

## **Troubadours e trovadores: a palavra medieval inteiramente livre, inteiramente condicionada**

Diogo Maia  
Universidade Aix-Marseille (França)

### **Cantar *ab joi***

Num documentário de 1966 (*Pasolini l'enragé*) sobre o poeta italiano Pier Paolo Pasolini, o cineasta Jean-André Fieschi filmou este poeta italiano. Num tom grave e num francês ritmado pelo italiano, Pasolini afirma ter escrito, ao longo dos anos, *ab joi*:

[...] J'ai utilisé une expression de la poésie provençale qui est *Ab joi*... C'est-à-dire le rossignol qui chante *Ab joi*, pour la joie. Mais *joie* en provençal a un sens particulier, celui de raptus poétique, d'exaltation, d'ivresse poétique. Or cette expression *Ab joi* est la clé de toute ma production. (Fieschi,1966)

Como ele o sublinha, esta expressão não provem nem da língua italiana, nem da francesa, mas sim da língua occitânica, do provençal, o idioma que dominou outrora a França meridional e que permaneceu vivaz até a segunda metade do século XX. O que leva este complexo poeta italiano, no decorrer dos anos 60, definir um dos traços gerais da sua poesia através de uma língua minoritária tão antiga? Pasolini, poeta, jornalista, cineasta e grande intelectual europeu, que se impôs como arauto de uma sociedade arcaica e distanciada dos dogmas religiosos e políticos

vigentes na sua época, evoca uma tradição literária longínqua que constitui, para ele, um modelo poético de extrema importância: a lírica dos trovadores occitânicos. Aliás, não é demais lembrar que na sua poesia de juventude escrita em friulano (a língua minoritária oriunda da região da sua mãe) Pasolini faz múltiplas referências a estes poetas medievais. O investigador Marco Infurna (1985) evoca à epígrafe que abre o poemário *Poesie a Casarsa*. Trata-se de uma citação da primeira estrofe da conhecida cantiga do trovador tolosano Peire Vidal “Ab l’alen tir vas me l’aire” e cita igualmente a dedicatória feita ao crítico Gianfranco Contini no poemário *La nuova gioventù*. Ela faz alusão à conhecida cantiga de Jaufré Rudel sobre o amor longínquo: “ancora e sempre con amor de loinh”. (p. 121)

Para melhor contextualizarmos este amor à distância que Pasolini parece evocar através da expressão *ab joi* é necessário que nos debrucemos um pouco sobre estes poetas medievais tão singulares e ambivalentes. Se por um lado, eles exprimem uma poesia da condição e da regra sendo verdadeiros símbolos de uma poesia exigente; por outro lado são dotados de uma grande liberdade na forma como satirizam as suas próprias criações. Esta curta análise apresentará um olhar sobre uma reputada cantiga da lírica occitânica e as criações escatológicas que dela resultaram. É à luz do diálogo entre o modelo poético tradicional e o seu duplo irreverente que a palavra medieval trovadoresca pode ser considerada inteiramente condicionada e inteiramente livre.

### **O amor perfeito**

A partir dos finais do século XI, estes poetas impuseram-se como os chantres do amor cortês, da *fin’amor* provençal que se difundiu pela Europa ocidental chegando mesmo à corte castelhana de Afonso X o Sábio e à corte de Dinis, rei de Portugal, ambos trovadores. Pasolini diz ter cantado como eles, *ab joi, avec joie*,

com uma estranha alegria. Mas que *joi* será este? Nos dias de hoje, não podemos interpretar claramente o seu significado, uma vez que seu cognato medieval na língua d'oc medieval (verdadeira *koiné* linguística praticada com fins poéticos) reveste-se de uma outra semântica que as línguas românicas contemporâneas não conservaram verdadeiramente. O *joi* medieval, no seu género masculino, é o estado absoluto deste amor construído na base de um compromisso instável e doloroso que oscila entre o êxtase místico, a melancolia e o desejo, todos eles motivados por uma forma permanente de ausência no seio do poema: a ausência da *domna*, a dama. O *joi* afeta a forma e as palavras da poesia que nesses tempos se chamava *canso*, no mundo occitânico, ou *cantiga* no mundo ibérico. Estas poesias eram destinadas a ser cantadas perante um auditório. O trovador Bernard de Ventadorn, que será abordado posteriormente na nossa análise, diz, na cantiga “Chantar non pòt gaire valer” estar a transbordar de *joi*:

Per çò es mos chantars chabaus

Qu'en jòi d'amor ai et enten

La boch' e'ls uòlhs e'l cor e'l sen.<sup>1</sup>

(Fabre, 2010, p.129)

Amandine Moussou (2017) refere-se ao *joi* enquanto uma palavra bastarda que se distancia do feminino *joia*:

---

<sup>1</sup> A nossa tradução: Assim o meu canto é excelente, visto que o *joi* do amor possui e enche a minha boca e os meus olhos e o meu coração e o meu espírito.

*Joi et joie*, d'origines distinctes, seraient ainsi passés pour frère et sœur. Cette proposition a le mérite de faire de *joi* un mot issu de la rencontre de deux nations, le *gaudium* et le *jocum*, la joie et le jeu. Cousin éloigné de joie, dont il est le doublet masculin, *joi* est un bâtard linguistique qui traverse toute la production poétique des troubadours. (p. 75, 76)

As poesias dos trovadores são um patrimônio literário único e hermético para um leitor contemporâneo desarmado. Questões de leitura e interpretações colocam-se constantemente. No entanto, aquando de um contacto com estes textos, não podemos nos esquecer até que ponto eles estão ligados ao contexto social e político do mundo medieval pelo contexto feudal. Michel Zink (1992) evoca a originalidade dos valores poéticos dos trovadores nesse mesmo contexto:

L'originalité de la courtoisie est de faire à la femme une place essentielle et de lui témoigner un respect et une dévotion extrêmes. C'est une originalité au regard des positions de l'Eglise, au regard des mœurs du temps et même au regard de la tradition littéraire héritée de l'Antiquité. L'amant courtois fait de celle qu'il aime sa *dame*, sa *domna* (*domina*), c'est-à-dire sa suzeraine au sens féodal. (p.102)

Nesta complexa relação de vassalagem que o trovador alimenta no poema através da relação com a dama a quem ele se dirige, ele pede-lhe, por vezes, *paragte* (uma forma, quase impossível, de igualdade entre dois). Esta forma de diálogo estende-se igualmente ao senhor feudal que o protege e que lhe permite o desenrolar da sua atividade poética. Uma triangulação complexa e frágil tece-se assim entre o trovador, a dama e o senhor feudal. Em determinadas cantigas, a dama confunde-se mesmo com o aristocrata, sendo-lhe atribuído o ambíguo e muito cortês epíteto *midons* que em português poder-se-á traduzir por *minha senhor*.

Poesia oral e essencialmente aristocrata construída em torno de uma procura formal do desejo, ela destinou-se (contrariamente aos estereótipos contemporâneos que a palavra *trovador* pode induzir) a um auditório reduzido de aristocratas completamente habituados a estes códigos poéticos. Esta busca de um amor perfeito, refinado, tem um lado assumidamente disruptivo, quer de um ponto de vista temático, quer de um ponto de vista linguístico. Pela primeira vez na História da poesia europeia ocidental, poetas e poetisas exprimir-se-ão na denominada *rustica lingua*: uma língua românica (língua d'oc) emancipada do latim do Império romano e dos primeiros tempos da Cristandade. Estes poetas decidem assim libertar-se da língua associada à liturgia e assim desenvolver tematicamente e formalmente uma poesia dita profana. Nesse sentido, a lírica medieval pode interagir, ainda que de forma longínqua, com a pergunta de natureza política que estrutura a vigésima oitava edição da Bienal de Ceveira: *és livre?* Embora, seja arriscado responder que o poeta medieval foi livre no seu tempo, é possível imaginar a rutura provocada por uma poesia que canta ambigualmente o amor extraconjugal, tido como

enquadramento ideal do amor romântico. Numa época que George Duby (2014) denomina *por mâle Moyen Age, masculino Idade Média*, os trovadores designaram como emblema principal das suas poesias a entidade misteriosa da dama. Todavia, Amandine Mussou (2014) relembra-nos que esta poesia do extraconjugal nada diz efetivamente das práticas sociais da época, sendo apenas uma construção literária. (p. 76). A entidade poética da dama (*domna*) diferencia-se do estatuto social da mulher medieval, ainda tremendamente subjugada pelo poderio masculino. Os trovadores foram poetas do seu tempo e souberam responder de forma criativa e humorística às regras vigentes da sociedade na qual evoluíam. A sua liberdade foi sobretudo uma liberdade interna, formal que se exprimiu através de um transtorno das regras poéticas à quais obedeceram.

### **Contre-texte**

Ao cânone literário de la *fin'amor* incarnado pela cantiga que Jacques Roubaud considera como o *grand chant*, outros textos mais marginais vão eclodir no seio desta poesia. Pierre Bec, grande especialista da lírica trovadoresca occitânica denomina-os por *contre-texte* em relação ao *texte* que engloba as cantigas (oriundas dos mais diversos géneros) dos grandes trovadores como Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga, Marcabru, entre outros. Bec (1984) define esta categoria alargada de textos marcados por um carácter ainda mais marginal e sobretudo desprovidos das diversas ambiguidades presentes nas cantigas ditas mais canónicas:

Le contre-texte est donc, par définition, un texte minoritaire et marginalisé, une sorte d’infra-littérature. Sa référence paradigmatique reste le texte, dont il se démarque, et son récepteur, inévitablement, le même que celui du texte. (p.13)

De forma a rececionar o *contre-texte*, é necessário compreender o que Bec denomina pelas *modalités du code textuel majoritaire* (p.13). No prefácio à sua antologia “Burlesque et obscène chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Age”, Pierre Bec define as várias categorias do *contre-texte* postas em prática pelos trovadores: 1) textos onde a *fin’amor* começa a ser marginalizada, “où le poète satirique passe en revue tous les thèmes de la chanson courtoise [...] mais en les négativisant” ; 2) textos burlescos e humorísticos como debates com objetos ou animais; 3) texto obscenos e pornográficos que na maioria das vezes são paródias de cantigas trovadorescas mais tradicionais; 4) o contra-texto produzido pela mulheres trovadores, as *trobairitz* que nem sempre seguiram o modelo dos seus homónimos masculinos ; 5) textos onde um trobar atrofiado reduz o conteúdo poético a jogos linguísticos, “divertissement formels et linguistiques de toutes sortes où le langage [...] devient une fin en soi.” (p.14-20)

No âmbito da nossa análise, vamos apresentar de forma sucinta a famosa cantiga de Bernard de Ventadorn *Can vei la lauzeta mover* e centrarmo-nos no seu *contre-texte* que se situa na terceira categoria elencada por Pierre Bec: textos desprovidos de ambiguidade, onde “la scatologie, l’obscène, voire la pornographie deviennent une fin en soi” (p.12)

À semelhança da cantiga do *amor de loing* de Jaufré Rudel, esta cantiga de Ventadorn figura como um dos símbolos do *trobar* que atravessou os tempos e as literaturas, incarnado a própria definição do género trovadoresco da cantiga. Jacques Roubaud (2009) diz que o *trobar* tem uma forma específica e que essa forma é a cantiga, a *canso*, em occitânico (p. 186). Vejamos então a forma da *canso* incarnada pela primeira estrofe da *cantiga da lauzeta*:

Quan vei la lauzeta mover  
De jòi sas alas contra l'rai,  
Que s'oblid' e's laissa cazer  
Per la doussor qu'al còr li vai,  
Ailas ! quals enveja m'en ve  
De cui qu'eu veja jauzion !  
Meravilhas ai, quar dessé  
Lo còrs de dezirièr no'm fon.<sup>2</sup>  
(Bec, 1979, p. 132-134)

---

<sup>2</sup> A nossa tradução: Quando vejo a cotovia mover-se, em *joi*, contra um raio de sol, caindo como se estivesse atordoada pela doçura que vem do coração. Como desejo infelizmente todos os seres em júbilo! E admiro-me que o meu coração não se desfaça de tanto desejo.



Esta primeira estrofe retoma o *joi* de que fala Pasolini: “De jòi sas alas contra l’rai.” Este conceito poético parece definir a dinâmica do movimento da *lauzeta*, a cotovia. Este pássaro, à semelhança de outros, funciona na lírica medieval como um prolongamento trovadoresco do *eu poético* que se identifica ao seu cantar e ao seu voo. Ambos transmitem o som e o movimento do amor. A cantiga inicia-se pela tradicional estrofe de abertura, o denominado *incipit printannier* que define o espaço agradável do amor. Este espaço confunde-se com espaço da estrofe dita *cobla* em occitânico. No total, este poema conta com oito *coblas unissonanz*, uma vez que cada uma delas segue o esquema rimático estabelecido pela primeira: a<sup>8</sup> b<sup>8</sup> a<sup>8</sup> b<sup>8</sup> c<sup>8</sup> d<sup>8</sup> c<sup>8</sup> d<sup>8</sup>. Os versos são octossilábicos e a última estrofe (uma quadra), denominada por *tornada*, evoca o epíteto da dama à qual o trovador se dirige. Aqui ela é eventualmente apelidada por *Tristan*, numa clara alusão à figura mítica e lendária do amor medieval. (Bec, 1979, p.136).

### **O reflexo**

Não deixa de ser curiosa a referência, na terceira estrofe, de um dispositivo reflexivo no seio da cantiga uma vez que a dama parece representar uma forma de espelho na qual o trovador se vê refletido e totalmente perdido tal como Narciso em relação ao lago que o reflete:

Miralhs, pòs me mirèi en te,  
M’an mort li sospir de preon,  
Qu’aissi’m perdèi com perdèt se

Lo bèlhs Narcisus en la fon.<sup>3</sup>

(Bec, 1979, p. 133)

A cantiga, e nomeadamente a da *lauzeta*, será alvo de um reflexo singular, de uma espécie de espelho que funciona como lugar de subversão: a produção de um *contre-texte* que retoma as suas características formais, dotando-a de uma outra temática e significação fora do modelo cortês. Aliás, Pierre Bec (1984) diz que o *trobar* começou por um *contre-texte*, fazendo referência direta ao poderoso Guillaume IX, duque de Poitiers: o primeiro trovador ao qual a História faz referência. (p.7) Apesar do número restrito de poesias conservadas, este corpo de textos mostra uma flutuação entre o modelo do *texte* e o *contre-texte*, o seu reflexo jocoso e irreverente. Guillaume IX será apelidado pelo investigador italiano Pio Rajna (1928) de *trovatore bifronte*. De acordo com ele, o poeta mostra duas faces do *trobar*: de um lado, o poeta do erotismo, da sensualidade e da obscenidade, e do outro, o poeta do amor cortês. (p. 349-360). Sob o signo do deus romano *Janus*, o trovador procura, em duas direções distintas, um espaço de criação para a poesia medieval. A cantiga da *lauzeta* é, em certa medida, herdeira desse bifrontismo, através do procedimento da *contrafacta* que lhe confere uma espécie de eco.

### **A contrafacta, um instrumento de liberdade**

A *contrafacta* ou *cantiga de seguir*, na sua nomenclatura no universo da lírica galego-portuguesa define-se pela utilização de melodias anteriores em novas cantigas bem como a recuperação de esquemas rimáticos conhecidos. A prática da *contrafacta*

---

<sup>3</sup> A nossa tradução: Espelho, desde que me vi em ti, os meus profundos suspiros matam-me, e sinto-me perdido como o belo Narciso na fonte.

permitiu aos investigadores conhecer e recuperar melodias perdidas de uma cantiga através de uma outra cantiga e constituiu-se como uma prova do contacto entre as diferentes líricas: por exemplo, a lírica medieval galego-portuguesa, herdeira do modelo occitânico, apesar das suas especificidades regionais, deixou-nos cerca de quarenta *cantigas de seguir* que advêm sobretudo de cantigas occitânicas, mas também de cantigas francesas em língua d’oïl. (Universidade de Lisboa, *Cantigas de Seguir*, 2016)

No que diz respeito à *cantiga da lauzeta*, ela alvo de inúmeras *contrafacta* o que prova a sua importância enquanto modelo de texto na lírica occitânica. Esta cantiga foi conservada por vinte e três manuscritos dos quais três conservaram as suas melodias, facto singular, já que a tradição manuscrita que transmitiu esta poesia medieval nem decidiu conservar as melodias destas cantigas. Como refere Florence Mouchet (2012), a sua anotação musical foi retomada em três cantigas francesas anónimas: *Plaine d’ire et de desconfort*, *Le cuers se vait de l’oil plaignant*, et *Amis, quelx est li mieuz vaillant*, num texto latino de Philippe de Grève *Quisquis cordis et oculi* e num texto anónimo em occitânico, *Sener mil gracias* (p. 24, 25). Estes exemplos são sobretudo textos de cariz religioso que distanciam a melodia da *lauzeta* do seu espaço profano. O mundo lírico galego-português conservou uma estrofe que é também uma *contrafacta* da *cantiga da lauzeta* :

Senher, adars ie ’us venh querer  
Un don que’m donetz si vos plai,  
Que vulh vostr’almiral esser  
En cela vostra mar d’alai  
E si o fatz, en bona fe

Qu'a totas las naus que la son  
Eu les farai tal vent de me  
(Que) or anon totas amon [?]<sup>4</sup>  
(Bec, 1984, p.155)

Esta estrofe provem do debate bilingue entre um certo Arnaut, que se exprime em occitânico, e Afonso X o Sábio, em galego-português. O capítulo VIIº do tratado sobre a poesia trovadoresca denominada *Arte de Trobar* refere-se às querelas poéticas entre dois trovadores que “som feitas per maneiras de razom que um haja contra outro, em que [um] diga aquilo que por bem tener na na prim[eir]a cobra, e o outro responda-lhe na outra dizend[o] o contrario.” (p.592, Videira Lopes, 2016). Pierre Bec (2000) define este género, bastante desenvolvido no mundo occitânico, como um debate “plus ou moins ardente et passioné, sur un sujet donné ; débat qui met en valeur les qualités poétiques ou oratoires des intervenants, la présence d’un public et contre-discours. ” (p. 21) Este *contre-discours* é, como dissemos anteriormente, um *contrafactum* da cantiga de Ventadorn, uma vez que ele recupera a sua estrutura rímica, assim como número de versos e as terminações das rimas. No que diz respeito ao conteúdo cortês, ele é parcialmente esvaziado em detrimento de assuntos e temas abertamente escatológicos. O trovador Arnaut pede ao rei para fazer dele almirante e afirma que caso tal aconteça ele fará um “tal vent” que os navios deslocar-se-ão. Este *vent* tem uma leitura polissémica visto que ele faz referência não só à doce brisa dos trovadores, mas à pestilência do traque. O movimento do *joy*

---

<sup>4</sup> A nossa tradução: Senhor, venho agora pedir-lhe que me conceda um dom, se isso for do seu agrado, pois quero ser o seu almirante no seu mar Atlântico. Se o fizer, em boa fé, soltarei um tal traque que todos os navios que estão aqui irão todos para além.

incarnado pela *lauzeta* que se deixa cair na cantiga de Ventadorn (Quan vei la lauza mover/De jòi sas alas contra l'rai,) parece substituído tematicamente pelo movimento de flatulência que é atribuído a Arnaud a quem o poderoso rei castelhano apelida, na segunda estrofe, de “almirante Sisom”:

Mais pois vo-lo ja outroquey,

Chamen vos almiral Sisom.

(Bec, 1984, p.155)

O investigador galego Cabana (2011) refere-se a este pássaro como “ave penalta da família das abertadas, cujo canto “soa como um peido suspirado dos mais provocantes de riso que possa haver.” (p. 601) Jean Marie d’Heur (1973) afirma que se trata de uma imitação e sobretudo de uma profanação que não é caso isolado na lírica medieval. (p.129) Este Arnaut que se dirige ao trovador e rei de Castela com uma grande abertura parece-se ser o mesmo que Arnaut Catalan, cuja a produção poética parece situar-se aproximadamente entre 1220 e 1253 (Bec. 1984. p. 154). No mesmo género da tenção, este poeta vai debater, anos antes, com o conte de Provença exatamente sobre o mesmo assunto: a flatulência que se substitui ao vento e que faz avançar os navios. A querela é iniciada pelo conde que pergunta, em tom jocosos, se o trovador estaria pronto para libertar um traque e fazer com que o navio, cheio de damas de boa linhagem, pudesse assim avançar. Ao que o trovador responde que tal é inevitável. Uma outra cantiga de Ventadorn “Quan la freid’aura venta” é igualmente alvo de sátira através de um *contrafactum*, a cantiga anónima “Quan lo petz del cul venta” (Bec. 1984. p. 174) que parodia claramente a doce brisa, tópos poético recorrente nos *incipit printanniers*. A *aura*, que mais tarde viria a inspirar Petrarca na criação poética de Laura, transforma-se em traque, num ato de

liberdade de cariz humorístico. Pierre Levron (2014) refere uma inversão do sopro, uma passagem do ar paradisíaco do *locus amoenus* para um *air de pet* emitido pela dama. (p.76) Esta inversão patente na tenção bilingue, na tenção com o conde de Provença e finalmente nesta cantiga anónima é o motor que permite a criação do *contre-texto* que se aplica não só aos textos, mas também ao próprio trovador que se transforma numa espécie de *contra-trovador* cuja sonoridade do nome permite interpretações maliciosas tais como aquelas que Pierre Bec (1984) sugere : a palavra occitânica “ventador” quer dizer “pétéur” e faz alusão à ventosidade expelida pelo ânus. (p. 173)

### **Quando a lauzeta torna-se política**

Se por um lado a cantiga é um género por excelência e o mais refinado e nobre dos géneros ( a cantiga conta com maior número de ocorrências), esses mesmos poetas tomaram a liberdade de satirizar esse gesto poético, demonstrando uma flexibilidade e um recuo crítico em relação às modalidades da poesia do seu tempo. O objetivo foi seguramente divertir uma aristocracia que perante o transtorno dos ideais cortesões, gerado pela sátira, mergulhava assim numa atmosfera marcada pelo oxímoro: “La poésie occidentale naquit au XII<sup>e</sup> siècle sous le signe du paradoxe, de l’énigme et de la négation.” (Lawner, 1968, p. 147) É certo que a cantiga é a expressão formal por excelência do amor, onde a procura da rima é o espaço do *joi* e do *jeu*, no entanto outros géneros permitiram a estes poetas medievais desempenhar um papel distinto no seio das suas comunidades. À medida que a tradição da *fin’amor* provençal foi perdendo a sua fulgurância dos primeiros tempos (a cantiga da lauzeta, a par de outras, é um marco no século XII, período de renascimento cultura no mundo medieval europeu), os trovadores occitânicos foram adotando um outro tom. As circunstâncias favoráveis para a poesia no mundo occitânico foram desaparecendo progressivamente com o avanço

da língua d'oïl e da hegemonia do Reino de França que atingiu o seu clímax com a cruzada dos Albigenses e a batalha de Muret, em 1209. Este clima instável levou os poetas a praticarem ainda mais outros géneros tais como a sirventês e a tenção: mais interventivos e mais contundentes. O investigador francês Martin Aurel (1994) afirma a dimensão moderna destas cantigas:

Le sirvente apparaît, en somme, très proche de nos chansons engagées contemporaines : son objet est l'actualité politique la plus factuelle et concrète, plus particulièrement l'événement militaire ; son ton, qui accorde une large place à la vitupération, à la caricature et à l'invective, est ouvertement partisan ; ses personnages sont les plus en vue des princes et des seigneurs de son temps. Son fond est essentiellement politique. (p. 183-184)

As sirventes assumiram-se frequentemente como *contrafacta* das cantigas de amor. É de destacar que duas centenas de sirventes, das quinhentas inventariadas, retomam os mesmos esquemas rimáticos das cantigas de amor. (Aurel, 1994, p. 184). Jacques Roubaud (2009) define-a como um género vassalo da canso occitânica que põe de parte o amor, tornando-se assim numa *não-cantiga*, desprovida do seu tema estrutural, o amor. (p. 188) É também de realçar que no universo poético galego-português, iniciado essencialmente a partir do século XIII na Península Ibérica, designamos estas poesias por *cantigas de escárnio e maldizer*.

Como já vimos, a *cantiga da lauzeta* interessou bastante o mundo trovadoresco, ligando-o entre si e permitindo-lhe transições formais (da cantiga para tenção) e temáticas (do amor cortês para temáticas escatológicas e religiosas). Naturalmente, esta cantiga também se refletiu no poema político, moral e religioso que foi a sirventes. Por exemplo, a sirventes de Peire Cardenal (nascido por volta de 1180) “Tostemps vir cuidar en saber” apresenta-se como um *contrafactum* da *lauzeta*, tendo as mesmas terminações de rimas (er -ai -er -ai -e -on -e -on), apesar de um número de estrofes diferente. Nesta cantiga, vários assuntos são abordados tais como Deus (que o poeta detesta e ama simultaneamente), a ambição humana e a riqueza material e o seu impacto moral nos Homens. A última estrofe, uma quadra, evidencia o espírito maniqueísta que marca o poema:

Las doas vías que hom te  
Vos farai entendre cals son:  
L'una fai mal, l'autra fai be,  
L'una vai aval, l'autr' amon.<sup>5</sup>  
(Eissart, 2001)

## Conclusão

A morte do *trobar* – o declínio desta forma de poesia e da sua língua poética – representa um momento de liberdade, ainda que amargo, para estes poetas medievais que assistem ao desmoronamento das comunidades meridionais nas quais evoluíam. Muitos trovadores, os chamados *faiditz*, vão exilar-se em outras regiões onde o *trobar* continuará a resistir mais algum

---

<sup>5</sup> A nossa tradução: As duas vias que o homem segue, dir-vos-ei quais são: uma traz o mal, a outra o bem. Uma vai dar ao inferno, outro ao paraíso.



tempo: na Península Ibérica ou nas cortes do Norte de Itália. Esta morte progressiva criou um descentramento do tema principal do amor para formas e temas que correspondiam melhor à época conturbada. Um universo mordaz, satírico, burlesco e escatológico desenvolveu-se, intensificou-se, ultrapassando os contornos anunciados no século XII pelas cantigas bélicas de Bertran de Born. A forma da cantiga de amor deu origem a outras formas de cariz mais político e interventivo que souberam, ainda assim, preservar o *grand chant* cortês. Os trovadores, entre finais do século XI e até aos inícios do século XIV incarnaram uma comunidade poética alargada e transfronteiriça.

Aos nossos olhos, estes poetas medievais tornam-se mais inteligíveis, se pensarmos neles enquanto um coletivo de poesias. Em conjunto, eles vão criar o modelo cortês, e em conjunto vão criticá-lo, parodiá-lo, arrebutá-lo discretamente. A dinâmica criada pelo *contre-texte*, teorizado por Bec, adquire importância e permite explicar o papel múltiplo da poesia medieval. Estes textos marginais são o reverso da cantiga, e perfazem conjuntamente um momento pautado pela subversão.

A liberdade da criação contemporânea e o estatuto do artista ou autor estão longe do mundo medieval. O trovador ainda não possui uma individualidade na sua criação poética, sendo ainda tributário de um modelo de poesia. Além disso, pouco ou nada conhecemos destes poetas e apenas podemos contactar com as poesias que pouco dizem da psicologia do seu autor. Se quisermos responder à questão *és livre*, parece-me que tal só pode ser afirmado parcialmente. O trovador é livre e não é livre. Ele incarna uma liberdade condicionada e efêmera. Para concluir, tentemos imaginar o impacto de uma rima *órfã* (procedimento utilizado por estes poetas) surgida no meio da monotonia formal da cantiga trovadoresca. Imaginemos essa rutura no seio de

público aristocrata altamente habituado às convenções trovadorescas. De um momento para o outro, o ouvido de um interlocutor capta essa anomalia que produz uma surpresa no sentido formal da cantiga. Por que não pensar uma certa liberdade trovadoresca enquanto uma anomalia subtil e intermitente, sempre face à tradição? A rima isolada que não rima com resto dos versos torna-se o *contre-texte* interno da cantiga que é desta forma “agitada”. A tenção bilingue entre Arnaut e Afonso X “agita” a *lauzeta*, acrescenta ao movimento do *joi* uma dimensão crua, pondo um termo à previsibilidade da intensidade trovadoresca. O momento de liberdade, caso ele exista, situa-se, eventualmente, na superposição (num *palimpsesto* literário como Gérard Genette o teorizou) composta, no mundo trovadoresco, por umas duas camadas sempre em diálogo: o *texte* e o *contre-texte*.

## Bibliografia

Aurel, M. (1994). Chanson et propagande politique : les troubadours gibelins (1255-1285). *Le forme della propaganda politica nel Due et nel Trecento. Relazioni tenute al convegno internazionale di Trieste (2-5 marzo)*. Ecole Française de Rome, 183-202.

Cabana. D. X. (2011). *Os Trobadores de Occitania*, Edicións da Curuxa.

Bec, P. (1979). *Anthologie des troubadours*. Nouvelle édition.

Bec, P. (1984). *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Age*. Stock.

Bec, P. (2000). *Joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*. Les Belles Lettres.

D'Heur, J.M. (1973). *Troubadours d'Oc et Troubadours galiciens-portugais*. Fundação Calouste Gulbenkian.

Duby. G. (2014) *Mâle Moyen Âge. De l'amour et autres essais*. Flammarion.

Eissart, D. *Œuvres complètes bilingues de Peire Cardenal*. 2001.  
<https://www.cardenal.eu/T24.htm>

Fabre, P. (2010). *Anthologie des troubadours*. Paradigme.

Fieschi. J. A. (1966) *Pasolini l'enragé*, 65' (film)

Infurna. M (1985). Pasolini e la Provenza. *Studi Novecenteschi*. 12(29). 121-130. <https://www.jstor.org/stable/43449592>

Lawner, L. (1968) Notes Towards na Interpretation of the vers de dreyt nien. *Cultura Neolatina*. 28. 147-164.

Levron, P. (2011). Mélancolie et scatologie : de l'humeur noire aux vents et aux excréments. *Queste*. 21 (1). 72-88. <https://doi.org/10.4000/questes.2659>

Marshall. J. H. (1980) Pour l'étude des Contrafacta dans la poésie des troubadours. *Romania*, 101(403). 289-335.

Mouchet. F. (2012) Intertextualité et "intermélodicité" : le cas de la chanson profane au Moyen Âge. *Chanson et intertextualité* Presses Universitaires de Bordeaux. <https://doi.org/10.4000/books.pub.19786>.

Mussou. A. (2017). L'inquiète joie des troubadours. *Vacarme*. 78 (1). 74-78.

Rajna. P. (1928) Guglielmo conte di Poitiers trovatore bifronte. *Mélanges Alfred Jeanroy*. 349-360.

Roubaud. J. (2009). *La Fleur Inverse L'art des troubadours*. (2.<sup>a</sup> éd.). Les Belles Lettres.

Universidade de Lisboa. (2016). *Cantigas de seguir*. <https://cantigas.fcsh.unl.pt/contrafacta.asp>

Videira Lopes. G. (2016). *Cantigas galego-portuguesas: Corpus' integral profano*, vol. II, Biblioteca Nacional de Portugal.

Zink. M. (1992). *Littérature française du Moyen Âge*.  
Quadrige/PUF.