

A FORMA E O GÊNERO NOS CANCIONEIROS MEDIEVAIS. UMA POLÊMICA LITERÁRIA

Form and gender in medieval songbooks. A literary controversy

Geraldo Augusto Fernandes
Universidade Federal do Ceará
Doutor em Letras

Docente da Graduação e Pós-Graduação do Departamento de Letras
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0526-3953>
E-mail: geraldoaugust@uol.com.br

Recebido em: 05/09/2022

Aprovado em: 08/12/2022

Resumo:

Houve sempre uma polêmica nos estudos literários quando o assunto é gênero e forma. Muitos dos estudiosos tendem a usar os termos “gênero” e “forma” como sinônimos. Os termos que se fazem confundir vão desde “estilo”, “modalidade”, “tipo”, “tipologia”, “espécie”, entre outros, sempre com complementos indicativos necessários ao estudioso para explicar ou tentar definir a controvérsia. De maneira breve e concisa, proponho neste texto expor como o debate é instigante e interessante, mas que dificilmente se encontre uma solução, uma vez que, no campo da Literatura, os termos aqui apresentados não carecem de definição permanente e fechada.

Palavras-chave: Forma; Gênero; Cancioneiros medievais.

Abstract:

There has always been a controversy in literary studies when the subject is gender and form. Many scholars tend to use those terms as synonyms. The terms that get confused range from ‘style’, ‘modality’, ‘type’, ‘typology’, ‘species’ among others, along with complements necessary for the scholar to explain or try to define the controversy. Briefly as concisely, I propose in this text to expose how the debate is exciting and interesting, but that it is difficult to find a solution, since, in the field of Literature, the terms presented here do not need a permanent and closed definition.

Keywords: Form; Gender; Medieval Songbooks.

A questão do “gênero” e da “forma” sempre se apresentou polêmica nos estudos literários, por isso proponho um breve comentário quanto ao assunto. Muitos dos estudiosos, pelo que se percebe nos exemplos a seguir, tendem a usar os termos “gênero” e “forma” – e mesmo “estilo” – como sinônimos. O objetivo de tais referências prende-se ao fato de que é de suma importância, o assunto, para a Literatura.

Começando pelas definições, Massaud Moisés esclarece de pronto que, quanto ao verbete “forma”, muitos

tomam-no, por vezes, na acepção de ‘gênero’ ou ‘espécie’, o que constitui emprego abusivo.” (...) Há que considerar, segundo ensina Coleridge (...), a forma ‘mecânica’ e a forma ‘orgânica’: a primeira, mais propriamente ‘forma’, corresponderia aos recursos expressivos preexistentes ao escritor, dos quais lança mão para manifestar suas intuições; em síntese, um molde no qual deposita o conteúdo de sua imaginação (MOISÉS, 2004, P. 192)¹.

No entanto, para Mark D. Johnston, a questão das formas na poesia de corte não parece ser problemática:

...the term ‘forms’ – applied to objects ranging from language, texts, and media to modes of experience, ideologies, and myths – discourages regarding these objects only as signs. Even when they result from signifying practices, it treats them as levels, structures, or patterns – ‘formations’, as it were – that are immanent in practice or discourse. (...) analysis of any cultural form always involves a certain abstraction, an operation that demands methodological self-awareness to avoid the facile reductions of cultural materialism or the insuperable structuralist dichotomies of signifier and signified. Discussion of the *gaya ciencia* in terms of practice, discourse, or form hardly seems problematic. After all, it is obvious that composition of court poetry was a practical activity and a mode of discourse that involved manipulation of conventional forms.(JOHNSTON, 1998, P. 240).

Quanto ao termo “gênero”, Moisés discorre mais longamente, uma vez ser nesse ponto que a questão da troca de acepção é mais evidente. Isso porque, de acordo com o autor, é um dos problemas que, na nomenclatura literária, “remonta à Antiguidade greco-latina e, apesar do descrédito de uns e do ataque de outros, permanece vivo até nossos dias” (MOISÉS, 2004, P. 196). Relata, então, as origens do tema ao citar *As Rãs*, de Aristófanes (séc. V-IV a.C.), a *República* de Platão e a *Poética* de Aristóteles², entre outros. Na Idade Média, esses estudos entram em baixa, pois o problema dos gêneros nas várias artes de trovar não releva o cunho filosófico dos antigos; no entanto, a ciência da literatura terá continuidade com a Patrística e com Averróis (MOISÉS, 2004, P. 196). Em

seguida, diz Moisés que “a pobreza doutrinária em assuntos literários no curso da Idade Média se compensou com a criação de variedades formais novas: na poesia lírica, [de acordo com Cohen] ‘as formas estróficas tão sábias, tão musicais e tão puras; o verso silábico em todos os metros e cortes, o emprego generalizado da rima, sem mesmo excluir a alternância; o romance em prosa... (MOISÉS, 2004, P. 196-197)”. Isso teria levado os medievais a terem consciência de certos modelos “o que representa a própria noção de gênero”, de acordo com Pauphilet; no Renascimento, teriam ressurgidos os gêneros e subgêneros antigos, somando-se a outros então descobertos (MOISÉS, 2004, P. 197).

Resume o autor:

O ‘gênero’ designaria [levando-se em conta o sentido etimológico, não filosófico e estético] os aspectos primários, amplos e reiterativos de uma série de obras. Na esteira da história natural, o gênero divide-se em ‘espécies’: a reunião de obras que apresentam características secundárias comuns. E as ‘espécies’ se desmembrariam em ‘fôrmas’: moldes em que se concretizam” (MOISÉS, 2004, P. 199)³.

Tendo em vista essas definições e estudos de Massaud Moisés, acredito que, como instrumento de trabalho, a designação final do estudioso seja suficiente para um posicionamento quanto à questão de gênero: “...a noção de gênero não tem caráter normativo, mas instrumental e operatório: constitui ponto de partida e não de chegada de qualquer tratamento do texto literário, seja analítico, interpretativo, histórico, seja crítico (MOISÉS, 2004, P. 202)”. O mesmo parecer quanto ao assunto apresenta Olivier Reboul, focando na questão retórica do termo:

Uma questão capital na leitura retórica é a do gênero, que comanda estreitamente o conteúdo persuasivo do discurso. O gênero agrupa obras que apresentam características fundamentais em comum: tragédia, poema lírico, tese, etc. sem dúvida é impossível fazer uma classificação exaustiva dos gêneros, porém o mais útil para a leitura retórica é a comparação. Se quisermos determinar as características de um gênero, precisamos perguntar o que distingue do gênero mais próximo; por exemplo o melodrama da tragédia, a novela do romance, a aula da conferência (REBOUL, 1992, P. 142).

Ainda quanto à definição de gênero, observe-se o que escreve Jean Cohen: “a poesia pode ser definida como um *gênero de linguagem* e a poética como uma *estilística de gênero* que coloca a existência de uma linguagem poética e procura-lhe os caracteres constitutivos” (COHEN, 1976, P. 21). O autor retoma a questão dos três grandes gêneros

literários e inclui a poesia e a poética dentro dos limites da Linguística. Francisco Achcar lembra que Goethe referia-se à divisão tripartite da Literatura como “formas naturais”, e explica porque ele, Achcar, prefere, ao analisar alguns temas de Horácio em português, o termo “gênero” não só para essa divisão, mas também para as subdivisões de cada gênero:

Utiliza-se aqui gênero, como já tradicional nos estudos de literatura antiga, para traduzir *genos* ou *eidos*; trata-se, pois, de designar o que habitualmente se indicaria com os termos *subgêneros*, *tipos*, *formas subordinadas* etc., observa Karl Viëtor, partindo da divisão da literatura nas três ‘formas naturais’ (Goethe) da épica, da lírica e do drama: ‘este conceito [de gênero] deve ser utilizado somente para as formas individuais nas quais se subdividem os três grandes domínios poéticos’ (...) Não vejo inconveniente, contudo, em usar a palavra seja para falar dos ‘grandes gêneros’ (épica, lírica e drama), seja para, conforme o contexto, designar as subdivisões de cada um deles (ACHCAR, 1994, P. 26).

À guisa de exemplificação, é interessante observar o tratamento dado ao assunto em diversos estudos. Ressalve-se que não é um levantamento exaustivo nem profundo. Nos exemplos que seguem, alternam-se as referências a gênero e forma com designações tais como “tipo”, “tipologia”, “espécie”, “modalidade”, entre outros.

Especificamente quanto à poesia trovadoresca galaico-portuguesa, Giuseppe Tavani explica o que seriam as artes poéticas e como essas entendem o que sejam gêneros e formas: “O estudo das artes poéticas implica necessariamente, sobretudo no caso da poesia lírica vulgar dos primeiros séculos, a análise paralela dos respectivos gêneros literários” (TAVANI, 1999, P. 7)”. Ou seja, pela frequência, colocar em ordem de descrição e de classificação os “‘textos-guia’ (ou textos-fundadores) ou então organizados segundo parâmetros categoriais pertencentes à cultura clássica e aproveitados (...) pelas novas concepções culturais do cristianismo” (TAVANI, 1999, P. 7). Através do princípio da afinidade (traços caracterizantes que um texto partilha com outros) e da divergência (o que o distingue dos outros), a primeira função de uma arte poética é justamente evidenciar esses dois princípios (TAVANI, 1999, P. 8). A segunda função é a de classificar e definir os gêneros e subgêneros (ou subparadigmas) de acordo com os dois princípios citados acima. De acordo com Tavani (1999, p. 16), são gêneros as cantigas de amor, de amigo, as cantigas de escárnio e maldizer, o pranto e as tenções. No entanto refere-se a “tipologia” e a “modalidade” quando discorre sobre pastorelas ou bailadas, “que deviam ser consideradas modalidades da cantiga de amigo” (TAVANI, 1999, P. 16); quanto ao

sirventês moral, o *fin' amor*, a sátira política e literária, o *partimen*, seriam modalidades da cantiga de escárnio e maldizer ou da tenção (P. 17). Ao referir-se ao *Tratado de Ripoll*, diz que este distingue oito modalidades poéticas, as “cançons, tençons, sirventesch, cobles, vers, dances, <desda>nçes e viaderes”, e que a *Doctrina de compondre dictatz* identifica dezesseis. Esta inclui gêneros muito importantes como a alba, o descordo, a pastorela, o pranto, que o tratado ripollense ignora (TAVANI, 1999, P. 22) – observe-se que, agora, o autor refere-se a “gêneros”. A *Arte de Trovar*, segundo Tavani (1999, p. 23-25), é a que mais se preocupa com a forma e que as *Leys d’Amors* seria a mais completa de todas, pois “constituem (...) tudo o que é preciso saber sobre a ‘Gaya Ciência’”: definição do trobar, vícios nas canções, definição e ilustrações dos sons e acentos, versos e rimas, tipos de cobra e suas ligações com os gêneros e com a gramática (TAVANI, 1999, P. 27-28)⁴. Nos estudos da poética implícita ou explícita na lírica trovadoresca, Maria dos Prazeres Gomes usa o termo “tipo” referindo-se às cantigas de amor, amigo e de maldizer/escárnio, e diz que

tal consciência [poética] manifesta-se no lirismo luso-galaico, explícita e implicitamente. Explicitamente, no *sirventés jogralesc*, em que os trovadores discutem questões da sua arte e técnica; implicitamente, nos três *tipos* de cantigas [de amor, de amigo, de escárnio e maldizer], quando consideram certos tópicos da preceptiva erótica, quando estes aparecem perversamente pelo avesso e, ainda, quando se detêm no trabalho de elaboração da linguagem (GOMES, 1994, P. 217).

Yara Frateschi Vieira também diversifica quanto ao número de termos ao se referir àquilo que para muitos estudiosos é gênero de cantigas presentes no cancionário trovadoresco luso-galaico: refere-se a espécies dentro das cantigas de amigo: *cantiga de romaria*, *barcarola* ou *marinha*, *alba*. Quanto à pastorela, define como

gênero cultivado principalmente na França, cujo tema principal é um debate amoroso entre o cavaleiro e uma pastora (...) No caso da *pastorela*, que alguns consideram um gênero popularizante, o contexto bucólico seria usado como critério para classificá-la de cantiga de amigo [apesar de se apresentar sob perspectiva da corte, portanto aristocratizante]. De qualquer forma, a *pastorela* coloca um problema para a questão dos gêneros da lírica galego-portuguesa (VIEIRA, 1987, P. 16-17).

Lênia Márcia Mongelli refere-se a “modalidades” e aborda outro assunto que se mescla ao do próprio gênero, que é uma subdivisão dentro do gênero, o *subgênero* – já visto também no dicionário de Massaud Moisés e na citação de Francisco Achcar acima⁵:

Se acrescentarmos a essas *modalidades* ‘estrangeiras’ [*chanson de change, de toile, comjat, escondit, mala cansó, alba, descort, pranto, pastorela, sirventês*] as nossas cantigas de *romaria* (...) e *marinhas* (...), com que os críticos de hoje procuraram definir motivos poéticos muito comuns nos Cancioneiros galego-portugueses, temos cá um rol de subgêneros e motivos de que a *Arte de Trovar* é pálida amostra (MONGELLI, 2009, P. XXXII, grifos meus).

Com relação aos cancioneros medievais dos séculos XV e XVI, mais especificamente aos *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende e *Cancionero General* de Hernando de Castillo, as trocas dos termos são também muito frequentes. Veja-se o que comenta Álvaro Júlio da Costa Pimpão: “Além das composições em séries de ‘coplas’ (são as ‘trovas’ do nosso ‘Cancioneiro’), há os pequenos gêneros, mais propriamente cortesãos, formados por um ‘mote’, (ou ‘moto’), ‘vilancete’, ou ‘cantiga’ e respectiva ‘glosa’ (ou ‘grosa’)... (PIMPÃO, 1942, P. 14-15)”. O autor, explicitamente, troca gênero por forma. A mesma postura adotam Rodrigues Lapa, em seu *Florilégio do Cancioneiro de Resende* (FLORILÉGIO, 1973, P. 13-15)⁶, e José António Saraiva e Óscar Lopes, em *História da Literatura Portuguesa* (SARAIVA; LOPES, [s.d.], P. 160-161). Quanto ao *pranto*, entendido como gênero por vários estudiosos, João Nuno M. Alçada, comenta: “O *Pranto*, porém, parece ser de facto a *forma* mais adequada para, através da voz e do gesto, se manifestar a interiorização de um sentimento profundo de tristeza-lamento tal como sintetizará CAMÕES: Se ao canto dei a voz / Dei a alma ao pranto (ALÇADA, 1982-1983, P. 86, grifo meu)”. E complementa quanto ao que seria um subgênero do *pranto*: “Na literatura medieval, coexistem duas *formas* de *planctus*, uma mariânica e outra de carácter profano. (...) Segundo Luciana Stegagno Picchio, outra *forma*, a das *fabulae funeraticiae* é, por sua vez, a de lamentos fúnebres confiados a um coro envolvendo formas decisivamente dramáticas (IBIDEM, P. 86-87, grifos meus)”. Observe-se a recorrência ao termo “forma”. Também Juan Casas Rigall usa “forma” para aquilo que seria gênero para muitos estudiosos ao analisar o que ele chama de “formas dialogadas” – as *perguntas* e *respostas* e congêneres presentes nos cancioneros do medievo tardio. Veja-se, como exemplo, o título do capítulo em que este estudo é feito: “*Formas* dialogísticas en el cancionero amoroso: preguntas y respuestas y modalidades

conexas (*perqué* y debates)” (CASAS RIGALL, 1995, P. 138-146, grifos meus em “formas”). Quanto a essas, também Paul Zumthor refere-se a “formas” os discursos dialogados – incluindo o *jeu-parti* :

Je signale ici, à cause de son étroite parenté registrale (et sociologique) avec le grand chant courtois, une variété poétique bien caractérisée (...); il s’agit en effet d’un discours dialogué, depourvu de tout cadre narratif et pour là non sans analogie avec les *formes* ‘dramatiques’ : le ‘jeu-parti’, ou ‘parture’. C’est un débat, ne comportant aucune référence externe, et que se déroule, à partir d’une proposition dogmatique, entre deux trouvères chantant alternativement des strophes de structure identique (ZUMTHOR, 1972, P. 264, grifo meu).

O que se relatou até agora refere-se à questão dos gêneros e formas no âmbito da Literatura e mais especificamente nos textos que se referem ao medievo. No entanto, o polêmico uso desses dois termos estende-se a outros campos, tais como os dos gêneros do discurso – o deliberativo, o epidítico e o judiciário. Na *Retórica a Herênio*, os gêneros podem ser graves, médios ou tênues, e os ornamentos “conferem dignidade” a cada um deles; o autor além de defini-los sugere a conveniência de seu uso quanto à variedade. O mesmo conceito será usado em algumas poéticas medievais do século XVI. Em *De Imitatione*, a tradutora Victoria Pineda relata que Fox Morcillo mantém a mesma definição para gêneros e seus graus, alterando os adjetivos: “La diversidad de materias origina los tres géneros del decir: humilde, medio y sublime (FOX MORCILLO, 1994, P. 74).” Na tradução do original, Fox Morcillo (p. 147) escreve: “Todos los oradores observan tres grados principales en el discurso: uno sencillo, outro medio y outro sublime. La naturaleza de las cosas tratadas (que son graves, medias o humildes) muestra estos tres géneros de decir y a ellas debe acomodarse todo discurso y con ellas concordar.”. No entanto, à mesma época, Torquato Tasso, no seu *Discorsi dell’ Arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, usa “forma de estilo” para o que seria “gênero” na *Retórica a Herênio* e para Fox Morcillo: “Tre sono le forme de’ stili: magnifica o sublime, mediocre ed umile (TASSO, 1959, P. 392)”, mas antes refere-se a quatro gêneros de fábula que, pelos adjetivos, assemelham-se àqueles que usa para as “formas de estilo”: “Si che quattro sono i generi o le maniere, che vogliamo dirle, di favole: il semplice, il composto, l’affettuoso e ‘l morato (TASSO, 1959, P. 390)”. Também Massaud Moisés diversifica no uso da terminologia relativa a esses discursos. Cita “estratégias” ao referir-se aos três gêneros do discurso (MOISÉS, 1982, P. 130), e usa, como o faz Tasso, “estilo”

para os graus de gêneros: “Os Antigos postulavam uma classificação do estilo em *genus humile*, ou *subtile*, *genus medium* e *genus grande*”, citando Lausberg ((MOISÉS, 1982, P. 230). Observe-se que os adjetivos referem-se ao *genus*, “gênero”; mais à frente classifica os mesmos estilos por “*estilos axiológicos* (elevado, médio ou neutro, baixo ou vulgar) ((MOISÉS, 1982, P. 233)”. Pelo exposto, a polêmica vai além dos gêneros – e formas e estilos – próprios da Literatura como disciplina.

Duas outras questões relativamente à polêmica do gênero referem-se à problemática de classificação, *i.e.*, de se encaixar um texto dentro de determinado gênero e a concepção deste pelo autor e pelo leitor, o que leva à questão da recepção. William Paden, ao estudar os princípios para classificação de textos líricos galego-portugueses, comenta que: “The lyric poetries of medieval Europe vary widely in the way they engage the notion of genre, that is, ‘a type of literary work characterized by a particular form, style, or purpose’” [de acordo com o *Oxford English Dictionary*] (PADEN, 2006, P. 76). Relata que, à noção de gênero atém-se a noção de tema: “At the high end of generic consciousness, the Occitan poetry of the troubadours, as interpreted by poetic treatises either contemporary with the poets or a little later, displays some twenty distinct genres. They are primarily thematic in nature, love in the *canso* versus satire in the *sirventes*” (PADEN, 2006, P. 76). A partir de então, percebe-se um amálgama de noções de forma e gênero, pois “the third Occitan genre, in terms of frequency, is the *cobla* or ‘couplet’, with its name referring to its form. Less frequent genres based on theme include funeral laments (*planhs*) and dawn songs (*albas*); others referring to form includes debates (*partimens*), dialogues (*tensos*), and dance songs (*dansas*)” (PADEN, 2006, P. 76). O autor, baseado nessa diversidade genológica, diz que há alguns não reconhecíveis e já aponta para a questão da produção do texto e para a recepção dele como gênero:

These Occitan types sprang from poetic practice starting at generic degree zero, in which no genres were recognized, and developed gradually (...). A genre may be a way of writing, if the poets write with it in mind; or a way of reading, if readers think of it while reading, then or now; or both. In any case, a genre is not simply a set of poems; it is the idea that they are a set. That idea is a mental formation that has a history (PADEN, 2006, P. 76-77).

Este pensamento é complementado no fim de seu estudo com a constatação de que “the poets did not propose an overt genre system. It is up to the reader, critic, or philologist to discern whatever system may be implicit in what the poets wrote (PADEN,

2006, P. 95)”. Para Paden (2006, p. 77), registre-se, a lírica galego-portuguesa compõe-se em termos de três grandes gêneros: as cantigas de amor, de amigo e de escárnio/maldizer.

Nos estudos pesquisados com relação à questão de gênero, um sobressaiu-se e creio ser de suma importância para o entendimento da polêmica que o envolve. Fernando Lázaro Carreter entende que,

para las actividades que se desarrollen en el ámbito de formas y contenidos estrictamente literarios, debe figurar una atenta consideración del ‘género’ a que pertenecen las obras comparadas. Me atrevería a afirmar algo quizá escandaloso y es la escasa fecundidad que, a efectos críticos, ha tenido tan permanentemente traído y llevado por los siglos como son los géneros literarios (...) El caso es que, en este terreno, los esfuerzos siguen siendo muchos y los resultados magros. Poca fecundidad podemos atribuir a intentos recientes para salirse de la secular tríada Epica – Lírica – Dramática, incluyendo sin mucha novedad la Didáctica (...) el ensayo, el folletón, el informe periodístico, la sátira polémica, etc. (...). Una red más tupida de géneros no va a facilitarnos la empresa de aprehender con mayor facilidad la obra concreta, que siempre hallará un agujero por donde escurrírse. No parece que deban producirse por ahí los intentos para proporcionar fecundidad crítica al concepto de ‘género’, porque lo máximo que podremos alcanzar con él es una clasificación aproximada. (LÁZARO CARRETER, 1979, P. 114-115).

O autor pergunta-se se não seria melhor renunciar a uma conceituação sobre “gênero”, mas diz que seria desrespeito ao leitor menos dotado de habilidades classificatórias; a história literária também reconhece a força expansiva de certos modelos e o próprio escritor situa às vezes explicitamente sua criação em coordenadas genéricas, às vezes, são movidos a escrever em primeira pessoa (lírica), na terceira (narrativa) ou na primeira e na segunda (dramática) (LÁZARO CARRETER, 1979, P. 115).

Segue o autor, evocando os responsáveis pela geração de um gênero – os gênios e os epígonos, alia a questão à validade desta à História e apresenta uma coincidência já encontrada em Massaud Moisés quanto à classificação:

Los géneros pueden sufrir evoluciones lentas o revoluciones; estas las hacen siempre los genios, que destronan los cánones dominantes e imponen muchas veces los rasgos subordinados. Los epígonos, en cambio, prolongan la vigencia de un género, hasta hacerlo estereotipado y tradicional. De esta manera, no se puede intentar ninguna clasificación lógica y apriorística de los géneros, ya que su establecimiento y distinción es siempre histórica válida sólo para un tiempo dado. Y ello obliga a estudiarlos exclusivamente de un modo descriptivo, remplazando la clasificación lógica por ‘una clasificación pragmática y utilitaria que tenga sólo en cuenta la distribución del material en los cuadros

definidos' [referindo-se a Tomasevskij] (LÁZARO CARRETER, 1979, P. 116).

Na sequência de seus estudos, o autor propõe seis inferências sobre o problema:

- 1) “el género posee un origen, normalmente conocido o que debe descubrirse”. Há sempre um gênio que produziu determinado gênero, repetido por outros ou por ele mesmo e ainda aperfeiçoado;
- 2) “La cuestión de cuándo se constituye un género es casi una aporía resoluble se se acepta que tal constitución se produce cuando un escritor halla en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación”;
- 3) “Esa estructura (...) consta de funciones dispuestas en un cierto orden y tensión mutua, y están desempeñadas, en el plano del contenido, por ciertos elementos significativos (...) que, aunque puedan ser sumamente diversos en las distintas obras del género, permiten su reducción a unas pocas categorías funcionales bien diferenciadas.”
- 4) “La acción de los epígonos no se limita a reiterar (...). El epígono suprimirá o alterará funciones, las refundirá, mezclará géneros, querrá ser original en el plano del contenido... (el crítico ha de estar muy atento a descubrir estas maniobras)”.
- 5) “La afinidad genérica no puede establecerse sobre aproximaciones argumentales, sino sobre el reconocimiento de funciones análogas. (...) Tampoco basta para persuadirnos de aquellas relaciones la mayor o menor coincidencia temática. (...). Tenemos también que prevenirnos contra la autoclasificación de los propios autores”. (LÁZARO CARRETER, 1979, P. 117-118).
- 6) Cada gênero tem uma época de vigência, relativamente ampla, logo, “las razones de su triunfo pueden ser muy complejas, y su investigación sólo corresponde al crítico si este se desdobra en historiador de las costumbres, de la evolución social, de la política y del gusto” ((LÁZARO CARRETER, 1979, P. 118). Percebe-se que, de certa forma, o autor resume toda a problemática que tentei exemplificar. Além de coincidir com o que muitos estudiosos dissertam sobre a questão, Lázaro Carreter aprofunda o estudo e apresenta soluções – não definitivas, como se pode notar.

Pelo que se constatou, o assunto é extenso, polêmico e, tendo em vista os diversos pareceres e usos dos termos, trata-se de algo cuja definição – se realmente necessária para os estudos literários – envolve um tipo de trabalho específico e ao mesmo tempo muito mais abrangente. De forma sintética, o termo “gênero” uso-o, nas análises dos poemas no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, para designar aquilo que, segundo Giuseppe Tavani, seriam os textos-guia ou fundadores, organizados de acordo com certos

parâmetros e categorias, em que se mantêm os princípios de afinidade – como um novo texto compartilha as características próprias com as características afins de um texto-guia, produzido por um gênio ou epígono, como relata Lázaro Carreter – e de divergência – aquilo que permite enxergá-lo como distinto do texto-fundador (TAVANI, 1999, P. 7-8). Os subgêneros seriam, por sua vez, as subdivisões de cada gênero, os gêneros dependentes, secundários – os subparadigmas. No *Cancioneiro* de Resende – e mesmo no *cancionero* de Hernando del Castillo – os subgêneros seriam as *perguntas e respostas*, as *ajudas*, os *porquês* e os *poemas dialogados*, que pertencem ao gênero da *disputatio*.

Há de se registrar, ainda, que, quanto à classificação dos gêneros, as opções se diferenciam conforme as intenções de análise do texto. Maria Isabel Morán Cabanas, em seus estudos sobre a teatralidade nas composições do *CGGR*, classifica os poemas no. 1 da compilação (o “Cuidar e sospirar”) e 260 (as “Trovas que mandaram o Conde do Vimioso e Aires Teles à Senhora Dona Margarida de Sousa...”) como “debate”, “processo”, “jogo de tribunal”, ou ainda “debate de tipo judicial”, os quais prefiro denominar “ajuda/pergunta/resposta” e “ajuda”, respectivamente. Os poemas de Henrique da Mota (Anrique da Mota) 797, 798 e 803, Morán Cabanas classifica-os como “diálogos dramáticos”, enquanto os considero “ajuda/pergunta/resposta”, “ajuda/pergunta/oração” e “ajuda”, respectivamente. Coincidiram nossas classificações nos textos 174 e 300, “breves”, e 799 e 802, “diálogos”, os quais, para os propósitos da estudiosa foram acrescidos do qualificativo “dramáticos” (MORÁN CABANAS, 2003, P. 20-59). Ainda com relação aos gêneros presentes no *cancioneiro* resendiano, pude observar que há poemas em que dois ou mais gêneros podem ser identificados. Portanto, classifico-os dentro de duas ou mais possibilidades, pois parece tratar-se de originalidade poética dentro da compilação. Não encontrei estudos em que se diz dessa eventualidade, mas, pelos próprios poemas assim identificados não me pareceu contrassenso. Somente como exemplo, tomem-se as trovas em *arte maior* de João Rodriguez de Sá, no. 493 do *CGGR*. É uma *pergunta*, logo subgênero que se enquadra na *disputatio*, mas também é um *poema épico*, como se percebe pelo conteúdo, e é assim que o classifica Aida Fernanda Dias (DIAS, 1998, P. 161-163, VOL. V). Interessante notar que o longo poema é apenas uma *pergunta* – o interlocutor de Rodriguez de Sá, Aires Telez, não respondeu deixando incompleto o esquema da disputa. Prevalece no poema, como hierarquia, se isso pode ser dito, o gênero épico, mas não deixa de comportar um outro. Não se trata apenas

de ver na *pergunta* um subgênero; é notório que o poeta escolheu cantar os feitos portugueses, e o fez através de um questionamento, que também não teve *resposta*. Também registre-se que há casos em que não pude identificar um gênero específico; conforme Willian Paden isso é possível, uma vez que – diferentemente da forma – um gênero poderá não ser classificado, como exposto supra. Isto ocorre principalmente nas esparsas e cantigas e nos vilancetes. Parece-me que há, nestes, uma ligação entre gênero e forma, o que dificulta sua classificação. Isto não está longe de ser verdade, pois o fenômeno ocorre na poesia trovadoresca galego-portuguesa, tomando-a como exemplo – as cantigas de amor, de amigo e as de escárnio e maldizer, como visto acima, são classificadas como gênero e as variações de forma são específicas de determinado período, se se opuserem estas às congêneres provençais. Além disso, é característico das cantigas e vilancetes desenvolver o mote, seja ele do próprio autor ou alheio, o que inclui estas duas formas fixas no gênero “glosa”.

No entanto, não há dúvida de que o assunto é polêmico, como se pôde observar na breve discussão sobre “gênero e forma” que tentei demonstrar de maneira sucinta. Creio que mais estudos estão sendo desenvolvidos já que o tema, por ser justamente polêmico, os demanda.

Referências

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum**. Alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: EDUSP, 1994.

ALÇADA, João Nuno M. Teatralidade e intertextualidade do tema da morte do príncipe Dom Afonso de Portugal nas literaturas culta e popular. **Revista Lusitana**. Lisboa, Nova série, n. 3, p. 86, 1982-1983.

BARATA, José Oliveira. Entremez sobre entremez. **Biblos**. Coimbra, v. LIII, 1977.

CASAS RIGALL, Juan. **Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero**. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1995.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. 2. ed. Trad. José V. Aragão. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1976.

DIAS, Aida Fernanda. **Cancioneiro Geral de Garcia de Resende – A Temática**. Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998. Volume V.

FADUL, Adma. Causas da poesia na poética. **Phaos**. Campinas, n. 4, 2004.

Florilégio do Cancioneiro de Resende. (Org.) M. Rodrigues Lapa. 4 ed. Lisboa: Seara Nova, 1973.

FOX MORCILLO, Sebastián. *De imitatione* (texto latino). Librus primus. In: PINEDA, Victoria. **La imitación como arte literario en el siglo XVI español**. Sevilha: [s.e.], 1994.

GOMES, Maria dos Prazeres. Trobar con gran sabor. **Revista de Letras**. São Paulo, v. 34, 1994.

HORÁCIO. **Arte poética**. Intr., trad. e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.

JOHNSTON, Mark D. Cultural studies on the Gaya Ciencia. In: **Poetry at court in Trastamaran Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero general**. Temple, Arizona: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998, v. 181.

LÁZARO CARRETER, Fernando. **Estudios de la poética**. (La obra en si). Madri: Taurus, 1979.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOISÉS, Massaud. **Literatura: mundo e forma**. São Paulo: Cultrix, 1982.

MONGELLI, Lênia Márcia (org). **Fremosos cantares**. Antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

MORÁN CABANAS, Maria Isabel. **Festa, teatralidade e escrita**. Esboços teatrais no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2003.

PADEN, William D. Principles of generic classification in the medieval european lyric: the case of galician-portuguese. **Speculum**. A journal of medieval studies, Cambridge, Massachusetts, v. 81, n. 1, jan., 2006.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. **Poetas do Cancioneiro Geral**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1942. (Coleção Clássicos Portugueses).

REBOUL, Olivier. **Introdução à Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SARAIVA, A. J. e LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 16. ed. Porto: Porto Editora, Lda., [s.d.].

TASSO, Torquato. **Discorsi dell' Arte poética e in particolare sopra Il poema eroico**. Milão-Nápolis: R. Ricciardi, 1959. Discorso terzo.

TAVANI, Giuseppe. **Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa**. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

VIEIRA, Yara Frateschi. **Poesia medieval**. São Paulo: Global, 1987.

ZUMTHOR, Paul. **Essai de poétique médiévale**. Paris: Seuil, 1972. (Collection Poétique).

Notas

¹ Em outra obra do mesmo estudioso, *Literatura: mundo e forma*, o conceito já vinha melhor expandido: “Um princípio fundamenta o conceito de forma: a estreita relação entre as partes de um todo, constituindo uma unidade orgânica, auto-suficiente, individualizada, uma unidade limitada contraposta ao ilimitado, determinada e consistente, contraposta ao caótico e fluente” (MOISÉS, 1982, P. 298). Para o autor, ainda: “a poesia parece exibir-se por meio de várias formas/fôrmas, algumas fixas. (...) Sem contar as tentativas de concretização formal – transpondo para os versos o contorno de figuras do mundo físico, como entre os praticantes clássicos das *carmina figurata*, ou enfatizando o aspecto espacial do poema, como nos *Caligramas*, de Apollinaire, ou no Concretismo – o poema é, historicamente, uma forma, e mesmo, uma fôrma.” (MOISÉS, 1982, P. 299-300). E complementa: “A forma é uma estrutura que se vê e que serve para ver”, e agora ligando a forma à metáfora: “vemos a forma como tal, arquitetura, contorno, estrutura, e a realidade que nela se hipostasias. Autêntica metáfora, é o que revela e o que segreda. Molde inventado para exprimir certo conteúdo e lente para captar a realidade: expõe-se ao mesmo tempo como figura e instrumento que permite ver”. (MOISÉS, 1982, P. 301-302).

² Confirme-se que o tema remonta à Antiguidade: num artigo sobre as causas da poesia, Adma Fadul Muhana usa de vários termos ao se referir a gênero, forma e espécie na poética aristotélica: “Pois as causas formal e final da poesia são indiscerníveis na Poética aristotélica. A forma de uma coisa, o seu conceito, o que a distingue na essência (imitação), nos gêneros (poesia, pintura, dança, aulética), nas espécies (trágico, épico, cômico) e nos indivíduos (cada poema) depende, por sua vez, do fim a que a coisa se destina: a forma cômica é diferente da trágica porque se destinam a fins diferentes...” (FADUL, 2004, P. 108).

³ Em *Literatura: mundo e forma*, Massaud Moisés escreve: “Eis porque se pode visualizar o gênero como ‘uma perspectiva, uma estratégia que o crítico pode usar para organizar significativamente o fenômeno da arte’, ou ‘uma perspectiva para o artista. Não é uma estratégia por meio da qual organiza o seu trabalho entre outros trabalhos, porém, mais relevantemente, o como organiza o fenômeno do mundo. O gênero, para o artista, é o agente transformacional. É um alambique no processo criador” [citando Donald F. Castro]. (MOISÉS, 1982, P. 266).

⁴ Interessante notar que, diferentemente das artes poéticas dos séculos XV e XVI, em que há uma referência mais à forma – artifícios, recursos, cores, métrica, figuras etc. –, nas poéticas anteriores, principalmente das que Tavani se ocupa na introdução da *Arte de Trovar*, o foco está mais dirigido para a questão dos gêneros, com exceção da *Leys d'Amors*.

⁵ Observe o que escreve José Oliveira Barata (1977, P. 389) sobre a questão do subgênero ao estudar o *entremez*: “Da leitura da definição dada por Bluteau, desde logo ressalta que o *entremez* é um apêndice de outro espetáculo; um gênero ‘parasitário’, ou, como já escreveu alguém [William S. Jack] que bem lhe conhece a história, um ‘gênero secundário e dependente’”. A definição de subgênero liga-se a algo que é apenas, secundário ou dependente. Ao comentar a *Arte Poética* de Horácio, R. M. Rosado Fernandes escreve em seus comentários que “Horácio enumera depois da epopeia e da elegia a poesia sacral dos oráculos (v. 403), a poesia elegíaca de caráter gnômico, com a de Teógnis, no séc. VI a.C. (v. 404), e, seguidamente (v. 404), refere-se à poesia mélica coral (de Píndaro, Baquírides e Simônides), cujos cultores, nos epínios, procuravam obter o favor dos reis. Finalmente (vv. 405-06) aparece a poesia dramática que é a cúpula de toda esta evolução, e à qual mais de perto se refere a *A. P.* (...) Acrescenta, contudo, aos gêneros já descritos algumas subdivisões, como é, no caso da poesia elegíaca, a poesia especial de Tirteu”. O tradutor usa o termo “subdivisões” para referir-se a “subgêneros” (HORÁCIO, 1984, P.115-116).

⁶ Nele o autor discorre sobre “as formas versificatórias” do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.