

ESTRATÉGIAS CONVERSACIONAIS NA SÁTIRA TROVADORESCA GALEGO-PORTUGUESA

Angela C. Souza Rodrigues *

RESUMO: O objetivo deste trabalho é dar notícia dos recursos reiterativos (repetição de vocábulos e de conteúdos semânticos similares) utilizados num conjunto de cantigas satíricas, ou de escárnio e mal dizer, dos cancioneiros medievais galego-portugueses. Tais cantigas dão conta da existência de um grupo de poetas e cantores que vivia junto às cortes peninsulares do século XIII; mais que isso, elas são resultado do envolvimento interpessoal que se estabelece entre os componentes deste grupo, razão pela qual o tom de conversação constitui sua característica indiscutível.

Palavras-chave: repetição, conversação, paralelismo semântico.

1. OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

Este trabalho tem por objetivo apresentar resultados do estudo de procedimentos reiterativos num conjunto de composições (cantigas) satíricas, ou de escárnio e de mal dizer, dos cancioneiros medievais galego-portugueses. Baseia-se no pressuposto de que, assim como os cantares de cunho tradicional peninsular, como as cantigas de amigo, também a poesia culta, sob forte influência provençal, como as cantigas satíricas, se serviu da repetição como princípio estruturador, ou organizador, da matéria poética: ao lado da repetição de itens lexicais e de conceitos, percebe-se também a repetição do mesmo número de sílabas, das mesmas rimas e das mesmas estruturas estróficas. Neste trabalho, chamaremos atenção para os recursos reiterativos correspondentes à repetição de vocábulos e de conteúdos semânticos similares, visando a definir sua função nas composições sob análise.

* Universidade de São Paulo.

O ponto de partida para nossas reflexões foi um conjunto de 12 (doze) cantigas satíricas (LAPA 43, 82, 130, 151, 175, 215, 237, 238, 316, 361, 382, 401), ditas específicas, sirventeses para os galego-portugueses, "sirventés" para os artistas de Provença, todas elas cantigas de trovadores do período áureo da produção galaico-portuguesa, correspondente à fase do "meio dia", como rotula C. MICHAËLIS DE VASCONCELOS (CA, II, p. 603), ou seja, de 1245 a 1280, período alfonsino, ou de Afonso X, o Sábio, de Leão e Castela. Para confirmação de nossas idéias recorremos também a outras 34 (trinta e quatro) cantigas, por nós chamadas de alusivas, todas elas publicadas em LAPA (LAPA, 1965 e 1970). Nelas, seus autores, trovadores, segréis e jograis, muitas vezes dirigindo-se diretamente a seus colegas de ofício, tecem considerações sobre aspectos de sua produção poética em particular, ou sobre a arte de poetar em geral. Trata-se, portanto, de sátiras a cantares e cantores galego-portugueses.

Estas composições fazem parte do todo maior das cantigas de escárnio e mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses, que tornaram possível o acesso a um mundo oposto àquele idealizado das cantigas lírico-amorosas; além disso, provaram que os trovadores peninsulares também "fitavam as realidades quotidianas com olhos de ver; e a argúcia e o engenho que punham na casuística do amor, sabiam empregá-los outrossim na descrição e repreensão dos ridículos e mazes das contemporâneos" (LAPA, 1965, p. VII), isto é, dos integrantes da sociedade portuguesa que na Península viveram entre os anos de 1200 e 1330. Neste sentido, os trovadores encarregaram-se de fazer a reportagem dos acontecimentos mais ou menos escandalosos da época, quer tenham sido eles de natureza política, quer de natureza religiosa, social ou literária.

2. CANTIGAS DE ESCÁRNIO E MAL DIZER GALEGO-PORTUGUESAS: CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO

A análise do conteúdo das cantigas em apreço levou-nos à conclusão de que elas constituem resultado concreto das reflexões que os

poetas galego-portugueses desenvolviam a respeito da natureza do trabalho artístico. Em comunidade, trocavam idéias, constituindo tais cantigas o resultado elaborado dos argumentos por eles utilizados com vistas a convencer seus colegas de ofício da validade de suas convicções.

Prontamente podemos perceber uma comunhão, uma identificação perfeita do autor de cada uma das composições com o seu público, com o seu auditório. Poeta e público, emissor e receptor da mensagem poética, participam de um mesmo universo, de um mesmo grupo social e se utilizam dos mesmos dados de língua adquiridos dessa vivência em comunidade. Estamos diante de um mundo especial, aquele dos artistas da palavra e do canto: uma comunidade de trovadores, jograis e segréis, um grupo de profissionais que vive a compor e a cantar canções e relatos em verso. Trata-se de uma comunidade de artistas que se organiza não só pelo fato de seus componentes apresentarem atividades comuns, mas fundamentalmente porque exercem tais atividades junto a uma classe bem caracterizada, ou seja, a nobreza. Referimo-nos a trovadores, jograis e segréis da corte, embora saibamos que outros artistas da palavra e da música também se apresentavam para os vilões em praça pública, com o intuito de diverti-los com a música, a literatura, com acrobacias, jogos de mão, de mímica, etc.

Portanto, as cantigas em estudo dão conta da existência de um grupo de poetas e cantores que vivia junto às cortes peninsulares do século XIII, resultante tal grupo da própria vida social cortesã, erudita, convencional, correspondendo a tudo aquilo que se formava e se desenvolvia não só em torno da corte do soberano, mas também no solar do fidalgo. Esta vivência em comunidade propiciava um sem-número de oportunidades para que estes artistas, autores e executores de cantigas, pudessem trocar idéias a respeito de sua própria arte, do que resultou este grupo significativo de composições ora sob análise.

Podemos dizer, então, que as cantigas em apreço constituem resultado do envolvimento interpessoal, ou da verdadeira cumplicidade que se estabelece entre os componentes deste grupo de poetas e cantores, envolvimento que também se manifesta quando questões de outra natureza, que não artística, são por eles discutidas.

O produto deste envolvimento é um conjunto de composições cujo tom de conversação constitui característica indiscutível; mais que isso, elas sugerem evidências de traços comuns entre a linguagem dos autores de cantigas satíricas galego-portuguesas e a conversação (RODRIGUES, 1993, p. 22-4).

Alguns procedimentos são particularmente decisivos para que se instaure esse tom de conversação nas cantigas em estudo. Sobre eles damos notícia a seguir.

1. Trovadores e jograis interpelam diretamente seu adversário através do *vocativo* e do *estilo direto*, o que empresta à composição uma certa vivacidade, na medida em que ela se aproxima do diálogo. É exatamente pelo fato de o trovador comunicar-se diretamente com o seu interlocutor que estas composições foram elaboradas na 2a. pessoa do discurso.

O uso do *vocativo* corresponde ao artifício retórico da *apóstrofe*, figura também rotulada de *exclamatio* pelos autores das artes poéticas medievais. Nas cantigas em estudo, a apóstrofe se alia à ironia e à zombaria, na medida em que as críticas contidas nessa poesia inteligente tem endereço certo: os trovadores sentem-se à vontade para se dirigirem ao criticado nomeando-o sem qualquer preocupação pelo dano moral eventualmente causado por tal atitude.

Apresentam apóstrofe 7 (sete) das 12 (doze) cantigas específicas: LAPA 43 (Sueir'Eanes), LAPA 82 (Joan Soárez), LAPA 151 (Jograr), LAPA 175 (Maestre), LAPA 215 (Lourenço), LAPA 237 (Don Vuitoron), LAPA 401 (Pero d'Ambroa). Quanto às cantigas alusivas, 21 (vinte e uma) num total de 34 (trinta e quatro) apresentam apóstrofe. Chamou também nossa atenção a ocorrência de apóstrofe sempre no primeiro verso de todas as cantigas específicas, o que nos levou a concluir que a *apostrophe in exordium* deveria constituir norma, ainda que ela possa ser também repetida no corpo da cantiga.

2. Frases feitas, estereotipadas, verdadeiros marcadores conversacionais rotulados de "bordoncillos e incisos conversacionales" por ASENSIO (1970, p. 103) aparecem com frequência nas cantigas em estudo. Exs.:

LAPA 238	se Deus quiser	(v.5)
LAPA 401	eu beno sei	(v.8)
	per bõa fé	(v.9)
LAPA 43	per voss'amor	(v.9)
LAPA 130	graças a Deus	(v.23)
LAPA 215	par Deus	(v.1)
LAPA 382	par Santa Maria	(v.2)
	e mais vos en diria	(v.2)

3. O diálogo entre dois trovadores concretiza-se de maneira clara na *tenção*, em que o adversário ou interpelado tem condições de revidar os ataques formulados por seu agressor. As *tenções* na poesia galego-portuguesa constituíam uma forma de poesia competitiva: "Quando a polémica se dispunha em estrofes alternadas, em que as ímpares correspondiam a um trovador e as pares a outro e ambos se obrigavam a manter a mesma estrutura versificatória até o fim, o debate podia receber a designação de *tensó* (tenção) ou de *joc parti*. Ambas diferem em que na *tensó* o debate se desenvolve livremente do ponto de vista temático, e no *joc parti* ou *partimen* o primeiro contendor coloca para o adversário uma alternativa, isto é, um problema que admite duas soluções, ficando o adversário com o direito de escolher uma delas e a promessa do desafiante de manter a tese contrária" (SPINA, 1971, p. 141-2). São famosas as *tenções* que têm Lourenço Jograr como um de seus autores: tomado pelos trovadores de alta linhagem como a figura típica do jogral vilão, um simples jogral de cítola, com pretensões a subir na hierarquia artística e fazer da arte um meio de subsistência, está sempre a se defender das agressões de seus companheiros de ofício. LAPA 218, transcrita no final deste trabalho, constitui um exemplo dessas *tenções*.

4. Este mesmo clima de debate, de disputa é percebido quando uma composição agressiva provoca uma resposta por parte do artista agredido. Podemos falar em termos de pares de composições escarninhas: na primeira o agressor tece críticas a alguém que se defende na segunda cantiga. Dessa forma, estabelece-se uma espécie de diálogo entre os

dois oponentes, em que o ataque e a resposta ocupam, separadamente, um cantar inteiro. Não sabemos se estes pares de cantigas seriam apresentadas ao mesmo tempo, num mesmo evento festivo da corte.

Constitui exemplo deste fenómeno o par LAPA 82 / LAPA 237: na segunda, D. João Soárez Coelho acusa Vuitoron de ter sido nomeado abusivamente juiz em matéria de trovar, por motivo da disputa das amas e tecedeiras, provocada por uma cantiga de amor na qual o fidago celebra uma ama de meninos.

É neste contexto que a repetição constitui procedimento decisivo para a sensibilização do ouvinte (TANNEN, 1987) e estabelecimento de laços entre cantores/poetas e ouvintes e deles com a mensagem das cantigas satíricas sob análise.

3. PROCEDIMENTOS DE REPETIÇÃO

3.1 Repetição de itens lexicais

A repetição de palavras no corpo da composição constituía procedimento poético conhecido tanto pelos trovadores provençais como pelos galego-portugueses. Neste trabalho levaremos em conta, primordialmente, as estratégias apontadas na *Arte de Trovar*, tratado poético fragmentário que precede o Cancioneiro da Biblioteca Nacional datado da primeira metade do século XIV.

Neste tratado são feitas referências aos recursos estilísticos do *dobre* e do *mordobre* usados pelos trovadores peninsulares. "Dobre /h/e dizer h~ua palaura cada cobra duas vezes ou mays, mays deuen /n/a meter na cantiga mui gardadamente. E conuen, como a meteren en h~ua das cobras, que asy o metan nas outras todas. (...) E outrossy o deue/n/ de meter na fiinda per aquela manera. Mozdobre /h/e tanto come dobre, quanto he no entendimento das palauras, mays as palauras desuayran se, porque mudan os tempos. E como uos iá dixi do dobre, outrossy o mozdobre en aquela guisa e per aquela manera que o meteren en h~ua cobra, assy o deue /n/ y meter mas outras ena fijnda, pera seer mays comprimento".

Entendemos que tais casos correspondiam a processos estilísticos caracterizados pela reiteração vocabular simétrica, isto é, repetição do vocábulo no mesmo lugar em todos os versos, como documenta CUNHA (1961, p. 201); o filólogo brasileiro mostra ainda que o dobre não correspondia perfeitamente ao tipo de rima gramatical a que os trovadores occitânicos davam o nome de *rims equivocs*. Por *rims equivocs* entendia-se a repetição, em lugares determinados de uma estrofe, de palavras foneticamente idênticas, mas de significação diversa, ou que se prestavam a duplo sentido. CUNHA afirma não ser a diversidade de sentido requisito para caracterização do dobre.

SPINA propõe-nos as seguintes definições: "*Dobre*: expediente poético que consistia na repetição de uma palavra em dois ou mais lugares da estrofe, de preferência no primeiro e último versos; a colocação variava, pois a palavra podia ser colocada em outros lugares e até repetir-se no final de todos os versos" (SPINA, 1991, p. 372). "*Mordobre*: artifício vocabular que consiste na repetição de palavra nas suas formas cognatas, derivadas. Corresponde a *rims derivatius* da técnica poética provençal" (SPINA, 1991, p. 390).

A análise dos casos de repetição de palavras adiante discriminados levou-nos a concluir que apenas podemos chamar de dobre e mordobre tais ocorrências se acatarmos o ponto de vista de SPINA, pois não conseguimos perceber por parte dos trovadores peninsulares maior preocupação pela reiteração vocabular simétrica, isto é, repetição de vocábulos ou de seus cognatos em lugares determinados de uma estrofe. Observamos também que os poetas não põem em prática os preceitos da *Arte de Trovar*, seja com relação à quantidade excessiva de casos de repetição, seja com relação à reiteração de palavras em todas as estrofes, inclusive na finda, o que acontece apenas em LAPA 238, em que se repete o verbo *trobar*.

CASOS DE DOBRE

verso

- LAPA 43 6 *e dix'* eu que cuidávades en al,
 12 *e diss'*el: - Pois por que rimou aqui?
 13 *Edix'*eu: - De pran, non *diss'*el assi,
 17 *igual*, non dev'o trobador a perder;
 20 nunca cantar *igual* fez nen rimou,

LAPA 82 18 *cantar julgamos* de bon trobador;
19 mais *cantar* d'ama nen de tecedor
20 nunca *julgamos*: vó-lo saberedes

LAPA 130 4 ca sabe *ben* fiar e *ben* tecer
5 e talha mui *ben* bragas e camisa;
25 do que a ama con sa mão *faz*;
26 e *alfaz ben*, como diz seu marido;
27 *faz* bon souriç'e lava *ben* transsido
28 e deita *ben* galinha choca assaz.

LAPA 175 2 já quê *filhan* sempre de mia razon
3 e outrossi ar *filhan* a mi son;

LAPA 215 8 e se *eu* fosse u foron escançadas
9 aquestas *novas* de que *ti* falei,
10 Lourenço, gran verdade *ti* direi,
11 toda-las *novas* foran acaladas
12 mais a min e *ati* poss'*eu* ben defender

LAPA 237 16 e ar chamad'o *comendador* i,
17 que fezeron *comendador* sen mi
18 de mias comendas, per *força* de rei
21 ca todas estas son *forças* de rei.

LAPA 238 3 e que trobava por *donas* mui boas;
7 por ricas *donas* nen por infançoas.
12 eu vos farei que nen un *trobador*
16 que troben os melhores *trobadores*
19 e o coteife que for *trobador*;

LAPA 382 2 *en seus cantares*, por Santa Maria,
6 feze-s'el *en seus cantares* morrer;

CASOS DE MORDOBRE versos

LAPA 4 11, 12 = rimava, rimou
20, 21 = cantar, cantares

LAPA 82 1, 5 = t~eedes, t~ee
2, 6, 6 = trobades, trobar, trobamos
8, 9, 10, 12, 14 = trobar; trobade, trobedes
trobamos, trobar, trobedes
17, 18 = direi, dizedes

LAPA 130 2, 4, 7 = soube, sabe, sábia
9, 11, 12 = sabemos, sabe, sabe

LAPA 151 4, 5 = podedes, poder

LAPA 175 9, 11, 13 = seguides, seguísseades, seguides
22 = soubestes, saber

23, 25 = fazer, fazestes

LAPA 215 2, 5 = dizer, di-(lh')

LAPA 237 2, 7 = julgar, julgardes

3, 4, 5 = trobar, trobei, trobei

12, 14 = julgar, julgade

16, 17, 18 = comendador, comendador,
comendas

LAPA 238 3, 6, 7 = trobava, trobe, trobar

8, 11 = queixar, queixedes

12, 13, 14 = trobador, trobe, trobe

16, 20 = troben, trobe

22, 23 = trobar, trobe

LAPA 361 6, 7 = faço, fazes

8, 9 = sei, sab'

13, 14 = cantar (nome), cantado

18 = cantigas, cantar

LAPA 382 1, 6 = morreu, morrer

LAPA 401 3, 6 = trobadores, trobador

2, 4 = fazer, faça

15, 16 = pesará, pesar, pesar (nomes)

A análise dos exemplos enumerados levou-nos à seguinte conclusão: apenas o uso reiterado do vocábulo *pesar*, ora como nome, ora como verbo na estrofe III de LAPA 401 nos remete à noção de *rims equivocs* da poesia provençal; de fato, o vocábulo em questão assume no verso 2 significação diversa daquela que tem no verso 1, além de não pertencer à mesma classe de palavras. A nosso ver, fica evidente o uso intencional do vocábulo *pesar* por parte do trovador interessado em criar um equívoco.

Resta-nos fazer algumas considerações a respeito de um artifício poético não relacionado na Poética do CBN, mas conhecido pelos artistas galego-portugueses como atestam as cantigas sob análise. Trata-se do emprego da *palavra-rima*, que correspondia "non solo la parola ripetuta

alla rima nello stesso verso di tutte le strofe, ma anche quella ripetuta, sempre in rima, in luoghi diversi della stessa strofa: in genere tale caratteristica è presente negli stessi versi di tutte le strofe, ma la parola ripetuta varia da strofa a strofa" (TAVANI, 1967, p. 28). Registramos casos de palavra-rima em:

LAPA 43	I 3, II 2 = dizer
LAPA 237	I 4, 7 = eu
	II 4, 7 = fiz
	III 4, 7 = rei
LAPA 238	I 4, II 1 = queixar
	II 5, III 5 = trobador
LAPA 361	I 6, III 4 = cantar (nome e verbo)
LAPA 382	I 5, II 6 = fazer
LAPA 401	I 2, III 5 = fazer

Fica evidente que não constituiu preocupação dos poetas galego-portugueses a repetição da palavra-rima nos mesmos versos de cada estrofe; por isso, o uso metódico de tal artifício por João Soares Coelho em LAPA 238 e, principalmente, em LAPA 237, mostra toda sua perícia de poeta conhecedor da técnica de bem trovar, todas as suas reais possibilidades versificatórias, das quais ele, de fato, muito se orgulhava.

O uso da palavra-rima corresponde, a nosso ver, a mais um argumento a favor da tese de que a repetição constituiu o princípio básico estruturador da matéria poética lusó-galega. E de forma mais eloqüente tal obsessão repetitiva se evidencia na composição de Pedr'Amigo de Sevilha LAPA 316, *Joan Baveca e Pero d'Ambroa*, em que fundo e forma se harmonizam de maneira surpreendente. Nela são idênticos, em todas as estrofes, os versos 1, 4, 7; estamos diante de um exemplo de *canção redonda*. Tal estrutura, na opinião de C. MICHAËLIS DE VASCONCELOS, evidencia um profundo conhecimento das literaturas provençal e francesa por parte do autor, que procura tornar mais variada sua obra, pelo menos formalmente, empregando processos mais difíceis, como é o caso do *leixa-pren* da *canção redonda* (CA, II, p. 598-9). Sabemos que o rótulo galego-português *leixa-pren* nomeia o processo métrico que con-

siste na subordinação de uma estrofe à anterior, isto é, o trovador inicia uma estrofe reproduzindo o último verso da estrofe anterior ou, simplesmente, repetindo no início da estrofe uma palavra ou expressão da estrofe precedente até o fim da cantiga. "Uma variedade de *leixa-pren* é a chamada pelos provençais *cansó redonda* ou *canção redonda*, que abre e fecha a estrofe com o mesmo verso" (SPINA, 1991, p. 384).

Argumentos diversos tentam dar conta da origem de tal procedimento reiterativo; entretanto, quer seja ele de origem popular, quer seja de origem religiosa, a cantiga sugere um aproveitamento particular do processo por parte da poesia culta de Pedr'Amigo de Sevilha. Nesta composição, a inépcia de Joan Baveca e Pero d'Ambroa em conduzir sua tenção fica magistralmente expressa na repetição dos versos 1, 4, 7, reiteração que não desempenha apenas um papel meramente artificial, ornamental, mas passa a fazer parte essencial do poema, exigida pelo seu próprio conteúdo. Nesse sentido é que podemos falar em termos de coerência interna da cantiga: tema e forma se fecham num todo indissolúvel, fato ainda mais evidente na repetição do verso-chave não só no início e no fim da estrofe, como era norma provençal, mas também no meio da estrofe, o que imprime à cantiga uma fisionomia todo especial. Tal requinte só poderia ser utilizado por poetas perfeitamente conscientes de sua atividade artística e dos recursos de que dispunham para a realização de sua arte.

3.2 Paralelismo semântico

Pelo menos em 10 (dez) das 12 (doze) cantigas específicas (excluídas LAPA 237 e LAPA 151) ocorre a repetição da mesma idéia, do mesmo pensamento elaborado na 1a. estrofe, ainda que contrabalançada pela variação de forma; ou seja, as 2a. e 3a. estrofes (e também a 4a. em LAPA 130) são apresentadas como eco ou mero desdobramento das idéias da primeira, correspondendo a exemplos do que ASENSIO rotula de paralelismo semântico ou conceitual (ASENSIO, 1970, p. 113). Cada estrofe corresponde a uma unidade orgânica formal e, conseqüentemente, temática, praticamente independente das demais; dizemos que, de fato, as composições correspondem a um conjunto de blocos relati-

vamente autônomos; o que empresta a cada uma delas uma unidade mais solta, mais livre.

Em síntese, cada estrofe parece encerrar uma elaboração mental em torno dos mesmos objetos, das mesmas idéias, que se apresentam repetidas de uma forma diversa ou numa perspectiva algo modificada no decorrer da composição. Parafrazeando ASENSIO, as cantigas em estudo correspondem a um jogo de paridades conceituais e de ecos dissimulados (ASENSIO, 1970, p.105).

Observemos a composição LAPA 215, de Joan Garcia de Guilhade: em todas as estrofes é repetida a idéia de que em nenhum momento de sua carreira artística infringiu os cânones trovadorescos ao louvar uma ama de meninos, como o fez Joan Soárez Coelho. Esta mesma idéia aparece reiterada na finda, correspondendo ao fecho da composição, o que evidencia o significado particular a ela conferido pelo trovador. Com leves alterações de forma, ela reaparece em cada uma das unidades estróficas da cantiga.

- I que louv'eu donas, mais nunca por mi,
mentr'eu viver, seran amas loadas.
- II ca nunca eu donas mandei tecer
nen lhis trobei nunca polas maladas.
- III mais pero nunca con donas teci
nem trobei nunca por amas onradas;
finda Lourenço, di-lhe que sempre trobei
por boas donas e sempr'estranei
os que trobavan por amas mamadas.

A mesma técnica é utilizada por Joan Soárez Coelho em LAPA 238, ao enfatizar a idéia de que ricas donas e infanços apenas poderiam ser objeto das atenções de trovadores de alta linhagem.

- I que non trobe quen trobar non dever
por ricas donas nem por infanços.
- II non trobe en talho se non de qual for,
nen ar trobe por mais altas pessoas,
- III que troben os melhores trobadores
polas mais altas donas e melhores,

A figura do legislador aparece nas 3 estrofes da composição, representada pelo meirinho na 1a.(v. 4) e na 2a.(v.10) e pelo Rei, na 3a.(v.15).

Em LAPA 401, Pero Mafaldo torna claro, exhaustivamente, que Pero d'Ambroa ficará desgostoso com a posição que os trovadores de alta linhagem pretendem assumir diante das pretensiosas aspirações de artistas de classe social inferior. Este pensamento inicia cada uma das estrofes.

- I Pero d'Ambroa, averedes pesar
do que nós ora queremos fazer:
- II E pesará a vós muit', eu beno sei,
do que vos eu direi, per bõa fé:
- III Ar pesará-vo-l'o que vos disser
(este pesar, e pesar con razon):

Finalmente, em LAPA 361, Pero da Ponte confirma, em cada uma das estrofes, que o grande mérito de Sueir'Eanes não consistia em compor versos tecnicamente perfeitos e sim em servir de assunto para excelentes cantares que o próprio autor e outros trovadores elaboravam, escarnecendo-o.

- I mais desto se pod'el gabar:
que, se m'eu faço bon cantar,
a ele mi o soio fazer.
- II tan venturad'en ~ua ren:
se lh'algun cantar faz alguen,
de lhi mui cantado seer;
- III ca lhi troban en tañ bon son
que non poderian melhor;
e por est'avemos sabor
de lhis as cantigas cantar.

Os poetas não se satisfazem com a mera repetição de palavras ou de estruturas sintáticas, tão ao gosto popular: "La repetición pura e simple no satisface a una estética cada vez más refinada", esclarece

ASENSIO (1970, p. 78) e nós acreditamos que os autores das cantigas em pauta estavam perfeitamente conscientes de que tinham capacidade de criar poemas em que poriam em prática artifícios mais complexos e requintados, que os distanciavam da simples alternância automática de sinônimos, tão comum nas populares cantigas de amigo.

Impõe-se uma observação: em todos os exemplos arrolados, uma idéia formulada na 1a. estrofe se repete nas demais, ainda que com roupagem lingüística levemente alterada. Neste caso, seria mais adequado falarmos em paráfrase, ou formulações parafrásticas por meio das quais "se estabelece entre um enunciado de origem e um enunciado reformulador uma relação de equivalência semântica, responsável por deslocamentos de sentidos que impulsionam a progressividade textual" (HILGERT, 1993, p. 115).

Os dois procedimentos abaixo arrolados podem ser considerados caracterizadores dessa tendência paralelística.

1. A repetição de conjuntos equivalentes, que estabelecem correspondência entre uma estrofe e outra, ou entre uma oração e outra. Aos exemplos já citados, juntamos a composição LAPA 382, de Pero Garcia Buralês, em que o autor faz chacotã do tema convencional *morrer de amor*, repetindo, em todas as estrofes, inclusive na finda, a idéia de que Roí Queimado morre em cada um de seus cantares mas tem o poder de ressurgir ao terceiro dia.

- I feze-s'el en seus cantares morrer;
mais resurgiu depois, ao tercer dia.
 - II enos cantares que fez, á sabor
de morrer i e des i d'ar viver.
 - III e faz-/s'/ en seu cantar morte prender,
des i ar vive. Vedes que poder
- finda E se mi Deus a mi desse poder
- qual oj'el á, pois morrer, de viver,

Observamos também nesta composição um outro procedimento paralelístico, bastante comum na poesia de cunho popular, que corresponde ao desdobramento de expressão sinônimas.

E non á já de sa morte pavor
se non, sa morte mais la temeria

Por outro lado, podemos opor *haver sabor*-a *temer* ou *haver pavor*. Neste caso, estaríamos diante de um processo de desdobramento de um conceito mediante a expressão negativa do pensamento oposto.

2. A ligação entre os versos, o fluir do pensamento pela estrofe inteira, o que atenua o isolamento demasiado rígido de cada verso, seria um outro índice desse paralelismo semântico. Referimo-nos ao processo de *encavalgamento* ou *verso corrido*. São oportunas as palavras de ASENSIO sobre tal artifício: "El período se enreda mediante incisos, precisiones adverbiales y oraciones subordinadas, cubriendo ordinariamente la estrofe íntegra, en una especie de meandros y caracoles sintácticos que se dilatan hasta el estribillo. (...) El ritmo fluido busca los encabalgamientos de un verso sobre otro, oponiendo la melodía sintáctica a la métrica" (ASENSIO, 1970, p. 99-100). O tratado métrico do CBN não faz qualquer referência a este artifício bastante valorizado pelos artistas em pauta.

ASENSIO vê no encavalgamento um artifício característico da poesia cortesã, poesia elaborada por e para uma minoria refinada, pois mostra querer fugir do golpe monótono, "tamborilado" da canção vulgar.

LAPA 151

- I ... pois vos, jogar, trager
non vos vej'est', e comprar nen vender
nono pod'ome, pero xe quiser,
- II Buscade per u, como ou onde quer
ajades est',.....

LAPA 175

- III Por maestria soubestes saber
da razon alh~ea vossa fazer

LAPA 215

- finda Lourenço, di-lhe que sempre trobei
per bõas donas e semp'estranei
os que trobavan por amas mamadas.

Em todos os casos selecionados percebemos que o período flui sem interrupção nem pausa importante, com suas idéias entremeadas ou estreitamente relacionadas por meio de conjunções e pronomes relativos. Entretanto, este fluir contínuo do pensamento não se restringe a poucos versos de uma composição; muitas vezes percebemos que uma idéia é levada progressivamente até o final da cantiga, sem que se disperse no seu desenrolar. Por exemplo, fica evidente que toda a graça de LAPA 316 resulta exatamente da sucessão de assuntos escolhidos como ponto de partida para uma tenção que, entretanto, não se concretiza pela incapacidade dos poetas, que permanecem numa altercação sem fim. No decorrer da cantiga o autor insiste na posição ridícula dos artistas à cata de inspiração. É digna de nota a expressividade da partícula reiterativa *ar* (de novo).

Este mesmo processo de acumulação de idéias pode ser detectado em LAPA 130, em que Fernan Garcia Esgaravunha desfia um rosário de pormenores ridículos caracterizadores da ama louvada por Joan Soárez Coelho. Nas duas composições recriam-se, nas estrofes, situações, quadros diferentes que correspondem ao tema de cada uma das cantigas. Tal procedimento nos remete às *cantigas de ata finda*, de que trata o 3o. capítulo da 4a. parte da *Arte de Trovar*. Explica-nos LAPA: "O Terceiro (capítulo) versa sobre as cantigas de até finda, que T. Braga persistia em chamar erroneamente atéúda. O processo métrico que consiste em levar o pensamento ininterruptamente até o fim da cantiga, é característico da nossa poesia e quase desconhecido da poesia francesa e provençal. (...) Explicar-se-á talvez pelo empenho em não deixar dispersar a emoção e levá-la até ao cabo da cantiga." (LAPA, 1970, 1970b, p. 204)

O fato de que a articulação lógico-sintática de um verso a outro, ou de uma estrofe a outra se faz mediante os conectores *e*, *que*, *pero*, *ca* fica perfeitamente documentado nas cantigas que compõem o corpus sob análise.

4. FUNÇÕES E EFEITOS DA REPETIÇÃO

A análise dos procedimentos reiterativos utilizados nas cantigas, na seção 3 do presente estudo, bem como as observações sobre o

que chamamos de suas condições de produção; na seção 2, mostram ser possível levarmos em conta o fenômeno da repetição sob dois prismas diferentes, ainda que complementares: 1. enquanto mecanismo coesivo (textualizador); 2. como recurso retórico ou argumentativo.

Estamos conscientes da dificuldade de estabelecer distinções claras entre funções textuais e funções discursivas, em termos de exclusividade de uma delas numa dada ocorrência de repetição. Concordamos com MARCUSCHI quando afirma operar a repetição em dois níveis interligados e que ela se caracteriza, em geral, como multifuncional (MARCUSCHI, 1992, p.114). Apesar disso, optamos por considerá-las em separado.

4.1 A repetição como mecanismo estruturador do texto (função textual)

A continuidade de sentidos no texto das cantigas sob análise é assegurada pelo uso de um recurso de manutenção temática que é a recorrência dos mesmos itens lexicais (casos de dobre e palavra rima) muitas vezes também morfologicamente relacionados (casos de mordobre). Trata-se de mecanismo de coesão seqüencial frástica (KOCH, s/d, p. 05), voltado para as atividades do emissor da mensagem poética e, por isso, na forma de auto-repetições. Entendemos correlação seqüencial como uma "relação textual em que o aspecto referencial é pressuposto, mas não é enfocado; (...) é uma progressão linear produzida numa relação direta com os materiais lingüísticos envolvidos na organização e condução informacional" (MARCUSCHI, 1992, p. 117).

Em síntese, a repetição dos mesmos itens lexicais não só contribui para a coerência discursiva, mas também assegura o estabelecimento da continuidade tópica nas cantigas.

4.2 A repetição como recurso retórico (função discursiva)

Pensamos ser válido afirmar que a elaboração não só das cantigas sob análise, mas das cantigas de escárnio e mal dizer em geral, foi determinada por um objetivo particular, uma finalidade específica, isto

é, a persuasão, processo em que se distinguem, nas cantigas sob análise, três aspectos fundamentais, a nosso ver, na essência, indissociáveis um do outro, mas que predominam separadamente numa e noutra cantiga: ensinar, convencer, divertir.

Evidencia-se um certo didatismo em algumas composições como LAPA 151, LAPA 238, LAPA 401, LAPA 175. Por outro lado, em alguns cantares podemos vislumbrar que o objetivo do artista é divertir a plateia com alusões a fatos considerados pitorescos e jocosos por seus colegas de atividade: é o caso de LAPA 130, em que é descrita a ama de Joan Soárez; ou de LAPA 382, em que o autor faz chacota de um tema convencional do lirismo galego-português, o *morrer de amor*; ou ainda de LAPA 316, em que Joan Baveca e Pero d'Ambroa nos são apresentados como poetas incompetentes. Por fim, em outros cantares percebemos seus autores preocupados por convencer seus interlocutores da validade de suas posições: é o caso de LAPA 82, LAPA 215, LAPA 237, LAPA 43, LAPA 361.

Cada um dos autores em pauta se propõe a persuadir seus ouvintes da procedência de suas idéias, isto é, buscam a adesão de seus interlocutores. Neste caso, as repetições semanticamente baseadas constituem estratégia privilegiada para o alcance de tal objetivo. Correspondem a casos de repetições auto-realizadas, ou de iniciativa do próprio artista.

Este fato se evidencia com clareza na canção redonda LAPA 316 e ainda nas composições LAPA 231, LAPA 215, LAPA 361, em que relações parafrásticas se estabelecem entre segmentos de cada uma de suas estrofes. Efeitos de sentido especiais resultam da repetição de idéias, como os de sarcasmo, ofensa, humilhação, ironia. A repetição de situações ridículas que envolvem as figuras criticadas produzem mesmo efeitos de comicidade, como em LAPA 238, LAPA 43 e, principalmente, na canção redonda de Pedr'Amigo de Sevilha.

Por outro lado, as cantigas, de fato, não veiculam exclusivamente informação nova. Ao contrário, ancoram informações possivelmente novas ou ironicamente veiculadas como tal por seus autores em informações compartilhadas pelo público a que se destina. Como dissemos na seção 2, estabelece-se entre cortesãos e comunidade de artistas,

também estes emissores e receptores da mensagem poética, uma espécie de cumplicidade e todos se riem de fatos de domínio comum, relacionados, em princípio, com a atividade mesma do artista. Uma atitude ou disposição sorridente perante a vida é a tônica das cantigas, exatamente porque o cômico nasce quando os homens, reunidos em comunidade, dirigem sua atenção para um dentre eles, que passa a ser o foco de considerações inteligentes por parte do observador; em outras palavras, o riso passa a corresponder a certas exigências da vida em comum, tendo, obrigatoriamente, um significado social (BERGSON, 1978, p. 06).

Parafrazeando TANNEN, poetas/cantores e ouvintes respondem a padrões de discurso conhecidos; sensibilizam-se por sentirem uma identificação que resulta do fato de serem chamados a participar do processo de formação de sentido: o público ouvinte coopera com grande parte do sentido e esta participação contribui para a sensação de um universo compartilhado, de coerência no mundo, ao mesmo tempo que contribui para a persuasão (TANNEN, 1986, p. 07). São oportunas as palavras de PIDAL: "Desde luego la poesía juglaresca mira hacia sus oyentes, no sólo en el momento de la recitación, sino desde la poetización misma." (PIDAL, 1969, p. 243)

Neste contexto, a repetição mostra-se procedimento decisivo para elaboração ou criação de uma atmosfera única, a do mundo particular dos artistas da palavra e do canto galego-portugueses.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As observações arroladas no presente estudo mostram terem sido as cantigas satíricas, ou os cantares de escárnio e mal dizer do cancioneiro luso-galego, uma poesia extremamente comprometida com o seu tempo, na medida em que o seu conteúdo era fornecido basicamente pelos acontecimentos do cotidiano palaciano ou por desavenças pessoais entre artistas do canto e da palavra.

Dissemos, na seção 2, que elas dão conta de que trovadores, jograis e segréis trocavam idéias a respeito do seu trabalho artístico e o

produto disso é um conjunto de composições cujos autores se dirigem, quase sempre agressiva e ironicamente, a seus colegas de ofício, tecendo considerações a respeito da arte de trovar. Entretanto, não é por isso que podemos dizer que todas as cantigas escarninhas, exceção feita às tenções, constituem diálogos entre poetas/cantores, pois cada uma delas corresponde à fala de apenas um dos interlocutores. As cantigas não indicam que agressor e agredido, ou emissor e receptor da mensagem poética alternam, num mesmo momento, seus papéis de falante e ouvinte num determinado contexto conversacional. Por outro lado, o texto das cantigas constituem produto acabado de um processo de elaboração que pressupõe planejamento temático e planejamento lingüístico: os artistas sabiam pôr em prática um conjunto de normas, de convenções e padrões literários. Apesar de tudo isso, o tom de conversação constitui característica inequívoca desses cantares, para o qual contribuem os procedimentos arrolados na seção 2.

Por isso, pensamos que as cantigas sob análise constituem material indispensável para confirmação da hipótese de que o discurso literário faz uso da dinâmica da conversação (TANNEN, 1986) porque os procedimentos utilizados para elaboração do texto poético/literário não são privativos da poesia/literatura, antes são os da língua falada utilizados com objetivos estéticos. A explicação para isso reside no fato de discurso falado e discurso poético, ambos pressuporem envolvimento entre falante/emissor e ouvinte/receptor e deles com a mensagem poética. E a repetição constitui exemplo indiscutível de estratégia de envolvimento; mais que isso, marca de língua falada no discurso literário das cantigas satíricas galego-portuguesas.

BIBLIOGRAFIA

- ASENSIÓ, E. (1970) *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. 2. ed. aum. Madrid, Gredos.
- BERGSON, H. (1978) *Le rire*. Paris, Presses Universitaires de France.
- CANCIONEIRO DA AJUDA - CA (1904) Edição crítica e comentada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Halle, A. S. Niemeyer, 2 vols.

- CANCIONEIRO DA BIBLIOTECA NACIONAL - CBN (1949-1964) Antigo Collocci-Brancutti. Edição semi-diplomática de Elza Paxeco e José Pedro Machado. Lisboa, Revista de Portugal, 8 vols.
- CUNHA, C.F. (1961) *Estudos de poética trovadoresca*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro.
- HILGERT, J.G. (1993) *Procedimentos de reformulação: a paráfrase*. In PRETI, D. et alii. *Análise de textos orais*. São Paulo, FFLCH/USP.
- KOCH, I.V. (s/d) *A repetição como mecanismo estruturador do texto falado*. Mimeo.
- LAPA, M.R. (1965) *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*. Coimbra, Editorial Galaxia.
- _____ (1970) *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*. 2. ed. rev. e acresc. Coimbra, Editorial Galaxia.
- _____ (1970) *Lições de literatura portuguesa*. 7. ed. rev. Coimbra, Coimbra Editora.
- MARCUSCHI, L.A. (1972) *A repetição na língua falada: formas e funções*. Tese de Titularidade em Lingüística. Recife, UFPE. Mimeo.
- RODRIGUES, A.C.S. (1979) *Uma teoria literária nas entrelinhas da sátira galego-portuguesa*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH/USP. Mimeo.
- _____ (1973) *Língua falada e língua escrita*. In PRETI, D. et alii. *Análise de textos orais*. São Paulo, FFLCH/USP.
- SPINA, S. (1991) *A lírica trovadoresca*. 3. ed. refund. e atual. São Paulo, Editora da USP.
- _____ (1971) *Manual de versificação românica medieval*. Rio de Janeiro, Edições Gernasa.
- TANNEN, D. (1986) *Ordinary conversation and literary discourse: coherence and the poetics of repetition*. Mimeo. Georgetown University. To appear in the *Annals of the New York Academy of Science*.
- TAVANI, G. (1967) *Repertório metrico della lirica galego-portoghese*. Roma, Ed. dell'Ateneo.

ANTOLOGIA DOCUMENTAL

LAPA 43 (CBN 1585; CV 1117)

Sueir'Eanes, un vosso cantar
nos veo ora un jogar dizer,
e todos foron polo desfazer,
e puinhei eu de vo-lo emparar;
e travaron en que era igual;
e dix'eu que cuidávades en al,
ca vos vi sempre, da questo guardar,

5

E outro trobador ar quis travar
en ~ua cobra; mais, por voss'amor;

10 emparei-vo-l'eu, non vistes melhor:
"que a cobra rimava en un lugar";
e diss'el: - Pois por que rimou aqui?
E dix'eu: - De pran, non diss'el assi,
mais tenho que xa errou o jogar.

15 E, amigos, outra ren vos direi:
polo jogar a cantiga dizer
igual, non dev'o trobador a perder;
eu por Sueir'Eanes vo-lo ei:
ca dê-lo dia en que el trobou,
20 nunca cantar igual fez nen rimou,
ca todos os seus cantares eu sei.

Afonso Eanes de Coton

LAPA 82 (CBN 1481; CV 1092)

Joan Soárez, pero vós teedes
que trobades en esta terra ben,
quero-vos en conselhar ~ua ren:
aqui fazed'esso que [b]en sabedes,
5 ca aqui t~ee vós por sabedor
de trobar; mais nós trobamos melhor
[e] ben entendemos com'o fazedes.

E se vós de trobar sabor avedes,
qui trobade - faredes i sen -
10 e non trobedes cabo Santarén,
con esses juizes que vós queredes,
ca ben trobamos d'escarnh'e d'amor;
mais se avedes de trobar sabor,
Martin Alvel' é aqui con que trobedes.

15 E por travar no que non conocedes
non daríamos nós nada poren,
ca vos direi [or]'o que vos aven
en estes juizes que vós dízedes:
cantar julgamos de bon trobador,
20 mais cantar d'ama nem de tecedor
nunca julgamos: vo-lo saberedes.

Airas Pérez Vuitoron

LAPA 130 (CBN 1511; CB 384)

Esta ama, cuj' é Joan Coelho
per boas manhas que soub'aprender,
cada u for, achará bon conselho:
ca sabe ben fiar e ben tecer
5 e talha mui ben bragas e camisa;
e nunca vistes molher de sa guisa
que mais límpia vida sábia fazer;

Ant', é oje das molheres preçadas
que nós sabemos en nosso lugar,
10 ca lava ben ed faz boas queijadas
e sa be ben moer e amassar
e sabe muito de bõa leiteira.
Esto non digu'eu por ben que lhi queira,
mais por que est'assi, a meu cuidar.

15 E seu marido, de crastar verrões,
non lh'achan par, de Burgos a Carrion,
nen [a] ela de capar galiões
fremosament', assi Deus mi pardon.
20 Tod'esto faz; e cata ben argueiro
e escanta ben per olh'e per calheiro
e sabe muito bõa escantaçon.

Non acharedes, en toda Castela,
graças a Deus, de que mi agora praz,
melhor ventrulho nen melhor morcela
do que a ama con sa mão faz;
25 e al faz ben, como diz seu marido;
faz bon souric'e lava ben transsido
e deita ben galinha choca assaz.

Fernan (D.) Garcia Esgaravunha

LAPA 151 (CBN 1515; CB 388)

Jogar, tres cousas avedes mester
pera cantar, de que se paguen en:
é doair'e voz e aprenderdes ben,
que de voss'o non podedes aver

5 nen emprestado, nen end'o poder
non á de dar-vo-l'ome nen molher.

Se[n] ~ua destas nunca bon segrel
vimos en Espanha, nen d'alhur non ven,
e sen outra, que a todos conven:

10 seer [de bon] sen; pois vos, jograr, trager
non vos vej'est', e comprar nen vender
nono pod'ome, pero xe quiser,

Buscade per u, como ou onde quer
ajades est'; e, jograr, se vos ten
15 proi de trobar, terria-vos por sen
furtarde-l'a queno sabe fazer;
desto podedes guaanhar ou perder,
tanto que x'ome a verdade souber.

Gil Pérez Conde

LAPA 175 (CV 1007)

Maestre, todolos vossos cantares
já quê filhan sempre de mia razon
e outrossi ar filhan a mi son;
e non seguides [i], ontre milhares,
5 senon aquestes de Cornoalha;
mais este[s] seguides ben, sen falha,
e non trobades per tantos logares.

D'amor e d'escarnh', en todas razões,
os seguides sempre; ben provado
10 eu o sei que avedes filhado;
ca, se ar seguissedes outros sões,
non trobaríades peor poren;
pero seguides os nossos mui ben
e já ogan'i fezeistes tenções,

15 En razon dun escarnho que filhastes
e non[o] metestes ascondudo;
ca já quê era de Pedr'Agudo
essa razon en que vós i trobastes;
mais assi a soubestes vós deitar

20 antr' ~uas rimas e entravincar,
que toda vo-la na vossa tornastes.

Por maestria soubestes saber
da razon alh ~ea vossa fazer
e seguir sões, a que vos deitastes;

25 E gran sageza fezeistes de pran;
mais los trovadores travar-vos-an
já quê nos tempos, que ben non guardastes.

Gonçal'Eanes do Vinhal

LAPA 215 (CBN 1501; CB 374)

Par Deus, Lourenço, mui desaguizadas
novas of agor'aqui dizer:
mias tenções quiseran desfazer
e que ar fossem per ti amparadas.
5 Joan Soarez foi; e di-lh'assi:
que louv'eu donas, mais nunca por mi,
mentr'eu viver, seran amas loadas.

E, se eu fosse u foron escançadas
10 aquestas novas de que ti falei,
Lourenço, gran verdade ti direi,
toda-las novas foram acaladas;
mais a mim e a ti poss'eu ben defender'
ca nunca eu donas mandei tecer
nen lhis trobei nunca polas maladas.

15 Cordas e cintas muitas ei eu dadas,
Lourenç', a donas e elas a min;
mais pero nunca con donas teci
nen trobei nunca por amas onradas;
mai-las que me criaron, dar-lhis-ei
20 sempr'en que vivan e vesti-las-ei,
e seran donas de mi sempre amadas.

Lourenço, di-lhe que sempre trobei
por bõas donas e sempr' estranhei
os que trobavan por amas mamadas.
Joan Garcia de Guilhadé

LAPA 237 (CV 1023)

5 Don Vuitoron, o que vos a vós deu
sobre-los trobadores a julgar,
ou non sabia que x'era trobar
ou sabia como vos trobei eu,
que trobei duas veces mui ben;
e, se vos el fez juiz, poren,
de vós julgardes outorgo-vo-l'eu.

10 E, se vos el por esto fez juiz,
Don Vuitoron, devede-l'a seer,
ca vos soub'eu dous cantares fazer,
sen outros seis ou sete que vos fiz,
per que devedes julgar con razon;
[e poren vos digo, Don Vuitoron],
julgad'os cantares que vos eu fizl

15 E pois julgardes como vos trobei,
e ar chamad'o comendador i,
que fezeron comendador sen mi
de mias comendas, per forza de rei;
e o que ora nas alças está,
20 se o en dereit'ei, entregar-mi-as á,
ca todas estas son forças de rei.

Joan Soárez Coelho

LAPA 238 (CV 1024)

5 Joan Garcia tal se foi loar
e enfenger que dava [de] sas doas
e que trobava por donas mui boas;
e oí end'o meirinho queixar
e dizer que fará, se Deus quiser,
que non trobe quen trobar non dever
por ricas donas nen por infançoas.

10 E oí noutro dia en queixar
~uas coteifas e outras cochõas,
e un meirinho lhis disse: -Varõas,
e non vos queixedes, ca, se eu tornar,
eu vos farei que nen un trobador

non trobe en talho se non de qual for,
nen ar trobe por mais altas pessõas,

15 Ca manda 'l-Rei, por que á en despeito,
que troben os melhores trobadores
polas mais altas donas e melhores,
o ten assi por razon, con proveito;
e o coteife que for trobador,
20 trobe, mais cham'a coteifa "senhor";
e andaran os preitos con dereito.

E o vilão que trobar souber,
que trob'e chame "senhor" sa molher,
e averá cada un o seudereito.

Joan Soárez Coelho

LAPA 316 (CBN 1664; CV 1198)

Joan Baveca e Pero d'Ambrõa
começaron de fazer sa tençon,
e sairon-se logo da razon
5 Joan Baveca e Pero d'Ambrõa;
e, porque x'a non souberon seguir,
nunca quedaron pois en departir
Joan Baveca e Pero d'Ambrõa.

10 Joan Baveca e Pero d'Ambrõa
ar foron outra razon começar.
Sobre que ouveron de pelejar
Joan Baveca e Pero d'Ambrõa?:
sobre-la terra de Ierusalen,
que dizian que sabian mui ben
Joan Baveca e Pero d'Ambrõa.

15 Joan Baveca e Pero d'Ambrõa
ar departiron logo no Gran Can;
e pelejaron sobr'esto de pran
Joan Baveca e Pero d'Ambrõa,
dizend': - Ora veeremos quis qual é!

20 E leixei eu assi, per bõa fé,
Joan Baveca e Pero d'Ambrõa.
Pedr'Amigo de Sevilha

LAPA 361 (CBN 1645; CV 1179)

De Sueir'Eanes direi
como lhe de trovar aven:
non o baralha el mui ben
nen ar quer i mentes meter;
5 mais desto se pod'el gabar:
que, se m'eu faço bon cantar,
a ele mi o soio fazer.

Pero - cousa que eu ben sei -
non sab'el muito de trobar,
10 mais en tod'aqueste logar
non poss'eu trobador veer
tan venturad'en ~ua ren:
se [lh'] algun cantar faz,alguen,
de lhi mui cantado seer;

15 Ca lhi troban en tan bon son
que non poderian.melhor;
e por est'avemos sabor
de lhis as cantigas cantar;
mais al vos quer'eu d'el dizer:
20 quen lh'aquesta manha tolher
ben assi o pode matar.

Pero da Ponte

LAPA 382 (CBN 1380; CV 988)

Roí Queimado morreu con amor
en seus cantarés, par Santa Maria,
por ~ua dona que gran ben queria;
e, por se meter por mais trobador,
5 por que lh'ela non quis[o] ben fazer,
feze-s'el en seus cantares morrer;
mais resurgiu depois, ao tercer dia.

Est fez el por ~ua sa senhor
que quer gran ben; e mais vos en diria:
10 por que cuida que faz i maestria,
enos cantares que fez, á sabor
de morrer i e des i d'ar viver.
Esto fez el, que x'o pode fazer,
mais outr'omen per ren nono faria.

15 E non á já de sa morte pavor'
se non, sa morte mais la teméria,
mais sabe ben, per sa sabedoria,
que viverá, des quando morto for;
e faz-[s]'en seu cantar morte prender,
20 des i ar vive. Vedes que poder
que lhi Deus deu, - mais queno cuidaria!

E se mi Deus a mi desse pode
qual oj'el á, pois morrer, de viver,
já mais morte nunca [eu] temeria.
Pero Garcia Burgalés

LAPA 401 (CBN 1514; CB 387)

Pero d'Ambroa, averedes pesar
do que nós ora queremos fazer:
os trobadores queremos poer
que se non faça tanto mal cantar,
5 nen ar chamemos, per nen un amor
que lh'ajamos, nulh'ome trobador
se non aquel[e]que souber trobar.

E pesará a vós muit', eu beno sei,
do que voseu direi, per bõa fé:
10 polo vilão, que vilão é,
pon ora assi en seu degre'el-Rei
que se non chame fidalgo per ren,
se non, os dentes lhi quiten por en;
e diz: "Assi o escarmentarei".

15 Ar pesará-vo-l'o que vos disser
(este pesar, e pesar con razon):

ca nmanda el-Rei que, se demandar don
o vilão ou se chamar segrel
e jograria non souber fazer,
20 que lhi non dé ome [de] seu aver,
mais que lhi filhen todo quant'ouuer.

Pero Mafaldo

ABSTRACT: The purpose of this article is to give an account of reiterative devices (repetition of words and of similar semantic contents) occurring in a set of satirical songs (*cantigas de escárnio* and *cantigas de maldizer*) from the medieval Galician-Portuguese song collections (*cancioneiros*). These songs give evidence of the existence of a group of poets and singers living in close connection with the Iberian courts of the 13th century. These songs are the result of the interpersonal relationships which developed among the members of this group. That is the reason why the conversational tone present in these songs constitute one of their unmistakable characteristics.

Keywords: repetition, conversation, semantic parallelism.