
Giuseppe Tavani, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa: Introdução, edição crítica e fac-símile*, Lisboa: Edições Colibri (Coleção “Viator”, vol. 2), 1999, 56 pp.

O professor Giuseppe Tavani, bem conhecido para os estudiosos da nossa poesia trovadoresca, oferece-nos neste pequeno livro uma leitura crítica do texto da breve *Arte de trovar* fragmentária com que se inicia o Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa.

A edição do texto vai precedida de uma introdução intitulada «A poética do cancionero da Biblioteca Nacional e as artes de trovar catalãs e provençais do século XIII e do início do XIV» (pp. 7-31), e do fac-símile das quatro páginas do manuscrito, algo reduzidas, a partir da reprodução fotográfica do códice feita em 1924, antes de que o cancionero saísse de Itália, e conservada na Biblioteca Nacional de Roma (“Sala Manoscritti 7A, Colocci Brancuti 1/1-3; *olim* 110.E.27, 1-3: pág. 30, nota 29).

O estudo introdutório de Tavani era já conhecido: reproduz com leves variações um trabalho apresentado pelo autor como comunicação no IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval, celebrado em Lisboa em 1991, incluída logo nas correspondentes Actas («As Artes Poéticas hispânicas do século XIII e do início do XIV, na perspectiva das teorizações provençais», em: [VÁRIOS], *Literatura medieval: Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*; Organização de Aires A. NASCIMENTO e Cristina ALMEIDA RIBEIRO, Lisboa: Edições Cosmos, 1993, volume II, 376 pp., pp. 25-34). Por sua vez, este mesmo texto serviu de base para o artigo mais sintético «*Arte de Trovar*», do mesmo Tavani, no *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa* (Lisboa: Editorial Caminho, 1993, pp. 66-69).

Embora seja um estudo conhecido dos especialistas, foi muito oportuna a sua inclusão aqui, porque, além do mais, constitui uma excelente introdução ao texto: Tavani resume bem as características do pequeno tratado, fazendo notar tanto os seus méritos como as suas limitações em comparação com a tratadística poética da época.

Pode-se talvez discrepar de algum dos juízos aí formulados. Por exemplo, Tavani ressalta “a impressão de superficialidade, e de trabalho feito à pressa” (pág. 17). Mas talvez esta apreciação resulte algo injusta. Da obra falta-nos uma grande parte (difícil de calcular, mas poderia bem ser quase outro tanto como o que possuímos);

e isto pode já dar-nos uma impressão inexacta do conjunto. Na verdade, os pontos que correspondia tratar na parte conservada estão formulados sinteticamente –mais bem que superficialmente–, e o plano geral reflecte uma sistematização que parece ter sido bem meditada e estabelecida previamente, articulada em títulos subdivididos em capítulos, com marcada intenção didáctica.

Vista essa sistematização, podemos até conjecturar com algum fundamento como poderia estar estruturada a parte perdida.

Assim, o título terceiro, do qual conservamos só os capítulos 4-9, trata sobre os géneros: do que se diz no capítulo quarto (primeiro da parte conservada) podemos deduzir que, dos três capítulos que faltam neste título, um tinha que tratar sobre as cantigas de amor e outro sobre as cantigas de amigo: seriam possivelmente os capítulos segundo e terceiro; e então o primeiro seria um capítulo preliminar ou introdutório (como acontece no título sexto), que anunciaria que neste título se ia tratar dos diversos géneros de cantigas.

Dado que o tratadista faz referência à distinção de cantigas de mestria e cantigas de refrão como assunto já visto, podemos talvez deduzir que o título segundo estava dedicado aos aspectos formais das cantigas. Então o título primeiro trataria sobre os aspectos mais genéricos da poesia: versos e estrofes. Assim acontece também normalmente nos tratados da poesia latina medieval.

Tavani sugere que o tratado se ocupa da «cantiga de vilãos» –à qual dedica um capítulo: o oitavo do título terceiro– sem que no *corpus* da nossa poesia trovadoresca exista nenhuma amostra desse tipo de composição:

o anónimo autor da *Poética* portuguesa leva a sua ânsia classificatória até o ponto de criar, ou pelo menos demarcar o género (ou se quisermos, o subgénero) da cantiga de vilão *in absentia*, isto é, apesar de não haver sequer um exemplar deste tipo de composição nos cancioneiros galego-portugueses, onde, como vimos, tudo se resolve na citação de dois versos de uma cantiga não bem identificada –embora presumivelmente bem conhecida na época– da qual João de Gaia aproveitou o refrão para a sua cantiga: esta, aliás, não é “de vilão”, mas “de seguir”, como se depreende da segunda das rubricas alegadas (pp. 13-14).

A dificuldade com que nos encontramos para estabelecer se no nosso *corpus* trovadoresco existem ou não «cantigas de vilãos» é que não sabemos exactamente que era o que o autor entendia por esse tipo de composição. É lástima que esse capítulo se encontre tão corrompido no ms. que não nos permite sacar muito em claro.

Porém, tendo em conta que da «cantiga de vilãos» procedem as posteriores denominações de *vil(l)ancete* / *vil(l)ancico*, talvez possamos supor que ambas as fór-

mulas (“cantiga de vilãos” e *vil(l)ancete / vil(l)ancico*) designavam substancialmente o mesmo tipo de cantigas. Do *vil(l)ancete / vil(l)ancico* já se têm indicado as características: trata-se de cantigas tradicionais, de origem popular e anónima, geralmente breves e de estrutura singela, com propensão para a repetição paralelística e com rima preferentemente assoante.

Ora, esta descrição (prescindindo naturalmente da característica do anonimato) poderia aplicar-se sem grande violência a muitas das cantigas de amigo; isto é, às chamadas por vezes “cantigas paralelísticas” (denominação esta não totalmente satisfatória, pois o paralelismo é um fenómeno muito mais amplo na nossa poesia trovadoresca).

Assim, da composição que é citada como «cantiga de vilãos» dá-se-nos este texto (do qual falarei mais abaixo), que deve de corresponder à estrofe inicial:

A pé dũa torre,
baila corpo probe:
vedes o cós, ai cavaleiro!

Não deixa de chamar a atenção a semelhança temática e estrutural dessa estrofe com o começo da cantiga de Martim Codax «Eno sagrado, em Vigo» (*Ba* 1283, *V* [889], *R* [6]):

Eno sagrado, em Vigo,
bailava corpo velido:
amor hei!

Apesar da diferença na medida silábica dos versos entre as duas composições, a estrutura fundamental é idêntica: fórmula rimática]aaB[, com rimas assoantes.

Seria, pois, possível que o autor do tratado ao falar das «cantigas de vilãos» tivesse em mente esse tipo de composições, que imitavam na sua estrutura as cantigas populares? É, afinal, a já velha discussão de em que medida a poesia trovadoresca deu cabimento dentro de si à poesia popular tradicional, que devemos supor existiu sempre e em todas as partes.

Ao ocupar-se da «cantiga de vilãos» aí citada, Tavani oferece a sua leitura da passagem que acima editei como “baila corpo probe” e uma nova interpretação (pág. 13): lê “baila corpo a rolos”, e explica em nota:

A minha proposta de leitura procede da consideração que deve tratar-se do corpo de um enforcado, que –suspenso no ar– dá evidentemente voltas sobre si mesmo; nos dicionários galegos encontro a expressão “a rolos” no sentido de ‘aos tombos, dando voltas, rolando’.

Mas as dificuldades que esta interpretação suscita são várias.

A expressão *a rolos* deve de ser recente e secundária. Por exemplo, na minha fala nativa, no norte da Galiza, não se diz *a rolos* mas *a arrolo*, que já recolhia o dicionário da Academia Galega (1913-1928): “*arrolo*: loc. adv. Rodando. Loc. *Ir aarrolo*: ir rodando. *Caer aarrolo*: caer rodando, caer dando vueltas sobre si mismo. *Botarse aarrolo*: echarse ó arrojarse rodando por algún declive. *Levar aarrolo*: llevar ó conducir alguna cosa rodando, ó dando vueltas sobre si misma”. Talvez seja esta a forma primitiva da expressão: um deverbais de *arrolar*, do mesmo modo que *a arrastro* com respeito ao verbo *arrastrar*.

O mais importante, porém, é que tanto uma como outra expressão (isto é, tanto *arrolo* como *a rolos*) se referem a um movimento realizado rolando directamente sobre o chão, e não seria normal aplicá-las nem ao baile nem menos ainda aos giros de um enforcado suspenso no ar. A expressão *a pee de* indica igualmente proximidade à base de algo elevado: de uma torre, de um monte, etc.: “E entraron a vila per forza, e mataron os mouros, senom os que se colherom ao alcácer. [...] E combaterom o alcácer, e tolherom-lhe [a] água de ùa fonte mui bõa que nacia *a pee de ùa torre*” (*Crónica Geral*: veja-se para o substancial do texto –que transcrevo, como os outros textos citados aqui, segundo critérios algo diferentes–, a ed. Lorenzo, cap. 535: pág. 784, linhas 6-9); “e Sam Basilh’ *a pé d’ua serra* / saiu a el por xe lh’ homilhar” (*Cantigas de Santa Maria*: veja-se a ed. Mettmann 15.27-28); “passarom a serra de noite e pousarom *a pee del[a]* [ms. *delle*] porque nom fossem descubertos” (*Crónica Geral*: ed. Lorenzo, cap. 269: pág. 419, linhas 2-3).

De resto, quer parecer-me que essa interpretação encerraria uma atitude algo cruel a respeito de um morto, mesmo de um enforcado: talvez não fosse impossível, sobretudo em tom humorístico, mas de qualquer modo não parece provável essa crueldade numa cantiga popular. Por outra parte, nem o baile nem talvez o *cós* teriam muito sentido aí.

Mais natural parece interpretar a cantiga como referindo-se ao que à primeira vista parece descrever: o baile de uma rapariga ao pé da torre de um castelo, observada por um cavaleiro desde o alto.

A estrutura da cantiga de Joám de Gaia, visto tratar-se de uma cantiga de seguir, como nos adverte a rubrica (“Esta cantiga seguiu Joám de Gaia per aquela de cima, de vilãos”), deve de ser idêntica à da «cantiga de vilãos» seguida, para que o novo texto poético se possa adaptar sem dificuldade à melodia pré-existente. Isto implica que a nova composição deve conservar 1) a mesma medida silábica e 2) a mesma distribuição de rimas.

Partindo, pois, do texto da cantiga de Joám de Gaia podemos estabelecer qual era a estrutura da «cantiga de vilãos» seguida: devia possuir:

- 1) a mesma medida silábica: portanto, versos paroxítonos de 5 e, no refrão, de 8 sílabas;
- 2) a mesma distribuição de rimas: portanto, rimas paroxítonas com a fórmula rimática]aaB[.

Quer dizer que o verso segundo deve rimar com a palavra rimante *torre* do verso primeiro; e as lições dos mss. (*corpo probe B, corpo piobo V*) levam-nos naturalmente a ler *probe*, variante popular de *pobre* bem documentada na poesia trovadoresca.

O sintagma “corpo probe” assume então pleno sentido: a rapariga vai em *cós*, sem manto, porque é pobre e não dispõe das peças de roupa mais custosas; deste modo, no baile tornam-se mais perceptíveis para um eventual observador as linhas do seu corpo, nomeadamente do peito.

Sem abandonar ainda a introdução, convém fazermos uma breve alusão ao nome “Lopo Liáns” (pág. 15) que Tavani dá ao trovador (Dom) Lopo Lias.

A leitura *Liáns* (ou a equivalente *Liãs*) foi proposta por Pellegrini em 1969 e aceiteada por vários autores depois. Nos cancioneiros aparece o apelido umas vezes como *Lias* e outras como o que parece ser *Liãs*; mas esta segunda forma deve seguramente interpretar-se como uma transcrição errada de *Lias* (com acento agudo sobre o *i*). Com efeito, *Lias* (com tonicidade na sílaba inicial: /’li-as/) é apelido bem documentado na época medieval na Galiza, e ainda hoje vivo. Por exemplo, um Fernám Lias documenta-se nos anos 1272, 1273, 1287 e 1290, precisamente na comarca de Orzelhom, que achamos também citada nas cantigas de Dom Lopo Lias; por outra parte, um Dom Joám Lias aparece citado em documento redigido em Caldas de Reis em 1286 (“de Dona Mecia Núñez e de Dom Joám Lias, seu marido”). O nome da actual freguesia galega *Liáns*, com o qual Pellegrini sugeria identificar o apelido do trovador, deve proceder de LINALES ‘terrenos dedicados ao cultivo do linho’ (como o próximo topónimo *Feáns* procede de FENALES ‘campos de feno’), e na época trovadoresca tinha que ser *Liães*, não ainda *Liáns*. De resto, *Lias* aparece na documentação medieval como variante do antropónimo comum *Elias*, com a aférese de *e-* inicial que vemos noutros casos: nas mesmas cantigas trovadorescas achamos (*Sam*) *Leuter* ‘(Santo) Eleutério’, e na língua popular temos ainda hoje formas como *limento* ‘elemento’, *liminar* ‘eliminar’, etc. O apelido *Lias* é efectivamente um patronímico, e não importa que não possua o sufixo patronímico característico *-z*, pois desde tempos medievais aparecem também em função de apelidos patronímicos os mesmos nomes de batismo (originalmente precedidos da preposição *de*, indicando paternidade): nos próprios textos trovadorescos temos, por exemplo, “Martim *Marcos*” (1667.1) ou “Mari *Mateu*” (1593.1,6R).

Passando à edição da *Arte de Trovar*, já se sabe que num texto com as características do nosso (conservado fragmentariamente, por um único manuscrito, como obra anónima e acéfala, copiado por amanuenses alheios à nossa língua e por isso com numerosos erros de cópia) os problemas ecdóticos são abundantes. Algumas passagens suscitam dúvidas que os editores se esforçaram por esclarecer, mas não em todas de modo que possa considerar-se safistactório. O texto foi editado completo anteriormente várias vezes: em ordem cronológica, por Molteni (1880), Teófilo Braga (1881), Monaci (1886), Elza Pacheco (1947), Elza Pacheco e José Pedro Machado (1949), e Jean-Marie D’Heur (1975).

A edição de D’Heur (que se apresentava em duas versões par a par: paleográfica e crítica, ambas com abundante aparato de notas) é a mais rica, e conserva ainda todo o seu valor. Tavani remete para ela repetidamente para ulteriores informações bibliográficas e de variantes textuais, aqui reduzidas ao imprescindível. Mas ao mesmo tempo declara modestamente “intentar uma nova transcrição da *Arte de Trovar*, com a (secreta) esperança de melhorar, ao menos em alguns lugares, as leituras” oferecidas pelos anteriores editores. E, com efeito, penso que nalguns passos difíceis consegue apresentar novas leituras que, se não absolutamente seguras, parecem ter mais a seu favor que as precedentes. Por citar só um exemplo, a leitura *caçorria* no cap. 6.2 (sobre o *cacefetom*) tem todas as probabilidades de ser a correcta (o ms. diz *cacoiría*, melhor que *cacoiriã*, pois o traço que no ms. parece um til sobre o *a* final deve de corresponder a um acento agudo sobre o *i* precedente), embora o seu significado não seja talvez ‘zombaria’, como Tavani sugere em nota, mas mais ou menos sinónimo de *lixo*, que se deduz tanto do significado mais comum do vocábulo na época medieval como do contexto: “é tanto come palavra fea, e sũa mal na boca, e algũas vezes tange em ela *caçorria* ou lixo, que nom convém de seer metudo em bõa cantiga”.

O primeiro problema que se põe a qualquer editor deste tratado é o do título: dado que no ms. se apresenta acéfalo e sem título, é preciso assignar-lhe um nome. Como se vê, Tavani decidiu-se por *Arte de trovar* (como já fora adoptado por Pacheco, Machado e D’Heur, e pelo mesmo Tavani no *Dicionário dantes* citado), mas na introdução, começando pelo seu título, também antes citado, usa repetidamente o de *Poética* (que fora o título usado por Teófilo Braga e por Monaci).

Na transcrição do texto, Tavani prescindiu de assinalar a divisão de linhas no ms., seguramente com o fim de o tornar mais legível e natural, o que é uma opção perfeitamente defendível. No entanto, tratando-se de um ms. único, a divisão de linhas permite a sua numeração sucessiva para todo o tratado, tal como fez D’Heur, o que nos proporciona um sistema de partição interna do texto em unidades breves que facilitará as referências, nomeadamente para localização exacta de vocábulos em inventários ou em análises de carácter léxico.

No que diz respeito aos critérios de transcrição há um ponto que se pode prestar a discussão: a simplificação sistemática das vogais duplas. Se é verdade que já nos manuscritos trovadorescos, e especialmente nos textos dos últimos trovadores, aparece ocasionalmente alguma geminação vocálica anti-etimológica (do tipo de *maao* < lat. MALUM ‘mau’, ou *māao* < lat. MANUM ‘mão’, ou similares) —o que delata que nos meados do século XIV já deixava sentir a sua força a tendência, seguramente antiga, a simplificar os hiatos de vogais duplas—, também o é que na época trovadoresca a duplicação vocálica corresponde ainda, na grande maioria dos casos, à etimologia e à história do vocábulo em foco (e, ademais, normalmente está confirmada pela métrica). Isto é o que acontece também na *Arte de trovar*: a grande maioria de ocorrências de vogais duplas é de natureza etimológica, o que deve de ser indício de que pelo menos a tendência predominante na língua era ainda a conservação da duplicidade vocálica. Eis os vocábulos afectados:

algũu indef. m. s. (5.1: linha 169; 5.1: l. 169) e *algũus* indef. m. pl. (3.5: l. 22; 4.2: l. 112; 6.1: l. 204; 6.3: l. 218) e *ũu* (3.7: l. 40; 3.7: l. 46; 3.7: l. 48; 3.9: l. 58; 4.4: l. 143; 5.1: l. 165; 6.3: l. 222) < lat. (ALIC)UNUM, (ALIC)UNOS.

fñida s. f. (3.7: l. 46; 4.3: l. 129; 4.4: l. 136; 4.4: l. 137; 4.4: l. 139; 4.4: l. 144; 4.5: l. 153; 4.6: l. 160) e *fñidas* (3.7: l. 48; 4.4: l. 133) < lat. FINIRE.

meesmo (3.9: l. 63; 3.9: l. 71; 3.9: l. 77; 3.9: l. 79), *meesmos* (4.1: l. 103), *meemas* (3.9: l. 80; 3.9: l. 83) < lat. METIPSIMUM.

meestria s. f. (3.5: l. 21; 3.7: l. 44; 4.1: l. 104; 4.1: l. 90; 4.2: l. 112; 4.2: l. 118; 4.3: l. 124; 4.4: l. 139) < lat. MAGISTRUM.

moor compar. (4.2: l. 112; 4.2: l. 118) < *maor* < lat. MAIOREM.

seer vrb. (3.7: l. 44; 4.1: l. 104; 4.1: l. 107; 4.1: l. 109; 4.1: l. 95; 4.1: l. 96; 4.1: l. 98; 4.2: l. 118; 4.3: l. 124; 4.5: l. 146; 4.6: l. 160; 6.2: l. 210), *seerám* (3.5: l. 27) < lat. SEDERE.

viir vrb. (5.1: l. 165) < lat. VENIRE.

voontade s. f. (4.4: l. 143) < lat. VOLUNTATEM.

Nesses casos Tavani oferece sistematicamente leituras com vogais simples: *algum*, *alguns*, *fñida*, *mesmo*, *mestria*, etc. Mas é uma decisão que ele adoptou com plena consciência, claro está, e que, embora discutível, se deve considerar plenamente legítima.

Poderiam assinalar-se outras eventuais discrepâncias dessa natureza, mas todas de pormenor e talvez inevitáveis num trabalho deste género, onde o editor se vê mui-

tas vezes obrigado a escolher entre duas ou mais alternativas problemáticas. Nada disso pode, porém, interpretar-se como demérito: a edição de Tavani é magnífica, como todos os seus trabalhos.

José-Martinho Montero Santalha