



***Beleza e Feiura* como aspectos estéticos na Música Medieval: a *Ordem* na *Desordem***

***Beauty and Ugliness* as Aesthetics Aspects in Medieval Music: Order in Disorder**

***Belleza y Fealdad* como aspectos estéticos en la música medieval: orden en el desorden**

**Bellesa i lletjor com a aspectes estètics de la música medieval: l'ordre en el desordre**

Antonio Celso RIBEIRO<sup>1</sup>

**Abstract:** Through a brief examination of anonymous music treatise *La Doctrina de Compondre Dictatz*, this work intends to expose some aesthetic aspects of the medieval songbook, confronting its main genres and making some considerations about beauty and ugliness in the songs of troubadours.

**Keywords:** Beauty – Ugliness – Medieval Music – Treatises – Troubadours – Order – Disorder.

**Resumo:** Através de um breve exame sobre o tratado anônimo medieval de música *La Doctrina de Compondre Dictatz*, essa pesquisa pretende expor alguns aspectos do cancioneiro medieval, confrontando seus gêneros principais e fazendo algumas considerações sobre a beleza e a feiura nas canções dos trovadores.

**Palavras-chave:** Beleza – Feiura – Música Medieval – Tratados – Trovadores – Ordem – Desordem.

ENVIADO: 18.03.2021  
ACEPTADO: 22.04.2021

\*\*\*

---

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). *E-mail:* [antoniocelsoribeiro@gmail.com](mailto:antoniocelsoribeiro@gmail.com)



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

... e que en lo cantar lla hon lo so deuria muntar, qu'il baxes. E fe lo contrari de tot l'altre cantar. E deu haver tres cobles, e una o dues tornades e responedor. E potz metre un o dos motz mes en una cobla que en altra, per ço que mils sia discordant.<sup>2</sup>

## I. Contextualização

Música e poesia sempre estiveram conectadas, desde os primórdios da humanidade. Entre os antigos gregos, música e poesia eram indissociáveis. A razão é muito simples: a sonoridade da língua grega antiga era um fator determinante para se estabelecer como um sistema musical, ou seja, a relação íntima – na verdade a identidade teórica – entre a música grega e a poesia, e o fato de que os dois elementos mais básicos da música – a duração dos sons e as suas alturas – formam dois sistemas distintos e claros na língua grega. A métrica poética era baseada nas durações relativas das sílabas, que permitia uma tradução direta razoável em termos musicais. O acento da palavra (prosódia) era baseado somente na altura (*pitch*) e consequentemente chamado com frequência de acento “musical”.<sup>3</sup>

A transmissão dos clássicos gregos para a Europa Ocidental latina durante a Idade Média foi um fator chave no desenvolvimento da vida intelectual na Europa Ocidental<sup>4</sup>. Interesse por textos gregos e sua disponibilidade eram escassos no Ocidente latino durante o início da Idade Média, mas à medida que o tráfego para o Oriente aumentava, aumentava também os estudos ocidentais. A disseminação do conhecimento através dos tratados e compêndios das diversas áreas começou a se intensificar. Os maiores filósofos e matemáticos gregos passaram a ser revisitados e estudados nas academias e universidades medievais. Dentre as ideias (re) tomadas dos

---

<sup>2</sup> “E quando no cantar o som deveria subir, deve abaixá-lo. Faça o contrário de todos os outros cantares. E deve ter três estrofes, uma ou duas voltas e um refrão. E podes colocar uma ou duas palavras a mais em uma estrofe do que em outra, para torná-la mais discordante”. Trecho extraído do verbete *Descort* da obra “La Doctrina de Compondre Dictatz”.

<sup>3</sup> SHAW, Alan. *Some questions on greek poetry and music*. Electronic Book Review, March, 1997.

<sup>4</sup> PERRY, M., CHASE, M. JACOB, M & J. *Western Civilization: Ideas, Politics, and Society*. Google Books, 2008, p. 261-262.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

antigos gregos, estava o conceito de que as leis universais eram interconectadas e se repetiam constantemente em todos os diferentes fenômenos físicos. Por exemplo, em seu livro *De Sensu et Sensibilia*, Aristóteles<sup>5</sup> assume que a estética dos agrupamentos de cores é governada pelas mesmas regras que governam as consonâncias musicais.<sup>6</sup> Se essas regras são as mesmas, podemos inferir que os antigos gregos não desprezavam as possíveis interrelações entre um tom musical e uma determinada cor<sup>7</sup>. Da mesma forma, outras inter-relações passaram a ser possíveis, como a do texto com uma determinada melodia ou de uma melodia com um determinado estado de espírito ou sentimento.

Essas inter-relações atingiram níveis altíssimos na literatura, poesia e música na Idade Média. Teóricos da época escreveram sobre técnicas composicionais para a elaboração de poesias e como essas deveriam ser tratadas musicalmente. Esses manuais versavam sobre prosódia e estilos poéticos. Nesse sentido, *La Doctrina de Compondre Dictatz* – obra considerada anônima e por vezes atribuída ao trovador catalão Jofre de Foixà, († c. 1300)<sup>8</sup> e os tratados são fundamentais para o entendimento e conhecimento da produção literária e musical da Baixa Idade Média.

---

<sup>5</sup> CAIVANO, José Luis. *Color and Sound: Physical and Psychophysical Relations*. Volume 19, Number 2, April 1994 in *Color Research & Application*, April 1994, p. 126.

<sup>6</sup> Os termos *consonantia* e *dissonantia* são versões latinas, provavelmente cunhadas por volta do século I a.C., dos termos gregos *symphonia* e *diaphonia*. Em seu sentido simples, os substantivos gregos e seus derivados significam respectivamente algo como “soar junto” e “soar separadamente”, designando antes de tudo “concordância” ou “discordância” entre dois sons. Ver PUCCIARELLI, Daniel. *Elementos da teoria crítica da dissonância de Theodor W. Adorno*. Kriterion, Belo Horizonte, n° 139, Abr./2018, p. 77-92.

<sup>7</sup> RIBEIRO, Antonio Celso. [“De Aristóteles a Castel: relações intertextuais entre a cor do som e o som da cor – afetos e sinestésias”](#). In: PAZOS LÓPEZ, A.; SALVADOR GONZÁLEZ, J. M. (orgs.). *El Color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad i idealidad de los Colores*. *Mirabilia* 31 (2020/2) Jun-Dic 2020,

<sup>8</sup> É creditada à Jofre de Foixà a obra *Regles de trobar*. Foixà desfrutou de uma carreira eclesiástica e diplomática bem sucedida e também foi compositor de pelo menos três canções cortesãs e um poema satírico. In: SHAPIRO, Marianne. *De Vulgari Eloquentia: Dante's Book of Exile*. University of Nebraska Press, Lincoln & London, 1990, p. 110.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

## II. A Era dos Tratados

Apesar da indissociabilidade entre a poesia e a música nos vários estágios da história da Humanidade, é pertinente notar que a primazia da melodia em relação ao texto<sup>9</sup> tem prevalecido durante os séculos como podemos atestar em tratados e compêndios sobre poesia e música, do uso do procedimento de *contrafactum* – o uso de um texto novo em uma velha melodia apócrifa ou de outrem. Na primeira metade do século 14, entre 1328 e 1337, Guilhem Molinier – poeta occitano de Toulouse escreveu um tratado em retórica e gramática chamado *Leys d'amors* (*Leis do Amor*).

Esse tratado adquiriu uma grande notoriedade, influenciando não somente outros poetas occitanos, mas também poetas catalães, galegos e italianos, sendo referência para época. A ocasião para a sua composição foi a fundação, em 1323 em Toulouse, do *Consistori de la Sobregaya Companhia del Gay Saber*.<sup>10</sup> O consistório era formado por sete membros que organizavam concursos poéticos e premiavam poemas líricos que melhor imitavam o estilo dos trovadores dos séculos 12 e 13. Dentro da mesma linha, explicando os gêneros, estava o *De Vulgari Eloquentia* escrito por Dante Alighieri também no início do séc. XIV, onde discorre exaustivamente sobre o *canço*.<sup>11</sup>

O *Tractatus de Musica* de Jerome de Moravia – monge dominicano de origem tcheca que foi ativo em Paris no final do séc. 13 traz algumas considerações importantes sobre a arte trovadoresca, incluindo uma detalhada seção prática, onde mostra sua maneira de compor canções.

---

<sup>9</sup> RIBEIRO, Antonio Celso. [Tikkun, gilgul and contrafactum: the migration of meanings in the traditional jewish musical repertoire: sacralization of the secular or primacy of the melody](#). Tese de pós-doutorado.

<sup>10</sup> Traduzindo literalmente: Consistório da Companhia Feliz da Jubilosa Ciência. Mas a tradução mais satisfatória é colocada por Bonse: “Consistório da Arte Lírica”. In BONSE, Billee A. *Singing to another tune: contrafacture and attribution in troubadour song*. Phd Dissertation, The Ohio State University, 2003, p. 19.

<sup>11</sup> BUCH, Ingrid Pauline. *The music of the troubadours*. Master thesis, University of British Columbia, 1971. Alguns verbetes apresentam diferenças de grafias, às vezes na mesma fonte de referência. Assim, serão mantidas ambas as formas de acordo com a fonte citada. Exemplo: *canço, canso; retroncha, retronxa; discort, descort; gayta, gaita; sirventes, sirvientes, serventez, serventesh; dança, dansa; plant, planh* (Nota do autor).



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

*La Doctrina de Compondre Dictatz* é um tratado catalão anônimo curto, escrito em língua provençal por volta do ano de 1250, mas a cópia do manuscrito disponível foi feita no ano de 1378. Apesar da brevidade do tratado, seu conteúdo é precioso por mostrar os gêneros utilizados na região da Catalunha.

## II.1 Cantando numa outra melodia

Uma das técnicas composicionais descritas no tratado de Guilhem Molinier consistia no que os estudiosos modernos chamam de *contrafactum*, no qual o trovador molda novos poemas segundo a estrutura poética de uma canção pré-existente, permitindo, por conseguinte que seu trabalho seja cantado com essa melodia anterior<sup>12</sup>. A técnica de *contrafacta* é documentada não somente por Molinier, mas também pelos próprios trovadores que em várias ocasiões reconhecem o ato de compor um poema “*el so de*” ou “*na melodia de*” um outro compositor.

Tanto a teoria como a prática demonstram que a imitação estrutural veio a ser intimamente associada com vários gêneros específicos – incluindo o *sirvientes* (peça moralizante), *tenso* (canção de debate), *coblas* (canção com poucas estrofes), e *planh* (lamento) – cujas estruturas poéticas eram comumente modeladas em cima das estruturas do *canço* (canção amorosa), o gênero dominante da composição trovadoresca. Os exemplos abaixo mostram compositores diferentes que fizeram empréstimos da *mesma melodia* para suas criações, bem como o gênero empregado:

1. **Bertran de Born** (fl. 1159-95), *Rassa, tan creis e mont e pueja* (*sirvientes-canço*)

**Monk of Montaudon** (fl. 1193-1210), *Mot m'enveya s'o auzes dir* (*enueg*)

2. **Giraut de Borneil** (fl. 1162-99), *Non puesc sofrir qu'a la dolor* (*canço*)

**Peire Cardenal** (fl. 1205-72), *Ar mi puesc ieu lauzar d'amor* (“*anti-canço*”)

3. **Raimon Jordan** (fl. 1160-95), *Vas vos soplei, domna, premieramen* (*canço*)

**Peire Cardenal** (fl. 1205-72), *Ricx hom que greu ditx vertat e leu men* (*sirvientes*)

Esses gêneros e outros considerados menores serão apresentados posteriormente na abordagem do tema da *La Doctrina de Compondre Dictatz*.

---

<sup>12</sup> BONSE, Billee A., *op. cit.*, p. 19.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

## II.2 Das dificuldades em perceber o modelo

Apesar da abundância de indicações estruturais de *contrafacta* no repertório dos trovadores, torna-se difícil rastrear os traços melódicos de uma canção em outra (empréstimos de melodia), visto que isso dependeria da preservação do modelo original e seu *contrafacto* e suas devidas leituras musicais concordantes. A dificuldade vem da proporção de somente um em dez textos líricos transmitidos com sua melodia, o que impõe um impedimento significativo para a corroboração melódica<sup>13</sup>. Tendo em vista a escassez de registro musical, deve-se considerar, no entanto, uma interpretação alternativa, ou seja, que uma melodia preservada exclusivamente em um *sirventes* de um determinado trovador e posteriormente transmitida como de sua autoria pode ter sido emprestada de um *canso* pré-existente cuja melodia não existe mais em seu ambiente original.

Assim, isolando os modelos estruturais viáveis para cada *contrafactum* suspeito permite a possibilidade de reatribuir melodias potencialmente emprestada aos seus compositores originais. Além disso, e mais importante para nossas reflexões, o estudo da *contrafacta* pode, dessa maneira, nos levar a questionar as atribuições recebidas de um número de melodias, representando assim um desafio à suposição prontamente feita de que as rubricas do manuscrito pertencem consistentemente ao texto e à melodia.

A análise de vários casos suspeitos de *contrafactum* dentro de uma teia de índice relevantes como, por exemplo, normas genéricas, correlações intertextuais, contexto sócio-histórico, motivação retórica, transmissão e estilo melódico proverá maior conhecimento de uma técnica composicional que tornou característica a arte dos trovadores. Delinear essa característica permitirá fazer um julgamento estético dos estilos e gêneros desenvolvidos no período, compreendendo sua posição na sociedade medieval.

---

<sup>13</sup> Segundo BONSE (2003), somente três *sirventes* foram preservados com melodias que duplicam *cansos* pré-existentes. Nas demais circunstâncias em que um *sirventes*, *tenso*, ou outro tipo imitativo é preservado como um *unicum* melódico, estudiosos da canção do trovador tenderam a sustentar que, na ausência de corroboração melódica, a melodia deve ser presumida como original ao invés de ser emprestada. *Op. cit.*, p. 2.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

Hans Spanke questiona a noção existente de *contrafacta*. Para ele o termo somente deveria ser aplicado em três condições, em que o compositor-poeta adota uma melodia pré-existente, ou que seguindo a estrutura poética de seu modelo ele invente um novo texto ou ainda que a nova peça seja transmitida de acordo. Esse critério final para Spanke é o impedimento mais substancial para estabelecer as instâncias de um *contrafactum* genuíno. Observando o aparecimento de discrepâncias durante o curso de uma transmissão, Spanke considera a corroboração melódica entre um modelo e sua pressuposta imitação como um componente essencial na determinação do *contrafactum*.

Para isso, ele promove um sistema de classificação que especifica a natureza precisa da imitação, relatando as correspondências em estrutura (*Bau*), melodia (*Melodie*) e rimas (*Reime*).<sup>14</sup> Assim como Spanke defendeu uma aplicação estrita da noção de *contrafacta*, outros musicólogos proeminentes como Hendrik van der Werf e Elizabeth Aubrey, partindo de uma abordagem mais conservadora, também se debruçaram sobre a questão.

Van der Werf, por exemplo, limita sua consideração sobre o empréstimo melódico no repertório trovadoresco para “somente aqueles [*contrafacta*] nos quais tanto o modelo (original) quanto o *contrafactum* em si tenham sidos preservados com música”. Nesse caso o seu estudo sobre o *contrafactum* fica limitado a uma dúzia de agrupamentos melódicos. A abordagem de Audrey também é semelhante à de Van der Werf.<sup>15</sup>

### **III. *La Doctrina de Compondre Dictatz***

Esse curto tratado anônimo de origem catalã escrito em provençal é datado por volta do ano de 1250 d.C. Entretanto o manuscrito no qual está contido provém de uma data posterior à sua elaboração, segundo a marca d'água impressa no papel (não pergaminho como seria de costume), remontando precisamente ao ano de 1378.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> SPANKE, Hans, “*Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik*”. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 51 (1928): 95.

<sup>15</sup> É importante notar que somente 259 canções provençais chegaram até nós, em contraste com aproximadamente 2600 poemas ainda em existência. Também, somente 11 fontes incluem ambos a música e o texto, sendo os mais importantes três manuscritos arquivados na Bibliothèque Nationale de Paris e outro em Milão, Itália. Ver BUCH, *op. cit.*, p. 8.

<sup>16</sup> O manuscrito original, copiado por uma só mão possui o número 239 e está arquivado na Biblioteca Central em Barcelona. (Nota do autor).



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

Não deve ser surpresa o fato do tratado catalão estar escrito em provençal, porque os poetas catalães escreviam quase que exclusivamente nesse dialeto e desde o séc. XIII até o início do séc. XV era considerado a língua poética *par excellence*.

Apesar de o tratado estar disponível em forma impressa desde o séc. XIX, ele recebeu pouca atenção dos filologistas e nenhuma atenção dos musicólogos. A única publicação do tratado, editado por Paul Meyer no *Romance Studies Journal* da Romênia em 1877. Contem alguns erros pequenos e algumas linhas omitidas, porém corrigidas por W.H.W. Field em um trabalho ainda não publicado.<sup>17</sup>

*La Doctrina* compreende duas seções: a primeira apresenta uma descrição detalhada de cerca de dezessete tipos poéticos com sugestões para composição de melodias apropriadas. A segunda parte, bem mais curta do que a primeira, tece um comentário final sobre cada uma das definições dadas previamente.

Nesse trabalho, concerne-se principalmente com descobertas e avaliações de quaisquer implicações musicais que possam estar presentes na descrição do gênero poético no tratado, limitando-se, portanto somente às formas nas quais exemplos podem ser encontrados tanto com texto quanto com música.<sup>18</sup>

Segundo o seu autor, a proposta da *Doctrina* é capacitar os poetas aspirantes para “alcançar a perfeição em escrever [os dezessete tipos poéticos] sem erros e sem censura, como você quiser”. Ênfase especial será dada ao gênero *Discort*, por se opor poética e musicalmente a todos os outros gêneros, incluindo o mais popular da arte trovadoresca: o *canço*.

*La Doctrina de Compondre Dictatz* começa com as seguintes instruções:

Aqui está o modo da doutrina pela qual poderás saber e conhecer o que é uma canção, um verso, lais, sirventeses, estribilhos, pastorais, danças, lamentos, serenatas, gaitas, estampidos, sonhos, ciumeiras, desacordos, estrofes esparsas, tensões, e pelas quais razões acima ditas e que te mostrei tu poderás chegar à perfeição de fazê-las sem erros, sem ter que refazê-las como gostarias de tê-las feito.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> BUCH, *op. cit.*, p. 132.

<sup>18</sup> A principal referência acadêmica para essa seção é o trabalho de BUCH. *Op. cit.*, p. 11-273.

<sup>19</sup> A tradução integral da *La Doctrina de Compondre Dictatz* está disponível no *Apêndice* desse artigo.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

Para melhor compreensão dos objetivos principais do *La Doctrina*, em especial ao gênero *canço* e *discort*, ateremos primeiramente aos conceitos estéticos que permeavam a era dos trovadores e suas relações com os gêneros em discussão.

#### IV. Da Beleza e da Feiura

Proporção e harmonia são dois conceitos ocidentais que a tradição nos induz a usar para traduzir conceitos estéticos de nossa e de outras culturas, classificando-os em termos tais como “bonito” e “feio”. A dificuldade de aplicar esses termos é que no curso da história Ocidental seus significados sofreram mudanças. Somente quando podemos comparar fundamentos teóricos com uma pintura ou uma estrutura arquitetônica de outro período que notamos que o aquilo que era considerado proporcional e harmônico em um determinado século não mais era visto como tal em outro.

Os conceitos de belo e feio são relativos nos vários períodos históricos e nas várias culturas.<sup>20</sup> Na Idade Média, James de Vitry, ao elogiar a Beleza das obras divinas, admitiu que “provavelmente os Ciclopes, que tem apenas um olho, estariam maravilhados por aqueles que têm dois olhos, assim como ficaríamos por ambos e também pelas criaturas com três olhos”...<sup>21</sup> De modo inverso, William de Auvergne (séc. 13) em seu *Tractatus de bono et malo* afirmou: “diríamos que um homem com três olhos ou um homem com somente um olho é fisicamente desagradável; o primeiro por ter o que é impróprio, o último por não ter o que é ajustado e adequado”.<sup>22</sup>

São Tomás de Aquino em sua *Suma Teológica* (I, 39,8) afirma que a beleza não é somente o resultado de uma dada proporção, esplendor ou clareza, mas também de *integridade*, portanto, um objeto, seja um corpo humano, uma árvore, um vaso, deve ter todas as características que sua forma impôs ao material. Nesse sentido, não somente foi o termo “feio” aplicado a qualquer coisa que estivesse fora de proporção, como

---

<sup>20</sup> Conforme o pensamento de Umberto Eco, que também comungo. In: ECO, Umberto. *On ugliness*. Translated from Italian by Alastair McEwen. Harvill Secker, London, 2007.

<sup>21</sup> Citado na obra *Libri duo, quorum prior Orientalis, sive Hierosolomitanae, alter Occidentalis istoria*. In: ECO, U. *On ugliness*. *Op. cit.*, p. 10.

<sup>22</sup> ECO, Umberto. *On beauty. A history of a western idea*. Translated from Italian by Alastair McEwen. Secker & Warburg, London, 2004.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

por exemplo, um corpo humano com uma cabeça enorme e pernas muito curtas, como também foi usado para descrever os seres que Aquino definiu como “vergonhoso” na medida em que foram depreciados. Sob esse ponto de vista, a ausência de *integridade* poderia ser tanto pela falta de alguma coisa, como por exemplo, uma pessoa sem uma perna ou braço, ou pelo excesso de alguma coisa também, como no exemplo de uma pessoa com três olhos. Assim, o rótulo de ‘feio’ era aplicado implacavelmente para as aberrações da natureza, com frequência retratadas impiedosamente pelos artistas.

Bonaventura de Bagnoregio (1217-1274) disse:

Visto que, portanto todas as coisas são belas e em alguma medida, prazerosas; e (desde que) não havendo Beleza e prazer sem proporção, e proporção sendo primariamente encontrada em números: todas as coisas devem ter proporção numérica. Conseqüentemente, o ‘número é o principal exemplar na mente do Criador’ e sendo de tal maneira o traço principal que, nas coisas, conduz à sabedoria. Visto que esse traço é extremamente claro para todos e é o mais próximo de Deus, esse (traço) nos conduz a Ele através de sete diferenças e nos faz conhecê-lo em todas as coisas sensíveis e corpóreas; e, ao passo que aprendemos que as coisas tem proporção numérica, nós obtemos prazer nesta proporção numérica e julgamos as coisas irrefutavelmente pela virtude das leis que a governa.<sup>23</sup>

#### **IV.1. Da Feiura como requerimento para a Beleza**

Na *Summa* atribuída a Alexandre de Hales (1185-1245), o universo criado é um todo que deve ser apreciado em sua totalidade, onde a contribuição das sombras é fazer a luz brilhar mais e, mesmo aquilo que possa ser considerado feio em si mesmo parece belo dentro da estrutura da Ordem geral. É esta ordem como um todo que é bela, mas a partir deste ponto de vista até a monstruosidade é redimida porque ela contribui para o equilíbrio desta ordem. William de Auvergne disse que a variedade aumenta a Beleza do universo, e assim até as coisas que nos parecem desagradáveis são necessárias para a ordem universal, incluindo monstros.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> ECO, U. *On beauty. Op. cit.*, p. 62.

<sup>24</sup> ECO, U. *On beauty. Op. cit.*, p. 148.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

## IV.2. Da dualidade como pressuposto para o entendimento do harmonioso e do não harmonioso

O aspecto dual das coisas foi uma questão amplamente discutida na época medieval. A dicotomia entre o corpo e a alma humana foi altamente debatida e vários autores se dedicaram ao tema, como por exemplo, o poema *Dialogus inter corpus et animam*, comumente conhecido como *Visio Philiberti*, escrito no séc. 13 por Walther Map (1140 – c. 1208-1210) provavelmente na Inglaterra, com ampla circulação em toda a Europa, como é evidenciado em cerca de 188 manuscritos bem preservados.<sup>25</sup>

De acordo com a definição geral medieval, o homem é a união entre dois elementos conflitantes, a alma e o corpo.<sup>26</sup> Essa época estressou o conceito do ‘homem como um pecador’, isto é, após a *queda* que rompeu a união entre a alma e o corpo.<sup>27</sup> A alma desobediente foi punida com a rebelião de seu corpo, seu relacionamento harmonioso se transformou em discórdia, então suas diferentes naturezas foram reforçadas, daí a dualidade foi se aprofundando até se separarem. Esse conflito entre a alma e o corpo<sup>28</sup> era uma metáfora comum para a condição moral do homem.<sup>29</sup>

Expandindo o conceito de corpo e alma e considerando a noção de ‘corpo’ como o elemento estruturante onde habita o intelecto – o real ser do indivíduo e de ‘alma’ o aspecto emocional e afetivo desse mesmo indivíduo, facilita-se assim o entendimento do sujeito medieval, mais especificamente o *troubadour* em suas relações com o *fin’amor* – ‘gentil amor’ ou amor cortês.

---

<sup>25</sup> PEKLAR, Barbara. *Discussing medieval dialogue between the soul and the body and question of dualism*. In: “Iconology Old and New. Transregional Conference on the Move. Croatia and Hungary, 2013. Part Three: European Iconology East & West 5: Cultural Imageries of Body and Soul – Intermedial Representations of the Corporeal, the Psychic and the Spiritual” at the University of Szeged in 2013. DOI: 10.4312/ars.9.2.172-199.

<sup>26</sup> LE GOFF, J. *Introduction: Medieval Man*, in: *The Medieval World* (ed. Le Goff, J.), London 1990, pp. 1-35.

<sup>27</sup> LE GOFF. *Op. cit.*, p. 174.

<sup>28</sup> GÁLATAS 5, 16-17: **16** *This I say then, Walk in the Spirit, and ye shall not fulfil the lust of the flesh. 17 For the flesh lusteth against the Spirit, and the Spirit against the flesh: and these are contrary the one to the other: so that ye cannot do the things that ye would.* King James Version [KJV1900]. [Internet](#).

<sup>29</sup> CANUTESON, J. A., [\*The Conflict Between the Body and the Soul as a Metaphor of the Moral Struggle in the Middle Ages, with Special Reference to Middle English Literature\*](#). Florida 1975, p. 62.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

“Enquanto o homem for homem, ele continuará a investir numa realidade transcendente e a imaginar significados além das aparências.”<sup>30</sup> Ao imaginar esses significados, ele os traduz em palavras e canções – invenções poéticas que traduzem o que definimos como “sentimentos”. Tais sentimentos para serem materializados dependem de uma ação alteritária, pois “todo discurso sobre o homem passa pelo crivo do imaginário e falar do *outro* é falar sobre a mínima diferença ou sobre a diferença total, chegando aos limites da bestialidade ou da divindade”<sup>31</sup>. Ora, falar de amor é falar do outro, é falar deste outro para quem direcionamos nossos sentimentos mais sublimes, o sentimento mais valorizado, o sentimento mais literário e poético<sup>32</sup>.

Louise Labé escreve, em 1555:

Eu diria que a Música foi inventada por Amor e que o canto e a harmonia são efeito e sinal de Amor perfeito. Os homens a usam para adocicar seus desejos inflamados ou para ter prazer... e chegam a inventar ... sonetos... e tudo em comemoração do Amor. ... Resumindo, prazer maior do que estar perto do seu amor é dele falar... Mas quem faz tantos poetas no mundo em todas as línguas? Não é o amor? Qual parece ser o assunto do qual todos os poetas querem falar. E que me faz atribuir a poesia ao Amor... É que, assim que os homens começam a amar, eles escrevem versos.<sup>33</sup>(Débat de Folie et d'Amour)

Nesse sentido, simetria (Beleza) e assimetria (Feiura) concorriam nos gêneros musicais da arte trovadoresca, em especial no *Canço* que representava a harmonia, simetria e no seu *anti-canço* – o *Discort* que representava a desordem, a assimetria.

#### **IV.3. Da harmonia e simetria: a importância da beleza melódica para conter um bom texto**

Os trovadores dedicaram grande parte de suas rotinas a escreverem regras e modelos de composição, todos enfatizando a beleza através de passagens melódicas de efeito e correta ornamentação das palavras. Guilhem Molinier por exemplo contribui com ideias originais sobre a importância da melodia na composição lírica, um elemento que

<sup>30</sup> BOIA, Lucian. *Pour une histoire de l'imaginaire*. Paris : Les Belles Lettres, 1998, p. 31.

<sup>31</sup> *Idem ibid.*, p. 31.

<sup>32</sup> CAVALCANTE, Germana. *Fin'amors ou a invenção do amor cortês*. Letrônica, Porto Alegre v. 5, n. 2, p. 373, jun./2012.

<sup>33</sup> BERRIOT, Karine. Louise Labé: *La Belle Rebelle et le François nouveau*. Paris: Editions du Seuil, 1985.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

está visivelmente ausente da grande maioria dos outros tratados trovadorescos. A importância que Guilhem dá à melodia como uma arte viva é sugerida através de sua definição de *música*. Mesmo mantendo a colocação tradicional da música entre as quatro disciplinas matemáticas do *Quadrivium*, ele, no entanto, define a música exclusivamente como uma arte prática, e não mais como uma ciência abstrata – que nos ensina a tornar nossas vozes mais agradáveis e fazer melodias e canções em instrumentos que se harmonizam com objetivo de agradar as pessoas e para servir a Deus.

Sem detalhar traços melódicos específicos, Guilhem estressa a indispensabilidade da melodia para a composição lírica, inclusive observando que, numa competição, o juiz deve conceder o prêmio para a peça de maior destaque, mas somente se a composição não falhar de ter a melodia apropriada, pois se isso acontecer, é como [uma pessoa] estar nua, surda ou muda. A melodia deve, portanto, ser tratada como parte integral da composição ideal, sendo o elemento que literal e figurativamente dá voz às palavras. Nisto, Guilhem valida a própria ênfase dos trovadores em atingir a união perfeita de *motz e so* – palavras e melodia.<sup>34</sup> E essa perfeição seria obtida a partir de um esquema bem elaborado de rimas que bem se adapta à melodia e tendo como temática seja o louvor a Deus ou à Mãe de Deus.

Guilhem afirma que uma composição bem estruturada, com um belo adorno de palavras, mas com uma mensagem vulgar que nada frutifica, mesmo que tenha uma melodia adorável, é um sorvo vil, como uma maçã que linda por fora e podre por dentro. Ele sugere que trovadors ou *aymadors* (estudantes), busquem por palavras que tenham sentido e melodia. As palavras do poeta exigiriam uma melodia adequada para que possam comunicar ao máximo sua expressão, e ao mesmo tempo, uma bela melodia ficaria dependente de um argumento nobre para fazer jus ao seu valor.<sup>35</sup>

Semelhantemente, o autor do *La Doctrina* concorda que se fosse para o *tenso* ter uma melodia, ela deveria ser tomada emprestada da mesma obra que serviu como o modelo poético. É imprescindível que a melodia emprestada venha de uma música bonita, e o trovador pode ou não seguir as rimas da canção original. Já um *vers* deve ter uma melodia lenta, prolongada e nova (não emprestada) com desenhos

<sup>34</sup> BONSE, B. A. *Op. cit.*, p. 57.

<sup>35</sup> *Idem ibid.*, p. 59.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

ascendentes e descendentes bonitos e melódiosos, com belas passagens e pausas agradáveis.<sup>36</sup>

Assim, a estrutura simétrica de estrofes e as rimas seriam *sinônimos de beleza* e também proporcionariam facilidades para cantar e decorar. A associação das sílabas com a métrica da canção seria um forma de criar um modelo estrutural a ser seguido ou copiado pelos trovadores, juntamente com as sugestões de ornamentações, temática e perfil (contorno) melódico. Esses procedimentos são corroborados pelo pressuposto que nas teorias estéticas medievais, os destinatários devem estar atentos antes de serem direcionados para o que é “*prazeroso*” e afastados para o que é “*doloroso e amedrontador*”.

Considerando que, pela concepção medieval objetos artísticos são agentes de mudança que promovem uma “complexa combinação de *dulcis* (prazer) com *utilis* (benefício)”<sup>37</sup>, fica patente a importância de se exprimir esteticamente conceitos, humores e sentidos específicos nos gêneros lítero-musicais da arte trovadoresca. Nesse sentido, entenderemos o *canço* e outros gêneros como *dulcis* e o *discort* como *utilis*.

## V. *Canço* e *Discort* – a ordem e a des-ordem

A estética medieval espelhava a variedade visual quase infinita e a complexidade das próprias formas da Natureza – invariavelmente assimétricas, como exemplificadas pelas texturas ricamente elaboradas das fachadas góticas das catedrais de Chartres, Paris e Rouen, e suas torres que não combinam entre si. E também pela pitoresca confusão de rosas, pilriteiros e madressilvas misturadas com frutas, árvores e arbustos, todos crescendo em profusão selvagem, encontrados em muitos jardins medievais.<sup>38</sup>

A assimetria impera no estilo arquitetônico Gótico e de certa forma, possivelmente tenha indiretamente inspirado os compositores a escreverem suas canções cheias de

---

<sup>36</sup> *Idem ibid.*, p. 231.

<sup>37</sup> CARRUTHERS, Mary. *The Experience of Beauty in the Middle Ages*. Warburg Studies. Oxford: Oxford University Press, 2014 [2013], p. vii.

<sup>38</sup> SELZER, M. *The symmetry norm and the asymmetric universe*. Creatorspace Independent Publishing Platform, 2017, p. 201.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

ornamentações que davam um toque de liberdade e geravam uma certa desproporção estrutural, diferentemente da estrutura do canto gregoriano que, apesar de se libertar de certa rigidez ao prolongar as *neumas* – longas passagens vocais em uma mesma sílaba – propiciando através da respiração que a alma se preenchesse com os encantos da melodia conectando-a aos mundos superiores, havia princípios fixos que governam a direção melódica e rítmica, transparecendo a simetria e a clareza de forma.

À luz da análise é revelada uma linha melódica concreta e bem planejada na qual se pode facilmente encontrar uma estrutura viável. Considerando a influência eclesiástica no período em questão, por certo os tratadistas entenderam a relevância das estruturas proporcionais na composição de vários gêneros da lírica trovadoresca, almejando o equilíbrio, a harmonia, e o senso de belo nas poesias e canções. Assim, o *canço* viria a ser o gênero que mais expressava essas qualidades estruturais.

### V.1. Canço

O primeiro gênero mencionado no tratado *La Doctrina* é o *canço* – o mais importante de todas as formas trovadorescas. O autor não especifica uma forma musical particular que deve ser seguida para escrever a melodia para o *canço*. Embora ele mencione “uma nova melodia”, essa poderia ser qualquer uma que estivesse em voga na época. Entretanto, nem todos os troubadours observavam essa liberdade. O *canço* “Ar mi posc eu lauzar d’amor” de Peire Cardenal e o *canço* “No posc sofrir qu’a la dolor” de Giraut de Borneill são colocados na mesma melodia, conforme pode ser comprovado no fragmento abaixo:

a) "No posc sofrir"  
b) "Ar mi posc"

a) No posc so - frir c'a la do - lor De la den la len - ga no vir

b) Ar mi posc eu lau - zar d'a - mor Que non tol man - jar ni dor - mir



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

Como o *canço*, *La Doctrina* estabelecia que alguns gêneros deveriam conter ‘*uma nova melodia*’, ao passo que outros poderiam comportar uma ‘*melodia estranha*’:

*E aquesta manera es clara assatz  
d'entendre, e potz li fer sis o vuit  
cobles, e so novell o so estrayn ya passat.*

Os dois termos estão presentes nas instruções para a composição de uma *pastorela*: “*so novell*” que significa ‘*nova melodia*’ e “*so estrayn*” que significa ‘*melodia estranha*’. É interessante especular o que o autor do “*La Doctrina*” tinha em mente ao atribuir esses termos: ‘*uma nova melodia*’ é auto-explicativa – o compositor deveria colocar uma melodia inédita ao poema em questão; por suposto, ‘*estranha melodia*’ seria ‘*uma que já tenha sido usada antes*’. Tanto em língua provençal quanto em catalão, o significado de ‘*estranho*’ implica em uma ideia de ‘*alguma coisa pertencendo a outra*’. Assim, a ideia de ‘*melodia emprestada*’ passa a ter suporte linguístico.<sup>39</sup>

É importante esclarecer que o empréstimo de melodia não se limita somente à parte musical da canção. Guilhem Molinier e Jofre de Foixà concordam que o trovador pode inclusive seguir o mesmo modelo de rimas da canção que está sofrendo o *contrafactum*. Também podem ultrapassar o número de estrofes da canção original e podem até escolher outras rimas para a mesma, se for o caso.

O uso do *contrafactum* estava tão arraigado na cultura trovadoresca que alguns compositores chegavam até a exaltar a possibilidade de *uma melodia nova* para uma *nova canção*. Gaucelm Faidit atesta a possibilidade de se compor um *sirventês* com uma nova melodia quando ele começa uma de suas peças com a seguinte frase: “Com novo espírito e uma nova melodia, eu quero criar um novo *sirventês*” (“*Ab nou cor et ab novel so, voill un nou sirventes bastir;*”). De modo semelhante, o autor da *vida*<sup>40</sup> de Guilhem Rainol d’At, no início do séc. 13, corrobora a possibilidade de composição melódica

<sup>39</sup> Para a definição em provençal, ver: *Lexique Roman ou Dictionnaire de la Langue des Troubadours*, editado por M. Raynouard (Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, original edition: 1836-1845), section D.-K., p. 222-3. Para a definição em catalão, ver: *Diccionari Catala-Valencia-Balear* editado por Antoni M. Alcover (Palma de Mallorca, 1953), Vol; 5 (editado por Frances de B. Moll), p. 584. In: BUCH, *Op. cit.*, p. 150.

<sup>40</sup> *Vida* é o termo de que designa uma breve biografia de um trovador ou trobaritz escrita em occitano antigo. [Internet](#).



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

original nos *sirventês*, atestando que Guilhem Rainol “compôs novas melodias para todos os seus *sirventês*” (“*Si fez a toz sos sirventes sons nous*”).

## V.2. Da estrutura do *canço*

Essas canções de amor continham cinco a sete e até oito estrofes. Na abertura sempre era feita alguma referência à natureza, como por exemplo, a descrição de uma cena de inverno, embora mais frequentemente se mencionasse a primavera, cujo cenário era ideal para a adoração de uma bela donzela. Se a donzela não correspondesse ao ardor do poeta, a beleza da primavera seria tratada em termos de ironia. O amor não correspondido tinha os efeitos mais desagradáveis para o trovador. Ele sofreria incontáveis noites insones enquanto seu corpo era constantemente torturado pela dor. O único antídoto para essa tortura era somente um olhar ou palavra gentil dado pela donzela.

A forma básica do *canço* era ‘aab’, ‘abb’ e ‘aabb’. Como exemplo, temos *Vers vos souple dosne, premieirement* de Raimon Jordan. A composição tem oito estrofes, com uma tessitura musical de 9ª (C – D). As rimas seguem modelos peculiares, onde cada estrofe é dividida em duas partes, sendo a primeira imutável em todas as estrofes e a segunda parte com variações que ora aumentam, ora diminuem a extensão das frases:

*a b b a b – c a d*  
*a b b a b – c a d a d*  
*a b b a b – a c a b d* etc...

A poesia versa sobre os apelos que o poeta faz à mulher amada:

Para você eu apelo primeiro, donzela, por quem eu componho e começo a minha canção; e por favor, ouça a minha estória, senão eu não atrevera a revelar o meu desejo, assim como quando eu vejo sua forma. Minha língua falha, meu coração está amedrontado, pois aquele que não teme não ama de coração; pois na verdade eu prezo sua soberania sobre mim.

Eu te dei fielmente e lealmente meu corpo e coração, dos quais você tem possessão; e eu tenho grande alegria em saber que eu sou seu homem, que pela esperança que me dá, me faz alegrar. Para quem serve bem um bom soberano, não faltará recompensa.





Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

### V.3. Discort

Segundo o *La Doctrina de Compondre Dictatz*, “Discort” significa “desacordo”. E segue as instruções para a composição de um *discort*:

(...) caso queira compor um desacordo, debes falar sobre um amor abandonado, como não se pode mais ter o prazer de sua senhora e se vive atormentado. E no cantar [tu debes especificar] onde o som deve subir e onde deve baixar, e fazer o oposto em toda a outra parte do cantar. Deve haver três estrofes, uma ou duas voltas e um estribilho. Podes ainda colocar uma ou duas palavras a mais na estrofe que na outra, para que melhor [uma] seja discordante [da outra].

Diz-se ‘desacordo’ porque se fala discordando e de modo reverso, e é o contrário de todos os outros tipos de cantares, pois se desenvolve desse modo que disse.

O termo *discort* expressa genericamente ‘discórdia’, embora seu real significado não seja tão claro. *Discort* e seu antônimo *acort*, ‘harmonia’, ‘acordo’ tem possivelmente raízes latinas que possa ter misturado com outras derivações posteriores: 1) *chorda* (Occitano, *corda*), significando ‘cordão’ ou ‘corda’ (para amarrar coisas) ou encordoamento de algum instrumento musical; e 2) *cors*, *cordis* (Occitano, *cor*) significando ‘coração’, que se acreditava ser o órgão do amor e de outras emoções e tem alguma coisa a ver também com ‘memória’, como na palavra *recordar*, que etimologicamente significa ‘aprender de coração’ (ou seja, aprender de cor).

Muitas das poesias trovadorescas engajavam em uma noção de harmonia e concordância – entre o amante e a amada, ou entre quaisquer facções guerreiras ou conceitos antitéticos – que podem resultar da ideia das cordas estarem ou não desafinadas uma em relação às outras, mas também, como era de se esperar, falar de coisas do coração. Assim, dentro do *topos* poético comum das canções trovadorescas, o jogo de palavras *acort* e *acordar* descreve a ligação ideal entre som e sentimento – *chorda* e *cor* como na canção de Giraut de Bornelh (1160-1200): *Mas voill qe-l cors s’acord al chani*, mas eu quero meu coração afinado com minha canção.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> PERAINO, Judith A. *Giving voice to love: songs and self-expressions from the troubadours to Guillaume de Machaut*. In: *Delinquent descorts and medieval lateness*. Oxford Scholarship Online: January, 2012. p. 78-79.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

A palavra *discort* também se refere a uma canção que expressa discórdia na construção melódica, poética e temática. Por exemplo, na canção *Qui la ve en ditx*, um par de frases abrem a segunda estrofe, cada uma contendo uma rima final de uma sílaba. Na segunda dessas frases, o som da palavra *Fatz* aponta para trás, enquanto o sentido da palavra “Tolo” aponta para frente. Embora a nota isolada pontue o final de uma frase, o cantor deve também pensá-la como uma anacruse para a frase seguinte. A música amplifica essa discordância com saltos melódicos que perturbam o foco tonal.

Com a palavra *Fatz* nos colocamos precariamente entre o passado e o futuro, entre o som poético e o sentido linguístico. O momento está cheio de delinquência.<sup>43</sup>

*Anc de nulla gen  
non fon trobatx  
natx  
que tan finamen  
ames desamatx  
Fatz  
suy, car non laten  
joy, ni no-m n'es datx  
gratz*

Nunca houve de ninguém, um homem que nasceu que amasse tão nobremente, embora não amasse. Tolo eu sou, pois nem espero alegria, nem recebo quaisquer favores).

O *La Doctrina* aconselha ao poeta que deseja “falar do amor como um homem que é abandonado por ele, e como um homem que não tem nenhum prazer dado por sua senhora e que vive em tormento”, deveria compor um *discort*.<sup>44</sup> O conselho aparece numa circunstância de contradição, onde o poeta é orientado a se afastar daquilo que é *doloroso e amendrontador*. Considerando que toda criação carregada dentro de si um pouco de destruição, é preciso ‘destruir’ a dor, através de uma arte contrafeita, assimétrica e excêntrica em certos sentidos.

<sup>43</sup> PERAINO, Judith A. *Op.cit.* p.78-79. A palavra “delinquente” significa “estar atrasado”, mas também se refere a “alguém que regularmente viola a lei”. Consequentemente, compor um *discort* equivaleria ao ato de violar uma lei, um conjunto de regras que preza pela harmonia e simetria. (Nota do autor).

<sup>44</sup> BUCH, I. P. *Op. cit.*, p. 136.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

*Qui la ve en ditz*

anc de nul - la gen non fon a - tro - batz  
natz que tan fin - na - men a - mes de - sa -  
matz Fatz suy, car non la - ten joy  
ni no.m n'ies datz grazz

Fonte: Judith Peraino. Edição do autor.

Se, como vimos, a feiura é pré-requisito para se atingir a Beleza, e considerando que as pessoas reagem de maneira diferente à música, dependendo da bagagem cultural delas, bem como da idade, pois “nem todos os paladares são agradados pelo mesmo paladar, como nem todos os ouvidos deleitam com o mesmo som produzido”, somente os aspectos sensuais permanecem mais implícitos.<sup>45</sup>

Ao se debater sobre questões estéticas que envolvem a música medieval, diversos autores opinaram sob óticas diferentes. Agostinho venerava as qualidades matemáticas da música: *haec igitur pulchra numero placent* – “você verá que todos os objetos físicos que lhe agradam e seduzem por meio de todos os sentidos do corpo se baseiam no número”.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> De LIÈGE, Jacobus (Jacques). *Speculum musicae VI*. In: *The sensuous music aesthetics of the middle ages – discussing Augustine, Jacques de Liège and Guido of Arezzo*. HENTSCHEL, Frank. Cambridge University Press, 2011, p. 25.

<sup>46</sup> HENTSCHEL, Frank. *Op. cit.*, p. 9.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

Jacques de Liège dedicou-se ao estudo das consonâncias a partir de um entendimento da obra *De musica* de Boethius, estabelecendo uma ordem hierárquica e satisfeito com seus achados, declarou: “Muito apropriadamente, podemos deduzir uma ordem de perfeição da consonância de suas proporções, uma vez que o sistema pertence à causa formal das consonâncias”.<sup>47</sup> A supremacia da consonância contribuía para a edificação do Belo. Os tratadistas apenas delegavam à dissonância certa importância quando essa permitisse atingir a Beleza – *‘propter pulchritudinem’*.<sup>48</sup>

Associando o conceito de dissonância ao conceito de Feiura, em oposição à ideia de consonância e Beleza, muitos dos problemas conectados com questões negativas encontraram uma solução. Nesse sentido, até a Feiura encontrou o seu lugar, através da proporção e contraste, na harmonia das coisas. É importante notar que era uma visão comum aos escolásticos que a Beleza nascia de contrastes. Até monstros adquiriam uma certa justificativa e dignidade por suas participações a música da criação. O próprio mal se tornou bom e belo, pois o bem nasceu dele e brilhou mais intensamente em contraste.<sup>49</sup>

Apesar disso, se observava as criações artísticas quanto ao uso ou não de proporções, simetrias, harmonias e consonâncias. Jacques de Liège afirma que o uso de consonâncias se assemelha ao trabalho do retórico, pois muitos autores utilizaram termos oriundos da retórica ao descrever práticas composicionais contrárias às regras. No “Anonymous of St. Emmeram’s *De musica mensurata*”, tal uso é abundante. Os termos importantes são *ornatus*, *purpurare* e *variare*. Existem mais exemplos de formulações decididamente retóricas de qualidades estéticas.

Possivelmente, os mais impressionantes derivam de Jerome de Morávia, que diferenciou os registros estilísticos. Para a Beleza, havia um *gradus pulcher*, um *gradus*

<sup>47</sup> *Speculum musicae* IV, xxvii, 28, p. 70. In: HENTSCHEL, Frank. *Op. cit.*, p. 17.

<sup>48</sup> GARLANDIA, Johannes de. *De mensurabili musica*. In: HENTSCHEL, Frank. *Op. cit.*, p. 26.

<sup>49</sup> ECO, Umberto. *Art and beauty in the middle ages*. Translated by Hugh Bredin. Yale University Press, New Haven and London, 1986, p. 34.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

*pulchrior* e um *gradus pulcherrimus*. E para a Feiura, o seu equivalente: *gradus turpis*, *gradus turpior* e *gradus turpissimus*.<sup>50</sup>

O mais famoso *discort* existente – *Eras quan vey verdeyar* – de Raimbaut de Vaqueiras faz toda jus à definição do gênero definido pelo *La Doctrina de Compondre Dictatz*. A amada do poeta é tanto ‘cruel’ quanto ‘traíçoera e também a causa das incontáveis noites insones:

*Por vos ei pen' maltreito  
e meo corpo lazerado:  
la noit, can jatꝝ en meu leito,  
so mochaꝝ vetꝝ resperado;*

(Por sua causa eu sofro dor e tortura, e meu corpo é dilacerado. De noite, quando deito na cama, eu desperto repetidamente).

Alguns autores debatem que a miséria sofrida por Raimbaut devido à inconstância da sua amada era muito grande para ser expressa em somente uma língua. Consequentemente, somente a primeira estrofe é escrita em provençal, enquanto as cinco estrofes seguintes são escritas em italiano, francês, gascon e galego-português, respectivamente. Na sexta e última estrofe todas as línguas e dialetos são utilizadas e Raimbaut dedica duas linhas para cada uma delas. Guilhem Molinier, ao se referir a este *discort* como modelo de composição para o gênero, faz menção à pluralidade linguística e exalta que a composição de um *discort* “precisa ser única, discordante e variada em termos de rimas, melodia e línguas”.<sup>51</sup>

A pluralidade de línguas proporcionava um contraste bem definido, e ao mesmo, contribuía para a ‘confusão’ de entendimento, considerando o paradoxo das várias línguas utilizadas que poderia atingir mais ouvintes e ao mesmo tempo, limitar o número de ouvintes que teria acesso a fragmentos do poema. Também mostrava erudição do poeta em trovar em diversos idiomas. Mas a pluralidade de línguas não é

---

<sup>50</sup> MORAVIA, Jerome de. *Tractatus de musica*. Ed. Simon M. Cserba, Freiburger Studien zur Musikwissenschaft 2. Reihe, 2. Heft (Regensburg, 1935), 176, 15 – 179, 21. In: HENTSCHEL, Frank. *Op. cit.*, p. 26.

<sup>51</sup> BONSE, B. A. *Singing to another tune*. *Op. cit.*, p. 64.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

a única ‘discordância’ no poema. Logo na primeira estrofe é mencionado que a rima e a música também serão discordantes<sup>52</sup>:

*Q’una dona.m sol amar,  
mas camjatꝝ l’es sos coratges,  
per qu’ieu fauc dezacordar  
los motꝝ e.ls sos e.ls lenguatges.*

(pois uma certa senhora costumava me amar, mas seu coração mudou, então eu produzo discordância nas rimas, melodias e línguas).

Infelizmente a melodia da canção de Raimbaut não sobreviveu. Entretanto, pela referência textual mencionada, é muito possível que ela possa ter seguido os requerimentos musicais da forma como colocada pela *Doctrina*:

*... e que en lo cantar lla bon  
lo so deuria muntar, qu’il baxes.  
E fe lo contrari de tot l’altre cantar.  
E deu haver tres cobles, e una o dues tornades e responedor.  
E potꝝ metre un o dos motꝝ mes  
en una cobla que en altra,  
per ço que mils sia discordant*

(E quando no cantar o som deveria subir, deve abaixá-lo. Faça o contrário de todos os outros cantares. E deve ter três estrofes, uma ou duas voltas e um refrão. E podes colocar uma ou duas palavras a mais em uma estrofe do que em outra, para torná-la mais discordante).

Se um *discort* deve “fazer o oposto de qualquer outra canção”, pelos três exemplos completos com música que chegaram até nós<sup>53</sup> é possível traçar algumas características musicais do gênero. Cada uma destas três melodias é formada por movimentos disjuntos e possuem uma escassez de estilo muito diferente da melodia provençal típica. Ao passo que a maioria das canções trovadorescas é uma

<sup>52</sup> BUCH, I. P. *Op. cit.*, p. 147.

<sup>53</sup> Aimeric de Perguillan *Qui la vi, en ditꝝ*; Guillem Augier *Ses alegratze* e o anónimo *Bela donna cara*.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

combinação de seções melismáticas curtas e silábicas, os *discorts* são quase que totalmente silábicos. A canção “*Qui la vi, en ditz*” em particular é totalmente sem melismas: raramente ocorre duas notas por sílaba. “*Bella domna cara*” é ligeiramente mais ornamentada e mesmo nela três notas por sílaba é uma raridade:



Bella domna cara. Cópia do autor.

Enquanto a maioria das canções provençais são construídas por graus conjuntos, os *discorts* por outro lado apresentam saltos melódicos repentinos, às vezes tão grandes quanto um salto de 9ª e com interrupção frequente por pausas:



Bella domna cara. Cópia do autor.

Além disso, outras características exclusivas do gênero colocam os *discorts* em uma categoria única, totalmente distinta do repertório provençal. Todas as melodias trovadorescas são construídas estroficamente, mas os *discorts* possuem uma música diferente para cada estrofe. Como resultado, não somente apresentam ‘discordância’ dentro das estrofes mas também entre elas. Especulamos que a referência que Raimbaut cita sobre ‘melodias discordantes’ em seu poema possa se relacionar com a prática de uso de melodias diferentes para cada estrofe, já que era uma das características recorrentes para todos os *discorts*.<sup>54</sup>

*Eras quan vey verdeyar  
Pratz e vergiers e boscatges.,  
Vuelh um descort comensar  
D'amor, per qu'ieu vauc aratges;*

<sup>54</sup> BUCH, P. I. *Op. cit.*, p. 140.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

*Q'una dona.m sol amar,  
Mas camjatꝝ l'es sos coratges,  
Per qu'ieu fauc dezacordar  
Los motꝝ e.ls sos e.ls languatges.*

*Io son quel que ben non aio  
Ni jamai no l'verò  
Ni per april ni per maio,  
Si per ma donna non l'o;  
Certo que en so lengaio  
Sa gran beutà dir non sò,  
Çhu fresca qe flor de glaio,  
Per qe no m'en partirò.*

*Belle douce dame chiere,  
A vos mi doin e m'otroi;  
Je n'avrai mes joi' entiere  
Si je n'ai vos e vos moi.  
Mot estes male guerriere  
Si je muer per bone foi;  
Mes ja per nulle maniere  
No.m partrai de vostre loi.*

*Dauna, io mi rent a bos,  
Coar sotꝝ la mes bon'e bera  
Q'anc fos, e gaillard' e pros,  
Ab que no.m hossetꝝ tan hera.  
Mout abetꝝ beras haisos  
E color hresc'e noera.  
Boste son, e si.bs agos  
No.m destrengora hiera.*

*Ma tan temo vostro preito,  
Todo.n son escarmentado.  
Por vos ei pen' e maltreito*



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

*E meo corpo lazerado:  
La noit, can jatx en meu leito,  
So mochas vetx resperado;  
E car nonca m'aprofeito  
Falid' ei en mon cuidado.*

*Belhs Cavaliers, tant es car  
Lo vostr'onratx senhoratges  
Que cada jorno m'esglaió.  
Oi me lasso que faró  
Si sele que j'ai olus chiere  
Me tue, ne sai por quoi?  
Ma dauna, he que dey bos  
Ni peu cap santa Quitera,  
Mon corasso m'avetx treito  
E mot gen favlan furtado.*

(Agora que gramados, caramanchões e bosques estão se tornando verdejante, Eu quero começar um contraste sobre o amor, por causa de quem estou enlouquecido; para uma senhora que costumava me amar, mas a mente dela mudou e, portanto, semeio inimizade entre as palavras, os sons e as línguas.

Eu sou aquele que não tem nada de bom e nem nunca terei, em abril ou maio, a menos que eu tenha por meio de minha senhora. A verdade é que em sua própria língua não consigo descrever sua grande beleza, mais fresco do que a flor de gladiolo, a razão da minha persistência. Justo, doce querida senhora, a você eu me entrego e me entrego; Não terei toda a minha alegria a menos que eu tenha você e você eu. Você é um inimigo mais traiçoeiro, se eu morrer por minha boa fé; mas ainda assim, não tem como devo me separar de seu domínio. Senhora, eu me rendo a você como você é a melhor e mais verdadeira que sempre foi, e alegre e valente se você não fosse tão cruel comigo. Mais justas são suas características e sua tez fresca e viva. Eu sou seu, e se eu tivesse você, nada faltaria para mim. Mas tanto eu temo sua raiva que estou em completo desespero; para você eu tenho trabalho pesado e tortura e meu corpo está rasgado: à noite, quando eu deito na cama, sou acordado muitas vezes; e uma vez que não ganho nenhum bem para mim, eu falhei em minha intenção. Belo Cavaleiro, tão



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

precioso é seu servo de honra que todos os dias eu me desespero. Ai, o que devo fazer se ela a quem chamo de minha querida me mata, não sei por quê? Minha senhora, pela minha fé em você e pela cabeça de Santa Quitéria, você tirou meu coração, e roubado por conversa mais doce).<sup>55</sup>

## Conclusão

A Idade Média viveu o esplendor das relações dicotômicas, prezando o conhecimento sobre as práticas poéticas na literatura e na música. Os inúmeros compêndios e tratados surgidos na época versavam sobre estilos, harmonia, proporções, e valores ético-morais. A busca pela perfeição criou seus próprios padrões de mensuração, distinguindo, de acordo com alguns teóricos, vários níveis de beleza, como o *gradus pulcher*, o *gradus pulchrior* e também *gradus pulcherrimus*.

E para a sua contraparte, a Feiura, o seu equivalente: *gradus turpis*, *gradus turpior* e *gradus turpissimus*. A Idade Média criou suas regras estéticas, mas não se opôs a aceitar seus paradoxos e contradições. Isso é atestado pelo primor dos manuais de composição escritos pelos trovadores aconselhando o uso de rimas, proporções, harmonias e simetrias numa época em que a assimetria imperava nas artes e arquitetura, principalmente das igrejas, como observadas nas torres das igrejas góticas francesas. Ao gênero *canço*, que primava pelo equilíbrio entre melodia e poesia repleta de temas amorosos, lhe contrapôs o gênero *discort* assimétrico, multilíngue, rimas deslocadas ou ausentes, assimetria intensa e total rejeição ao tema amoroso: a Feiura como ideal estético e vital para a ascensão e sustentação da Beleza artística.

\*\*\*

## Bibliografia

- BERRIOT, Karine. Louise Labé: *La Belle Rebelle et le François nouveau*. Paris : Editions du Seuil, 1985.  
BOIA, Lucian. *Pour une histoire de l'imaginaire*. Paris : Les Belles Lettres, 1998.  
BONSE, Billee A. *Singing to another tune: contrafacture and attribution in troubadour song*. Phd Dissertation, The Ohio State University, 2003.

---

<sup>55</sup> Tradução do autor da tradução em língua inglesa. [Internet](#).



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

- BUCH, Ingrid Pauline. *The music of the troubadours*. Master thesis, University of British Columbia, 1971.
- CAIVANO, José Luis. *Color and Sound: Physical and Psychophysical Relations*. Volume 19, Number 2, April 1994 in *Color Research & Application*, April 1994.
- CANUTESON, J. A., *The Conflict Between the Body and the Soul as a Metaphor of the Moral Struggle in the Middle Ages, with Special Reference to Middle English Literature*. Florida 1975, <http://ufdcimages.uflib.ufl.edu/UF/00/09/88/73/00001/>. conflictbetweenb00canu.pdf [5. 7. 2014], p. 62.
- CARRUTHERS, Mary. *The Experience of Beauty in the Middle Ages*. Warburg Studies. Oxford: Oxford University Press, 2014 [2013], p. vii.
- CAVALCANTE, Germana. *Fin'amors ou a invenção do amor cortês*. *Letrônica*, Porto Alegre v.5, n. 2, p. 373, jun./2012.
- De LIÈGE, Jacobus (Jacques). *Speculum musicae VI*. In: *The sensuous music aesthetics of the middle ages – discussing Augustine, Jacques de Liège and Guido of Arezzo*. HENTSCHEL, Frank. Cambridge University Press, 2011. p. 25.
- ECO, Umberto. *Art and beauty in the middle ages*. Translated by Hugh Bredin. Yale University Press, New Haven and London, 1986, p. 34.
- ECO, Umberto. *On beauty. A history of a western idea*. Translated from Italian by Alastair McEwen. Secker & Warburg, London, 2004.
- ECO, Umberto. *On beauty. A history of a western idea*. Translated from Italian by Alastair McEwen. Secker & Warburg, London, 2004.
- ECO, Umberto. *On ugliness*. Translated from Italian by Alastair McEwen. Harvill Secker, London, 2007.
- GÁLATAS 5, 16-17: 16 *This I say then, Walk in the Spirit, and ye shall not fulfil the lust of the flesh.* 17 *For the flesh lusteth against the Spirit, and the Spirit against the flesh: and these are contrary the one to the other: so that ye cannot do the things that ye would.* King James Version [KJV1900] Disponível em: <https://biblia.com/bible/niv/galatians/5/16-17>.
- GARLANDIA, Johannes de. *De mensurabili musica*. In: HENTSCHEL, Frank. *Op. cit.* p. 26.
- HENTSCHEL, Frank. *The sensuous music aesthetics of the middle ages – discussing Augustine, Jacques de Liège and Guido of Arezzo*. Cambridge University Press, 2011.
- LE GOFF, J. *Introduction: Medieval Man*, in: *The Medieval World* (ed. Le Goff, J.), London 1990, pp. 1-35.
- MORAVIA, Jerome de. *Tractatus de musica*. Ed. Simon M. Cserba, *Freiburger Studien zur Musikwissenschaft* 2. Reihe, 2. Heft (Regensburg, 1935), 176, 15 – 179, 21. In: HENTSCHEL, Frank. *Op. cit.* p. 26.
- PEKLAR, Barbara. *Discussing medieval dialogue between the soul and the body and question of dualism*. In: “Iconology Old and New. Transregional Conference on the Move. Croatia and Hungary, 2013. Part Three: European Iconology East & West 5: Cultural Imageries of Body and Soul – Intermedial Representations of the Corporeal, the Psychic and the Spiritual” at the University of Szeged in 2013. DOI: 10.4312/ars.9.2.172-199.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

- PERAINO, Judith A. *Giving voice to love: songs and self-expressions from the troubadours to Guillaume de Machaut*. In: *Delinquent descorts and medieval lateness*. Oxford Scholarship Online: January, 2012. p. 78-79.
- PERRY, M., CHASE, M. JACOB, M & J. *Western Civilization: Ideas, Politics, and Society*. Google Books, 2008 - p. 261/262.
- PUCCIARELLI, Daniel. *Elementos da teoria crítica da dissonância de Theodor W. Adorno*. Kriterion, Belo Horizonte, nº 139, Abr./2018, p. 77-92.
- RIBEIRO, Antonio Celso. *De Aristóteles a Castel: relações intertextuais entre a cor do som e o som da cor – afetos e sinestésias*. El Color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad i idealidad de los Colores. PAZOS LÓPEZ, A.; SALVADOR GONZÁLEZ, J.M. (orgs.) *Mirabilia* 31 (2020/2) Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818.
- RIBEIRO, Antonio Celso. [\*Tikkun, gilgul and contrafactum: the migration of meanings in the traditional jewish musical repertoire: sacralization of the secular or primacy of the melody\*](#). Tese de pós-doutoramento.
- SELZER, M. *The symmetry norm and the asymmetric universe*. Creatorspace Independent Publishing Platform, 4<sup>th</sup> edition, 2017, p. 201.
- SHAPIRO, Marianne. *De Vulgari Eloquentia: Dante's Book of Exile*. University of Nebraska Press, Lincoln & London, 1990, p.110.
- SHAW, ALAN. [\*Some questions on greek poetry and music\*](#). Electronic Book Review, March, 1997.
- SPANKE, Hans, “*Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik*” *Speculum musicae* IV, xxvii, 28, p. 70. In: HENTSCHEL, Frank. *Op. cit.* p. 17. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 51 (1928): 95.

## Sítios Eletrônicos

[https://ca.wikipedia.org/wiki/Vida\\_\(literatura\\_trobadoresca\)](https://ca.wikipedia.org/wiki/Vida_(literatura_trobadoresca))

<http://troubadourmelodies.org/melodies/404011>

[http://www.trobar.org/troubadours/raimbaut\\_de\\_vaqueiras/raimbaut\\_de\\_vaqueiras\\_16.php](http://www.trobar.org/troubadours/raimbaut_de_vaqueiras/raimbaut_de_vaqueiras_16.php)



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

## Apêndice I

### La Doctrina De Compondre Dictatz

Aço es manera de doctrina, per la qual poras saber e conexer que es canço, vers, lays, serventesch, retronxa, pastora, dança, plant, alba, gayta, estampida, sompni; gelozesca, discort, cobles esparses, tenso; per la qual raho, per les rahons dessus dites quez eu t'ay mostrades, poras venir a perfectio de fer aquestes sens errada, ses reprendimen, com fer ne volrras.

Canço E primerament deus saber que canço deu parlar d'amor plazenment, e potz metre en ton parlar eximpli d'altra rayso, e ses maldir e ses lauzor de re, sino d'amor. Encara mes, deus saber que canço ha obs e deu haver cinch cobles; eyxamen n'i potz far, per abeylimen e per complimen de raho, sis o set o vuit o nou, d'aquell compte que mes te placia. E potz hi far una tornada, o dues, qual te vulles. E garda be que en axi com començaras la raho en amor, que en aquella manera matexa la fins be e la seguesques; e dona li so noveyl co pus bell poras.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

Vers Si vols far vers, deus parlar de veritatz, de exemples e de proverbis o de lauror, no pas en semblant d'amor; e que en axi com començaras, ho proseguesques eu fins, ab so novell tota vegada. E aquesta es la diferencia que es entre canço e vers, e que la una rayso no es semblant de l'altra. E cert aytantes cobles se cove de far al vers, com a la canço, e aytantes tornades.

Lays Si vols fer lays, deus parlar de Deu e de segle, o de eximpli o de proverbis de laurors ses feyment d'amor, qui sia axi plazent a Deu co al segle; e deus saber ques deu far e dir ab contricció tota via, e ab so novell e plazen, o de esgleya o d'otra manera. E sapies que y ha mester aytantes cobles com en la canço, e aytantes tornades; e segueix la raho e la manera axi com eu t'ay dit.

Sirventes Si volz far sirventz, deus parlar de fayt d'armes e senyalladament, o de lausor de senyor, o de mal dit o de qualsque feyts qui novellament se tracten; e començaras ton cantar segons que usaran aquells dels quals ton serventez començaras; e per proverbis e per exemples poretz hi portar lez naturaleses que fan, o ço de que fan a rependre o a lausar aquells dels quals ton serventez començaras. E sapies quel potz fer d'aytantes cobles co laün d'aquetz cantars que t' he mostratz, e potz lo far en qualque so te vulles, e specialment se fa en so novell, e maiorment en ço de canço. E deus lo far d'aytantes cobles com sera le cantar de que pendras lo so; e potz seguir las rimaz contra semblantz del cantar de que pendras lo so; atresi lo potz far en altres rimes.

Retronxa Si vols far retronxa, sapies que deus parlar d'amor, segons l'estament en quen seras, sia plazen o cosiros; e no y deus mesclar altra raho. E deus saber que deu haver quatre cobles, e so novell tota vegada. E deus saber que per ço ha nom retronxa car lo refray de cadaüna de les cobles deu esser totz us.

Pastora Si vols far pastora, deus parlar d'amor en aytal semblan com eu te ensenyaray, ço es a saber, si t' acostes a pastora e la vols saludar, o enquerer o manar o corteiar, o de qual razo demanar o dar o parlar li vulles. E potz li metre altre nom de pastora, segons lo bestiar que guardara. E aquesta manera es clara assatz d'entendre, e potz li fer sis o vuit cobles, e so novell o so estrayn ya passat.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

Dança Si vols far dança, deus parlar d'amor be e plament en qualque estament ne sies. E deus li fer de deutz ni cobles e no pus, e respost, una o dues tornades, qual te vulles; totes vegades so novell. E potz fer, sit vols, totes les fins de les cobles en refrayn semblan. E aquella raho de que la començaras deu continuar, e be servir al començament, al mig e a la fi.

Plant Si vols far plant d'amor o de tristor, deus la raho continuar; e pot lo fer en qual so te vulles, salvant de dança. E atressi potz lo fer d'aytantes cobles con la[s] dels damunt dits cantars, e encontra sembles o en dessemblants; e no y deus mesclar altra raho si no plahien, si per compacio no y ho podies portar.

Alba Si vols far alba, parla d'amor plazement; e atressi lauzar la dona on vas o de que la faras; e bendi l'alba si acabes lo plazer per lo qual ames a ta dona. E si no l' acabes, fes l'alba blasman la dona e l'alba on anaves. E potz hi fer aytantes cobles com te vulles, e deus hi fer so novell.

Gayta Si vols fer gayta, deus parlar d'amor o de ta dona, desigan e semblan que la gayta te pusca noure o valer ab ta dona, e ab lo dia qui sera avenir, e deus la far on pus avinentment pugues, preyan totavia la gayta ab ta dona que t' ajud; e potz hi far aytantes cobles com te vulles; e deu haver so novell.

Estampida Si vols far estampida, potz parlar de qualque fayt vulles, blasman o lauzan o merceyan, quit vulles; e deu haver quatre cobles e responedor, e una o dues tornades, e so novell.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

Sompni Si vols far sompni, deus parlar d'aquelles coses quit seran vijares que haies somiades, vistes o parlades en durmen; e potz hi far cinch o sis cobles, e so novell.

Gelozesca Si vols far gelozesca, deus parlar de gelozia, reprenden o contrastan de fayt d'amor; e deu haver responedor, e quatre cobles, e una o dues tornades, e so noveyll o estrayn ya feyt.

Discort Si vols far discort, deus parlar d'amor coma hom que n' es desemparat; e coma hom que no pot haver plaser de sa dona e viu turmentatz; e que en lo cantar lla hon lo so deuria muntar, qu'il baxes. E fe lo contrari de tot l'altre cantar. E deu haver tres cobles, e una o dues tornades e responedor. E potz metre un o dos motz mes en una cobla que en altra, per ço que mils sia discordant.

Cobles esparses Si vols fer cobles esparses potz les far en qual so te vulles; e deus seguir las rimes del cant de que trayras lo so. E atressi les potz far en algres rimes; e deven esser dues o tres cobles, e una o dues tornades.

Tenso Si vols far tenso, deus la pendre en algun so que haia bella nota, e potz seguir les rimes del cantar o no. E potz fer quatre o sis cobles o vuit, sit vols.

Canço Encara mays te vull mostrar, per ço que sies pus entendens en ton trobar, que canço es appellada canço per ço con es causa naturalment pazada en manera de cantar; e per homens autz e bays, ço es saber que a totz aquells platz pretz, amors e cortesia e solaç, ensenyamentz, e tot ço que ella parla.

Vers Vers es appellatz per ço vers cor parla de proverbis, e de razonz naturals, de eximplis de veritats, de presentz temps, de passat e de esdevenidor.

Lays Lays es appellat per ço lays quis deu far ab gran contricció, e ab gran moviment de cor vers Deu o vers aycellas causas de que volrras parlar.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

Sirventes Sirventetz es dit per ço serventetz per ço com se serveix e es sotsmes a aquell cantar de qui pren lo so e les rimes; e per ço cor deu parlar de senyors o de vasalls, blasman o castigan o lauzan o mostran, o de faytz d'armes o de guerra o de Deu o de ordenances o de novelle-tatz.

Retronxa Retronxa es dita per ço retronxa per ço cor totes les cobles deven esser estronçades a la fi; e per ço lo refrayn de la primeyra cobla serveix a totes les altres cobles.

Pastora Pastora es dita per ço pastora cor pren hom lo cantar de aquella persona de que hom lo fa; e pot esser dita pastora si la persona garda oveylles o oques o porchs o d'altres diverses bestiars.

Dansa Dansa es dita perço com naturalment la ditz hom dança[n] o bayllan, car deu [aver] so plazent; e la ditz hom ab esturment, e plau a cascus que la diga e la escout.

Plant Plant es dit per ço plant car es causa qui parla marridament e planyen de aquella causa qui es perduda, o que hom playn.

Alba Alba es dita per ço alba car pren nom lo cantar de la ora a que hom lo fa, e per ço cor se deu pus dir en l'alba que de dia.

Gayta Gayta es dita per ço gayta cor es pus covinent a fer de nuyt que de dia, per que pren nom de la hora que hom la fa.

Estampida Stampida es dita per co stampida cor pren vigoria en contan o en xantan pus que null autre cantar.

Sompni Sompni es appellat per ço sompni cor lo cantar parla de ço que li par que havia vist de nuyt, o ha auzit en sompnian.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

Gelozesca Gelouzesca es dita per ço gelouzesca per ço cor gelozamen parla de ço que dir vol, contrasta[n] ab alguna persona en son cantar.

Discort Discort es dit per ço discort cor parla discordament e reversa, e es contrari a totz altres cantars, cor gita de manera ço que diu.

Cobles esparses Cobles esparses son dites per ço cobles esparses cor se fan espressament en qual so te vulles. Empero convesc que li seguesques hom manera axi coma canço.

Tenso Tenso es dita tenso per ço com se diu contrastan e disputan subtilmen lo un ab l'altre de qualque raho hom vulla cantar.

E axi son complides les dites regles ordenades per doctrina en trobar, per la qual doctrina cascus qui be les gart e les veja, si es subtils d'entencio, pora leugerament venir a perfeccio de la art de trobar.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

## Tradução<sup>56</sup>

Esta é uma forma de instrução onde você aprenderá e entenderá a natureza do *canso*, *vers*, *lays*, *serventesch*, *retronxa*, *pastora*, *dança*, *plant*, *alba*, *gayta*, *estampida*, *sompni*, *gelozesca*, *discort*, *cobles esparses*, e *tenso*; através desse ensinamento você poderá chegar à perfeição e compor sem desvio de sentidos ou erros, exatamente como você gostaria.

Primeiramente você precisa saber que um *canço* deve concordar em falar de amor. Você pode incluir uma amostra de outro tópico no seu discurso, mas sem falar mal de qualquer coisa e sem exaltar qualquer outra coisa que não seja o amor. Além do mais você precisa saber que o *canso* tem que ter cinco estrofes; embora sob a intenção de embelezamento de seu tema você poderá ter seis, sete, oito ou nove estrofes, ou quantas precisar. Você pode ter uma ou duas *tornadas*, se quiser. E observe que assim que você começar seu tema com o amor, você deve sustentá-lo e finalizá-lo da mesma maneira. E dar à canção uma nova melodia, a melhor que você puder.

Se você quer compor um *vers*, você deve falar da verdade: exemplos, provérbios ou eulogias que não se relacionem com o amor. E você deve continuá-la e terminá-la da mesma maneira que começou, mas com música nova. Esta é a diferença entre o *canso* e o *vers*: suas temáticas diferem uma da outra. E naturalmente, é adequado compor quantas estrofes e *tornadas* se fizerem necessárias como para o *vers* e para o *canso*.

Se você quer compor um *lays*, você deve falar de Deus e do mundo, ou de exemplos, provérbios ou eulogias, sem a pretensão do amor; isto é, de coisas que são agradáveis, tanto para Deus quanto para o mundo. Você deveria saber que isso deve ser feito com contrição não obstante, e com uma música nova e agradável, em modo eclesiástico ou não. O *lays* tem tantas estrofes quanto o *canso* e também muitas *tornadas*. Busque o tema e seu tratamento como eu disse.

Se você quer compor um *serventez*, você deve falar de combates, e especialmente em louvar ou culpar algo feito pela primeira vez, ou de eventos novos. Você começará sua canção com a menção do nome, natureza ou atos da pessoa interessada, então trazer com provérbios e exemplos, assuntos tais como a aliança formada por essas

---

<sup>56</sup> *De vulgare eloquentia* – Dante's book of exile – Lincoln & London – University of Nebraska press, 1990, pp. 127-131. Tradução do autor feita a partir da versão em língua inglesa.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

peçoas, ou suas ações repreensíveis ou louváveis. Você pode colocar também qualquer música que você gostar, especialmente uma música nova, como a de um *canso* [emprestada de um *canso*, *por exemplo*]. Você deve usar quantas estrofes a canção ou melodia que você está usando tem, e você pode tanto usar as rimas da canção emprestada ou compor outras.

Se você quer compor um *retroncha*, saiba que você deve falar de amor, de acordo com o estado que ele tenha reduzido a você, seja alegre ou problemático, e você não deve misturá-la com nenhum outro tema. Você deve saber que precisa de quatro estrofes e sempre música nova. E você deveria saber que é chamada *retroncha* porque o refrão de cada estrofe é exatamente o mesmo.

Se você quer compor uma *pastora*, você deve falar de amor da maneira que eu vou te informar: como que se você fosse abordar uma pastora e saudá-la, questioná-la, ordenar, ou cortejá-la ou pedir-lha ou dizer a ela sobre alguma coisa, ou simplesmente conversar com ela. Você pode dar qualquer outro nome para canção que não seja *pastora*, dependendo do tipo de animal que ela guarda. Esse gênero é fácil o suficiente para entender. E você pode colocar na canção de seis a oito estrofes, seja com uma nova melodia ou com alguma que seja emprestada e que já seja popular.

Se você quer compor uma *dança*, você deveria falar de amor bem e agradavelmente, não importa em qual estado ele te tenha colocado. Você deveria ter não mais do que três estrofes e um refrão, com uma ou duas *tornadas* como você desejar, e uma melodia nova. Todas as estrofes devem ter o mesmo refrão. E os mesmos temas que começam a canção devem ser continuados e perseguidos no começo, meio e fim.

Se você quer compor um *planh*, você deveria desenvolver um tema de amor ou tristeza; e você pode fazer is com qualquer melodia que você goste exceto a da *dança*. Você pode ter quantas estrofes quiser como nas canções já mencionadas aqui, tanto o mesmo número quanto um número diferente. Você não deveria tratar de nenhum outro tema que não seja um lamento, a não ser que você esteja falando somente para poder comparar.

Se você quer compor uma *Alba*, fale agradavelmente de amor. Portanto você deve elogiar a donzela para a qual você está compondo. E louve a aurora também, se você



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

teve o prazer pelo qual você se declarou para sua donzela; mas se você não teve, culpe a *alba*, a donzela e a aurora. E você pode compor quantas estrofes desejar, e a canção deveria ter uma nova melodia.

Se você quer compor uma *gaita*, você deveria falar de amor ou de sua donzela, fingindo que o sentinela [*gaita*] possa ajudar ou atrapalhar com a sua donzela e com o dia que se aproxima. E você deveria fazê-la o mais encantadora possível, implorando continuamente ao sentinela para avançar a sua causa com a donzela. Você pode ter quantas estrofes quiser, e a canção deve ter uma nova melodia.

Se você quer compor uma *estampida*, você pode falar de qualquer coisa que você queira, exaltando ou culpando ou agradecendo. E deve ter quatro estrofes e um refrão, e uma ou duas *tornadas* e uma melodia nova.

Se você quer compor um *sompni*, você deve falar de coisas que aparecem em seus sonhos; isto é, coisas que você viu ou falou enquanto dormia. Você pode ter cinco ou seis estrofes e uma melodia nova.

Se você quer compor uma *gelozesca*, você deve falar de ciúmes, censurando ou acusando alguém em um caso de amor. Deve ter um refrão e quatro estrofes e uma ou duas *tornadas*, e uma nova melodia ou se não uma emprestada.

Se você quer compor um *discort*, você deve falar de amor como alguém que foi privado dele, ou como alguém que teve o prazer negado por sua senhora e vive, portanto, atormentado. E onde a melodia da canção deveria subir, deixe-a descer, em contraste com qualquer outro tipo de canção. Ela deve ter três estrofes e uma ou duas *tornadas* e um refrão. E você pode colocar uma ou duas palavras a mais em uma estrofe do que na outra, para fazê-la mais “discordante”.

Se você quer compor *coblas esparses*, você pode fazê-la com qualquer melodia que você queira. E você deveria seguir as rimas da canção cuja melodia você está usando, ou você pode fazer novas rimas. E deveria ter duas ou três estrofes e uma ou duas *tornadas*.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

Se você quer compor um *tenso*, você deveria colocá-lo em uma melodia bem conhecida, e você pode tanto seguir as rimas dela ou não. Você pode ter quatro ou seis ou oito estrofes se você quiser.

Além do mais, eu quero demonstrar para você, para que você possa compor com melhor entendimento, que um *canço* é chamado um *canço*, porque ele compartilha essencialmente de amor, cortesia, prazer, aprendizagem, e todas as coisas que pertencem ao *canço*...

Um *vers* é chamado um *vers* porque ele trata de provérbios e argumentos essenciais, exemplos e verdades, no presente, passado e futuro.

Um *lays* é chamado um *lays* porque ele deve ser composto com grande contrição e um movimento sincero em direção a Deus ou daquelas coisas que se refere.

Um *serventetz* é chamado um *serventetz* porque ele é, como se fosse, o servo da canção da qual ele pega as suas rimas, e também porque ele deve falar de senhores e vassalos, culpando e castigando ou louvando ou demonstrando, ou sobre guerras ou Deus, ou de novas leis ou eventos.

Uma *retronxa* é chamada de uma *retronxa* porque todas as estrofes tem que serem truncadas (*retroncadas*) em seus finais, e porque o refrão da primeira estrofe para todas as outras também.

Uma *pastora* é chamada uma *pastora* porque ela pega o seu nome do tipo da pessoa que sobre quem alguém está cantando; e ela pode ser chamada uma *pastora* independente da pessoa guardar ovelhas ou gansos ou porcos ou quaisquer outros animais.

Uma *dansa* é chamada uma *dansa* porque ela é naturalmente cantada enquanto alguém está dançando ou de outra forma se divertindo; por isso ela deve ter um som agradável. E ela é cantada com acompanhamento instrumental e agrada todo mundo que a canta ou a ouve.

Um *plant* é chamado um *plant* porque é um tipo de canção que fala de pesar e chora por alguma coisa que foi perdido ou lamentado.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 32 (2021/1)

Jan-Jun 2021  
ISSN 1676-5818

Uma *alba* é chamada de uma *alba* porque ela pega seu nome da hora do amanhecer, para a qual é composta, e deveria ser cantada de preferência ao amanhecer do que durante o dia.

Uma *gayta* é chamada uma *gayta* porque ela é mais adequada para a noite do que para o dia, e portanto pega seu nome da hora para a qual foi composta.

Uma *estampida* é chamada uma *estampida* porque ela precisa, mais do que qualquer canção, de mais força para ser cantada ou recitada.

Uma *sompni* é chamada uma *sompni* porque é um tipo de canção que fala daquilo que parece ter sido visto ou ouvido de noite ou enquanto sonhando.

Uma *gelonzesca* é chamada uma *gelonzesca* porque ela fala de sua temática com ciúmes, disputando com alguma outra pessoa.

Um *descort* é chamado um *descort* porque ele fala discordantemente e ao contrário, e é o oposto de qualquer outro tipo de canção porque ele expressa o que ele diz em forma irregular.

*Cobles esparsas* são chamadas *coblas esparsas* porque nelas cada estrofe (*cobla*) é isolada e colocada em uma nova melodia que você queira. Entretanto, é adequada para que o compositor siga a maneira do *canço*.

Um *tenso* é chamado um *tenso* porque nele qualquer tema que se deseje é disputado e contestado com sutileza e numa ordem alternada, por uma pessoa com outra.

E agora que nós completamos as regras supramencionadas ordenadas para aprenderem sobre a composição de canções, um tratado do qual cada um que o examine e o estude bem – se ele for de mente sutil – pode perfeitamente atingir a perfeição na arte de compor.