

De vulgari eloquentia

Dante Alighieri

Livro primeiro

Capítulo I

Como não sabemos de ninguém que já tenha tratado da eloquência¹ em vernáculo², apesar desta ser de grande necessidade a todos (pois dela valem-se não apenas homens mas também, no limite de quanto lhes é permitido por suas naturezas, mulheres e crianças), com a ajuda do Verbo que nos inspira do Céu tentaremos auxiliar o discurso das pessoas que neste se exprimem. Nossa intenção é jogar alguma luz sobre o discernimento³ de todos os que perambulam pelas ruas feito cegos, muitas vezes acreditando terem à sua frente o que, em verdade, está às suas costas⁴. Para encher tal cálice não iremos nos limitar à água de nosso intelecto apenas, mas sim a combinaremos aos melhores ingredientes retirados ou colhidos de outros autores, para assim obter o mais doce hidromel. Como toda disciplina deveria esclarecer (e não apenas expor) seu objeto de estudo, de maneira que se saiba sobre o que está se versando, nos apressamos em dizer que por “vernáculo” entendemos aquela língua à qual as crianças são acostumadas pelos que as rodeiam tão logo começam a articular distintamente as palavras. Ou, mais brevemente, definimos “vernáculo” como aquela língua que, sem o estudo de regras, aprendemos ao imitarmos nossas amas. Além desta, dispomos também de uma segunda língua, à qual os romanos deram o nome de “gramática”. Desta segunda língua são dotados também os gregos e alguns outros povos, mas não todos. Afinal, são poucas as pessoas que alcançam seu pleno domínio⁵, visto não podermos aprender suas regras ou nos instruímos nela sem tempo e perseverança nos estudos. A mais nobre entre estas duas línguas é o vernáculo, seja por ter sido a primeira a ser empregada pelo gênero humano, seja por dela valer-se o mundo inteiro (mesmo na diversidade de pronúncias e de vocabulários que a dividem), seja porque nos é natural (enquanto a outra é assaz artificial). Exatamente desta língua mais nobre é nossa intenção tratar.

Capítulo II

O vernáculo é, portanto, nossa verdadeira língua primária. Contudo, não digo “nossa” implicando a possibilidade de haver uma outra língua além da humana; com efeito, entre todos os seres somente aos homens foi concedida a palavra, pois somente a eles era necessária. Nem aos anjos nem aos animais inferiores era necessário falar; aliás, a palavra lhes teria sido concedida inutilmente e a natureza se omite da criação de coisas inúteis. Se considerarmos com perspicácia qual o nosso objetivo ao falar, será evidente como este consista no expor aos outros quanto concebido em nossa mente. É portanto patente como os anjos não tenham necessidade deste signo que é a linguagem, pois para efundir seus pensamentos gloriosos são dotados de uma capacidade intelectual instantânea e inefável, graças à qual ou revelam-se integralmente uns aos outros, ou talvez se conheçam naquele Espelho fulgentíssimo no qual todos são refletidos em sua suma beleza, e no qual se espelham com todo seu ardor. Se porém surgirem objeções em relação aos espíritos corrompidos, podemos responder de duas maneiras: primeiro, que por estarmos tratando de quanto necessário à perfeição somos forçados a omitir aqueles espíritos, pois em sua perversidade se recusaram a esperar os efeitos da obra amante divina; segundo, e melhor posto, que para manifestar reciprocamente sua perfídia os demônios em questão precisam apenas que cada um conheça a existência e a faculdade de cada outro. É certamente o caso, pois conheciam-se mutuamente antes de sua ruína. Quanto aos animais inferiores, dado serem guiados unicamente por seus instintos naturais teria sido inoportuno dotá-los de uma linguagem. Todos os animais de uma mesma espécie compartilham de atos e paixões⁶ idênticos e podem, por meio dos seus próprios, conhecer os atos e as paixões dos demais; para os animais que pertencem a espécies diferentes a linguagem não apenas era desnecessária, mas teria sido nociva, visto não haver nenhum relacionamento amigável entre estas. E se neste ponto alguém, pensando na serpente que voltou a palavra à primeira mulher ou na mula de Balaam, objetar que estes animais falaram, responderemos

que o anjo numa e o diabo em outra operaram de modo que tais animais movessem seus órgãos de forma que suas vozes resultassem articuladas como em um verdadeiro discurso; sem que isto, em efeito, fosse mais que um ralar para a mula e um sibilar para a serpente.

E se alguém quiser encontrar um argumento contrário no que refere Ovídio no quinto livro das METAMORFOSES sobre pegas falantes, responderemos que ele o faz em sentido figurado, aludindo a outro ato. E se alguém afirmar como ainda hoje haja pegas e outros pássaros que falam, diremos que isto é falso, pois tal ação não é um falar mas um imitar de nossas vozes. Estes pássaros se esforçam em nos imitar enquanto produtores de sons, e não enquanto falantes. Por isso, se alguém disser em voz alta “pega” e ouvir em resposta a mesma palavra “pega”, tal resposta terá sido apenas uma reprodução ou imitação do som emitido pelo primeiro. Assim, é claro como apenas ao homem tenha sido concedida a palavra. Busquemos agora de tratar brevemente do porquê lhe era necessário falar.

Capítulo III

Como o homem não é movido pelo instinto natural mas pela razão, e como esta apresenta tantas diferenças entre os indivíduos, em termos de descrição, juízo e escolha⁷, que parece que cada um goze⁸ da alegria de ser uma espécie única em si, é nossa opinião que ninguém seja capaz de entender ao outro por meio de seus próprios atos e paixões, como fazem os animais. Também não se dá entre os homens de, como entre os anjos, compreenderem-se mutuamente por meio da especulação espiritual, pois a densidade e a opacidade do corpo mortal ocultam o espírito humano.

Convinha portanto que para a comunicação mútua de seus pensamentos o gênero humano dispusesse de um signo ao mesmo tempo racional e sensível⁹: racional, porque deve ser recebido e transmitido de uma razão a outra; sensível, porque nada pode ser transferido de uma razão a outra sem a mediação dos sentidos. Se tal signo fosse unicamente racional, não poderia passar de uma razão a outra; se, de outra forma, fosse apenas sensível, não poderia receber conceitos em uma razão nem introduzi-los em outra.

É precisamente este signo o nobre objeto de que tratamos: com efeito, é algo sensível, enquanto som, e algo racional, enquanto resulta condutor de um significado que depende de nosso arbítrio.

Capítulo IV

] Apenas ao homem foi concedido falar, como resulta evidente a partir de quanto exposto acima. Julgo ser agora necessário investigar qual o primeiro homem a quem tenha sido concedida a faculdade de falar, o que este tenha dito da primeira vez que a empregou, a quem, onde e quando; por fim, mas não menos importante, em qual idioma foi pronunciada a primeira palavra.

Segundo a narrativa no início do livro do Gênesis, onde a Sagradíssima Escritura trata da origem do mundo, a falar antes dos demais teria sido uma mulher, ou seja a presunçosíssima Eva, quando ao questionamento do diabo respondeu: «Do fruto das árvores do jardim, podemos comer. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus nos disse ‘não comais dele nem sequer o toqueis, do contrário morrereis’». Contudo, mesmo que dos textos se obtenha que por primeira tenha falado uma mulher, é mais razoável acreditar que, ao contrário, por primeiro tenha sido um homem; aliás, seria inconseqüente pensar que em tão excelente ato do gênero humano precedesse não um homem, mas uma mulher. Assim, é de bom senso retermos que a Adão tenha sido concedida por primeiro a capacidade da fala por Aquele que pouco antes o plasmara.

Quanto à primeira palavra pronunciada pela voz do primeiro falante, é este um ponto no qual não hesitamos em afirmar algo evidente a qualquer mente lúcida: foi o equivalente de “Deus”, ou seja a palavra “El”¹⁰, pronunciada em tom ou de pergunta, ou de resposta. Nossa razão considera absurda e repugnante a idéia do homem ter nomeado qualquer coisa antes de Deus, tendo sido criado d'Ele e para Ele. Desta feita, é razoável entendermos que, da mesma forma que ao nascermos nossa expressão inicia por um “ahi!” por causa da prevaricação cometida pelo gênero humano, a primeira enunciação deva ter sido uma expressão de júbilo. Como não há júbilo algum além de Deus, mas todo júbilo está em Deus e o próprio Deus é todo júbilo, decorre que o primeiro falante tenha dito,

em primeiro lugar e antes de mais nada, “Deus”. Afirmamos que o primeiro homem iniciou a falar em tom de resposta. Desta afirmativa decorre uma questão, ou seja se tal resposta teria sido dada a Deus. Em tal caso, resultaria que Deus já haveria falado, o que se colocaria em contraste com quanto indicamos anteriormente. A isto replicaríamos, porém, que o homem pôde responder e Deus pôde perguntar, sem que para isto Deus se valesse do que chamamos de língua. Alguém pode por acaso duvidar que tudo quanto existe se dobre docilmente à ordem de Deus, do qual tudo é feito, tudo é conservado e, além do mais, tudo é governado? Portanto, se o comando de uma natureza inferior, que é serva e criatura de Deus, é capaz de induzir o ar a mover-se com perturbações tais a ressoar trovões, cintilar chamas, precipitar água, derramar neve e lançar granizo, não poderia o mesmo comando divino induzir o ar a mover-se para soar algumas palavras, que seriam criadas articuladas e distintas justamente por Aquele que coisas maiores articulou e distinguiu? Quem poderia duvidá-lo? Por este e outros motivos, acreditamos que isto seja suficiente.

Capítulo V

] Não é portanto sem motivos racionais, derivados tanto dos argumentos anteriores quanto daqueles que seguirão, que declaramos como o primeiro homem tenho dirigido sua primeira palavra ao próprio Deus. Assim, é razoável afirmar que o primeiro falante falou imediatamente, tão logo foi tocado pelo sopro do Poder Animador. De fato, acreditamos que para o homem ser sentido é um ato mais humano do que sentir, desde que ele seja sentido e sinta enquanto homem¹¹. Portanto, se Aquele que é artífice, princípio de perfeição e fonte de amor plasmou com seu sopro cada perfeição antes de nós homens, parece-nos razoável que o mais nobre entre os seres animados tenha antes sentido que se feito sentir. Alguém poderia discordar e objetar como para Adão não houvesse necessidade de falar, visto ainda ser o único homem existente e visto Deus conhecer todos os nossos segredos, sem a mediação das palavras, antes mesmos que os formulemos. A isto responderíamos, adotando aquela reverência necessária ao se exprimir qualquer opinião sobre a Vontade Eterna, que Deus efetivamente possuía um conhecimento, ou melhor um pré-conhecimento (o que, tratando-se de Deus, é equivalente), do pensamento do primeiro falante sem a necessidade de uma linguagem. Quis todavia que também o homem falasse, para que no emprego de um grande dom fosse glorificado Aquele que gratuitamente o havia concedido. Devemos portanto acreditar que seja obra divina a alegria que acompanha o emprego ordenado de nossa faculdade. Quanto exposto nos permite deduzir perfeitamente em qual lugar foi pronunciada a primeira palavra. Se o homem recebeu o sopro divino fora do Paraíso, resulta demonstrado como tal lugar tenha sido fora do mesmo; se, ao invés, ele foi tocado dentro deste, está provado que tal lugar tenha sido dentro do mesmo.

Capítulo VI

A atividade humana se desenvolve por meio de muitíssimas e diversas línguas, e consequentemente muitas pessoas alcançam a mesma compreensão recíproca quer usando palavras, quer não se valendo delas. É oportuno, portanto, buscar a língua que se crê tenha sido usada pelo homem que não teve mãe, que não se nutriu de um seio, que não conheceu infância e adolescência. Neste, como em muitos outros aspectos, uma qualquer Pietramala¹² torna-se uma cidade grandíssima e pátria da maior parte dos filhos de Adão. De fato, todos aqueles que têm o raciocínio desprezível de acreditar ser aquela do próprio nascimento a mais agradável terra sob o sol, julgam que o próprio vernáculo (ou seja sua língua materna) também se coloca acima dos demais. Por consequência, acreditam ser o mesmo que pertencera a Adão. Ao contrário, nós que temos por pátria o mundo assim como os peixes têm o mar, nós que antes mesmo de nascerem-nos os dentes bebíamos das águas do Sarno¹³ e que amamos Florença a ponto de injustamente sofrer o exílio por tê-la amado¹¹, não assentamos a balança de nosso juízo sobre o sentimento, mas sobre a razão. Visto o prazer provado (que é a aquietação do apetite sensitivo), é evidente que para nós não existe lugar sobre a terra que seja mais amável do que Florença. Todavia, ao consultarmos os volumes dos poetas e de

outros escritores, onde o mundo é descrito em seu conjunto e em suas partes, e ao refletirmos sobre as várias posições dos lugares do mundo e sobre as relações que estes apresentam com os ambos os pólos e com o círculo equatorial, compreendemos, e assim acreditamos firmemente, que há regiões e cidades mais nobres e agradáveis do que a Toscana e Florença, da qual somos nativos e cidadãos, e que muitas nações e povos servem-se de línguas mais agradáveis e úteis que aquela dos italianos. Voltando portanto ao nosso argumento, afirmamos que junto à primeira alma foi criada por Deus uma forma bem determinada de linguagem; pelo termo “forma” nos referimos seja aos vocábulos que indicam as coisas, seja às construções formadas com estes vocábulos, seja ao agrupamento destas construções. E é precisamente desta forma que ainda se serviriam todos os falantes, se por culpa da presunção humana ela não tivesse sido dispersada, como será demonstrado adiante. Nesta forma de linguagem falou Adão; e nesta forma falaram todos os seus descendentes até a edificação da torre de Babel (palavra que é interpretada como “torre da confusão”). Esta foi a forma de linguagem herdada pelos filhos de Éber, que a partir de seu nome foram chamados de hebreus¹⁴. Após a confusão, esta forma permaneceu apenas entre eles, para que nosso Redentor, que segundo o lado humano de sua natureza deveria nascer neste povo, não se valesse de uma língua originada da confusão, mas sim daquela recebida como graça. A língua que os lábios do primeiro falante plasmaram foi, portanto, o hebraico.

Capítulo VII

Pobres de nós, que vergonha ao relembrarmos a ignomínia do gênero humano! Mas como não podemos proceder sem tomar este caminho, apesar do rubor subir às faces e alma esconder-se, por aqui passaremos. Oh natureza humana, sempre propensa ao pecado! Oh natureza desde o princípio perversa e que não deixas de sê-lo! Não fora suficiente à tua corrupção seres exilada da pátria das delícias por tua primeira transgressão? Não fora suficiente que pela luxúria universal e pela ferocidade de tua família humana perecesse no dilúvio tudo quanto te pertencia à exceção de uma única casa, e que os animais do céu e da terra pagassem por tuas culpas? Certamente fora suficiente. Mas como diz o provérbio “não se cavalga antes da terceira vez”, e tu, desgraçada, escolheste montar sobre um infeliz cavalo.

Leitor, eis que o homem, esquecendo ou desprezando os castigos anteriores, desviou o olhar das feridas que carregava e, abandonando-se em sua soberba e ignorante presunção, levantou-se uma terceira vez para receber os golpes¹⁵. Persuadido pelo gigante Nembrot¹⁶, o homem incorrigível colocou em seu coração a presunção de superar por sua técnica não apenas a natureza, mas seu próprio Feitor, ou seja Deus, e começou a construir uma torre em Sinar que seria chamada Babel (ou seja “confusão”), com a qual pretendia elevar-se ao céu, propondo em sua ignorância não apenas igualar, mas superar seu Feitor. Oh clemência desmedida do Reino Celeste! Qual pai toleraria tantos insultos de um filho? Ele porém levantou o açoite não com mão inimiga, mas paterna, e acostumado a golpear castigou o filho rebelde com uma punição ao mesmo tempo benevolente e memorável. Para cumprir esta obra perversa encontrava-se reunido quase todo o gênero humano: uma parte chefiava os trabalhos, uma parte dirigia a arquitetura, uma parte erguia os muros, uma parte os nivelava, uma parte os pintava com cal, uma parte estava atarefada em cortar as pedras, uma parte em transportá-las por mar e outra por terra; cada parte restante, por fim, dedicava-se diversamente a outras obras. Foi quando do Céu foram infligidos com uma tal confusão que, enquanto antes se aplicavam a esta obra empregando uma única e idêntica fala, se viram diferenciados em numerosas línguas e tiveram de renunciar à empreitada, nunca mais logrando o mesmo acordo numa atividade comum. Passaram a concordar entre si apenas os que estiveram reunidos em uma mesma tarefa: por exemplo, receberam um língua própria todos os arquitetos, outra diversa todos aqueles que transportavam pedras e outra ainda todos os que as preparavam, e assim sucessivamente se deu para cada grupo reunido por uma mesma função. O número de línguas nos quais o gênero humano se dividiu neste momento era igual àquele das várias atividades: quanto mais elevada havia sido a função de cada grupo, tanto mais rude e bárbara foi a língua que lhes coube. A língua sagrada permaneceu entre aqueles que

não participavam dos trabalhos nem os aprovavam, mas que ao contrário os ridicularizavam com um profundo horror pela estupidez dos associados à obra. Pelo que conjecturamos, pertenciam a esta parte, que em número e proporção era mínima, a estirpe de Sem, o terceiro filho de Noé: precisamente desta nasceu o povo de Israel, que utilizou a língua antiquíssima até dispersar-se.

Capítulo VIII

Julgamos com bons motivos que tenha sido a confusão das línguas acima lembrada a dispersar os homens pela primeira vez por todas as zonas climáticas do mundo, com suas relativas regiões habitáveis e seus recantos longínquos¹⁷. E como a raiz primogênita da espécie humana fora plantada nas regiões orientais, foi a partir destas que nosso gênero se difundiu de uma parte a outra estendendo seus múltiplos ramos, para enfim prolongar-se até os limites ocidentais. Portanto, talvez tenha sido aquela a primeira vez na qual a boca de seres racionais tenha bebido dos rios da Europa, ou ao menos de alguns destes. Mas seja estivessem chegando à Europa pela primeira vez, seja fossem nativos que estivessem retornando, estes homens trouxeram consigo uma língua tripartida¹⁸. A uma parte destes coube a região meridional da Europa, a outra a setentrional e uma terceira, que hoje chamamos de gregos¹⁹, ocupou uma parte da Europa e uma parte da Ásia. De cada única e idêntica língua que haviam recebido na confusão vingadora originaram-se, como mostraremos adiante, diversos vernáculos. Sobre todo o território que se estende da foz do Danúbio (ou dos pântanos da Meótide, como se queira), até os limites ocidentais da Inglaterra²⁰, cujos demais limites são tanto as fronteiras dos franceses e dos italianos quanto o Oceano Atlântico, dominou uma única língua, mesmo tendo em seguida se ramificado nos diversos vernáculos relativos a Eslavos, Húngaros, Teutões, Saxões, Ingleses e a um número de outras nações. À maioria destes vernáculos permanece, como vestígio da identidade inicial, que para responder afirmativamente quase todos estes povos dizem “jo”²¹. A partir do território desta língua, ou seja a partir das fronteiras da Hungria em direção a oriente, um outro idioma ocupou tudo quanto de lá em diante é chamado de Europa, estendendo-se inclusive além desta região. A toda a parte restante da Europa coube a uma terceira língua, que hoje se revela tripartida: de fato, alguns para afirmar dizem “oc”, outros “oil” e outros ainda “si”, ou seja os Hispânicos, os Francos e os Latinos²². E o indício que os vernáculos destes três povos descendam de uma única e idêntica língua é manifestado pela identidade entre os vocábulos com que estes denominam muitas noções, como “Deus”, “céu”, “amor”, “mar”, “terra”, “ê”, “vive”, “morre”, “ama” e quase todas as demais. Entre estes povos, aqueles que empregam o “oc” ocupam a parte ocidental da Europa meridional, a partir das fronteiras dos genoveses. Aqueles que dizem “si” são encontrados na parte oriental da mesma, partindo das mesmas fronteiras até chegar à Sicília, mais precisamente com limite naquele promontório da Itália onde inicia o golfo do mar Adriático¹⁹. Por sua vez, quanto aos que dizem “oil”, estes se encontram, de certa forma, ao norte dos demais: a oriente têm os Alemães, a ocidente e setentrão estão circundados pelo mar da Inglaterra²³ e por limite extremo têm as montanhas de Aragão; por fim, ao meio-dia confinam com os provençais e com os declives dos Apeninos.

Capítulo IX

Convém agora pôr à prova a razão que obtivemos²⁴, pois pretendemos investigar questões nas quais não podemos nos sustentar sobre autoridade alguma: o sucessivo alterar-se de uma língua que, inicialmente, havia sido única. E como se procede com maior segurança e rapidez pelos caminhos melhor conhecidos, prosseguiremos pela estrada constituída por nossa própria língua, relegando as demais. Afinal, aquela que se mostrar a causa destes fenômenos em uma língua resultará válida também para as outras. Como exposto acima, a língua sobre a qual procede nossa argumentação é tripartida, pois alguns dizem “oc”, outros “si” e outros ainda “oil”. Que imediatamente após a confusão tenha sido uma única língua (e é isto que devemos provar por primeiro) é confirmado pelo fato de concordarmos em muitos vocábulos,

como demonstrado pelos mestres de eloquência; afinal, um acordo anterior seria incompatível com a própria confusão que se abateu do Céu durante a construção de Babel. Assim, os mestres das três línguas concordam em muitos vocábulos, principalmente naquele que significa “amor”. Confrontemos Giraut de Bornelh: *Si-m sentis fezelz amics, // per ver encusera amor*²⁵; o Rei de Navarra: *De fin amor si vient sen et bonté*²⁶; e o senhor Guido Guinizzelli: *Né fé' amor prima che gentil core, // né gentil prima che amor, natura*²⁷. Devemos indagar porque esta língua se diferenciou em três ramos, e porquê de cada uma destas variedades por sua vez apresenta variações, como as encontradas entre as línguas do lado direito e esquerdo da Itália (pois os padovanos falam de um modo e os pisanos de outro). Devemos investigar também porque discordam em suas falas os habitantes de localidades próximas (como se dá entre milaneses e veroneses, ou entre romanos e florentinos) e mesmo aqueles que pertencem a um mesmo povo (como entre os habitantes de Nápoles e aqueles de Gaeta, ou entre os ravennenses e os faentinos). Por fim, e caso ainda mais admirável, como até mesmo os habitantes de uma mesma cidade possam falar em modos diversos (como ocorre entre os bolonheses de Borgo San Sepolcro e aqueles de Strada Maggiore²⁸). Visto serem encontradas todas estas diferenças e variações lingüísticas, resultará claro que por base pode haver uma única e exclusiva razão. Sabemos que nenhum efeito, enquanto efeito, é superior à sua causa, pois nada pode causar aquilo que já não é. Assim, todas as nossas línguas — salvo aquela criada por Deus junto ao primeiro homem — são frutos de uma reconstrução ocorrida por nosso arbítrio após aquela confusão que nada foi além do esquecimento da linguagem anterior. O homem é o mais instável e mutável entre os seres animados e sua língua, como as demais coisas humanas (usos e costumes, por exemplo), não poderia ser durável e contínua, necessariamente variando com a distância no espaço e no tempo²⁹. E sobre o termos afirmado da variação “no tempo”, esta não pode a nosso aviso ser posta em dúvida; retemos, ao contrário, que deva ser admitida firmamente com base no exame atento de outras obras humanas, o qual demonstra como a diferença em relação a nossos antiquíssimos concidadãos é maior do que aquela em relação a nossos contemporâneos mais distantes. Ousamos portanto afirmar que se os mais antigos habitantes de Pavia ressurgissem neste momento, falaria uma língua diferente daquela dos paveses de hoje, e não similar. Aliás, quanto sustentamos não deveria surpreender mais de quanto surpreenderia encontrar uma criança que se tornou adulta sem que a tivéssemos visto crescer: não percebemos movimentos graduais, e consideramos algo tão mais estável quanto mais tempo nos é necessário para verificarmos sua mutação. Não é portanto de maravilhar-se quando alguns homens, em pouco diferentes dos animais quanto à sua capacidade de juízo, afirmam que uma mesma língua invariável tenha sempre imperado em uma dada cidade: o variar de uma língua dentro de uma cidade ocorre aos poucos e durante uma longuíssima sucessão de anos, enquanto a vida humana, por sua própria natureza, é brevíssima. Se portanto, como foi dito, uma língua varia em um mesmo povo com o passar do tempo, e não pode de maneira alguma manter-se imóvel, as línguas de populações que vivem separadas e distantes devem necessariamente alterar-se de maneiras diversas, como de diversas maneiras mudam os usos e costumes destas populações, os quais não são estáveis a causa da natureza ou da sociedade, mas ao contrário nascem como frutos do arbítrio humano e com base em critérios de proximidade espacial. Desta consideração partiram os inventores da “gramática”, a qual é gramática exatamente para estabelecer uma língua inalterável e sempre idêntica, mesmo em épocas e lugares diferentes. Esta língua, tendo sido fixada em suas regras pelo consenso de muitos povos, não está sujeita ao arbítrio de cada indivíduo singular: por conseqüência, não pode ser mutável. Assim, foi criada para nos permitir alcançar a autoridade e conhecer as gestas dos antigos ou de quem é diferente de nós pela diversidade entre nossos lugares; de forma oposta, o variar de uma língua que flutuasse de acordo com o arbítrio dos indivíduos impediria estes conhecimentos em todo, ou ao menos os consentiria de maneira imperfeita.

Capítulo X

A nossa língua é hoje tripartida, como foi dito acima, e o ato de pesá-la e confrontá-la

consegui mesma no aspecto tríplice que assumiu nos causa tanto temor e tanta excitação que não ousaríamos, neste ponto, conceder a primazia a esta ou àquela parte. Contudo, sabemos que os inventores da “gramática” adotaram por advérbio afirmativo o “sic”, escolha que parece conferir uma certa superioridade aos italianos, que dizem “sì”. Cada uma das três partes apresenta em seu favor uma grande cópia de testemunhos. A língua do “oil” tem em sua defesa que, visto seu caráter mais ágil e agradável, lhe pertença tudo quanto foi idealizado em prosa vernácula ou reduzido à mesma, como a compilação da Bíblia e das gestas de troianos e romanos, além das belíssimas aventuras do rei Artur e de várias outras obras de história e doutrina.

Por sua vez, a língua do “oc” argumenta em seu favor a circunstância de ter sido a primeira, por seu caráter mais perfeito e doce, a ser empregada na poesia dos eloqüentes autores em vernáculo, como Peire D'Alvernia e outros mestres antigos. Enfim a terceira língua, aquela dos italianos, afirma sua superioridade com base em duas prerrogativas: primeiro, que são seus amigos e ministros aqueles que mais docemente e sutilmente³⁰ compuseram poemas em vernáculo, como Cino da Pistoia e seu amigo³¹; segundo, porque estes mostram apoiar-se mais que quaisquer outros sobre a “gramática” que é comum a todos. Para quem o examine racionalmente, este mostra-se um argumento fortíssimo. Evitaremos, todavia, de exprimir uma opinião e, reconduzindo nossa argumentação ao vernáculo italiano, buscaremos descrever as variações que sofreu, bem como compará-las entre si. Antes de mais nada, afirmamos que a Itália se divide em duas partes: a direita e a esquerda. Se for perguntado qual sua linha divisória, responderemos rapidamente ser a crista dos Apeninos que, como a cumeira no alto de um telhado, divide a chuva em direções opostas, fazendo a água fluir por longas calhas em direção a um ou outro mar, como descrito por Lucano em seu segundo livro. O lado direito tem por receptáculo o mar Tirreno, enquanto o esquerdo, por sua vez, desagua no mar Adriático. As regiões do lado direito são a Apúlia³² (mas não toda), Roma, o Ducado³³, a Toscana e as Marcas de Gênova; por sua vez, as regiões do lado esquerdo são uma parte da Apúlia, as Marcas de Ancona, a Romanha, a Lombardia, as Marcas de Treviso e Veneza. Quanto ao Friuli e à Ístria, pertencem evidentemente ao lado esquerdo, ao passo que as ilhas do mar Tirreno, ou seja a Sicília e a Sardenha, pertencem indiscutivelmente ao lado direito, ou ao menos a este devem ser associadas. As línguas dos habitantes de ambos os lados, e das regiões a estes associadas, são diferentes entre si: assim, há diferença entre a língua dos sicilianos e aquela dos apúlios, entre a dos apúlios e aquela dos romanos, entre a dos romanos e aquela dos espoletinos, entre a destes últimos e aquela dos toscanos, entre a dos toscanos e aquela dos genoveses e, por fim, entre a dos genoveses e aquela dos sardos. Da mesma forma ocorre entre calabreses e anconitanos, entre estes últimos e romanholos, entre romanholos e lombardos, entre lombardos e tanto trevisanos quanto venezianos³⁴, entre estes últimos e os habitantes de Aquiléia e finalmente entre estes e os istrianos. Neste ponto, acreditamos que nenhum italiano discorde de nós. A Itália revela-se portanto diferenciada em pelo menos catorze vernáculos. Além disto, estes se diferenciam em si próprios, como por exemplo se dá na Toscana entre o senês e o aretino, ou entre o ferrarês e o placentino na Lombardia. Isto sem comentarmos das variações que podem ser encontradas numa mesma cidade, como exposto no capítulo anterior. Desta forma, se quiséssemos contar as primárias, secundárias e demais variações do vernáculo na Itália, mesmo nesta pequeníssima parte do mundo alcançaríamos não apenas milhares, mas um número ainda maior de variedades.

Capítulo XI

O vernáculo italiano ressoa em mil variedades diferentes: iniciemos, portanto, a busca da língua mais ilustre da Itália. Para abrir um caminho livre à nossa caçada, de início eliminaremos da selva os arbustos intrincados e os espinhos³⁵. Assim, visto que os romanos julgam ter sempre o direito à primazia, não é injusto que lhes seja dada a precedência neste trabalho de erradicação das ervas daninhas, declarando como em nenhuma argumentação sobre a eloqüência em vernáculo deveria-se fazer referência a eles. Afirmamos que o vernáculo dos romanos nem mesmo é uma língua, mas sim um tristelóquio; é o mais torpe entre os vernáculos italianos, o que não é de surpreender visto possuírem os mais horríveis usos e costumes

e mostrarem-se os mais fétidos entre os povos. Estes dizem: *Messure, quinto dici*?³⁶. Desfaçamo-nos, com estes, dos habitantes das Marcas de Ancona, que dizem *Chignamente scate siate*?³⁷, e junto eliminemos também os espoletinos. Não podemos esquecer neste ponto de como, para ridicularizar os três povos acima, tenham sido compostos vários poemas. Entre estes lembramos de um em particular, construído perfeitamente de acordo com as regras. Seu autor era um florentino de nome Castra, e começava assim: *Una fermana scopai da Cascioli, // cita cita se 'n già 'n grande aina*.³⁸ Livremo-nos também dos milaneses, dos bergamascos e de seus vizinhos. Também neste caso lembramos de como, para zombá-los, alguém cantou: *Enter l'ora del vesper, // ciò fu del mes d'occhiever*?³⁹. Suprimamos ainda os habitantes de Aquiléia e da Ístria, que pronunciando as palavras com brutalidade dizem: *Ces fas-tu*?⁴⁰. Eliminemos com estes também todos os falares de áreas montanhosas e rurais, que por suas pronúncias soam sempre em litígio com a língua dos que residem nas cidades, como ocorre para as populações de Casentino e de Fratta⁴¹. Quanto aos sardos, que não são italianos mas são associáveis aos italianos, eliminemos também estes, porque são os únicos que ao invés de possuírem um vernáculo próprio imitam a “gramática” como os macacos imitam os homens: de fato, dizem *domus nova e dominus meus*.⁴²

Capítulo XII

Separado de alguma forma o joio do trigo dos vernáculos italianos, cabe avaliar os que restaram para eleger rapidamente aquele que seja o mais honrado e honorífico entre eles. Consideremos por primeiro o siciliano, pois a este vernáculo é atribuída uma fama superior à dos demais. Isto se dá seja porque pelo nome de “siciliana” é indicada toda a produção poética da Itália, seja porque muitos mestres nativos da ilha compuseram poesia elevada, como nas famosas canções *Ancor che l'aigua per lo foco lassì*?⁴³ e *Amor, che lungiamente m'hai menato*?⁴⁴. Todavia, se observarmos com cuidado de que resulta esta fama da Trinácria⁴⁵, descobriremos como persiste apenas pela infâmia dos príncipes italianos, que domados pela soberba portam-se não como grandes homens, mas como plebeus. Aqueles senhores grandes e ilustres, o imperador Frederico e seu nobre filho Manfredi⁴⁶, souberam exprimir toda a nobreza e a retidão de suas almas e, enquanto lhes permitiu a fortuna, dedicaram-se às atividades apropriadas aos homens, desprezando aquelas bestiais. Por isto todos aqueles dotados de um coração nobre e rico de graças divinas se esforçaram em manter-se próximos à majestade de tais príncipes; de conseqüência, tudo quanto àqueles tempos foi produzido por italianos de almas nobres vinha à luz inicialmente naquela corte de tão insignes soberanos. E como a sede do trono real encontrava-se na Sicília, deu-se que tudo quanto nossos predecessores produziram em vernáculo fosse chamado de “siciliano”, termo que ainda hoje empregamos e que os vindouros não conseguirão alterar. Racá, racá!⁴⁷ O que anunciam agora os sons da trombeta do mais novo Federico, o sino de guerra de Carlos II, as trompas dos poderosos marqueses Giovanni e Azzo, os pífaros dos demais nobres? O que dizem senão “venham a mim os carnífcies, venham a mim os hipócritas, venham a mim os aventos”? Mas é melhor voltarmos a nosso argumento, ao invés de discorrer em vão. Afirmamos então que, se quisermos entender por vernáculo siciliano aquele que é pronunciado pela boca do siciliano médio (e parece-nos estar aqui o fundamento para nosso juízo), este em nada será digno da honra de ser preferido aos demais. Em verdade, apresenta uma certa lentidão de pronúncia, como por exemplo em *Tragemi d'este focora se t'este a boluntate*?⁴⁸. Se porém quisermos entender por vernáculo siciliano aquele que brota dos lábios dos mais ilustres sicilianos, e que pode ser colhido nas canções citadas anteriormente, este em nada diferirá do vernáculo mais louvável, como demonstraremos a seguir. Por sua vez os apúlios incorrem em desgostos barbarismo, quer por sua rudeza, quer pelo contato com seus vizinhos de Roma e das Marcas. Com efeito, dizem *Volzera che chiangesse lo quatraro*?⁴⁹. Mas apesar dos apúlios costumarem adotar uma fala repulsiva, alguns entre estes se destacaram por expressarem-se com elegância, adotando em suas composições os vocábulos mais curiais, como evidencia claramente um exame de seus poemas; por exemplo *Madonna, dir vi voglio*?⁵⁰ e *Per fino amore vo si liatamente*?⁵¹. Portanto, se for considerado quanto exposto acima, deverá resultar evidente

como nem o siciliano nem o apúlio representem o mais belo vernáculo da Itália: com efeito, demonstramos que os eloqüentes destas regiões se afastaram de seus próprios vernáculos.

Capítulo XIII

Chegamos aos toscanos, os quais, incapazes de raciocinar devido a sua insensatez, querem reivindicar para si a glória do vernáculo ilustre. E esta não é apenas uma tola pretensão do populacho; ao contrário, sabemos de como tal opinião tenha sido sustentada por muitos homens de fama como o aretino Guittone (que nunca se valeu do vernáculo curial), o luquês Bonagiunta, o pisano Gallo, o senês Mino Mocato e o florentino Brunetto, as poesias dos quais, com o tempo e a vontade de analisá-las cuidadosamente, não se mostram de nível curial, mas somente municipal. Visto serem os toscanos, acima de todos, a seguir com ousadia neste delírio de embriagados, parece-nos justo e útil tomar um a um os vernáculos municipais da Toscana e despi-los um pouco de sua glória vã. Afinal, os florentinos ao falar dizem *Manichiamo, introcque che noi non facciamo altro*⁵², os pisanos *Bene andonno li fatti de Fiorenza per Pisa*⁵³, os luqueses *Fo voto a Dio ke in grassarra eie lo comuno de Lucca*⁵⁴, os sieneses *Onche renegata avess'io Siena. Ch'ee questo?*⁵⁵ e os aretinos *Vo' tu venire ovelle?* De Perugia, Orvieto e Viterbo, bem como de Civita Castellana, não pretendemos de maneira alguma tratar, dadas suas afinidades com romanos e espoletinos. Todavia, apesar de quase todos os toscanos serem obscurecidos por seus triselóquios, a nosso entender alguns conheceram o vernáculo mais excelente: aludimos a Guido, a Lapo e a um outro poeta, entre os florentinos, e a Cino, de Pistóia, ao qual concedemos sem injustiça a última posição, pois guiados pela justa razão.

Desta forma, se examinarmos os vernáculos toscanos e considerarmos como os autores acima louvados tenham se afastado de suas línguas, não restará dúvida quanto ao vernáculo que estamos buscando não ser aquele colhido entre os povos da Toscana, mas outro. A esta altura, alguém poderia pensar que quanto afirmado para os toscanos não possa ser repetido para os genoveses. Neste caso, bastaria ter presente o fato de que, se estes esquecessem a letra zê, teriam de renunciar completamente à fala ou então inventar-se uma língua nova: com efeito, a principal parte de seu falar é constituída pelo zê, letra que não pode ser pronunciada sem grande dureza⁵⁶.

Capítulo XIV

Atravessemos agora os ombros frondosos dos Apeninos, e exploremos da mesma forma o lado esquerdo da Itália, iniciando a oriente. Entrando portanto pela Romanha nesta parte da Itália⁵⁷, diremos que existem dois vernáculos que se contrapõem por algumas diferentes convergências lingüísticas. Um destes tem tal languidez de vocábulos e de pronúncia que se revela efeminado a ponto de tomarmos um homem por mulher, mesmo quando este o usa uma voz viril. Empregam este vernáculo todos os romanholos e principalmente os habitantes de Forlí, cidade que mesmo sendo periférica constitui o foco de toda a região; estes para afirmar usam *deusci*⁵⁸ e para flertar expressões como *odo meo* e *corada mea*. Sabemos todavia de alguns romanholos que se destacaram do próprio vernáculo em seus poemas, ou seja Tommaso e Ugolino Buzzuola, ambos faentinos. Além deste, encontramos um outro vernáculo, tão insípido e hirsuto⁵⁹ por seus vocábulos e pronúncias que sua rude aspereza não apenas deturpa uma mulher que o emprega, mas mesmo, leitor, ao escutá-la induz a suspeitar que se trate de um homem. A este pertencem todos aqueles que dizem magara, ou seja brescianos, veroneses e vicentinos; também inclui os padovanos, que reduzem em torpe síncope todos os participios em -oto e todos os nomes em -tate, como em *merco* e *bontè*. Citemos com estes também os trevisanos, que à maneira dos brescianos e de seus vizinhos talham as palavras por apócope, pronunciando a “u” consonantal⁶⁰ como “f”⁶¹ (dizem, por exemplo, “nof” ao invés de “nove” e “vif” ao invés de “vivo”): costume que condenamos como um grave barbarismo.

Nem mesmo os venezianos podem considerar-se dignos da honra daquele vernáculo que buscamos, e se algum destes, vítima do erro, afirmar possuir tal mérito, perguntem-lhe se, por acaso, nunca tenha dito *Per le plaghe di Dio tu no verras*. Entre todos estes, sabemos de um único rimador que tenha se esforçado em destacar-se do vernáculo materno, inclinando-se

ao curial: o padovano Aldobrandino. Assim, vistos todos os vernáculos que comparecem ao juízo do presente capítulo, sentenciamos como o vernáculo ilustre que buscamos não seja nem o romanholo, nem aquele que lhe é oposto, nem o veneziano.

Capítulo XV

Tratemos agora de examinar com rapidez o que resta na selva itálica. Assim, afirmamos que talvez não esteja errada a opinião dos que dizem ser a dos bolonheses a mais bela das línguas, pois estes acolhem no próprio vernáculo alguns elementos de seus vizinhos imoleses, ferrareses e modeneses; operação esta que, segundo nossa conjectura, realizam todos em relação a seus próximos. Demonstrou-o Sordello⁶² pela sua Mântua, que faz fronteira com Cremona, Bréscia e Verona: sendo homem de tão elevada eloquência, abandonou o vernáculo pátrio não apenas ao compor poemas, mas mesmo em sua expressão coloquial. Os cidadãos da acima mencionada Bolonha acolhem portanto a doçura e languidez dos imoleses, enquanto dos ferrareses e dos modeneses tomam uma certa aspereza característica dos lombardos que, a nosso aviso, permaneceu entre os habitantes daquela região após a miscigenação com os estrangeiros longobardos. É este o motivo de não conhecermos nenhum ferrarês, modenês ou regiano que tenha composto poesia: acostumaram-se tanto à sua aspereza que são incapazes de aproximar-se ao vernáculo cortês sem trazer consigo um pouco daquela dureza; o mesmo ocorre, com ainda maior força, entre os parmesãos, que dizem monto ao invés de molto. Se portanto os bolonheses acolhem de ambos os lados, como afirmamos, seria razoável dizer que sua língua, graças à mistura dos caracteres contrários que apontamos, resulta bem temperada em uma louvável suavidade. A nosso juízo as coisas são indubitavelmente assim. Portanto, se aqueles que lhes atribuem o primeiro lugar no âmbito da língua vernácula estiverem se limitando a uma comparação entre os vernáculos municipais da Itália, encontramos-nos facilmente de acordo; se porém julgam que ao vernáculo bolonhês caiba o primado em absoluto, então divergimos firmemente. Afinal, não é este aquele que chamamos de vernáculo cortês e ilustre, porque se o fosse Guido Guinizelli (o maior de todos), Guido Ghislieri, Fabruzzo, Onesto e os demais poetas de Bolonha, todos mestres ilustres e plenamente discernentes no julgar vernáculos, não teriam se afastado de seu próprio vernáculo. Consideremos, a este respeito, o grandíssimo Guido com *Madonna, 'l fino ch'io vi porto*⁶³, Guido Ghislieri com *Donna, lo fermo core*⁶⁴, Fabruzzo com *Lo meo lontano gire*⁶⁵ e Onesto com *Più non attendo il tuo soccorso, amore*⁶⁶: todas palavras diferentes daquelas habitualmente usadas no centro de Bolonha. Quanto às cidades restantes, nas fronteiras da Itália, não supomos que alguém venha a levantar dúvidas a respeito e, se o fizer, não nos dignaremos de esclarecimento algum: portanto, pouco resta a dizer neste nosso exame. Assim, desejando terminar esta resenha, observaremos rapidamente quanto resta dizendo que as cidades de Trento, Turim e Alexandria estão tão próximas dos limites da Itália que não poderiam ter línguas puras. Mesmo se tivessem um belíssimo vernáculo, ao invés do torpíssimo que possuem, por sua mistura àqueles de outros povos teríamos de negar tratar-se de uma língua realmente italiana. Desta forma, se o que buscamos é o vernáculo ilustre da Itália, não poderemos encontrá-lo nestas cidades.

Capítulo XVI

Varremos os bosques e as campinas da Itália sem encontrar a pantera que perseguimos: empreguemos então, para sua captura, um método de investigação mais racional, a fim de colhemos em nossas redes esta fera que faz sentir seu perfume em todos os lugares sem se mostrar em lugar algum⁶⁷. Retomamos assim nossas armas de caça e afirmamos como para cada gênero de coisas deva existir um elemento basilar com o qual comparar e medir todos os elementos do mesmo gênero, obtendo assim a medida dos demais componentes. É assim que se dá entre os números, onde todos são medidos com relação ao um, dizendo-se que estes são maiores ou menores na medida em que se distanciam ou se aproximam da unidade; é assim também entre as cores, onde tudo é medido sobre o branco, e de fato definimos uma cor como mais ou menos luminosa na medida em que se aproxima ou se afasta do branco.

Trata-se do mesmo princípio que defendemos para os fenômenos que demonstram possuir categorias de quantidade e qualidade, podendo ser aplicado a qualquer conjunto se deseje, mesmo à substância: em outras palavras, cada coisa, enquanto pertencente a um gênero, é mensurável por aquilo que há de mais simples em tal gênero. Portanto, para medir nossas ações, enquanto estas podem ser divididas em gêneros, é necessário encontrarmos este índice específico que permita a medição. Assim, ao agirmos como homens em sentido absoluto temos por índice a virtude entendida em sentido geral, em função da qual julgamos um homem como bom ou mau; ao agirmos como habitantes de uma cidade temos por índice a lei, segundo a qual definimos o bom e o mau cidadão; ao agirmos como italianos dispomos de alguns índices simplicísimos, constituídos por usos, costumes e língua, com os quais pesamos e medimos as ações dos italianos. Contudo, os mais nobres entre estes costumes próprios dos italianos são aqueles que, sem pertencer a alguma cidade da Itália em particular, são comuns a todas: entre estes costumes podemos agora discernir aquele vernáculo que buscávamos, cujo perfume é sentido em cada cidade sem ter sede em nenhuma. Este vernáculo, todavia, difunde seu perfume em uma cidade mais que em outra, feito a substância simplicíssima, Deus, que é sentida mais no homem que nos animais, mais no animal que nas plantas, mais nesta que nos minerais e neste último mais que nos elementos, bem como no fogo mais que na terra; a quantidade mais simples, a unidade, se faz sentir mais no número ímpar que no par e a cor mais simples, o branco, revela-se mais no amarelo que no verde. Conseguimos alcançar, assim, o que buscávamos e declaramos que na Itália o vernáculo ilustre, cardeal, cortês e curial é aquele vernáculo que pertence a todas as cidades italianas, sem mostrar-se característico de alguma destas, e com base no qual todos os vernáculos municipais são medidos, pesados e comparados.

Capítulo XVII

Convém agora expor por quais razões adjetivamos o vernáculo encontrado por ilustre, cardeal, cortês e curial: com isto, tornaremos mais clara e evidente sua essência. A este fim, expliquemos antes de mais nada o que significa o atributo de “ilustre” e por qual razão adotamos este termo. Com este adjetivo entendemos algo que ilumina e que, quando iluminado, resplandece sobre tudo. É neste sentido que qualificamos certos homens como “ilustres”, ou porque recebendo a luz do poder iluminam os demais com justiça e caridade, ou porque são depositários de uma doutrina excelsa e concedem igual magistério, como Sêneca⁶⁸ e Numa Pompílio⁶⁹. Ora, o vernáculo do qual tratamos é sublimado pela doutrina e pelo poder, elevando seus cultores com honra e glória. Que seja sublimado pela doutrina é evidente: com efeito, a partir de tantos rudes vocábulos dos italianos, de tantas construções intrincadas, de tantas formas errôneas, de tantas pronúncias rurais, emerge um vernáculo tão excelente, tão límpido, tão perfeito e tão urbano⁷⁰ como aquele exibido nos poemas de Cino da Pistóia e de seu amigo. Que além disto haja um poder que o eleve, vê-se claramente. Afinal, qual poder seria maior do que a possibilidade de mudar os corações humanos, fazendo querer a quem não quer e desquerer a quem quer, como fez e faz este vernáculo? Que por fim sublime pela honra que concede, é incontestável. Não é verdade como seus ministros vençam na fama qualquer rei, marquês, conde ou senhor? Não há necessidade alguma em demonstrá-lo. E nós mesmos podemos testemunhar o quanto glorifique seus amigos, pois a doçura desta glória nos faz esquecer o exílio. É portanto com todos os méritos que merece ser declarado “ilustre”.

Capítulo XVIII

Não é sem razão que conferimos a este vernáculo ilustre o segundo atributo, pelo qual o chamamos de “cardeal”. De fato, como a porta que inteira segue a dobradiça⁹¹, movendo-se para dentro e para fora no sentido em que o faz esta última, assim o inteiro rebanho dos vernáculos municipais gira e regira, move-se e detém-se de acordo com suas ordens, como fosse um verdadeiro chefe de família. Não é verdade que este extirpa a cada dia arbustos

espinhosos da selva itálica? Não enxerta brotos e trasplanta pequenas plantas a cada dia? De que se ocupam seus camponeses além de retirar e dispor plantas? Portanto, merece plenamente a honra de um nome tão elevado. Quanto ao adjetivo de “cortês” que lhe atribuímos, a razão está em que, se nós italianos tivéssemos uma corte única, seria este a língua do palácio. Afinal, se a corte representa a casa comum de todo o reino, sendo a augusta governante de todas suas partes, convém que nela se encontre e resida tudo quanto for comum a todos sem pertencer a ninguém; não haveria, aliás, residência mais digna para tão nobre inquilino e parece ser precisamente este o caso do vernáculo do qual discorremos. Disto deriva exprimirem-se sempre em vernáculo ilustre todos aqueles que frequentam as cortes; como ulterior conseqüência, nosso vernáculo ilustre peregrina feito um estrangeiro, encontrando hospitalidade nos mais humildes recantos por sermos desprovidos de uma corte única⁹². | Também é justo que este vernáculo seja chamado de “curial”, pois a curialidade nada mais é que uma norma bem medida nas ações a se cumprir⁷¹. E visto a balança adequada para tal medição ser encontrada apenas nas mais excelentes cúrias, tudo quando em nossas ações seja medido com exatidão é dito “curial”. Assim, este vernáculo, que recebe sua medida na mais excelentíssima cúria dos italianos, merece ser chamado de “curial”. | Todavia, aludir a medições na mais elevada cúria dos italianos poderia parecer um gracejo, pois não dispomos de uma cúria. Mas a isto responde-se facilmente: mesmo não havendo na Itália uma cúria, entendida como um ente único (como aquela do rei da Alemanha), não faltam os membros que a substituam; e da mesma forma que os membros daquela são unificados pela pessoa de um único príncipe, assim os membros da nossa são unidos pela luz graciosa da razão⁷². Seria portanto falso defender que os italianos sejam desprovidos de uma cúria pela inexistência de um príncipe, pois de fato possuímos uma cúria, apesar de fisicamente dispersa.

Capítulo XIX

Afirmamos então como este vernáculo, que demonstramos ser ilustre, cardeal, cortês e curial, coincida com aquele que é chamado de vernáculo italiano. De fato, da mesma forma como é possível encontrar um vernáculo próprio de Cremona⁷³, pode-se encontrar um próprio da Lombardia, e da forma como pode-se encontrar este último, pode-se encontrar um próprio a todo o lado esquerdo da Itália; e como podemos encontrar todos estes, podemos encontrar também um vernáculo que pertença a toda a Itália. E da mesma forma que o primeiro é chamado de cremonês, o segundo de lombardo e o terceiro de semi-italiano, este recebe o nome de vernáculo italiano. Trata-se daquele empregado pelos ilustres mestres da Itália que compuseram em vernáculo, fossem sicilianos, apúlios, toscanos, romanholos, lombardos ou autores de ambas as marcas⁷⁴. E sendo nosso objetivo, como exposto na premissa a esta obra, o tratar da teoria da eloquência em vernáculo, começaremos por este, visto ser o mais excelente entre todos, e trataremos nos livros sucessivos de quem, a nosso ver, seja digno de utilizá-lo, para quais argumentos, como, onde, quando e a quem deva ser dirigido.

Esclarecido isto, buscaremos iluminar os vernáculos inferiores, descendo gradualmente ao vernáculo que é próprio de uma única família.

Livro segundo

Capítulo I

Incitando mais uma vez a velocidade de nosso intelecto e retomando a pena para registrar uma obra tão útil, começamos pelo admitir como o vernáculo ilustre dos italianos possa ser empregado legitimamente tanto em prosa quanto em verso. De costume, porém, são os prosadores que o recebem dos artífices da poesia, e visto ser o vernáculo empregado em poesia a servir de modelo àquele em prosa e não o contrário, fato que indubitavelmente lhe confere uma certa superioridade, começaremos por cardar o velo do vernáculo ilustre a partir de sua expressão poética, segundo a ordem prometida ao final do primeiro livro. Perguntemos antes de mais nada se todos aqueles que compõem versos em vernáculo devam servir-se de sua forma ilustre. A um exame superficial diria-se de sim, pois a todo autor de versos cabe

orná-los o quanto lhe for possível; não havendo ornamento que seia par ao vernáculo ilustre, pareceria evidente como todo versejador devesse empregá-lo. Além disto, se aquilo que é ótimo em seu gênero for misturado àquilo que lhe é inferior, não apenas não parece que diminua este último, mas mesmo que o melhore. Desta forma não somente agiria bem um versejador, mesmo autor de versos rudes, que misturasse aquele vernáculo ilustre à sua rudeza, mas também estaria cumprindo um dever: afinal, os pouco dotados necessitam de mais ajuda que os capazes. Mostraria-se então claro como a todos os versejadores seja lícito usar o vernáculo ilustre.

Mas esta conclusão é completamente falsa, pois mesmo os poetas mais excelentes não devem cobrir-se sempre com esta veste, como poderá ser julgado pelo que elaboraremos a seguir. Ocorre que este vernáculo exige pessoas que lhe assemelhem, como o exigem nossos demais usos e costumes, da mesma forma que a magnificência requer pessoas capazes de grandes ações e a púrpura busca homens nobres. Assim, como será esclarecido a seguir, também o vernáculo em questão espera por aqueles que excelem pelo intelecto e pela cultura, desprezando os demais.

De fato, a conveniência de todas as coisas se faz em virtude do gênero, da espécie ou do indivíduo, como no emprego dos sentidos, no rir e na prática da cavalaria. Este vernáculo ilustre não é conveniente em virtude do gênero, pois desta forma conviria mesmo aos animais, e não o é em virtude da espécie, pois conviria a qualquer homem — o que está fora de questão, afinal ninguém defenderia sua conveniência aos montanhese e seus argumentos rústicos. Sua conveniência se dá, portanto, em função do indivíduo.

Nada porém resulta conveniente ao indivíduo se não pelo tipo de mérito que este último possui, como nas artes do comércio, da cavalaria e do governo. Portanto, se aquilo que é conveniente está relacionado aos méritos (ou seja às pessoas meritáveis) e se alguns podem ser meritáveis, outros mais meritáveis e outros ainda meritabilíssimos, será patente como o que é bom convenha a quem é meritável, o que é melhor a quem é mais meritável e, por fim, o que é ótimo aos meritabilíssimos.

E dado ser a língua um instrumento necessário ao que concebemos, exatamente como o cavalo é necessário ao cavaleiro, e visto os melhores cavalos convirem aos melhores cavaleiros, a língua mais elevada convirá às concepções mais elevadas. Mas as concepções mais elevadas não podem ser encontradas onde não haja cultura e intelecto, e portanto a melhor língua não convém senão àqueles dotados de intelecto e cultura. Desta forma, a melhor língua não convém a todos que compõem versos, pois a maioria escreve versos sem cultura e sem intelecto. Assim, se não compete a todos, nem todos devem servir-se dela, pois ninguém deve agir contra o princípio da conveniência.

Quanto à afirmação de que todos devam ornar seus versos na medida do possível, estamos de acordo. Contudo, não podemos chamar de adornado a um boi arreado para a cavalaria ou a um porco enfeitado por um belo peitoral; ao contrário, assim preparados tomaríamos a situação por ridícula, pois adornar consiste na adição de algo conveniente.

Quanto ao ponto onde se afirmava que a mistura das coisas superiores com as inferiores renda lucros, afirmamos que isto é verdade apenas enquanto cesse a possibilidade distingui-las, como quando se fundem ouro e prata. Quando a distinção entre as partes permanece, a inferior diminui ainda mais em valor, como quando belas mulheres são acompanhadas por outras feias. Portanto, visto os conceitos dos versejadores permanecerem distintamente entremeados às suas palavras, quando associados ao vernáculo mais elevado soarão ainda piores, como uma mulher feia enfeitada em ouros e sedas.

Capítulo II

Demonstramos como o vernáculo ilustre não deva ser utilizado por todos os versejadores, mas somente pelo mais excelentes; resta-nos estabelecer se todos os argumentos devam ser tratados com este vernáculo ou não e, em caso negativo, indicar os argumentos particulares que o merecem.

A este propósito, devemos por primeiro esclarecer o que entendemos por “merecer”. Assim, declaramos que seja meritável o que possui mérito, como é nobre o que possui nobreza; e se conhecido um costume conhece-se quem detenha o mesmo, pela conformidade do primeiro ao segundo, sabendo do mérito saberemos do que é meritável. O merecimento é o efeito, o termo das ações empreitadas; assim, de alguém que agiu corretamente dizemos merecer o bem, enquanto seu contrário merece o mal: por exemplo, de um

lado o bom combatente merece a vitória e o bom governante o reinado, enquanto do outro o mentiroso merece a vergonha e o assaltante a morte. Além disto, por poder-se estabelecer comparações entre aqueles que têm merecimento, e mesmo destes com a outra categoria, resulta que alguns merecem bem, outros melhor e outros ainda otimamente, ao passo que alguns mal, outros pior e outros ainda o fazem pessimamente. Comparações deste gênero são estabelecidas com relação àquele termo das ações que, como dissemos, denominamos de mérito. É assim manifesto como os méritos possam ser confrontados com base no mais e no menos, de maneira que alguns resultem grandes, outros maiores e outros ainda grandíssimos; disto decorre, evidentemente, que existe o meritável, o mais meritável e ainda o meritabilíssimo. | Mas como a comparação entre os méritos não ocorre com base num mesmo objeto, mas sim com base em objetos diferentes, chamamos de meritável quanto o seja para as coisas grandes, mais meritável para as coisas maiores e meritabilíssimo para as coisas grandíssimas (não podendo objeto algum ser mais digno que si próprio). Entende-se assim como o que é excelente é necessariamente digno do que há de mais excelente e assim, tendo chamado de ilustre ao mais excelente entre os vernáculos, entende-se como somente os argumentos mais nobres mereçam tal vernáculo, sendo estes aqueles que, na escala de argumentos que podem ser tratados, chamamos de meritabilíssimos⁷⁵. Indaguemos agora quais sejam estes argumentos excelentes. A esclarecimento de tal conceito deve se lembrado que o homem, da mesma forma segundo a qual sua alma é dotada de três dimensões (ou seja a vegetal, a animal e a racional), procede por três caminhos. Enquanto ser vegetal busca o útil, e nisto se assemelha às plantas; enquanto ser animal busca o agradável, assemelhando-se aos animais; e enquanto ser racional busca o honesto, associando-se à natureza angelical. Estes três parecem ser os caminhos aos quais se direcionam todas nossas ações⁷⁶. E visto que ao interno de cada um destes encontramos a distinção entre o grande e o grandíssimo, é claro como sejam os argumentos deste último tipo a merecerem o tratamento nas formas mais excelentes, e conseqüentemente pelo vernáculo mais elevado. Devemos portanto identificar quais sejam estes argumentos “grandíssimos”. Por primeiro, o âmbito do útil; neste, considerando com sagacidade qual seja a meta de todos os que buscam a glória, descobriremos este argumento nada mais ser que a sobrevivência. Por segundo, o âmbito do agradável; para este afirmamos que o objeto sumamente agradável é aquele mais precioso aos nossos apetites sensuais, ou seja o amor físico. Em terceiro, o âmbito do honesto; para este, não há dúvida estarmos tratando da virtude. Portanto são estas as três, ou seja Salus, Vênus e Virtus, que merecem serem tratadas nas formas mais excelentes, pelos argumentos a elas relacionados: o valor nas armas, o ardor no amor e o controle na própria vontade. Somente nestes argumentos, se bem lembramos, resulta terem versificado em vernáculo aquelas ilustres personagens: Bertrand de Born tratou das armas, Arnaut Daniel do amor e Giraut de Bornelh do controle; e assim Cino da Pistoia, que tratou do amor, e seu amigo, que tratou da retidão. De fato, Bertrand diz *Non posc mudar c'un cantar non exparia*⁷⁷, Arnaut diz *L'aura amara fa l'bruol brancuz // clarzir*⁷⁸, Giraut diz *Per solaz reveilar // che s'es trop endormiz*⁷⁹, Cino diz *Digno sono eo di morte*⁸⁰ e seu amigo diz *Doglia mi reca ne lo core ardire*⁸¹. Tendo visto estes, esclarece-se quais sejam os argumentos que possam ser tratados no vernáculo mais elevado.

Capítulo III

Busquemos agora de investigar rapidamente em quais formas métricas devam ser dispostos os argumentos dignos deste vernáculo. Para mostrar as formas nas quais tais argumentos merecem ser dispostos, antes de mais nada lembramos como aqueles que compuseram em vernáculo tenham utilizado em suas criações múltiplas formas poéticas: alguns empregaram canções, outros baladas, outros sonetos e outros ainda formas sem lei ou regra, como demonstraremos abaixo. Entre todas estas formas métricas a mais excelente é, a nosso entender, a da canção; assim, se como provamos anteriormente aquilo que mais excele merece igualmente o que mais excele, os argumentos dignos do vernáculo mais excelente são dignos também forma métrica mais excelente e, conseqüentemente, devem ser tratados em canções. Que a forma métrica da canção seja excelente como proclamamos, podemos

demonstrá-lo por uma série de argumentos. O primeiro é que, apesar de tudo quando exprimimos em versos ser uma canção, somente à forma dita “canção” coube tal nome. Fatos deste tipo não ocorrem senão por via de alguma decisão tomada na antiguidade. Além disto, tudo quanto capaz de realizar sua intenção por sua própria força é mais nobre de quanto requer um elemento exterior: justamente como as canções que atuam por si próprias toda sua intenção, o que não ocorre com as baladas, que requerem os dançarinos para os quais são escritas. Disto deriva, portanto, que as canções devam ser consideradas mais nobres que as baladas, e por consequência que seu metro deva ser considerado o mais nobre entre todos, pois ninguém colocará em dúvida que em nobreza de metro as baladas sejam superiores aos sonetos⁸². Além disto, é certamente mais nobre aquilo que angaria maiores honras a seu criador, e as canções trazem a seus respectivos autores mais honra que as baladas: são portanto mais nobres que estas últimas, e por consequência seu metro é o mais nobre. Além disto, os objetos mais nobres são aqueles conservados com maior cuidado, e entre todas as composições poéticas são as canções a serem conservadas com maior cuidado, como sabem os que consultam os livros: as canções são portanto as mais nobres, e por consequência seu metro é o mais nobre. Por fim, entre as obras fruto de uma técnica têm mais nobreza aquelas que abraçam em si a totalidade desta mesma técnica. As canções admitem toda técnica poética e são portanto as composições mais nobres, seu metro mostrando-se o mais nobre entre todos. Que toda a técnica poética esteja presente nas canções é evidenciado pelo fato de qualquer elemento presente em outros tipos de composição possa ser encontrado também nas canções, não ocorrendo o oposto. Uma prova de nossas afirmações pode ser confirmada por todos: apenas nas canções encontramos tudo quanto das elevadas mentes ilustres dos poetas tenha fluído a seus lábios. | Para nosso tópico é claro, portanto, como os argumentos dignos do vernáculo mais elevado devam ser tratados em canções.

Capítulo IV

Nos esforçamos em cardar o velo de quem e de quais temas mereçam o vernáculo cortês, bem como qual forma mereça, a nosso aviso, a honra de ser a única conveniente ao vernáculo mais elevado. Antes de passar a outros assuntos, analisemos com cuidado a forma da canção, que muitos utilizam mais pelo acaso que pela técnica. Abramos as portas deste estúdio para esta forma que tem sido adotada fortuitamente, relegando os metros da balada e do soneto que pretendemos estudar no quarto livro desta obra, dedicado ao vernáculo mediano. | Repensando portanto quanto dissemos, lembramo-nos de ter o mais das vezes chamado de poetas aos versejadores em vernáculo. A denominação que ousamos utilizar é sem dúvida razoável, porque estes são certamente poetas se for considerado com retidão o que seja a poesia: esta nada mais é que a invenção elaborada segundo a retórica e a música. | Os versejadores em vernáculo diferem todavia dos grandes poetas, ou seja dos que seguem as regras, porque estes últimos compuseram com língua e técnica regradas, enquanto os outros o fazem, como dissemos, segundo o acaso. Disto deriva, portanto, que quanto mais de perto os imitemos, com mais retidão saberemos compor⁸³; convém assim, por estarmos propondo uma obra de doutrina, emular suas poéticas doutrinárias. Antes de mais nada, afirmamos que cada um deve adequar o peso da matéria aos próprios ombros, para que não lhe suceda de tropeçar e cair na lama tendo pretendido demais das próprias forças. É o que ensina nosso mestre Horácio quando diz, no início de sua POÉTICA, «Escolham uma matéria...». Entre os argumentos que podem ser apresentados em poesia, devemos apontar quando aevam ser cantados em forma trágica, cômica ou elegíaca; por tragédia indicamos o estilo superior, por comédia o inferior⁸⁴ e por elegia o estilo próprio dos míseros⁸⁵. Assim, se os argumentos escolhidos parecem exigir um canto trágico, é necessário adotarmos o vernáculo ilustre, e por consequência a canção. Se ao invés for desejado um canto cômico, deveremos assumir ora o vernáculo mediano ora o humilde (cuja distinção será estudada no quarto livro desta obra). Se, por fim, julgarmos ser exigido o estilo elegíaco, é oportuno lançarmos mão apenas do vernáculo humilde⁸⁶. Mas deixemos os demais estilos e tratemos agora, como convém, daquele trágico. Está claro como o estilo será realmente trágico somente quando ao porte do

pensamento forem aliados o esplendor dos versos, a elevação da sintaxe e a excelência dos vocábulos. Portanto, se lembrarmos como, tal qual demonstrado, o mais elevado mereça o que também é mais elevado e como o trágico seja o mais elevado entre os estilos, resultará que devam ser cantados apenas neste estilo os argumentos que indicamos como excelentes para a poesia (ou seja Salus, Amor e Virtus, bem como os conceitos que nos propiciam, desde que não sejam aviltados por algum fator accidental). E portanto que cada um considere com cautela e discernimento quanto dissemos, e quando pretender cantar estes três temas puros, ou aquilo que destes seja direta e simples decorrência, que beba das fontes do monte Hélicon, estenda ao máximo as cordas da lira e comece então a mover com segurança o plectro. Mas quanto esforço é necessário, por sorte, para alcançar esta cautela e este discernimento! Com efeito, não são possíveis sem um vigor no intelecto, uma assiduidade na técnica e um gozo na cultura; logram-nos aqueles que o Poeta, exprimindo-se em sentido figurado no sexto livro da ENEIDA, descreve como preferidos de Deus sublimados ao céu pela virtude ardente, filhos dos deuses. Está portanto demonstrada e rebatida a pouca perspicácia daqueles que, desprovidos de técnica e cultura e confiando apenas em seus intelectos, se lançam sobre argumentos que devem ser cantados de maneira elevada: que desistam desta presunção. Se por sua natureza ou indolência são feitos gansos, não aspirem imitar a águia que se eleva às estrelas.

Capítulo V

Parece-nos ter dito o suficiente quanto à elevação dos conceitos, ou ao menos tudo aquilo que nossa obra requeria. Tratemos então, rapidamente, da excelência dos versos⁸⁷. Convém saber, a este propósito, que nossos predecessores usaram em suas composições os mais diferentes versos, como de resto fazem também os contemporâneos. Contudo, não conhecemos ninguém que até hoje tenha em suas medidas ultrapassado o *endecasillabo* ou descido aquém do *trisillabo*⁸⁸. E apesar dos versejadores italianos terem utilizado o *trisillabo*, o *endecasillabo* e todas as medidas intermediárias, são mais frequentes o *quinario*, o *settenario* e o *endecasillabo*, após os quais coloca-se, frente aos demais, o *trisillabo*⁸⁹. O *endecasillabo* mostra-se o mais esplêndido entre todos estes versos, seja por sua extensão no tempo, seja por sua capacidade em acolher conceitos, construções e vocábulos. De fato, neste verso a beleza de todos estes elementos aumenta e é multiplicada, como resulta evidente dado que na forma onde aumentem os elementos que possuem valor, o valor da própria forma também é acrescido. Todos os grandes mestres mostraram ter consciência disto, pois iniciaram suas canções ilustres neste verso, como Giraut de Bornelh em *Ara ausirez encabalitz cantarz*⁹⁰ (este verso, por quanto à primeira vista pareça um *decasillabo*, é em verdade um *endecasillabo*: as duas últimas consoantes não pertencem à sílaba anterior, pois apesar de não terem uma vogal própria mantêm seu valor silábico; prova disto é o fato da rima, aqui, se realizar com uma única vogal, o que não poderia acontecer se não em razão de uma outra vogal neste ponto subentendida)⁹¹, como o rei de Navarra em *De fin amor si vient sen et bonté* (no qual, considerada a presença do acento e a causa que o determina, resultará claro tratar-se de um *endecasillabo*), como Guido Guinizelli em *Al cor gentil repara sempre amore*⁹², como delle Colonne, juiz de Messina, em *Amor, che lungiamente m'hai menato*⁹³, como Rinaldo d'Aquino em *Per fino amore vo si lentamente*, como Cino da Pistoia em *Non spero che giamai per mia salute* e, finalmente, como seu amigo em *Amor, che movi tua virtù da cielo*⁹⁴. Apesar deste do qual tratamos mostrar-se, como merece, o mais célebre entre todos os versos, revela-se ainda mais esplêndido e elevado em sua excelência quando atua numa espécie de união como o *settenario*, desde que mantenha a prioridade sobre este; mas deixamos o esclarecimento deste ponto para mais à frente. Declaramos assim que ao verso de maior fama segue o *settenario*, após o qual dispomos o *quinario* e o *trisillabo*, nesta ordem. O *novenario*, por via de sua aparência de *trisillabo* repetido três vezes, ou nunca esteve em auge ou causou tédio e portanto caiu em desuso⁹⁵. Quanto aos versos parissilábicos, são empregados apenas raramente devido a sua rudeza: com efeito, conservam a natureza dos números pares, que são subalternos aos ímpares como a matéria é inferior à forma. Resumindo portanto

quanto dito anteriormente, o verso mais esplêndido, que é o que buscávamos, resulta ser o *endecasillabo*. Resta-nos investigar as construções elevadas e os vocábulos excelentes para enfim, de posse de ramos e cordas, ensinarmos a maneira pela qual deva ser amarrado o feixe que prometemos, ou seja a canção⁹⁶.

Capítulo VI

O objeto de que tratamos é o vernáculo ilustre, o mais nobre entre todos; a fim de alcançá-lo, distinguimos os argumentos que merecem ser tratados nesta língua (ou seja os três temas nobilíssimos demonstrados anteriormente), escolhendo para estes a forma da canção por ser a suprema entre os demais metros. Já tendo preparado outros elementos, ou seja o estilo e o metro, para poder ensinar mais perfeitamente seu emprego, tratemos agora de sua construção⁹⁷.

Convém saber que definimos por “construção” a estrutura de palavras unidas de acordo com as regras, como em “Aristotiles phylosophatus est tempore Alexandria”⁹⁸, onde cinco palavras estruturadas segundo as regras formam uma só construção. | Deve-se antes de mais nada precisar como, entre as construções, existam as congruentes e as incongruentes; se lembrarmos do princípio de nossa distinção, saberemos que estamos perseguindo apenas as coisas supremas. Não há lugar entre estas para a construção incongruente, pois numa escala de prestígio não lhe cabe nem mesmo o menor grau. Vergonhem-se, vergonhem-se portanto os ignorantes que se lançam com temeridade às canções; pessoas de quem temos tanto para rir quanto de um cego que se esforçasse em distinguir as cores. Como se vê, buscamos a construção congruente

Mas antes de alcançar o objeto de nosso interesse, ou seja a construção de plena urbanidade, é necessária uma distinção não menos difícil. Existem, com efeito, vários graus entre as construções: existe inicialmente aquele grau insípido, costumeiro dos principiantes, como “Petrus amat multum dominam Bertam”⁹⁹

Há também aquele de sabor mais agradável, típico dos estudantes e dos professores pedantes, como “Piget me cunctis pietate maiorem, quicumque in exilio tabescentes patriam tantum sompnando revisunt”¹⁰⁰, ou aquele saboroso e elegante que pertence àqueles tocam de leve a retórica, como “Laudabilis discretio marchionis Estensis, et sua magnificentia preparata, cunctis illum facit esse dilectum”¹⁰¹, e há, finalmente, aquele não apenas saboroso e elegante, mas também excelente, que encontramos entre os oradores ilustres, como “Eiecta maxima parte florum de sinu tuo, Florentia, nequicquam Trinacriam Totila secundus adivit”¹⁰²

É este o grau de construção que proclamamos o mais excelente, e como dissemos é a este que damos a caça em nossa busca pelo que há de supremo. É este o único grau de construção no qual se encontram canções ilustres como *Si per mos Sobretos nos fos*¹⁰³ de Giraut, *Tan m'abellis l'amoros pensameli*¹⁰⁴ de Folquet de Marselha, *Sols sui che sai lo sobraffan che'm sorz*¹⁰⁵ de Arnaut Daniel, *Nul hom non pot complir addreциamen*¹⁰⁶ de Aimeric de Belenoi, *Si con l'arbres che per sobreccar*¹⁰⁷ de Aimeric de Peguilhan, *Ire d'amor qui em mon cor repaire*¹⁰⁸ do rei de Navarra, *Ancor che l'aigua per lo foco lassi* do juiz de Messina, *Tegno de folle empresa a lo ver dire* de Guido Guinizelli, *Poi che di doglia cor conven ch'io porti* de Guido Cavalcanti, *Avegna che io aggia più per tempo* de Cino da Pistoia e *Amor che ne la mente mi ragiona* de seu amigo

E não te surpreenda, leitor, termos chamado à memória tantos poetas: apenas por meio de exemplos podemos revelar esta construção que chamamos de suprema. Inclusive, para torná-la um costume, talvez seja utilíssimo familiarizar-se tanto com os poetas que seguiram as regras, ou seja Virgílio, o Ovídio das METAMORFOSES, Estácio e Lucano, quanto com aqueles escritores que se serviram de uma prosa altíssima, como Tito Lívio, Plínio, Frontino, Paulo Orósio e muitos outros que um interesse de amigo nos aconselha freqüentarmos. Que os partidários da ignorância cessem, portanto, de celebrar Guittone d'Arezzo e certos outros, gente que nunca abandonou os modos populares em seus vocábulos e construções.

Capítulo VII

Cabe agora tratar dos vocábulos grandiosos e que merecem figurar no estilo mais nobre, como exigido pelo desenvolvimento de nossa argumentação¹⁰⁹. Começemos portanto

pelo corroborar como a distinção entre os vocábulos não seja das tarefas mais fáceis, pois entre estes podemos encontrar várias espécies. De fato, alguns vocábulos nos soam infantis, outros femininos, e outros ainda viris; entre estes últimos, percebemos alguns como agrestes e outros como urbanos; por fim, entre os urbanos, alguns têm uma aparência cardada e oleosa, enquanto outros são hirsutos e opacos¹¹⁰. É aos vocábulos cardados ou hirsutos que chamamos de grandiosos, enquanto definimos como oleosos ou opacos aqueles que apresentam uma redundância de sonoridade. O mesmo acontece com as grandes empreitadas, pois algumas são obras de magnanimidade e outras de presunção; afinal, ao prestarmos atenção podemos perceber uma elevação enquanto for respeitado aquele bem determinado limite imposto pela virtude, mas os capazes de julgar notarão como, uma vez ultrapassada esta linha, a elevação se encerre e inicie um precipitar na direção oposta. Portanto, leitor, presta atenção ao crivo de que necessitas para separar as palavras excelentes de todas as possíveis: se estiveres buscando o vernáculo ilustre, que como afirmamos acima é o que deve ser empregado pelos que desejamos instruir (ou seja os poetas trágicos em vernáculo), cuidarás para que em teu crivo restem somente os vocábulos mais nobres. Entre estes vocábulos excelentes

não poderás de forma alguma elencar nem os infantis por sua simplicidade (como “mamma” e “babbo”, “mate” e “pate”), nem os femininos por sua languidez (como “dolciada” e “placevole”)¹¹¹, nem os agrestes por sua rudeza (como “greggia” e “cetra”), nem os urbanos oleosos ou opacos (como “femina” e “corpo”¹¹²). Verás portanto como restem no crivo somente os vocábulos urbanos cardados ou hirsutos: são estes os mais nobres, elementos do vernáculo ilustre.

Segundo nossa definição, são cardados os vocábulos trissilábicos e os muito próximos a estes, sem aspiração, sem acento agudo ou circunflexo, sem as consoantes duplas z e x, sem líquidas geminadas e colocadas logo após uma muda; vocábulos portanto que parecem polidos e que deixam na boca dos que os pronunciam uma certa suavidade, como “amore”, “donna”, “disio”, “virtute”, “donar”, “letitia”, “salute”, “securtate” e “defesa”¹¹³. Quanto aos hirsutos, chamamos desta forma todos os vocábulos que não pertencem às categorias anteriores e que se mostram uma necessidade ou um ornamento ao vernáculo ilustre. Mais precisamente, são necessários aqueles termos que não podem ser evitados, como certos monossílabos (por exemplo “sì”, “no”, “me”, “te”, “se”, “à”, “è”, “i”, “ò”, “u”), as interjeições e muitos outros. Por sua vez, são ornamentos todos os polissílabos que, combinados aos cardados, produzem uma bela harmonia de conjunto, apesar de sua aspiração, sua acentuação, suas consoantes duplas, suas líquidas ou seu comprimento excessivo: é o caso de “terra”, “honore”, “speranza”, “gravitate”, “alleviato”, “impossibilità”, “impossibilitate”, “benaventuratissimo”, “inanimatissimamente”, “disaventuratissimamente” e “sovramagnificentissimamente”, que é um endecassílabo. Poderia-se buscar um vocábulo com um número ainda maior de sílabas, mas, visto que ultrapassaria a medida que nossas versos aceitam, não seria proveitoso a este tratado: é o caso daquele famoso “honorificabilitudinitate”, que no vernáculo conta doze sílabas e na gramática treze em dois casos oblíquos.

Quanto a como harmonizar em versos estes vocábulos hirsutos com aqueles cardados, isto será exposto mais adiante. Sobre o tema dos vocábulos sublimes, o que já foi dito deve bastar a quem seja naturalmente capaz de discernir.

Capítulo VIII

Organizamos os ramos e as cordas para o feixe; é chegada a hora de atá-lo. Mas como em toda obra deve-se conhecer primeiro e depois operar, assim como a escolha do alvo deve preceder o disparo da flecha ou da lança, vejamos antes de mais nada o que é este feixe que desejamos atar. Se lembrarmos das indicações anteriores, entenderemos como este feixe consista na canção. Portanto, vejamos o que é a canção e o que entendemos por este termo.

A “canção”, segundo seu significado autêntico, nada mais é que a ação do cantar em sentido ativo ou passivo, assim como a “leitura” é a ação do ler em sentido ativo ou passivo. Estabelecendo a distinção entre os dois ramos desta definição, devemos analisar se neste caso o termo esteja entendido em sentido ativo ou passivo. A este propósito, é necessário lembrar dos dois sentidos que a palavra pode assumir. No primeiro, enquanto algo construído

por seu criador, a “canção” é entendida em sentido ativo: é nesta acepção que Virgílio, na abertura da ENEIDA, diz *Arma virumque cano*; no segundo sentido, enquanto algo construído anteriormente, a “canção” é declamada por seu autor ou por outra pessoa, com ou sem o acompanhamento da melodia: nesta acepção, é entendida em sentido passivo. No primeiro caso se opera sobre a canção, enquanto no segundo é ela a operar sobre alguém; desta forma, naquele caso se mostra uma obra de alguém, e neste uma obra em alguém. E visto o operar sobre a canção ser anterior ao operar da mesma, parece-nos apropriado, e aliás necessário, que sua denominação derive do ser obra de alguém, e não do ser obra em alguém. Prova disto é o fato de nunca dizermos “Esta é uma canção de Pedro” para indicar que Pedro a recita, mas sim para indicar que é seu autor. Além disto, é necessário discutir se o nome “canção” cabe à estrutura de palavras harmonizadas ou à melodia em si. Sobre este ponto, afirmamos que o acompanhamento melódico não é nunca chamado “canção”, mas “som”, “motivo”, “notas” ou “melodia”. De fato, nenhum músico de instrumento de sopro, de teclado ou de cordas emprega este termo para sua melodia, a menos que esta esteja associada a uma “canção”. Por sua vez, aqueles que dispõem harmoniosamente as palavras chamam as próprias obras de “canções”, denominação que aplicamos a estas composições verbais mesmo quando se encontram apenas escritas em folhas, sem que alguém as recite. Resulta claro, portanto, como a “canção” nada mais seja que a obra de quem dispõe palavras harmoniosamente para o acompanhamento melódico: portanto, indicaremos com este termo não apenas canções, mas também baladas, sonetos e qualquer outra estrutura verbal harmoniosamente disposta em algum metro, tanto em vernáculo quanto em gramática. Mas como estamos examinando somente as composições em vernáculo, sem nos ocuparmos daquelas que obedecem regras, afirmamos que entre as formas em vernáculo existe uma forma suprema, a “canção” por excelência, cuja supremacia foi demonstrada no terceiro capítulo deste livro. Portanto, como nossa definição se refere a um gênero que abrange mais de uma espécie, devemos retomar este termo isolando o objeto que buscamos, e somente este, pela especificação de algumas diferenças. Assim, afirmamos que a canção por excelência, ou seja precisamente a que buscamos, é o encadeamento em estilo trágico de stanze iguais, sem retomada, inspiradas por um único pensamento, como demonstrado ao cantarmos *Donne che avete intelletto d'amore*. Encadeamento obrigatoriamente em estilo trágico, pois caso este encadeamento se dê em estilo cômico, a composição é descrita pelo diminutivo de “canzonetta”; pretendemos tratar desta última no quarto livro desta obra. Está portanto esclarecido o que seja a canção, seja quando entendida em sentido geral, seja quando definida quanto tal por excelência. Também resulta suficientemente claro a o que nos referimos pelo termo “canção”, e portanto qual tipo de feixe nos propomos atar.

Capítulo IX

Dissemos que a canção é um “encadeamento de stanze”; caso se ignore o que seja uma *stanza*, necessariamente se ignorará o que seja uma canção, pois o conhecimento de um objeto do qual é dada uma definição resulta do conhecimento dos objetos que o definem. Portanto, é necessário nos ocuparmos da essência da *stanza*, expondo o que esta seja e o quanto entendemos por este termo. A este propósito, deve-se saber que este termo é adotado com referência exclusivamente à técnica poética, ou seja dando àquela estrutura na qual se resume completamente toda a técnica da canção o nome de *stanza*, como se fosse uma câmara capaz de acolher toda esta técnica. Com efeito, assim como a canção é o centro que abriga todo o pensamento, igualmente na *stanza* concentra-se toda a técnica poética. Às stanze sucessivas não é lícito adotar inovações, mas somente replicar todas as características da *stanza* que as antecede. Disto resulta evidente que a *stanza* concentra o conjunto orgânico de todos os elementos proporcionados pela técnica: uma vez definidos estes, estará claramente delineada a definição que buscamos. Assim, a técnica da canção demonstra ser constituída por três fatores: em primeiro lugar a divisão melódica; em segundo, a disposição recíproca das partes; em terceiro, o número de versos e sílabas. Não fizemos menção à rima, pois esta não pertence propriamente à técnica da canção: de fato, em qualquer *stanza* é lícito inserir novas rimas ou manter as precedentes, à escolha; como dito, isto seria inadmissível se a rima pertenc-

cesse especificamente à técnica da canção. Ademais, se houver algum preceito a ser observado quanto à rima na técnica em questão, estará incluído no fator que chamamos de “disposição recíproca das partes”¹¹. Podemos portanto resumir em uma definição quanto dito anteriormente, afirmando que a *stanza* é um conjunto orgânico de versos e sílabas subordinado a uma melodia bem determinada e a uma disposição bem definida.

Capítulo X

Se soubermos que o homem é um animal racional e que os seres animais são compostos de uma alma sensitiva e de um corpo, mas ignorarmos o que realmente sejam esta alma ou este corpo, não poderemos ter um conhecimento perfeito do homem: o conhecimento perfeito de qualquer objeto se estende até o conhecimento dos elementos últimos que o constituem, como o Mestre dos Sábios afirma no início da FÍSICA. Desta forma, para alcançar aquele conhecimento sobre a canção que desejamos, deveremos proceder a um exame sucinto dos elementos que a definem¹⁵. Trataremos primeiramente da melodia, em seguida da disposição das partes e, por fim, dos versos e das sílabas. Afirmamos que cada *stanza* é construída harmonicamente para receber uma determinada melodia; contudo, as *stanze* se diferenciam quando às formas adotadas. Algumas possuem uma melodia única que procede contínua até o final, ou seja sem nenhuma repetição melódica e sem diéxis¹⁶; chamamos de diéxis a passagem que conduz de um grupo melódico a outro (ou seja aquilo que nomeamos volta ao discutirmos de eloquência com os leigos). Arnaut Daniel serviu-se em quase todas suas canções de *stanze* deste tipo, e nós seguimos seu exemplo ao cantarmos *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*¹⁷. Por sua vez, algumas *stanze* admitem a diéxis; segundo nossa aceção do termo, uma condição para que esta ocorra é que dentro do mesmo grupo melódico haja uma repetição antes da diéxis, depois desta ou tanto antes quanto depois desta. Se a repetição ocorre antes da diéxis, dizemos que a *stanza* é dotada de *piedi*¹⁸, e é costume que estes sejam dois, apesar de raramente serem três. Se a repetição se dá depois da diéxis, dizemos que a *stanza* é dotada de *volte*¹⁹. Se a repetição não ocorre antes da diéxis, estamos falando de uma *stanza* com *fronte*²⁰; se esta não ocorre depois da diéxis, falamos de uma *stanza* com *sirma* ou *coda*²¹. Percebas portanto, leitor, quanta liberdade foi concedida a quem compõe canções, considerando os motivos que permitiram ao uso dotar-se de tão amplo arbítrio: se a razão te guiar pelo caminho correto, verás que o privilégio a que nos referimos é concedido exclusivamente pelo prestígio vindo da autoridade. Quanto exposto até aqui esclarece suficientemente como a arte da canção se fundamente na divisão melódica; cabe agora proceder à disposição das partes.

Capítulo XI

Aquela que chamamos de disposição nos parece ser a principal componente da técnica poética, pois de um lado consiste na divisão melódica e de outro no tecer métrico e nas relações entre as rimas. É claro, portanto, que devemos tratá-la com o máximo cuidado. Começamos por observar como a *stanza* apresenta aspectos diferentes quanto às relações entre a *fronte* e as *volte*, entre os *piedi* e a *coda* (ou a *sirma*) e, por fim, entre os *piedi* e as *volte*. Em alguns casos a *fronte* ultrapassa, ou poderia ultrapassar, as *volte* em número de versos e de sílabas; dissemos “poderia ultrapassar” porque, até o momento, desconhecemos qualquer exemplo nesta disposição. Em outros casos a *fronte* pode ultrapassar as *volte* em número de versos e ser ultrapassada em número de sílabas, como no caso de uma *fronte* de cinco versos *settenari* e uma volta de dois *endecasillabi*. Em outros casos ainda, as *volte* ultrapassam a *fronte* tanto em número de sílabas quanto em número de versos, como naquela nossa canção *Traggemi de la mente amor la stiva*. Neste caso havia uma *fronte* de quatro versos, composta por três *endecasillabi* e um *settenario*; naturalmente era impossível dividi-la em *piedi*, pois o número de versos e sílabas em cada *piede*, como em cada *volta*, deve ser constante. Estas observações relativas à *fronte* podem ser repetidas também para as *volte*: estas, com efeito, poderiam ultrapassar a primeira em número de versos e serem ultrapassadas em número de sílabas, por exemplo no caso de haver duas *volte*, ambas de três versos *settenari* e uma *fronte*

de cinco versos sendo dois *endecasillabi* e três *settenari*. Além disto, em algumas ocasiões os *piedi* ultrapassam a *coda* em número seja de versos que de sílabas, como naquela nossa canção *Amor, che movi tua virtù da cielo*. Em outras ocasiões ainda, os *piedi* são ultrapassados em todos os aspectos pela *sirma*, como naquela nossa canção *Donna pietosa e di novella etate*.

Para a *sirma*, como no caso da *fronte*, existe a possibilidade que ultrapasse em número de versos e seja ultrapassada em número de sílabas (e vice-versa).

Além disto, os *piedi* podem ultrapassar ou serem ultrapassados em quantidade pelas *volte*; de fato, em uma *stanza* podemos encontrar tanto três *piedi* e duas *volte* quanto três *volte* e dois *piedi*. Isto não significa que não possamos superar este limite: ao contrário, podemos entrelaçar livremente tanto os *piedi* quanto as *volte* em números maiores.

Aquilo que afirmamos anteriormente sobre as relações entre as partes pelo número de versos e sílabas é válido também na relação entre os *piedi* e as *volte*: estes podem, da mesma maneira, ultrapassar ou serem ultrapassados.

Há um fato que não podemos deixar de apontar: nossa aceção do termo *piedi* é oposta àquela dos poetas que compõem em gramática, pois, como é suficientemente evidente, estes sustentam versos formados por *piedi*, enquanto nós *piedi* formados por versos.

Também não se pode omitir como entre os *piedi* exista obrigatoriamente uma igualdade recíproca tanto em relação ao número de sílabas e de versos quanto em relação à disposição destes últimos, pois de outra maneira não seria possível a repetição da melodia. Esta norma deve ser observada também em relação às *volte*.

Capítulo XII

Como dissemos, há também uma forma de disposição que deve ser considerada durante o entrelaçar dos versos¹²¹. Cabe, portanto, desenvolvermos uma exposição este respeito, retomando quanto anteriormente afirmado a respeito dos versos.

Entre nós italianos, o costume confere claramente a prerrogativa da maior frequência a três versos, ou seja o *endecasillabo*, o *settenario* e o *quinario*, seguidos pelo *trisillabo* frente aos demais, como já indicado.

Entre estes versos mais frequentes, quanto à composição em estilo trágico é indubitavelmente o *endecasillabo* que por sua excelência merece prevalecer sobre os demais no tecer poético. Com efeito, há um tipo de estrofe que se vangloria de ser construída unicamente por *endecasillabi*, como naquela famosa canção de Guido di Firenze *Donna me prega perch'io voglio ire* ou também em nossa *Donne ch'avete intelletto d'amore*. Um costume que foi adotado também pelos hispânicos, nome pelo qual indicamos todos aqueles que compuseram poesia no vernáculo d'oc; veja-se Aimeric de Belenoi com *Nuls hom non pot complir adrecciamen*.

Existe um outro tipo de estrofe, na qual encontra-se um único *settenario*, o qual não pode ocorrer sem que haja uma *fronte* ou uma *coda*; afinal, como dissemos, quanto aos *piedi* e às *volte* exige-se a manutenção da igualdade existente entre versos e sílabas.

Pelo mesmo motivo também não pode haver um número ímpar de versos se não houver uma *fronte* ou uma *coda*; havendo estas duas, é lícito empregar um número par ou ímpar de versos, à escolha.

Além disto, da mesma forma como existem estrofes que contêm um único *settenario*, é evidente como possa haver outras que apresentem dois, três, quatro ou cinco *settenari*, desde que no estilo trágico o *endecasillabo* prevaleça e inicie as estrofes. Apesar disto, lembramos que alguns iniciaram composições em estilo trágico empregando um *settenario*, como os bolonheses Guido Guinizzelli, Guido dei Ghislieri e Fabruzzo nas canções *Di fermo soffrire*, *Donna*, *lo fermo core*, e *Lo meo lontano ire*, entre outros poetas. Contudo, se explorarmos minuciosamente o sentimento que fundamenta as composições lembradas verificaremos claramente que tais poesias trágicas apresentavam algumas nuances elegíacas.

É porém impossível fazer tal concessão ao *quinario*: em uma composição de estilo elevado é suficiente incluir um único verso deste tipo para cada estrofe, ou ao máximo dois nos *piedi*; dizemos “*piedi*” por via das rígidas exigências melódicas para estes últimos e para as *volte*.

Além disto, é evidente como o *trissilabo* não possa absolutamente ser acolhido no estilo trágico como verso autônomo: “verso autônomo” porque no uso efetivo ele é frequentemente adotado em uma certa prática de rimas repetidas¹²², como encontramos na famosa canção de Guido Fiorentino *Donna me prega* ou em nossa *Poscia ch'amor del tutto m'ha lasciato*. Nestes

casos o *trissílabo* não é um verso autônomo, mas somente uma parte do *endecasillabo*, que responde feito um eco à rima do verso anterior. Na disposição dos versos, se porventura for inserido um *settenario* no primeiro *pie* deve-se prestar particular atenção para que no *pie* sucessivo o verso retome a posição que lhe coubera no primeiro. Por exemplo, se um *pie* de três versos tiver o primeiro e o último destes como *endecasillabi* e o mediano como *settenario*, o *pie* sucessivo deverá igualmente apresentar um *settenario* na segunda posição e *endecasillabi* nas extremidades. De outra maneira, seriam impossível encontrarmos aquela repetição melódica que, como dissemos, representa o motivo pelo qual são construídos os *pie*; conseqüentemente, os próprios *pie* não poderiam existir. Esta advertência relativa aos *pie* é válida também para as *volte*: como afirmado, *pie* e *volte* diferem apenas por suas colocações (os primeiros sendo assim definidos por serem encontrados antes da diéesis, e as segundas por serem encontradas depois da mesma). Além disto, afirmamos que a regra observada para os *pie* de três versos deve ser observada para todo tipo de *pie*, e quanto afirmado a respeito de um único *settenario* é válido também no caso de um número maior de *settenari*, assim como para o *quinario* e os demais tipos de versos. Isto te é suficiente, leitor, para estabelecer com quais versos devas construir as estrofes e decidir quais tipos de disposição considerar em relação aos próprios versos.

Capítulo XIII

Dediquemo-nos também ao estudo das relações existentes entre as rimas, mas sem tratar destas por enquanto; para uma discussão específica sobre o assunto, aguardemos até nos ocuparmos da poesia em estilo mediano. Iniciando este capítulo, é oportuno discutir algumas situações particulares. A primeira e a estrofe não rimada, na qual não se observa nenhuma disposição de rimas. Arnaut Daniel valeu-se com muitíssima freqüência de estrofes deste tipo, como em *S'em fos Amor de ioi donar*, e nós também quando cantamos *Al poco goiano*. Outro caso é aquele da estrofe na qual os versos repetem sem alterações a mesma rima, para o qual é claramente supérfluo investigar a disposição. Resta-nos portanto a tarefa de investigar as rimas variadas. E por primeiro deve-se observar que, quanto a este aspecto, praticamente todos se valem da mais ampla liberdade, sendo este o meio principal pelo qual se busca alcançar a doçura da harmonia complexiva. Com efeito, há alguns poetas que nem sempre rimam todos os finais dos versos dentro de uma mesma estrofe, mas as retomam em estrofes diferentes. É o caso do mantovano Gotto, que nos fez conhecer oralmente muitas de suas notáveis canções: sua prática era sempre inserir na estrofe um verso não acompanhado, que ele chamava de *chiave*. Este artifício, que é lícito para um único verso, é válido também para dois e, talvez, para mais versos. Outros, e constituem quase a totalidade dos autores de canções, não deixam nas estrofes nenhum verso desacompanhado, acordando uma ou mais rimas a cada um destes. Alguns poetas têm o cuidado para que as rimas dos versos após a diéesis sejam diferentes daquelas dos versos que a seguem; outros não, transportando e inserindo nos versos sucessivos as terminações da parte anterior da estrofe. Esta prática é costumeira principalmente na terminação do primeiro verso do bloco final, que a maioria faz rimar com o último dos versos iniciais: um procedimento que é claramente uma bela forma de concatenação ao interno de uma mesma estrofe. Quanto à disposição das rimas, é oportuno que seja concedida toda a liberdade desejada às que se encontram na *fronte* ou na *coda*; de qualquer forma, o modo mais belo de dispor as terminações dos últimos versos é quando são silenciados rimando entre si. Quanto aos *pie*, ao contrário, é necessária cautela, pois em relação a estes observamos a existência de certos costumes de disposição. Estabelecendo a distinção necessária, verificamos como um *pie* possa ser construído em número par ou ímpar de versos, e como em ambos os casos a terminação possa ser acompanhada ou não por rima. Sobre este ponto, não deve haver dúvidas a respeito dos *pie* com um número par de versos; se houver dúvidas quanto ao outro tipo, lembramos quanto dito no penúltimo capítulo a respeito do *trisillabo*: este, parte constituinte do *endecasillabo*, responde em forma de eco. Ademais, no caso do primeiro *pie* apresentar uma terminação que não seja rimada, é absolutamente necessário repeti-la no segundo; se, ao contrário, cada terminação do primeiro

*pie*de encontrar no próprio seu acompanhamento em rima, no seguinte é lícito tanto retomar quanto renovar as rimas em todo ou em parte, como se preferir, desde que a ordem das rimas anteriores seja conservada integralmente. Tomando-se como exemplo *pie*di de três versos, se no primeiro *pie*de as terminações dos versos extremos, ou seja o primeiro e último, rimarem entre si, convirá que o façam também as terminações das extremidades do segundo *pie*de; e da forma como se apresente a terminação do verso mediano do primeiro *pie*de, ou seja acompanhada ou não, assim deverá ser construída no segundo *pie*de, a mesma regra sendo respeitada nos demais *pie*di.

Também para as *volte* esta regra é quase sempre observada; dissemos “quase” porque em alguns casos, devido ao encadeamento realizado anteriormente e à combinação entre as terminações dos últimos versos, este princípio não é respeitado. Por fim,

parece-nos oportuno acrescentar a este capítulo algumas advertências sobre os procedimentos a serem evitados no tocante às rimas, pois não pretendemos tratar ulteriormente deste assunto no presente livro.

São três as práticas na colocação das rimas cujo emprego não convêm ao poeta cortês. O primeiro é a repetição excessiva de uma mesma rima, desde que esta não constitua a concretização de alguma técnica nova e nunca praticada, na qual o poeta se porta como o cavaleiro no dia da investidura, exigindo-lhes algum privilégio especial. Em verdade, foi o que tentamos em nossa *Amor, tu vedi ben che questa donna*. O segundo procedimento a evitar é justamente o uso de rimas equivocadas¹²³, que terminam por sempre tomar algo do pensamento. O terceiro refere-se ao emprego de rimas ásperas quando sua qualidade não é misturada à de rimas doces; com efeito, é a mistura de rimas doces e ásperas a dar esplendor à poesia em estilo trágico. Isto tudo é suficiente quanto à técnica da canção no referente à disposição.

Capítulo XIV

Visto já termos tratado suficientemente de dois aspectos da técnica da canção, cabe-nos agora passar ao terceiro, ou seja ao número de versos e de sílabas. Antes de mais nada, convém tecer algumas observações sobre a estrofe em sua totalidade, para em seguida nos ocuparmos de suas partes.

Em primeiro lugar, é importante distinguir entre os argumentos que se oferecem como matéria para o canto, porque alguns parecem aprovar um determinado comprimento de estrofe e outros não. Com efeito, dado que os argumentos de nossos poemas são cantados seja em maneira favorável que desfavorável, acontece de às vezes cantarmos persuadindo e outras dissuadindo, às vezes felicitando e outras ironizando, às vezes louvando e outras desprezando. Em virtude disto, as palavras referentes a argumentos negativos deverão ser sempre precipitadas à conclusão, enquanto as outras devem alcançá-la gradualmente com o comprimento que convém...