando apenas os exemplos citados. Por conta disso, preferimos eleger apenas uma edição, no caso a dos *Elementos* de Lausberg (2004), para as citações diretas, quando for o caso.

¹⁶⁵ A *adiectio* (adição, acréscimo) é uma das quatro categorias de alteração previstas pela Retórica (as demais são a *detractio*, a *transmutatio* e a *immutatio*) e define-se pelo “acrescimento à totalidade de, pelo menos, um elemento novo, que ainda não fez parte da totalidade”. Pode ser de natureza intensiva, consistindo “no aumento da intensidade do efeito e, portanto, na *amplificatio*”, ou quantitativa, com o “acréscimo de um elemento material (um som, uma sílaba, uma palavra, uma frase, um pensamento, uma sequência de pensamentos) à totalidade do discurso ou a alguma de suas partes (parte do discurso, frase, palavra)” (LAUSBERG, 2004, p. 101).

A repetição de “igualdade completa” pode dar-se por contato ou a distância. Por contato, temos a epanalepse¹⁶⁶, a anadiplose¹⁶⁷ e a gradação¹⁶⁸. Segundo Lausberg, a gradação, em especial “faz com que a amplificação apareça, não como um meio estilístico, que depressa se atenua nos seus efeitos, mas sim como uma realidade preponderante da vida, por meio do seu caráter insistente” (2004, p. 171).

Quando a repetição de “igualdade completa” se dá a distância, ocorre por paralelismo ou por enquadramento. Por paralelismo, temos a anáfora¹⁶⁹, a epífora¹⁷⁰ e a símploce¹⁷¹; por enquadramento, temos a epanadiplose¹⁷². Conforme Lausberg, a epanadiplose funciona como “repetição de insistência” e como “*amplificatio* afetiva dentro da qual há campo para expressão do retorno, da reciprocidade, da consequência imanente ao destino, da relação cíclica entre finito, infinito e finito” (p. 174).

O abrandamento da igualdade relaciona-se ao significado do corpo de palavras (palavra, expressão, verso, frase, enunciado), na totalidade ou em parte. Quando o abrandamento do significado se dá na totalidade, temos a diáfora¹⁷³ e antanaclase¹⁷⁴; quando se dá em parte, temos a paronomásia¹⁷⁵, o poliptoto¹⁷⁶ e a figura etimológica¹⁷⁷. Quando se mantém o significado, mas

¹⁶⁶ A epanalepse (*epynalensis, geminatio, iteratio, repetitio, duplicatio, epizeuxe, separatio, conduplicatio*) é a repetição textual de uma palavra (*iteratio*) ou conjunto de palavras (*repetitio*) num grupo de palavras (expressão, verso, frase, enunciado). Pode ser uma reiteração dupla (*duplicatio*), tripla ou múltipla. Pode aparecer em seu início (*epizeuxe*), meio ou fim. Pode ocorrer de forma não ordenada e em posição não fixada (*conduplicatio*). Pode estar separada (*separatio*) ou não por elementos em interposição (vocativo, imperativo interjeicional, frase parentética, advérbio, conjunção, adjetivo), sendo comum sua introdução por meio de uma interjeição.

¹⁶⁷ A anadiplose (*reduplicatio*) é a repetição do último membro de um grupo de palavras no princípio do grupo seguinte, sintaticamente dependente ou não do anterior.

¹⁶⁸ A gradação (clímax, *gradatio, metalepse*) é a continuação progressiva da *reduplicatio*. Por sua vez, a continuação progressiva da gradação chama-se correção (*correctio*).

¹⁶⁹ A anáfora (*anaphora, repetitio*) é a repetição de palavra no início de um grupo de palavras. Manifesta-se também como repetição de um grupo de palavras entre o princípio e o meio do verso, como repetição de verso inteiro e como polissíndeto (*conjunctio*). Este é a repetição da mesma conjunção no início de orações ou grupos de palavras sucessivos.

¹⁷⁰ A epífora (*epiphora, conversio*) é a repetição no final de grupos de palavras.

¹⁷¹ A símploce (*complexio*) combinação da anáfora com a epífora.

¹⁷² A epanadiplose (*redditio*) é a repetição de uma palavra no princípio e no fim de grupo de palavras.

¹⁷³ A diáfora (*distinctio*) é a repetição, num mesmo grupo de palavras, de palavras homônimas.

¹⁷⁴ A antanaclase (*antanaclasis*) é a realização da diáfora num diálogo, sendo que cada interlocutor emprega um significado diferente para a palavra repetida.

¹⁷⁵ A paronomásia (*annominatio, adnomnatio*) é o jogo de palavras relativo à significação da palavra, utiliza palavras que são próximas na sonoridade, mas diferentes no significado.

¹⁷⁶ O poliptoto (*polyptoton, traductio*) é a alteração flexional do corpo de palavra. Não provoca alteração do significado das palavras, mas apenas de sua perspectiva sintática. Distingue-se, portanto, da variação que caracteriza a criação de palavras, a derivação (*derivatio*).

¹⁷⁷ A figura etimológica (*figura etymologica*) é a repetição do radical, para intensificação da força semântica. Pode ser considerada uma modalidade de derivação (*derivatio*) quando as palavras de mesmo radical pertencem a classes gramaticais diferentes.

muda-se a forma, temos a sinonímia¹⁷⁸. Como as figuras de igualdade abrandada podem originar equívocos e trocadilhos, por ornato ou por gracejo, costumam ser chamadas também de jogos de palavras.

Lausberg avalia que é possível aplicar a igualdade abrandada a todos os tipos de repetição e que mesmo a classificada como completa pode se concretizar como desigualdade, e uma vez que, “em relação ao conteúdo de palavra, a repetição traz consigo um enriquecimento afectivo” e na medida em que “a colocação de uma parte da frase em segundo lugar se realiza, as mais das vezes, com uma *pronuntiatio* aumentativa, a qual não é, de modo algum, completamente idêntica à da frase colocada em primeiro lugar” (2004, p. 166).

No âmbito das figuras de palavras, a Retórica antiga também contemplou e recomendou outros procedimentos de repetição relacionados à igualdade total ou parcial na ordem sintática de grupos de palavras coordenados (como o isócolo¹⁷⁹ e o quiasmo¹⁸⁰) ou na disposição das partes do discurso (a transição¹⁸¹) e à igualdade total ou parcial semântica (como a interpretação¹⁸² e a disjunção¹⁸³) e sônica¹⁸⁴ (como o homeoptoto¹⁸⁵ e o homeoteleuto¹⁸⁶).

As *figurae sententiae*, por sua vez, concernem aos pensamentos auxiliares utilizados na elaboração da matéria e são, portanto, a princípio, objetos da *inventio*, mas costumam ser tratadas no quadro da *elocutio*, uma vez que a elaboração do pensamento e a reformulação linguística se dão num processo interdependente (2004, p. 216) – como pensava Geoffrey de Vinsauf. No rol das figuras de pensamento, a repetição de um pensamento idêntico chama-se epímone (*commoratio una in re, repetitio reba sententiae*) e opera na amplificação alargante

¹⁷⁸ A sinonímia (*synonymia, interpretatio*) é a repetição da palavra por meio de um sinônimo ou de um tropo.

¹⁷⁹ Isócolo (*compar*) é a sequência de dois segmentos sintaticamente simétricos: há repetição da ordem das palavras na justaposição coordenada de dois ou mais membros que apresentam a mesma ordem em seus elementos.

¹⁸⁰ O quiasmo (*commutatio*) é a repetição da mesma estrutura sintática, com duas ou três palavras dispostas em ordem inversa.

¹⁸¹ A transição (*transitio*) ocorre quando brevemente se repete o que foi dito e se antecipa o que será dito na sequência.

¹⁸² A interpretação (*interpretatio*) é a igualdade de significação de palavras ou grupos de palavras coordenados.

¹⁸³ A disjunção (*disjunctio*) ocorre quando há desigualdade parcial no significado de grupos de palavras coordenados.

¹⁸⁴ O *paranomeon* (sequência de três ou mais palavras que começam com a mesma letra) e o *homoeoprophoron* (repetição frequente de mesma consoante ou sílaba), mencionados pelas poéticas medievais, eram considerados cacofônicos pela retórica antiga.

¹⁸⁵ O homeoptoto (*similiter cadens*) é a utilização não sequencial, num mesmo verso, de palavras com a mesma forma casual, produzindo efeito similar ao da rima. É próprio de línguas flexivas e constitui uma espécie de aliteração.

¹⁸⁶ O homeoteleuto (*similer desinens*) é a utilização não sequencial, num mesmo verso, de palavras com os mesmos sons finais, constituindo um fenômeno de homofonia.

per adiectionem. A epímone ocorre de duas formas: na repetição apenas do pensamento, sem que os mesmos corpos de palavra (palavra, expressão, verso, frase, enunciado) sejam repetidos, servindo-se da sinonímia e da interpretação; na repetição dos mesmos corpos de palavras, servindo-se, desse modo, das *figurae elocutionis* de repetição por igualdade completa (p. 216).

As figuras de repetição foram consagradas pelas poéticas latino-medievais, que muito valorizaram os procedimentos iterativos, e também são aproveitadas pelas poéticas trovadorescas, conquanto estas tenham vestido tais expedientes de uma nova nomenclatura.

Na *Ars versificatoria*, Matthieu de Vendôme, ao explicar que a beleza do verso é dada, geralmente, menos pelo significado que pela forma de expressar-se, exemplifica com um verso das *Heroides* no qual Ovídio emprega três figuras, entre elas uma anáfora¹⁸⁷: “Tu dominus, tu vir, tu mihi frater eras [*Her.* III, 52]” (2012, p. 146). Tal exemplo é representativo do destaque que a repetição tem entre os ornamentos de estilo na *Ars*, sobretudo entre as figuras que Vendôme elenca¹⁸⁸ como mais adequadas à composição poética: das treze citadas, nove são figuras de repetição: anáfora (*anaphora*), epanalepse (*epanalensis*), anadiplose (*anadiplosis*), epizeuxe (*epyzeusis*), paronomásia (*paronomasia*), *paranomeon*, homeoteleuto (*omoetholeuton*), poliptoto (*polipteton*), polissíndeto (*polissinteton*).

Entre os tropos recomendados pela *Ars versificatoria*, temos a gradação (*methalemsis*) e, entre as vinte e nove cores da retórica citadas, temos catorze procedimentos de repetição: anáfora (*repetitio*), epífora (*conversio*), símploce (*complexio*), poliptoto (*traductio*), homeoptoto (*similiter cadens*), homeoteleuto (*similiter desinens*), paronomásia (*adnomnatio*), gradação (*gradatio*), transição (*transitio*), correção (*correctio*), disjunção (*disjunctio*), polissíndeto (*conjunctum*), reduplicação (*conduplicatio*), quiasmo (*comutatio*)¹⁸⁹.

Também encontramos a repetição conceitual entre as formas de modificação textual preconizadas para aperfeiçoar o tratamento do assunto: o intercâmbio de vocábulos sinônimos e os três tipos de paráfrase indicados: com um aditamento, com uma explicação ou com uma fórmula mais expressiva. Ao versar sobre os cuidados que o poeta deve tomar ao se utilizar da

¹⁸⁷ As outras duas figuras utilizadas por Ovídio nesse verso são o zeugma e o assíndeto.

¹⁸⁸ Os nomes entre parênteses são os que constam no original latino (exceto no caso do *paranomeon*, sem tradução ao português).

¹⁸⁹ O próprio tratadista reconhece que, a despeito da nomenclatura diferente, o funcionamento de algumas *colores* é o mesmo de figuras e tropos citados.

repetição (para não incorrer em pleonasma e tautologia), o tratadista afiança que “a repetição de palavras e frases é geralmente oportuna e não supérflua”¹⁹⁰ (VENDÔME, 2012, p. 176).

Na *Poetria nova* de Geoffrey de Vinsauf, a repetição está presente em vários processos estudados e recomendados: participa do mecanismo de uma figura de pensamento, a *expolitio*, e de quinze figuras de dicção: anáfora (*repetitio*), epífora (*conversio*), símploce (*complexio*), poliptoto (*traductio*), isócolo (*compar*), homeoptoto (*similiter cadens*), homeoteleuto (*similiter desinens*), paronomásia (*adnomnatio*), gradação (*gradatio*), transição (*transitio*), correção (*correctio*), disjunção (*disjunctio*), polissíndeto (*conjunctio*), reduplicação (*conduplicatio*), interpretação (*interpretatio*), quiasmo (*commutatio*); é um dos métodos da *amplificatio*, com o uso da *interpretatio* e da *expolitio* enquanto meio de dizer o mesmo várias vezes de modo diferente; participa da conversão, cujo mecanismo – substituição de uma categoria gramatical por outra com o fim de escolher uma forma mais agradável e, assim, alcançar a beleza do *ornatus* – relaciona-se com o da paronomásia e corresponde ao do poliptoto.

Vinsauf também adverte sobre as falhas que devem ser evitadas no uso da repetição, considerando erros as excessivas assonância, aliteração e repetição de mesma palavra, bem como o recorrente uso de palavras que terminam da mesma forma. O tratadista pondera, ainda, que, se, por um lado, a reiteração viciosa é de mau gosto, tem “sabor insípido”¹⁹¹ (2008, p. 192), por outro, é um adorno quando moderada e favoravelmente aproveitada (p. 226) e convém à eficiência discursiva tanto do louvor quanto da sátira, pois, “no elogio, a reiteração acumula aplausos e, no vitupério, atua como martelo persistente que golpeia”¹⁹² (p. 220).

Nas *Leys d’amors* occitânicas, o artifício da repetição é referido em dois momentos: na seção sobre as construções viciosas e na seção sobre estrofação. No primeiro momento, Molinier condena a *replicacio* (ou *replicació* ou *replicatio*), enumeração contínua de palavras com sílabas iguais e de mesmo som, porquanto geradora de cacossínteto (construção viciosa gerada por colocação inadequada de palavras)¹⁹³. Contudo, Molinier enfatiza que a repetição não é considerada incorreta se houver intercalações: “Dizemos da repetição contínua. Porque se há a repetição descontínua de uma palavra ou de uma sílaba, o vício da *replicacio* deixa de

¹⁹⁰ Original: “[...] quamvis repetitio dictionis plerumque et sententiae sit tempestiva, non superflua”.

¹⁹¹ Original: “Quod sapit, insipidum vitiosa frequentia reddit”.

¹⁹² Original: “Laudando cumulat haec inculcatio plausum / Et culpando frequens est malleus ad ferendum”.

¹⁹³ Como nos seguintes exemplos citados: “Prestres, prezican, provizetz”, “Verges, vergiers verdejans vergenals”, “Dona donans donam dos divinals”, “Rogiers rugish ravial ravios”, “Restauramens, restauram, restaurans”, “Los peccadors per peccatz pecz peccans”, “Bonas noelas lauzaretz / Las avols cascus calaretz”, “Dieus, dona nos nostra vianda / Laqual cascus fizels demanda”, “cor fermes fay far faytz francz, e fis / el flaæ, fals, fols, vils et aclis” (1841, t. 3, p. 52-58).

existir”¹⁹⁴ (1841, t. 3, p. 52). Além disso, a repetição sequencial é permitida¹⁹⁵ se for decorrente do emprego de artigos, pronomes, preposições, nomes próprios, provérbios, refrões, citações etc., ou constituinte das *quaysh replicacios*¹⁹⁶. Molinier também aprova o uso das figuras de repetição da Retórica clássica, desde que seu uso seja feito com propriedade (p. 62). O tratadista toulousano encerra a discussão, concluindo que “são refinadas e engenhosas as composições em que a repetição é elaborada intencional e arrazoadamente”¹⁹⁷ (p. 62).

No outro passo das *Leys*, os mecanismos de figuras de repetição são acessados como marcadores constitutivos e distintivos de algumas modalidades de *cobla*. O mecanismo da anáfora está presente nas *coblas capdenals*, que ocorrem quando “cada verso começa com a(s) mesma(s) palavra(s) ou a mesma frase; ou quando cada estrofe começa com a(s) mesma(s) palavra(s) ou a mesma frase”¹⁹⁸ (p. 282). O mecanismo da epífora está nas *coblas retronchadas*, que ocorrem “quando é repetida a mesma palavra no final de cada verso, ou de dois em dois, ou de três em três, ou mais, de acordo com a vontade do poeta; ou quando, no final de cada estrofe, é repetido o mesmo verso ou dois mesmos versos”¹⁹⁹ (p. 286). O da símploce, que é, como vimos, a combinação de anáfora e epífora, está nas *coblas duplicativas*, que seriam, assim, a combinação de *coblas capdenals* e *retronchadas*: “A *cobla duplicativa* se faz quando cada verso começa com a(s) mesma(s) palavra(s) ou a mesma frase e termina com a(s) mesma(s) palavra(s) ou a mesma frase”²⁰⁰ (p. 288). O mecanismo da epanadiplose está nas *coblas*

¹⁹⁴ Original: “E ditz continuatios. quar dis continuamens du mot o duna sillaba. osta vici de replicatio”.

¹⁹⁵ Curiosamente, a despeito de a menção à *replicacio* estar inserida na parte das *Leys* que trata dos vícios, a lista de exemplos condenados (p. 52-58) é menos extensa que a dos exemplos abonados (p. 58-68).

¹⁹⁶ As *quaysh replicatios* são pseudorrepetições não viciosas, como nos seguintes exemplos citados: “patz platz”, “cambra bassa”, “negra garsa”, “bel hlat”, “cambra bela”, “plen punh”, “pren pa”, “tray tost”, “laysha saysha seguramen”, “Pestre tutor”, “Polpra plana”, “Quar cluca”, “Tutritz testarda”, “pupils prepauza”, “cascus cloquiers”, “Tu’ afolas l’aybre”, “Mola lima: Amara raba: Cara rima: Causa sancta”, “ara rira: aquel s’afola la lengua”, “trastot es ple”, “tot es talat”, “e tant es tram”, “ou tant es trista”, “clar lum”, “sucre rozatnzegre razim”, “flac layronat” (1841, t. 3, p. 58-62).

¹⁹⁷ Original: “Et aytal dictat replicatiu fayt scienmen e per compas. reputam per subtil e de grau maestria”.

¹⁹⁸ Originais: manuscrito da edição de Gatién-Arnoult: “Capdenals es apelada aquela cobla que comensa en cascun borde per une o per motas dictios. o per una oratio. o can cascuna cobla comensa per una dictie o per motus. o per una oratio” (1841, t. 1, p. 282). Manuscrito da edição de Anglade: “Capdenals es can casques bordos comensa per una meteysha dictio e soen per motas. [...] Yshamens se pot far que la seguens cobbla comense per aquela meteysha dicio, una o motas” (1919, t. 2, p. 143-144).

¹⁹⁹ Originais: ed. Gatién-Arnoult: “Cobla retronchada es dicha eau en la fi de cascun borde. o de des en des. o de tres entres. o de mays. segon ques volra aquel que dictara. o en la fi de cascuna cobla. hem retorna uua meteysha dictio. o eau en cascuna cobla hem retorna un meteysh borde. o des” (1841, t. 1, p. 286). Ed. Anglade: “Retronchada es can en la fi de cascun bordo o de dos en dos, o de tres en tres o mays o en la fi de cascuna cobbla o de doas en doas o de tres en tres o mays horn retorna una meteysha dictio o motas o can en cascuna cobbla o en alcunas hom retorna per dreyt compas .1. bordo entier” (1919, t. 2, 145-146).

²⁰⁰ Originais: ed. Gatién-Arnoult: “Cobla duplicativa si fay eau cachs bordes comensa per uua dictio. o per molas. o per uua oratio. e finissho en outra dictio. o en molas. o en outra oratio” (1841, t. 1, p. 288). Ed. Anglade:

recordativas, que ocorrem “quando a primeira palavra do verso é repetida no final do mesmo verso ou quando o primeiro verso de uma estrofe é repetido ao final dessa mesma estrofe”²⁰¹ (p. 284). E o da anadiplose, nas *coblas capfinidas* e *capcaudadas*: “A *cobla* é chamada *capfinida* porque a palavra, sílaba ou oração que termina a estrofe torna-se o início da próxima”²⁰², a *cobla capcaudada* (p. 280).

Os modelos clássicos difundidos pelo estudo da Retórica latina decerto são influência patente no tratamento da repetição pelos teóricos do Medievo, o que, por sua vez, influenciou o aproveitamento desse recurso pelos poetas e oradores da Idade Média. Mas o aumento da importância dos procedimentos iterativos não se deve apenas à influência da Retórica, porquanto disciplina difundida em contextos escolares. Como vimos ao tratar da jograria, a circulação cultural e comunicativa se deu preponderantemente na oralidade, e a prevalência da repetição também estaria, desse modo, fortemente relacionada à importância da memória para a sociedade, a cultura e a arte medievais. Além disso, não podemos olvidar que as formas da repetição características do canto primitivo, das canções tradicionais autóctones e das escrituras bíblicas permaneceram vivas no Medievo e foram aproveitadas na poesia culta cortesã, mormente a galego-portuguesa, como veremos. Tal conjuntura favoreceu o que Abiker (2008) denominou de “estética da repetição”, legando a esse recurso *status* de constituinte fundamental para a criação, apreciação, difusão e conservação das obras artísticas no período medieval.

Rosa María Medina Granda estudou as repetições na *chanso* occitânica e encontrou uma extensa gama de sinônimos, antônimos e associações vocabulares, que se diferenciam das formas empregadas na linguagem prosaica e conformam paradigmas, porque compartilham afinidades semânticas e se definem de maneira correlacionada. Segundo ela, no caso trovadoresco não houve uma oralidade “tradicional”, mas “interdisciplinar”, da qual participaram Literatura, Língua e Música, Poesia e Retórica, cognição e interação, e o texto, um registro conhecido tanto pelo trovador quanto pelo público, era considerado um produto de mente do autor e das suas intenções com relação à audiência. Nesse contexto, as repetições não

“Duplicativa es can cascus bordos comensa per una meteysha dictio o per motas e fenish. o per un’ outra meteysha dictio o per motas” (1919, t. 2, p. 147).

²⁰¹ Originais: ed. Gatién-Arnault: “Recordativa cobla es dicha. [...] quar lo primier mot de] borde repetish en la fi. [...] o es que per aytal dictio que comensara le premiers bordos de la cobla. finisca le derriers bordos daquela meteyssha cobla” (1841, t. 1, p. 284). Ed. Anglade: “Recordativa es dicha quar soen torna e recorda una meteysha dictio en .l. bordo per gran affectio” (1919, t. 2, p. 145).

²⁰² Ed. Gatién-Arnault: “cobla es apelada capfinida. per se quar en ayssi que fenish la us bordes e per aquela meteyssha dictio sillaba o oratie. comensa le seguens bordes” (MOLINIER, 1841, t. 1, p. 280). Ed. Anglade: “Capfinida per aquela meteysha dictio oz oratio final del primier vol tostemp commensar l’autre seguen bordo” (MOLINIER, 1919, p. 142).

seriam supérfluas, meros ornamentos; ao contrário, responderiam à intenção comunicativa do *trobar*, funcionando como dispositivos mnemônicos e poéticos (2008, p. 217-220). De acordo com a estudiosa, os procedimentos de repetição, enquanto estruturas linguísticas próprias da poesia, têm duas funções principais: a) promover a coesão textual do poema, por meio de equivalências sintáticas, semânticas, rítmicas etc., numa inseparabilidade de forma e conteúdo e b) facilitar a memorização do poema pelo ouvinte/leitor, o que reforça o efeito de encantamento, próprio da linguagem poética medieval (2008, p. 220). Além disso, Medina Granda também destaca a função cognitiva e persuasiva das repetições na lírica trovadoresca, uma vez que as memórias se constituem como imagens que possuem uma “coloração emocional”, e a sua repetição facilitaria o estabelecimento de vínculos associativos que captam a atenção dos ouvintes, orientando seu modo de pensar na direção do que se expõe no poema (2008, p. 222).

A repetição também é recurso relevante para o *trobar* no Trovadorismo peninsular. Vejamos, então, as especificidades dos procedimentos iterativos galego-portugueses.

3.3.1 Da repetição galego-portuguesa

As formas de repetição previstas pela *Arte de trovar*, além das rimas, são, como observamos, o dobre e o *mozdobre*. O dobre consiste em repetir certa palavra uma ou duas vezes ao longo de uma estrofe, sendo conveniente que apareça a mesma palavra ou outra que forme um dobre na mesma posição em todas as estrofes e também na finda:

Dobre é o recurso que consiste em dizer uma palavra duas vezes ou mais em cada estrofe. Devem usá-lo com moderação e, se o fizerem em uma estrofe, convém que o façam em todas as outras, podendo variar as palavras dobradas em cada estrofe, mas sempre na mesma posição e da mesma maneira em todas as estrofes. E devem igualmente usar o dobre nas findas, da mesma forma (ARTE, 1982, p. 17)²⁰³.

²⁰³ Na edição de D’Heur: “Dobre é dizer hũa palavra cada cobra duas vezes ou mays, mays deven-o meter na cantiga muy gardadamente, e cõvê como a meterê en hũa das cobras *que asy o metã nas outras todas*. E se aquel dobre *que meterê na hũa meterê na<s> outras podê-o hyr meter en outras palavras, pero sempre naquel talho e daquela maneira que o meterê na prim<eir>a. // E outrossy o devê de meter na fiinda per aquela mane<i>ra*” (1975, p. 355); na ed. de Tavani: “Dobre é dizer ãa palavra cada cobra duas vezes ou mais, mais deven-o meter na cantiga mui gardadamente: e convem, como a meterem en ãa das cobras, que assi o metam nas outras todas. E se aquel dobre que meterem na ãa meterem nas outras, podem-no ir meter en outras palavras, pero sempre naquel talho e daquela maneira que o meterem na prim<eir>a. E outrossi o deve<m> de meter na fiinda per aquela mane<i>ra” (1999, p. 49).

O dobre é a repetição simples, portanto, sem variações morfológicas, como nas *figurae elocutionis* de repetição por igualdade formal completa. E quando utilizado em posição de rima, o dobre é equivalente ao *mot refranh* provençal.

O *mozdobre*, segundo a *Arte*, “é igual ao dobre quanto ao entendimento das palavras, mas estas variam, pois mudam os tempos verbais. E como já vos disse do dobre, igualmente o *mozdobre* deve ser empregado em todas as estrofes e findas na mesma posição e da mesma maneira, para ficar melhor elaborado” (ARTE, 1982, p. 17)²⁰⁴. Assemelhado ao poliptoto e à figura etimológica, o *mozdobre* é, portanto, a repetição que apresenta variações morfológicas e, assim como o dobre, pode aparecer no início, interior ou fim de um verso, desde que seja precisa a correspondência entre os versos que se ligam pelo *mozdobre*. E quando empregado em posição de rima, o *mozdobre* é equivalente à *rim derivatiu* provençal.

As noções de dobre e de *mozdobre* foram assim recolhidas pela normativa hispânica, sendo referidas também pelos poetas do *Cancioneiro de Baena* (BELTRAN, 2000, p. 220), o que ajudou a perpetuar a preceptiva do caráter fixo de sua localização nas cantigas. E tais recursos foram entendidos por grande parte da crítica medievalista sob essa mesma preceptiva. Para classificar os tipos de dobre existentes na lírica galego-portuguesa, Celso Cunha (1955, 1961) segue a posição fixa das palavras: repetição de mesma palavra como final de todos os versos de uma estrofe; repetição da mesma palavra em enunciados sucessivos da mesma estrofe, sem a necessidade de estar em posição de rima; repetição em posição de rima em dois versos de uma estrofe, geralmente o primeiro e o último; repetição de duas palavras distintas em todas as rimas de uma estrofe, de forma alternada ou em rimas paralelas (1961, p. 208-210). Fazendo referência aos tipos elencados por Cunha, Tavani junta mais três: a repetição da mesma palavra em posição distinta, interior e final, em versos de estrofes diferentes; a repetição da mesma palavra no mesmo lugar em todas as estrofes; a repetição de palavras com ambiguidades semânticas (2002, p. 144). Relativamente a esse último caso, de acordo com Cunha, quando há repetição de homônimos perfeitos (de igual forma e pronúncia, mas significação diversa) em posição de rima, não estaríamos diante de um caso de dobre, mas de *rimas equivocs* provençal (1961, p. 204). Segundo Simone Marcenaro, a *rimas equivocs* é um recurso métrico que mescla

²⁰⁴ Na edição de D’Heur: “[...] é tanto come dobre quanto he no entendimento das palavras, mays s palavras desvayrã-se por *que* muda os tenpos. E como vos ja dixi do dobre, outrossy o mor dobre ê aquela *guisa e per* aquela maneira *que* o meterẽ en hũa cobra assy o dẽvẽ <d>e meter nas outras e na finda, pera seer mays cõprimento” (1975, p. 357); na ed. de Tavani: “[...] é tanto come dobre quanto é no entendimento das palavras, mas as palavras desvairam-se, porque mudam os tempos. E como vos ja dixi do dobre, outrossi o mozdobr’ en aquela guisa e per aquela maneira que o meterem en ãa cobra, assi o deve<m> de meter nas outras e na finda, pera ser mais comprimento” (1999, p. 50).

a repetição vocabular formal e o equívoco semântico, e não deve ser confundida nem com a *equivocatio* nem com o dobre, embora muitas vezes apareça em sobreposição com este último (MARCENARO, 2008, p. 1-22).

Embora a *Arte* e alguns estudiosos, como Celso Cunha, reconheçam apenas as repetições empregadas na mesma posição em todas as estrofes e também na finda, sabemos que a prática não ocorreu de forma estanque, e não foram poucos os casos em que trovadores e jograis, a partir da repetição, colocaram em relação versos assimétricos. Por conta disso, em alguns de seus estudos sobre o Trovadorismo peninsular, Henry Roseman Lang considerou as repetições sem localização fixa e as incluiu entre as modalidades de repetição galego-portuguesas, assim classificadas: dobre regular, dobre irregular, *mozdobre* regular e *mozdobre* irregular (2010a, 2010b, 2010c). Regulares são os casos que seguem o preceito da posição fixa; irregulares são os casos em que a repetição se dá apenas em uma ou duas estrofes de um poema, em posições diferentes dentro das *cobras* ou em posição diversa de rima. Fazendo um comparativo com a tradição provençal, Lang ressalta a versatilidade na aplicação, pelos trovadores galego-portugueses, da regra que previa a repetição, nas findas, de palavras rimantes (e mesmo de parte de versos ou versos inteiros) da segunda parte da última estrofe:

Como é sabido, a tornada da canção provençal repetia não só as consonâncias da segunda parte da última estrofe, da qual era como o eco musical, mas frequentemente também as mesmas palavras rimantes. A reprodução, pela tornada, de vocábulos que já serviram de rima no corpo da canção, é especialmente pronunciada no tempo de eclosão da arte trovadoresca da Provença, mas continua a manifestar-se durante todo o período da sua florescência (2010a, p. 593).

Os peninsulares, contudo, não se restringiram a retomar apenas elementos da segunda parte da última estrofe; estenderam-se muitas vezes à primeira parte dela e até mesmo a *cobras* anteriores à última, construindo “casos em que a finda se liga pela rima quer ao artifício do dobre, quer a palavras rimantes que se repetem no mesmo verso de cada estrofe” (p. 595).

Vicenç Beltran igualmente considera as ocorrências assimétricas na utilização da repetição vocabular sem alteração morfológica pelos trovadores e jograis e recomenda a ampliação do conceito de dobre:

[...] encontramos com tanta frequência repetições não sistemáticas que, se não as aceitássemos como dobre, teríamos de procurar para elas uma outra denominação que não teria nem a profundidade nem a justeza desta. Daí

termos de aceitar a proposta de que o dobre existe mesmo quando a palavra se repete esporadicamente, só numa parte do poema ou com mudanças de posição (2000, p. 220).

Por sua vez, Pilar Lorenzo-Gradín, no estudo “El ‘dobre’ gallego-portugués o la estética de la simetria”, aprecia os estudos de Cunha, Lang e Beltran sobre o assunto, mas se distancia deles e propõe nova disposição e nomenclatura para os casos de dobre da lírica peninsular. A autora reconhece que o trabalho de Cunha teve muita repercussão entre a crítica, mas, conquanto fosse sempre citado pela maioria dos pesquisadores, poucos foram os que seguiram o sistema de classificação dos dobres estabelecido por ele (1997, p. 212). A autora discorda da noção de dobre irregular estabelecida por Lang, uma vez que prefere seguir estritamente o que diz a *Arte*: para constituir um dobre a palavra repetida deve aparecer duas vezes ou mais em cada *cobra* e de modo que as repetições ocorram simetricamente em toda a cantiga, em posição fixa, podendo variar apenas as palavras reiteradas em cada estrofe (p. 213). E pelo fato de haver cantigas que seguem a regra da *Arte* (p. 222), Lorenzo-Gradín também discorda da posição defendida por Beltran “de considerar sob o nome de dobre qualquer repetição léxica sem variações de flexão, quer ela seja ou não regular e seja qual for sua posição” (BELTRAN, 2000, p. 220).

Além das iterações que não estejam em toda a cantiga e em posição fixa, Lorenzo-Gradín igualmente não considera dobre: aquelas que participam dos refrães; aquelas provocadas pela aplicação de esquemas paralelísticos, ainda que organizados simetricamente; as repetições de conjunções (nem, e, por, que etc.) em início de versos, funcionando como anáforas e polissíndetos; quando a palavra repetida não ocorre duas vezes na mesma estrofe, ainda que se repita no mesmo verso de todas as *cobras* (p. 213-222). Para este último caso, a estudiosa apresenta um novo nome: a palavra que aparece em posição inicial ou interna em um verso e é repetida no mesmo verso de todas as estrofes é denominada de palavra-simétrica; quando ocorre em posição de rima, a autora identifica-a como palavra-rima (p. 217-219).

Outra nova classificação proposta por Lorenzo-Gradín é a de dobre *unissonans* e *singulares*. *Dobre unissonans* seria a repetição simétrica da(s) mesma(s) palavra(s) em toda a composição (1997, p. 223) e chama de *dobre singulares* quando a(s) palavra(s) repetida(s) varia(m) em cada *cobra*, mas respeita(m) a posição fixa ao longo da cantiga (p. 227). A autora também subclassifica de *dobre rico* os casos, muito escassos, em que se introduz mais de um dobre por estrofe ou casos em que se mantêm as mesmas palavras dobradas ao longo de toda a cantiga (p. 230) e menciona que há cantigas em que se combinam dobres *unissonans* e

singulars, ricos ou não, e que o jogo de correspondências se enriquece quando o dobre faz função de palavra-rima e quando se empregam no mesmo texto o *mozdobre* (ou a *derivatio única*) e o dobre, ambos com o mesmo radical (p. 232-233).

Lorenzo-Gradín afirma que, embora suas realizações textuais sejam limitadas, se comparadas com os produtos sofisticados da lírica provençal, o dobre foi “uma das marcas essenciais do *trobar ric* peninsular”²⁰⁵ (1997, p. 240), tendo se constituído em “um dos recursos fundamentais do *ornatus difficilior* da ‘escola’ literária galego-portuguesa, a característica marcante de um trovar refinado, no que participou um grupo de poetas que usaram o artifício com intenções estéticas bem definidas”²⁰⁶ (p. 238-239). O dobre estaria, portanto, mais associado à arte dos trovadores, porquanto mais cultos e, além disso, porque, em seu levantamento, identifica que os dobres estão em sua maioria no gênero que ela considera mais nobre, cantiga de amor, sendo utilizados por trinta e sete autores cuja maioria é de trovadores (p. 237-238). A estudiosa não contabiliza quantos dobres há nas tenções, especificamente, e não faz menção a Lourenço entre os únicos jograis que teriam utilizado o dobre (menciona que seriam apenas Lopo, Pero de Armea e João Baveca), o que não vai ao encontro da realidade textual, como poderemos demonstrar nas análises efetivadas no capítulo seguinte.

Em seu estudo do *corpus* galego-português, Pilar Lorenzo-Gradín também constata que 98% das cantigas com finda não levam o dobre até essa estrofe de remate, como recomenda a *Arte* (1997, p. 234). A autora acredita que a discrepância existe porque o tratadista recomendou “igualmente usar o dobre nas findas” considerando alguma cantiga na qual o dobre vai até o fim. Entendemos que tal constatação e justificativa colocam em xeque, ou ao menos relativizam, o argumento da própria autora (o fato de haver cantigas que seguem a regra da *Arte*) quando discorda das teses de Lang e de Beltran. Se o anônimo autor da poética fragmentária estabeleceu a norma sobre o dobre até a finda considerando os poucos casos em que isso ocorre, por que não considerar que da mesma forma teria ocorrido em relação à totalidade da prescrição sobre o dobre? Não é difícil de imaginar, igualmente, que o tratadista recomendou a posição fixa do dobre (e, por conseguinte, do *mozdobre*) tendo em vista os casos em que assim ocorre e não porque esses expedientes aparecem em posição fixa em todas as cantigas em que são empregados.

²⁰⁵ Original: “una de las marcas esenciales del *trobar ric* peninsular”.

²⁰⁶ Original: “uno de los recursos fundamentales del *ornatus difficilior* de la ‘escuela’ literaria gallego-portuguesa, la seña de identidad de un trovar refinado em el que participaron un grupo de poetas que usaron el artifício con unas intenciones estética bien definidas”.

Além disso, já pudemos observar os problemas que permeiam a composição da *Arte de trovar* e o frequente distanciamento entre essa teoria e a prática transmitida pelos cancioneiros; vimos, por exemplo, que os trovadores e jograis, ao elaborarem suas tenções, foram muito mais criativos e construíram mais variações à regra do que a *Arte de trovar* pretendeu ou pôde catalogar e prescrever.

Com base em tais ressalvas, concordamos com Beltran, para quem o estabelecimento da normativa da posição fixa “parece ser fruto mais do escolasticismo da tratadística medieval do que uma constatação nascida da observação dos textos” (2000, p. 220).

A questão da (ir)regularidade também se estende ao *mozdobre*, uma vez que há cantigas em que ele foi incluído em posições assimétricas. Além disso, Tavani lembra que os galego-portugueses igualmente flexibilizaram a teórica definição do *mozdobre* enquanto reprodução de formas verbais diversas derivadas de um mesmo radical, conforme prescreve a poética fragmentária, uma vez que foram empregados também outros tipos de derivações, como verbo-substantivo, verbo-adjetivo, adjetivo-substantivo etc. (2002, p. 145). Mercedes Brea, por sua vez, ao tratar dos diversos métodos derivativos identificados no *corpus* satírico peninsular, assinala a parassíntese como frequente e significativa, constituindo

um procedimento que se sente realmente como algo vivo e eficaz. Dito de outro modo, a língua galego-portuguesa conhece a parassíntese e a utiliza – especialmente nesse tipo de composição – de um modo consciente em muitas ocasiões, para obter vocábulos de grande força expressiva (*desbragado, encaralhado, escaralhado, amormado, ensandecer, entravincar, empardeado, emanguado, esnarigar, sofraldar*, etc.), que resumem em uma unidade léxica o que de outro modo só se poderia expressar mediante uma perífrase que, evidentemente, não produziria o mesmo efeito²⁰⁷ (1977, p. 136).

Conforme percebemos pelo exposto, as restrições normativas anotadas na *Arte* não foram levadas ao pé da letra pelos trovadores e jograis na prática do trovar. Assim sendo, ao apreciarmos essa produção, precisamos igualmente contemplar as formas variáveis e irregulares ao lado das fixas e regulares. Por isso, concordaremos com Beltran e admitiremos que “estão em igual caso [de relevância para a cantiga e para seu estudo] as repetições da mesma palavra

²⁰⁷ Original: “[...] un procedimiento que se siente realmente como algo vivo y eficaz. Dicho de otro modo, la lengua gallego-portuguesa conoce la parasíntesis y la utiliza – especialmente en este tipo de composiciones – de un modo consciente en muchas ocasiones, para obtener uns vocablos de gran fuerza expresiva (*desbragado, encaralhado, escaralhado, amormado, ensandecer, entravincar, empardeado, emanguado, esnarigar, sofraldar*, etc.), que resumen en una unidad léxica lo que de otro modo sólo se podría expresar mediante una perífrasis que, evidentemente, no produciría el mismo efecto”.

ou raiz léxica em qualquer posição do mesmo poema, ou jogos de repetições nos quais se alternem diversos vocábulos”²⁰⁸ com significação análoga ou relacionada (BELTRAN, 1995, p. 194).

Distinguir a classificação desses recursos é muito interessante para o conhecimento das diversas formas retórico-poéticas utilizadas, ignoradas, adaptadas ou criadas pelos trovadores; todavia, para este estudo, mais significativo é o entendimento de seu funcionamento na construção textual-discursiva e para a interpretação desta, independentemente dos nomes que lhes deram os antigos ou os medievais. Afinal, como ensinou Quintiliano sobre a teórica diferenciação entre figuras e tropos, em *De institutione oratória*, “sua utilidade não consiste no seu nome, mas no seu papel” (apud MALEVAL, 2010, p. 81-82).

Nesse sentido, é importante enfatizar que a recorrência de itens lexicais vai muito além de auxiliar na realização e manutenção do princípio de isometria formal exposto na *Arte de trovar*: o paralelismo vocabular assume o trabalho da coesão sequencial frástica, contribui para a coerência discursiva e assegura o estabelecimento da continuidade tópica nas cantigas (RODRIGUES, 1979, p. 191; TAVANI, 2002, p. 137). Além disso, segundo Angela Cecília de Souza Rodrigues, essa modalidade de repetição assume uma função retórico-discursiva, constituindo-se numa maneira “de acentuar a intensidade de alguma coisa, de forma a sugerir, pela frequência, a constância avassaladora de uma idéia. Essa é a origem do dobre, característico da poesia trovadoresca, forma de incidir sobre um sentimento veemente, que deixa todo o resto na sombra” (1979, p. 116, nota 76).

Na Península Ibérica, a repetição vocabular também participa do jogo paralelístico das cantigas galego-portuguesas, sobretudo as amorosas. Nesses textos, é notória a influência da repetição paralelística tradicional, que, ao lado dos conhecimentos retóricos e do estilo mais elevado apreendido no contato com a cultura clássica e com a poesia provençal, contribuiu especialmente para a conformação de um produto original, as cantigas de amigo, mas não só: também se fez presente nos demais gêneros e subgêneros peninsulares.

Segundo Eugenio Asensio, em *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, os poetas galego-portugueses praticaram uma guinada “ecletica” e “modernizadora” ao tomar uma forma primitiva presente nas canções populares e indígenas, enxertá-la na “nova retórica trovadoresca” e alçá-la a forma canônica valorizada na sua culta

²⁰⁸ Original: “están en igual caso [de relevância para a cantiga e para seu estudo] as repeticións da mesma palabra ou raíz léxica en cualquiera posición do mesmo poema, ou xogos de repeticións nos que alternen diversos vocábulos”.

poesia (1970, p. 94). Essa nova forma seria um misto de artifício e espontaneidade, uma vez que os usos literários da repetição e do paralelismo “reclamam um grau maior de originalidade pessoal, uma fuga visível da rotina e dos caminhos já trilhados”²⁰⁹ (p. 74).

Já vimos que na Retórica medieval a repetição é interessante quando é intencional e serve à variação. E o paralelismo seria justamente “um sistema expressivo que põe em descoberto os dois polos da arte – repetição e variação –, em que domina a repetição, elevada a princípio estruturador”²¹⁰ da matéria poética (ASENSIO, 1970, p. 77). De acordo com Asensio, assim é elaborado o paralelismo galego-português, pois ele não está pautado na simples repetição, mas na progressão por meio de encadeamentos e retornos, em que se combinam igualdade e mudança, persistência e variação. E é empregado de modo propositado: além de ser suscitado pelo prazer estético que o ser humano tem diante das simetrias, mimetiza o retorno de uma situação ou a obsessão por um mesmo tema, refletindo “uma exasperação emocional que transborda em sucessivas ondas expressivas, um movimento interior que, ao renovar-se, renova o grito poético”²¹¹ (p. 77).

No caso peninsular, o paralelismo apresenta vários matizes, atuando como recurso ocasional ou princípio artístico dominante, de modo parcial ou integral (no que se refere à quantidade utilizada na cantiga) (ASENSIO, 1970, p. 72). Estilisticamente, pode ser de três tipos: literal (ou de palavra, ou verbal), estrutural e mental (ou de pensamento, ou conceitual, ou semântico). O literal é aquele que se dá com as repetições vocabulares, de palavras isoladas ou expressões. O estrutural resulta da repetição de uma dada construção sintática ou rítmica, de parte de versos ou versos inteiros, de refrães. Ambos os tipos, literal e estrutural, podem aproveitar os mesmos mecanismos das *figurae elocutionis* de repetição por igualdade completa ou abrandada²¹². O paralelismo mental, por sua vez, é a reiteração de pensamento por meio de

²⁰⁹ Original: “[...] reclaman un grado mayor de originalidad personal, una fuga visible de la rutina y los caminos trillados”.

²¹⁰ Original: “[...] un sistema expresivo que pone al descubierto los dos polos del arte – repetición y variación –, y en que domina la repetición, elevada a principio estructurador”.

²¹¹ Original: “[...] una exasperación emocional que se desborda en sucesivas ondas expresivas, una moción interior que al renovarse renueva el grito poético”.

²¹² Sobre a concorrência de figuras retóricas no sistema paralelístico, Asensio observa que: “Las figuras que la modalidad paralelística consiente y fomenta son [...] las de simetría y amontonamiento, las que tienden a la armonía geométrica del discurso y las que multiplican, bajo ilusiones de diversidad, el mismo enunciado. Ambas casan perfectamente con los principios del paralelismo: repetición verbal y similitud arquitectónica. Figuras de amontonamiento: la *adnominatio* en sus ramificaciones, la anáfora, la geminación de sinónimos, el redoblar de la misma noción en forma positiva y negativa. Figuras de simetría: la similitud estructural o la contraposición” (1970, p. 115).

variação na forma (como na epímone), numa simetria velada por meio de um jogo de paridades conceituais e ecos dissimulados (1970, p. 105).

É comum observar o emprego dos três tipos de paralelismo em conjunto, com as estratégias formais e estruturais colaborando na construção do paralelismo conceitual. Por exemplo, quando: a) a repetição vocabular contribui para a identificação e especialização dos campos sêmicos (p. 99); b) a repetição verbal se soma à repetição estrutural e esta confirma o significado semântico, ou com ele contrasta, matizando a monotonia da simples repetição vocabular com dissimetrias e arabescos sintáticos (p. 99); c) a repetição de um mesmo esquema rítmico reforça um efeito de sentido, uma vez que a repetição de estrofes de mesma estrutura e as diferentes formas de um refrão “revelam uma vontade de ancorar o poema em uma sequência virtualmente infinita”²¹³ (KLAUBER, 2001b, p. 650); d) com o uso da paráfrase (na repetição de conjuntos equivalentes por desdobramento de expressões sinônimas ou pela expressão negativa do pensamento oposto) “se estabelece entre um enunciado de origem e um enunciado reformulador uma relação de equivalência semântica, responsável por deslocamentos de sentidos que impulsionam a progressividade textual” (RODRIGUES, 1979, p. 188).

Nesse jogo de progressão e reformulação formal e conceitual provocado pelo paralelismo, além do dobre e do *mozdobre*²¹⁴, igualmente atua outro procedimento iterativo, equivalente à anadiplose: o *leixa-pren* – mecanismo de repetição da “mesma palavra no fim dum verso ou estrofe e no começo do seguinte, ou na repetição do mesmo verso no fim duma estrofe e no começo da outra que segue, imediatamente ou através de uma estrofe interposta” (BELTRAN, 2000c, p. 386).

Os esquemas paralelísticos entre os galego-portugueses também promovem as conexões interestróficas, com o uso do dobre, do *mozdobre* e do *leixa-pren*, sobretudo à moda provençal das *coblas capfinidas* e *capcaudadas*. De acordo com Tavani, “a repetição da última palavra duma cobra no verso inicial da cobra seguinte encontra-se em 463 cantigas” e a “a repetição em cada cobra da rima do último verso da cobra precedente foi utilizada em 277 cantigas” (2000, p. 160). Segundo Beltran, o *leixa-pren* como processo de articulação estrófica tem uma importância extraordinária na construção paralelística da escola galego-portuguesa (2000b, p. 386).

²¹³ Original: “[...] accusent une volonté d’ancrer le poème dans un enchaînement virtuellement infini”.

²¹⁴ E também do *enjambement* e dos conectores (*e, que, pero, ca* – quando fazem a articulação sintática de um verso a outro ou de uma estrofe a outra).

Do mesmo modo que as figuras de repetição contempladas pela Retórica antiga, as formas de repetição presentes nas cantigas e tenções satíricas galego-portuguesas contribuem para o *ornatus* e funcionam na realização intelectual e afetiva da *persuasio*, sendo aplicável aos três *genus*, servindo ao ensinar e provar, ao deleitar e ao comover. A repetição pode obrar ainda como provocadora de riso, o que, por sua vez, também colabora com o processo retórico de ensinar, provar, deleitar e comover. No caso da repetição, por exemplo, pode-se buscar a adesão do público por meio de repetições semanticamente baseadas; esse jogo de associações ainda pode provocar o ridículo; essa comicidade igualmente conquista a atenção da audiência, mantém sua adesão e, conseqüentemente, colabora para o seu convencimento. Mesmo os ecos sonoros das repetições, as aliteraões, assonâncias e rimas podem relacionar-se ao jogo da persuasão ao organizarem, ao longo da cantiga, uma mnemônica e expressiva série de apelos fônicos e semânticos aos ouvintes. Percebe-se, com isso, que os recursos de repetição são multifuncionais e até mais significativos quando operam em níveis interligados.

Diante desses fatores, não é difícil perceber que analisar o uso dos procedimentos iterativos torna-se significativo para a interpretação do texto galego-português, especialmente das tenções, que, como vimos, são uma modalidade de debate e poesia, persuasão e riso. No caso das tenções de Lourenço, chama a atenção o recorrente emprego de diversos recursos de repetição fonético-fonológica, morfossintática e semântico-discursiva, os quais observaremos no capítulo seguinte, relacionados de maneira integrada a outros aspectos relevantes do *entençar* lourenciano.

4 O ENTENÇAR DO SEGREL LOURENÇO

O cancionero de tenções de Lourenço costuma ser composto por sete tenções e um sirventês dialogado: duas tenções entre João Garcia de Guilhade e Lourenço, “– Muito te vejo, Lourenço, queixar” (B 1494, V 1105) e “– Lourenço jogar, ás mui gran sabor” (B 1493, V 1104); uma tenção entre João Soares Coelho e Lourenço, “– Quen ama Deus, Lourenç’, am’ a verdade” (V 1022); uma tenção entre João Peres de Aboim e Lourenço, “– Lourenço, soías tu guarecer” (V 1010); uma tenção entre Lourenço e Rodrigo Anes, “Rodrigu’ Ianes, queria saber” (V 1032); uma tenção entre Lourenço e Pero Garcia, “Quero que julgedes, Pero Garcia” (V 1034); uma tenção entre Lourenço e João Vasques de Talaveira, “Johan Vaasquez, moiro por saber” (V 1035) e o sirventês dialogado “Vós que soedes en Corte morar” (B 888, V 472=1036), frequentemente atribuído a Lourenço e Martim Moxa – como veremos, essa composição, embora seja, como as demais, de caráter satírico, trata de tema diverso (os privados reais), não se configura como uma tenção e está relacionada com fatores que põem em dúvida sua inclusão no cancionero lourenciano.

No conjunto inicial de sete tenções, por sua vez, os debates dão lugar, por um lado, às insistentes tentativas que Lourenço empreende para atestar sua habilidade trovadoresca e, por outro, às críticas que os trovadores fazem, julgando-o incapaz de compor *trobares* bem feitos. Os principais *tópoi* dessas sete tenções são a disputa entre trovadores e jograis e a competência no trovar, que, além disso, funciona como tema central dos debates. Veremos também presente o *topos* da crítica à atividade jogralesca, nas censuras à sua *performance* (quando o segrel é acusado de cantar e tocar mal) e ao seu comportamento (quando é acusado de deslealdade por roubar uma tenção, em “– Quen ama Deus, Lourenç’, am’ a verdade”). O *gab* também é aproveitado pelos trovadores (como João Peres de Aboim em “– Lourenço, soías tu guarecer”), mas observaremos que o segrel emprega o elogio à própria competência poética com maior frequência e intensidade, distinguindo-se, assim, no aproveitamento desse recurso.

Como se vê, a tônica geral desse cancionero é a disputa poética, que, como vimos, conquanto possa apresentar ou representar reflexos da realidade sócio-histórica em que viviam os interlocutores, funciona como um jogo burlesco mediado pelas normas éticas e estéticas do Trovadorismo medieval peninsular. Considerando, então, o caráter retórico, poético, satírico e lúdico dessas composições, pretendemos verificar de quais estratégias Lourenço lança mão, além do autoelogio persistente, com o objetivo de comprovar sua competência no *trobar* e no

entençar, persuadir o público e sair vitorioso do debate. Por se tratar de um conjunto de tenções (de fato ou pretendidas, no caso de “Vós que soedes en Corte morar”), examinaremos a presença das marcas que a *Arte de trovar* lhes atribui como constituintes de gênero: a existência de traços de oposição e a realização do preceito das *coblas doblas*.

Conferiremos também o atendimento às normas retórico-poéticas valorizadas no Medievo, as quais pudemos conhecer com a análise das *artes poetriae* latino-medievais e das poéticas trovadorescas. No estudo desses compêndios, compreendemos que a Retórica medieval valorizava o tratamento complementar entre *inventio*, *dispositio* e *elocutio*, integrando conteúdo e expressão, sentido e forma, para a composição dos poemas. Nesse sistema, a *elocutio* tem lugar de destaque, pois, para os tratadistas, a beleza do pensamento é sustentada pela beleza da expressão, que, por sua vez, é sustentada pelas palavras bem escolhidas e pelos ornamentos adequados. Vimos também que a correção gramatical, a ornamentação e a persuasão devem ser conduzidas de maneira inter-relacionada na elaboração do texto poético, já que os tratadistas consideram que o *ornatus*, elaborado de maneira apropriada, é elemento decisivo para o cumprimento das finalidades retóricas de *docere*, *delectare* e *movere*. Nesse sentido, os recursos elocutivos se tornam relevantes não só para o falar *ffermoso* como para a eficácia do discurso. Por conseguinte, no estudo do *corpus*, verificaremos como se dão os jogos de aproximação e complementação entre *inventio*, *dispositio* e *elocutio*, ou seja, as relações entre a matéria tratada, a disposição do debate e a expressão linguística.

Além disso, ficamos sabendo que a repetição é uma das fortes marcas do estilo medieval e está entre os expedientes mais recomendados pelas *artes poetriae* e pelas poéticas trovadorescas. Estas parecem reconhecer a relevância e a multifuncionalidade dos recursos iterativos, que são muito recorrentes na poesia trovadoresca galego-portuguesa, onde se observa o acesso a diversos tipos de repetição fonético-fonológica, morfossintática e semântico-discursiva, notadamente as modalidades de dobre, *mozdobre* e paralelismo. Logo, na análise das composições de Lourenço, procuraremos observar especialmente como as estratégias diversas de repetição se relacionam à organização textual, formal e semântica, à ornamentação e à realização da *persuasio* no discurso.

Com a análise e interpretação das tenções lourencianas, a partir da realização desse roteiro e da revisão de algumas leituras já feitas pelos editores e estudiosos pesquisados, buscaremos identificar o *modus faciendi* de Lourenço nas tenções e contribuir para o entendimento de sua atuação no Trovadorismo galego-português.

4.1 “– MUITO TE VEJO, LOURENÇO, QUEIXAR”

Nesta primeira tenção, encontramos Lourenço a serviço do trovador João Garcia de Guilhade²¹⁵, que trava com o segrel a respeito dos questionamentos que este faz sobre o pagamento que recebe, crendo que deveria ser melhor recompensado:

– Muito te vejo, Lourenço, queixar
pola cevada e polo beber,
que to non mando dar a teu prazer;
mais eu to quero fazer melhorar,
pois que t’ agora citolar oí
e cantar: mando que to den assi
ben como o tu sabes merecer.

– Joan Garcia, se vos en pesar
de que me queixo en vosso poder,
o melhor que podedes i fazer:
non mi mandedes a cevada dar
mal neno vinho, que mi non dan i
atan ben com’ eu sempre mereci,
ca vos seria grave de fazer.

– Lourenço, a min grave non será
de te pagar tanto que mi quiser,
pois ante mi fezísti teu mester;
mui ben entendo e ben vejo já
como te pagu’, e logo o mandarei
pagar a un gran vilão que ei,
se un bon pao na mão tever.

– Joan Garcia, tal paga achará
en vós o jograr, quand’ a vós veer;
mais outr’ a quen meu mester fezer,
que m’ eu entenda, mui ben me fará,
que panos ou algo merecerei;
e vossa paga bena leixarei
e pagad’ a outro jograr qualquer.

– Pois, Lourenço, cala-t’ e calar-m’-ei
e toda via tigo mi averrei,
e do meu filha quanto chi m’ eu der.

²¹⁵ João Garcia de Guilhade é um trovador de origem portuguesa, natural de Guilhade (na freguesia de Milhazes, próxima a Barcelos), documentado no segundo e terceiro quartéis do século XIII. Era membro de uma linhagem de pequena nobreza e tinha ligação com a importante linhagem dos Sousas, à qual serviu como cavaleiro. Teria frequentado as cortes castelhanas de Fernando III (1240-1247) e de Afonso X e a corte portuguesa de Afonso III. Nos cancioneiros, temos cinquenta e quatro composições de Guilhade: dezesseis cantigas de amor, vinte e uma cantigas de amigo, quinze cantigas de escárnio e maldizer e as duas tenções com Lourenço (BREA, 2012; LOPES; FERREIRA; JÚDICE, 2011-; OLIVEIRA, 2001, p. 194; TAVANI, 2002, p. 402-403).

– Joan Garcia, non vos filharei
 algo, e mui ben vos citolarei,
 e conhosco mui ben que é trobar.

– A mofar, Don Lourenço, a chufar!

Na primeira *cobra*, Guilhade explica que manda pagar Lourenço proporcionalmente à sua atuação como músico e cantor por estimar o bem do segrel e querer, dessa maneira, estimular a melhoria da *performance* (“eu to quero fazer melhorar”). Lourenço rebate, dizendo que não tem recebido como merece e que Guilhade não retribui adequadamente seus serviços por não ter condições financeiras de fazê-lo (“ca vos seria grave de fazer”). O trovador, por sua vez, afirma que não está em dificuldades monetárias e poderia pagar o quanto fosse (“– Lourenço, a min grave non será / de te pagar tanto que mi quiser”), mas, tendo em vista a atuação de Lourenço, afirma que a remuneração que ele merece é na verdade uma paulada e ameaça contratar um vilão para fazê-lo (“mui ben entendo e ben vejo já / como te pagu’, e logo o mandarei / pagar a un gran vilão que ei, / se un bon pao na mão tiver”). Lourenço concorda que o jogral a serviço de Guilhade só tem a levar paulada mesmo (“[...] tal paga achará / en vós o jogar, quand’ a vós veer”). Estaria ele se referindo também, conotativamente, às críticas e acusações de incompetência, enquanto “pauladas” verbais? Lourenço finaliza sua *cobra* dizendo que pode entender-se com outro trovador que reconheça seus *mesteres* e lhe pague o quanto merece e que cede tal pagamento ao próximo jogral que Guilhade contratará (“mais outr’ a quen meus mesteres fezer, / que m’ eu entenda, mui ben me fará, / que panos ou algo merecerei / e vossa paga bena leixarei / e pagad’ a outro jogar qualquer”). Diante do aviso de demissão, Guilhade assume papel conciliador na finda, propondo que os ambos esqueçam a querela (“cala-t’ e calar-m’-ei”) e que Lourenço aceite o pagamento que Guilhade quiser dar (“e do meu filha quanto chi m’ eu der”). Note-se aí, porém, uma acusação subentendida, pois o verbo *filhar* pode assumir também o sentido de roubar. Lourenço, então, dispensa a proposta, pois nada quer *filhar*, e aproveita para se louvar, afirmando que executa com propriedade a função jogralesca (“mui ben vos citolarei”) e, ainda, tem conhecimento para atuar como trovador (“conhosco mui ben que é trobar”). Com essa declaração de Lourenço, Guilhade introduz uma finda anômala duvidando burlescamente da capacidade do segrel em alçar-se trovador, o que só poderia ser uma brincadeira: “A mofar, Don Lourenço, a chufar!”.

A interpretação da terceira *cobra*, de Lourenço, pode variar se compararmos a redação dos últimos versos dada pela edição de Mercedes Brea (2012), que segue a lição de Manuel

Rodrigues Lapa²¹⁶, com as demais edições. Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira e Nuno Júdice fazem o estabelecimento do texto de maneira muito próxima à de Lapa e de Brea, mas com uma pequena e significativa alteração: “mais outr’ a quem [meu] mester fazer, / que m’**en** entenda, mui bem [mi] fará, / que panos ou algo merecerei” (2011-, grifo nosso). Tavani, por seu turno, propõe maiores modificações para a passagem: “mays outr[o], a que [**seu**] mester fazer / que [**o**] **meu** entenda mui bem, fará / que panus ou algo merecerey” (1964, p. 86, grifos nossos). A lição de Giuseppe Tavani para “que [o] meu entenda mui ben”, além de se aproximar mais do texto da tenção nos dois manuscritos, a nosso ver²¹⁷, possibilita outra interpretação para a estrofe, assim como a lição de Lopes, Ferreira e Júdice, pois, em vez de lermos o texto como “outro trovador a quem fizer meus mesteres, que me entenda (ou com quem me entenda)”, com Lopes, Ferreira e Júdice e outros compreenderemos como “outro trovador a quem meu mester fizer e que me entenda disso” ou seja, outro que entenda da arte de trovar²¹⁸. E com Tavani compreenderemos o dizer de Lourenço nessa terceira *cobra*, traduzida pelo italiano, desta maneira: “– João Garcia, esse é o pagamento que convosco encontrará o jogral que estiver a vosso serviço; mas outro trovador, cujo talento permitirá que ele aprecie muito o meu, fará com que eu mereça roupas ou dinheiro, e deixarei de bom grado o vosso pagamento; e vós pagais a um outro jogral qualquer”²¹⁹ (1964, p. 87). De acordo com Lopes, “a lição [de Tavani] é interessante, já que implicaria que Lourenço estaria aqui a enviar uma ‘indirecta’ a Guilhade, sugerindo que quem lhe fazia as trovas era ele” (2002, p. 570). Se consideradas essas diferentes leituras, entendemos que Lourenço estaria não só ameaçando pedir demissão como também acusando Guilhade de não saber da arte de trovar.

O conteúdo da tenção, como se vê, gira em torno dos temas²²⁰ da competência no *trobar* e da jograria, partindo da crítica a um pedido de recompensa e finalizando-se com um autoelogio. Embora a tenção seja tipologicamente classificada por Giulia Lanciani como um

²¹⁶ “mais outr’ a quen [meus] mesteres fazer, / que m’ eu entenda, mui ben [me] fará, / que panos ou algo merecerei” (LAPA, 1995, p. 149).

²¹⁷ E nesse ponto tendemos a discordar de Lapa, que afirma que Tavani faz, para os versos finais dessa estrofe, “leituras complicadas e afastadas por demais dos mss” (1995, p. 149), afinal a redação que se observa em B e em V dá margem tanto a **meu** quanto a **men/m’en**, já que distinção entre **u** e **n** não é clara, conforme se pode conferir no Anexo E1.

²¹⁸ Na sua edição impressa, Lopes esclarece a interpretação que dá ao verso: “*que m’em entenda* – que me entenda disso (da arte de trovar)” (LOPES, 2002, p. 226).

²¹⁹ Original: “– Joahn Garcia, questa è la paga che troverà presso di voi il giullare, quando verrà al vostro servizio; ma un altro, al quale il suo talento permetterà di apprezzare molto il mio, farà che io meriti vesti o danaro, e lascerò bem volentieri la vostra paga; e voi pagate um altro giullare qualsiasi”.

²²⁰ Em nossas análises, para facilitar a compreensão, diferenciaremos os termos **tema** (“o tópico central em torno do qual se organiza o discurso”), **tópico** (“a matéria dos argumentos”) e **tópos** (“o lugar-comum formal”) de acordo com as noções elaboradas pela Retórica clássica (MOISÉS, 2013, p. 458; 460-461).

pedido de recompensa (1995, p. 127), este se configura, no contexto discursivo, apenas como ponto de partida que Guilhade usa para censurar a jograria. Assim, o tópico empregado por Guilhade é a acusação de incompetência jogralesca e, no jogo de oposição, Lourenço concentra-se na defesa das críticas recebidas, base de sua *inventio*.

Percebe-se que, ao longo do debate estabelecido nas quatro estrofes iniciais, há a construção de traços de oposição: Guilhade faz uma proposição e repreende a atuação de Lourenço; este rejeita a censura e a oferta e rebate com uma acusação; Guilhade se defende e faz uma ameaça; Lourenço se esquiva e retribui com outra ameaça (e talvez acusações, se considerarmos as leituras de Tavani e de Lopes, Ferreira e Júdice). Diante das colocações, embora não se tenha a presença do juiz, sua função estaria representada na tentativa de conciliação da primeira finda de Guilhade, que propõe um acordo – injurioso, contudo. Na sua finda, Lourenço acata apenas em parte a negociação e, em vez de encerrar o debate, aproveita para louvar-se. Guilhade também assume o tom de irreverência e introduz sua finda anômala para chufar das pretensões do segrel, a quem ironicamente trata por “Don”.

Poderíamos cogitar que, nessa terceira finda, Guilhade estaria censurando o erro cometido por Lourenço na rima final da segunda finda: deveria ter rimado em *er*, seguindo o trovador, e não em *ar*. Tanto o desvio rimático quanto a construção estrófica ímpar contradizem a regra isonômica das *coblas doblas* e dão a essa tenção um *talho* assimétrico. Concordamos com Lapa e Lopes e cremos que tais desvios não ocorreram por imperícia do segrel: “é um erro perfeitamente programado para possibilitar exatamente a segunda finda final de Guilhade, numa troça às repetidas afirmações de competência por parte de Lourenço: “– A mofar, Don Lourenço, [a] chufar!”. A tenção teria sido, portanto, combinada previamente (LOPES, 1994, p. 200).

Além de revelar o caráter teatral das tenções, o “erro” de Lourenço parece-nos adequado especialmente ao jogo retórico da tenção “– Muito te vejo, Lourenço, queixar”, pois possibilita a finda final de Guilhade, que, com isso, demarca na forma a posição de superioridade que sustenta no discurso. Uma vez que o segrel não aceita as provocações e não acata totalmente a proposta conciliadora, por considerar-se à altura de Guilhade, este também não cumpre o prometido (“cala-t’ e calar-m’-ei”) e revida a impertinência de Lourenço: constrói uma curiosa estrutura na qual o nome do segrel é colocado entre dois vocábulos que denotam a sátira, intentando talvez demonstrar que Lourenço está sem saída diante das críticas proferidas e que é ele, Guilhade, nobre e trovador, quem dá a palavra final.

Quanto às escolhas vocabulares, predominam os verbos de ação (ver, queixar, mandar, dar, querer, fazer, melhorar, citar, ouvir, cantar, saber, merecer, pesar, poder, pagar, entender, ter, achar, calar, filhar, *aver, trobar*, chufar), muitos deles colocados em posição de rima. Aliás, das trinta e cinco palavras-rima utilizadas, vinte e nove são verbos. Entre os substantivos, destacam-se os concretos (Lourenço, Joan Garcia, cevada, vinho, *pao*, mão, *jograr*, panos) diante dos abstratos (se contarmos os termos substantivados, temos: prazer, poder, *mester*, (o) *bever*, (o) melhor). Há também o emprego de quatro advérbios de modo (muito, *non*, bem, mal) e quatro de tempo (agora, sempre, já, logo) e de apenas dois adjetivos: bom e grave.

As escolhas lexicais relacionam-se ao tema tratado representando, na “letra” da tenção, o jogo de poder estabelecido discursivamente entre “superior” e “subordinado”, entre quem manda e quem deseja receber. Tanto nas *cobras* de Guilhade quanto nas de Lourenço quando este se refere ao patrão, sobressaem verbos que representam as ações do “superior”, como mandar (“mando dar”, “mi mandedes”, “mandarei”), querer (“quero dar”, “quero fazer”), fazer, dar, pagar. Na outra ponta, pedir e pedido não estão presentes lexicalmente, e a ação e o sentido “subordinados” não se colocam como inferiores ou suplicantes; ao contrário, entendendo-se como igualmente competente, Lourenço não se contenta com o pouco que recebe e se julga merecedor de dons à altura de sua competência jogralesca e, também, trovadoresca. Nesse sentido, nas *cobras* do segrel, as escolhas lexicais que se lhe referem estão menos relacionadas à autodefesa e mais à autolouvação e às recompensas almejadas: cevada, vinho, *ben*, melhor, mereci, *mesteres*, fazer, entender, merecerei, *mesteres*, *leixarei*, *conhosco*, citolarei, *trobar*. Percebe-se, assim, o embate discursivo entre duas forças distintas: “eu mando, eu posso” *versus* “eu sei, eu mereço”: um poder emanado pelo *status* social e literário, mais impositivo, provocador e dado à violência, *versus* um saber proporcionado pela prática musical e poética, mais argumentador e, conquanto nada modesto, com maior compostura que o adversário.

A conformação de campos sêmicos em oposição por meio dessas recorrências lexicais é fomentada com os jogos de repetição construídos ao longo da tenção. Na primeira estrofe, Guilhade emprega uma repetição vocabular (o dobre *mando*, terceiro e sexto versos) e dois paralelismos estruturais, com abrandamento da igualdade (“pola cevada e polo beber”; “to non mando dar”, “to quero fazer melhorar” e “mando que to den”).

Na segunda estrofe, Lourenço, além de repetir a colocação de um dobre (*fazer*, terceiro e sétimo versos), constrói um *mozdobre* (*poder*, *podedes*, segundo e terceiro vv.) e repete vários vocábulos (em igualdade total ou apenas repetindo os mesmos radicais) empregados pelo trovador na primeira *cobra*, construindo os seguintes dobres e *mozdobres* interestróficos:

queix[e]/queixar; melhor/melhorar; fazer/fazer; mandedes/mando; cevada/cevada; dar, den/dar, dan; ben/ben; mereci/merecer. E como Guilhade fez um *enjambement* (“citolare oí / e cantar”, quinto e sexto vv.), o segrel repete o emprego do recurso (“dar / mal”, quarto e quinto vv.). Destaque-se, ainda, a recorrência de negativas recebidas por Lourenço e que este transfere ao plano formal do texto: “*non* mi mandedes a cevada dar / mal, *nen’o* vinho, que mi *non* dan i”.

Guilhade parece aceitar o “desafio da repetição” e, na terceira estrofe, combina um dobre (*pagar*, no segundo e sexto versos) com um *mozdobre* (*pagu’*, no quinto verso). Faz mais uma vez um *enjambement* (“mandarei / pagar”, quinto e sexto vv.), um paralelismo estrutural (“bem entendo e bem vejo”) e iterações interestróficas (*ben, vejo, quiser, mandarei*). Retoma no seu primeiro verso o vocábulo *grave* do último verso de Lourenço, numa construção parecida com a da anadiplose, das *coblas capfinidas* e *capcaudadas* e do *leixa-pren*.

Lourenço, por sua vez, não se intimida e intensifica o jogo iterativo. Igualmente combina um dobre (*paga*, no primeiro e sexto versos) e um *mozdobre* (*pagad’*, no sétimo verso), com o mesmo radical utilizado por Guilhade na estrofe anterior. Inclui outro dobre (*jograr*, no segundo e sétimo vv.), outro *mozdobre* (*fezer, fará*, no terceiro e quarto vv.). Constrói paralelismos estruturais empregando duas vezes a figura retórica do polissíndeto ou *conjunctio* (quarto e quinto, sexto e sétimo vv.). Faz novamente um *enjambement* (“achará / em vós”, primeiro e segundo vv.) e recorrências interestróficas, repetindo *mui bem* e *mester* nos mesmos versos que Guilhade colocou (terceiro e quarto vv., terceira e quarta *cobras*) e também outros vocábulos em posições diferentes (*ver, entenda*).

Na sua primeira finda, Guilhade insere o paralelismo estrutural “cala-t’e calar-m’-ei”, na qual há também o *mozdobre* de *calar*, e um polissíndeto nos dois últimos versos. Na sua finda, Lourenço repete o *filhar* de Guilhade em *filharei*, no primeiro verso, conjugado num *enjambement* (“filharei / algo”), constrói também um paralelismo estrutural nos dois versos iniciais (“non vos filharei”, “mui bem vos citolarei”) e um polissíndeto nos dois últimos versos, nos quais há, ainda, a repetição de *mui bem*.

Na finda anômala, considerando a edição de Brea (2012), que segue a lição de Lapa²²¹, por sua vez baseado no manuscrito do *Cancioneiro da Vaticana* (“amfar don Lourenzo chufar”, cf. Anexo E1), temos uma repetição por sinonímia entre os termos *mofar* e *chufar*. E se

²²¹ “- A mofar, Don Lourenço, [a] chufar!” (LAPA, 1995, p. 149).

considerássemos, com Tavani²²² e Lopes, Ferreira e Júdice²²³, a redação do manuscrito do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (“Chufar don Lourenço chufar”, cf. Anexo E1), teremos a duplicação de chufar, numa *separatio* (epanalepse com elementos em interposição, no caso, o vocativo).

Percebe-se que, no correr da tenção, aumenta a quantidade de iterações a cada *cobra* e de inter-relações entre as *cobras*, por meio da repetição de vocábulos, expressões e estruturas já aproveitadas. Observa-se que a produção de recorrências está intimamente relacionada ao processo de seleção lexical, contribuindo para a conformação dos campos sêmicos da tenção. Os ecos formados pelas repetições constituem uma série de apelos fônicos e semânticos, que promovem uma progressão textual amplificadora, com uma redundância significativa que intensifica a articulação discursiva a cada passo do debate.

É interessante notar que, embora Guilhade tenha se portado como superior e provocado Lourenço ao longo das suas *cobras*, inclusive dando a palavra final da contenda, é o segrel quem conduz a tensão do debate, aumentando o volume de repetições a cada intervenção sua e levando Guilhade a segui-lo também. Por conseguinte, as recorrências parecem menos motivadas pela necessidade de se cumprir o princípio das *coblas doblas* e de se seguir o modelo de quem primeiro fala e mais relacionadas à tensão do debate e ao objetivo de nele demonstrarem seu engenho e arte, saindo dele vencedores: a cada passo, os interlocutores buscam superar os feitos poéticos já colocados.

A tensão se acentua na inexistência de uma conclusão para o conflito, mas isso não gera problemas, pelo contrário. Tendo em vista que um dos objetivos dessa disputa poética é convencer, seja da incompetência, seja da competência de Lourenço, a tensão provocada pela acumulação repetitiva é o instrumento empregado para efetivar a persuasão do público. Afinal, nesse jogo iterativo e interativo, a ênfase das ideias principais progressivamente colocadas facilita a memorização e a interpretação da mensagem pelos ouvintes e leitores, que têm a possibilidade não apenas de se deleitar com os artifícios poéticos empregados como também de comparar e compreender as intenções discursivas de cada *entençador*, o que, ademais, contribui para sua adesão a um dos lados desse embate, ou à trama do conflito como um todo. A prática retórico-poética da repetição se mostra, portanto, muito profícua para todos os envolvidos no *entençar*.

²²² “- Chufar, don Lourenço, chufar!” (TAVANI, 1964, p. 86).

²²³ “- O chufar, Dom Lourenço, [o] chufar!” (LOPES; FERREIRA; JÚDICE, 2011-).

4.2 “– LOURENÇO JOGRAR, ÁS MUI GRAN SABOR”

Nesta tenção, encontramos Lourenço ainda a serviço de João Garcia de Guilhade, que mais uma vez critica a *performance* e as ambições trovadorescas do segrel:

– Lourenço jograr, ás mui gran sabor
de citolares, ar queres cantar;
des i ar filhas-te log’ a trobar
e teest’ ora ja por trobador.
E por tod’ esto ùa ren ti direi:
Deus mi confonda, se oj’ eu i sei
destes mesteres qual fazes melhor.

– Johan Garcia, soo sabedor
de meus mesteres sempr’ adeantar,
e vós andades por mi os desloar;
pero non sodes tan desloador
que con verdade possades dizer
que meus mesteres non sei ben fazer;
mais vós non sodes i conhocedor.

– Lourenço, vejo-t’ agora queixar
pola verdade que quero dizer;
metes-me ja por de mal conhocer,
mais én non quero tigo pelejar
e teus mesteres conhocer-t’ os ei,
e dos mesteres verdade direi:
"ess’ é que foi con os lobos arar".

– Johan Garcia, no vosso trobar
acharedes muito que correger,
e leixade mi, que sei ben fazer
estes mesteres que fui começar,
ca no vosso trobar sei-m’ eu com’ é:
i á de correger, per bõa fe,
máis que nos meus, en que m’ ides travar.

– Ves, Lourenço, ora m’ assanharei,
pois m’ ali entenças, e tod’ o farei
o citolon na cabeza quebrar.

– Johan Garcia, se Deus mi pardon,
mui gran verdade digu’ eu na tençon,
e vós fazed’ o que vos semelhar.

Na primeira *cobra*, Guilhade manifesta opinião sobre a atuação de Lourenço no citolar, no cantar e no trovar e se demonstra surpreso pelo colega tão rapidamente passar de uma atividade a outra (“[...] ás mui gran sabor / de citolares, ar queres cantar; / des i ar filhas-te log’

a trobar”) e já se pretender um trovador (“e teest’ ora ja por trobador”), uma vez que o toma apenas como jogral (“Lourenço, jogar [...]”) e incompetente nas três artes referidas (“Deus mi confonda, se oj’ eu i / sei destes mesteres qual fazes melhor”). Lourenço defende-se da crítica, afirmando-se *sabedor* de seus *mesteres*, e contra-ataca, acusando o trovador não só de faltar com a verdade (“pero non sodes tan desloador / que con verdade possades dizer”) como também de não ter conhecimento o bastante para avaliar corretamente a competência do segrel (“mais vós non sodes i conhocedor”). Guilhade retoma o tópico da queixa referida na tenção anterior (“vejo-t’ agora queixar”) e diz que Lourenço se apressa em julgar sua habilidade só por não querer ouvir a verdade sobre sua própria incompetência (“pola verdade que quero dizer; / metes-me ja por de mal conhocer”). O trovador parece relevar a acusação, pois deixa de rebatê-la (“mais én non quero tigo pelejar”), mas insiste na crítica à atuação jogralesca e trovadoresca de Lourenço, comparando-a com a de quem vai lavar a terra com lobos (“e teus mesteres conhocer-t’ os ei, / e dos mesteres verdade direi: / ‘ess’ é que foi con os lobos arar”). Lourenço, por sua vez, não se intimida e torna a louvar-se (“e leixade mi, que sei ben fazer / estes mesteres que fui começar”²²⁴) e a censurar o *trobar* de Guilhade, acrescentando que nele há muito o que corrigir (“ca no vosso trobar sei-m’ eu com’ é: / i á de correger, per bõa fe, / máis que nos meus, en que m’ ides travar”). Na sua finda, Guilhade se irrita com a acusação e faz uma ameaça, certamente lúdica, de agredir o segrel (“[...] ora m’ assanharei, / [...] e tod’o farei / o citolon na cabeça quebrar”) – ao contrário do que ocorre na tenção anterior, em que assume papel conciliador, ainda que de modo burlesco. Na finda, Lourenço reafirma a veracidade de suas colocações (“mui gran verdade digu’ eu na tençon”), mantém a compostura e se desvia da ameaça de agressão deixando a Guilhade a escolha de agir conforme o que lhe parecer mais conveniente (“e vós fazed’ o que vos semelhar”).

A interpretação da primeira finda, de Guilhade, varia de acordo com os editores, que fornecem duas leituras para o segundo verso. Brea (2012) edita “pois m’ali entenças”, seguindo o texto estabelecido por Xosé Bieito Arias Freixedo em sua *Antoloxía de poesía obscena dos trobadores galego-portugueses* (1993). Já Tavani²²⁵, Lapa²²⁶ e Lopes, Ferreira e Júdice²²⁷

²²⁴ Alguns estudiosos, como Tavani (1964, p. 96) e Silva (1994, p. 113), viram nessa tenção apenas a demonstração das veleidades poéticas de Lourenço, um desejo de vir a *trobar*. Entendemos, no entanto, que ele, a essa altura, já é um segrel – que atua, portanto, como jogral e como compositor –, como declara nos versos “e leixade mi, que sei ben fazer / estes mesteres que fui começar”, e aspira, na verdade, a ser **considerado** um trovador de fato, como seus colegas nobres.

²²⁵ “poys mal i entenças; e te farey” (TAVANI, 1964, p. 92).

²²⁶ “pois mal i entenças, e t’ ende farei” (LAPA, 1995, p. 148).

²²⁷ “pois mal i entenças, e tod’o farei” (LOPES; FERREIRA; JÚDICE, 2011-).

preferem “mal i”, em vez de “m’ali”. E a redação do verso nos manuscritos dos cancioneiros é muito próxima e não ajuda a identificar qual estabelecimento parece mais acertado, pois em B temos “Poys mali êtenças e todo farey” e em V temos “poysmali entenças e’todo farey” (cf. Anexo E2). Considerando a lição de Brea e de Arias Freixedo, o trecho “m’ali entenças” faz referência às estrofes anteriores de Lourenço, nas quais *entença* contra Guilhade, criticando o seu *trobar*. Mas se considerarmos as lições de Tavani, de Lapa e de Lopes, Ferreira e Júdice, “mal i entenças” torna-se o oposto: uma censura de Guilhade ao *trobar* de Lourenço nessa tenção. Ambas as leituras são interessantes e atinentes ao texto da tenção: na primeira, a ira do trovador é provocada pelas críticas recebidas; na segunda, é provocada pelo fato de o segrel não seguir as rimas primeiramente colocadas, alterando o esquema a cada passo: enquanto Guilhade propõe *abbacca*, *bddbccb* e *ccb*, Lourenço responde com *abbadda*, *bddbceb* e *ffb*, respectivamente. Essa última é a explicação que Tavani, Lapa e Lopes, Ferreira e Júdice dão à passagem, relacionando o “mal i entenças” aos desvios rimáticos de Lourenço. Porém os três editores concordam que esse “erro” parece previamente combinado, e não resultante da incompetência do segrel em rimar e *iguar*²²⁸ seus versos.

Essa tenção e a anterior estão entre as seis que seguiram parcialmente o preceito da resposta “pelas rimas” nas *coblas doblas*, conforme Angela Correia, no artigo “O sistema das coblas doblas na lírica galego-portuguesa” (1995). Ao referir-se especificamente à tenção “- Lourenço jogar, hás mui gran sabor”, a estudiosa expõe o seguinte:

Guilhade propõe nas suas duas estrofes e finda a rima *ei* na posição *c* do esquema. Lourenço, fiel às outras rimas propostas por Guilhade, excusa-se a repetir a rima *ei*, introduzindo sempre rimas novas. Guilhade, por seu lado, parecendo querer marcar uma posição, repete na 3ª estrofe a rima nova de Lourenço noutra lugar, retomando ainda uma das rimas introduzidas por si próprio nas estrofes anteriores. A recusa de Lourenço, que parece demasiado insistente para se dever à imperícia de que o acusa Guilhade, consegue levar o trovador a introduzir, na tenção, uma novidade face ao sistema das coblas doblas. [...]. Note-se ainda que, devido ao mesmo jogo, a finda de Guilhade, ao invés de retomar as três últimas rimas da última estrofe, como parece ser a norma, retoma as três últimas da penúltima estrofe (1995, p. 78-79).

A não obediência ao princípio das *coblas doblas* tem, portanto, conveniente propósito retórico-poético. Já começamos a perceber, com isso, como a disputa entre os contendores se estende entre os planos macrodiscursivo e microtextual, relacionando forma e conteúdo.

²²⁸ *Iguar* é compor versos com sílabas de mesma medida, metricamente corretos (LOPES; FERREIRA; JÚDICE, 2011-; GONZÁLEZ SEOANE; ÁLVAREZ DE LA GRANJA; BOULLÓN AGRELO, [2012]).

O conteúdo dessa tenção, tipologicamente classificada por Lanciani como um *gab* (1995, p. 127-128), também gira em torno dos temas da jograria e da competência no trovar. A incompetência jogralesca é, novamente, o tópico empregado por Guilhade, mas a base da *inventio* de Lourenço divide-se agora em duas frentes: a defesa das críticas recebidas, contra-argumentadas por meio da autolouvação, e a tentativa de desautorização do julgamento de valor feito pelo antagonista, fundamentada em críticas à capacidade trovadoresca de Guilhade. Em ambas as estratégias argumentativas, muito marcado é o tópico da busca da verdade e o acesso a discursos de autoridade, graças à sua função persuasiva. É nesse sentido e com aqueles objetivos que se constroem os embates: Guilhade critica a atuação de Lourenço, evocando Deus como testemunha; Lourenço se defende, louvando-se, e devolve a crítica, acusando o adversário de faltar com a verdade e de não ter competência para avaliar o *trobar* do segrel. O trovador insiste na censura e emprega um provérbio como validação de autoridade à sua verdade. O segrel novamente se defende, louvando-se e desenvolvendo a crítica feita ao patrão: rebate o provérbio anterior com uma expressão elocutiva – a insinuar, pelo avesso, que Guilhade age de má fé ao criticar o trovar alheio em vez de assumir os defeitos de seu próprio trovar – e um desfecho que pode ser considerado proverbializante, dada a equivalência de sentido com um provérbio bem conhecido: embora Lourenço não cite um provérbio, em “ca no vosso trobar sei-m’ eu com’ é: / i á de correger, per bõa fe, / máis que nos meus, en que m’ ides travar”, podemos facilmente subentender o sentido de “Macaco senta no rabo e olha o dos outros”. Na finda de Guilhade, mais uma acusação e uma ameaça lúdica; na sua finda, Lourenço escolhe estratégia oposta: reafirmação da verdade e concessão, somadas a uma nova menção à assistência divina (“se Deus mi pardon”).

A concessão feita por Lourenço no final do debate encerra, no entanto, uma dupla interpretação, produzida pelo uso do verbo equívoco “semelhar”: “vós fazed’ o que vos semelhar” pode significar “fazei o que vos parecer mais adequado” ou “fazei o que mais se parece convosco”. Tal equívoco, além de poeticamente instigante, parece funcionar como significativa estratégia retórica, pois qualquer trovador que preze seu *status* social e a estadia no palácio preferirá recuar da ameaça a levar fama de agressor e descortês. E enquanto põe em xeque o comportamento do nobre trovador, Lourenço, vilão de nascença, ao não aceitar ir às vias de fato, demonstra ter mais compostura e respeito às regras de comportamento requeridas na corte que o seu adversário. Diante, pois, de uma lúdica ameaça, uma burlesca concessão, cuja ambiguidade ainda não foi observada pelos estudiosos, ao que tudo indica, uma vez que se costuma interpretar a passagem como um recuo pacato e mesmo covarde, ainda que lúdico, de

Lourenço²²⁹, o que não condiz com sua *performance* combativa e um tanto impetuosa, ainda que moderada, ao longo da tenção.

Outro dado curioso, nessa disputa, é que, embora haja a construção de traços de oposição, com a negação das afirmativas do opositor, ambos os interlocutores se posicionam no debate, fazendo uso, em proveito próprio, de um mesmo eixo discursivo: a enunciação de verdades sobre a *performance* trovadoresca do adversário. Todavia, na estratégia argumentativa de Lourenço subentende-se uma ousada tentativa de se colocar, também, como autoridade no debate, por considerar-se conhecedor tanto de seus *mesteres* quanto dos *mesteres* do trovador, afinal, quem melhor que o segrel, que executa em canto e cítola o *trobar* de Guilhade, para avaliar a competência poética do patrão?

No que tange à seleção lexical efetivada pelos contendores, notamos que os substantivos e adjetivos utilizados são um pouco mais numerosos que na tenção anterior (Lourenço, Johan Garcia, Deus, *jograr*, sabor, *trobador*, *ren*, *mester*, *verdade*, lobo, *trobar*, fé, *citolon*, cabeça, tenção; grande, *sabedor*, *desloador*, conhecedor, muito, boa) e o tipo e quantidade de advérbios quase o mesmo (*mui*, logo, ora, agora, já, hoje, sempre, tão, *non*, bem, mal, melhor). Contudo, o predomínio é, novamente, dos verbos de ação (citar, querer, cantar, filhar, *trobar*, ter, dizer, confundir, saber, fazer, *adeantar*, andar, *desloar*, poder, ver, queixar, querer, meter, conhecer, arar, pelejar, achar, corrigir, leixar, começar, haver, *travar*, assanhar, *entençar*, quebrar, perdoar, semelhar, ir).

Numa disputa que pretende provar quem está correto por meio da crítica à incompetência alheia, a prevalência dos verbos de ação, em vez de adjetivos (des)qualificadores, poderia ser considerada como uma escolha inadequada, de ambas as partes. No entanto, a caracterização de personagem por meio de suas atitudes é uma estratégia retórica chamada *descriptio a factis*, recomendada pelos tratadistas medievais, como o faz Vendôme em sua *Ars versificatoria*, lembrando que as ações habituais de uma pessoa têm muito a dizer sobre ela (2012, p. 96). A compreensão discursiva do embate entre João Garcia de Guilhade e Lourenço passa, portanto, igualmente, pelo significado que os verbos selecionados denotam àquele a que se referem. Nesse sentido, percebe-se que são muito menos prevalentes os verbos que marcam a relação de superior *versus* subordinado, nessa tenção, em comparação com a anterior, o que parece relacionar-se com o maior equilíbrio construído no debate, uma vez que

²²⁹ Graça Videira Lopes, por exemplo, assim interpreta o desfecho do debate: “A tenção acaba de uma maneira lúdica, com Guilhade ameaçando quebrar o *citolon* na cabeça do jogral e este dispondo-se a aceitar o martírio” (2002, p. 224).

o segrel, por atuar como compositor e considerar-se à altura de Guilhade, não somente assume atitude crítica diante do *trobar* alheio como se recusa a seguir as rimas do interlocutor. Vai se desenhando, na forma e no conteúdo da tenção, o lado impetuoso de sua *persona*, que se mantém equilibrado pelo tom sempre comedido, que se opõe, em mais uma tenção, aos ânimos exaltados que Guilhade apresenta no clímax das contendadas.

Na tenção em análise, a função discursiva da primazia verbal é percebida pela utilização do elocutivo *dizer* (darei, dizer, dizer, direi, *digu'eu*) e pela presença dos verbos metapoéticos (citoliar, cantar, *trobar*, saber, *desloar*, conhecer, corrigir, *travar*, *entençar*), e tais escolhas se relacionam à enunciação de verdades, de um lado, e à *performance* trovadoresca dos contendores, de outro. O campo sêmico do *trobar* é amplificado nas demais classes de palavras utilizadas, que fazem referência à modalização das ações (melhor, bem, mal), à característica dos contendores (*sabedor*, *desloador*, *conhocedor*) e aos seus *mesteres* e funções (*jograr*, *trobador*, *tençon*, *trobar*, *citolon*). E a conformação do campo sêmico da verdade é reforçada pela menção a *Deus*, duas vezes, e à *fé*. As duas frentes de significação ficam evidenciadas, ainda, pela frequência com que o substantivo *verdade* é repetidos ao longo da disputa: quatro vezes.

Já se pode notar, com a observação feita acima, que os procedimentos de repetição estão relacionados ao tratamento da matéria tratada, no debate, colaborando com a ênfase que denota a construção de campos sêmicos e ajuda a realizar a persuasão. Vejamos, mais detidamente, os jogos iterativos arquitetados por Guilhade e Lourenço. Na primeira estrofe, a principal estratégia do trovador está no emprego de paralelismos estruturais e polissíndetos (“ar queres cantar” e “ar filhas-te log’a trobar”; “e teens-t’ora já por trobador” e “e por tod’esto ùa rem ti direi”), cuja sequência enfatiza a relação de significado entre os vocábulos finais dos versos dois a quatro: cantar, *trobar*, *trobador*, sendo que esses dois últimos formam um *mozdobre*. As palavras-rimas utilizadas colocam em posição de destaque termos característicos do campo sêmico do *trobar*: sabor, cantar, *trobar*, *trobador*, direi, sei, melhor. É interessante notar, também, que Guilhade inicia quatro de seus sete versos com *de*.

Na segunda *cobra*, Lourenço retoma as táticas do trovador, amplificando-as em quantidade e em função discursiva. Há o *enjambement* entre o primeiro e o segundo versos (“são sabedor / de meus mesteres”), como o fez Guilhade na mesma posição (“gran sabor / de citolares”). Há o polissíndeto (“que con verdade possades dizer / que meus mesteres non sei ben fazer”) relacionado ao paralelismo estrutural, com alternância de versos (“de meus mesteres sempr’ adeantar” e “que meus mesteres non sei ben fazer”; “pero non sodes tan desloador” e

“mais vós non sodes i conhocedor”). Nessas construções se observam oposições de sentidos relacionadas ora ao que Lourenço considera sobre si mesmo *versus* o que Guilhade pensa dele (*sempr’ adeantar – non sei ben fazer*), ora ao que o segrel pensa sobre o trovador e este sobre si mesmo (*desloador – conhocedor*). Lourenço também se utiliza das repetições vocabulares, multiplicando-as ao longo da estrofe: além de fazer um *mozdobre* na mesma posição em que Guilhade fez o seu (*desloar, desloador*, no terceiro e quarto vv.), o segrel insere dois pares de dobre (*mesteres, mesteres; sodes, sodes*) e mais dois de *mozdobre* (*sabedor, sei; sōo, sodes*), sendo que um desses *mozdobres* está em relação de significado e de paralelismo com o par de dobres *sodes, sodes*. É interessante notar que o segrel dispõe simetricamente esses recursos, valorizando a arquitetura estética de sua estrofe: à exceção do *mozdobre* empregado na posição estabelecida por Guilhade (final dos versos três e quatro) e do par *sabedor/sei*, o segrel introduz as demais repetições vocabulares nas terceiras palavras dos versos, e no caso do *mozdobre/dobre sōo, sodes, sodes* há alternância a cada dois versos, a partir do primeiro. A exemplo de Guilhade, Lourenço utiliza verbos nas palavras-rima dos versos dois, três, cinco e seis, e também repete *de(s)* três vezes (*deantar, desloar, desloador*). Mas nisso se diferencia, ao colocar o trio no início de palavras-rima. Assim procedendo, constrói ecos, rimas internas, que estão na tripla repetição do prefixo *de(s)* e, do mesmo modo, do sufixo *-ades* (*andades, verdades, possades*), que constitui um homeoteleuto (*similer desinens*). Ainda nessa mesma *cobra*, o segrel novamente faz uso da recorrência de advérbios de negação, que agora não representam somente as negativas recebidas por ele, como na primeira tenção analisada, mas também a crítica às habilidades do adversário: “pero non sodes tan desloador”, “que meus mesteres non sei ben fazer”, “mais vós non sodes i conhocedor”. Percebe-se, assim, que Lourenço responde à crítica feita por Guilhade à sua atuação como compositor não apenas afirmando-se *sabedor* de seus *mesteres* (e acusando o trovador de faltar com a verdade e de não ter conhecimento o bastante para julgar o trovar alheio), como demonstrando-o na prática, ao construir a estrofe poeticamente mais elaborada de todo o debate, como continuaremos observando.

Na sua vez, o trovador emprega um polissíndeto (“e teus mesteres conhocer-t’ os ei, / e dos mesteres verdade direi”), dois dobres (verdade, verdade; quero, quero) e três *mozdobres* (dizer, direi e *conhocer, conhocer-tos-ei*, em posição de rima; e *mesteres, mesteres*, no polissíndeto). É interessante observar que esse último par de *mozdobre* é de homônimos homófonos, numa diáfora (*distinctio*), e que *mesteres* também se aproxima sonoramente de *metes-me*, numa paronomásia (*annominatio*). Quanto às palavras-rima, todas agora são formas

verbais. Vemos que Guilhade, nessa *cobra*, aumenta a utilização de procedimentos iterativos em relação à sua primeira, mas não chega a equiparar-se à quantidade e à complexidade do aproveitamento feito antes por Lourenço, pois não se percebem tantas relações entre forma e sentido no que se refere aos procedimentos de repetição. O grande destaque dessa estrofe é, na verdade, a citação de um provérbio perdido para colocar em termos comparativos a atuação do segrel e a situação censurada nesse discurso de autoridade: “ess’ é que foi con os lobos arar”.

Lourenço, por seu turno, emprega a repetição da expressão “no vosso trobar” nos versos um e cinco, na qual temos inserido o dobre de *trobar*, e, ainda, mais dois pares de dobre (*correger, correger*, nos vv. dois e seis; *sei, sei*, vv. três e cinco). Faz um paralelismo estrutural (“que sei bem fazer” e “que fui começar”, na posição final dos versos três e quatro), reforçado pela presença, no final do verso dois, de “que correger”, cujos componentes, embora não sejam de mesma função sintática que nos outros dois termos em paralelismo, possuem a mesma formação: *que* mais *verbo*. A recorrência sonora (e visual, para os leitores dos cancioneiros) se estende, ainda, ao início desses mesmos versos, tendo em vista que antes dos quês há vocábulos iniciados por *m*, conjugando, assim, um trio de emes e quês iniciais e sequenciais. Tal combinação sonora é repetida no último verso, em que se nota a presença alternada das mesmas consoantes: **mais que nos meus, em que m’ides travar**. Lourenço não segue Guilhade no que diz respeito à escolha apenas de verbos para as palavras-rima, mantendo a proporção da sua primeira estrofe: seis verbos, dois substantivos. E à finalização proverbial de Guilhade, o segrel responde com um desfecho proverbializante, como vimos.

Na finda de Guilhade, chamaram-nos a atenção apenas as repetições sonoras, na recorrência de fricativas sibilantes (– Vês, Lourenç[o], ora m’assanharei, / pois m’ali entenças, e tod’o farei / o citolon na cabeça quebrar) e ao eco de *enç* em Lourenço e *entenças*. E o segrel, na sua finda, faz o eco de *eu* em Deus e *dig’eu* e o *mozdobre vós, vos*, cuja paronímia realça um paralelo estrutural entre “vós fazed” e “vos semelhar”, espelhando, na forma, a duplicidade semântica pretendida.

Ao contrário do que ocorre na primeira tenção analisada (“– Muito te vejo, Lourenço, queixar”), verificamos que em “– Lourenço jogar, ás mui gran sabor” não há o aumento, mas sim um decréscimo na quantidade de repetições a cada *cobra* e de inter-relações vocabulares entre as *cobras*, a partir da terceira, uma vez que o clímax do jogo iterativo foi alcançado na segunda estrofe, de Lourenço, que trabalha à exaustão os procedimentos de repetição nos níveis fonético-fonológico, morfológico-vocabular, sintático-estrutural e semântico-discursivo. Se analisarmos o desenvolvimento do debate, veremos que esse “clímax repetitivo” se relaciona

com a intenção de Lourenço em rebater de pronto a acusação feita na primeira *cobra*, provar que é melhor compositor que Guilhade e demonstrar que este não teria conhecimento suficiente para julgar um *trobar*. Ao construir, então, uma estrofe poeticamente mais complexa, Lourenço desarma o trovador, que não insere na tréplica novos argumentos contra o adversário, insistindo apenas na crítica à sua competência jogralesca e trovadoresca. Diante da repetição da acusação, Lourenço repete a defesa. Considerando-se pertinente essa leitura da tenção, o descontrole final de Guilhade, ao ameaçar uma agressão, poderia ser interpretado como reação diante da constatação da sua derrota nessa disputa poética. E se assim concluirmos, tomando Lourenço como vitorioso, teremos de igualmente render créditos aos procedimentos de repetição aproveitados, uma vez que desempenharam relevante papel nessa empreitada retórico-poética.

4.3 “– QUEN AMA DEUS, LOURENÇ’, AM’ A VERDADE”

Nessa tenção, João Soares Coelho²³⁰ *entença* com Lourenço e aproveita o ensejo para alfinetar João Garcia de Guilhade, criticando a competência de ambos.

– Quen ama Deus, Lourenç’, am’ a verdade,
e farei-ch’ entender por que o digo:
ome que entençon furt’ a seu amigo
semelha ramo de deslealdade;
e tu dizes que entenções faes,
que, pois non riman e son desiguaes,
sei m’ eu que x’ as faz Joan de Guilhade.

– Joan Soárez, ora m’ ascuitade:
eu ôuvi sempre lealdade migo;
e quen tan gran parte ouvesse sigo
en trobar com’ eu ei, par caridade,
ben podia fazer tenções quaes
fossen ben feitas; e direi-vos mais:
lá con Joan Garcia baratade.

²³⁰ João Soares Coelho é um trovador de origem portuguesa, da linhagem dos Coelho, nobre família de Ribadouro. Descendente por linha bastarda de Egas Moniz (para quem teria composto a famosa “gesta de Egas Moniz”), filho de Sueiro Vegas, Coelho nasceu no primeiro quartel do século XIII e teria sido criado em Cinfães, nas margens do rio Douro. Serviu ao infante D. Fernando de Serpa (irmão mais novo do rei D. Sancho II), participou da conquista do Algarve, atuou na corte régia de Afonso III em função administrativa e com papel político de primeiro plano. Também frequentou as cortes castelhanas de Fernando III e de Afonso X. Nos cancioneiros, temos cinquenta e duas cantigas de João Soares Coelho: vinte e uma de amor, quinze de amigo, onze cantigas de escárnio e de maldizer e cinco tenções (BREA, 2012; LOPES; FERREIRA; JÚDICE, 2011-; OLIVEIRA, 2001, p. 195; TAVANI, 2002, p. 407-408).

– Pero, Lourenço, pero t’ eu oía
 tençon desigual e que non rimava,
 pero qu’ essa entençon de ti falava,
 o Demo lev’ esso que teu criia:
 ca non cuidei que entençon soubesses
 tan desigual fazer, nena fezesses,
 mais sei-m’ eu que x’ a fez Joan Garcia.

– Joan Soárez, par Santa Maria,
 fiz eu entençon, e bena iguava
 con outro trobador que ben trovava,
 e de nós ambos ben feita seria;
 e non vo-lo posso eu mais jurar;
 mais, se un trobador migu’ entençar,
 defender-mi-lh’ ei mui ben toda via.

Na primeira estrofe, João Soares Coelho denuncia o roubo de uma tenção (“ome que entençon furt’ a seu amigo”), que, tendo em vista a baixa qualidade poética da composição, só poderia ter sido composta por Guilhade (“e tu dizes que entenções faes, / que, pois non riman e son desiguaes, / sei m’ eu que x’ as faz Joan de Guilhade”). Na segunda estrofe, Lourenço se defende da acusação, dizendo que sempre agiu com lealdade (“eu ôuvi sempre lealdade migo”) e que só faz boas tenções e finaliza dizendo a Coelho que vá se resolver com Guilhade (“lá con Joan Garcia baratade”). João Soares insiste, dizendo saber que a “tençon desigual e que non rimava”, atribuída ao segrel, teria sido feita pelo seu patrão (“mais sei-m’ eu que x’ a fez Joan Garcia”), pois nem imaginava que Lourenço fazia tenções, nem tão ruins (“ca non cuidei que entençon soubesses / tan desigual fazer, nena fezesses”). Diante da insistência do trovador, Lourenço repete sua defesa, jurando por Santa Maria que fez sim uma tenção que “bena iguava” e com outro trovador que igualmente “ben trovava” e aproveitando para mais uma vez reafirmar sua competência em *entençar* (“mais, se un trobador migu’ entençar, / defender-mi-lh’ ei mui ben toda via”).

Essa composição é deveras significativa, por três motivos, igualmente relevantes e também relacionados, a nosso ver. O primeiro é fazer parte do “ciclo da ama”²³¹, uma polêmica provocada por João Soares Coelho, que compôs a uma ama de leite uma cantiga de amor²³², gênero convencionalmente dedicado à *senhor* nobre. Além dessa canção amorosa, das sátiras

²³¹ Para compreensão dessa polêmica, remetemos especialmente aos estudos de Yara Frateschi Vieira, “O escândalo das amas e tecedeiras nos cancioneiros galego-portugueses” (1983) e “‘O processo da ama’: passado e presente de uma polêmica trovadoresca” (2004), e Graça Videira Lopes, “Os ciclos satíricos nos cancioneiros peninsulares” (1998).

²³² “Atal vej’ eu aqui ama chamada” (A 166, B 318).

nas quais a inusitada composição de Coelho foi o alvo de zombarias²³³, das cantigas em que o trovador se defende²³⁴ e da referida tenção com Lourenço, integra também o “ciclo da ama” uma cantiga composta por Guilhade²³⁵, em que este, dirigindo-se a Lourenço, se afirma como autor das tenções criticadas por Coelho e censura este trovador pela cantiga à ama.

O segundo dado que nos chamou a atenção está na aparente intertextualidade com a tenção anteriormente analisada, na qual é Lourenço quem põe em xeque as habilidades trovadorescas de Guilhade. Essa hipotética relação não parece ter sido ainda estudada, pois, curiosamente, não foi nem referida pelos estudiosos pesquisados. Dado o escopo de nosso trabalho, não levaremos a cabo tal empreendimento, mas reconhecemos a relevância do caso, pois entendemos que, se confirmado o intertexto entre as duas tenções, a composição “– Lourenço jogar, ás mui gran sabor” também poderia ser relacionada ao “ciclo da ama”, ainda que indiretamente.

O terceiro destaque de “– Quen ama Deus, Lourenç’, am’ a verdade” reside nas acusações feitas por Coelho, que nos permitem duas leituras. Na mais literal, vemos que João Soares critica a moralidade de Lourenço, por mentir e roubar, e a capacidade poética de João Garcia, por não saber *iguar* nem rimar, acessando, desse modo, a crítica à jograria e a competência no trovar enquanto tópicos argumentativos. Podemos entender que, para atacar João Garcia e pôr em dúvida sua capacidade, inventa que ele é quem compõe cantigas desiguais para Lourenço divulgar. E sendo tal censura uma invenção, o segrel é, indiretamente, acusado como o verdadeiro autor incompetente. Mas podemos também interpretar que Coelho culpa Guilhade pelas composições ruins do segrel a seu serviço, pois este não poderia aprender a bem trovar se o seu mestre não tem competência poética para ensinar-lhe o ofício. Avaliando a presença de Lourenço no ciclo da ama e, por conseguinte, sua atuação nessa tenção, Tavani parece preferir essa segunda possibilidade interpretativa, pois afirma que é excessivo tomar literalmente as acusações feitas por João Soares Coelho ao segrel, uma vez que este foi colocado no meio do fogo cruzado entre os dois trovadores, mas, conquanto seja também censurado na tenção, não é o alvo principal da crítica (1964, p. 103).

Nessa segunda interpretação, o discurso de João Soares é irônico: afirma-se como verdadeiro e faz a apologia da verdade como uma virtude divina, mas é, pelo contrário, uma

²³³ “Esta ama, cuj’ é Joam Coelho” (B 1511), de Fernão Garcia Esgaravunha, e “Joam Soares, pero vós teedes” (B 1481, V 1092), de Airas Peres Vuitorm.

²³⁴ Cantiga “Desmentido m’ há ‘qui um trovador” (A 171, B 322); “– Joam Soárez, de pram as melhores” (B 1181, V 786), tenção com Juião Bolseiro

²³⁵ “Par Deus, Lourenço, mui desaguisadas” (B 1501).

mentira burlesca. O provérbio “Quem ama Deus, ama a verdade”²³⁶ é usado como argumento de autoridade, mas, parodicamente, referenda um discurso oposto ao seu – o que talvez se relacione, ainda, com a menção ao Demo na estrofe três, denotando uma antítese referencial. Lembremos que abrir um discurso com um provérbio é estratégia muito recomendada pelas poéticas latino-medievais e trovadorescas, uma vez que sua posição em início de cantiga serve como ponto de partida para a argumentação, pré-validando o discurso, reforçando o valor do que será dito e condicionando, desse modo, a persuasão dos ouvintes e leitores. Nos versos três e quatro, Coelho intensifica essa funcionalidade ao criar uma proverbialização (sentença que se assemelha a um provérbio e funciona como um²³⁷) que faz referência a uma imagem de caráter cristão e popular – o “ramo de deslealdade”, oriundo da figura alegórica da árvore dos pecados e virtudes (LOPES, 2002, p. 253): “ome que entençon furt’ a seu amigo / semelha ramo de deslealdade”. É evidente a competência retórica de João Soares em enredar a trama lúdico-discursiva a seu favor, colocando-se como autoridade satírica apta a criticar não somente o segrel com quem trava na tenção, como é de praxe, mas também um terceiro, seu colega nobre e trovador: na sua artilosa brincadeira Coelho, ironicamente, “mata dois coelhos com uma cajadada só”.

Lourenço, por sua vez, ao perceber a jogada de João Soares, escusa-se de criticar Guilhade e aproveita o ensejo para, novamente, acessar o tópico do autoelogio em prol de sua defesa, base de sua *inventio*. Certamente foi pelo discurso de Lourenço nessa tenção que Lanciani a classificou tipologicamente como um *gab* (1995, p. 127-128). O segrel de fato persiste, em mais um debate, no objetivo de provar sua competência no *trobar* e no *entençar* até porque, nesse caso, não lhe interessa envolver-se nas querelas entre os nobres, mas, sim, manter seu lugar na corte e galgar os louros trovadorescos. Diante disso, a imparcialidade e a autolouvação nos parecem, de fato, as estratégias mais adequadas nessa disputa poética, o que

²³⁶ É um provérbio perdido, na opinião de Carolina Michaëlis (VASCONCELOS, 1986, p. 31; VASCONCELOS, 1990, p. 370). Embora não tenhamos identificado a expressão nas recolhidas que pesquisamos, ela de fato possui estrutura recorrente a centenas de provérbios, como os bíblicos “Quem ama a correção ama o saber”, “Quem diz a verdade proclama a justiça”, “Quem se comporta corretamente teme a Deus”, “Quem ama a sabedoria alegra ao pai” e “Quem dá aos pobres empresta a Deus” (BÍBLIA, 1995, p. 843-848).

²³⁷ Sobre esse conceito de proverbialização, remetemos à elaboração efetivada em nosso estudo de mestrado, no qual também fizemos a identificação dos provérbios e proverbializações presentes nas sátiras galego-portuguesas e estudamos o funcionamento retórico-poético das expressões encontradas nas cantigas de João Soares Coelho. Os resultados foram publicados em: FALCÃO, Fernanda Scopel. *O vervo satírico: provérbio e proverbialização na sátira galego-portuguesa*. Vitória: Edufes, 2010. [Edição em *e-book* publicada em 2012 e disponível em: <<http://repositorio.ufes.br/handle/10/786>>].

nos leva a discordar da interpretação de Tavani, para quem o autoelogio de Lourenço se deve à falta de compreensão da jogada feita por Coelho (1964, p. 102)²³⁸.

Acreditamos, ainda, que não seria conveniente aos objetivos de Lourenço aproveitar a situação para mais uma vez criticar Guilhade, como o fez nas duas tenções anteriormente analisadas, o que poderia soar contraditório. Todavia, o segrel estava agora sendo acusado por João Soares de ser desleal a João Garcia, e a melhor estratégia para desviar-se dessa injúria e ratificar a qualidade das tenções que ajudou a compor é justamente defender Guilhade, ainda que indiretamente, sem nomeá-lo: “fiz eu entençon, e bena iguava / con outro trobador que ben trobava”.

Lourenço também não fica atrás de seu adversário no que se refere à utilização de discursos de autoridade: além de jurar por Santa Maria e evocar a caridade, diante do amor a Deus mencionado por Coelho, segue de perto a estratégia do trovador e aproveita a eficácia da forma proverbializante ao criar esta estrutura: “quen tan gran parte ouvesse sigo / en trobar com’ eu ei, [...] / ben podia fazer tenções quaes / fossen ben feitas [...]”. Nesse tipo de construção, igualmente tem relevo a funcionalidade discursiva do pronome que a inicia, uma vez que o uso do “quem” generalista faz com que o enunciado funcione à guisa de verdade universal, de discurso de autoridade, validando e reforçando a argumentação.

Na seleção lexical dessa tenção, enquanto permanece reduzida a presença de advérbios (*non*; lá; ora, sempre; *tan*, mais, *mui*; *ben*) e, sobretudo, de adjetivos (*gran*, feita, desigual), entram com maior representatividade os substantivos e verbos. Os substantivos dividem-se equilibradamente em três frentes: os nomes próprios que se referem aos personagens envolvidos na disputa (Lourenço, Joan Garcia/Joan de Guilhade, Joan Soárez) e às entidades invocadas (Deus, Demo, Santa Maria); os nomes abstratos das qualidades e defeitos referidos (verdade, caridade, lealdade, deslealdade); os nomes concretos relacionados à ética e ao âmbito trovadoresco (ramo, *ome*, amigo, *entençon*, tenção, *trobador*). Entre os verbos, são dominantes novamente os que referem ações, pertinentes à situação de diálogo (entender, dizer, *ascuitar*, ouvir, falar), e também à práxis e à moral trovadorescas (fazer, rimar, saber, *trobar*, *iguar*, *entençar*, defender-se, *baratar*; amar, furtar, cuidar, jurar, levar, poder;).

²³⁸ “Il gioco é chiaro, ma Lourenço non sembra averlo capito, e si affanna ancora o difendere la própria capacità poetica ripetendo qual che abbiamo visto essere il leit-motiv dele sue comppsizioni [...]; non ci è dato sapere se questo suo atteggiamento sia dovuto ad un opportunistico desiderio di restar fuori dalla contesa, o se egli veramente non abbia compreso contro chi siano diretti gli strali di Joham Soarez” (TAVANI, 1964, p. 102).

Se observarmos as recorrências vocabulares, veremos que a ênfase lexical se relaciona com o nível discursivo, reforçando o *tópos* da competência no *trobar*, na especialidade de “saber fazer boas tenções”, pois encontramos os sentidos de *saber* e *fazer* repetidos três e oito vezes, respectivamente (sei, soubesses, sei; *farei-ch’*, *faes*, faz, fazer, fazer, *fezesses*, fez, fiz); *desigual* e *ben* repetidos três e seis vezes, respectivamente (*desigual*, *desigual*, *desiguaes*; *ben*, *ben*, *ben*, *ben*, *bena*); e de *tenção* repetido sete vezes, considerando-se suas variações (*entençon*, *entenções*, *tenções*, *tençon*, *entençon*, *entençon*, *entençon*). E nesse jogo de recorrências interestróficas, sobressai a ênfase ao *fazer*, uma vez que seu sentido é replicado em *mozdobres* triplos e duplos nas quatro *cobras* da *tenção*: *farei-ch’*, *faes*, faz; fazer, feitas; fazer, *fezesses*, fez; fiz, feita.

Avaliando, agora, os procedimentos repetitivos utilizados por cada contendor, vemos que João Soares Coelho inicia a *tenção* com um provérbio, “Quen ama Deus, Lourenç’, am’ a verdade”, que é formado por um paralelismo estrutural, sintático e semântico por justaposição (“Quem ama X, ama Y”, em que X (Deus) e Y (verdade) se encontram em relação de semelhança, numa recorrência semântica). Nos versos três e quatro, João Soares repete o paralelismo estrutural na proverbialização “ome que entençon furt’ a seu amigo / semelha ramo de deslealdade”. O trovador ainda faz um dobre (ama, am’, no primeiro verso) e três *mozdobres* (*entençon*, *entenções*, terceiro e quinto vv.; digo, dizes, segundo e quinto vv.; *farei-ch’*, *faes*, faz, quinto e sexto vv.). Destacam-se as repetições sonoras formando ecos no interior dos versos: Lourenço, *entençon*, *entenções*; *entender*, *entençon*, *entenções*; *home*, *entençon*, *non*, *son*; *ama*, *am’*, *amigo*, *ramo*, *riman*, *Joan*).

Na segunda *cobra*, Lourenço também faz uma construção paralelística iniciada por *quen* (“quem faz X, faz Y”: “e quen tan gran parte ouvesse sigo / en trobar com’ eu ei, [...] / ben podia fazer tenções quaes / fossen ben feitas [...]”), emprega um dobre (*ben*, *ben*, nos vv. cinco e seis) e dois *mozdobres* (*hôuvi*, houvesse, hei, nos vv. dois, três e quatro; fazer, feitas, nos vv. cinco e seis). Observam-se vários ecos internos, igualmente com combinações sonoras nasalizadas e localizadas, em sua maioria, na parte inicial dos versos: *Joan*, *ora m’ ascuitade*, *tan*, *gran*, *Joan*; *sempre*, *quen*, *en*, *ben*, *tenções*, *fossen*, *ben*; *com’ eu*, *con*.

Coelho, na terceira estrofe, faz dois dobres (*desigual*, *desigual*, vv. dois e seis; *entençon*, *entençon* vv. três e cinco) e três *mozdobres*, um deles em combinação com um dobre (*tençon*, *entençon*, *entençon*, vv. dois, três e cinco; soubesses, sei-m’eu, vv. cinco e sete; fazer, *fezesses*,

fez, vv. seis e sete). Destaca-se, ainda, a tripla repetição de *pero* nos versos um e três²³⁹. Os ecos nasalizados são menos frequentes, mas ainda bem notados na leitura dos versos: **Lourenço, tençon, non, entençon, Demo, non, entençon, tan, nena, Joan.**

Na última *cobra*, Lourenço faz o dobre quádruplo de *ben* (versos dois, três, quatro e sete), o dobre de *trobador* (vv. três e seis) somando-se num *mozdobre* com *trobava* (verso três), mais dois *mozdobres* (fiz, feita, vv. dois e quatro; *entençon, entençar*, vv. dois e seis). Notam-se, ainda, um polissíndeto iniciado pela conjunção *e*, nos versos quatro e cinco, e uma diáfora (*distinctio*) constituída pelo par de homônimos homófonos *mais*, nos versos cinco e seis. Mais uma vez predominam os ecos silábicos nasalizados: **Joan, Santa, entençon, ben 'a, con, ben, ambos, ben, non, entençar, defender-mi-lh 'ei, ben.**

Podemos perceber que o jogo iterativo está bem equilibrado nessa disputa poética e tanto João Soares Coelho como Lourenço demonstram-se peritos em conjugar forma e conteúdo, uma vez que essa harmonia parece relacionar-se ao equilíbrio do debate: ambos os contendores colocam seus argumentos, um acusa, outro se defende, ambos se repetem alternadamente sem demonstrar o enredamento de uma tensão discursiva (nem Lourenço se mostra impertinente, nem o trovador se mostra agressivo) e não há vestígios de declaração de um vencedor da disputa. Poderíamos até cogitar se a tenção não estaria incompleta, faltando-lhe as findas nas quais o debate seria encerrado de outro modo. No entanto, a partir da interpretação do texto conjugada com a análise dos recursos retórico-poéticos utilizados, é mais fiável afirmarmos que ambos os contendores se aproveitaram da censura a um terceiro, João Garcia de Guilhade, para, cada qual a seu modo e com seu objetivo particular – Lourenço buscando reconhecimento da sua competência no *trobar* e galgando o *status* de trovador; Coelho buscando reafirmar sua competência poética, após as críticas recebidas pela cantiga de amor à ama –, demonstrar a própria competência no *trobar* e no *entençar* e o conhecimento da ética trovadoresca, uma vez que ambos disputam *subtilmente* e *apuestamente*, num falar *ffermoso*, jocosos e também irônico.

²³⁹ Assim como Carolina Michaëlis em suas *Glosas marginais* (2001, p. 45; p. 88, nota 228), Tavani considera o primeiro *pero* como nome próprio, por acreditar que o segrel Lourenço seria o comprador de casas citado por Pero Barroso na cantiga “Pero Lourenço, comprastes” (V 1051) (1964, p. 101). Lapa discorda dessa leitura filológica, mantendo *pero* como conjunção, e não faz considerações sobre a hipótese da identidade do segrel (1995, p. 162). Lopes (2002, p. 253) e Lopes, Ferreira e Júdice (2011-) seguem a lição de Lapa, mas não descartam completamente a possibilidade de o segrel Lourenço e Pero Lourenço serem a mesma pessoa. Coadunamo-nos com essa dúvida interpretativa e concordamos com a lição de Lapa, uma vez que dois *pero*, conjunções, formando um dobre no primeiro verso da terceira estrofe, estão em sincronia com o dobre de *ama* no primeiro verso da primeira estrofe.

4.4 “– LOURENÇO, SOÍAS TU GUARECER”

Nessa tenção, é agora o trovador João Peres de Aboim²⁴⁰ quem critica a atuação trovadoresca do segrel Lourenço.

– Lourenço, soías tu guarecer
 como podias, per teu citolon,
 ou ben ou mal, non ti digu’ eu de non,
 e vejo-te de trobar trameter;
 e quero-t’ eu desto desenganar:
 ben tanto sabes tu que é trobar
 ben quanto sab’ o asno de leer.

– Joan d’ Avoín, já me cometer
 veeron muitos por esta razon
 que mi dizian, se Deus mi perdon,
 que non sabia ‘n trobar entender;
 e veeron poren comigu’ entençar,
 e fígi-os eu vençudos ficar;
 e cuido vos deste preito vencer.

– Lourenço, serias mui sabedor,
 se me vencesses de trobar nen d’ al,
 ca ben sei eu quen troba ben ou mal,
 que non sabe mais nen un trobador;
 e por aquesto te desenganei;
 e vês, Lourenço, onde cho direi:
 quita-te sempre do que teu non for.

– Joan d’ Avoín, por Nostro Senhor,
 por que leixarei eu trobar atal
 que mui ben faç’, e que muito mi val?
 Des i ar gradece mi-o mia senhor,
 por que o faç’; e, pois eu tod’ est’ ei,
 o trobar nunca o eu leixarei,
 poi-lo ben faç’ e ei i gran sabor.

²⁴⁰ João Peres de Aboim é um trovador de origem portuguesa, nascido em Aboim da Nóbrega, no Entre-Douro-e-Minho. Era filho de Pero Ourigues da Nóbrega, vassalo do infante Afonso (futuro Afonso III), a quem Aboim apoiou na guerra civil. Quando Afonso III assumiu o poder, João de Aboim tornou-se privado do rei, na categoria de “rico-homem”. Aboim foi uma das mais importantes figuras da corte, onde serviu também como conselheiro régio, alferes, tenente da Ponte de Lima e do Alentejo, mordomo da rainha D. Beatriz e mordomo-mor da cúria. Recebeu numerosas doações do rei e construiu um notável património, com bens por todo o país. Os livros de linhagens ainda informam que Aboim possuiu uma corte senhorial e teve seus próprios vassalos. Aboim foi também tenente de Évora, durante o reinado de D. Dinis. Nos cancioneiros, temos vinte e duas composições de João Peres de Aboim: sete cantigas de amor, onze cantigas de amigo, uma pastorela e três tenções (duas com João Soares Coelho e uma com Lourenço) (BREA, 2012; LOPES; FERREIRA; JÚDICE, 2011-; OLIVEIRA, 2001, p. 194; TAVANI, 2002, p. 405-406).

João Peres inicia o debate aconselhando Lourenço a deixar a arte de trovar (“e quero-t’ eu desto desenganar”), pois este, que antes apenas citolava (“ou ben ou mal”, não importa), agora atua como compositor mesmo sem ter o conhecimento necessário, pois sabe trovar assim como um asno sabe ler. Lourenço responde, lembrando que todos que o acusaram de não entender de *trobar* – “muitos”, por sinal – na verdade foram por ele vencidos no *entençar* e avisando que o mesmo deve acontecer nesse *preito* com Aboim (“e cuido vos deste preito vencer”). João Peres retruca dizendo que sabe como nenhum outro trovador quem “troba ben ou mal” e que Lourenço só o venceria se fosse “mui sabedor”, mas não seria o caso; por isso aconselha o segrel: “quita-te sempre do que teu non for”. Lourenço afirma que não tem motivos para deixar o *trobar*, que muito bem faz e do qual muito se vale; pelo contrário, uma vez que sua *senhor* é agradecida por seus trovares (“Des i ar agradece mi-o mia senhor, / por que o faç”), reafirma que nunca deixará o trovar, pois bem o faz e há nele “gran sabor”.

A competência no trovar é o principal tema empregado nessa tenção, na qual os interlocutores seguem o princípio das *coblas doblas*. Nesse debate, diferentemente de outros casos, percebe-se que a crítica que o trovador dirige ao segrel não assume um tom agressivo e que os traços de oposição (tanto no que se refere à marca distintiva das tenções, conforme a *Arte de trovar*, quanto no enquadramento temático da tenção em pauta no *tópos* das disputas trovador *versus* jogral) estão um pouco esbatidos justamente porque a contenda e a depreciação do adversário servem igualmente a ambos como meios de autopromoção.

Lanciani classificou a tenção tipologicamente como um *gab* (1995, p. 127-128), pois, de fato, o autoelogio é a principal tática empregada pelos contendores para destacar suas habilidades trovadorescas. Ao acusar Lourenço de mau trovador, na primeira estrofe, Aboim se coloca como entendido do assunto (“e quero-t’ eu desto desenganar”), construindo inclusive uma proverbialização, para marcar posição como discurso de autoridade: “ben tanto sabes tu que é trobar / ben quanto sab’ o asno de leer”²⁴¹. Na sua réplica, Lourenço recorre à referência ao divino (“se Deus mi perdon”) e se coloca não só como entendido no *trobar*, diferentemente daqueles que o censuram, e como competente para vencer os adversários no *entençar*, acusando, desse modo e de maneira implícita, João Peres de incompetente, ou menos competente, pois já

²⁴¹ Considera-se essa estrutura uma proverbialização por apresentar a figura do asno, presente em muitos provérbios medievais – O’Kane, por exemplo, recolhe dezenas dessas expressões entre os *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media* (1959, p. 54-56) –, e a estruturação paralelística de teor comparativo, característica de diversos provérbios populares portugueses, como “Tanto vale cada um na praça, quanto vale o que tem na caixa”, “Tantos dias de geada terá Maio, quantos de neveiro teve Fevereiro”, “Tão ladrão é o que vai à horta, como o que fica à porta”, “Tão ladrão é o que vai à vinha, como o que fica à espreita” (PROVÉRBIOS, 2005).

se imagina vencedor do preito (“e cuido vos deste preito vencer”). Na tréplica, de Aboim novamente se reafirma sabedor (“ca ben sei eu quen troba ben ou mal, / que non sabe mais nen un trobador”) e acusa o segrel de não o ser, empregando mais uma vez um discurso proverbial (“quita-te sempre do que teu non for”²⁴²). Na estrofe final, o segrel contra-argumenta esse “sempre” de João Peres com um “nunca” (“o trobar nunca o eu leixarei”) e, fazendo nova referência ao divino, clamando-o como testemunha (“por Nostro Senhor”), contrapõe a crítica louvando-se reiteradamente (“que mui ben faç’, e que muito mi val? / [...] / poi-lo ben faç’ e ei i gran sabor”) e introduzindo um novo argumento, interessante e eficiente: continuará *trobar* porque a *senhor* – aqui acessada à guisa testemunha de defesa, ou mesmo de juíza, porquanto musa e “autoridade máxima” das cantigas amorosas – aprecia suas composições.

Além desse intertexto com um elemento da cantiga de amor, na fala de Lourenço também há analogias com uma cantiga de amigo, de sua autoria, e outra tenção, entre João Peres e João Soares Coelho. Tavani identificou que algumas “fórmulas” empregadas pelo segrel na cantiga “Assaz é meu amigo trobador” (B 1236, V 868) são muito similares às empregadas na tenção com Aboim: na cantiga Lourenço também afirma que muitos trovadores lhe vêm travar (“dus que van con el entençar”, “Pero o muytus vñen cometer”), mas é ele quem vence (“nas entenções que eu d’ el oy / sempre por meu amor venceu”), e a *senhor* se agradece de suas composições (“Muytus cantares á feytus por mi / mays o que lh’ eu sempre mays gradeci / de como sse ben defendeu”) (1964, p. 116-117).

O debate entre Lourenço e João Peres também intertextualiza com a tenção “– Joan Soárez, non poss’ eu estar” (V 1011), entre João Peres de Aboim e João Soares Coelho, conforme Lopes, Ferreira e Júdice (2011-) também já apontaram. Para louvar-se, Aboim inicia a tenção mencionando o segrel: se Lourenço trava com muitos, mas não se arrisca a fazê-lo comigo, é porque sabe que sou perito na arte de trovar²⁴³. Esse temporário regozijo é desfeito pela réplica de João Soares Coelho, na qual este ri do autoelogio do adversário²⁴⁴, e é João Peres que aí assume o papel do desenganado, iludido com a própria habilidade trovadoresca. E se

²⁴² “Quita-te sempre do que teu non for” é um provérbio, de acordo com José Filgueira Valverde (1992, p. 171).

²⁴³ “– Joan Soárez, non poss’ eu estar / que vos non diga o que vej’ aqui: / vejo Lourenço con muitos travar, / pero nono vejo travar en mi; / e ben sei eu por que aquesto faz: / por que sab’ el que, quant’ en trobar jaz, / que mi o sei todo e que x’ é tod’ en mi”. De acordo com Silva, os vv. 3-4 também indicariam que João Peres de Aboim “parece considerar Lourenço como um autor de tenções a se ter em conta” (1993, p. 96).

²⁴⁴ “– Joan d’ Avoín, oí-vos ora loar / vosso trobar e muito m’ en rii, / er dizede que sabedes boiar, / ca beno podedes dizer assi; / e que x’ é vosso Toled’ e Orgaz, / e todo quanto se no mundo faz / ca por vós x’ este, -dizede-o assi”.

considerarmos a realização, provavelmente posterior, da tenção em análise, com o segrel, veremos aumentada a desilusão de João Peres, afinal Lourenço não temeu travar com ele.

Voltando, então, à disputa de Lourenço e Aboim, observamos que a situação de debate sobre a competência poética dos adversários, dominante no discurso, direciona nesse sentido as escolhas lexicais. Predominam os verbos, que denotam ações relacionadas ao *trobar* (*soer, guarecer*, poder, ver, querer, desenganar, perdoar, cuidar, *quitar, leixar*, valer, *gradecer*, dizer, *trobar, trameter*, saber, ler, cometer, entender, *entençar*, fazer, vencer). Há um equilíbrio entre substantivos concretos e abstratos, que referem mormente os atores da tenção (Lourenço, Joan d' Avoín) e as testemunhas e discursos de autoridade arrolados (Deus/Nosso Senhor, *senhor*) e se relacionam ao *trobar/entençar* (*citolon, trobador, razon, sabor, preito, o trobar*). Os advérbios são poucos (*ben*, mal, *non, mui/muito*, mais, já, sempre e nunca), mas frequentes no texto graças às iterações, sobretudo de *ben* e *non*, repetidos seis e cinco vezes, respectivamente. E os adjetivos, embora mais uma vez representados em menor quantidade, apenas três, também assinalam sentidos pertinentes à contenda e à competência no trovar: *vençudos, sabedor, gran*.

Se verificarmos as repetições vocabulares no todo da tenção, veremos que o direcionamento lexical recai sobre a situação de debate (por exemplo, os verbos ver, dizer e vencer são repetidos quatro, três e duas vezes, respectivamente) e, sobretudo, sobre a competência trovadoresca, uma vez que o “saber bem fazer composições” é bastante enfatizado com o uso reiterado do advérbio *ben* (seis vezes) e dos verbos *trobar* (seis vezes), saber (cinco vezes) e fazer (quatro vezes), cujos sentidos são ainda amplificados pela presença de vocábulos com significado próximo ou relacionado (como *entençar*, cometer, *trobador, preito*, entender, ler).

Observando, agora, os aproveitamentos individuais dos recursos iterativos, notaremos que João Peres, na primeira *cobra*, emprega um dobre (*trobar*, nos versos quatro e seis), um *mozdobre* (sabes, sab', sexto e sétimo vv.), ambos inseridos em dois paralelismos estruturais, sendo o primeiro um polissíndeto e o último uma proverbialização: “e vejo-te de trobar trameter; / e quero-t' eu desto desenganar”, “ben tanto sabes tu que é trobar / ben quanto sab' o asno de leer”.

Na réplica, Lourenço também conjuga as repetições vocabulares com as recorrências estruturais. Temos um dobre (*veeron*, nos versos dois e cinco) e um *mozdobre* (*vençudos*, vencer, nos versos seis e sete), mas destaca-se também o paralelismo vocabular entre entender e *entençar*, em posição de rima nos versos quatro e cinco. São três paralelismos estruturais, dois deles ao modo de polissíndeto: “que mi dizian, se Deus mi perdon, / que non sabia 'n trobar

entender”, “e veeron poren comigu’ entençar, / e figi-os eu vençudos ficar; / e cuidio vos deste preito vencer”, “veeron muitos por esta razon / [...] / e veeron por en comig’entençar”. Nota-se que a reiteração estrutural põe em relevo reiterações semânticas que intensificam por insistência o discurso de Lourenço: duas vezes ele diz que outros já vieram criticar seus cantares, duas vezes ele diz que irá vencer seus adversários: são eles, portanto, os não entendedores de *trobar* e *entençar*.

Na terceira estrofe, Aboim emprega dois *mozdobres* (sabedor, sei, sabe, nos versos um, três e quatro; *trobar*, *troba*, *trobador*, vv. dois, três e quatro), uma construção paralelística que (“ca ben sei eu quen troba ben ou mal, / que non sabe mais nen un trobador”) e um polissíndeto (“e por aquesto te desenganei; / e vês, Lourenço, onde cho direi”).

Na última *cobra*, Lourenço explora ao máximo o jogo iterativo, desde o plano lexical até o plano discursivo. Combinam-se repetições vocabulares duplas em versos pares (dobres de *leixarei* e *trobar*, ambos nos vv. dois e seis), triplas em versos ímpares (*faç’*, nos vv. três, cinco e sete) e dupla em versos ímpares (*hei*, nos vv. cinco e sete). Há ainda o jogo vocabular com *Senhor* e *senhor*: de acordo com a Retórica clássica, pode ser considerado uma diáfora (repetição de homônimos); de acordo com a tipologia métrica trovadoresca, é classificado por Simone Marcenaro como um caso de *rims equivocs* (2008, p. 10). Combinam-se, também, paralelismos estruturais de polissíndetos entre versos (“**por que** leixarei eu trobar atal” e “**por que** o faç’; e, pois eu tod’est’hei”; “por que o faç’; e, **pois** eu tod’est’hei” e “**poilo** ben faç’e hei [i] gran sabor”) e intraversos (“que mui ben faç’e que muito mi val?”), além de uma estrutura invertida que lembra um quiasmo: “por que leixarei eu trobar atal” *versus* “o trobar nunca [o] eu leixarei”. Somadas às iterações do plano formal, há reiterações semânticas que, mais uma vez, como na segunda estrofe, refletem a insistência e a intensificação do *leitmotiv* discursivo do segrel: duas vezes Lourenço diz que não deixará o trovar porque o faz bem, ou melhor: “que **mui ben faç’e** que **muito mi val**”, “pois eu **tod’est’hei**”, “poilo **ben faç’e** **hei [i] gran sabor**”.

Verifica-se, portanto, que mesmo sendo o segundo a intervir no diálogo, sendo, assim, obrigado a minimamente seguir as estratégias do primeiro interlocutor, Lourenço é novamente quem mais e melhor utiliza os procedimentos de repetição, integrando forma e conteúdo, buscando um melhor aproveitamento retórico-poético e uma maior eficácia persuasiva. Vejamos, agora, como se dão essas relações texto-discurso nas tenções em que o segrel propõe e inicia o debate.

4.5 “– RODRIGU’ IANES, QUERIA SABER”

Nesta tenção, é Lourenço quem inicia o debate, questionando por que Rodrigo Anes censura seus cantares:

Rodrigu’ Ianes, queria saber
de vós porque m’ ides sempre travar
en meus cantares, ca ssey ben trobar,
e a vós nunca vos vimos fazer
cantar d’ amor nen d’ amigo; e por én
sse queredo-lo que eu faço ben
danar, terrán-vos por ssen-conhocer.

Lourenzo, tu fazes hi teu prazer
en te queres tan muyto loar,
ca nunca te vimos fazer cantar
que che u queira nen-no demo dizer;
com esso, dizes ar hy hũa rrem:
que es omen mui comprido de ssen
e bon meestr’ e que sabes leer.

Rodrigu’ Eanes, sempr’ eu loarey
os cantares que muy ben feitos vir
quaes eu fazo, e quen os oyr
pagar-ss’ á d’ elles; mais vos eu direy:
dos sarilhos sodes vós trobador,
ca non faredes hũ cantar d’ amor
por nulha guisa qual o eu farey.

Lourenç’ Eanes, terras hu eu andey
eu, non vi vilan tan mal departir;
e vejo-te de trobares cousir
e loar-te; mais hũa cousa sey:
de tod’ omen que entendudo for
non averá en teu cantar sabor,
nen ch’ o colherán en casa d’ el-rey.

Rodrigu’ Ianes, hu meu cantar for
non achará rey nen emperador
que o non colha muy ben, eu o sey.

Lourenço, tenho que es chufador
e vejo-t’ ora muy gran loador
de pouco ssen, e non ch’ o creerey.

Na primeira *cobra*, Lourenço questiona como Rodrigo Anes, sem experiência na lírica amorosa (“e a vós nunca vos vimos fazer / cantar d’ amor nen d’ amigo”), pode querer denegrir o trovar do segrel, que assegura a qualidade de seus cantares (“ca ssey ben trobar”). Lourenço

ainda adverte o trovador de que, ao criticar algo sem ter competência para tanto, acabará evidenciando justamente a própria falta de conhecimento no assunto (“sse querede-lo que eu faço ben / danar, terrán-vos por ssen-conhocer”). O trovador, na segunda *cobra*, critica a autolouvação (“tu fazes hi teu prazer / en te quererres tan muyto loar”) e a competência poética do segrel, que pretende se passar por sabedor (“que es omen mui comprido de ssen / e bon meestr’ e que sabes ler”), mas cujas composições nem ao diabo agradariam (“ca nunca te vimos fazer cantar / que che u queira nen-no demo dizer”). Na terceira *cobra*, Lourenço afirma que sempre louvará a qualidade de suas composições (“sempr’ eu loarey / os cantares que muy ben feitos vir / quaes eu fazo”), que agradam ao público (“e quen os oyr / pagar-ss’ á d’ elles”) e descreve pejorativamente o adversário como um “trovador de sarilhos” que nunca conseguirá fazer uma boa cantiga de amor, assim como o segrel bem o faz (“dos sarilhos sodes vós trobador, / ca non faredes hũ cantar d’ amor / por nulha guisa qual o eu farey”). Na quarta *cobra*, Rodrigo Anes se refere à origem social de Lourenço para dizer que, embora este muito se louve, nunca viu “vilan tan mal departir”, que, ao contrário do que pensa, seu trovar não agrada ao público especializado (“de tod’ omen que entendudo for / non averá en teu cantar sabor”) e não será acolhido “en casa d’ el-rey”. Na primeira finda, Lourenço rebate dizendo que seu cantar será muito bem acolhido por todas as cortes por onde andar. Na finda, o trovador afirma que não crê no que diz o segrel, que só pode estar brincando, pois é um chufador e um (auto)louvador sem juízo.

A respeito do estabelecimento do texto, da interpretação e da autoria da tenção, há alguns pontos que merecem destaque e comentário. A primeira questão é sobre o estabelecimento do texto do primeiro verso da quarta estrofe, de Rodrigo Anes (“Lourenç’ Eanes, terras hu eu andey”), no qual Lourenço “ganha” o mesmo sobrenome do adversário, “Eanes”. A edição que Brea (2012) referencia em sua base de dados e que apresentamos acima é a de Tavani (1964, p. 104), que segue a lição de Teófilo Braga. Por sua vez, Lapa edita “– Lourenç’, enas terras u eu andei” (1995, p. 181), como Michaëlis e Lopes, Ferreira e Júdice. A escolha destes filólogos parece-nos inicialmente mais adequada ao texto da tenção, pois, embora a leitura de Tavani seja validada pelo manuscrito de V, no qual se lê “Louren çeanś terras hu eu andey” (cf. Anexo E5), em *çeanś*, entre *ç* e *a*, há uma pequena mancha gráfica que dificulta a clara identificação da vogal *e*, o que poderia revelar um erro na redação do verso. Se Tavani estiver correto, temos de conjecturar, a despeito da total ausência de evidências biográficas, se esse não seria mesmo o sobrenome de Lourenço, ou entender que a inserção do sobrenome seria uma ironia – esse é o entendimento do filólogo italiano e também o nosso, mas

com diferentes motivações. Tavani nos lembra de que o patronímico Anes/Eanes²⁴⁵, empregado após o primeiro nome próprio, identifica o referente como “filho de João”, mas não acredita que Lourenço tenha, de fato, um pai chamado João e, por isso, interpreta o uso como jogada textual em que Rodrigo Anes imita ironicamente os vocativos empregados por Lourenço em início de estrofe (1964, p. 107-108). Não conseguimos identificar a relevância discursiva dessa imitação gratuita. Acreditamos que, se estiverem corretas a redação do manuscrito de V e, conseqüentemente, as lições de Braga e de Tavani, uma hipótese interpretativa para a jogada irônica – retórica, lúdica e intertextual – de Rodrigo Anes poderia ser esta, em que pese o risco de superinterpretação: Lourenço é tão incompetente que parece ser filho de um João, mas de um em especial: seu ex-patrão João Garcia de Guilhade, considerado inábil por João Soares Coelho e pelo segrel, nas tenções que já analisamos. De qualquer forma, é mais fiável pensarmos que a redação do manuscrito está rasurada e que a lição de Lapa é a mais adequada ao estabelecimento do texto.

A segunda questão é sobre o termo sarilhos, do verso cinco da terceira *cobra*, de Lourenço. Tavani o traduz como “litígio”²⁴⁶ (“trovatore di litigi”), mas sobre essa escolha não faz comentários (1964, p. 105). Essa leitura pode assumir interpretação dupla: Lourenço estaria acusando Rodrigo Anes de só saber criar querelas sem fundamento, polemizar, ou, se considerarmos o que vai na sequência da estrofe (“dos sarilhos sodes vós trobador, / ca non faredes hũ cantar d’ amor”, que podemos traduzir para “sois trovador de litígios e não fareis uma cantiga de amor”), estaria afirmando que o trovador só atua em debates e não tem competência para a lírica amorosa. Na opinião de Lapa, sarilhos poderia ser uma espécie de topônimo²⁴⁷ de sentido pejorativo, como se Lourenço quisesse rebaixar a categoria socioliterária de Rodrigo Anes chamando-o de “trovador de aldeia” (1995, p. 181). Lopes, Ferreira e Júdice, por sua vez, discordam de Lapa e acreditam que o termo faz “uma alusão à dobadeira onde se enrolam os fios para fazer meadas (o sarilho²⁴⁸) – o que poderá ser uma crítica às trovas (confusas) de Rodrigo Anes” (2011-), numa leitura que se coaduna com a primeira interpretação que demos à tradução de Tavani. Apesar das diferenças de significado, seja qual for a leitura que priorizemos, a intenção discursiva da expressão permanece a mesma:

²⁴⁵ E conforme o *Dicionário da Língua Portuguesa medieval*, o vocábulo *Oanes* é sinônimo de João (SILVA, 2007, p. 201).

²⁴⁶ Não encontramos essa acepção atribuída ao termo, nos dicionários consultados.

²⁴⁷ O *Dicionario de dicionarios do galego medieval* (GONZÁLEZ SEOANE; ÁLVAREZ DE LA GRANJA; BOULLÓN AGRELO, [2012]) também classifica sarilho como um topônimo.

²⁴⁸ Ou serilho, segundo o *Dicionário da Língua Portuguesa medieval*, que define o termo como “Uma peça da dobadeira (máquina de enrolar o fio em novelos)” (SILVA, 2007, p. 254).

fazer referência à incompetência de Anes e desabonar a validade das críticas que este faz a Lourenço.

O terceiro ponto é que, para Lopes, Ferreira e Júdice (2011-), a falta de resposta de Lourenço à insinuação de que ele não sabe ler (“com esso, dizes ar hy hũa rren: / que es omen mui comprido de ssen / e bon meestr’ e que sabes leer”) poderia revelar que ele era de fato analfabeto. Não nos opomos de todo a essa possibilidade, pois resulta provável, tendo em vista a origem vilã de Lourenço e a ausência de dados biográficos a seu respeito. Mas um ponto no texto nos chamou a atenção: à insinuação de Anes, Lourenço responde “sempr’ eu loarey os cantares que muy ben feitos **vir** quaes eu fazo, e quen os **oyr** pagar-ss’ á d’ eles”. Podemos entender que o segrel está dizendo que seus cantares podem ser vistos e ouvidos. E, para serem vistos, precisariam estar escritos. Se nossa leitura estiver correta, Lourenço respondeu indiretamente à acusação. Se, no entanto, nossa interpretação estiver equivocada e Lourenço tivesse sido mesmo analfabeto, precisamos lembrar que, embora saber ler fosse muito conveniente para a formação do trovador e para a composição de cantigas, não era indispensável ao aprendizado e prática de música e de poesia, uma vez que o suporte da arte trovadoresca era essencialmente o oral. Além disso, ainda a respeito da leitura que Lopes, Ferreira e Júdice fazem da tenção em análise, podemos observar que também Rodrigo Anes excusa-se de defender-se das acusações feitas por Lourenço, insistindo apenas em criticar o segrel. Por conseguinte, se tomarmos como válida a leitura de Lopes para a interpretação da tenção, teremos igualmente de considerar verossímeis todas as acusações que Lourenço faz a Anes, como o fato de ser um trovador de sarilhos que nunca fez cantigas amorosas. Parece-nos mais interessante, contudo, interpretarmos essas contendas sob a lupa do jogo retórico-lúdico que tão bem caracterizou os debates poéticos galego-portugueses, como apontamos nos capítulos iniciais da Tese e temos podido constatar, até o momento, com as análises das tenções de Lourenço.

Diante da falta de evidências documentais, é também ao texto da tenção que se costumam relacionar as possibilidades de identificação de qual Rodrigo Anes esteve na disputa com Lourenço. Michaëlis sugere a possibilidade de ser Rodrigo Anes de Álvares, tomando-o por jogral ambulante (1990, v. II, p. 338, 651). Lopes, Ferreira e Júdice também acreditam que seja Álvares, mas o consideram um trovador (2011-), assim como os demais estudiosos pesquisados²⁴⁹. Na opinião de Tavani, o fato de o interlocutor posicionar-se como superior e

²⁴⁹ Com exceção de Michaëlis, os estudiosos consideram Rodrigo Anes de Álvares um trovador de origem portuguesa, natural de Álvares (hoje Dalvares), na região de Lamego. Era cavaleiro e membro de uma linhagem descendente de Egas Moniz de Ribadouro e vinculada ao mosteiro de Salzedas. Deve ter frequentado a corte portuguesa de Fernando III. Nos cancioneiros, temos uma cantiga de amigo de autoria de Álvares e, se foi ele o

adotar um tom um tanto agressivo favorece sua identificação como sendo Rodrigo Anes Redondo²⁵⁰ (1964, p. 110). Lapa crê na mesma possibilidade, uma vez que “ressalta claramente da tenção a classe superior do adversário de Lourenço, sobretudo do verso 23 [segundo verso da quarta estrofe, em que Rodrigo Anes afirma: ‘non vi vilan tan mal departir’]” (1995, p. 180). Conquanto nenhum dos estudiosos tenha mencionado, cremos ainda não ser impossível cogitar que o interlocutor de Lourenço também poderia ser o trovador Rodrigo Anes de Vasconcelos²⁵¹, de nacionalidade portuguesa e atuante na segunda metade do século XIII, assim como Redondo e Álvares.

Essas diferentes identidades, sobretudo no caso da dúvida de ter sido Álvares um jogral ou trovador, implicariam mudanças interpretativas. Se Rodrigo Anes de Álvares fosse o interlocutor e fosse um jogral, seria legítima sua alcunha de “trovador de aldeia”, na leitura de Lapa, e o ar superior que manifesta no texto seria reflexo de sua falta de cortesia, dada a sua origem e o seu costumeiro ambiente de trabalho, a aldeia. No entanto, essa interpretação é pouco verossímil e nada interessante ao jogo lúdico-discursivo da tenção. Além disso, de acordo com Oliveira (1994), Rodrigo Anes de Álvares está documentado como um nobre turbulento, o que se coaduna com a acusação de “trovador de litígios”, na leitura de Tavani, e com os demais sentidos construídos na tenção. Acreditamos que Rodrigo Anes era mesmo um trovador (e, para a interpretação da contenda, menos importaria identificar se era Redondo, Álvares ou Vasconcelos), uma vez que emprega o pronome tu para referir-se a Lourenço. Como já pudemos observar, enquanto Lourenço sempre trata seus adversários por vós, os trovadores, tanto os de alta linhagem quanto os de pequena nobreza, sempre o tratam por tu, de modo a demarcar uma estratificação discursiva, que se relaciona às categorias socioliterárias que participam da arte

interlocutor de Lourenço, uma tenção (BREA, 2012; LOPES; FERREIRA; JÚDICE, 2011-; OLIVEIRA, 2001, p. 203; TAVANI, 2002, p. 436).

²⁵⁰ Rodrigo Anes Redondo é um trovador de origem portuguesa, natural da região de Barcelos, documentado desde a década de 30 do século XIII até 1314. Filho de João Peres Redondo, rico-homem da corte portuguesa de D. Sancho II. Após a guerra civil, parte com sua família para Castela, onde viveu por mais de 50 anos, inicialmente como vassalo dos Riba de Vizela e frequentando depois a corte de Sancho IV. Se foi interlocutor de Lourenço na tenção, Redondo deve ter frequentado, ainda, a corte de Afonso X. Retorna a Portugal no reinado de D. Dinis, onde permanece até sua morte. É pai do trovador Fernão Rodrigues Redondo. Nos cancioneiros, as composições de Rodrigo Anes Redondo são quatro cantigas de amor, uma cantiga de amigo, um sirventês e, se foi ele o interlocutor de Lourenço, uma tenção (BREA, 2012; LOPES; FERREIRA; JÚDICE, 2011-; OLIVEIRA, 2001, p. 203; TAVANI, 2002, p. 436-437).

²⁵¹ Rodrigo Anes de Vasconcelos é um trovador de origem portuguesa, natural de Santa Maria de Ferreiros (Amares), onde ainda se encontra o paço medieval da linhagem de pequena nobreza a que pertenceu Vasconcelos. Documentos o relacionam às cortes portuguesas de Sancho II e de Afonso III. É sobrinho do trovador João Soares Coelho. Nos cancioneiros, as composições de Rodrigo Anes de Vasconcelos são duas cantigas de amor, quatro cantigas de amigo e, se foi ele o interlocutor de Lourenço, uma tenção (BREA, 2012; LOPES; FERREIRA; JÚDICE, 2011-; OLIVEIRA, 2001, p. 203; TAVANI, 2002, p. 436).

trovadoresca. Exceções ocorrem quando, por exemplo, ironicamente utilizam o pronome vós ou o tratam ironicamente por Dom, como o faz Guilhade na primeira tenção analisada neste capítulo. E não nos parece que Lourenço esteja aplicando a mesma jogada irônica nessa tenção, tratando um jogral por vós.

A despeito dos pontos divergentes levantados e as diferentes possibilidades interpretativas deles decorrentes, não há dúvidas sobre o conteúdo principal dessa disputa poética, que gira em torno da competência no trovar. Mas, diferentemente das tenções anteriores, que tratavam do *entençar* ou do *trobar* em geral, há aqui uma especificação: discute-se quem tem competência para a *lírica amorosa*. Conquanto Lanciani tenha classificado a tenção como uma *pregunta* (1995, p. 125-127), dado o questionamento inicial de Lourenço, o debate ainda contempla o autoelogio. A pergunta, então, funciona como interrogação retórica, um artifício recomendado pelos tratados antigos, latino-medievais e trovadorescos, que nesse caso serve como ponto de partida para uma contenda na qual o segrel objetiva, mais uma vez, provar sua competência poética.

Nesse contexto discursivo, portanto, a base da *inventio* de Lourenço concentra-se na sua defesa e na reunião de argumentos que invalidem a acusação e comprovem sua habilidade trovadoresca. Por outro lado, o único tópico empregado por Rodrigo Anes, que o repete em todas as suas estrofes, é a acusação de incompetência. Ao longo do debate os traços de oposição são assim construídos: Lourenço questiona a validade das críticas, por meio do autoelogio e da acusação de falta de conhecimento do adversário; este critica a autolouvação e a competência daquele; o segrel justifica o autoelogio, reitera a invalidade das críticas do trovador e o acusa de incompetência lírica; Rodrigo Anes mais uma vez desaprova a autolouvação e a competência de Lourenço; na sua finda, o segrel novamente se elogia; na última finda, Anes reitera as mesmas críticas e, apesar das tentativas do segrel em desqualificar o julgamento, continua colocando-se à guisa de juiz, concluindo que o adversário é um chufador sem juízo.

Quanto às escolhas vocabulares, predomina a presença de verbos (cinquenta utilizações) e de substantivos (quarenta e três). Os advérbios são menos numerosos (vinte e quatro utilizações) e os adjetivos, embora numericamente pouco prestigiados (dez), estão em maior quantidade em comparação com o uso de adjetivos nas tenções anteriores, talvez porque nesse caso a extensão do debate é bem maior. Os verbos são notadamente de ação e relacionados à prática trovadoresca (*fazer*, *saber*, *travar*, *trobar*, *louvar*, *ler*) e à situação comunicativa (*ver*, *dizer*, *ouvir*, *departir*, *trobar*). Os substantivos referem-se à prática do *trobar* (*cantares*, *cantar* d' amor, [cantar] d' amigo, *trobares*, *prazer*, *ssen*, *sabor*, *meestr'*, *chufador*, *loador*) e às classes

sociais envolvidas nessa arte (*trobador, vilan, rey, emperador*). Da mesma maneira, os adjetivos concernem aos âmbitos trovadoresco e cortês (d' amor, d' amigo, ssen-conhocer, comprido, entendudo, d' el-rey). Os advérbios, por fim, são de modo (bem, mal), intensidade (tão, muito, mais), negação (não) e tempo (sempre, nunca, ora). Nota-se que a seleção lexical está intimamente ligada ao tema central do debate, a competência no *trobar*, numa conexão que é reforçada por meio das reiteraões vocabulares. Por exemplo, os verbos fazer, saber, ser, querer, ver e dizer são repetidos sete (fazer, faço, fazes, fazer, *fazo, faredes, farey*), cinco (saber, *ssey, sabes, sey, sey*), cinco (es, for, es, *sodes, for*), quatro (queria, *queredede-lo, querereres, queira*), seis (vimos, vimos, vi, vejo-te, vejo-t', vir) e três vezes (dizer, dizes, *direy*), respectivamente. Destaca-se também a repetição do substantivo cantar (cantares, cantar d' amor, [cantar] d' amigo, cantar, cantares, cantar d' amor, cantar, cantar) e dos advérbios não (seis vezes), muito (cinco) e bem (quatro). Mais uma vez, ressoa a ideia de que um bom trovador é aquele que *sabe fazer cantares muito bem*.

Ao verificarmos os procedimentos iterativos utilizados por cada contendor, veremos que, na primeira estrofe, Lourenço emprega quatro *mozdobres*: queria, *queredede-lo* (primeiro e sexto vv.); saber, *ssey* (primeiro e terceiro vv.); cantares, cantar (terceiro e quinto vv.); fazer, faço (quarto de sexto vv.). Há paralelismo estrutural no verso cinco (“cantar d' amor nen d' amigo”) e nos versos dois, três e seis-sete, em que se observa a repetição da construção advérbio mais verbo: “sempre travar”, “ben trobar”, “ben danar”, respectivamente. Nesse último caso, observa-se que a estrutura repetida se encontra em final de verso ou começando no fim de um verso e passando para o início do seguinte, com o uso do *enjambement* (recurso que é quatro vezes aproveitado por Lourenço nessa estrofe). Observa-se, também, que esse último caso de paralelismo estrutural ajuda a evidenciar as antíteses que relevam a relação de oposição construídas pelo segrel, entre ele e seu adversário: “ben trobar” *versus* “ben danar”; “sempre” *versus* “nunca”; “saber”, palavra-rima do primeiro verso, *versus* “ssen-conhocer”, palavra-rima do último verso.

Na segunda estrofe, são poucas as iterações vocabulares feitas por Rodrigo Anes, apenas dois *mozdobres*: querereres, queira (versos dois e quatro) e dizer, dizes (versos quatro e cinco). Mas o trovador também faz um paralelismo estrutural, curiosamente repetindo a mesma construção utilizada pelo segrel: entre os versos quatro e cinco da primeira estrofe, de Lourenço, temos “nunca vos vimos fazer / cantar”; no verso três da segunda estrofe, de Anes, temos “nunca te vimos fazer cantar”.

Na terceira estrofe, Lourenço faz o jogo iterativo com os *mozdobres*: cantares, cantar (versos dois e seis); feitos, *fazo, faredes, farey* (versos dois, três, seis e sete). É, ainda, interessante notar que a inserção dos verbos ver, ouvir e dizer nas palavras-rimas revela um paralelismo discursivo estabelecido entre eles, como numa relação de (con)sequência: é preciso comprovar a acusação (ver e ouvir) antes de dizer mal de alguém.

Na quarta estrofe, Anes emprega o polissíndeto, nos versos três e quatro (“e vejo-te de trobares couzir / e loar-te; mais hũa cousa sey”), nos quais também se observa uma paronomásia (*cousir, cousa*). E o trovador novamente repete uma estratégia elocutiva já utilizada pelo segrel: este finaliza o verso quatro da terceira estrofe com “mais vos eu direy:” e Anes finaliza o verso quatro da quarta estrofe com “mais hũa cousa sey:”. Outro recurso empregado pelo trovador é a utilização de repetição homofônica ao modo de *homoeoprophoron* (repetição frequente de mesma consoante ou sílaba) no verso dois: “eu, non **vi vilan** tan mal departir”.

Na primeira finda, podemos observar que Lourenço utiliza em posição de rima o verbo *for* (verso um), construindo um jogo vocabular com o *for* empregado por Anes na *cobra* anterior. A repetição de *for* (do verbo ser) e *for* (do verbo ir) pode ser considerada uma diáfora ou, novamente com Marcenaro, um caso de *rims equivocs* (2008, p. 8). O segrel mais uma vez repete um verbo já colocado por Anes na estrofe precedente, no caso, o verbo *sey* (verso três), construindo agora o que Henry Lang classificou como dobre de palavras-rimas na finda (2010a, p. 603). Lourenço também emprega o *homoeoprophoron* em “**nen emperador**”, no verso dois. Se, em vez da lição de Tavani (“non achará rey nen emperador”)²⁵², considerarmos a lição de Lopes, Ferreira e Júdice (2011-) para o mesmo verso (“nom acharei rei nem emperador”), que é por sinal a mais fiel ao manuscrito de V, no qual se lê “acharey” (cf. Anexo E5), também há eco em “**acharei rei**” – o que torna o segundo verso melhor arranjado, tendo em vista a presença de três combinações sônicas, contando com o par *nom, nem*: “*nom acharei rei nem emperador*”²⁵³.

E na última finda, Rodrigo Anes não emprega procedimentos de repetição, mas constrói uma antítese em “gran loador / de pouco ssen”.

Analisando o jogo iterativo dessa tenção, podemos notar que Anes aplica estratégias diferentes das de Lourenço. Este, quando defrontado nas outras tenções que analisamos, insistia reiteradamente na sua defesa ao longo das estrofes, combinando a repetição semântico-

²⁵² Lapa também edita o verbo na terceira pessoa: “non acha[rá] rei nen emperador” (1995, p. 181).

²⁵³ Tais repetições, assim como a da sílaba *vi* feita por Anes, não são consideradas *replicacios*, erros por cacofonia, pois cada conjunto sonoro não ocorre mais de três vezes num mesmo verso.

discursiva com a repetição formal e o paralelismo estrutural. Anes não faz o mesmo na tenção em análise. Embora em todas as estrofes reitere a crítica ao segrel, percebe-se que o trovador pouco se aproveita dos procedimentos iterativos, cujo emprego ainda é gradativa e inversamente diminuído ao longo do debate: à medida que intensifica a crítica, reiterando-a no plano semântico-discursivo, diminui as repetições no plano da forma.

Podemos igualmente observar que, ainda que o faça mais que Anes, Lourenço utiliza com menos intensidade o jogo iterativo, se compararmos esse debate com os comentados anteriormente. E uma explicação para o fato pode estar nos objetivos retórico-discursivos do segrel, em cada modo de disputar. Nas tenções em que é o segundo interlocutor, e nas quais é acusado de incompetência, o objetivo de Lourenço é defender-se e demonstrar a qualidade poética de suas composições. Para tanto, insiste na autodefesa e no autoelogio e capricha nas intervenções iterativas formais e estruturais, numa repetição estética que se coaduna com e intensifica a repetição retórica.

Nessa tenção com Anes, Lourenço é o primeiro interlocutor e, ainda que aproveite o ensejo para mais uma vez falar de sua competência no trovar, não cabe assumir o discurso monológico, como fez antes e como faz Anes. Como é Lourenço quem conduz o debate, no qual inquire o adversário, a cada estrofe precisa inserir novos argumentos, sobretudo os que servem para desqualificar a atuação e a opinião do interlocutor. Por conseguinte, em vez da repetição constante e intensa, há alguma variação nos recursos expressivos empregados pelo segrel. Na primeira estrofe – em que Lourenço se defende, afirmando que faz bons *trobares*, e critica Anes, afirmando que este não sabe fazer nem nunca fez cantigas de amor e amigo –, além das repetições há as antíteses que marcam na forma a oposição que Lourenço quer estabelecer entre ele e seu adversário: um sabe, faz e por isso pode se *loar*; outro não sabe, não faz e ainda quer *travar* sobre o *trobar* alheio. Na terceira estrofe – em que o segrel afirma que Anes não conseguirá fazer uma cantiga de amor como ele, Lourenço, que já fez e novamente *mui ben* a fará –, além das repetições, há a disposição simétrica de verbos diferentes, mas com significado relacionado (ver, ouvir, dizer) de modo a estabelecer uma relação de consequência, que repete noutra maneira um mesmo argumento que pretende invalidar a crítica do oponente: na primeira estrofe de Lourenço, o recado a Anes é “só se pode emitir julgamento sobre aquilo que se conhece bem” e, na terceira estrofe, a mensagem é “ateste-se o feito (ver e ouvir) antes de maldizê-lo (dizer)”. Por outro lado, na finda, em que Lourenço apenas se louva, evidencia-se a recorrência de repetições sônicas. Vejamos como se dão essas estratégias nas outras duas tenções iniciadas por Lourenço.

4.6 “– QUERO QUE JULGUEDES, PERO GARCIA”

Nesta tenção, Lourenço solicita que Pero Garcia dê sua opinião sobre as críticas feitas por outros trovadores:

Quero que julguedes, Pero Garcia,
d’ antre min e todolos trovadores
que de meu trobar ssom desdezidores,
poys que eu ey muy gran sabedoria
de trobar, e de o mui ben fazer.
Se ey culpa no que me van dizer
vingade-o sen toda bandoria.

Dom Lourenço, muyto me cometedes,
e en trobar muyto vos ar loades;
e dizen esses com que vós trobades
que de trobar nulha ren non sabedes,
nen rrimades nen sabedes iguar.
E pois vos assy travan en trobar,
de vos julgar, senhor, non me coitedes.

Dom Pedro, en como vos ouç’ i falar
ou vós ben non sabedes julgar
ou ja dos outros ofereçon avedes.

Dom Lourenço, vejo i vos posfaçar,
mais quen non rrima nen sabe iguar
se eu juizo dou, queyxar-vos-edes.

Lourenço inicia o debate pedindo que Pero Garcia julgue com imparcialidade (“sen toda bandoria”) as críticas que os *desdezidores* fazem ao segrel, que as considera injustas, uma vez que tem conhecimento e prática no trovar “ey muy gran sabedoria / de trobar, e de o mui bem fazer”. Na *cobra* de Pero Garcia, este diz que, embora Lourenço tenha lhe desafiado a um julgamento (“muyto me cometedes”) e argumentado em seu próprio favor (“e en trobar muyto vos ar loades”), não emitirá sua avaliação sobre os que travam com o segrel (“E pois vos assy travan en trobar, / de vos julgar, senhor, non me coitedes”) e o acusam de ser um compositor ruim (“que de trobar nulha rem non sabedes, / nen rrimades nen sabedes iguar”). Na sua finda, Lourenço diz que o trovador se recusa a emitir julgamento ou por não ter competência para tanto (“ou vós ben non sabedes julgar”) ou por ter sido subornado pelos colegas (“ou ja dos outros ofereçon avedes”). Na finda, Pero Garcia dá a entender que concorda com os *desdezidores*, ao afirmar que, se desse seu parecer, Lourenço queixar-se-ia.

A última finda tem um passo que permite dupla interpretação, pois “vejo vos i posfaçar” pode ser entendido por “vejo que estais me escarnecendo”; ou como pensou Tavani para sua tradução: “vi vedo sparlare” (“vejo-vos escarnecendo”) (1964, p. 136); ou como anotam Lopes, Ferreira e Júdice: “vejo-vos ser escarnecido” (2011-)²⁵⁴.

Outro ponto de interrogação nessa disputa, suscitado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos no *Cancioneiro da Ajuda* (1990, v. II, p. 655, n. 2), é se o interlocutor de Lourenço é Pero Garcia Burgalês²⁵⁵ ou Pero Garcia de Ambroa²⁵⁶. Na edição do cancionero de Lourenço, Tavani cogita tratar-se de Burgalês, mas pondera que identificar o nome do interlocutor é menos importante que localizar a realização da tenção na corte de Afonso X (1964, p. 138) – o que indica que Lourenço já se encontrava inserido no círculo cultural castelhano, inclusive com o direito de iniciar tenções, *travando* com os nobres trovadores. Carlos Alvar, editor do cancionero de Pero Garcia de Ambroa, explica que a tenção deve ser de Burgalês, pois está muito afastada dos “núcleos que contêm obras [desse] autor, que habitualmente é denominado Pero d’Ambroa, e não Pero Garcia, nome com o qual se costuma aludir ao Burgalês”²⁵⁷ (1986, p. 14). Os editores do *corpus* galego-português consultados, Lapa (1995), Lopes, Ferreira e Júdice (2011-) e Brea (2012), e o editor das tenções de Pero Garcia Burgalês, Simone Marcenaro (2013), creem nessa mesma possibilidade de autoria, com a qual concordamos.

O grande ponto de interrogação dessa tenção é, todavia, a possibilidade de seu texto estar incompleto. Se considerarmos o espaço deixado em branco pelos copistas do manuscrito, conforme se pode conferir no Anexo E6, entre a *cobra* de Lourenço e a *cobra* de Pero Garcia, faltam-nos duas estrofes, ao que tudo indica, com boa parte do desenvolvimento do debate. Do modo como apresentamos acima, conforme o estabelecimento do texto por Brea (2012), que segue a edição de Tavani (1964), é possível compreendermos uma breve disputa em seu todo. Contudo, se considerarmos a extensão média que as tenções normalmente alcançam e, sobretudo, a lacuna do manuscrito, o mais provável é que o texto que nos chegou esteja mesmo incompleto. Isso poderia explicar o fato de Pero Garcia não seguir, na sua *cobra*, o esquema

²⁵⁴ Os demais autores consultados não comentam a passagem.

²⁵⁵ Pero Garcia Burgalês é um trovador castelhano, natural de Burgos. Frequentou a corte de Afonso X. Nos cancioneros, são numerosas as composições de Pero Garcia Burgalês: trinta e cinco cantigas de amor, duas cantigas de amigo, catorze cantigas de escárnio e maldizer, uma tenção de amor e, se foi ele o interlocutor de Lourenço, mais uma tenção satírica (BREA, 2012; OLIVEIRA, 2001, p. 201; SILVA, 1993, p. 11; TAVANI, 2002, p. 429-430).

²⁵⁶ Sobre a (dupla) biografia de Pero Garcia de Ambroa, remetemos ao estudo de Souto Cabo “Pedro Garcia de Ambroa e Pedro de Ambroa” (2006).

²⁵⁷ Original: “núcleos que contienen obras de nuestro autor, que habitualmente es denominado Pero d’ Ambroa y no Pero Garcia, nombre con el que se suele aludir al Burgalês”.

rimático proposto por Lourenço na primeira estrofe, já que na finda o segue. Se o texto estivesse completo, Pero Garcia estaria quebrando o princípio das *coblas doblas* justamente numa tenção em que é chamado a julgar um segrel acusado de não saber rimar e *iguar*. Tal hipótese poderia modificar a interpretação do debate, mas ela é certamente a menos presumível.

O caráter lacunar assim atribuído ao texto inevitavelmente dificulta a assimilação de todas as prováveis etapas e particularidades do debate. Mas, seja como for, podemos identificar que a tenção gira em torno do tema da competência no *trobar*. Lanciani classificou-a como um *gab* (1995, p. 127-128), mas acreditamos que a composição não se resume a isso. A contenda assim se configura: Lourenço solicita um julgamento, menciona as acusações feitas pelos terceiros, defende-se louvando-se e pede imparcialidade ao interlocutor; na *cobra* remanescente, Pero Garcia menciona a autolouvação do segrel e as acusações feitas pelos terceiros e exime-se de fazer uma avaliação; com isso, Lourenço acusa o trovador de incompetente ou subornado; então, Pero Garcia se junta aos terceiros e também critica Lourenço.

Como se percebe, as marcas de oposição estão mais claramente colocadas nas findas; nas duas *cobras*, percebem-se posicionamentos diferentes, mas a oposição está muito esbatida, o texto de Pero Garcia é quase uma repetição do texto de Lourenço. Tal desconexão pode ser mais um indício de que faltam estrofes intermediárias entre as *cobras* que nos chegaram. De qualquer forma, é possível verificar que, assim como na disputa com Rodrigo Anes, Lourenço procura dialogar a respeito das críticas que recebe e defender-se delas. Para tanto, novamente recorre não só ao autoelogio como também à crítica ao adversário, cujo julgamento procura invalidar.

Para Tavani, o pedido de arbitragem feito por Lourenço a Pero Garcia e os tons ácido e ranzinza que o trovador e o segrel respectivamente empregam no debate seriam indícios de que a tenção não deve ser interpretada como um jogo (1964, p. 139). Além disso, considerando que o segrel é o comprador de casas referido na cantiga “Pero Lourenço comprastes” (V 1051) de Pero Barroso, o estudioso italiano ainda acredita que Lourenço é chamado de Dom em razão de sua real posição socioeconômica (1964, p. 139). No entanto, a identificação de Lourenço com Pero Lourenço não é passível de ser comprovada e, como já pudemos observar noutras passagens desta pesquisa: a menção à figura do juiz, embora menos frequente entre os galego-portugueses, é um elemento característico de vários debates, desde a origem dos gêneros dialogados presente inclusive nas disputas occitânicas; os trovadores sempre assumem o papel de superiores no discurso e se dirigem a Lourenço utilizando tons pouco cordiais e muitas vezes

agressivos; o segrel sempre se mostra insatisfeito em suas tenções, já que não concorda com as críticas que recebe; os trovadores costumam tratar Lourenço por *Don* numa estratégica irônica, que reforça, pelo avesso, a posição subordinada que atribuem ao segrel no discurso.

Temos, portanto, de discordar de Tavani, pois todos esses fatores não parecem ser indicadores da veracidade do debate, nem vinculados a ela, mas constituintes do jogo retórico-poético típico da tenção e da sátira galego-portuguesas, que apresentam uma grande faceta lúdica. Além do uso irônico do vós relacionado a Lourenço, outro fator pode ratificar o caráter de jogo da disputa arquitetada: se observarmos os posicionamentos dos interlocutores, constataremos que são ambos dúbios, mesmo dissimulados: Lourenço pede um julgamento imparcial, mas já se louva de antemão, esperando ser favorecido por Pero Garcia, que, por sua vez, se faz inicialmente de imparcial, mas, ao final do debate, coloca-se ao lado dos terceiros e contrário ao segrel.

Nas escolhas lexicais da tenção, predominam os verbos (*quero, julguedes, sson, trobar, fazer, hey, van, dizer, vingade-o, cometedes, trobar, loardes, dizen, trobades, trobar, sabedes, rrimades, sabedes, iguar, travan, trobar, julgar, coitedes, ouç', falar, sabedes, julgar, avedes, vejo, posfaçar, rrima, sabe, iguar, dou, queyxar-vos-edes*). Em segundo lugar, vêm os substantivos (*Pero Garcia, trobadores, trobar, sabedoria, culpa, bandoria, Don Lourenço, ren, senhor, Don Pedro, ofereçon, Don Lourenço, juízo*), seguidos pelos advérbios (*muy, ben, muyto, muyto, non, ben, non, já, non*) e pelos adjetivos (*desdezidores, gran*). Como se nota, os verbos são, em sua grande maioria, de ação e estão relacionados ao pedido de julgamento (*julgar, queixar, querer, dar*), à situação comunicativa (*dizer, falar, ouvir, ver*), especialmente a contenda verbal (*cometer, travar, vingar, coitar*), e ao campo sêmico trovadoresco (*trobar, fazer, saber, iguar, posfaçar, rimar*). Os substantivos também são pertinentes à situação de julgamento (*culpa, bandoria, ofereçon, juízo*), aos contendores (*Pero Garcia, Don Lourenço*) e ao âmbito trovadoresco (*trobadores, trobar, sabedoria*). Os advérbios são de modo (*bem*), intensidade (*muito*), negação (*não*) e tempo (*já*).

Analisando-se as recorrências vocabulares no todo da tenção, destaca-se a repetição do verbo *trobar*, mencionado cinco vezes (*trobar, trobar, trobades, trobar, trobar*) pelos debatedores, que também empregam os substantivos *trobadores, trobar*. São também frequentes os verbos *saber (sabedes, sabedes, sabedes, sabe)* e *julgar (julguedes, julgar, julgar)*. Tais escolhas vinculam a seleção lexical notadamente ao campo sêmico do trovar e também ao pedido de julgamento.

Observando, agora, como cada contendor constrói suas repetições, não obstante a presumível lacuna do texto, veremos que, na primeira estrofe, Lourenço emprega o dobre de *ey*, nos versos quatro e seis, e o dobre de *trobar*, nos versos três e cinco, ao qual se relaciona o vocábulo *trobadores*, do verso dois, formando um *mozdobre*. Há ainda mais um *mozdobre* (*judgedes, julgade-o*, nos vv. um e sete) e a relação de sentido colocada entre *desdezidores* e *dizer*, dispostos ambos enquanto palavra-rima, nos versos três e seis, contribuindo para a conformação das relações iterativas estabelecidas na estrofe. E nesse sentido se destacam os paralelismos estruturais. Nota-se que Lourenço utiliza alternadamente os dobres nos versos três a cinco, formando uma sequência de *trobar ey, trobar ey* (curiosamente, no texto escrito estabelecido, as palavras de cada par aparecem inclusive dispostas graficamente uma abaixo da outra), e arquiteta uma disposição simétrica que ora enfatiza a qualidade de seu *trobar* (“muy gran sabedoria” e “mui bem fazer”), ora põe em paralelo os críticos do segrel e a bandoria (“todolos trobadores” e “toda bandoria”).

Na sua *cobra*, Pero Garcia faz o dobre de *sabedes* (vv. quatro e cinco) e de *trobar* (vv. dois, quatro e seis), ao qual se soma o vocábulo *trobades*, no verso três, formando um *mozdobre*. Há, ainda, dois polissíndetos: “**e** en trobar muyto vos ar loades; / **e** dizem esses com que vós trobades” e “**nen** rrimades **nen** sabedes iguar”.

Nas findas, Lourenço emprega um polissíndeto (“**ou** vós ben non sabedes julgar / **ou** ja dos outros ofereçon avedes”) e Garcia retoma uma palavra-rima empregada na sua *cobra* (*iguar*), constituindo o recurso que Lang chamou de dobre com a finda (2010a, p. 603).

É possível perceber que, em comparação com as demais tenções já estudadas, há uma menor quantidade de repetições, o que se pode atribuir à curta extensão do debate em análise. E a ausência das estrofes intermediárias dificulta o conhecimento da totalidade dos procedimentos iterativos empregados pelos autores e do grau de interação entre os recursos empregados no plano formal/estrutural e as intencionalidades do plano discursivo. A despeito disso, evidencia-se que em toda a tenção há uma boa variação lexical relacionada sobretudo à contenda verbal (*cometer, travar, vingar, coitar*) e ao *trobar* (*fazer, saber, iguar, posfaçar, rimar*), com vocábulos que, embora em alguns casos sejam empregados apenas uma vez, atuam no jogo iterativo operando reiterações de sentido, igual ou conexo.

4.7 “– JOHAN VAASQUEZ, MOIRO POR SABER”

Eis a terceira tenção que nos chegou trazendo Lourenço como o primeiro interlocutor, travando agora com o trovador João Vasques de Talaveira²⁵⁸:

Johan Vaasquez, moiro por saber
de vós porque mi leixastes o trobar,
ou se foy el vos primeiro leixar.
Ca, vedes, aque ouço a todos dizer
ca o trobar acordou-s’ en atal
qu’ estava vosco en pecado mortal,
e leixa-vos por se non perder.

Lourenço tu vês por aprender
de min, e eu non ch’ o quero negar:
eu trobo ben quando quero trobar,
p’ro non o quero sempre fazer.
Mais di-me ti, que trobas desigual,
se te deitan por én de Portugal,
ou mataste homen ou roubaste aver.

Johan Vaasquez, nunca roubei ren
nen matey homen nen ar mereci
por que mi deitassen, mais vin aqui
por gãar algo, e pois sei iguar-mi ben
como o trobar vosso; maes estou
que se predia tan vosqu’, e quitou-
-sse de vós, e non trobades por én.

Lourenço inicia a contenda burlescamente perguntando (“moiro por saber / de vós”), a João Vasques por que ele deixou o *trobar*, ou se teria sido primeiro por ele abandonado, já que se ouve dizer que o *trobar* se deu conta de que estava “en pecado mortal” com o trovador e prefere deixá-lo para salvar sua reputação (“por se non perder”). Vasques defende-se confessando (“eu non ch’ o quero negar”) que só *troba* bem quando tem vontade (“eu trobo ben quando quero trobar”), o que não costuma ser frequente (“p’ro non o quero sempre fazer”), e aproveita para dizer que o segrel *troba desigual* e perguntar se ele foi expulso de Portugal por

²⁵⁸ O trovador João Vasques de Talaveira é provavelmente de origem castelhana e natural de Talaveira de la Reina, próxima a Toledo. Pertencente, talvez, a uma linhagem de pequena nobreza, Vasques frequentou as cortes castelhanas de Afonso X e de Sancho IV. Nos cancioneiros, temos vinte composições de João Vasques de Talaveira: quatro cantigas de amor, oito cantigas de amigo, cinco cantigas de escárnio e maldizer e três tenções (com Pedro Amigo de Sevilha, João Airas de Santiago e Lourenço) (BREA, 2012; LOPES; FERREIRA; JÚDICE, 2011-; OLIVEIRA, 2001, p. 194; TAVANI, 2002, p. 406).

isso ou por ter matado alguém ou roubado algo. Lourenço defende-se dizendo que nunca cometeu crime ou deu motivo para que o expulsassem de Portugal e que ele veio para Castela a trabalho (“vin aqui / por gãar algo”), já que é conhecedor da arte trovadoresca (“sei iguar-mi ben”), ao contrário do opositor, que não domina o *trobar*, sendo abandonado por este (“que se predia tan vosqu’, e quitou- / -sse de vós, e non trobades por én”).

Infelizmente essa tenção também está incompleta e não temos como saber da segunda resposta de Vasques e dos demais desdobramentos da disputa. Não há espaço em branco no manuscrito, entre esse texto e o seguinte, que possa nos dar uma pista da provável extensão da tenção, como ocorre com a que analisamos anteriormente, mas, considerando-se o padrão seguido por Lourenço e seus contendores, imaginamos que faltem mais uma estrofe e as duas findas.

Giulia Lanciani classifica a tenção como uma *pregunta* (1995, p. 125-127), com o que concordamos, afinal os dois contendores usam o recurso da interrogação retórica como argumento de acusação, para trabalhar o tema central do debate, que é novamente a competência no *trobar*. Igualmente se destaca o aproveitamento do tema do pecado, introduzido por Lourenço e aplicado também por Vasques. O jogo de oposição assim se configura: o segrel pergunta acusando indiretamente; o trovador responde defendendo-se despreocupadamente e pergunta acusando diretamente; o segrel responde defendendo-se incisivamente e retorna a acusar indiretamente.

Giuseppe Tavani assim avalia o desempenho dos contendores: Lourenço desenvolve a personificação do *trobar* de forma elementar, o que revela seu excessivo primitivismo conceitual; Vasques, ao contrário, dá uma resposta arguta e interessante, assumindo tom de tranquila suficiência; Lourenço perde o controle e retorna às lamentações e à autolouvação, mostrando-se incapaz de articular a estrutura de sua intervenção (1964, p. 133). Das estratégias discursivas do segrel, o italiano critica especialmente a resposta “vin aqui / por gãar algo”, que considera um elemento patético, e a repetição da acusação a Vasques, de este ter sido deixado pelo *trobar* (1964, p. 133).

Mais uma vez discordamos das leituras que Tavani faz sobre a atuação de Lourenço. Na primeira estrofe, o segrel poderia dizer diretamente que o adversário não sabe trovar – como, aliás, fazem todos os trovadores que lhe vêm travar diretamente sobre sua competência, como observamos nas tenções anteriores²⁵⁹ –, mas prefere fazê-lo de modo mais criativo, mesclando

²⁵⁹ Exceção à regra é João Soares Coelho, que, como vimos, emprega estratégia diversa.

jocosamente a hipérbole (“morro por saber”) e a prosopopeia (personificação do *trobar*, que se vê em pecado com Vasques e o abandona). Na segunda estrofe, Vasques de fato é perspicaz ao retomar o tema do pecado e acusar Lourenço de matar e roubar, mas não se mostra tão astuto em sua defesa, pois admite despreocupadamente que costuma *trobar* mal, nem parece assumir um tom pacífico, pois coloca a acusação a Lourenço em forma de injúria – e não em forma de broma, como a que recebeu. Na terceira estrofe, é natural que o segrel queira rebater as acusações de crime e de incompetência e, por isso, assim como fez Vasques em sua resposta, primeiro se defende e depois replica a censura ao adversário. Não consideramos desmedida a insistência na mesma acusação, pois, como já notamos, repetir o mesmo tópico sob estruturas diferentes ao longo do debate é uma estratégia comumente utilizada e mesmo recomendada pela Retórica, afinal a repetição semântica contribui para a progressão textual e para a compreensão da mensagem pelo público. Também não cremos ser “patética” a justificativa de ter ido a Castela “por gãar algo”, pois, em nosso entendimento, Lourenço não a introduz aleatoriamente, nem para traduzir ou provocar sentimentos de piedade ou pesar, mas para afirmar indiretamente que possui competência poética suficiente para ser aceito como segrel na corte castelhana, depois de precisar deixar a corte de Afonso III, à época da guerra política em Portugal, quando, como vimos na Introdução, muitos trovadores e jograis que aí viviam migraram para Castela. Por fim, sobre a louvação reiterada mais uma vez nessa tenção, compreendemos que ela não revela incapacidade ou perda de controle; muito pelo contrário, como vimos, o autoelogio é estratégia retórica valorizada e empregada desde os tempos antigos nos gêneros poéticos dialogados, como nos *adamanduga* dos sumérios e acádios, nos diálogos islâmicos do século IX e nos dos debates entre os hebreus e persas no século XI.

Ainda sobre a autolouvação, percebemos que, nesse debate, em comparação com os anteriores, Lourenço a trabalha de modo menos insistente, para responder a uma crítica colocada pelo adversário. Nas duas tenções anteriores, já observamos que o segrel, sendo o primeiro interlocutor, diversifica mais os tópicos e as táticas empregados, recorrendo menos veementemente ao monólogo do autoelogio, pois, afinal, já vai sendo reconhecida a sua aptidão para *trobar* e *entençar* e já lhe é dado o direito de interpelar os trovadores, chamá-los ao debate e apontar-lhes as falhas. Portanto, quando Lourenço atua como propositor da disputa, sua *inventio* não se circunscreve apenas à autodefesa e ao autoelogio, ainda que também os objetive. Por conseguinte, percebemos que um ligeiro movimento de variação também ocorre na disposição textual e na expressão linguística, pois mais estratégias discursivas e recursos de expressão são acessados, como no caso da primeira estrofe da tenção em análise, em que

Lourenço reveste a acusação de incompetência sob a capa chistosa do abandono por motivo de pecado e combina a hipérbole, a prosopopeia e os procedimentos de repetição.

No aproveitamento lexical, como de costume, prevalecem numericamente os verbos (*moiro*, saber, *leixastes*, foi, *leixar*, vedes, ouço, dizer, acordou-s', estava, *leixa-vos*, perder, *vêes*, aprender, quero, negar, *trobo*, quero, *trobar*, quero, fazer, di-me, *trobas*, *deitan*, mataste, roubaste, roubei, matei, mereci, *deitassen*, *gãär*, sei, *iguar-mi*, estou, *predia*, *quitou-sse*, *trobades*), seguidos pelos substantivos (Johan Vaasquez, *trobar*, *trobar*, pecado, Lourenço, Portugal, *homen*, *aver*, Johan Vaasquez, *ren*, *homen*, *trobar*), advérbios de negação, modo, tempo, lugar e intensidade (*non*, *non*, *ben*, *non*, sempre, nunca, aqui, *ben*, *tan*, *non*) e únicos dois adjetivos (mortal, desigual). Igualmente ao que ocorre nos demais debates, a seleção vocabular contribui para a conformação dos campos sêmicos predominantes. Os verbos são quase todos de ação e se referem notadamente ao tema do pecado e às ações dele decorrentes ou a ele relacionadas no texto (matar, roubar, morrer, perder, ganhar, *leixar*, *quitar*, deitar, negar) e também ao tema da competência no *trobar* (*trobar*, saber, aprender, fazer, *iguar*) e aos sentidos envolvidos nas situações comunicativas (ver, ouvir, dizer). Os substantivos atuam nos mesmos campos sêmicos: temos os contendores (Johan Vaasquez, Lourenço), os seres e entes conexos ao *trobar* e ao pecado (*trobar*, Portugal, pecado, *homen*, *aver*, *ren*).

Novamente identificamos uma maior variação lexical, sobretudo com os vocábulos pertinentes ao campo sêmico do pecado (introduzido por Lourenço, lembre-se), de modo que ao longo da cantiga haja reiterações de sentido que remetam ao tema. Mas a matéria-chave do debate, a competência no *trobar*, não está desprestigiada na seleção vocabular, mas aparece destacada pela aplicação de outro recurso: enquanto o pecado é enfatizado pela variação, o *trobar* é frisado pela repetição, pois é o verbo (*trobo*, *trobas*, *trobar*, *trobades*) e o substantivo (*trobar*, *trobar*, *trobar*) mais vezes repetidos.

Na primeira *cobra*, Lourenço trabalha o jogo iterativo por meio do dobre de *trobar* (nos versos dois e cinco), do *mozdobre* de *leixar* (*leixastes*, *leixar*, *leixa-vos*, nos vv. dois, três e sete) e do polissíndeto nos versos quatro e cinco (“**Ca**, vedes, aque ouço a todos dizer / **ca** o trobar acordou-s’ en atal”), em que curiosamente se observa a utilização de três verbos de sentido (ver, ouvir, dizer) no verso quatro, para justificar a irrefutabilidade da revelação citada a partir do verso cinco e ressoada pelos verbos desdobrados: Vasques foi *leixado* pelo *trobar*.

Na segunda *cobra*, o trovador emprega o dobre triplo e sequencial de quero (vv. dois, três e quatro) e o *mozdobre* de *trobar* (*trobo*, *trobar*), que ecoam o subentendimento de que Vasques demonstra seu *querer trovar*, não seu *saber trovar*. Nesse mesmo sentido também é

interessante o paralelismo construído ao final dos versos dois e três entre “quero negar” e “quero trobar”. O trovador repete, no verso três, a palavra-rima utilizada pelo segrel no verso dois da primeira estrofe (*trobar*) e, nos dois últimos versos, faz um polissíndeto (“[...] te deitan por én [por *trobar desigual*] de Portugal, **ou** mataste homen **ou** roubaste aver”) no qual lista as alternativas pecaminosas que poderiam causar a saída de Lourenço de Portugal: *trobou desigual* ou matou ou roubou.

Lourenço inicia a terceira *cobra* retomando, no primeiro verso, um verbo (roubei) utilizado por Vasques no último verso da *cobra* anterior (roubaste), construindo um *mozdobre* interestrófico, de modo análogo ao funcionamento da anadiplose, das *coblas capfinidas* e *capcaudadas*, do *leixa-pren*. Do verso dois em diante, avulta uma sequência de *enjambements* conjugada com uma sequência de polissíndetos e paralelismos estruturais:

Johan Vaasquez, nunca roubei ren
nen matey homen **nen** ar mereci
por que mi deitassen, **mais** vin aqui
por gãar algo, e **pois** sei iguar-mi ben
 como o trobar **vosso; maes** estou
 que se predia tan **vosqu'**, e quitou-
 -sse **de vós**, e non trobades por én.

Finalmente, nos versos cinco e sete, o segrel também faz um *mozdobre* (*trobar, trobades*), que se soma à repetição sequencial de “vosso”, “vosqu’”, “de vós” para destacar, redundante e propositadamente, a revelação sobre a competência do trovador: *o trobar vosso se perdia convosco e quitou-se de vós*.

Embora essa tenção com Vasques também esteja incompleta, ainda temos conhecimento de uma sequência de três *cobras* que nos permite observar relações interestróficas, de continuidade e/ou de oposição – diferentemente do que foi possível ponderar sobre a tenção com Pero Garcia, como apontamos. Nesse caso, a despeito da curta extensão do debate em análise, conseguimos mais uma vez verificar que: Lourenço combina variação e repetição; a seleção vocabular e os recursos de expressão não são colocados no texto de modo aleatório, mas em função do conteúdo discorrido e dos objetivos pretendidos no debate, evidenciando uma pretendida inter-relação entre as operações retóricas; a repetição (formal, estrutural, semântica) se conecta ao plano discursivo para proporcionar eficácia e elegância às disputas poéticas.

4.8 “– VÓS QUE SOEDES EN CORTE MORAR”

A composição que analisaremos a partir de agora aparece uma vez em B, na seção das cantigas de amigo e atribuída a Martim Moxa (B 888), e duas vezes em V: também na seção das cantigas de amigo, atribuída a Martim Moxa (V 472); na seção de cantigas satíricas, atribuída a Lourenço e acompanhada da seguinte rubrica: “Esta cantiga foi feita em tempo del-rei Don Afonso, a seus privados” (V 1036).

Diante da existência das três transcrições, das duas atribuições autorais distintas e não relacionadas e da ausência, no texto, de apóstrofes ou outras informações referenciais, surgem dúvidas sobre a classificação, o contexto de produção e, sobretudo, a autoria da composição, sobre os quais divergem os estudiosos. Entendendo tratar-se de um diálogo e seguindo as duas referências feitas pelos manuscritos, Carolina Michaëlis (1990) conclui ter sido uma tenção entre Martim Moxa e Lourenço, este sendo responsável pela segunda estrofe e aquele, pela primeira e terceira, cuja realização poderia ter ocorrido tanto na corte castelhana de Afonso X como nas cortes portuguesas de Afonso III e de Afonso IV. Tavani (1964) concorda com Michaëlis, edita o texto entre as *tenzoni* de Lourenço e identifica o rei e os privados como Afonso III e seus ministros. Luciana Stegagno Picchio (1986) inclui o texto na sua edição das cantigas de Martim Moxa e identifica os privados com os da corte de Afonso X. Lapa (1995) edita a composição entre as cantigas de Martim Moxa, chamando-a de sirventês e concordando com a hipótese de autoria dupla levantada por Michaëlis e com a identificação da corte feita por Stegagno Picchio.

Resende de Oliveira (1994), por sua vez, observa que o texto se localiza, na segunda vez que aparece em V, antes de um conjunto de cantigas do conde D. Pedro de Barcelos e entende que a composição é uma cantiga de escárnio de autoria do conde, sobre os privados de Afonso IV. Conquanto a crítica aos privados reais seja um tema caro ao círculo trovadoresco mais tardio, sendo, assim, muito aproveitado pelo conde D. Pedro e pelos trovadores e jograis de sua época, a maioria dos estudiosos tende a discordar de Resende de Oliveira e a preferir a atribuição a Martim Moxa, indicada pelos cancioneiros e balizada pelos editores, como o fazem Silva (1993), que inclui o texto em seu estudo sobre a tenção galego-portuguesa, indicando Moxa e Lourenço como os prováveis autores, e Brea, que deste modo conclui um artigo sobre a classificação, a contextualização e a autoria já atribuídas à cantiga pelos estudiosos:

O trabalho de Resende de Oliveira é louvável, e as suas observações sobre as peculiaridades desta cantiga resultam totalmente pertinentes e atinadas. Mas continua sendo mais simples, e parece de momento mais adequado, aceitar a situação que oferecem as rubricas de B e V (muito em particular quando procedem da mão do próprio Colocci) em lugar de conjecturar propostas mais difíceis de sustentar. Portanto, apesar da falta de apóstrofes nominais e do fato de ser a única tenção de tema sociopolítico na qual intervém Lourenço, seguiremos pensando que se trata duma tenção proposta a este por Martim Moxa, seja na corte portuguesa de Afonso III ou na castelhana de Afonso X, porque nas duas se davam situações certamente censuráveis²⁶⁰ (BREA, 2009, p. 108-109).

Por seu turno, Lopes, Ferreira e Júdice (2011-) seguem um caminho intermediário, com o qual tendemos a concordar:

[...] o facto de ser eventualmente Lourenço o interlocutor de Martim Moxa parece pouco consentâneo com o perfil da restante obra que nos chegou deste jogral. Assim sendo, tendo em conta a longevidade atribuída a Martim Moxa por uma cantiga do nosso corpus e também a alusão a este trovador que encontramos numa cantiga de João de Gaia (trovador do círculo de D. Pedro), uma hipótese intermédia a considerar seria a de considerarmos exatamente D. Pedro o interlocutor de Martim Moxa (neste caso, sendo o rei citado na rubrica D. Afonso IV). O problema permanece, no entanto, em aberto. Com todas estas reservas e incertezas, incluímo-la, pois, na obra de Martim Moxa, mas dando o estatuto de “anónimo” ao seu interlocutor.

Em sua primeira edição impressa das cantigas satíricas, Graça Videira Lopes ainda acrescentava entender que, ao contrário do que pensavam Michaëlis e seus seguidores, D. Pedro é quem inicia a tenção e a Moxa caberia, desse modo, apenas a segunda estrofe da resposta (2002, p. 298).

De fato, se considerarmos essa composição no conjunto de tenções em que Lourenço participa, concluiremos que ou o segrel não participou desse debate ou assumiu nele um novo estilo de *entençar*. Vejamos o que o texto nos diz²⁶¹.

²⁶⁰ Original: “O trabalho de Resende de Oliveira é encomiable, e as súas observacións sobre as peculiaridades desta cantiga resultan totalmente pertinentes e atinadas. Pero segue resultando máis sinxelo, e parece de momento máis axeitado, aceptar a situación que ofrecen as rúbricas de B e V (moi en particular, cando proceden da man do propio Colocci) en lugar de conxectar propostas máis difíciles de soster, polo que, a pesar da falta de apóstrofes nominais e de que sexa a única tensó de tema político-social na que intervén Lourenço, seguiremos pensando que se trata dunha tensó proposta a este por Martin Moxa, sexa na corte portuguesa de Afonso III ou na castelá de Alfonso X, porque nas dúas se daban situacións certamente censurables.”

²⁶¹ A lição seguida por Brea em sua base de dados é a de Picchio (1968).

Vós que soedes en Corte morar,
 d' estes privadus queria saber
 se lhes há a privança muyt' a durar,
 ca os non vejo dar nen despende,
 ante os vejo tomar e pedir;
 e o que lhes non quer dar ou servir
 non pode ren con el-rrey adubar.

D' estes privados non sey novelar
 se non que lhes vejo muy gran poder,
 e grandes rendas, casas guaanhar,
 e vejo as gentes muyto emprovecer
 e con proveza da terra sayr;
 e há el-rrey sabor de os ouvir
 mays eu non sey que lhe van conselhar.

Sodes de Cort' e non sabedes ren,
 ca mester faz a tod' omen que dê,
 poys a Corte por livrar algo ven,
 ca, sse dar non quer, por sen-sabor hé:
 pennse de dar, non sse trabalhe d' al.
 E, se non der, non pod' adubar al,
 ca os privados queren que lhes den.

Na primeira estrofe, o primeiro interlocutor se dirige a um segundo, porém sem apostrofá-lo. Embora nos manuscritos não haja indicação de vírgula após a palavra *morar*, todos os editores consultados a inserem ao final do primeiro verso, assim o demarcando como um vocativo (“Vós que soedes en Corte morar”) que caracteriza o segundo interlocutor como “aquele que costuma viver na Corte”. Na sequência, questiona-se se as regalias dos privados hão de durar muito (“d’ estes privadus queria saber / se lhes há a privança muyt’ a durar”), uma vez que estes, por serem avaros (“ca os non vejo dar nen despende”) e gananciosos (“ante os vejo tomar e pedir”) e manipularem o acesso à corte, pois quem não lhes pagar o “pedágio” (“e o que lhes non quer dar ou servir”) não conseguirá tratar nada com o rei (“non pode ren con el-rrey adubar”). O segundo interlocutor responde, na segunda estrofe, que dos privados só sabe que têm “muy gran poder” e recebem “grandes rendas” e ganham casas, enquanto o povo empobrece e perde suas terras, e que o rei se deixa aconselhar por esses privados que em nada contribuiriam com seus conselhos (“e há el-rrey sabor de os ouvir / mays eu non sey que lhe van conselhar”). Na terceira estrofe, o primeiro interlocutor explica mais detalhadamente a dinâmica que ocorre: quem vem à corte para resolver algum assunto (“poys a Corte por livrar algo vem”) tem que oferecer algo em troca aos privados (“ca mester faz a tod’ omen que dê”); se não quiser dar, é tomado por insatisfeito, por desconhecedor dos costumes cortesões ou por

avaro²⁶²; se questionar (“pennse de dar”), não haverá esforço (“non sse trabalhe d’ al”), já que na corte ninguém trabalha de graça²⁶³; se de fato nada der, não conseguirá resolver nada (“E, se non der, non pod’ adubar al”), pois os privados querem receber algo em troca (“ca os privados queren que lhes den”).

Se entendermos que o texto é uma tenção, teremos de inferir que está incompleto, já que, com apenas três *cobras*, quebra a regra da isonomia (o mesmo número de estrofes para cada interlocutor). O esquema rimático também acena para a possibilidade de faltarem estrofes, pois, enquanto a segunda *cobra* espelha a primeira, a terceira introduz nova sequência de rimas, que deveria ser espelhada numa quarta estrofe, para atender ao princípio das *coblas doblas*. A hipótese é igualmente corroborada pelo grande espaço em branco que se segue ao texto no manuscrito de B.

Lanciani classifica o texto como uma *pregunta* (1995, p. 125-127) porque o primeiro interlocutor parece utilizar o recurso da interrogação retórica para iniciar o debate. O tema desenvolvido é, evidentemente, a crítica aos privados, que constitui o campo sêmico predominante da seleção lexical, na maioria dos verbos (dar, despender, tomar, pedir, servir, ganhar, empobrecer, trabalhar) e na totalidade dos substantivos empregados: Corte, *privadus*, privança, *ren*, *el-rrey*, privados, poder, rendas, casas, gentes, *proveza*, terra, *el-rrey*, sabor, *Cort’*, *ren*, *mester*, *omen*, Corte, privados. *Dar* e *privados*, em suas variantes, são o verbo e o substantivo mais repetidos em todo o texto.

Quanto aos jogos de repetição construídos a cada *cobra*, na primeira temos o dobre de vejo (versos dois e quatro) e o paralelismo estrutural nos versos quatro, cinco e seis, em cujo final dois verbos são postos em relação de semelhança semântica por meio das conjunções *nem*, *e* e *ou*: “ca os non vejo dar nen despender, / ante os vejo tomar e pedir; / e o que lhes non quer dar ou servir”. Na segunda *cobra*, temos o uso de dois *mozdobres* (*gran*, grandes, nos versos dois e três; *emprovecer*, *proveza*, vv. quatro e cinco) e de um polissíndeto em *e*, nos versos três a seis. Na terceira, temos o dobre de dar (vv. quatro e cinco), ao qual se relaciona um *mozdobre* (dar, dar, der, *den*, vv. quatro a sete). Há mais um *mozdobre* (quer, *queren*, vv. quatro e sete), um polissíndeto “irregular” (no emprego intercalado de *ca* nos versos dois, quatro e sete) e o paralelismo estrutural estabelecido nos versos quatro, cinco e seis: “ca, sse dar non quer, por

²⁶² A variação de leitura aqui se deve às diferentes lições escolhidas pelos editores, dadas as variantes existentes entre os manuscritos: “por sen-sabor hé”/“por sen-sabor he” (insatisfeito), para Tavani e Stegagno Picchio; “por sen-saber é” (desconhecedor), para Lapa; “por end’escass’é” (avaro), para Lopes, Ferreira e Júdice.

²⁶³ Em V 1036, o verso “pennse de dar, non sse trabalhe d’ al” é o que vem na sequência e em seu lugar há “pois na cort’homem nom livra por al”.

sen-sabor hé: / pennse de dar, non sse trabalhe d' al". Podemos perceber que o tema único da composição também domina os jogos de repetição, que com ela trabalha em conjunto, enfatizado a crítica aos privados. Percebemos, ainda, que, enquanto as associações e reiterações semânticas são uma constante ao longo da composição, os procedimentos formais de repetição empregados, notadamente em nível vocabular, são menos numerosos em comparação com as sete tenções anteriormente analisadas, mas permanecem (assim como a seleção lexical e as recorrências semânticas) trabalhados de maneira inter-relacionada com o pensamento, a organização e os objetivos do discurso.

A constância semântica percebida ao longo das estrofes é fruto da ausência de traços de oposição, já que ambos os interlocutores discorrem sobre o mesmo tema ao longo da composição, mostrando-se contrários à ganância dos privados. Por conta de seu caráter monológico, a composição se desenha como um discurso crítico entre iguais que possuem o mesmo objetivo (arraoar sobre um tema moral e genérico em uma sátira de tom mais sério, sem burlas ou obscenidades), e não como um debate dialógico entre adversários que defendem posicionamentos diferentes e/ou contrários um ao outro. Dessa maneira, temática e discursivamente, o texto se aproxima menos da tenção e mais do sirventês, como apontou Lapa. Assim, por um lado, se descartarmos a ideia de Resende de Oliveira sobre uma autoria única, a composição pode ser classificada como um sirventês dialogado. Por outro lado, dadas as dúvidas e expectativas sobre a autoria e consideradas algumas peculiaridades incomuns (como ausência de apóstrofe e estrofação ímpar, se o texto estiver completo), ainda poderíamos elucubrar se não teria sido um *tornejament*, com três interlocutores, ou mesmo um diálogo ficcional escrito por um único trovador (de modo análogo à *tenso* fingida, apontada por Martin de Riquer, como vimos).

Sobre a hipótese da autoria de Lourenço, levantada pela segunda transcrição em V, acreditamos que os estudiosos tendem a referendá-la por meio de uma associação que fazem a partir do primeiro verso da última *cobra*: “Sodes de Cort’ e **non sabedes ren**”. Como o segrel é constantemente acusado de não saber citolar, trovar, rimar nem *iguar*, seria coerente atribuir-lhe mais uma acusação de desconhecimento. Todavia, em que pese o caráter lacunar da composição, que poderia em seu desenvolvimento oferecer novas pistas interpretativas, o que temos nessas três estrofes dá a entender o contrário.

Com a análise das sete tenções anteriores, pudemos observar que, em todas as disputas: a competência no *trobar* é o tema dominante; os contendores divergem de opinião sobre os assuntos debatidos, havendo traços de oposição, ainda que um pouco esbatidos ou disfarçados

por um jogo retórico, como no caso do debate com João Soares Coelho; Lourenço sempre aproveita para louvar-se e constrói uma retórica da impertinência marcada pela reiteração de formas, sentidos e intenções discursivas. Tais marcas, sobretudo a da autolouvação persistente, são recorrentes no *entençar* de Lourenço e a ausência delas faz com que a composição em pauta destoe do perfil que o segrel apresenta nos debates. Além disso, no texto em análise, o primeiro interlocutor se dirige ao segundo por “vós”, e também já vimos que os demais trovadores costumam chamar Lourenço por “vós” ironicamente, num jogo retórico-burlesco que não vemos ocorrer nesse caso. Por conseguinte, não podemos garantir que Lourenço atuou, de fato, como uma das vozes desse sirventês dialogado.

Se Lourenço foi realmente um dos interlocutores, surgem-nos duas novas questões. A primeira é que podemos cogitar se não teria sido ele a iniciar o diálogo em questão, afinal seria mais coerente imaginarmos que ele, que é originalmente vilão, e não de corte, solicita um posicionamento de alguém que o é e que, por isso, deveria conhecê-la melhor (“Sodes de Cort’ e non sabedes ren”). Essa hipótese se torna ainda mais coerente se Martim Moxa for o segundo interlocutor, porque a segunda estrofe apresenta elementos negativos e em oposição (“se non que lhes vejo muy gran poder, / e grandes rendas, casas guaanhar, / e vejo as gentes muyto emprovecer e con proveza da terra sayr”) que se coadunam com o tom pessimista e o *tópos* do mundo às avessas, tão caros a esse trovador, conforme se nota na leitura de suas cantigas, como “Quem viu o mundo qual o eu já vi” (A 305) e “Per quant’ eu vejo” (B 896, V 481) (cf. Anexos C6 e C7). Por conta dessas semelhanças, mesmo se descartássemos a participação de Lourenço e se aceitássemos a possibilidade, levantada por Lopes, Ferreira e Júdice (2011-), de um diálogo entre Moxa e D. Pedro, Conde de Barcelos, manteríamos a ideia de Moxa como o segundo interlocutor.

A segunda questão é que, se não descartarmos a participação de Lourenço, para justificarmos a ausência das marcas que caracterizam o restante da sua obra, como nos chegou, sobretudo seu ciclo satírico, seremos compelidos a interpretar que a composição não pertenceu ao mesmo ciclo das sete tenções anteriores e sim a uma “segunda fase trovadoresca” de Lourenço, em que ele já seria reconhecido como trovador, com direito a ser tratado por vós e a criticar os privados reais em um sirventês, e não precisaria mais se debruçar sobre o *leitmotiv* da competência poética.

Apesar da falta de testemunhos biográficos e textuais a respeito, tal ascensão não parece impossível, se lembrarmos que a *Declaratio* admite que um jogral, “por sua sabedoria”, pode “converter-se em trovador” ([ALFONSO X], 1999, p. 298), nem muito distante da “primeira

fase trovadoresca” de Lourenço, se a evolução discursiva que observamos nas demais tenções analisadas corresponder à progressão em seu estatuto socioliterário em realidade: em “– Muito te vejo, Lourenço, queixar” e “– Lourenço jograr, ás mui gran sabor”, encontramos-lo referido como jogral, a serviço de João Garcia de Guilhade, mas já ameaçando pedir demissão; a partir da tenção com João Soares Coelho, “– Quen ama Deus, Lourenç’, am’ a verdade”, em que ainda há referência à ligação do segrel com Guilhade, mas não pareça estar mais a serviço deste, Lourenço não é mais chamado de jogral; em “– Lourenço, soías tu guarecer”, João Peres de Aboim se refere à transição profissional empreendida pelo segrel, que passa do *citolar* ao *trobar*. Na sequência, temos três tenções iniciadas por Lourenço, que deixa de ser o participante secundário e passa a autor principal: em “– Rodrig’ Ianes, queria saber”, Lourenço questiona Rodrigo Anes sobre as críticas que este faz ao segrel; em “– Quero que julguedes, Pero Garcia”, o segrel pleiteia a Pero Garcia opinião contrária aos *desdezidores*; em “– Johan Vaasquez, moiro por saber”, a habilidade de Lourenço já não está mais em pauta e é ele quem toma as vezes de acusador, denunciando burlescamente a incompetência de João Vasques de Talaveira.

4.9 UMA RETÓRICA DA IMPERTINÊNCIA

Após analisarmos a existência de traços de oposição e a realização do preceito das *coblas doblas*, a matéria tratada, a disposição do debate, as escolhas vocabulares e a ornamentação de cada tenção, temos subsídios para compreender o *modus faciendi* de Lourenço no seu cancionero de tenções satíricas.

Com exceção de “Vós que soedes em Corte morar”, que se configura como um sirventês (sátira sobre um tema moral e genérico e num tom mais sério), os demais textos são de fato tenções, pois os contendores divergem de opinião sobre os assuntos aventados e se constituem de traços de oposição (ainda que às vezes um pouco esbatidos ou mesmo disfarçados por um jogo retórico, como no caso do debate com João Soares Coelho) e atendem ao preceito das *coblas doblas* (no caso das tenções com João Garcia de Guilhade, os desvios à norma não ocorrem por imperícia, mas são intencionais e delineados de acordo com o propósito retórico-poético de cada debate; na tenção com Vasques a estrofação, é ímpar devido a lacunas na transcrição do manuscrito).

Como já observamos, a competência no *trobar* é o tema dominante em todos os casos, com exceção, mais uma vez, de “Vós que soedes em Corte morar”. Nas demais composições,

além do tema principal, ainda são trabalhados os seguintes tópicos: pedido de recompensa, censura à jograria, busca da verdade, competência na lírica amorosa, pedido de julgamento.

Nas tenções em que Lourenço é o segundo interlocutor, a base da sua *inventio* é a defesa das críticas recebidas. Seus objetivos no debate são demonstrar habilidade no *entençar* e persuadir o interlocutor e, especialmente, o público, para que estes reconheçam sua competência trovadoresca. Para tanto, as estratégias empregadas são o autoelogio, a depreciação da competência do adversário, a desautorização do discurso do adversário, as testemunhas e os discursos de autoridade. O segrel recorre a Deus (valendo-se da função persuasiva da evocação do divino como testemunha fiável), a Santa Maria, à *senhor* das cantigas de amor (musa e “autoridade máxima” desse gênero), trazendo-os como testemunhas ou juízes, e faz uso da proverbialização, pois tais expedientes validam e reforçam a argumentação.

Nas tenções iniciadas por Lourenço, a matéria é mista, pois, antes de procurar defender-se, seu objetivo é convencer o público a acreditar na incompetência do adversário. Nesses casos, as estratégias utilizadas são a depreciação da capacidade do adversário, a desautorização do discurso do adversário, o autoelogio, a interrogação retórica e as testemunhas (o público ouvinte, os reis e imperadores).

Já em “Vós que soedes em Corte morar”, o tema é a ganância dos privados e, como não há conflito, a base da *inventio*, o objetivo e as estratégias discursivas de ambos os interlocutores giram em torno da crítica aos privados reais.

Em todas as composições, as escolhas lexicais estão relacionadas à *inventio*, à conformação de campos sêmicos e às estratégias discursivas, para reverberação do tema principal e dos demais conteúdos trabalhados. As séries lexicais são relativas à situação de diálogo, à contenda verbal e aos campos sêmicos, sobretudo o da competência do trovar e o da incompetência do adversário e, no caso do sirventês, o da crítica aos privados.

Há um predomínio do uso de verbos de ação, o que, somado à presença mínima da adjetivação, revela a valorização da *descriptio a factis* como recurso de descrição de *personas*. A caracterização dos sujeitos pelas ações que realizam é muito adequada à retórica das tenções, uma vez que, ainda que lúdico-poéticas, constituem-se como debates em que, simulando-se um julgamento, os interlocutores questionam um ao outro sobre as atitudes tomadas e as atuações elaboradas. Assim, os fatos envolvidos nas querelas funcionam como mote da disputa e como argumento, já que, sendo julgados como apropriados ou como inapropriados, servem como prova de defesa ou de acusação, respectivamente.

Observamos a presença de léxico negativo, com o uso de muitos advérbios *non* e *nunca*, além de *nen* e *d'al* em frases negativas, o que revela a formação de uma retórica da negação, adequada a disputas em que se constroem traços de oposição.

Notamos, ainda, a presença de denotadores de intensidade, com o uso de vários advérbios *muy*, muito, mais e *tan*, que, junto dos advérbios *ben* e mal, costumam acompanhar os poucos adjetivos e os verbos de ação caracterizadores dos sujeitos, de modo a fomentar o caráter hiperbólico de algumas passagens, com o objetivo de atrair persuasão. Por conta disso, podemos dizer que a insistência de Lourenço é hiperbólica, embora não seja agressiva e esteja, assim, adequada aos preceitos estéticos e morais da cortesia trovadoresca.

Entre os ornamentos empregados por Lourenço, encontramos antítese, personificação e hipérbole, mas, sem dúvida, os procedimentos de repetição são os recursos elocutivos mais aproveitados pelo segrel. São empregados o quiasmo, a anadiplose, a paronímia, a homonímia, a sinonímia, a diáfora, o *homeoteleuto* e outras formas de recorrência sonora, como nas palavras-rima, nos ecos e nas rimas internas. Mas o destaque vai mesmo para o dobre e o *mozdobre*, regulares ou irregulares, o paralelismo em suas diversas modalidades e o polissíndeto, pois são encontrados em todas as composições do segrel e muitas vezes combinados entre si.

São frequentes, ainda, as reiteraões formais e recorrências semânticas que os interlocutores estabelecem interestroficamente, constituindo uma série de apelos fônicos e semânticos que conformam uma redundância significativa, enfatizam as ideias principais e facilitam a compreensão e memorização do texto, ajudando a promover a adesão dos ouvintes.

Nas disputas poéticas em que Lourenço participa, embora não haja o encerramento do dilema no plano discursivo, há uma tensão discursiva, que ajuda a garantir a persuasão, mantida ao longo do texto com o apoio dos procedimentos iterativos intra e interestróficos. Além disso, o emprego de repetição e de paralelismo combinado a oposições e antíteses ajuda não só a propagar como a intensificar a tensão discursiva a cada passo do debate.

Não é à toa, portanto, que Lourenço emprega procedimentos de repetição em todos os níveis (fonético-fonológico, morfológico-vocabular, sintático-estrutural, semântico-discursivo), de modo intimamente ligado e de acordo com os objetivos pretendidos em cada modalidade de *entençar*, numa técnica estética que se coaduna com uma estratégia retórica.

Nas tenções em que é o segundo interlocutor, Lourenço é acusado de incompetência e seu objetivo é, então, defender-se e demonstrar a qualidade poética de suas composições. Para

tanto, insiste reiteradamente no autoelogio, ao longo das estrofes, combinando essa reiteração discursiva com um amplo uso da repetição formal, do paralelismo estrutural e das reiterações semânticas. Por outro lado, quando inicia o debate, o segrel precisa inserir novos argumentos a cada estrofe, para desqualificar a atuação e a opinião do interlocutor. Nesse caso, além dos expedientes de repetição, Lourenço trabalha algumas variações nos recursos expressivos empregados. O jogo iterativo é utilizado, assim, com um pouco menos de intensidade, em comparação com as tenções em que o segrel é o segundo interlocutor, mas, combinando igualdade e mudança, persistência e variação, não deixa de ter destaque em seu *modus faciendi*, já que Lourenço nunca perde a oportunidade de reiterar sua competência trovadoresca. Vemos construir-se, assim, uma retórica da impertinência, marcada pela repetição de formas, de sentidos e, principalmente, de intenções discursivas.

Com relação aos recursos do *ridiculum*, não encontramos muitos trocadilhos nem expedientes para efeito do riso, o que se deve ao fato de o discurso de Lourenço pretender-se mais persuasivo que cômico. Mesmo quando empregado, como na tenção com João Vasques, cuja face burlesca já se evidencia nos primeiros versos, o *ridiculum* está a serviço da persuasão.

Percebemos, com isso, que nesses debates são privilegiadas as estratégias adequadas não só ao deleite do público, mas, sobretudo, à tentativa de convencê-lo a acreditar em algo e/ou tomar certas atitudes concretas em favor do segrel: acreditar em sua competência poética e conceder-lhe as honras de trovador. Nesse sentido, o discurso confiante (autoafirmativo, autoelogioso) e sempre exagerado (reiterado, insistente, hiperbólico, impertinente) é conveniente para demonstrar, ou simular, uma superioridade retórico-poética que intimida o adversário (e também os futuros adversários) e estimular a simpatia de apoiadores em potencial, no público ouvinte/espectador/leitor. Além disso, ao repetir insistentemente sobre si mesmo e suas qualidades poéticas, Lourenço procura deslocar o foco interpretativo do debate e interferir na produção de sentido pelos ouvintes: por meio do autoelogio sempre reiterado, além de contra-argumentar as críticas que recebe, Lourenço objetiva ofuscá-las.

Considerando as relações estabelecidas entre a matéria tratada, as escolhas vocabulares, a ornamentação, com destaque para o jogo iterativo, a disposição do debate e os objetivos discursivos das tenções satíricas de Lourenço, podemos perceber que as operações da *elocutio*, da *dispositio* e da *inventio* aparecem interligadas e interdependentes, obrando juntas para a persuasão e o deleite do público, como recomendavam as artes poéticas latino-medievais e trovadorescas, e que a repetição grifada no plano poético-textual se relaciona *pertinentemente* com o *modus operandi* do plano retórico-discursivo, refletindo-o e revelando-o.

Nesse ponto, perguntamo-nos se um jogo retórico poderia explicar também um nome para uma *persona* poética. Conquanto não seja nosso objetivo analisar todo o cancionero de Lourenço, não pudemos deixar de notar, em nossas leituras, que o discurso de autolouvação, que se repete em todas as sete tenções, está presente inclusive, em maior ou menor grau, de modo direto ou indireto, em outras modalidades de cantigas compostas por ele. Na cantiga de escárnio e maldizer “Pedr’ Amigo duas sobervhas faz” (V 1033) (Anexo A1), em que responde às críticas que lhe foram feitas por Pedro Amigo em “Lourenço non mi quer creer” (V 1202) (Anexo B2), o segrel diz que segue “o trobar e todo quant’ en el jaz”, que este, aqui personificado, está com ele “én tod’ a razon”, pois sabe fazer bem a arte à qual se filiou. Na cantiga de amigo “Assaz é meu amigo trobador” (B 1263, V 868) (Anexo A7), temos uma amiga a louvar os feitos trovadorescos de seu amigo, que sabe defender seu trovar quando lhe vão *entençar* (“Assaz é meu amigo trobador / ca nunca ss’ ome defendeu melhor, / quando se torna en trobar, / do que ss’ el defende por meu amor / dus que van con el entençar”) e que é sempre vencedor nas muitas disputas de que participa (“Pero o muytus vên cometer / tan ben sse sab’ a todus defender / en sseu trobar, per bõa fe, / que nunca o trobadores vencer / poderon, tan trobador é”). Além disso, o tema do saber cantar está presente em outras duas cantigas de amigo: em “Tres moças cantavan d’ amor” (B 1262, V 867) (Anexo A6), uma das amigas convida as outras duas a cantar “o cantar do [seu] amigo”, que “Todas tres cantavan mui ben”; e em “Hunha moça namorada” (B 1261, V 866) (Anexo A5), a amiga “dizia hun cantar d’ amor” e “Cantava mui de coração”. A autolouvação por saber bem trovar aparece assim inscrita no nível macro do *corpus* lourenciano e, porquanto presente em grande parte das composições, constitui um traço típico da atuação trovadoresca e é uma marca da *persona* literária de um artista que, curiosa ou pertinentemente, já traz em seu nome o louvor e a vitória.

Lourenço (assim como Lauro, Lawrence, Lorenzo) vem do latim *Laurens*, -*entis/Laurentinum*, -*i/Laurentius*, -*a*, -*um*, que é o patronímico dos nascidos em Laurento, cidade do Lácio, ao sul de Roma, e também significa, por associação, “romano” (FARIA, 1967, p. 553)²⁶⁴. Por sua origem latina, o nome Lourenço reverbera os sentidos do substantivo *Laus*, *laudis*, que significa “elogio, louvor; título de louvor, mérito; glória, honra, renome, reputação, estima, consideração” (p. 553), do substantivo *laurĕa*, -*ae/laurus*, -*ī/laurus*, - *ūs*, que se refere

²⁶⁴ Em português, “lourense” designa o natural ou habitante da cidade de Loures, próxima a Lisboa (HOUAISS, 2011). Por via francesa, o nome remete ao substantivo francês *loure*, que nomeia uma dança campestre também conhecida como *musette* (AUGÉ, 1928, p. 595). Aportuguesado, “loure” significa a dança, o “instrumento de palheta dupla, semelhante a uma gaita [de foles], bastante us[ado] durante a Idade Média” e a composição moderna que reproduz “as características musicais desta dança, que integra suítes” (HOUAISS, 2001).

ao loureiro, à coroa de louros e, por extensão, à vitória e aos louros da vitória, bem como do adjetivo *laureātus*, *-a*, *-um*, que significa “ornado de loureiro, coroadado de louros, laureado”, uma vez que “o loureiro era consagrado a Apolo e com as folhas de loureiro é que se coroavam os generais vitoriosos” (1967, p. 553). Se considerarmos esses significados impressos desde as origens do termo, podemos conjecturar uma relação do nome Lourenço com a *persona* literária do segrel.

Tal hipótese de leitura se reforça tendo em vista que os membros da jograria tomavam “um nome próprio de ofício, distinto do de batismo, e procuravam que fosse sonoro e significativo”²⁶⁵ (MENÉNDEZ PIDAL, 1957, p. 4), fazendo alusão ao instrumento que tocavam, como Cítola, que era um dos jograis de Afonso X, ou à prática jogralesca e à cortesia medieval, como Alegret, Alegre, Saborejo, Pedro Agudo, Corazón, Bom Amís etc. Havia, ainda, uma farta lista de alcunhas e nomes burlescos: Saco, Malanotte, Maldicorpo, Pistoleta, Cabra.

Ademais, Ernst Curtius nos lembra de que, para a Retórica clássica, é possível “deprender do nome a essência” (2013, p. 630) e que, por isso, desde os tempos antigos a *interpretatio nominis* é um recurso essencial para o orador e o poeta, sendo bastante empregado e valorizado. Graças à herança greco-latina, ao estudo dos nomes presentes nas Escrituras (com os comentários de Jerônimo e Agostinho, por exemplo) e sobretudo depois que Isidoro de Sevilha escreveu suas *Etimologias*, a interpretação de nomes “ganhou significação fundamental para toda a Idade Média” (2013, p. 631). Em sua obra, Sevilha afirma que se “conhece a força das palavras e dos nomes pela sua interpretação. Assim, se soubermos qual a origem de uma palavra, compreenderemos mais rapidamente o seu poder”²⁶⁶ (2009, p. 310).

Por conseguinte, a interpretação de nomes torna-se não apenas um recurso recomendado aos compositores como também constitui mais uma chave de leitura que pode ser empregada pelos pesquisadores das obras e personagens antigos e medievais. No que diz respeito aos estudos trovadorescos, essa via de análise já trouxe resultados a muitos medievalistas. Thiago Costa Veríssimo, por exemplo, examinou três personagens dionisinos à luz da *interpretatio nominis* e observou que, na sátira galego-portuguesa, eram comuns as cantigas que aproveitavam os nomes dos visados como “um elemento adicional que propiciava o divertimento, o jogo, (re)nomeando o ser escarnecido, de modo que neste ‘nome satírico’

²⁶⁵ Original: “[...] un nombre propio de oficio, distinto del de pila, y procuraban que fuese sonoro y significativo”.

²⁶⁶ Original: “[...] cum vis verbi vel nominis per interpretationem colligitur [...]. Nam dum videris unde ortum est nomen, citius vim eius intellegis”.

estivessem contidas pistas para o entendimento da ridicularização. Faziam do nome uma chave de leitura” (2008, p. 13).

Por sua vez, Simone Marcenaro se valeu da *interpretatio nominis* para identificar pseudônimos que aparecem nas cantigas satíricas e funcionam como *equivocatio*. O estudioso encontrou nomes fictícios relacionados a soldadeiras, a alguns indivíduos visados por uma suposta tendência a práticas sexuais pouco ortodoxas, a personagens de relevo no contexto histórico cuja identidade precisaria ser mantida em anonimato, a trovadores deselegantes e a jograis (2009, p. 183). Como *senhal* jogralesco, Marcenaro refere dois casos: o do nome do jogral Sisão, que aparece numa tenção entre Martim Soares e Paio Soares de Taveirós (B 144) (cf. Anexo C1), tendo em vista que o sisão é uma ave caracterizada por expelir gases malcheirosos, numa referência que foi utilizada também com o mesmo sentido em outras cantigas, mas sem ser atribuída a um jogral; o do nome do jogral Picandom, que, aparece numa tenção com João Soares Coelho, “Vedes, Picandon, soo maravilhado” (V 1021) (cf. Anexo C3), tendo em vista que, como vimos, Elsa Gonçalves já apontara em estudo sobre essa tenção que o verbo picar pode ter o sentido de “molestar sexualmente” (2009, p. 184).

No caso de Lourenço, parece pouco provável que seu nome seja um *senhal*, mas, por conta da ausência de efetivos testemunhos biográficos e documentais, não temos como confirmar se era um pseudônimo artístico, de batismo, um sobrenome de família ou um indicador patronímico. Seja como for, compreendemos que o nome do autor de uma obra pode ser significativo ao operar na produção e circulação do seu discurso e servir “para caracterizar um certo modo de ser do discurso” (FOUCAULT, 1992, p. 45). Nesse sentido, é, de fato, ao menos curioso, se não bastante revelador, que um segrel que intenta vencer os debates louvando-se e desejando ser reconhecido como trovador tenha um nome cujo radical aluda tão claramente ao louvor (ao mérito, à honra, à estima etc.) e aos “louros” da vitória. Se estabelecermos correlações entre o discurso de Lourenço e seu nome, veremos que este se coaduna significativamente com o *modus faciendi* observado nas tenções e igualmente contribui para uma caracterização e o entendimento da sua *persona* poética impertinente. Essa leitura, ainda que esteja fadada a permanecer no campo das conjecturas, permite-nos compreender que, além de representativa das tenções e tensões do Trovadorismo galego-português, a figura do segrel Lourenço é pertinente inclusive no nome.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: LOURENÇO, SEGREL PERTINENTE

Lourenço costuma ser descrito como um jogral que se destacou na produção de tenções satíricas e obteve fama e infâmia por desejar ser promovido a trovador. Em muitas cantigas e tenções, vemos Lourenço insistindo em provar suas habilidades poéticas e, por outro lado, os trovadores nobres ridicularizando sua atuação e atribuindo-lhe uma duvidosa fama de incompetente.

Esse original personagem retratado nos cancioneiros suscitou dúvidas entre os estudiosos, que ora concordavam que Lourenço se envaidecia de sua competência porque o seu êxito nas tenções era realmente grande, ora acreditavam que ele era um polemista pouco hábil e incapaz de sustentar o debate com seus adversários. E dada a insistência de Lourenço em alcançar seu objetivo, consideraram-no impertinente. Quando revisamos a escassa bibliografia referente a Lourenço, pudemos notar que os pesquisadores costumavam chegar a essas conclusões após análises marcadamente filológicas e sócio-históricas do cancionero de tenções do segrel, sem, contudo, apreciar mais demoradamente os constituintes retórico-poéticos das composições.

Inspirados por essa lacuna, aspiramos a compreender o *modus faciendi* de Lourenço em seu cancionero de tenções e propusemos um percurso de trabalho que contemplou as polêmicas literárias envolvidas na atuação do segrel no Trovadorismo peninsular e, por entender o caráter lúdico da sátira galego-portuguesa, considerou especialmente, na análise e interpretação do *corpus*, as teorias retórico-poéticas relacionadas à prática das tenções.

Iniciamos o primeiro capítulo e procuramos compreender a atuação da jograria (que é anterior ao Trovadorismo) no Medievo europeu, observando, entre outros aspectos, a origem, as atividades e o perfil dos jograis, sua importância na sociedade medieval, na qual atuavam como agentes de divulgação, produção e difusão cultural, de entretenimento e de educação secular. Com o apoio de uma fonte literária, uma didática e uma jurídica (*El arte del juglar*, de Raimon Vidal de Besalú; *Libro de orden de caballeria*, de Ramon Llull; *Las siete partidas*, de Afonso X), vimos que a imagem do jogral na Idade Média oscilava entre a fama e a infâmia, refletindo a persistente condenação da Igreja à jograria. De acordo com a moral medieval que fomentou e propagou a dualidade entre os bons e os maus jograis, a atividade jogralesca infame e condenada era aquela que não estava a serviço do mundo cortês dos séculos XII e XIII, no

qual os “bons jograis” tiveram lugar cativo e puderam contribuir para a educação cavaleiresca e, sobretudo, para o desenvolvimento do Trovadorismo.

Nas cortes em que essa nova manifestação cultural floresceu, sobretudo em França, Itália, Portugal e Espanha – com a proeminência da corte castelhana de Afonso X –, os jograis foram muito bem acolhidos e atuaram não apenas como músicos, mas também como poetas, ao lado dos trovadores. Além disso, em âmbito galego-português, houve o surgimento do termo *segrel*, referendado pela *Declaratio* atribuída ao rei Sábio, para nomear os jograis-trovadores. Por conseguinte, embora os trovadores e os medievalistas o designem apenas como jogral, é mais exato, pela perspectiva galego-portuguesa, titularmos Lourenço de *segrel*, afinal ele compôs muitas cantigas e participou da composição de várias tenções, sendo o autor que mais nos legou disputas poéticas via cancioneiros.

Para compreender as particularidades das tenções, que fazem parte de uma comunidade tipológica cujas realizações são encontradas em todos os tempos e sociedades, iniciamos o segundo capítulo estudando gêneros dialogados antigos e medievais e identificamos a existência dos *adamanduga*, entre os sumérios e acádios; de várias modalidades greco-latinas, como os diálogos platônicos, a poesia alexandrina, os idílios, as éclogas, as lutas musicais e poéticas do Capitólio; de diversos debates poéticos entre os sírios, os hebreus, os persas, árabes pré-islâmicos e islâmicos, árabes-andaluzes; do *conflictus* latino-medieval e da *disputatio* escolástica.

Na sequência, passamos à era de ouro da tenção trovadoresca e verificamos as suas realizações occitânicas (*tenso*, *partimen*, *tornejamen*, *coblas*, *coblas tensonadas*, sirventeses-tenções), francesas (*jeu-parti*) e italianas (*tenzone*, *contrasto*), bem como as posteriores derivações castelhanas (processo amoroso, *preguntas* e *repuestas*). Com isso, notamos, entre outras questões, que há semelhanças e diferenças entre as tenções e os debates que lhes antecedem e lhe sucedem, que o autoelogio é uma estratégia retórica empregada desde as modalidades de disputa mais antigas e que a oposição é um traço constituinte de toda essa comunidade de debates. Vimos que os modelos occitânicos se transformaram em arquétipos do gênero que se propagaram pela Europa por meio da divulgação feita pelos trovadores e, sobretudo, pelos jograis. Percebemos que a história da jograria corre em paralelo com a história dos gêneros dialogados e, especialmente, das tenções, de modo que se constata a influência dos saberes e práticas comuns à jograria, ao lado dos da cortesia, na conformação e divulgação do debate trovadoresco.

Também investigamos as especificidades da tenção galego-portuguesa e percebemos algumas diferenças entre a teoria da *Arte de trovar* e a prática efetivada pelos trovadores e jograis. Verificamos que a tenção, conquanto tivesse angariado mínima presença nos cancioneiros em comparação com os três gêneros maiores (cantigas de amor, cantigas de amigo e cantigas de escárnio e maldizer), constituiu-se numa forma complexa: era um debate dialogado, poético, musical, cômico, satírico, lúdico e retórico, empregado para divertir e persuadir, ensinar e mover.

Ainda que estejam um pouco esbatidos em algumas tenções, o contraste e a oposição permanecem como marcadores temáticos e estruturais do debate, que é também fortemente balizado pelo ludismo, de modo que a “sinceridade” da argumentação não teria tanta relevância e o mais importante seria disputar *subtilment*, como recomendou a *Doctrina de compondre dictats* (1972 [1300], p. 98). Nesse sentido, ainda que as tenções satíricas galego-portuguesas fossem permeáveis às influências do ambiente sócio-histórico em que estão inseridas, elas se apresentam muitas vezes mais jocosas e burlescas do que graves e invectivantes, de maneira que de fato se observa, ao lado da satírica, faces retórica e lúdica, constituindo um jogo poético mediado pela cortesia medieval.

Como a tenção galego-portuguesa se trata, portanto, de uma disputa poética, em sua elaboração não se percebe a aplicação da doutrina dialética, como na *disputatio* escolástica e, em certa medida, nas *preguntas e repuestas* castelhanas, mas das técnicas retóricas aplicadas à versificação e às particularidades do discurso poético, cuja compreensão é fundamental tanto para a produção e recepção das tenções no Medievo quanto para a análise e interpretação do objeto pelos estudiosos do assunto.

Uma vez que o conceito de tenção fornecido pela *Arte de trovar* não nos permite identificar todas as balizas retórico-poéticas relacionadas ao debate galego-português e que não se teve notícia de tratados específicos para a composição de tenções, ou mesmo de disputas poéticas *lato sensu*, a proposta de trabalho assumiu também como objetivo a reunião de um instrumental teórico, a partir do exame das *artes poetriae* latino-medievais produzidas no século XIII e das poéticas trovadorescas.

Assim, no terceiro capítulo, inicialmente examinamos as *artes poetriae* latino-medievais, observando de perto a *Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme e a *Poetria nova* de Geoffrey de Vinsauf, cujos preceitos certamente contribuíram para a formação do gosto estético da época e influenciaram a composição poética, a recepção de poesia e a produção dos tratados trovadorescos que viriam a surgir. Destes, examinamos as *Razos de trobar* de Raimon

Vidal de Besalú, as *Regles de trobar* de Jofre de Foixà e, especialmente, as *Leys d'amors* de Guilhem Molinier, além da anônima *Arte de trovar* galego-portuguesa.

Ficamos sabendo que os medievais valorizavam a aproximação e a complementação entre *inventio*, *dispositio* e *elocutio*, com a beleza do pensamento sendo sustentada pela beleza da expressão, por sua vez sustentada pelas palavras bem escolhidas e ornamentos bem adequados. Vimos que concediam atenção especial aos recursos elocutivos e recomendavam que *persuasio* e *ornatus* fossem trabalhados de maneira estritamente relacionada na elaboração do texto poético, pois a ornamentação, elaborada apropriadamente, era considerada elemento decisivo para o cumprimento das finalidades retóricas de *docere*, *delectare* e *movere*. Entre os recursos elocutivos, os tratadistas medievais davam lugar de destaque aos que funcionam por meio de processos e mecanismos iterativos, que se tornaram uma das fortes marcas do estilo medieval, conformando uma espécie de estética da repetição.

Tal preferência levou-nos, então, a pesquisar as figuras de repetição da retórica clássica referendadas pelas artes latino-medievais e as modalidades de repetição presentes na arte galego-portuguesa. Observamos que a repetição se evidencia no Trovadorismo peninsular por meio da concepção e do emprego do dobre e do *mozdobre* e do reaproveitamento dos modelos paralelísticos tradicionais. Tais expedientes têm grande importância poética e constituem o principal instrumento da *amplificatio* no discurso trovadoresco galego-português, destacando-se como recursos multifuncionais e à altura das figuras retóricas clássicas, também utilizadas pelos trovadores e jograis.

Estudamos, assim, a repetição e pudemos constatar que ela é um recurso linguístico que ativa a imaginação; facilita a memorização e a compreensão; contribui para a formulação, organização e coesão do discurso; cria regularidade e ritmo; carrega o discurso de emotividade ou comicidade; é mecanismo da ironia e do *ridiculum*; enfatiza ideias; promove a interação com o ouvinte/leitor e colabora para sua persuasão; une, enfim, uma função textual, coesiva e argumentativa a uma função discursiva (intensiva, elucidativa, persuasiva, poética, interacional, organizador discursivo), agenciando o *persuadere cum docere, delectare et movere*. Além disso, no texto poético, a repetição de elementos formais, musicais ou rítmicos (signos, letras, sons, estrofes de mesma estrutura, diferentes formas de refrão etc.) está diretamente relacionada a um jogo com os elementos semânticos, cuja compreensão é, por sua vez, fundamental ao plano discursivo; para além de ser simples recorrência, constitui associações significantes; para além de puro ornamento, coloca em jogo efeitos de estilo particulares que contribuem para exprimir uma emoção e determinam a recepção do significado. Ao pesquisarmos a repetição,

observamos, ainda, que diversos estudiosos já se debruçaram sobre o fenômeno e comprovaram que ele pode funcionar como esse recurso detentor de múltiplas funções e muito apropriado para a elaboração de textos poéticos. No tocante especialmente ao Trovadorismo peninsular, vimos que os estudiosos já investigaram os processos iterativos encontrados nas cantigas de amor, de amigo e de escárnio e maldizer, proporcionando-nos valiosos resultados. Nosso trabalho também pôde modestamente colaborar com essa linha de pesquisa, examinando o funcionamento da repetição nas tenções de Lourenço. No entanto, permanece por fazer uma análise mais abrangente da repetição nas tenções galego-portuguesas, que, por sinal, têm na obediência a um processo iterativo uma de suas marcas constitutivas: o preceito isométrico das *coblas doblas*.

Partimos, então, ao quarto capítulo, que analisou o *entençar* de Lourenço nas composições “– Muito te vejo, Lourenço, queixar” (B 1494, V 1105), tenção entre João Garcia de Guilhade e Lourenço; “– Lourenço jogar, ás mui gran sabor” (B 1493, V 1104), tenção entre João Garcia de Guilhade e Lourenço; “– Quen ama Deus, Lourenç’, am’ a verdade” (V 1022), tenção entre João Soares Coelho e Lourenço; “– Lourenço, soías tu guarecer” (V 1010), tenção entre João Peres de Aboim e Lourenço; “Rodrigu’ Ianes, queria saber” (V 1032), tenção entre Lourenço e Rodrigo Anes; “Quero que julguedes, Pero Garcia” (V 1034), tenção entre Lourenço e Pero Garcia; “Johan Vaasquez, moiro por saber” (V 1035), tenção entre Lourenço e João Vasques de Talaveira; “Vós que soedes en Corte morar” (B 888, V 472=1036), sirventês dialogado comumente atribuído a Lourenço (ou D. Pedro, Conde de Barcelos) e Martim Moxa.

No que diz respeito aos constituintes retórico-poéticos, o percurso efetivado até o terceiro capítulo orientou que a análise do *corpus* deveria contemplar a existência de traços de oposição, a realização do preceito das *coblas doblas*, a matéria tratada, a disposição do debate, a maneira como o segrel elabora defesa e ataque, as escolhas vocabulares e a ornamentação, destacando-se os recursos de repetição. Os resultados de tal enfoque permitiram-nos demonstrar que a *inventio*, a *dispositio* e a *elocutio* estão inter-relacionadas nos debates em que Lourenço participa e que ele se utiliza de diversas modalidades e estratégias iterativas, com destaque para a autolouvação persistente. Nesse *modus faciendi*, os procedimentos de repetição funcionam na organização das composições, atuam na realização da *persuasio* do discurso e contribuem para o desenvolvimento de uma retórica da impertinência. Podemos afirmar, também, que o segrel faz uso da repetição como um recurso para a *amplificatio* tanto no sentido medieval (enquanto método textual em que se realça o tema desenvolvendo-o pela reiteração das mesmas ideias) quanto no sentido clássico (enquanto método discursivo para fazer valer uma ideia ou realizá-

la e, assim, aquilatá-la). Nesse sentido, a construção de uma retórica da impertinência aparece como marca preponderante do *trobar* de Lourenço e muito *pertinente* à sua atuação no debate poético.

No estudo do cancioneiro lourenciano ainda buscamos revisar algumas leituras já feitas pelos editores e estudiosos pesquisados, sobre pontos diversos, relativos, por exemplo, ao estabelecimento e interpretação dos textos, ao funcionamento discursivo das tenções e à autoria e classificação das composições, com o objetivo de oferecer outras percepções e de levantar novas hipóteses que possam contribuir para o entendimento da atuação de Lourenço no Trovadorismo galego-português. Destacamos, nesse sentido, a análise de “Vós que soedes en Corte morar”, que nos permitiu concluir que a composição não é uma tenção, mas um sirventês dialogado, e ponderar que ou o segrel não participou desse diálogo ou este pertenceu a uma outra “fase trovadoresca” de Lourenço, uma vez que a composição não se assemelha ao padrão seguido nas sete tenções analisadas, constituintes do ciclo de burlas que tem como protagonista o segrel, como havia apontado Rodrigues Lapa.

Também observamos que o tema do saber *trobar* e o tópico da autolouvação aparecem na cantiga de escárnio e maldizer e em cantigas de amigo do segrel e cogitamos se os mesmos não constituiriam um traço típico de sua atuação trovadoresca. Além disso, percebemos que o nome do artista carrega etimologicamente o significado do louvor e da vitória, sentidos que se coadunam ao discurso de Lourenço nas tenções. Tais fatores ainda precisam ser mais analisados em trabalhos futuros, mas já nos permitem conjecturar a construção de uma *persona* literária.

Não obstante os momentos de ilação, muitas vezes inevitáveis em se tratando de leitura de objeto medieval trovadoresco, acreditamos que foi possível demonstrar que Lourenço assume um *modus faciendi* particular nas tenções satíricas galego-portuguesas e que há uma adequação entre gênero, tema, recursos poético-retóricos, objetivos discursivos, *persona* poética e nome do segrel.

No percurso de análises empreendido, evidenciamos que a tão cantada incompetência de Lourenço deve ser analisada dentro da esfera retórico-poética das tenções. Pudemos assim compreender que as injúrias que os trovadores dirigiam aos jograis, bem como a outros trovadores, nessas disputas poéticas faziam parte de uma convenção retórica, segundo a qual a acusação de imperícia era argumento comumente empregado para disputar com um adversário sobre quem teria mais habilidade no *trobar*; as censuras literárias aos jograis funcionavam como um *topos*; tais críticas, especialmente no caso de Lourenço, parecem atender à regra do *jugar*

de palabras, exposto pelo rei Sábio em *Las siete partidas*, que recomenda jogar com o avesso da realidade do visado.

Igualmente constatamos que, nesse contexto, a impertinência, realizada textual e discursivamente com as ferramentas iterativas, constituiu-se numa estratégia retórica adequada à atuação de Lourenço nas tenções, pois, como vimos, estas deveriam ser marcadas por traços de oposição, de acordo com a *Arte de trovar*, e a perseverança é um dos cinco fundamentos da Retórica, de acordo com as *Leys d'amors*. De tal modo, se os trovadores lhe vinham frequentemente travar para taxá-lo de incompetente, o segrel deveria, para defender-se e debater de acordo com os preceitos valorizados em seu meio trovadoresco, contrapor-se aos interlocutores, persistindo no autoelogio para afirmar sua capacidade. O *modus faciendi* de Lourenço em suas tenções aproxima-se, nesse sentido, das noções aristotélicas de inconveniências convenientes e de despropósitos a propósito (1994, p. 124), muito adequadas ao texto satírico, segundo João Adolfo Hansen (2011, p. 151).

Enfim, a suposta incompetência, tão criticada pelos trovadores, fazia parte da retórica própria da sátira galego-portuguesa e a impertinência, tão destacada pelos estudiosos, foi uma estratégia muito conveniente ao jogo das tenções. Por tudo isso, acreditamos que Lourenço não foi um polemista medíocre, mas um artista com competência poética para *trobar* e *entençar*, capaz de debater com habilidade na defesa e no ataque, revidando seus adversários adequadamente, sempre de acordo com os preceitos retórico-poéticos e valores cortesões aquilatados em seu círculo socioliterário. Lourenço foi, portanto, pertinente, até no nome.

REFERÊNCIAS

FONTES PRIMÁRIAS

AFONSO X, O SÁBIO. *Cantigas de Santa Maria*. Edição crítica de Walter Mettmann. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1972. 4 v.

AFONSO X, O SÁBIO. Da arte de falar e escrever [*Setenario*]. Tradução de María de la Concepción Piñeiro Valverde. In: MONGELLI, Lênia Márcia; VIEIRA, Yara Frateschi. *A estética medieval*. Cotia: Íbis, 2003. p. 116-118.

[ALFONSO X]. Explicación de Alfonso X [*Declaratio*]. Tradução de Rodríguez Velasco. In: RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D. *Castigos para celosos, consejos para juglares*. Madrid: Gredos, 1999. p. 293-300.

ALFONSO X. *Las siete partidas del Rey Don Alfonso El Sabio: cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*. Madrid: Imprenta Real, 1807. t. I: Partida primera; t. II: Partida segunda y terceira; t. III: Partida quarta, quinta, sexta y septima. Disponível em: <<http://catalog.hathitrust.org/Search/Home?lookfor=%22%20Las%20Partidas.%22&type=subject&inst=>>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

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, 1991.

A POÉTICA galego-portuguesa. Versão e comentário de Yara Frateschi Vieira. *Reel – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, ano 1, n. 1, 2005. (Versão revista para a *Reel*, publicada anteriormente em: MONGELLI, Lênia Márcia; VIEIRA, Yara Frateschi. *A estética medieval*. Dir. Massaud Moisés. Cotia: Íbis, 2003. p. 146-150). Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/reel/article/viewFile/3270/2497>>. Acesso em: 05 abr. 2015.

ARIAS FREIXEDO, Xosé Bieito (Ed.). *Antoloxía de poesía obscena dos trovadores galego-portugueses*. Santiago de Compostela: Positivas, 1993.

ARISTÓTELES. *Retórica*. 2. ed. rev. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo FarmHouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

ARTE de trovar. In: CANCIONEIRO da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti Cod. 10991). Reprodução facsimilada. Lisboa: Biblioteca Nacional; Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982. p. 15-18.

ARTE de trovar do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* de Lisboa. Edição crítica e introdução de Giuseppe Tavani, seguida de fac-símile. Lisboa: Colibri, 1999.

ARTE de trovar do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* de Lisboa. In: LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro; JÚDICE, Nuno. *Cantigas medievais galego-portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, Faculdade de Ciências Sociais e

Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 2011-. (Última atualização em 17 abr. 2015). Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/artedetrovar.asp>>. Acesso em: 22 jul. 2015.

BÍBLIA. A. T. Provérbios. Português. *Bíblia sagrada*: edição pastoral. Tradução da Sociedade Bíblica Católica Internacional. São Paulo: Paulus, 1995. p. 834-858.

BREA, Mercedes (Coord.). *Base de datos da lírica profana galego-portuguesa (MedDB)*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación em Humanidades, ago. 2012. Versión 2.3.3 (Última atualização em 18 jun. 2013). Disponível em: <<http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEDDB2>>. Acesso em: 22 jul. 2015.

CANCIONEIRO da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti Cod. 10991). Reprodução facsimilada. Lisboa: Biblioteca Nacional; Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.

CANCIONEIRO Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803). Reprodução fac-similada. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos – Instituto de Alta Cultura, 1973.

[CÍCERO]. *Retórica a Herênio*. Tradução e interpretação de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

CÍCERO. *De ridiculis. De oratore*, livro II, 216-291. Tradução de Ivan Neves Marques Júnior. In: MARQUES JÚNIOR, Ivan Neves. *O riso segundo Cícero e Quintiliano*: tradução e comentários de *De oratore*, livro II, 216-291 (*De ridiculis*) e da *Institutio oratoria*, livro VI, 3 (*De risu*). 2008. 160 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Latina) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. p. 29-89.

CICERÓN. *El orador [Orator]*. Traducción, introducción y notas de E. Sánchez Salor. Madrid: Alianza, 2006.

DOCTRINA de compondre dictats. In: MARSHALL, J. H. (Ed.). *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*. London: Oxford, 1972. p. 93-98.

FOIXÀ, Jofre de. Regles de trobar. In: MARSHALL, J. H. (Ed.). *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*. London: Oxford, 1972. p. 54-91.

LAPA, Manuel Rodrigues (Ed.). *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Vigo/Lisboa: Ir Indo/João Sá da Costa, 1995.

L'ART de trouver du chansonnier Colocci-Brancuti. Édition et analyse par Jean-Marie D'Heur. *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, v. IX, p. 321-398, 1975.

LLULL, Ramon. *Libro del orden de caballeria. Príncipes y juglares*. Madrid: Espasa-Calpe, 1949.

LOPES, Graça Videira (Ed.). *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 2002.

LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro; JÚDICE, Nuno. *Cantigas medievais galego-portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 2011-. (Última atualização em

17 abr. 2015). Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/artedetrovar.asp>>. Acesso em: 22 jul. 2015.

MOLINIER, Guilhem. *Las flors del gay saber estier dichas las leys d'amors*. Première et deuxième parties. Édition provençal-français publié par Adolphe-Félix Gatién-Arnault. Traduction de M. Marquis d'Aguilar et d'Escouloubre revue et complétée par Gatién-Arnault. Toulouse: J.-B. Paya, 1841. 3 t. Collection Monumens de la littérature romane. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/Search?adva=1&adv=1&tri=&t_relation=cb342964491&q=Las+flors+d+el+gay+saber+estier+dichas+las+leys+d%E2%80%99amors>. Acesso em: 14 abr. 2015.

MOLINIER, Guilhem. *Leys d'amors*. Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux. Publié par Joseph Anglade. Toulouse: Édouard Privat, 1919. 4 t. Disponível em: <<https://archive.org/details/lasleydamorsman01angluoft>>. Acesso em: 14 abr. 2015.

MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos cantares*: antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

MONGELLI, Lênia Márcia; VIEIRA, Yara Frateschi. *A estética medieval*. Cotia: Íbis, 2003.

O'KANE, Eleanor S. Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media. *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, n. 76, p. 1-266, 1959. Anejo II.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *Martin Moya*. Le poesie. Roma: Ateneo, 1968.

PROVÉRBIOS populares portugueses. Disponível em: <<http://proverbios.aborla.net>>. Acesso em: 5 jul. 2015.

QUINTILIANO. *De risu. Institutio oratoria*, livro VI, 3. Tradução de Ivan Neves Marques Júnior. In: MARQUES JÚNIOR, Ivan Neves. *O riso segundo Cícero e Quintiliano*: tradução e comentários de *De oratore*, livro II, 216-291 (*De ridiculis*) e da *Institutio oratoria*, livro VI, 3 (*De risu*). 2008. 160 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Latina) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. p. 90-146.

RIQUIER, Guiraut. Da dignidade da ciência de trovar [sobre a *Supplicatio* e a *Declaratio*]. In: MONGELLI, Lênia Márcia; VIEIRA, Yara Frateschi. *A estética medieval*. Cotia: Íbis, 2003. p. 128-132.

SEVILLA, San Isidoro de. *Etimologías*. Edición bilíngue latim-español. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.

TAVANI, Giuseppe (Ed.). *Lourenço*: poesie e tenzoni. Modena: Società Tipografica Editrice Modenese, 1964.

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

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis. Mil provérbios portugueses. *Revista Lusitana*, Lisboa, n. 7, p. 29-71, 1986. Nova série.

VENDÔME, Mateo de. *El arte del verso*. Edición y traducción de Maria del Rosario Neira Piñeiro. Madrid: Arco, 2012. (Colección Perspectivas: Textos).

VENDÔME, Matthieu de. [Da elegância da versificação]. Tradução de Angélica Chiapetta e Ana María Sánchez Tarrío. In: MONGELLI, Lênia Márcia; VIEIRA, Yara Frateschi. *A estética medieval*. Cotia: Íbis, 2003. p. 69-71.

VIDAL DE BESALÚ, Raimon. El arte del juglar (*Abril issi 'e mais intrava*). Tradução de Jesús D. Rodríguez Velasco. In: RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D. *Castigos para celosos, consejos para juglares*. Madrid: Gredos, 1999. p. 161-219.

VIDAL DE BESALÚ, Raimon. *Razos de trobar*. In: MARSHALL, J. H. (Ed.). *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*. London: Oxford, 1972. p. 2-25.

VINSAUF, Godofredo de. *Poetria nova*. Edición crítica y traducción de Ana María Calvo Revilla. Madrid: Arco, 2008. (Colección Perspectivas: Textos).

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Ed. bilíngue. Tradução e comentário de Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Tessitura; Crisálida, 2005.

FONTES SECUNDÁRIAS (ESTUDOS)

ABIKER, Séverine. *L'écho paradoxal – étude stylistique de la répétition dans les récits brefs en vers, XIIè-XIVè siècles*. 2008. 568 f. Tese (Doctorat de Langue et Littérature Françaises) – Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, U. F. R. Lettres et Langues, Université de Poitiers, Poitiers, 2008.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás. Prologo. In: VINSAUF, Godofredo de. *Poetria nova*. Edición crítica y traducción de Ana María Calvo Revilla. Madrid: Arco, 2008. (Colección Perspectivas: Textos). p. 7-10.

ALVAR, Carlos. Il dibattito nella poesia dei *cancioneros*. In: PEDRONI, Matteo; STÄUBLE, Antonio (Org.). *Il genere "tenzone" nelle letterature romanze delle Origini*. Ravenna: Longo, 1999. p. 355-362.

ALVAR, Carlos. Las poesías de Pedro García de Ambroa. *Studi Mediolatini e Volgari*, v. XXXII, p. 11-40, 1986.

ANGLADE, Joseph. Études sur les *Leys d'amors*. In: LEYS d'amors. Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux publié par Joseph Anglade. Toulouse: Privat, 1919. t. IV. Disponível em: <<https://archive.org/details/lasleysdamorsman01angluoft>>. Acesso em: 14 jun. 2015.

ASENSIO, Eugenio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. 2. ed. aum. Madrid: Gredos, 1970.

BASTOS, Douglas Santos. Os jograis como agentes culturais na medievalidade ibérica: séculos XIII-XIV. *Roda da Fortuna: Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medieval*, v. 2, n. 1, p.

172-183, 2013. Disponível em: <<http://www.revistarodadafortuna.com/#!2013-1/cgiw>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

BATTAGLIA, Salvatori. Giullari. In: ENCICLOPEDIA Italiana. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1993. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/giullari_%28Enciclopedia-Italiana%29/>. Acesso em: 22 abr. 2015.

BEC, Pierre. *La joute poétique: de la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*. Paris: Les Belles Lettres, 2000.

BELTRAN, Vicenç. *A cantiga de amor*. Traducción de Xela Arias. Vigo: Xerais, 1995.

BELTRAN, Vicenç. Dobre. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org. e Coord.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. 2. ed. Tradução de José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Caminho, 2000. p. 219-220. [2000a]

BELTRAN, Vicenç. Leixa-pren. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org. e Coord.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. 2. ed. Tradução de José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Caminho, 2000. p. 386-387. [2000b]

BELTRAN, Vicenç. Mozdobre. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org. e Coord.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. 2. ed. Tradução de José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Caminho, 2000. p. 467-468. [2000c]

BRANDENBERGER, Tobias. Trovadores y juglares en la *tençon* gallego-portuguesa medieval. In: PEDRONI, Matteo; STÄUBLE, Antonio (Org.). *Il genere "tenzone" nelle letterature romanze delle Origini*. Ravenna: Longo, 1999. p. 379-389.

BREA, Mercedes. La parasíntesis en las *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*. *Verba – Anuario Gallego de Filología*, Santiago de Compostela, v. 4, p. 127-136, 1977.

BREA, Mercedes. *Vós que soedes en corte morar*, un caso singular. In: _____ (Org.). *Pola melhor dona de quantas fez nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2009. p. 97-114.

CALVO REVILLA, Ana María. [Capítulos 1 e 2: “La *Poetria nova* de Godofredo de Vinsauf” e “Estructura textual comunicativa de la *Poetria nova*”]. In: VINSAUF, Godofredo de. *Poetria nova*. Edición crítica y traducción de Ana María Calvo Revilla. Madrid: Arco, 2008. (Colección Perspectivas: Textos). p. 11-130.

CALVO REVILLA, Ana María. Tratamiento de la *elocutio* en las *artes poetriae* medievales. In: GONZÁLEZ CARRILLO, Antonio Manuel (Ed.). *Post tenebras spero lucem*. Los estudios gramaticales en la España medieval y renacentista. Universidad de Granada; Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 2010. p. 13-32.

CORREIA, Ângela. O outro nome da ama: uma polémica suscitada pelo trovador Joam Soares Coelho. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 142, p. 51-64, out./dez. 1996.

CORREIA, Ângela. O sistema das coblas na lírica galego-portuguesa. *Medioevo y Literatura*, Granada, v. 1, p. 75-90, sept./oct. 1995.

CUNHA, Celso. *Estudos de poética trovadoresca*. Versificação e ecdótica. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1961.

CUNHA, Celso. Sobre o dobre e seu emprêgo nas Cantigas de Paay Gómez Charinho. *Revista Brasileira de Filologia*, Rio de Janeiro, v. 1, t. II, p. 161-174, 1955. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.com.br/rbf/01_02/>. Acesso em: 16 abr. 2015.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). 3. ed. São Paulo: Edusp, 2013.

ECO, Humberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução de Mario Sabino Filho. Record: Rio de Janeiro, 2010.

FARAL, Edmond. *Les jongleurs en France au Moyen Âge*. Paris: Champion, 1910.

FERNANDES, Raúl Cesar Gouveia. Amor e Cortesia na Literatura Medieval. *Notandum*, Murcia, ano IV, n. 7, p. 63-68, ene./jun. 2001. Disponível em: <https://www.academia.edu/6695898/Amor_e_Cortesia_na_Literatura_Medieval>. Acesso em: 31 jul. 2015.

FILGUEIRA VALVERDE, José. A inserción do *verbo antigo* na literatura medieval. In: _____. *Estúdios sobre lírica medieval*. Traballos dispersos (1925-1987). Vigo: Galáxia, 1992. p. 165-182.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Passagem, 1992.

GONÇALVES, Elsa. Tenção. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org. e Coord.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. 2. ed. Tradução de José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Caminho, 2000. p. 622-624.

HANSEN, João Adolfo. Anatomia da sátira. In: VIEIRA, Brunno V. G.; THAMOS, Márcio. *Permanência clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras, 2011. p. 145-169.

JONES, David J. *La tenson provençale: étude d'un genre poétique, suivie d'une édition critique de quatre tensons et d'une liste complete des tensons provençales*. Paris: E. Droz, 1934.

KLAUBER, Véronique. Débat. In: DICTIONNAIRE des genres e notions litteraires. 2^o éd. augm. Paris: Encyclopaedia Universalis; Albin Michel, 2001. p. 182-183. [2001a]

KLAUBER, Véronique. Répétition, procédés de. In: DICTIONNAIRE des genres e notions litteraires. 2^o éd. augm. Paris: Encyclopaedia Universalis; Albin Michel, 2001. p. 650. [2001b]

LANCIANI, Giulia. Per una tipologia della tenzone galego-portoghese. *Medioevo y Literatura*, Granada, v. 1, p. 117-130, sept./oct. 1995.

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. *As cantigas de escarnio*. Traducción de Silvia Gaspar. Vigo: Xerais de Galicia, 1995.

LANG, Henry R. A repetição de palavras rimantes na fiinda dos trovadores galaico-portugueses. In: _____. *Cancioneiro d'el Rei Dom Denis e estudos dispersos*. Edição organizada por Lênia Marcia Mongelli e Yara Frateschi Vieira. Niterói: Eduff, 2010. (Coleção Estante Medieval, n. 6). p. 593-607. [2010 a]

LANG, Henry R. *Rims equivocs e derivatius* em português arcaico. In: _____. *Cancioneiro d'el Rei Dom Denis e estudos dispersos*. Edição organizada por Lênia Marcia Mongelli e Yara Frateschi Vieira. Niterói: Eduff, 2010. (Coleção Estante Medieval, n. 6). p. 541-546. [2010 b]

LANG, Henry R. Sobre o Cancioneiro da Ajuda. In: _____. *Cancioneiro d'el Rei Dom Denis e estudos dispersos*. Edição organizada por Lênia Marcia Mongelli e Yara Frateschi Vieira. Niterói: Eduff, 2010. (Coleção Estante Medieval, n. 6). p. 383-454. [2010 c]

LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. Coimbra: Coimbra Ed., 1973.

LAPA, Manuel Rodrigues. Recensão a *Lourenço: poesie e tenzoni*, de Giuseppe Tavani. *Grial*, t. 3, n. 10, p. 486-488, out./nov./dez. 1965.

LAPA, Manuel Rodrigues. Recensão a *Le poesie di Ayra Nunez*, de Giuseppe Tavani. *Boletim de Filologia*, Lisboa, t. XXII, p. 177-185, 1971. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/search.html?ordering=newest&searchphrase=all&searchword=boletim+filologia++tomo+xxii>>. Acesso em: 02 fev. 2015.

LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*. Versión española de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1966. 3 t.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 5. ed. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. 2. ed. Tradução de Stephania Matousek. Petrópolis: Vozes, 2009.

LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1994.

LINDT, Grazia. Analisi comparata della tenzone e del contrasto in base alla semiologia e alla semantica strutturale. In: PEDRONI, Matteo; STÄUBLE, Antonio (Org.). *Il genere "tenzone" nelle letterature romanze delle Origini*. Ravenna: Longo, 1999. p. 47-71.

LOPES, Graça Videira Lopes. Branco e vermelho: poesia dos trovadores provençais (V) – Raimbaut d' Aurenga e Giraut de Bornelh. *Palavra comum*, 23 abr. 2014. Disponível em: <<http://palavracomum.com/2014/04/23/branco-e-vermelho-poesia-dos-trovadores-provencais-v-raimbaut-d-aurenga-e-giraut-de-bornelh/>>.

LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 1994.

LOPES, Graça Videira. Os ciclos satíricos nos cancioneiros peninsulares. In: FLITTER, Derek; BAUBETA, Patricia Obder de (Coord.). *Ondas do Mar de Vigo – Actas do Simpósio*

Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa. Birmingham: University of Birmingham, 1998. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index_ficheros/ciclos.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2015.

LÓPEZ ELUM, Pedro. Contribución al estudio de los juglares en la época de Jaime I. *Ligarzas*, Valencia, n. 4 p. 245- 258, 1972.

LORENZO GRADÍN, Pilar. El ‘dobre’ gallego-portugués o la estética de la simetria. *Vox Romanica*, n. 56, p. 212-241, 1997.

MADERO, Marta. *Manos violentas, palabras vedadas: la injuria en Castilla y León (siglos XIII-XV)*. Madrid: Taurus, 1992.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Fernão Lopes e a retórica medieval*. Niterói: Eduff, 2010. (Coleção Estante Medieval, n. 5).

MARCENARO, Simone. Le rime equivoche nella lirica profana galego-portoghese. *La Parola del Testo*, v. 12, p. 1-22, 2008. Disponível em: <https://www.academia.edu/2243188/Le_rime_equivoche_nella_lirica_profana_galego-portoghese>. Acesso em: 27 ago. 2015.

MARCENARO, Simone. Le tenzoni di Pero Garcia Burgalés. Edizione critica e problemi attributivi. *Carte Romanze*, v. 1, n. 2, p. 7-28, 2013. Disponível em: <<http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/article/view/3506/3678>>. Acesso em 27 ago. 2015.

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

MARQUES JÚNIOR, Ivan Neves. *O riso segundo Cícero e Quintiliano: tradução e comentários de De oratore*, livro II, 216-291 (*De ridiculis*) e da *Institutio oratoria*, livro VI, 3 (*De risu*). 2008. 160 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Latina) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

MARTIN, Henri-Jean. Lecture (pratiques de). In: DICTIONNAIRE des genres e notions litteraires. 2^e éd. augm. Paris: Encyclopaedia Universalis; Albin Michel, 2001. p. 415-429.

MATTOSO, José. A nobreza medieval galaico-portuguesa: a identidade e a diferença. In: _____. *Portugal medieval: novas interpretações*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, [s. d]. p. 171-196.

MEDINA GRANDA, Rosa María. La repetición sinonímica en la Chansó cortés occitana: una primera aproximación desde el ‘motivo registral’, el ‘coupling poético’ y las ‘imágenes mentales’. In: RIEGER, Angelica; SUMIEN, Domergue. *Actes du IXe Congrès International de l’Association Internationale d’Études Occitanes*. Aix-La-Chapelle, 2008. p. 217-224.

MEHL, Jean-Michel. Jogo. Tradução de Flávio de Campos. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. 2. ed. Bauru: Edusc, 2006. v. II, p. 25-36.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. 6. ed. corr. y aum. [de *Poesía juglaresca y juglares*, 1924]. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.

MONGELLI, Lênia Márcia. Prefácio. In: MONGELLI, Lênia Márcia (Coord.). *Trivium e Quadrivium: as artes liberais na Idade Média*. Cotia: Íbis, 1999. p. 71-112. [1999a]

MONGELLI, Lênia Márcia. Retórica: a virtuosa elegância do bem dizer. In: MONGELLI, Lênia Márcia (Coord.). *Trivium e Quadrivium: as artes liberais na Idade Média*. Cotia: Íbis, 1999. p. 71-112. [1999b]

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 educativa. In: ALFONSO X, *Partida Segunda de Alfonso X El Sabio*. Manuscrito 12794 de la B. N. Edición de Aurora Juárez Blanquer y Antonio Rubio Flores. Granada: Ácaro, 1991. p. 357-373.

MORAES, Alexandre Santos de. Os sentidos da itinerância dos *aedos* gregos. *Phoênix*, Rio de Janeiro, ano 15, v. 15, n. 2, p. 62-73, 2009.

NEIRA PIÑEIRO, María del Rosario. [Capítulo “Comentário preliminar”]. In: VENDÔME, Mateo de. *El arte del verso*. Edición y traducción de María del Rosario Neira Piñeiro. Madrid: Arco, 2012. (Colección Perspectivas: Textos). p. 9-22.

OLIVEIRA, António Resende de. *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri, 1994.

OLIVEIRA, António Resende de. Jograal. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org. e Coord.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. 2. ed. Tradução de José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Caminho, 2000. p. 339-340.

OLIVEIRA, António Resende de. *O trovador galego-português e o seu mundo*. Lisboa: Notícias, 2001.

OLIVEIRA, António Resende de. Segrel. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org. e Coord.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. 2. ed. Tradução de José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Caminho, 2000. p. 609-611.

PEDROSA, José Manuel. Reseña sobre *La joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*, de Pierre Bec. *Revista de Poética Medieval*, Alcalá de Henares, n. 6, p. 135-139, 2001. Disponível em: <<http://dSPACE.uah.es/dSPACE/handle/10017/4347>>. Acesso em: 06 jan. 2015.

QUEIROZ, Tereza Aline Pereira de. Aprender a saber na Idade Média. In: MONGELLI, Lênia Márcia (Coord.). *Trivium e Quadrivium: as artes liberais na Idade Média*. Cotia: Íbis, 1999. p. 9-31.

RIQUER, Martín de. Introducción a la lectura de los trovadores. In: _____. *Los trovadores: historia literaria y textos*. 3. ed. Barcelona: Ariel, 1992. 3 t. T. I, p. 9-102.

ROBL, Afonso. *As impertinências do jogral Lourenço: análise filológica de quatorze cantigas polêmico-satíricas medievais*. 1981. 268 f. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

ROBL, Afonso. A versificação nas cantigas polêmico-satíricas do jogral Lourenço. *Revista Letras*, Curitiba, n. 37, 1988. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/19228/12520>>. Acesso em: 11 mar. 2015.

ROBL, Afonso. Lourenço: jogral impertinente. *Revista Letras*, Curitiba, n. 32, 1983. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/19340/12636>>. Acesso em: 11 mar. 2015.

ROBL, Afonso. O galego-português. *Revista Letras*, Curitiba, n. 31, 1982. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/19347/12642>>. Acesso em: 11 mar. 2015.

RODRIGUES, Angela Cecília de Souza. *Uma teoria literária nas entrelinhas da sátira galego-portuguesa*. São Paulo, 1979. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1979.

RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D. *Castigos para celosos, consejos para juglares*. Madrid: Gredos, 1999.

SILVA, Manuel Álvaro Ferreira da. *A tenção galego-portuguesa: estudo de um género e edição de textos*. 1993. 281 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Universidade de Lisboa. Lisboa, 1993.

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, 2013.

SODRÉ, Paulo Roberto. O *jugar de palabras* nas rubricas explicativas das cantigas de escárnio e maldizer. In: MASSINI-CAGLIARI, Gladis; MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho; SODRÉ, Paulo Roberto (Org.). *Fontes e edições*. Araraquara: GT de Estudos Medievais da Anpoll, 2012. Série Estudos Medievais III. Disponível em: <<http://www.anpoll.org.br/gtestudosmedievais/phocadownload/fontesedicoes3/paulo.pdf>>. Acesso em: 30 fev. 2015.

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

SOUTO CABO, José António. Pedro Garcia de Ambroa e Pedro de Ambroa, *Revista de Literatura Medieval*, v. 18, p. 225-248, 2006.

SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. 2 ed. rev. São Paulo: Ateliê, 2003.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. 2. ed. Cotia: Ateliê, 2002.

STOTZ, Peter. *Conflictus*. Il contrasto poetico nella letteratura latina medievale. In: PEDRONI, Matteo; STÄUBLE, Antonio (Org.). *Il genere “tenzone” nelle letterature romanze delle Origini*. Ravenna: Longo, 1999. p. 166-187.

TAVANI, Giuseppe. A poética do cancioneiro da Biblioteca Nacional e as artes de trovar catalães e provençais do século XII e do início do século 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. p. 7-31.

TAVANI, Giuseppe. Introduzione. In: _____ (Ed.). *Lourenço: poesie e tenzoni*. Modena: Società Tipografica Editrice Modenese, 1964. p. 15-28.

TAVANI, Giuseppe. Lourenço, jogral. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org. e Coord.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. 2. ed. Tradução de José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Caminho, 2000. p. 425-427.

TAVANI, Giuseppe. O jogral Lourenço. In: _____. *Ensaio portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988. p. 181-190.

TAVANI, Giuseppe. *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Ateneo, 1967.

TAVANI, Giuseppe. *Trovadores e jograis: introdução à poesia medieval galego-portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2002.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Glosas marginais ao cancioneiro medieval português*. Tradução de Yara Frateschi Vieira, José Luís Rodríguez, M. Isabel Morán Cabanas e José António Souto Cabo. Coimbra: Universidade de Coimbra; Universidade de Santiago de Compostela; Editora Unicamp, 2004.

VENTURA, Joaquim. Sátira e aldraxe entre trovadores e xograis. In: BREA, Mercedes (Coord.) *O cantar dos trovadores*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993. p. 533-550.

VERÍSSIMO, Thiago Costa. O nome na sátira medieval: estudo de três personagens dionisinos à luz da *interpretatio nominis*. 2008. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2008.

VIEIRA, Yara Frateschi. O escândalo das amas e tecedeiras nos cancioneiros galego-portugueses. *Revista Colóquio Letras*, Lisboa, n. 76, nov. 1983, p. 18-27.

VIEIRA, Yara Frateschi. “O processo da ama”: passado e presente de uma polémica trovadoresca. In: FERREIRO, Charo; PENA, Inmaculada (Coord.). *O Cancioneiro da Ajuda cen anos depois*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004. p. 79-98.

WEIJERS, Olga. *Queritur utrum: recherches sur la 'disputatio' dans les universités médiévales*. Turnhout: Brepols, 2009. (Coleção Studia Artistarum, n. 20).

FONTES TERCIÁRIAS (OBRAS DE REFERÊNCIA)

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e acresc. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Vocabulário histórico-cronológico do português medieval*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/MEC, 2007. 1 CD-ROM.

DICTIONNAIRE des genres e notions littéraires. 2^e éd. augm. Paris: Encyclopaedia Universalis; Albin Michel, 2001.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 4. ed. Rio de Janeiro: CNME, 1967.

GONZÁLEZ SEOANE, Ernesto (Coord.); ÁLVAREZ DE LA GRANJA, María; BOULLÓN AGRELO, Ana Isabel. *Dicionario de dicionarios do galego medieval. Corpus lexicográfico medieval da lingua galega*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega/Universidade de Santiago de Compostela, [2012]. Disponível em: <<http://sli.uvigo.es/DDGM/>>. Acesso em: 28 jun. 2015.

HONNORAT, Simon-Jules. *Dictionnaire provençal-français ou Dictionnaire de langue d'oc, suivi d'un Vocabulaire français-provençal*. Digne: Repos, 1846-1848. 4 v.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org. e Coord.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. 2. ed. Tradução de José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Caminho, 2000. [1. ed.: 1993]

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval*. 2. ed. Bauru: Edusc, 2006. 2 v.

LOYN, Henry (Org.). *Dicionário da Idade Média*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

MISTRAL, Frédéric. *Lou trésor dou Félibrige ou Dictionnaire provençal-français*. Raphèle-lès-Arles: Marcel Petit, 1979. 2 t.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev., ampl. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013.

SILVA, Joaquim Carvalho da. *Dicionário da língua portuguesa medieval*. Londrina: Eduel, 2007.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA²⁶⁷

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

BELTRAN, Vicenç. Tipos y temas trovadorescos, XV. Johan Soarez Coelho y el ama de don Denis. *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, v. LXXV, n. 1, p. 13-43, jan. 1998.

BELTRAN, Vicenç. Trovadores en la corte de Alfonso X. *Alcanate*, Sevilla, v. V, p. 163-190, 2006-2007. Disponível em: <http://institucional.us.es/revistas/alcanate/5/art_7.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2015.

BILLY, Dominique. Entre sens et non sens: approches comparatives de la *tenso* d’oc et du *jeu-parti* arrageois. In: PEDRONI, Matteo; STÄUBLE, Antonio (Org.). *Il genere “tenzone” nelle letterature romanze delle Origini*. Ravenna: Longo, 1999. p. 237-313.

BRANCO, António. Sobre a sátira medieval [crítica a *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, de Graça Videira Lopes]. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 142, p. 195-198, out. 1996. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?issue&n=142>>. Acesso em: 02 fev. 2013.

CABRERA, Guerau de. A cabra, juglar (*Cabra juglar*). Tradução de Jesús D. Rodríguez Velasco. In: RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D. *Castigos para celosos, consejos para juglares*. Madrid: Gredos, 1999. p. 221-243.

CALANSON, Guiraut de. A Fadet, juglar (*Fadetz juglar*). Tradução de Jesús D. Rodríguez Velasco. In: RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D. *Castigos para celosos, consejos para juglares*. Madrid: Gredos, 1999. p. 245-267.

CARVALHO, Raimundo. Um ramo de outro para Virgílio. In: CURTIUS, Alexandre; CARVALHO, Raimundo; SALGUEIRO, Wilberth. *Todos os poemas o poema*. Vitória: Edufes, 2014. p. 33-42.

CICERÓN. *Obras completas*. Tradução de Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1924. T. I: *De la invención retórica, Retórica a C. Herennio, Tópicos a Cayo Trebacio, Particiones oratórias, Del mejor género de oradores*.

CORTÉS TOVAR, Rosario. *Teoría de la sátira: análisis de Apocolocyntosis de Séneca*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1986.

COSTA, Marco Antônio da. *Cícero e a retórica do exílio: as figuras de repetição*. 2013. 140 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

COSTA, Ricardo da. A educação na Idade Média: a *Retórica nova* (1301) de Ramon Llull. *Revista Notandum*, Porto, ano XI, n. 16, p. 29-38, 2008.

²⁶⁷ Fontes primárias e secundárias estudadas, que não foram citadas no corpo da tese, mas contribuíram para a realização do trabalho.

COSTA, Ricardo da. O papel do amor cortês e dos jograis na Educação da Idade Média: Guilherme da Aquitânia (1071-1127) e Ramon Llull (1232-1316). In: CASTRO, Roberto C. G. (Org.). *O Intérprete do Logos – Textos em homenagem a Jean Lauand*. São Paulo: Factash/ESDC, 2009. p. 231-244.

CUNHA, Viviane. Apresentação. In: _____ (Org.). *As pastorelas de Guiraut Riquier*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 5-8.

FERREIRA, Manuel Pedro. *Ambiguidade, repetição, interpretação: o caso das Cantigas de Santa Maria 162 e 267. Verba: Anuario Galego de Filoloxía*, Santiago de Compostela, anexo 67, p. 287-298, 2010. (Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa – edición ao coidado de Mariña Arbor Aldea e Antonio F. Guiadanes.)

FERREIRA, Manuel Pedro. Jograis, contrafacta, formas musicais: cultura urbana nas cantigas de Santa Maria. *Alcanate*, Sevilla, v. VIII, p. 43-53, 2012-2013. Disponível em: <http://institucional.us.es/revistas/alcanate/8/art_2.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2015.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Modelo e imagem. O pensamento analógico medieval. *Bulletin du Centre d'Études Médiévales*, Auxerre, Hors-série n. 2 (Le Moyen Âge vu d'ailleurs), 2008. Disponível em: <<http://cem.revues.org/9152>>. Acesso em: 25 jun. 2015.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Similibus simile cognoscitur*. O pensamento analógico medieval. *Medievalista*, Lisboa, n. 14, jul./dez. 2013. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA14/junior1402.html>>. Acesso em: 25 jun. 2015.

GALLY, Michèle. Entre sens et non sens: approches comparatives de la *tenso* d'oc e du *jeu-parti* arrageois. In: PEDRONI, Matteo; STÄUBLE, Antonio (Org.). *Il genere "tenzone" nelle letterature romanze delle Origini*. Ravenna: Longo, 1999. p. 223-235.

GÉRARD-ZAI, Marie-Claire. La forme dialogique dans Las Novas del Papagay occitanes. PEDRONI, Matteo; STÄUBLE, Antonio (Org.). *Il genere "tenzone" nelle letterature romanze delle Origini*. Ravenna: Longo, 1999. p. 329-339.

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel. La corte de Alfonso X el Sabio. *Alcanate*, Sevilla, v. V, p. 13-30, 2006-2007). Disponível em: <http://institucional.us.es/revistas/alcanate/5/art_1.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2015.

GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago. La función de los paratextos en la caracterización de los géneros satíricos gallegoportugueses: La distinción escarnio-maldecir y las posibles definiciones retrospectivas. *La Corónica*, Williamsburg, v. 40, n. 2, p. 121-143, Spring 2012. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/la_coronica/toc/cor.40.2.html>. Acesso em: 22 abr. 2015.

KOCH, Ingedore. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997.

LAGARES, Xoán Carlos. Elementos para uma nova antologia da poesia profana medieval galego-portuguesa. In: JORNADA NACIONAL DE FILOLOGIA: A FILOLOGIA DE ONTEM, DE HOJE E DE AMANHÃ, 4., 2005, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2005. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/ivjnf/07.html>>. Acesso em: 22 jan. 2015.

LAPA, Manuel Rodrigues. Da versificação medieval. In: _____. *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965. p. 177-201.

LAPA, Manuel Rodrigues. Recensão a *Le poesie di Ayras Nunez*, de Giuseppe Tavani. *Boletim de Filologia*, Lisboa, t. XXII, p. 177-185, 1971. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/search.html?ordering=newest&searchphrase=all&searchword=boletim+filologia++tomo+xxii>>. Acesso em: 02 fev. 2015.

LÉRTORA MENDOZA, Celina. Dialéctica medieval ou a arte de discutir cientificamente. In: MONGELLI, Lênia Márcia (Coord.). *Trivium e Quadrivium: as artes liberais na Idade Média*. Cotia: Íbis, 1999. p. 113-158.

LOPES, Carlos Alberto Gonçalves. A repetição na Língua Portuguesa. *Revista Philologus*, ano 11, n. 32, [s. d.].

LOPES, Graça Videira. Algumas notas sobre a base de dados *Cantigas medievais galego-portuguesas*. *Medievalista*, Lisboa, n. 12, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA12/lopes1202.html>>. Acesso em: 02. fev. 2015.

LÓPEZ-AYDILLO, Eugenio. Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas. *Revue Hispanique*, Vaduz, v. LVII, p. 315-619, 1923.

LORENZO GRADÍN, Pilar. Ideal caballeresco y sátira personal en la lírica gallego-portuguesa. In: CECCO Angiolieri e la poesía satírica medieval. Firenze: Fondazione Ezio Franceschini, 2005. p. 159-195.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. Da Retórica medieval. In: MASSINI-CAGLIARI, Gladis et al. *Metodologias*. Rio de Janeiro: GT de Estudos Medievais da Anpoll, 2008. (Série Estudos Medievais, v. I). Disponível em: <<http://www.anpoll.org.br/gtestudosmedievais/index.php/publicacoes/metodologias.html>>. Acesso em: 26 dez. 2015.

MARIMÓN LLORCA, Carmen. Retórica y poética en la Edad Media: apuntes para una teoría composicional del discurso literario. *Medioevo y Literatura*, Granada, v. 3, p. 171-181, sept./oct. 1995.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*. 7. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

MENICHETTI, Aldo. La tenzoni fittizie di Chiaro Davanzati. In: PEDRONI, Matteo; STÄUBLE, Antonio (Org.). *Il genere "tenzone" nelle letterature romanze delle Origini*. Ravenna: Longo, 1999. p. 33-45.

MONGELLI, Lênia Márcia. Estudos interdisciplinares sobre o trovadorismo galaico-português. In: MASSINI-CAGLIARI, Gladis et al. *Metodologias*. Rio de Janeiro: GT de Estudos Medievais da Anpoll, 2008. (Série Estudos Medievais, v. I). Disponível em: <<http://www.anpoll.org.br/gtestudosmedievais/index.php/publicacoes/metodologias.html>>. Acesso em: 26 fev. 2015.

MONGELLI, Lênia Márcia. Resenha crítica a *Glosas marginais ao cancionero medieval português de Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, edição de Yara Frateschi Vieira et al. *Signum. Revista da Associação Brasileira de Estudos Medievais* (Abrem), São Paulo, n. 8, p. 429-435, 2006.

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. La norma retórica en la obra de Alfonso X. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL, 5., 1993, Granada. *Actas...* Granada: [s. n.], 1995. v. 1, p. 147-170.

OLIVA NETO, João Angelo. Riso invectivo vs. riso anódino e as espécies de iambo, comédia e sátira. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 7, p. 77-98, jun. 2003.

RIBÉMONT, Bernard. Olga Weijers, *La “disputatio” dans les Facultés des arts au Moyen Âge* [Resenha]. *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 2003 (mis en ligne le 15 juillet 2008). Disponível em <<http://crm.revues.org/260>>. Acesso em: 18 abr. 2015.

SÁEZ DURÁN, Juan; VÍÑEZ SÁNCHEZ, Antonia. Expresiones fijas en las cantigas gallego-portuguesas. *Medioevo y Literatura*, Granada, v. 4, p. 261-271, sept./oct. 1995.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. Nomes não mentem (quase nunca): “Noite de almirante”, de Machado de Assis, à luz da onomástica. In: _____. *Prosa sobre prosa: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções*. Vitória: Edufes, 2013.

SCHOLBERG, Kenneth R. *Sátira e invectiva en la España medieval*. Madrid: Gredos, 1971.

SÈRE, Bénédicte. La *disputatio* dans l’université médiévale, esquisse d’un usage public du raisonnement? In: BOUCHERON, Patrick; OFFENSTADT, Nicolas (Org.). *L’espace public au Moyen Âge*. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.

SODRÉ, Paulo Roberto. As tenções e o avesso no jogo satírico de Afonso X. In: TELLES, Célia Marques; SANTOS, Rosa Borges dos (Org.). *Filologia, críticas e processos de criação*. Curitiba: Appris, 2012. Cap. 22, p. 285-298.

SODRÉ, Paulo Roberto. João Soares Coelho, Picandon e um jogo de avessos: sobre “Vedes, Picandon, soo maravilhado”. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA, 22., 2009, Salvador. *Anais...* Salvador: Abraplip, 2010. p. 1000-1011.

SOUTO CABO, José António. *Os cavaleiros que fizeram as cantigas: aproximações às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*. Niterói: Eduff, 2012. (Coleção Estante Medieval, n. 8)

SOUZA, Risonete Batista de. Martin Soares e a arte do ben falar. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 5., 2003, Salvador. *Anais...* Salvador, 2005. p. 131-137.

SOUZA, Risonete Batista de. *Os fremosos cantares do trovador Martin Soares*. 2002. 197f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

SUITNER, Franco. Metamorfosi di motivi comico-giullareschi in Iacopone. In: PEDRONI, Matteo; STÄUBLE, Antonio (Org.). *Il genere “tenzone” nelle letterature romanze delle Origini*. Ravenna: Longo, 1999. p. 133-145.

VASCONCELOS, Beatriz Avila. *Ciência do dizer bem: a concepção de Retórica de Quintiliano em Institutio oratoria*, II, 11-21. São Paulo: Humanitas, 2005.

VASCONCELOS, Beatriz Avila. Quatro princípios de educação oratória segundo Quintiliano. *Phaos – Revista de Estudos Clássicos*, Campinas, v. 2, p. 205-225, 2002.

VIEIRA, Yara Frateschi. Carolina Michaëlis e a lírica galego-portuguesa. *Línguas e Literaturas*, Porto, s. II, v. XVIII, p. 73-78, 2001.

VIEIRA, Yara Frateschi. Recensão crítica a *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, edição de Graça Videira Lopes. *Românica*, Lisboa, v. 12, p. 255-258, 2003.

VIEIRA, Yara Frateschi; MORÁN CABANAS, Maria Isabel; SOUTO CABO, José António. *O caminho poético de Santiago*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ANEXOS

ANEXO A – CANTIGAS DE LOURENÇO

A1 – *Cantiga de escárnio e maldizer V 1033:*

Pedr' Amigo duas sobervhas faz
ao trobar, e queixa-sse muyt' én
o trobar, aquesto sey eu muyt' bem:
ca diz que lhi faze de mal assaz.
con seus cantares vai-o escarnir;
ar diz que o leix' eu, que ssey seguir
o trobar e todo quant' en el jaz.

En aquestas sobervhas duas som
que Pedr' Amigo en trobar vay fazer:
ena hũa vay-o escarnazer
con seus cantares sempre en ssey son.
ena outra vay de min desloar:
d' esto se queixa muyt' mal o trobar
ca ten comigo én tod' a razon.

Mais dizede: porque lh' o ssoffrerey
a Pedr' Amigo, se me mal disser
de meus mesteres, poi-los ben fezer,
e demais o trobar de mi ja partirey?
Se el sem-conhocer perficará
do que me diz quenquer veerá
que fazo bem esta que me filhey.

A2 – *Cantiga de amor B 1102, V 693:*

Senhor fremosa, oy eu dizer
que vos levaron d' u vus eu leixei
e d' u os meus olhos de vós quytey:
aquele dia fora ben de morrer
*eu, e non vira atan gran pesar
qual mi Deus quis de vós amostrar.*

Porque vos foron, mha senhor, casar
e non ousastes, vós, dizer ca non:
por én, senhor, assy Deus mi pardon,
mays mi valera ja de me matar
*eu, e non vira atan gran pesar
qual mi Deus quis de vós amostrar.*

A3 – *Cantiga de amor B 1115, V 706:*

Estes con que eu venho preguntei
quant' á que vehemus, per boa fe,
d' essa terra hu a mha senhor é;
mays dizen-mh o que lhis non creerey

*dizen que mays d' oyto dias non á
e a mi é que mays d' un an' y á!*

Mays de pran non lhe-lo poss' eu creer
aos que dizen que tan pouc' á hy
que m' eu, d' u est a mha senhor, parti;
mays que mi queren creente fazer?
*Dizen que mays d' oyto dias non á
e a mi é que mays d' un an' y á!*

Mentr' eu morar hu non vir a mha senhor
se m' oyto dias tant' am a durar
mays me valrria logu' en me matar,
se m' oyto dias tan gran sazón for.
*Dizen que mays d' oyto dias non á
e a mi é que mays d' un an' y á!*

E sse mays de oyto dias non son
que de mha senhor foy alongado
forte preyto tenho começado
poys m' oyto dias foy tan gran sazón!

A4 – *Cantiga de amigo B 1260, V 865:*

- Hir-vus queredes, amigo?
Mais vñide-vus mui cedo!
- Ay, mha senhor, ey gran medo
de tardar, ben vo-lo digo:
*ca nunca tan cedo verrey
que eu non cuyde que muyto tardey!*

- Amigo, rogo-vus aqui
que mui cedo vus venhades!
- Senhor, porque me rogades?
Ca sey ben que será assy:
*ca nunca tan cedo verrey
que eu non cuyde que muyto tardey!*

- Amigo, vossa prol será,
poys vus hides, de non tardar!
- Senhor, que prol mh-á de jurar?
Ca sei ben quanto mh-averrá:
*ca nunca tam cedo verrey
que eu non cuyde que muyto tardey!*

E, ssenhor, sempre cuydarey
que tardo muyto: e que farey?

- Meu amigo eu vo-lo direy
se assy for, gracir-vo-lo-ey!

A5 – *Cantiga de amigo B 1261, V 866:*

Hunha moça namorada
dizia hun cantar d' amor,
e diss' ela: -"Nostro Senhor,
oj' eu fosse aventurada
*que oyss' o meu amigo
com' eu este cantar digo!"*

A moça ben parecia,
en en ssa voz mansselã
Cantou e diss' a menã:
"Proguess' a Santa Maria
*que oyss' o meu amigo
com' eu este cantar digo!"*

Cantava mui de coraçõn
e mui fremosa estava;
e disse, quando cantava:
"Peç' eu a Deus por pediçõn
*que oyss' o meu amigo
com' eu este cantar digo!"*

A6 – *Cantiga de amigo B 1262, V 867:*

Tres moças cantavan d' amor,
mui fremosinhas pastores,
mui coytadas dus amores.
E diss' end' unha, mha senhor:
- "*Dized' amigas comigo
o cantar do meu amigo*".

Todas tres cantavan mui ben
come moças namoradas
e dus amores coitadas.
E diss' a por que perço o sen:
- "*Dized' amigas comigo
o cantar do meu amigo*".

Que gran sabor eu avya
de as oyr cantar entõn!
e prougue-mi de coraçõn
quanto mha senhor dizia:
- "*Dized' amigas comigo
o cantar do meu amigo*".

E sse as eu mays oysse
a que gran sabor estava!
E que muyto me pagava
de como mha senhor disse:
- "*Dized' amigas comigo
o cantar do meu amigo*".

A7 – *Cantiga de amigo B 1236, V 868:*

Assaz é meu amigo trobador
ca nunca ss' ome defendeu melhor,
quando se torna en trobar,
do que ss' el defende por meu amor
dus que van con el entençar.

Pero o muytus vëen cometer
tan ben sse sab' a todus defender
en sseu trobar, per bõa fe,
que nunca o trobadores vencer
poderon, tan trobador é.

Muytus cantares á feytus por mi
mays o que lh' eu sempre mays gradeci
de como sse ben defendeu;
nas entenções que eu d' el oy
sempre por meu amor venceu.

E aquesto non o ssey eu per mi
se non porque o diz quen-quer assy
que o en trobar cometeu.

A8 – *Cantiga de amigo B 1264, V 869:*

Amiga, des que meu amigo vi
el por mi morr', e eu ando des y
namorada.

Des que o vi, primeyro lhi faley
el por mi morre, e eu d' el fiquey
namorada.

Des que nus vimus, assi nus aven:
el por mi morr', e eu ando por én
namorada.

Des que nus vimus, vede-lo que faz:
el por mi morr', e eu ando assaz
namorada.

A9 – *Cantiga de amigo B 1265, V 870:*

J' agora meu amigo filharia
de mi o que el tiinha por pouco,
de falar migo; ca tant' era louco
contra mi que ainda mays queria.
*E ja filharia, se m' eu quisesse,
de falar migu' e nunca lh' al fezesse.*

Tan muyto mi dizen que é coitado
 por mi, des quando non falou comigo,
 que non dorme nen á sen conssigo,
 nen sabe de ssy parte nen mandado.
*E ja filharia, se m' eu quisesse,
 de falar migu' e nunca lh' al fezesse.*

Ca est' é l' ome que mays demandava
 e non ar quis que comigo falasse,
 e ora jura que ja sse quitasse
 de gran sandic' en que m' ante falava.
*E ja filharia, se m' eu quisesse,
 de falar migu' e nunca lh' al fezesse.*

E jura ben que nunca mi dissesse
 de lh' eu fazer ren que mal m' estevesse;

en tal que comigo falar podesse
 ja non á preyto que mi non fezesse.

A10 – Cantiga de amigo B 1265bis, V 871:

Amiga, quero-m' ora cosecer
 se ando mays leda por hunha ren,
 porque dizen que meu amigo ven;
 mays a quen me vir querrey parecer
*triste, quando souber que el verrá:
 mays meu coração muy ledo seerá.*

Querrey andar triste por lhi mostrar
 ca mi non praz, assy Deus mi pardon,
 pero al mi tenho eu no coração;
 mas a quen me vir querrey semelhar
*triste, quando souber que el verrá:
 mays meu coração muy ledo seerá.*

Pero, amigas, sempre recehey
 d' andar triste quand' o gran prazer vir;
 mays ey-o de fazer por m' encobrir
 e, a força de mi, parecerey
*triste, quando souber que el verrá:
 mays meu coração muy ledo seerá.*

ANEXO B – CANTIGAS SOBRE LOURENÇO

B1 – Tenção entre João Peres de Aboim e João Soares Coelho (V 1011):

– Joan Soárez, non poss' eu estar
que vos non diga o que vej' aqui:
vejo Lourenço con muitos travar,
pero nono vejo travar en mi;
e ben sei eu por que aquesto faz:
por que sab' el que, quant' en trobar jaz,
que mi o sei todo e que x' é tod' en mi.

– Joan d' Avoín, oí-vos ora loar
vosso trobar e muito m' en rii,
er dizede que sabedes boiar,
ca beno podedes dizer assi;
e que x' é vosso Toled' e Orgaz,
e todo quanto se no mundo faz
ca por vós x' este, -dizede-o assi.

– Joan Soárez, nunca eu direi
senon aquilo que eu souber ben;
e do que se pelo mundo faz, sei
que se faz por mi ou por alguen;
mais Toledo nen Orgaz non poss' eu
aver; mais en trobar, que mi Deus deu,
conhosco ben se troba mal alguen.

B2 – Cantiga de escárnio e maldizer de Pedro Amigo de Sevilha (V 1202):

Lourenço non mi quer creer,
pero que o consselho ben
do que el non sabe fazer;
e pero se mi creess' ém,
de tres cousas que ben direy,
podi per hy con el-rey
e con outrus ben guarecer.

E quero-lh' eu logo dizer
hũa 'ntr' as cousas que el ten
que sabe melhor, e saber
podedes que non sabe ren
trobar, ca trobador non á
eno mundo, nen averá,
a que ss' el quera conhocer.

E ben com' el faz do trobar
assy virá se vñess' y;
Pero Sen con ele cantar
e Pero Bodin outrossi
e quantus cantadores son
por todus diz ele ca non
lhis quer end' avantada dar.

Aynda de seu citolar
vus direy eu quanto lh' oy:
diz que o non poden passar
todus quantus andan aqui;
e por esto lhi consselh' eu
que leix' esto que non é seu,
en que lhi van todus travar.

E eu que lh' o conselho dou
que leix' est' a que sse filhou,
diz que ando po-l' enganar.

B3 – Cantiga de escárnio e maldizer de João Garcia de Guilhade (B 1495, V 1106):

Lourenço, pois te quitas de rascar
e deseparas o teu citolon,
rogo-te que nunca digas meu son
e já mais nunca mi farás pesar;
ca, per trobar, queres já guarecer,
e farás-m' ora desejos perder
do trobador que trobou do Juncal.

Ora cuido eu cobrar o dormir
que perdi: sempre cada que te vi
rascar no cep' e tanger, non dormi;
mais, poi-lo queres já de ti partir,
pois guarecer buscas i per trobar,
Lourenço, nunca irás a logar
u tu non faças as gentes riir.

E vês, Lourenço, se Deus mi pardon,
pois que mi tolhes do cepo pavor
e de cantar, farei-t' eu sempr' amor,
e tenho que farei mui gran rason;
e direi-t' i qual amor t' eu farei:
já mais nunca teu cantar oirei,
que en non riia mui de coraçõ;

Ca vês, Lourenço, muito mal preñdi
de teu rascar e do cep' e de ti;
mais, pois t' en quitas, cuido ti perdon.

B4 – Cantiga de escárnio e maldizer de João Garcia de Guilhade (B 1497, V 1107):

Ora quer Lourenço guarir,
pois que se quita de rascar;
e já guarria, a meu cuidar,
se ora ouvesse que vestir
e parecess' a todos ben;
e já nulh' ome non se ten
por devedor de o ferir.

E se se quisesse partir,
 como se partiu do rascar,
 dun pouco que á de trobar,
 poderia mui ben sair
 de todo, por se quitar en,
 e nono ferian poren
 os que o non queren oir.

E seria conhocedor
 de seu trobar, por non fazer
 os outros errados seer;
 e el guarria mui melhor
 sen trobar e sen citolon,
 pois perdeu a voz e o son,
 por que o ferian peor.

*B5 – Cantiga de escárnio e maldizer de João Garcia
 de Guilhade (B 1501):*

Par Deus, Lourenço, mui desaguisadas
 novas oí agor' aqui dizer:
 mias tenções quisera desfazer
 e que ar fossen per ti amparadas.
 Joan Soárez foi; e di-lh' assi:
 que louv' eu donas, mais nunca por mi,
 mentr' eu viver, seran amas loadas.

E, se eu fosse u foron escançadas
 aquestas novas de que ti falei,
 Lourenço, gran verdade ti direi,
 todas-las novas foran acaladas;
 mais a min e a ti poss' eu ben defender,
 ca nunca eu donas mandei tecer
 nen lhis trobei nunca polas maladas.

Cordas e cintas muitas ei eu dadas,
 Lourenç', a donas e elas a min;
 mais pero nunca con donas teci
 nen trobei nunca por amas onradas;
 mai-las que me criaron, dar-lhis-ei
 sempr' en que vivan e vesti-las-ei,
 e seran donas de mi sempr' amadas.

Lourenço, di-lhe que sempre trobei
 por boas donas e sempr' estranhei
 os que trobavan por amas mamadas.

ANEXO C – OUTRAS CANTIGAS CITADAS

C1 – Tenção entre Martim Soares e Paio Soares de Taveirós (B 144):

- Ay Paay Soarez, venho-vos rogar
por un meu ome que non quer servir,
que o façamos mi e vós jograr,
en guisa que possa per i guarir;
pero será-nos grave de fazer
ca el non sabe cantar nen dizer
ren, per que se pague d' el quen-o ouir.

- Martim Soarez, non poss' eu osmar
que no-las gentes querrán consentir
de nos tal omen fazermos pojar
en jograria, ca, u for pedir,
algun veerá-o vilan seer
trist' e nojoso e torp' e sen saber,
e aver-ss'-á de nos e d' el riir.

- Paay Soarez, o om' é de seu
triste e nojoso e torp' e sem mester,
pero faremos nos d' el -cuido-m' eu-
jograr, se én de vós ajuda ouver,
ca lhe daredes vós esse sayom
e porrei-lh' eu nome "jograr sisom",
e con tal nome qualrrá per u quer.

- Martin Soarez, a mi non é greu
de lh' o sayon dar; e pois que lh' o der,
non diga el que lh' o nulh' omen deu;
e se o el por ventura disser,
mui ben sei eu o que lhe diran entom:
"confunda Deus quem te deu esse dom
nen a quem te fezo jograr nen segrer".

- Paay Soarez, tenh' eu por razom
de pojar ja o vilão a gran dom;
des i, posface d' ele quem quiser.

C2 – Tenção entre Afonso Anes do Cotom e Pero da Ponte (B 969, V 556):

- Pero da Pont', en un vosso cantar,
que vós ogano fezeistes d' amor,
foste-vos i escudeiro chamar.
E dized' ora tant', ai, trobador:
pois vos escudeiro chamastes i,
por que vos queixades ora de min,
por meus panos, que vos non quero dar?

- Afons' Eanes, se vos en pesar,
tornade-vos a vosso fiador;
e de m' eu i escudeiro chamar,
e por que non, pois escudeiro for?
E se peç' algo, vedes quant' á i:
non podemos todos guarir assi
come vós, que guarides per lidar.

- Pero da Ponte, quen a mi veer
desta razon ou doutra cometer,
querrei-vo-lh' eu responder, se souber,
como trobador deve responder:
en nossa terra, se Deus me perdon,
a todo escudeiro que pede don
as mais das gentes lhe chaman segrel.

- Afons' Eanes, est' é meu mester,
e per esto dev' eu guarecer
e per servir donas quanto poder;
mais i ùa ren vos quero dizer:
en pedir algo non digu' eu de non
a quen entendo que faço razon,
e alá lide quen lidar souber.

- Pero da Ponte, se Deus vos perdon,
non faledes mais en armas, ca non
vos está ben, esto sabe quen quer.

- Afons' Eanes, filhar eu en don
é verdad', e vós, ai, cor de leon?
E faça quis-cada-quen seu mester.

C3 – Tenção entre João Soares Coelho e Picandom (V 1021):

Vedes, Picandon, soo maravilhado
eu d' En Sordel, que ouço en tenções
muytas e boas e en mui boos sões,
como fui en teu preyto tan errado:
poys non sabes jograria fazer,
por que vos fez por corte guarecer?
ou vós ou el dad' ende bon recado.

Johan Soarez, logo vos é dado
e mostrar-vo-lo-ey en poucas razões:
gran dereit' ei de gaar por en dões
e de seer en corte tan preçado
como segrel que diga mui ben ves
en canções e cobras e serventes
e que seja de falimento guardado.

Picandon, por vós vos muyto loardes
non vo-lo catarán 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,

Johan Soarez, por me doestardes,
non perç' eu por esso mia jograria
e a vós, senhor, melhor estaria
d' a tod' ome de segre ben buscardes,
ca eu sey canções muytas e canto ben
e guardo-me de todo falimen
e cantarei cada que me mandardes.

Sinher, conhoso-mi-vos, Picandon,
e do que dixi peço-vos perdon
e gracir-vo-l' ey, se me perdoardes.

Johan Soarez, mui de coraçõn
vos perdoarei, que mi dedes don
e mi busquedes prol per u andardes.

C4 – Cantiga de escárnio e maldizer de Pero Gomes Barroso (B 1441, V 1051):

Pero Lourenço comprastes
ũa casas, e mercastes
delas mal, pero catastes
ant' as casas; e poren
par Deus, vós vos enganastes,
que as non catastes ben.

Pois vos non deron i orto,
por encerrado e morto
vos tenh' oj' eu; mais conorto
ei de vós, por ãa ren,
que se faz en vosso torto:
que as non catastes ben.

Se vós, come ome dereito,
as paredes e o teito
catássedes, gran proveito
vos ouvera, a meu sen;
vós sofred' end' o despeito,
que as non catastes ben.

Pois non vistes i cortinha,
nen paaço nen cozinha,
repndestes-vos asinha;
mais ora que prol vos ten?
a pagar é a farinha,
poi-las non catastes ben.

C5 – Cantiga de escárnio e maldizer de Pero Mafaldo (B 1514):

Pero d' Ambroa, averedes pesar
do que nós ora queremos fazer:
os trobadores queremos poer
que se non faça tanto mal cantar,
nen ar chamemos, per nenhum amor
que lh' ajamos, nulh' ome trobador
se non aquel que souber ben trobar.

E pesará-vos muyt', eu ben-no sey,
do que vos eu direy per bõa fé:
pelo vilano, que vilão é,
pon or' assi en seu degred' el-Rey
que se non chame fidalgo per ren;
se non, os dentes lhi quiten poren;
e diz: "assi o escarmentarey!"

Ar pesará vo-l' o que vos disser
-este pesar é pesar con razon-
ca manda el-Rey que, se demandar don
o vilano ou, se se chamar segrel
e jograria non souber fazer,
que lhi non dé ome de seu aver,
mays que lhi filhen todo quant' ouver.

C6 – Sirventês de Martim Moxa (A 305):

Quen viu o mundo qual o eu ja vi,
e viu as gentes que eran enton,
e viu aquestas que agora son,
Deus, quand' y cuyda, que pode cuydar?
Ca me sin' eu, per min, quando cuyd' y!
*Porque me non vou algur esterrar,
se poderia mellor mund' achar?*

Mundo tẽemos fals' e sen-sabor,
mundo sen Deus e en que ben non á,
e mundo tal que non corregerà:
ante, o vejo sempr' empeorar.
Quand' est' eu cat' e vej' end' o mellor,
*Porque me non vou algur esterrar,
se poderia mellor mund' achar?*

U foy mesur', ou grãadez u jaz?
Verdad' u é? Quen á amigo leal?
Que fuy d' amor, ou trobar porque fal?
A gent' é trist' e sol non quer cantar!
Quand' est' eu cat' e quanto mal ss' i faz,
*Porque me non vou algur esterrar,
se poderia mellor mund' achar?*

Viv' eu en tal mund', e faz-m' i viver
 ãa dona que quero muy gran ben,
 e muyt' á ja que m' en seu poder ten,
 ben de-lo temp' u soyan amar:
 oymays de min pode quenquer saber
*Porque me non vou algur esterrar,
 se poderia mellor mund' achar!*

Mays en tal mundo porque vay morar
 ome de prez que s' én pod' alongar?

*C7 – Sirventês (em forma de descordo) de Martim
 Moxa (B 896, V 481):*

Per quant' eu vejo
 perço-m' e desejo,
 ey coyta e pesar;
 sse and' ou sejo
 o cor m' está 'n tejo
 que me faz cuydar;
 ca, poys franqueza,
 proeza,
 venceu escasseza,
 non sey que pensar.
 Vej' avoleza,
 maleza,
 per ssa soteleza
 o mundo tornar.

Ja de verdade
 nen de lealdade
 non ouço falar,
 ca falssidade
 mentira e maldade
 non lhis dá logar;
 estas son nadas
 e criadas
 e aventuradas
 e queren reynar;
 as nossas fadas,
 iradas,
 foron achegadas
 por este fadar.

Louvamãres
 e prazenteares
 am prez e poder;
 e nus logares
 hu nobres falares
 soyan dizer
 vej' alongadus,
 deytadus
 do mund', eixerdadus,

e van-sse perder;
 vej' achegadus,
 loadus,
 de muytus amadus
 os de mal-dizer.

A crerizia,
 per que sse soya
 todo ben reger,
 paz, cortesia,
 solaz, que avia
 fremoso poder
 quand' alegria
 vevya
 no mund' e fazia
 muyt' a 'lguen prazer,
 foy-sse ssa vya,
 e dizia:
 "Cada dia
 ey de falecer!".

Dar, que valya
 compria,
 seu tempo fogia
 por ss' ir asconder!

**ANEXO D – TENSÓ ENTRE RAIMBAUT D’AURENGA E GIRAUT DE BORNELH
E TRADUÇÃO DE GRAÇA VIDEIRA LOPES (2014)**

– Ara·m platz, Giraut de Bornelh,
que sapcha per qu’anatz blasman
trobar clus, ni per qual semblan.
Aiçó·m digatz,
si tan prezatz
çó que es a totz comunal;
car adonc tuch fôran egal.

– Senher Linhaurei, no·m corelh
si quecs s’i trob’a son talan;
mas éu son jujaire d’aitan:
qu’es mais amatz
e plus prezatz
qui·l fai levet e venansal;
e vos no m’o tornetz a mal.

– Giraut, non volh qu’en tal trepelh
torn mos trobars: que·l láuzon tan
l’avol co·l bon, e·l pauc co·l gran;
Já per los fatz
non er lauzatz,
car non conoisson, ni lor cal,
çó que plus car es ni mais val.

– Linhaure, si per aiçó velh,
ni mon sojorn torn en afan,
sembla que·m dopte de mazan.
A que trobatz
si non vos platz
qu’adés o sapchon tal e qual?
Que chans non port’autre captal.

– Giraut, sol que·l melhs aparelh
e·l diga adés e·l traga enan,
mi non cal si tan non s’espan;
qu’anc grans viltatz
non fo denhtatz:
per çó prez’hom mais aur que sal,
e de chant es tot atretal.

– Linhaure, fort de bon conselh
etz, fis amans contrarian;
e però, si n’ai mais d’afan,
mos sos leva atz,
qu’us enraumatz,
lo·m deissazec e·l diga mal,
que no·l dei ad home cessal.

– Giraut, per cel ni per solelh
ni per la clardat que resplan,

– Ora me praz, Giraut de Bornelh,
saber por que andais criticando
o trovar clus, nem por que razão.
E que me digais
se tanto prezais
o que a todos é comum;
pois então todos seriam iguais.

– Senhor Linhaure, não me queixo
se cada qual trova como quer;
mas eu mesmo quero julgar
que é mais amado
o canto e prezado
quando alguém o faz leve e popular;
e não me deveis isso a mal levar.

– Giraut, não quero que em tal confusão
se transforme o meu trovar: que o louvem tanto
o mau como o bom, o pequeno e o grande.
Já pelos tolos
nunca será louvado,
pois não distinguem, nem com isso se ralam,
o que mais precioso é ou que mais vale.

– Linhaure, se eu fico acordado
e o meu descanso se converte em afã,
parece-me que me preocupo com o que dirão.
Por que trovais
se não vos apraz
que depois o saibam tal e qual?
Que o canto não traz outro galardão.

– Giraut, contanto que conceba o melhor,
e o diga logo e o leve por diante,
pouco me importa se não se espalha tanto:
que nunca o mui vulgar
foi coisa digna;
por isso se preza mais o ouro que o sal,
e com o canto acontece outro tal.

– Linhaure, de mui bom conselho
sois, os fiéis amantes contrariando...
E no entanto, se me custa maior afã,
o meu cantar leva a melhor
de um enrouquecido
que o estropie ou o cante mal,
se não o dei a um cantor mandrião.

– Giraut, pelos céus, ou pelo sol
ou pela claridade que resplandece,

non sai de que anêm parlan,
ni don fui natz!
Si soi torbatz
tan près d'un fin jói natural:
quan d'als cossir, no m'es coral.

– Linhaure, si·m vira·l vermelh
de l'escut cela que reblan,
qu'eu dic “a Déu mi coman!”.
Quals fols pensatz
outracuidatz
me trais doptanza desleial?
No·m sovê com me fez comtal?

– Giraut, gréu m'es, per San Marçal,
car vos n'anatz de çai Nadal.

– Linhaure, que vés cort reial
m'en vauc adés, ric e cabal.

não sei de que estamos falando,
nem onde nasci!
Assim estou turvado
e tão preso à firme alegria natural
que, se noutra coisa penso, não me sai natural.

– Linhaure, tanto me mostra o vermelho
do escudo aquela que cortejo,
que eu só digo: “A Deus me encomendo!”
Mas que louco pensamento
temerário
me traz a dúvida desleal?
Esqueço-me que ela me fez condal?

– Giraut, pesa-me, por S. Marçal,
que tendeis de vos ir antes do Natal.

– Linhaure, é que para corte real
me vou agora, rica e principal.

ANEXO E
FAC-SÍMILES DAS TENÇÕES DE LOURENÇO