

A VERSIFICAÇÃO NAS CANTIGAS POLÊMICO-SATÍRICAS DO JOGRAL LOURENÇO

Afonso Robl

Universidade Federal do Paraná

RESUMO

Tenta-se, no texto estabelecido de quatorze cantigas polêmico-satíricas do galego-português, uma análise sistemática dos processos técnicos que o Jogral Lourenço e seus contendores usaram: estruturas estrófica, rímica e métrica, como também os artifícios poéticos e poemáticos.

Ao iniciar este estudo, fazemos nossas as palavras de Celso Cunha:

Quase todos os problemas que apresenta a versificação portuguesa através dos oito séculos de sua história estão por aclarar. A exigir tratamento monográfico há uma série de questões que só podem ser solucionados à luz de árduas pesquisas, do exaustivo e paciente exame da prática dos poetas de cada fase do idioma.¹

Essa constatação, sobretudo no que concerne à versificação luso-galega, ainda é válida para os diais atuais. Em que pese às excelentes obras do próprio Celso Cunha, de Leodegário Azevedo Filho, de Segismundo Spina e de alguns mais, muitíssima coisa ainda resta por fazer.

Embora se encontre na poesia galego-portuguesa certa tendência à heterometria, haja vista os versos paralelísticos e os refrans, partimos do pressuposto de uma relativa regularidade na versificação trovadoresca. O rigor na escanção e nas rimas, os inúmeros artifícios poéticos e poemáticos, as freqüentes alusões, nas poesias polêmico-satíricas, à observância ou inobservância das regras versificatórias — tudo

1 CUNHA, C.F. Estudos de poética trovadoresca Rio de Janeiro, INL, 1961, p. 95.

isso está a testemunhar, de maneira insofismável, a força de uma tradição, de uma escola poética.²

1. Textos estabelecidos *

I

- Muito te vejo, Lourenço, queixar
pola cevada e polo beber,
que to non mando dar a teu prazer,
mais eu to quero fazer melhorar;
- 5 pois que t'agora citolar oí
e cantar, mando que to den assi
ben como o tu sabes merecer.
- Joan Garcia, se vos én pesar
de que me queix'en (-no) vosso poder,
10 o melhor que podedes i fazer:
non mi mandedes a cevada dar
mal nen-no vio, que mi non dan i
tan ben com' (o) eu sempre mereci,
ca vos seria grave de fazer.
- 15 — Lourenço, a min grave non será
de te pagar tanto que mi quiser,
pois ante mi fezisti teu mester;
mui ben entendo e ben vejo já
como te pagu'e logo o mandarei
- 20 pagar a (un) gran vilão que hei,
se un bon pao na mão tener.
- Joan Garcia, tal paga achará
en vós o jograr, quand'a vós veer;
mais outro (a) que (n) meu mester fezer
- 25 que m'eu entenda, mui ben (me) fará
que panos ou algo merecerei;
e vossa paga ben a leixarei
e pagad' (a) outro jograr qualquer.
- Pois, Lourenço, cala-t'e e calar-m'ei;
- 30 e toda via tigo m'[o]averei,
e do meu filha quanto chi m'eu der.

2 NOBILING. O. As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade, trovador do século XIII. Erlangen, Junge & Sohn, 1907. p. 10.

* Os parênteses indicam uma adição conjectural ao texto; os colchetes indicam uma interpolação.

— Joan Garcia, non vos filharei
alg(o), e mui ben vos citolarei,
e conosco mui ben (que é) trobar.

35 — A mofar, Don Lourenço, (a) chufar!

João de Guilhada e Lourenço JograI.

CBN 1494 / CV 1105; CV¹, CV², CBN (n.º 1407), CA¹ (p. 647), NOB (n.º 38), TAV (pp. 85-86), LAPA (n.º 219).

CLASSIFICAÇÃO: Tenção de maldizer, de meestria, com três fiindas: (4 x 7) + (2 x 3) + 1, em decassílabos agudos dispostos em coblas doblas. Esquema rímico: abbaccb + c³ c³ a¹ + a¹. Os dois últimos vv. fogem às exigências da versificação; em CV¹, CBN¹ e TAV são octossílabos e o penúltimo v. está a exigir rima em -ér.

II

— Lourenço jogar, hás mui gran sabor
de citolares; ar queres cantar;
des i ar filhas-te log'a trobar
e tees-t'ora já por trobador.

5 E por tod'est[o]ua ren ti direi:
Deus me cofonda, se hoj'eu i sei
destes mesteres qual fazes melhor!

— Joan Garcia, sōo sabedor
de meus mesteres sempre deantar,
10 e vós andades por mi os desloar, 45
pero non sodes tan desloador
que, con verdade, possades dizer
que meus mesteres non sei ben fazer;
mais vós non sodes i conhocedor.

15 — Lourenço, vejo-t' agora queixar 50
pola verdade que quero dizer;
metes-me já por de mal conhocer,
mais eu non quero tigo pelejar
e teus mesteres conhocer-tos-ei,
20 e dos mesteres verdade direi: 55
“ess'é que foi con os lobos arar”!

- Joan Garcia, no vosso trobar
acharedes muito que correger;
e leixade-mi, que sei benfazer
25 estes mesteres que fui começar; 60
ca no vosso trobar, sei-m'eu com'é,
i há de correger, per bõa fé,
mais que nos meus, en que m'ides travar!
- Vê(es), Lourenç', ora m'assanharei,
30 pois mal i entenças, e ti farei 65
o citolon na cabeça quebrar!
- Joan Garcia, se Deus mi perdon,
mui gran verdade digu'eu na tençon
e vós fazed' o que vos semelhar!

João Garcia de Guilhade e Lourenço Jogral.

CBN 1493 / CV 1104; CV¹, CV², CBN¹ (n.º 1406), CA¹ (pp. 645-646), NOB (n.º 37), TAV (pp. 97-92), LAPA (n.º 218), FONS (n.º XXXVII).

CLASSIFICAÇÃO: Tenção de maldizer, de *meestria*, com duas *fiindas*: (4 x 7) + (2 x 3), em decassílabos agudos, dispostos em coblas doblas, exceto-ei (c¹): -er (c²), -ei (c³): -e (c⁴), -ei: -or, na última *fiinda*: parece que Lourenço se mostra incapaz de retomar, no transcurso de toda a tenção, a rima em -ei proposta por Guilhade. Esquema rímico: *abbacca* + c³ c⁴ b¹ + *ddb'*.

III

- Quem ama Deus, Lourenç', ama verdade 70
e farei-ch' entender por que o digo:
home que entençon furt' a seu amigo
semelha ramo de deslealdade;
5 e tu dizes que entenções faes, 75
que, pois non riman e son desiguaes,
sei-m'eu que x'as faz Joan de Guilhade!
- Joan Soárez, ora m' ascuitade,
eu hõuvi sempre lealdade migo;
10 e tan gran parte houvesse sigo 80
en trobar com' hei eu, par caridade,
ben podia fazer tenções quaes
fossen ben feitas; e direi-vos mais:
lá con Joan Garcia baratade!

- 15 — Pero Lourenço, pero t' eu oía
 tençon desigual e que non rimava, 85
 pero qu' essa entençon de ti falava;
 (o) demo lev' esso que teu criia,
 ca non cuidei que entençon soubesses
- 20 tan desigual fazer nen-na fezesses,
 mas sei-m' eu que x' a fez Joan Garcia! 90
- Joan Soárez, par Santa Maria,
 fiz eu entençon e ben-na iguava
 com' outro trovador que ben trovava,
 25 e de nós ambos ben feita seria;
 e non volo poss(o) eu mais jurar, 95
 mais, se trovador mig(o) entençar,
 defender-mi-lh' ei mui ben toda via!

João Soares Coelho e Lourenço Jograal.

CV-1022; CV¹, CV², MICH. (p. 159), CBN¹ (n.º 1669), TAV
 (pp. 97-98), FONS (n.º XXXIX), LAPA (n.º 240).

CLASSIFICAÇÃO: Tenção de maldizer, de meestria:
 4 x 7, em decassílabos graves (1.º, 2.º, 3.º, 4.º, 7.º) e agudos
 (5.º, 6.º e c³), dispostos em coblas doblas, exceto c³ e c⁴. Es-
 quema rímico: *abbacca*.

IV.

- Par Deus, Lourenço, mui desaguisadas
 novas oí agor' aqui dizer:
 mias tenções quisieran desfazer, 100
 e que ar fossen per ti amaparadas.
- 5 Joan Soárez foi. E' di-lh' assi:
 que louv' eu donas, mas nunca per mi,
 mentr' eu viver, serán amas loadas.
- E, se eu fosse u fôron escaçadas 105
 aquestas novas de que ti falei,
- 10 Lourenço, gran verdade ti direi,
 toda-las novas foran acaladas.
 Mais [a] min e [a] ti poss' eu ben defender,
 ca nunca eu donas mandei tecer, 110
 nen lhis trobei nunca polas maladas.

- 15 Cordas e cintas muitas hei eu dadas,
Lourenç', a donas e elas a min,
mais pero nunca con donas teci,
nen trobei nunca por amas honradas. 115
[Mais] (aas) que me criáron, dar-lhes-ei
- 20 sempr' en que vivan e vesti-las-ei,
e serán donas de mi sempr' amadas.
- Lourenço, di-lhe que sempre trobei
por bõas donas e sempr' estranhei 120
os que trobavan por amas mamadas.

João Garcia de Guilhade

CBN 1501 / CB 374; CBN¹ (n.º 1413), MICH (pp. 156-157), NOB (n.º 43), LAPA (n.º 215), FONS (n.º XXXVI).

CLASSIFICAÇÃO: Cantiga de maldizer, de meestria, com fiinda: (3 x 7) + 3, em decassílabos graves (1.º, 4.º e 7.º) e agudos (3.º, 5.º e 6.º). As rimas femininas são uníssonas; as masculinas, singulares (porém, b¹ = c², c¹ = b³, b² = c³). Esquema rímico: abbcca + b² b² a¹.

V

- Lourenço, pois te quitas de rascar
e desamparas o teu citolon,
rogo-te que nunca digas meu son,
e jamais nunca mi farás pesar; 125
- 5 ca per trobar queres já guarecer,
e farás-m' ora desejos perder
do trobador que trobou do Juncal.
- Ora cuid' eu (a) cobrar o dormir
que perdi: sempre, cada que te vi 130
- 10 rascar no cep' e tanger, [e] non dorm(i).
Mais, poi-lo queres já de ti partir,
pois guarecer (queres já) per trobar,
Lourenço, nunca irás a logar
u tu non façás as gentes riir. 135
- 15 E vês, Lourenço, se Deus mi perdon,
pois que mi tolhes do cep' o pavor
"e do cantar, farei-t' eu sempr' amor
e tenho que farei mui gran razon.
E direi-ti qual amor t' eu farei: 140

- 20 jamais nunca teu cantar oirei
 que eu non riia mui de coração.
 Ca vês, Lourenço, muito mal preñdi
 de teu rascar e do cep' e de ti;
 mais, pois t' én quitas, cu(i)do ti perdon. 145

João Garcia de Guilhade

CBN 1495/CV 1106; CV¹, CV², CBN¹ (n.º 1408), NOB (n.º 39), TAV (pp. 148-149), LAPA (n.º 210).

CLASSIFICAÇÃO: Cantiga de maldizer, de meestria, com fiinda: (3 x 7) + 3. Esquema rímico: *abbacca* + *b² b² a³*.

VI

- Ora quer Lourenço guarir,
 pois que se quita de rascar;
 e já guarria a meu cuidar,
 se ora houvesse que vestir
 5 (e parecess' a todos ben;) 150
 e já mulh' home non se ten
 por devedor de o ferir!
- E, se se quisesse partir,
 como se partiu do rascar,
 10 dun pouco que há de trobar 155
 poderia mui ben sair
 de todo, por se quitar én;
 e non no ferrian por én
 os que o non queren oír.
- 15 E seria conhocedor 160
 de seu trobar, por non fazer
 os outros errados seer;
 e el guarria mui melhor
 sen trobar e sen citolon,
 20 pois perdeu a voz e o son 165
 por que o ferian peor.

João Garcia de Guilhade

CBN 1497/CV 1107; CV¹, CV²; CBN¹ (n.º 1409), NOB (n.º 40), TAV (p. 149), LAPA (n.º 211).

CLASSIFICAÇÃO: Cantiga de maldizer, de meestria, 3 x 7, em octossílabos masculinos, dispostos em duas coblas doblas e uma singular. Esquema rímico: abbcca.

VII

- Rodrigu' Eanes, queria saber
de vós por que m' ides sempre travar
en meus cantares, ca sei ben trobar;
e a vós nunca vos vimos fazer 170
- 5 cantar d'amor nen d'amigo; e por én,
se queredo-lo que eu faço ben
danar, terrán-vos por sen-conhocer.
- Lourenço, tu fazes i teu prazer
en te queres tan muito loar, 175
- 10 ca nunca te vimos fazer cantar
que ch[e]o queira men-no demo dizer.
Com esso, dizes ar e ūa ren:
que és homen mui comprido de sén
e bon meestr' e que sabes leer. 180
- 15 — Rodrig' Eanes, sempr' eu loarei
os cantares que mui ben feitos vir,
quaes eu faço, e quen os oïr,
pagar-s' -á deles; mais vos eu direi:
dos sarilhos sodes vós trobador, 185
- 20 ca non faredes un cantar d'amor
por nulha guisa qual(o) eu farei.
- Lourenç' Eanes, terras u andei,
eu non vi vilan tan mal departir;
e vejo-te de trobares cousir 190
- 25 e loar-te; mais ūa cousa sei:
de tod' homen que entendudo for
non haverá en teu cantar sabor,
nen cho colherán en casa del-rei.
- Rodrig' Eanes, u meu cantar for,
non achará rei nen emperador
que o non colha mui ben, eu o sei.
- Lourenço, tenho que és chufador
e vejo-te ora mui gran loador
de pouco sé(n e) non cho creerei.

Lourenço e Rodrigo Eanes.

CV 1031; CV¹, CV², CBN¹ (n.º 103-104) e LAPA (n.º 273).

CLASSIFICAÇÃO: Tenção de maldizer, de meestria, com duas fiindas: (4 x 7) + (2 x 3), em decassílabos agudos, dispostos em coblas dobrás. Esquema rímico: **abbacca + c³ c³ a³**.

VIII

- 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,
5 e quero-t' eu desto desenganar: 205
ben tanto sabes tu que é trobar
ben quanto sab' o asno de leer!
- Joan d'Avoin, já me cometer
veéron muitos por esta razon,
10 que mi dizian, se Deus mi perdon, 210
que non sabia 'n trobar entender;
e veéron por én [co] migu' entençar,
e fígi-os eu vençudos ficar;
e cuido vos deste preito vencer.
- 15 — Lourenço, serias mui sabedor 215
se me venceses 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.
- 20 E vês, Lourenço, onde cho direi: 220
quita-te sempre do que teu non for!
- Joan d'Avoin, por Nostro Senhor,
por que leixarei eu trobar atal
que mui ben faç' e que muito mi val?
25 Des i ar gra[n]dece-mi-o mia senhor, 225
por que o faç'; e, pois eu tod' est' hei,
o trobar nunca (o) eu leixarei;
poi-lo ben faç'e(én) hei gran sabor.

João Peres de Aboim e Lourenço.

CV 1010; CV¹, CV², CBN¹ (n.º 1657), CA¹ (p. 630), NUN (pp. 416-418), COR (pp. 155-156), TAV (pp. 11-112), LAPA (n.º 222).

CLASSIFICAÇÃO: Tenção de maldizer, de meestria: 4 x 7, em decassílabos agudos, dispostos em coblas dobrás. Esquema rímico: **abbacca**.

IX

- Vós, que soedes en corte morar,
destes privados queria saber 230
se lhes há privança muit' a durar,
ca os non vejo dar nen despende,
5 ante os vejo tomar e pedir;
e o que lhes non quer dar ou servir
non pode ren con el-rei adubar. 235
- Destes privados non sei novelar
se non que lhes vejo mui gran poder
10 e grandes rendas, casas guaanhar;
e vejo as gentes muito emprovecer
e, con proveza, da terra sair; 240
e há el-rei sabor de os oïr,
mais eu non sei que lhe van conselhar.
- 15 — Sodes de corte e non sabedes ren,
ca mester faz a todo homen que dé,
pois à corte por livrar algo ven, 245
ca, se dar non quer, por sen- saber é;
pense de dar, non se trabalhe d'al;
20 e, se non der, non pod' adubar al,
ca os privados queren que lhes den.

Martin Moxa e Lourenço.

CBN 888, CV 472 e 1036; CV¹ (as duas redações), CV² (idem), CBN¹ (n.º 82), TAV (p. 93), LAPA (n.º 278), PIC (p. 109).

CLASSIFICAÇÃO: Sirventés dialogado, de **mestria**: 3 x 7, em decassílabos masculinos; as duas primeiras coblas são doblas, sendo uníssona a última (com toda a probabilidade, perdeu-se a quarta estância). Esquema rímico: **ababcca**.

X

- Joan Vaásquez, moiro por saber 250
de vós por que [me] leixastes o trobar,
ou se foi el vos primeiro leixar,
ca vedes o que ouço a todos dizer:
5 ca o trobar acordou' s en atal
que 'stava vosco en pecado mortal 255
e leixa(r) vos foi por se non perder.

- Lourenço, tu v̄ees por aprender
de min, e eu non cho quero negar:
10 eu trobo ben quando quero trobar,
pero non-no quero sempre fazer; 260
mais di-me ti, que trobas desigual:
se te deitan por én de Portugal,
ou [se] mataste homen ou [se] roubaste haver?
- 15 — Joan Vaásquez, nunca roubei ren,
nen matei homen nen ar mereci 265
por que mi deitassen, mas v̄iã aqui
por ḡaar algo, e poss'[eu] iguar-mi ben
como o trobar vosso; mais (eu) estou
20 que se perdia con vosqu[e] e quitou-
se de vós, e non trobades por én. 270

Lourenço e João Vasques.

CV 1035; CV¹, CV², CBN¹ (n.º 1682), TAV (pp. 129-130),
LAPA (n.º 275), CA¹ (p. 421: vv. 1-3, 8-14), CUNHA (p. 149:
vv. 1-14).

CLASSIFICAÇÃO: Tenção de maldizer, de meestria:
3 x 7, em decassílabos agudos; as duas primeiras estrofes
constituem coblas doblas, ficando a terceira isolada, prova-
velmente pela perda da última estância. Esquema rímico:
abbcca.

XI

- Quero que julgedes, Pero Garcia,
dantre min e todo-los trobadores
que de meu trobar son desdizidores,
pois que eu hei mui gran sabedoria
5 de trobar e d(e) o mui ben fazer; 275
se hei culpa no que me van dizer,
juigade-o sen toda bandoria.
.....
- Don Lo(urenço), muito me cometedes
e en trobar muito vos ar loades;
10 e dizen esses con que vós trobades 280
que de trobar nulha ren non sabedes,
nen rimades nen sabedes iguar;
e pois vos assi travan en trobar,
de vos julgar, senhor, non me coitedes.

15 — Don Pedro, en como vos ouç' i falar, 285
 (o)u vós ben non sabedes juïgar,
 ou já dos outros of[e]reçon havedes.

— Don Lourenço, vejo i vos posfaçar;
 mais (a) quen non rima nen sabe iguar
 20 se eu juízo dou, queixar-vos-edes. 290

Lourenço e Pero Garcia (Burgalês).

CV 1034, CV¹, CV², CBN¹ (n.º 1681), TAV (pp. 134-135),
 LAPA (n.º 274).

CLASSIFICAÇÃO: Tenção de maldizer de *mestria*, com duas *fiindas*: (x 7) + (2 x 3), em decassílabos graves (1.º, 2.º, 3.º, 4.º, 7.º e 3.º das *fiindas*) e agudos (5.º, 6.º mais 1.º e 2.º das *fiindas*) dispostos em *coblas* singulares (deveriam ter sido *doblas*, mas faltam duas estrofes a deduzir do espaço deixado em branco pelo copista e da estrutura da parte que se conservou). Esquema rímico: *abbacca* + *c² c² a²* + *c² c² a²*.

XII

Pedr' Amigo duas sobêrvias faz
 ao trobar, e queixa-se muit' én
 o trobar, aquesto sei eu mui ben,
 ca diz que lhi faze de mal assaz,
 5 con seus cantares vai-o escarnir; 295
 ar diz que o leix' eu, que sei seguir
 o trobar e todo quant' en el jaz.

E aquestas sobêrvias duas son
 que Pedr' Amig(o) en trobar vai fazer:
 10 en-na ùa vai-o escarnecer 300
 con seus cantares, sempre en seu son,
 en-na outra vai de min de(s)loar;
 desto se queixa mui mal o trobar,
 ca ten comig(o) én toda razon.

15 Mais dizede por que lho sofrerei 305
 a Pedr' Amigo, se me mal dizer
 de meus mesteres, poi-los ben fezer;
 e demais d(o) trobar [de] mi [já] partirei,
 s' el sên conhocer; per(o) ficará
 20 no que me diz, (e) quen quer veerá 310
 que faço ben est' a que me filhei.

Lourenço Jograal.

CV 1033; CV¹, CV², CBN¹ (n.º 1680), TAV (p. 140), LAPA (n.º 272).

CLASSIFICAÇÃO: Cantiga de maldizer, de **meestria**: 3 x 7, decassílabos agudos, dispostos em coblas singulares. Esquema rímico: aabbacca.

XIII

- Lourenço non mi quer creer,
 pero que o conselho ben
 do que el non sabe fazer;
 e pero, se mi cress' én
 5 de três cousas, que ben direi, 315
 podia per i con el-rei
 e con outros ben guarecer.
- E quero-lh' eu logo dizer
 10 ū' antr' as cousas que el ten 230
 que sabe melhor: e saber
 podedes que non sabe[r]ren
 trobar, ca trobador non há
 en-no mundo nen haverá
 a que s'el quera conhocer. 325
- 15 E ben com' el faz trobar,
 assi riira, se v^ēessé i
 Pero Sen com el (e) cantar
 e Pero Bodin outrossi 330
 e quantos [que] cantadores son
 20 por todos diz el (e) ca non
 lhis quer end' avantada dar.
- Ainda de seu citolar
 vos direi eu quanto lh' oi:
 diz que o non poden passar 335
 25 todos quantos andan aqui;
 e por esto lhi conselh' eu
 que leix' esto que non é seu,
 en que lhi van todos travar.
- E eu, que lh'o conselho dou 340
 30 que leix' est' a que se filhou,
 diz que ando pol' enganar.

Pedro Amigo de Sevilha.

CV 1202; CV¹, CV², CBN¹ (n.º 1690), TAV (p. 110), LAPA (n.º 320), MAR (pp. 325-327).

CLASSIFICAÇÃO: Cantiga de maldizer, de meestria, com fiinda, em octossílabos agudos, dispostos em coblas doblas (com variações, porém, da rima c). Esquema rímico: *abbacca + dda*³.

XIV

- Pero Lourenço, comprastes
 uas casas e mercastes
 delas mal, pero catastes 345
 ant' as casas e, porén,
 5 par Deus, vós vos enganastes,
 que as non catastes ben.
- Pois vos non déron i horto,
 por encerrado e morto 350
 vos tenh' hoj' eu mais conorto
 10 hei de vós por ũa ren
 que se faz en vosso torto:
 que as non catastes ben.
- Se vós, come home dereito, 355
 as paredes e o teito
 15 catássedes, gran proveito
 vos houvera, a meu sén;
 vós sofred' end' o despeito,
 que as non catastes ben. 360
- Pois non vistes i cortinha,
 20 nen paaço nen cozinha,
 rependestes-vos aginha;
 mais ora que prol vos ten?
 A pagar é a farinha,
 poi-las non catastes ben.

Pero Gomes Barroso.

CBN 1441, CV 1051; CV¹, CV², CBN¹ (n.º 1353), TAV (pp. 111-112), LAPA (n.º 389), NUN¹ (p. 324).

CLASSIFICAÇÃO: Cantiga d'escárnio, de refrão: 4 x 6, em redondilhos heptassilábicos femininos (exceto o v. 4.º e o refrão), dispostas em coblas singulares (a rima b, porém, é igual em todas as estâncias). Esquema rímico: *aaabab*.

2. Estrutura estrófica

Remetendo o leitor à classificação anexa a cada texto estabelecido, procederemos, para comprovar normas de caráter mais geral, a uma análise sistemática dos expedientes técnicos que Lourenço e seus contendores utilizaram. Examinaremos, pois, as estruturas estrófica, rímica, métrica e rítmica, incluindo também observações atinentes aos artifícios poéticos.

Geralmente constavam as cantigas trovadorescas de três estrofes ou, valendo-nos da nomenclatura medieval, o talho mais freqüente era o de três cobras. Na verdade, podiam-se lhes acrescentar mais coblas, mas que, na fina observação do tratadista anônimo, “a resto e no fin enfadan ende os homees”.

O nosso temperamento, ardente e explosivo — no dizer de Rodrigues Lapa — não agüentava o passeio da emoção por mais de quatro estrofes, afastando-se nisso do modo provençal.³

Quatro (IV, V, VI, XII) das seis cantigas de maldizer que examinamos têm três cobras; as outras duas (XIII e XIV) têm quatro. As tenções, por sua vez, possuem normalmente quatro estâncias, embora o doutrinador medieval ensine que “destas poden fazer quantas cobras quizeren, fazendo cada un a sua parte”. Das vinte e seis entenções inseridas nas Cantigas d’escarnho e de maldizer, vinte constam de quatro estrofes; também das nossas oito tenções, cinco (I, II, III, VII e VIII) têm o mesmo número de coblas: duas (IX e X) constam de três estâncias, e uma (XI), de duas estrofes; percebe-se, porém, pelo conteúdo e pela forma que estas três últimas estão incompletas.

No tocante à estrofação, entre as quatorze composições em pauta, treze são constituídas de setenas (setilhas ou heptetos), quer dizer, sete palavras em cada cobra: estrutura poemática preponderante nas cantigas de meestria e, mais tarde, nos vilancetes peninsulares. Uma apenas (XIV), que é de refran, consta de sextilhas.

Cantigas de meestria são composições elaboradas, consoante sua etimologia, com maestria, com arte; não têm estribilho. Mais artísticas, inspiram-se em moldes provençais e palacianos, enquanto as cantigas de refran — e refrão vale por estribilho, tão do gosto das gentes — refletem a poesia popular, folclórica. Na sua forma primitiva, o refrão (it. *ritornello*) não tinha ligação lógica com o conteúdo poemá-

tico; mais tarde, porém, estabeleceu-se uma relação semântica entre o refrão e o corpo da cantiga. O módulo estrófico usado em cinco cantares satíricos é de **meestria**; apenas o de n.º XIV é de **refran**. As **tenções**, por sua vez, são, **ex natura sua**, de **meestria**.

3. Estrutura rímica

A pobreza e a pouca variedade de rimas causam impressão de monotonia ao leitor dos cancioneiros. Realmente, nas quatorze poesias analisadas, que ao todo perfazem 366 versos, encontramos apenas 16 rimas longas, masculinas ou agudas: -á, -aes (-ais), -ar, -az, -é, -ei, -en, -ér, -êr, -êu, -i (-in), -ir, -on, -ôr -ou, ao lado de 13 breves ou graves: -adas, -ade, -ades, -astes, -ava, -edes, -eito, -ésses, -ia, (-inha), -igo, -ôres, -órto.

Estribada nos cânones poéticos provençais, preceitua a **Poética Fragmentária** o emprego de **coblas unissonans**, vale dizer, todas as estrofes devem manter a mesma medida e a mesma série de rimas. Todavia, o artista galego-português não seguiu à risca esse preceito, preferindo muitas vezes as **rimas singulares**, isto é, usava uma diferente série de rimas para cada **cobra**.

Sendo a melodia musical a mesma para todas as estrofes, havia necessariamente uma identidade na extensão do verso e no gênero das rimas; o processo das **rimas singulares** desobedecia, portanto, a esta regularidade imposta pela contingência musical; encontraram-se em muitos trovadores, desde os mais antigos.⁴

O esquema mais comum era o das **coblas doblas**: rimas idênticas em cada grupo de duas estrofes, o que, sem dúvida, oferecia menores dificuldades rímicas. A canção VI é formada de duas cobras duplas e de uma singular, constituindo-se dessa maneira peça perfeitamente encaixada no princípio da divisão trinitárias. Também o **maldizer XIII** possui **coblas doblas**, porém com variações da rima c. A **tensó occitânica** e a **tenção galego-portuguesa** são poesias agoniais, de duelo: o ataque engendra o revide por parte do atingido, que se vê obrigado a permanecer dentro do metro e da forma estrófica usados pelo agressor. Daí, a obrigatoriedade das cobras duplas nas **tenções**. Todas as **tenções** em estudo têm esse agru-

3 LAPA, M.R. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. 7. ed. Coimbra, Coimbra Ed., 1970. p. 206.

4 SPINA, S. *A lírica trovadoresca*. 2. ed. Rio de Janeiro, Grifo, 1972. p. 432

pamento rímico, exceto a de número XI, mas que originariamente também devia constar de **coblas doblas**.

As composições V, XII e XIV apresentam-se dispostas em **coblas singulares**, ressaltando-se, porém, que na primeira há repetição de duas rimas: $a^1 = c^2$, $b^1 = c^3$, e, no **escarnho XIV**, a rima **b**, porque associa-se homofonicamente ao refrão, é igual em todas as estâncias. Possui a cantiga IV esquematização toda sui generis: a rima grave **adas** é inteiramente uníssona e as três rimas agudas vêm repetidas numa ou noutra estrofe: $b^1 = c^2$, $c^1 = b^2$, $b^3 = c^3$.

Em dez das quatorze composições sob análise, a disposição das rimas é **abbacca**, esquema freqüentíssimo nos cantares d'escárnio e maldizer.

Para as estrofes compostas de 7 versos, a fórmula rímica predominante (32%) sobre quase 40 esquemas diferentes é **abbacca**, com 5% para **ababccb**.⁵

Por sua vez, o paradigma de rimas das poesias IX e XIII é **ababcca** e da tenção I é **abbaccb**. Essas estruturações das rimas patenteiam claramente a primitiva e típica tripartição estrófica: **ab + ab** ou **ab + ba** (ordem inversa, mais freqüente) são os pés simétricos que constituem a **fronte**, sendo **cca** ou **ccb** a **cauda** ou **sirima**.

Os sextetos de **escarnho XIV** vêm dispostos em **aaabab**, processo de ordenação rímica que se aproxima bastante da estrutura **zejelesca**.

4. Artificios poéticos e poemáticos

Dentro do formalismo trovadoresco, os poetas galego-portugueses, à imitação dos provençais, porfiavam em manejar com toda a desenvoltura os diferentes recursos poéticos e poemáticos, procurando fazer deles meio eficaz para solucionar, em parte ao menos, o problema da originalidade.

O artifício das **coblas capcaudadas** é processo de interligação estrófica em que a rima inicial de uma **cobra** retoma a rima final da estância anterior. Em nossas composições, as **rims capcaudatz** são **ababcca**, construídas em **coblas doblas**: II: estr. 1.^a - 2.^a, 3.^a - 4.^a; III, 1.^a - 2.^a, 3.^a - 4.^a; IV, 1.^a - 2.^a - 3.^a; VI, 1.^a - 2.^a; VII, 1.^a - 2.^a, 3.^a - 4.^a; VIII, 1.^a - 2.^a, 3.^a - 4.^a; IX, 1.^a - 2.^a; X, 1.^a - 2.^a; XIII, 1.^a - 2.^a, 3.^a - 4.^a.

A **cobla capfinida**, largamente usada na Itália, mas muito menos na Provença e na Península Ibérica, é expediente que

5 SPINA, S. Manual de versificação românica medieval. Rio de Janeiro. Gernasa, 1971. p. 138.

consistia em repetir nos primeiros versos da estança a idéia final da cobra antecedente. Eis algumas exemplificações respigadas em nossas canções: I, estr. 2.^a-3.^a-4.^a, 1.^a-2.^a findas; II, 1.^a-2.^a, 3.^a-4.^a; VIII, 1.^a-2.^a-3.^a-4.^a; IX, 2.^a-3.^a; X, 2.^a-3.^a, XII, 2.^a - finda. Note-se, porém, que dessas seis composições, cinco são tenções que, pela sua natureza, devem possuir um encadeamento de idéias.

Dobre, na conceituação do autor anônimo da fragmentária *Arte Poética*,

é dizer ũa palavra cada cobra duas vezes ou mais; mais deven -(n)o meter na cantiga mui gardadamente. E convén, como o meteren en ũa das cobras, que assi o metan nas outras todas. E se aquel dobre que meteren na ũa meteren na(s)outras, poden-no i meter en outras palavras, pero sempre naquel talho e daquela manera que o meteren na prima. E outrossi o deve(n) de meter na fiinda per aquela manera.⁶

Dobre é, portanto, processo estilístico de reiteração vocabular, mais ou menos simétrica, dentro da mesma cobra. Vamos a alguns exemplos pinçados das composições que analisamos:

“Rogo-te que nunca digas meu son
e jamais nunca mi/farás pesar”
(V, 3-4);

“mais pero nunca con donas teci;
nen trobei nunca por amas honradas”
(IV, 17-18);

“Mais, poi-lo queres já de ti partir
pois guarecer queres já per trobar”
(V, 11-12);

“e do cantar, farei-t’ eu sempr” amor
e tenho que farei mui gran rason”
(V, 17-18);

“ca os non vejo dar nen despende,
ante os vejo tomar e pedir”
(IX, 3-4);

“ca, se dar non quer, por sen-saber é;
pense de dar, non se trabalhe d’al”
(IX, 18-19);

⁶ Parte IV, cap. V.

“e grandes rendas, casas guanhar;
e vej' as gentes muit' emprovecer
e, con proveza, de terra sair;
e há el-rei sabor de os oïr”

(IX, 10-13).

De regra, tinha-se o dobre galego-português como equivalente perfeito do processo de rims equívocs dos trovadores occitânicos.⁷ Há, contudo, uma diferença fundamental entre ambos.

Por rimas equívocas entendia-se, na lírica provençal, a repetição de palavras idênticas de duplo sentido. Se entre os termos não existir diferença semântica, o processo rímico não passa de mera reiteração vocabular.⁸ Alguns exemplos de rimas equívocas:

“pense de dar, non se trabalhe d'al;
e, se non der, non pod' adubar al”

(IX, 19-20),

em que o primeiro al é oriundo do *ale, que se prende a alid, variante do demonstrativo latino aliud, “outra coisa”, ao passo que o segundo al provém do lat. aliquid ou aliquod, “alguma coisa”, “algo”.⁹ Vejam-se ainda, estes exemplos de rimas equívocas, tirados de composições de Lourenço:

“Joan d'Avoin, por Nostro Senhor,
por que leixarei eu trobar atal
que mui ben faç' e que muito mi val?
Des' i ar agradece-mi-o mia senhor”

(VIII, 22-25).

“E aquestas sobêrvias duas son
que Pedr' Amigo en trobar vai fazer:
en-na uā vai-o escarnecer
con seus cantares sempre en seu son”

(XIII, 8-11).

O mordobre ou mosdobre ou mozdobre (do provençal mots dobre, “palavra dupla”), que corresponde a rims derivatius occitânica, consistia na repetição de um vocábulo em suas formas cognatas e derivadas. Define-o assim a Poética apensa ao CBN:

⁷ Como, por exemplo, LAPA, *Lições...* p. 204.

⁸ Cf. CUNHA, p. 203-8.

⁹ Cf. MAGNE, A. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, INL, 1950-1954. v. 2, t. 1, s.v.

Mozdobre é tanto come dobre, quanto é no entendimento das palavras, mais sas palavras desvairanse porque mudan os tempos.¹⁰

Citemos apenas uns poucos exemplos: **pague / pagar** (I, 19, 20); **dormir / dormi** (V, 8, 10), **partir / partiu** (V, 8, 9); **dar / der** (IX, 19, 20); **dé / den** (IX, 16, 21); **creer / creesse** (XIII, 1, 5). Lourenço usa também esse artifício poético: **pa-ga / pagade** (I, 27, 28); **são / sodes** (II, 11, 13).

Na enunciação da poesia, assinala-se o final do verso por uma pausa especial — a pausa métrica, que em geral coincide com uma pausa respiratória, inclusa ou conclusa, inerente ao enunciado. Não havendo essa coincidência, tem-se um efeito rítmico peculiar: o encadeamento, debordamento ou cavalgamento, mais conhecido por *enjambement*. Aqui reduz-se a pausa métrica a rápida tomada de impulso para passar ao verso subsequente. Era artifício métrico muitíssimo aproveitado pelo formalismo trovadoresco:

“pois que agora citolar oí
e cantar, mando que to den assi
ben como o tu sabes merecer” (I, 5-7);

“por todos diz ele ca non
lhis quer end’ avantada dar” (XIII, 20-21)

Chegava-se, às vezes, a separar violentamente, de verso para verso, vocábulos fonologicamente unos, como fez Lourenço:

“que se perdia con vosqu’ e quitou-
se de vós, e non trobades por én”
(X, 20-21).

Se o poeta não esgotasse o assunto com as estrofes normais, apunha-lhes um remate da idéia, à maneira de *estrambote*, — a *fiinda*. Eis o que diz a seu respeito a *Anônima Arte de Trovas*:

As fiindas son cousa que os trovadores sempre usáron de pôer en acabamento das sas cantigas, pera concludiren e acabaren melhor e(n)elas as razones que disséron nas cantigas, chamando-lhes

¹⁰ Parte IV. cap. VI.

fiinda, porque quer tanto diz(er) come acabamento de razon.¹¹

Desde que as estâncias anteriores completassem o sentido do poema, esses versos-remate não eram obrigatórios nas cantigas luso-galegas (embora o fossem nas canções provençais), pois o próprio tratadista medieval assevera que “*taes i houve que a fezéran sen fiindas*”. Contudo, a prática versificatória da época julgava-as convenientes, porquanto “*a cantiga deve d’haver ua delas*”. Corresponde, mais ou menos, esse expediente poético à *tornada* occitânica, ao *envoi* francês e ao *commiato* italiano. Na língua de Dante, usaram-se ainda outras denominações, v. g., *chiusa*, *licenza*, *ripresa*, *congedo*, sendo esta última forma empregada por Colocci nas suas anotações ao texto do CBN. Há, todavia, uma diferença: *fiinda*, porque complemento da composição, tem ligação semântica com as estrofes anteriores, ao passo que a *tornada*, o *envoi* e o *commiato* em geral constituem apenas a dedicação da canção.¹²

Menos da terça parte das cantigas galego-portuguesas não possuem versos-remate. A esse propósito observa Henry Lang:

Subtraindo do total de 1195 cantigas do Cancioneiro da Vaticana as 54 de textura paralelística, achamos que de entre as restantes 1141 somente 297 têm *fiindas* (106 sendo de *meestria*, 191 de *refrão*). O Cancioneiro da Ajuda (ed. de C. M. de Vasconcelos) contém 455 cantigas completas, 225 sendo de *meestria*, 230 de *refrão*. Do primeiro grupo, 77 têm *fiindas*, do segundo 59.¹³

Das cantigas d’escarnho e de mal dizer editadas por Rodrigues Lapa, apenas 83 (73 de *meestria* e 10 de *refrão*) possuem *fiindas*; de entre essas 83 composições, 69 são cantares satíricos e 14 constituem *tenções*; das canções escarninhas, 66 têm *findas* de uma só *cobra* e 3 constam de duas estrofes.

No atinente ao número de *findas* nas *tenções*, o velho tratadista prescrevia desta maneira:

Se i houver d’haver fiinda, faze(n) ambas senhas, ou duas ca non conven de fazer cada un a mais cobras nen mais fii(nd)as que o outro.

11 Texto diplomático citado por LEITE DE VASCONCELOS. *Textos arcaicos*.

12 Cf. SPINA, A *Ifrica*... p. 400-1; e CUNHA, p. 223-4.

13 Citado por CUNHA, p. 224-5.

Realmente, 10 das 14 tenções editadas por R. Lapa terminam com duas findas. Contudo, 3 tenções concluem com uma apenas, e uma arremata com três.

Quanto ao número de versos na finda, eis o que reza a Arte de Trovar:

E esta fiinda poden fazer de $\bar{u}a$ ou de duas ou de três ou de quatro palavras.

Nas cantigas polêmico-satíricas de meestria, as findas em geral são constituídas de tercetos: 57 sobre 73 possuem essa estrutura; 8, porém, constam de dísticos, 5 formam quartetos; uma é constituída de sextilha e, finalmente, uma apresenta dois tercetos e um monóstico. É interessante observar que, de entre as 10 canções escarninhas de refrão, 9 versos-remate são dísticos e somente um apresenta-se monóstico. Dois dos nossos 6 cantares d'escárnio possuem uma finda em terceto; três de nossas 8 tenções rematam com duas findas trísticas e a tenção I apresenta dois tercetos (um de cada tençoante) e mais um monóstico: exemplo único em todas as composições desse gênero.

No que concerne à disposição rímica nas findas, o velho Tratado Poético prescreve unicamente que

se for cantiga de meestria, deve a fiinda rimar com a prestumeira cobra e, se for de refran, deve rimar con o refran.

Nas findas dos textos V e XIII, apenas o último verso prende-se por associação hormofônica à estança antecedente, rimando tão-somente entre si os dois primeiros versos: **abbacca + dda**. Entretanto, as duas findas das tenções VII e XI rimam com os três últimos versos da cobra precedente, nesta ordem: o primeiro das findas com o antepenúltimo da referida estrofe; o segundo com o penúltimo e o terceiro com o último: **abbacca + cca**. Na tenção II, Lourenço rima somente a última palavra de sua fiinda com a respectiva palavra de Guilhade: **abbacca + cca + dda**. Outrossim, equivoca-se o jogral, na tenção I, com a rima final de sua **tornada**, usando **-ar** ao invés de **-ér**, engano que provoca a exclamação triunfalmente gracejante do segrel:

“A mofar, Don Lourenço, a chufar!”

5. Estrutura Rítmica e Métrica

Ritmo e metro são, na essência, conceitos relacionados mas diferentes. Identificado com a cadência, o metro participa da articulação do ritmo, mas não o determina. Na verdade, o ritmo engloba a cadência como o todo implica a parte.

A cadência — no dizer de Massaud Moisés — designava a alternância das sílabas longas e breves, ou tônicas e átonas, as pausas do verso (ou do período), as elevações e quedas da voz na prolação do verso ou período. Submete-se à medida, é visível, suas unidades podem ser claramente delimitadas.

O ritmo poético consiste na sucessão de unidades melódico-emotivo-semânticas movendo-se na linha do tempo, numa continuidade que gera a expectativa na sensibilidade e na inteligência do leitor.¹⁴

Para Johannes Pfeiffer,

el metro es lo exterior, el ritmo lo interior; /.../
el metro es el Siempre, el ritmo el Aquí y el Hoy;
el metro es la medida transferible, el ritmo la animación intransferible e incomensurable.¹⁵

Em resumo, o ritmo é elemento existencial e emotivo, por conseguinte interior, ao passo que o metro (ou cadência) constitui a parte convencional e formal, exterior portanto. Dada, porém, a íntima conexão entre ambos, procuramos agrupá-los num só capítulo.

Às vezes, trovadores, influenciados pela métrica provençal, alternavam versos agudos e graves, contando as sílabas destes até a última são, pois, versos metricamente diferentes mas aritmeticamente iguais — princípio que se convencionou chamar lei de Mussafia. Não é o caso, porém, dos textos III·IV e XIV, em que a escanção dos versos femininos segue rigorosamente o sistema português ainda vigente.

O decassílabo, seguido do octossílabo, era o metro culto — porque importado da poética além-pirenaica — de uso mais freqüente no trovadorismo galego-português. No carcioneiro escarninho, o verso de dez sílabas leva absoluta var-

14 MOISES, M. A criação poética. 8. ed. São Paulo, Melhoramentos, 1977. p. 96 e 98.

15 Citado por TAVARES, H.C. Teoria litetrária. Belo Horizonte, B. Alvares, 1966 p. 180.

tagem sobre o seu mais próximo concorrente — o redondilho maior, de origem popular, enquanto o verso de oito sílabas apresenta incidência muito menor.¹⁶ Das quatorze composições analisadas, onze (as oito tenções e três cantigas de maldizer) constam de decassílabos; duas, de octossílabos e uma apenas, de heptassílabos. Esse fato comprova que as cantigas d'escárnio e maldizer, e, sobretudo, as tenções foram decalcadas sobre modelos provençais. Observe-se que Lourenço empregou nas tenções e na sua cantiga de maldizer (texto XII) o verso decassilábico.

Na cantiga XIV, encontram-se, de acordo com a distribuição dos acentos tônicos, os seguintes tipos de redondilho heptassilábico:

- a) 3ª — 7ª sílabas (18vv.): “as paredes e o teto” (356);
- b) 4ª — 7ª sílabas (1v.): “por encerrado e morto (350);
- c) 2.ª — 4.ª — 7.ª sílabas (1v.): “Se vós, com’ home de-reito” (355);
- d) 2ª — 5ª — 7ª sílabas (2vv.): “mais ora que prol vos ten?” (364).

Por sua vez, os cantares VI e XII são constituídos das seguintes espécies de octossílabos:

- a) 2ª — 5ª — 8ª sílabas (13vv.): “que sabe melhor; e saber” (321);
- b) 3ª — 5ª — 8ª sílabas (8vv.): “todos quantos andan aqui” (336);
- c) 3ª — 8ª sílabas (7vv.): “E seria conhocedor” (160);
- d) 4ª — 8ª sílabas (5vv.): “por devedor de o ferir” (152);
- e) 2ª — 4ª — 8ª sílabas (5vv.): “se ora houvesse que vestir” (149);
- f) 2ª — 6ª — 8ª sílabas (4vv.): “e quantos cantadores son” (330);
- g) 3ª — 6ª — 8ª sílabas (4vv.): “poderia mui bem sair” (156);
- h) 5ª — 8ª sílabas (4vv.): “E se se quisesse partir” (153);
- i) 4.ª — 6.ª — 8.ª sílabas (1v.): “e parecess’ a todos ben” (150);
- j) 2ª — 8ª sílabas (1v.): “de todo, por se quitar én’ (157).

Vejam agora as cesuras e a posição dos acentos tônicos das onze cantigas decassilábicas. Esses textos têm as seguintes cesuras:

- a) Decassílabo a minori, com 172 versos, havendo estas estruturas:

16 Cf. SPINA. Manual... p. 138.

- 4' + 5 (114vv.): "pola verdade / que quero dizer" (51);
 4' + 5' (16vv.): "os que trovaban / por amas mamadas"
 (121);
 4 + 6 (36vv.): "pense de dar / non se trabalhe d'al"
 (247);
 4 + 6' (6vv.): "ca non cuidei / que entençon soubesses"
 (88).

b) Decassílabo a maiori, com 3⁶ versos, sendo estas as cesuras:

- 6 + 4 (14vv.): "e tenho que farei / mui gran razon"/
 (149);
 6 + 4' (8vv.): "com' outro trovador / que ben trovava"
 (93);
 6' + 3 (12vv.): "Lourenço, gran verdade / te direi" (107);
 6' + 3' (2vv.): "lá com Joan Garcia / baratade" (83).

c) Decassílabo próprio da dança, com 55 versos, que está assim estruturado:

- 5' + 4 (27vv.): "Lourenço, tu vêes / por aprender" (257);
 5' + 4 (5vv.): "quero que julguedes, / Pero Garcia" (271);
 5 + 5 (18vv.): "Joan d'Avoín, / por Nostro Senhor" (222);
 5 + 5' (5vv.): "fiz eu entençon / e ben-na iguava" (91).

d) Decassílabo de cesura lírica, com 25 versos, que têm as seguintes estruturas:

- 3' + 6 (17vv.): "nen rimades / nen sabedes iguar" (282);
 3' + 6' (1v.): "julgad'-o / sen toda bandoria" (277);
 3 + 7 (6vv.): "de trobar / e de o mui ben fazer" (277);
 3 + 7' (1v.): "dantre min / e todo-los trovadores" (272).

Há ainda dois versos que não possuem cesura alguma:

- "e vejo-te de trobares cousir" (190);
 "e vejo-te de trobar trameter" (204).

Pela contagem acima, vê-se que os versos agudos constituem esmagadora maioria: de 290 versos, 246 têm rimas longas e apenas 44 possuem rimas breves. Convém lembrar que os versos do período trovadoresco nunca terminam em vocábulos esdrúxulos, visto que o galaico-português integra a România paroxítona, ao contrário do italiano, a língua da România proparoxítona, de ritmo preferencialmente datílico.

A nosso ver, não é somente do trimetro jâmbico, conforme opina Burger¹⁷, mas, sim da coincidência de censura

17 Citado por AZEVEDO FILHO, L.A. *Ensaio de lingüística e filologia*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1971. p. 143.

no senário jmbico e no verso sáfico, muito usados na hino-
logia eclesial, que se originou a estrutura decassilábica 4' + 5':

jâmbico: U — / U — / U // — / U — / U — / U — ;
exemplo: “opus decúsque / regium relíqueras”.
sáfico: — U / — — / — // UU / — U / — U ;
exemplo: “virginis prólis / opifexque mátris”.¹⁸

No concernente à distribuição dos acentos tónicos, temos
as seguintes espécies de decassílabos:

1 — Tipo A

O tipo fundamental, denominado decassílabo trovado-
resco, apresenta acentuação preponderante na 4ª e 10ª síla-
bas. Suas variantes possuem, além disso, acentos secundá-
rios na 6ª e/ou 8ª sílabas, conservando todas também o ritmo
jâmbico, porque acentuadas nas sílabas pares. Nas compo-
sições estudadas, encontramos 92 casos. Exemplos.

“Joan Garcia, são sabedor” (43);
“e dizem esses con que vós trobades” (280);
“Ca vês, Lourenço, muito mal prendi” (1443).

2 — Tipo B

Baseado no decassílabo trovadoresco, o tipo B tem acen-
tuação secundária na 7ª sílaba, o que lhe empresta ritmo
anapéstico ou datílico. Encontram-se 90 versos do tipo B.
Exemplos:

“destes mesteres qual fazes melhor” (42);
“Lourenço, vejo-t' agora queixar” (50).

3 — Tipo C

Com o mesmo ritmo do decassílabo épico ou heróico
dos tempos modernos, o tipo C tem acentuação básica na
6ª e 10ª sílabas. Encontramos 28 casos. Exemplos:

“e tenho que farei mui gran rason” (138);
“e demais do trobar mi partirei” (308).

18 Cf. PUPPO-RAVIZZA, Gramática latina. 7. ed. Niterói. Escolas Profissionais Sale-
sianas. 1935. p. 337-82; e COMBA, J. Hinos do Breviário Romano. São Paulo. Liv.
Salesiana. 1963. p. 2-23.

4 — Tipo D

Sua acentuação fundamental localiza-se na 5ª e 10ª sílabas. Apresenta 64 casos. Exemplos:

“Lourenço, tu vêes por aprender” (257);
 “dantre min e todo-los trobadores” (272);
 “eu non vi vilan tan mal departir” (189);
 “fiz eu entençon e ben-na iguava” (92).

5 — Tipo E

Nesse tipo de procedência provençal, a acentuação principal cai na 3ª e 10ª sílabas, com acento secundário na 7ª ou 8ª. Deparamos com 14 casos. Exemplos:

“se de vós, e non trobades por én” (271);
 “se querede-lo que eu faço ben” (172).

Acrescente-se ainda que existem dois versos acentuados na 2ª 7ª e 10 sílabas, estrutura incompatível, como foi visto, com qualquer espécie de cesura:

“e vejo-te de trobares cousir” (190);
 “e vejo-te de trobar trameter” (204).

Os decassílabos com tonicidade fundamental na 5ª e 10ª sílabas, próprios para a dança, são denominados impropriamente de arte maior, pois

neles não se observam os ritmos anapésticos ou datílicos que caracterizam o metro; tampouco apresentam acentuação na 7ª sílaba.¹⁹

Em que, realmente, consistem os versos de arte maior?

Somos de opinião — responde Spina — que o metro de arte maior não tem contagem silábica definida; trata-se, acima de tudo, de uma modalidade rítmica, de natureza anapéstica ou datílica. Daí explicar-se a grande flutuação silábica nos versos de arte maior e na mesma composição poética.²⁰

Eis as espécies de decassílabo de arte maior encontradas em nossos textos:

¹⁹ SPINA, Manual... p. 37.

²⁰ SPINA, Manual... p. 34.

a) Metro: — UU — UU — UU — (U) = três dátilos.
Acentuação: 1ª — 5ª — 7ª — 10ª. Exemplos:

“mui te vejo, Lourenço, queixar” (1);
“estes mesteres que fui começar” (60).

b) Metro: (U) — UU — U — UU — (U) = dois dátilos.
Acentuação: 2ª — 5ª — 7ª — 10ª. — Exemplos:

“e fí-gi-os eu avençudos ficar” (213);
“ca vedes o que- ouço-a todos dizer” (253).

c) U — U — UU — UU — (U) = dois dátilos.
Acentuação: 2ª — 4ª — 7ª — 10ª. Exemplos:

“Joan Garcia, se Deus mi perdon” (67);
“por boas donas e sempr' estranhei” (120).

d) (U) UU — UU — UU — (U) = três anapestos.
Acentuação: 4ª — 7ª — 10ª. Exemplos:

“o citolon na cabeça quebrar” (66);
“os que trovavam por amas mamadas” (121).

S. Spina exemplifica com uma estrofe da canção CV 668, que tem versos de 9, 10 e 11 sílabas, com acentuação, respectivamente: na 1ª, 4ª, 5ª, e 9ª.; na 2ª, 4ª, 7ª, e 10ª.; na 2ª, 5ª, 8ª e 11ª. sílaba. Tavani, contudo, assevera que essa composição atribuída ao jogral Juião Bolseiro não pertence à tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa e chega a negar a existência, embrionária ou definitiva, da arte maior na poesia trovadoresca, visto que os decassílabos dos trovadores nunca se estruturam nos módulos rítmicos dos versos de gaita galega.²¹ Apesar disso, endossamos a opinião de Spina, que aponta dois requisitos indispensáveis para que haja decassílabo de arte maior: ter acentuação obrigatória na 7ª sílaba e apresentar, no mínimo, dois e, no máximo, três segmentos anapésticos ou datílicos.²² Na verdade, recaindo a tonicidade sobre a 7ª sílaba, ímpar portanto, corrompe-se o ritmo jâmbico e origina-se em consequência, o ritmo datílico, quando a primeira sílaba for tônica, ou o ritmo anapéstico, se o verso começar com sílaba átona. Neste último caso, omite-se por anacrusa a sílaba inicial.

21 Cf. TAVANI, G. *Poesie del duecento nella Penisola Iberica*. Roma, Er. Ateneo, 1969. p. 204-17.

22 Cf. SPINA, *Manual...* p. 36.

Nas composições do jogral Lourenço, encontram-se as quatro espécies de decassílabo de arte maior. Exemplos:

- a) acentuação na 1ª — 5ª — 7ª — 10ª sílaba:
“Quero que julguedes, Pero Garcia” (271);
- b) acentuação na 2ª — 5ª — 7ª — 10ª sílaba:
“de vós por que m’ ides sempre travar” (168);
- c) acentuação na 2ª — 4ª — 7ª — 10ª sílaba:
“Joan Garcia, tal paga achará” (28);
- d) acentuação na 4ª — 7ª — 10ª sílaba:
“que con verdade possades dizer” (12).

Fica, pois, evidenciado que as estruturas rítmicas, métrica e rimáticas da poesia trovadoresca subsidiam dados importantes sobre determinadas características da primeira fase do português arcaico.

É preciso que a Idade Média continue sendo pensada e sobretudo re-pensada, tanto no seu aspecto social, político, econômico e religioso, como também no seu âmbito das mentalidades e das produções artísticas. Entre os fantasmas da modernidade, a Idade Média conseguiu, sem dúvida, um lugar inexpugnável: criou modelos, desdobrou estruturas que, muitas vezes se assemelham à nossa identidade e que representam excelente início das nossas teorias e dos nossos processos de descrição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 AZEVEDO FILHO, L.A. *Ensaio de lingüística e filologia*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1971.
- 2 BRAGA, T. *Cancioneiro português da Vaticana*. Ed. crít. restituída sobre o texto diplomático de Halle. Lisboa, Imprensa Nacional, 1878. Abreviatura: CV².
- 3 COMBA, J. *Hinos do Breviário Romano*. São Paulo, Livr. Ed. Salesiana, 1963.
- 4 CUNHA, C.F. *Estudos de poética trovadoresca*. Rio de Janeiro, INL, 1961. Abreviatura: Cunha.
- 5 FONSECA, F.V.P. *Cantigas de escárnio e mal dizer dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa, Livr. Clássica, 1961. Abreviatura: Fons.
- 6 LAPA, M.R. *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 2. ed. Vigo, Galáxia, 1970. Abreviatura: LAPA.

- 7 ———. *Lições de literatura portuguesa; época medieval*. 7.ed. Coimbra, Coimbra Ed., 1970.
- 8 LEITE DE VASCONCELOS, . *Textos arcaicos*.
- 9 MACHADO, E. & MACHADO, J.P. *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Lisboa, Revista de Portugal, 1945-1946. v.6. Abreviatura: CBN¹.
- 10 MAGNE, A. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, INL, 1950-1954. v.2, t.1.
- 11 MARRONI, G. *Le poesie di Pedr'Amigo de Sevilha*. *Annali. Sezione Romanza*, Napoli, 10(2):189-339, jul.1968. Abreviatura: MAR.
- 12 MOISÉS, M. *A criação poética*. 8.ed. São Paulo, Melhoramentos, 1977.
- 13 MOLTENI, E. *Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti*; pubblicato nelle parti che completano il Codice Vaticano 4803. Halle, M. Niemeyer, 1880. Abreviatura: CB.
- 14 MONACI, E. *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle, M. Niemeyer, 1875. Abreviatura: CV¹.
- 15 NOBILING, O. *As cantigas de D.Joan Garcia de Guilhade, trovador do século XIII*. Erlangen, Junge & Sohn, 1907. Abreviatura: NOB.
- 16 NUNES, J.J. *Crestomatia arcaica*. 6.ed. Lisboa, Livr. Clássica, 1967. Abreviatura: NUN.
- 17 ———. *Boletín de la Real Academia Gallega*, 11(132): , 1919. Abreviatura: NUN¹.
- 18 OLIVEIRA, C. & MACHADO, L.S. *Textos portugueses medievais*. Coimbra, Coimbra Ed., 1969. Abreviatura: COR.
- 19 PICCHIO, L.S. *Martin Moya: le poesie*. Roma, Ed. Ateneo, 1968. Abreviatura: PIC.
- 20 PUPPO-RAVIZZA. *Gramática latina*. 7.ed. Niterói, Escolas Profissionais Salesianas, 1935.
- 21 SPINA, S. *A lírica trovadoresca*. 2.ed. Rio de Janeiro, Grifo, 1972.
- 22 ———. *Manual de versificação românica medieval*. Rio de Janeiro, Gernasa, 1971.
- 23 TAVANI, G. *Lourenço: poesie e tenzoni*. Modena, Società Ed. Modenese, 1964. Abreviatura: TAV.
- 24 ———. *Poesie del duecento nella Penisola Iberica; problemi lirica galego-portoghese*. Roma, Ed. Ateneo, 1969.
- 25 TAVARES, H.C. *Teoria literária*. Belo Horizonte, B.Alvares, 1965.
- 26 VASCONCELOS, C.M. *Cancioneiro da Ajuda*. Ed.crit.coment. Halle, M.Niemeyer, 1904. 2 v. Abreviatura: CA¹.
- 27 ———. *Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch: der Ammen-Streit*. *Zeitschrift für romanische Philologie*, 20:145-218, 1896. Abreviatura: MICH.