

REFRÃES SEM AUTONOMIA RIMÁTICA NA LÍRICA GALEGO- -PORTUGUESA: UM CONTRA-MODELO

ÂNGELA CORREIA

Universidade de Lisboa

Numa cantiga galego-portuguesa, o refrão reconhece-se pela repetição integral dos versos que o compõem, pela disposição em sequência dos versos repetidos, por estes terminarem cada uma das estrofes e, finalmente, por os versos repetidos serem em número menor que o número dos versos do corpo da estrofe. Estas são, de facto, as características que mais imediatamente identificam o refrão. Há, no entanto, um outro traço que, embora menos notado, caracteriza também a grande maioria dos refrões galego-portugueses. Refiro-me à autonomia rimática. De facto, das cerca de 962 cantigas com refrão¹, em cerca de 835, a rima do refrão é dele exclusiva, ou seja, o refrão é rimaticamente independente do corpo da estrofe.

Sendo certo que cada uma das características do refrão corresponde a uma tendência do modelo de refrão galego-português, também é verdade que os refrões que não apresentam um ou mais dos referidos traços constituem excepções e fazem-se, portanto, notar pelo desvio relativamente ao modelo. É assim com os refrões intercalares ou iniciais, com os refrões cujos versos são em número superior ao número de versos do corpo da estrofe ou, até, com os refrões que apresentam variações de estrofe para estrofe. Do mesmo modo, existe também um conjunto de refrões que contrariam a tendência do modelo para a independência rimática, por retomarem uma ou mais rimas do corpo da estrofe².

Tendo existido a tendência para a composição de refrões com os traços referidos, é natural que ela se tenha reflectido nos esquemas rimáticos e que seja possível observar neles condições especialmente propícias para a composição de refrões com tais traços. Para esta hipótese aponta a constatação de que os esquemas rimáticos mais usados na composição de cantigas com refrão final — **abbacc** e **ababcc** — prevêm dois versos com autonomia rimática, no final das estrofes. As cantigas com refrões intercalares, por seu lado, segundo a mesma tendência para a autonomia rimática, apresentam esquemas com uma rima isolada no interior da estrofe (por exemplo, **aabba**) ou só parcialmente no interior da estrofe (por exemplo, **aaabab**). De acordo com o mesmo raciocínio, os esquemas rimáticos sem as características referidas estariam especialmente vocacionados para a mestria.

¹ Justifiquei este número em *O Refran nos Cancioneiros Galego-Portugueses (Escrita e Tipologia)*. *Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1992, pp. 27-37.

² A lista das cantigas com este tipo de refrão consta de Â. Correia, *O Refran...*, volume *Repertório: Lista por Títulos*, pp. 40-51 e foi elaborada a partir de Tavani, *Repertório Métrico...*, a que me referirei, daqui em diante, como *Rep*. A esta lista falta a referência aos textos a que no "Índice bibliográfico dei poeti e dei testi anonimi" do *Rep* são atribuídos os números 56,7; 116,3 e 121,17. A cantiga 40,4, à qual o *Rep* atribui o esquema **abB**, foi recentemente reeditada por Rip Cohen (*500 Cantigas...*, p. 188) com o esquema **aaBB**, ou seja, com refrão rimaticamente autónomo. Não foram considerados os textos nos que apenas em parte das estrofes há ligação pela rima entre corpo de estrofe e refrão, nem os textos cujo estado fragmentário levanta dúvidas quanto à fórmula estrófica (14,2 e 13; 58,1; 49,5).

Procurando as condições que, num esquema rimático, poderiam ser favoráveis à composição de refrães com ligação rimática ao corpo da estrofe, conclui-se que este tipo de refrão foi elaborado precisamente ao arpejo das tendências observáveis nos esquemas rimáticos das cantigas em que ocorrem. Ou seja, estes refrães não apresentam autonomia rimática, apesar de ocorrerem em textos cujos esquemas rimáticos favorecem a autonomia rimática de refrães finais ou intercalares, ou a mestria.

Em alguns textos, no entanto, parece impor-se outra tendência característica do modelo, que, sendo, no caso, incompatível com a tendência para a autonomia rimática, se sobrepõe a esta. É o que acontece com os refrães que ou se ligavam pela rima ao corpo da estrofe ou apresentariam um número de versos superior ao número de versos do corpo da estrofe. Em alguns casos, porém, nada parece condicionar o trovador a optar por uma ligação rimática entre o refrão e o corpo da estrofe, a não ser a vontade de explorar eventuais efeitos deste tipo de refrão.

Entre os esquemas rimáticos das cantigas cujos refrães não têm autonomia rimática, onze reúnem condições propícias para a construção de refrães finais rímicamente autónomos: 16³ (aaabb), 19 (aaabbb), 37 (aabb), 42 (aabbb), 99 (ababcc), 103 (ababccc), 105 (ababcccc), 139 (abbaacc), 160 (abbacc), 164 (abbaccc) e 167 (abbaccd). Dezasseis, pelo contrário, reúnem condições para a composição de textos de refrão intercalar também rímicamente autónomos: 13 (aaabab), 33 (aabab), 48 (aabcb), 52 (aabccb), 96 (ababcabc), 97 (ababcac), 121 (ababc), 156 (abbacac), 159 (abbabc), 161 (abbacca), 163 (abbaccb), 183 (abbcac), 187 (abbcbc), 189 (abbcca), 193 (abbccb), 255 (abcbede).

Vejam, em cada caso, as opções tomadas pelos autores ao construírem um refrão sem autonomia rimática sobre um esquema rimático que a favorecia.

Nas cantigas elaboradas sobre os esquemas rimáticos 19 (**aaabBB**), 37 (**aabB**), 42 (**aabBB/aabBB**) (1)⁴ — reduções ou ampliações do mesmo —, e 105 (**ababcCCC**) verifica-se que os respectivos autores optaram por compor refrães mais pequenos que o corpo das estrofes, em detrimento da autonomia rimática.

Dos 72 textos registados na *Rep* sob o esquema 99 (**ababcc**), a grande maioria apresenta estrofes com dois versos finais de refrão. A única cantiga com este esquema cujo refrão tem ligação rimática ao corpo da estrofe (**abaBCC**) — **Madre, poys amor ey migo** de Roi Fernandis (2) —, pelo contrário, não segue a mesma tendência para a autonomia rimática, nem mesmo a tendência para que o número de versos do refrão seja inferior ao número de versos do corpo da estrofe. Havendo dois versos de rima *c* isolados no fim da estrofe, o autor opta por alargar o refrão a três versos, abarcando uma rima que, na quase totalidade dos outros textos com o mesmo esquema, pertence ao corpo da estrofe.

Na única cantiga com refrão do tipo em análise, cujo esquema é o 16 (**aaabB**) — **Marinha Crespa, sabedes filhar** (3) —, Pero da Ponte optou por reduzir o refrão a um verso final, apesar de estarem previstos dois versos finais com a mesma rima. É também caso único entre as 15 cantigas com o mesmo esquema rimático.

Nas quatro cantigas feitas com os esquemas 103 (**ababccC**), 139 (**abbaacC**), 160 (**abbacC**) e 164 (**abbacCC**) (4), cujos refrães contrariam a tendência dos esquemas para a autonomia rimática de refrães finais, observa-se, igualmente, uma redução dos versos do

³ Refiro-me aos esquemas rimáticos pela numeração que lhes é dada na *Rep*.

⁴ No anexo para que remetem estes números, foram indicados, abreviadamente, os textos em questão.

refrão. Poder-se-á ver na cantiga com o esquema 164 uma influência dos refrães finais de dois versos com rima **c**, mas nenhuma influência do modelo parece explicar os outros casos.

A cantiga **Amiga, vistes amigo** de Pedr^o Amigo de Sevilha, cujo esquema rimático é o 167 (**AbbaCCD**)⁵ (5), a tendência para a autonomia rimática dos três versos finais é inesperadamente contrariada pela repetição integral do primeiro verso de todas as estrofes. Avoluma a estranheza do procedimento o facto de não haver nenhum caso semelhante entre as nove cantigas registadas com este esquema no *Rep.* À excepção de duas com refrão de três versos (em apenas algumas estrofes, porém), todas as cantigas são de mestria.

Observe-se, agora, a ocorrência de refrães sem autonomia rimática nos esquemas métricos aparentemente vocacionados para o refrão intercalar ou para a mestria.

A grande quantidade de textos com o esquema 13 (**aaabab**, 73 textos) foi atribuída por V. Beltrán⁶ ao facto de se tratar do esquema rimático dos quatro rondéis da Lírica Galego-Portuguesa (**aAabAB**)⁷ (6). Esta forma fixa prevê, por definição, um refrão intercalar e sem autonomia rimática. Os 14 textos com refrão intercalar sem ligação rimática ao corpo da estrofe (13 – aaaBaB: 3, 5, 6, 7, 13, 39, 45, 58, 67, 70, 71, 72, 73, 74) e os 37 com refrães finais sem autonomia rimática (13: 2, 4, 8, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 24, 25, 26, 28, 29, 30 e 38, 32, 35, 36, 40, 42, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 62, 63, 64, 66, 68, 69, 75) (7) que apresentam este esquema rimático parecem confirmar aquela influência e corresponder à escolha de uma das formas de ligação entre estrofe e refrão que define o rondel. Nestes casos, a fórmula estrófica quase sempre escolhida é 5+1⁸, ou seja, o refrão é reduzido a um verso final de rima **b**.

O esquema rimático 33 (**aabab**) (8) é uma redução do esquema 13 (**aaabab**), e foi usado em oito cantigas de mestria, em dez de refrão intercalar e em quatro cujo refrão se liga pela rima ao corpo da estrofe. As cantigas 11,11⁹; 18,46¹⁰ (33:6) e 56,7 (33:16), cuja fórmula estrófica é 4+1 (**aabaB**), parecem obedecer à inclinação do refrão galego-português para ser final e ter um número de versos menor que o do corpo da estrofe. A cantiga **Madre pois vós desamor avedes**, de Airas Carpancho (33:14), cuja fórmula estrófica é 2+3 (**aaBAB**), pelo contrário, não segue nem esta tendência do modelo nem a tendência para a autonomia rimática.

As condições duplamente propícias para o refrão intercalar, oferecidas pelos esquemas 48 (**aabcb**) e 52 (**aabccb**) (9), também variações do mesmo, não foram aproveitadas. À excepção de uma cantiga, em todos os textos com o primeiro esquema, opta-se pela autonomia rimática contra a tendência para o número de versos do refrão ser inferior aos do corpo da estrofe, ou seja, a fórmula estrófica é 2+3. No único texto cujo autor optou por

⁵ O *Rep* não atribui a esta cantiga o esquema 167. De acordo com a edição de R. Cohen (*500 Cantigas...*, p. 443), no entanto, o esquema rimático da cantiga é aquele a que o *Rep* atribui o número 167.

⁶ “Rondel”, p. 85

⁷ **Pois me tanto mal fazedes** e **Senhor do corpo delgado** de Pero da Ponte; **Meu Senhor se vos aprouguer** de Roi Paes de Ribela e **Joam Fernandiz quer i guerreiar** de Roi Gomes de Breteiros (6).

⁸ Exceptuam-se apenas os textos 13:29 e 13:52 cuja fórmula estrófica é 4+2 e todos os rondéis (13:34, 46, 60, 61) cuja fórmula estrófica é 3+3.

⁹ Esta cantiga foi registada no *Rep* sob o esquema 35. De acordo com a edição de R. Cohen (*500 Cantigas...*, p. 146), o esquema rimático é o 33: **aabaB**.

¹⁰ Indico as cantigas usando o número que lhes é atribuído no “Índice...” do *Rep*.

um refrão sem autonomia rimática (**É sa sela muito dura** de Joam Servando), o refrão foi reduzido a dois versos finais (**aabCB**). Movimento semelhante se observa no texto com o esquema 52 (**aabccB**): **Un cavaleiro me diss' en baldon** de Estevan da Guarda.

Os esquemas (10) 96 (**ababcabc**) e 97 (**ababcac**) são variações do mesmo e foram utilizados, também, na composição de cantigas com refrão ligado pela rima ao corpo da estrofe. Nos dois únicos textos com o esquema rimático 96, os respectivos autores optaram por um refrão com três versos finais, todos de rima diferente: **ababcABC** (78,15; 120,53). Com o esquema 97, há apenas um texto com refrão intercalar (97:3). Nos restantes casos (53,3; 120,46), o refrão é final de um ou dois versos e não tem autonomia rimática (**ababcaC** / **ababcAC**).

Os restantes esquemas que apresentam condições propícias à composição de refrões intercalares com autonomia rimática (11) (121 — **ababcC**; 156 — **abbacaC**; 159 — **abbacBC** / **abbabcC**; 163 — **abbaCCB**; 183 — **ababcaC** / **abbcAC**; 187 — **abbcbcC**; 189 — **abbcCA**; 193 — **abbcCB**; 255 — **abcbdeED**) ocorrem, contra esta expectativa, numa maioria de cantigas de mestria e de refrão sem autonomia rimática. A tendência para a autonomia rimática cede lugar, nestes casos, à tendência para o refrão final com menor número de versos que a estrofe. Sobre as duas cantigas (121,4: **abbaCCB** e 104,9: **abcbdeED**) cujo refrão se apresenta em coincidência com a segunda ou terceira rimas da estrofe, poder-se-á pensar que a tendência para a autonomia rimática se encontra aí reflectida. A ausência de autonomia rimática terá dependido, portanto, nestes casos, do facto de haver, na parte final da estrofe, um verso de rima diferente.

Mais uma vez, da análise do conjunto, conclui-se que o refrão sem autonomia rimática resulta de duas tendências do refrão mais comum, tornadas incompatíveis nos esquemas referidos: autonomia rimática e versos em sequência final. Ou seja, naqueles esquemas, quando o trovador seguiu a tendência para a autonomia rimática resultou um refrão intercalar; quando o trovador seguiu a tendência para a colocação final do refrão resultou a ligação rimática ao corpo da estrofe.

Ao usarem o esquema rimático 161 (**abbacca**) (12) para comporem cantigas com refrão ligado pela rima ao corpo da estrofe, os trovadores procederam de forma muito diferente da acima descrita. Apesar de o esquema desta cantiga (**abbacca**) se tratar do esquema mais utilizado para a forma mestria (mais de 200 textos), ele reúne boas condições para a composição de um refrão intercalar, uma vez que, no interior da estrofe, estão previstos dois versos de rima autónoma **b** e dois de rima **c**. Estas condições foram, no entanto, aproveitadas em apenas um texto (127,13), cujo refrão tem a rima **c** (**abbaCCa**). Noutro texto (116,11), o refrão corresponde aos versos de rima **a** (**AbbAccA**). Ambas as cantigas apresentam, portanto, refrão intercalar com autonomia rimática. Na cantiga 30,10 (**abbacca**) pode reconhecer-se a tendência para que o refrão seja final e mais pequeno que o corpo de estrofe, e na cantiga 154,7 (**abbaCCa**) estarão reflectidas tanto a tendência para a autonomia rimática como a tendência para a colocação final.

Nas restantes três cantigas de refrão com este esquema, porém, os respectivos autores optaram por uma colocação do refrão ao arripio de tudo o que seria esperável, tendo em conta as características do refrão mais comum: **abbAccA**; **abbacCA**; **abBacca**. Parece, portanto, haver da parte destes autores a manifesta intenção de surpreender contrariando a prática mais comum de composição de refrões, mas também a prática mais comum de utilização do esquema rimático.

Os esquemas rimáticos 61 (**ababABA**), 79 (**ababBA**) e 132 (**abbaaB**) (13), por combinarem duas rimas sem que nenhuma esteja isolada em qualquer lugar da estrofe, parecem convidar inequivocamente à elaboração de cantigas de mestria. A simples opção pela forma “cantiga com refrão” implicaria, portanto, o tipo de refrão “sem autonomia rimática”. Na única cantiga com refrão em que o esquema 61 (63,44¹¹) é usado, repetem-se os três últimos versos. No caso das cantigas com o esquema 132 (**abbaaB**), o refrão ocupa o último verso.

Os esquemas métricos 64 (**abababacDCDC**), 112 (**ababcdCD**) e 175 (**abbacdCD** / **abbacDCD**) (14), por combinarem quatro rimas, duas das quais isoladas (mas cruzadas) no fim da estrofe, parecem esquemas de vocação mista. De facto, tanto poderiam servir para a elaboração de uma cantiga de mestria, como acolher um refrão final com as duas últimas rimas ou um refrão intercalar com uma das duas últimas rimas. Na verdade, só a última situação não se verifica. Quanto às cantigas cujo refrão não tem autonomia rimática, na maior parte (63,15; 125,25; 18,23), os refrães parecem responder à inclinação para que haja um número de versos inferior ao da estrofe, uma vez que os versos do refrão são os três últimos (125,25) ou os dois últimos (63,15; 18,23). O caso da cantiga 156,1 (**abababacDCDC**) é diferente, pois mesmo que o refrão abrangesse todos os versos com as duas rimas finais (cinco versos de rimas **c** e **d**) ainda assim não resultaria maior do que o corpo da estrofe. Um refrão de cinco versos ultrapassaria, no entanto, o que é usual na Lírica Galego-Portuguesa.

O esquema 21 (**aaabbcC**) (15) é também um esquema com aparente vocação mista, já que poderia fazer prever um refrão final com autonomia rimática de rima **c**, mas também um refrão intercalar de rima **b** e também, ainda que o número de versos não o indique como muito provável, a construção do refrão sobre as duas últimas rimas. Na verdade, é isto que acontece numa cantiga (21:2) mas o caso de 21:1 com refrão de um só verso final poderá significar a vontade de explorar os efeitos do refrão de tipo R7.

Contrariamente a estas expectativas, o refrão ocupa apenas o último verso da estrofe.

Em resumo, a ligação pela rima entre corpo de estrofe e refrão, que distingue um conjunto de cerca de 127 cantigas galego-portuguesas, parece resultar, em alguns casos, da influência dos traços mais comuns do refrão galego-português. Noutros casos, a mesma característica parece resultar da própria sequência de rimas prevista no esquema rimático. Em certos textos, no entanto, o refrão sem autonomia rimática não é condicionado por nenhuma circunstância, já que é composto num enquadramento que poderia incliná-lo para uma configuração diferente.

Do conjunto de cantigas com refrão ligado pela rima ao corpo da estrofe, faz-se notar, pelo número, um grupo constituído por textos cujos esquemas rimáticos são únicos na Lírica Galego-Portuguesa¹². Concentrar-me-ei agora em alguns destes textos, procurando observar neles as funções e os efeitos deste tipo de refrão.

¹¹ As estrofes II e III têm o esquema ababACA (76:1).

¹² 18,31 (aabaababB); 18,32 (14:1 — AAbbbabaAA); 25,109 (75:1 — abababcDDC); 25,123 (165:1 — abbaCCCA); 37,5 (20:1 — aaabBBB); 94,18 (?) (185:1 — abbcaCC); 94,3 (24:1 — aaabCBCB); 157,61 (257:1 — abcbA); 64,1 (188:1 — abbcbaA); 49,4 (15:1 — ABABcccbbcbABAB) (16). Vejam-se em Â. Correia, *O Refran...* (pp. 138-151) algumas coincidências rimáticas entre estas cantigas e alguns textos da Lírica Provençal e da Lírica Francesa.

Alfonso X, Par Deus, Senhor (18,31) (aabaababB)¹³

O efeito mais óbvio do refrão sem autonomia rimática nesta cantiga, e em todas as que, como esta, são constituídas por estrofes singulares, é a manutenção obrigatória, em cada corpo de estrofe, da realização da rima, retomada pelo refrão. Por outras palavras, as estrofes são singulares quanto aos versos de rima **a**, mas são uníssonas quanto aos versos de rima **b**, pois todos os versos com esta rima terminam, como o refrão, em “ado”.

As palavras em posição de rima **b** são quase todas adjectivos ou participios passados (“alongado, coychado, nado, desejado, atormentado, guisado, aficado, gasalhado, nado”) que se referem ao sujeito e que, tal como sublinhado pelo próprio refrão (“penado, penado”), transmitem, também quase todos, sentido negativo, dando à cantiga um molde disfórico. Por outro lado, sendo a rima **b** colocada, no corpo da estrofe, de dois em dois versos, ou menos, e tendo o trovador escolhido para posição de rima nestes versos uma palavra da mesma categoria gramatical, as possibilidades de contexto reduzem-se. Desta maneira, o refrão de um só verso, constituído por apenas uma palavra repetida, parece estender a sua influência estruturante a todas as estrofes, condicionando o tom e o assunto. A esta função estruturante que o refrão adquire nesta cantiga, junte-se o efeito sonoro da repetição do mesmo som ao longo de uma cantiga de estrofes singulares quanto às outras rimas, sublinhando a importância semântica das palavras em rima **b**, de que o refrão é o eco amplificante.

Alfonso X, Penhoremos o dayan (18,32) (14:1 - AA bbbabaAA)

Na opinião de Lapa, esta cantiga é um “Dichote dirigido a um homem de Igreja que vivia amancebado e que possivelmente seria o deão de Cádiz, já visado na cantiga anterior (n.º 23). Tendo furtado um podengo ao autor, este estava resolvido a tomar desforra, penhorando-lhe a cadela, isto é, a barregã; melhor dizendo, uma das barregãs, como indica o v. 15”.¹⁴

Construindo-se, pois, sobre um equívoco sediado na palavra “cadela” com duplo significado, a cantiga terá também como pano de fundo a actividade legisladora do rei Alfonso X. No Foro Real (Título <XIII> “dos furtos e das cousas encubertas” pode ler-se: “Mandamos que aqueles que for conselheyros enalguu furto ou roubar, ayã tal pa como o que furta”.¹⁵ (Azevedo Ferreira, *Alfonso X*, p.286).

A cantiga começa com uma exortação (“Penhoremos”) colocada num refrão inicial que se repete, também, depois de todas as estrofes. As duas primeiras, estreitamente unidas por paralelismo semântico, explicam e justificam a necessidade do acto a que se exorta. Nestas estrofes, nos três primeiros versos de rima **b** conta-se, em jeito de acusação, o roubo de um cão efectuado pela personagem escarnecida. O primeiro verso da “volta” (rima **a**) anuncia que o acto, antes narrado, terá as consequências que se enunciam nos dois versos seguintes, de rima **b** e **a**. No refrão repete-se, essencialmente, o que se disse nos dois

¹³ No comentário a esta cantiga, sigo a edição de Juan Paredes Núñez (*Alfonso X*, p.78,79) por corrigir a disposição dos versos 7 e 8 da edição de Nunes. Desta correcção resulta que o esquema rímico da cantiga não é **aabaabaabB** (*Rep*, 29:1) mas **aabaababB**.

¹⁴ Lapa, *Escarnho*, p. 54.

¹⁵ J. A. Ferreira, *Foro Real*, p. 286.

últimos versos da estrofe. São, no entanto, envolvidos, mediante o recurso à primeira pessoa do plural, o público de ouvintes a quem se pede acompanhem o sujeito no acto justiceiro que se propõe realizar. Na terceira estrofe, é introduzida uma variação semântica nos três primeiros versos. Neles, o sujeito propõe-se oferecer, ao escarnecido, uma oportunidade para reparar os danos cometidos. No Foro Real, também se concede uma oportunidade a quem possui objectos de outrém: “Se ome que achar alga cousa, quer mouros quer bestas quer mouil qualquer, e nõo apregar o primeyro dia e o segndo, ou se ouuir o pregõ e nõ o maenfestar e trasnoytar en sa casa, mandamos que o peyte dubrado a sseu dono e as setenas a al rey”.¹⁶

Na terceira estrofe, faz-se, pois, depender o castigo (vv. 4, 5, 6: **aba**) da possibilidade de o acusado não aproveitar a oportunidade que lhe seria dada. Apesar desta variação, a estrutura semântica coincide com a estrutura rimática, isto é, em todas as estrofes, nos versos da “mudança” (os três primeiros: **bbb**), referem-se as atitudes (passadas e previstas) do visado e, nos versos da volta (três últimos: **aba**), os projectos de vingança constituem o assunto dominante. Os versos do refrão são, do ponto de vista semântico e vocabular, preparados pelo primeiro verso da “volta” onde se encontra sempre o futuro do indicativo (“pesar-lh’an”; “penhorar-lh’ei”; “ficar-mi-an”) que anuncia a vingança a que se exorta nos versos do refrão. Na verdade, os dois versos de rima **a**, integrados no corpo da estrofe, podem ser vistos como variações do refrão. Deste modo, a ligação rimática resulta reforçada pela ligação semântica e vocabular.

Denis, Senhor, des quando vus vi (25,109) (75:1 - abababcDDC)

Do ponto de vista rimático, esta cantiga divide-se em duas partes estruturais: a primeira é constituída por seis versos de rima **a** e **b**, a segunda por quatro versos onde se combinam as rimas **c** e **d**. A construção do refrão sobre os três últimos versos da estrofe quebra esta natural divisão, deixando um verso de rima **c** no corpo da estrofe.

O texto apresenta-se como uma declaração de amor (I. Sabed’ agora/ II. verdade vos direy/ III. venho-vo-lo dizer) dirigida à senhor, na qual o sujeito do enunciado fala inicialmente (quatro primeiros versos) das causas do amor (I. des quando vos vi/ e que fui vosco falar/ [...] tanto fui desejar) e do sofrimento (II. Ca tan muyto desejey/ aver ben de vós, senhor, III. como prendi ocajon/ quando vos [eu] fui veer), terminando com a enunciação das consequências nefastas desse amor-sofrimento (I-II: v.6, 7; III. v.7).

O refrão repete, em três versos, a mesma estrutura semântica, sendo acolhidas, nos dois primeiros versos, as causas da consequência que, no último, se refere. Relativamente ao corpo da estrofe é, no entanto, introduzida uma variação importante: se as consequências nefastas de que se queixa o sujeito no corpo da estrofe são atribuídas à própria paixão e ao desejo que dela vem, no refrão, a causa expressa é a recusa da dama. Note-se, ainda, que os efeitos da paixão de que se queixa o sujeito são, na primeira estrofe, a iminência e inelutabilidade da morte; na segunda, o “cuydado”, o “pavor” e a doença do coração (eufemismo de morte) e, na terceira, apenas a morte. A perda da vida como consequência da paixão é, portanto, sempre expressa no último verso do corpo da estrofe, de rima **c**. O último verso do refrão, também de rima **c**, é o lugar onde se fala da morte como consequência

¹⁶ J. A. Ferreira, *Foro Real*, p. 286.

da recusa da dama. Dando origem ao mesmo efeito, a paixão e a recusa da mulher amada acabam por ser duas faces da mesma causa de sofrimento. O refrão funciona, então, nesta cantiga, como um espelho do corpo da estrofe, cujo ponto de fuga é o verso que faz a transição entre aquelas duas partes estruturais da cantiga.

Denis, Senhor que de grad'oj'eu querria (25,123) (165:1 - abbaCCCA)

A cantiga é, mais uma vez, um discurso que o sujeito do enunciado dirige à senhor. As estrofes (uníssonas) dividem-se simetricamente em quatro versos de corpo de estrofe (**abba**) e quatro de refrão (**CCCA**). Esta simetria é, porém, quebrada pela disposição das rimas, uma vez que o último verso do refrão, retomando a rima **a**, fecha circularmente a cantiga. Do ponto de vista semântico, a referida simetria é de novo quebrada, pois o ponto de articulação encontra-se entre o terceiro e o quarto versos. Ou seja, enquanto nos três primeiros versos de todas as estrofes se expressa um desejo, nos cinco últimos refere-se a consequência para o sujeito de se cumprir o desejo.

A escolha de verbos no condicional para terminar os versos de rima **a** (exceptua-se apenas o verso 4 da estrofe II), que se encontram estrategicamente colocados no princípio, meio e fim da estrofe e pertencem tanto ao refrão quanto ao corpo da estrofe, tem dois efeitos. Por um lado, a unidade estrófica resulta mais coesa e, por outro, acentua-se o carácter onírico do que nela é dito.

Lopo Lias, A mi quer mal o infançon (87,5) (20:1 - aaabBBB)

No início de uma série de cantigas atribuídas a Lopo Lias encontra-se a seguinte *razo*: “Don Lopo Lias trobou a uns cavaleiros de Lemos e eran quatro irmãos e andavan sempre mal guisados; e poren trobou-lhis estas cantigas” (Lapa, *Escarnho*, p. 383). Neste texto, o trovador usa a figura do equívoco para atingir os seus objectivos de mal-dizer: fingindo estar inocente das acusações de escarnecer o “brial” e o “selegon” do infançon, vai pondo na boca dos “trovadores d’ Orzelhon” e de “quantos oj’en Galiza son/ até en terra de Leon” o escárnio que realmente faz. Do ponto de vista formal, o texto apresenta três versos de rima **a** (corpo da estrofe) e três de rima **b** (refrão), entre os quais há um verso de rima **b** pertencente ao corpo da estrofe. Este faz a transição entre as duas unidades estróficas. No corpo das duas primeiras estrofes conta-se como todos os trovadores dizem mal do “brial” do infançon e, no refrão, o sujeito do enunciado expressa o seu pesar pelo escárnio de que aquele é alvo, terminando por elogiar o “brial/ que era novo e de cendal”.

O assunto muda na terceira estrofe, uma vez que já não se fala do escárnio dos outros a propósito do “brial” mas do “irmão, o zevron” e da sua sela que range. A expressão “non m’en cal”, situada no verso de transição da terceira estrofe, significa “não me importa”, o que está de acordo com o sentido (irónico) geral da cantiga. No entanto, a associação, facilitada pela quase homofonia, de “cal” com a primeira pessoa do presente do indicativo do verbo calar (calo) poderá tratar-se da chave da ironia explorada em toda a cantiga. Esta interpretação do verso de transição da terceira estrofe pode ser associada a todas as vezes em que o trovador, referindo-se às mesmas personagens e ao mesmo e outros objectos de escárnio, afirma que vai cantar ou dizer (mal) deles: “e direi do brial” (v. 6), “e do brial direi” (v. 16), “e díxi-lh’ eu assi” (v. 26); “e diss’a ben talhada” (v. 6), “e disse-lh’ a velida” (v. 16), “e disse-lh’a fremosa” (v. 26) (Lapa 257)¹⁷; “que lhi non dissesse mal”

(v. 4) “comecei /aqueste cantar da égoa” (vv. 8, 9)¹⁸. Repare-se também que o verso de transição da terceira estrofe é o único a não repetir uma das palavras em rima no refrão.

Martim Moxa? [anónimo?], Quen viu o mundo qual o eu ja vi (94,18) (185:1 - abbcA)

Neste “sirventese morale [...] con motivi della cantiga d’amor”¹⁹, o trovador explora o *topos* do mundo às avessas expressando a nostalgia por um tempo passado cujos valores elogia por oposição a um tempo presente, marcado pela decadência e a tristeza. Nas três estrofes iniciais, os quatro primeiros versos (**abbc**) são preenchidos pela descrição do mundo no tempo passado e presente. O último verso do corpo da estrofe mostra a posição do sujeito face ao descrito anteriormente (repare-se na repetição do pronome “eu”), preparando o refrão onde o sujeito se interroga sobre a razão que o impede de fugir. Se, do ponto de vista rimático, o refrão se encontra ligado ao corpo da estrofe pelo quarto verso, é o quinto que, do ponto de vista semântico, prepara o refrão. A quarta estrofe constitui a resposta à pergunta repetidamente formulada no refrão e, embora o paralelismo semântico seja aí quebrado, a estrutura semântica mantém-se: nos quatro primeiros versos, o sujeito ocupa-se da explicação pedida no refrão e o quinto verso prepara o refrão ao qual se une, também do ponto de vista sintático, já que a palavra “porque” — advérbio interrogativo nas três primeiras estrofes — passa a conjunção causal, dando ao refrão um tom exclamativo por oposição à interrogação que o caracteriza nas três primeiras estrofes.

Também neste caso parece-me que a ligação rimática do refrão à estrofe tem a função de conferir coesão à unidade estrófica. Um outro elo, não coincidente com o rimático, — o semântico — reforça a mesma ligação. Repare-se ainda que em rima **c** encontram-se sempre infinitivos de verbos da primeira conjugação (“cuydar”, “empearar”, “cantar”, “amar”, “esterrar”, “achar”). Estes representam, de modo sintético, a oscilação em que se encontra o sujeito do enunciado entre abandonar o mundo, que não lhe agrada, e permanecer nele por amor a uma mulher do “temp’u soyan amar”.

(anónimo?) Vasco Peres Pardal (?), Sennor fremosa, querria saber (157,61) (257,1: abccbA)

O esquema rimático desta cantiga tem carácter especular e portanto também circular. Trata-se, mais uma vez, de um discurso — desta vez interrogativo — que o sujeito do enunciado dirige à mulher amada. O sujeito mostra-se interessado em saber a resposta que daria a senhor a uma pergunta que lhe poderiam fazer e que é introduzida pelos dois versos de rima **c**, em cada estrofe, e condensada no verso de refrão. Do ponto de vista semântico, os dois versos de rima **c** acompanham o verso de refrão por repetirem a mesma ideia no mesmo lugar. Já com os três versos restantes, os dois primeiros e o quinto, acontece uma inversão de um par de estrofes para o outro. As razões da pergunta repetida no refrão são duas: o amor e serviço que o sujeito dedica à “senhor” e a possibilidade que esta tem de lhe corresponder. Por outras palavras: o mérito e o direito. Nas duas primeiras estrofes, a

¹⁷ Lapa, *Escarnho*, pp. 388-391. Nestas duas cantigas, os versos transcritos precedem o refrão.

¹⁸ Lapa, *Escarnho*, pp. 398, 399.

¹⁹ Stegagno Picchio, *Martin Moya*, p. 160.

referência à primeira justificação ocupa os primeiros versos de rima **ab**, enquanto a segunda justificação se localiza no último verso de rima **b**. No segundo par de estrofes, acontece o inverso. Ou seja, a referência à segunda justificação ocupa os primeiros versos de rima **ab** e a referência à primeira o último verso de rima **b**.

Nesta composição, o autor esforçou-se, pois, por evitar fazer coincidir vários pontos de articulação: o ponto onde a rima se repete de forma invertida, o ponto onde termina o corpo de estrofe e começa o refrão e os diversos pontos de articulação semântica. Evitar a coincidência exclusiva entre uma rima e o refrão faz parte desta estratégia, que confere ao texto mais espessura.

BIBLIOGRAFIA

- Beltrán, Vicente, “Rondel y Refram Intercalar en la Lirica Gallego-Portuguesa”, *Studi Mediolatini e Volgari*, XXX, pp. 69-89, Pisa, 1984
- Correia, Ângela, *O Refran nos Cancioneiros Galego-Portugueses (Escrita e Tipologia)*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1992
- Ferreira, José de Azevedo, *Alfonso X. Foro Real I*, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987
- Gaspar, Silvia, *Libro de los Cantares de Afons'Eanes do Coton*, Santiago de Compostela: Concello de Negreira, 1995
- Tavani, Giuseppe, *Repertorio Metrico della Lirica Galego-Portoghese*, Roma: Ateneo, 1967
- Nunes, José Joaquim, *Cantigas D'Amor dos Trovadores Galego-Portugueses*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972
- Paredes Nuñez, Juan, *Alfonso X el Sabio. Cantigas Profanas*, Granada: Universidad de Granada, 1988
- Cohen, Rip, *500 Cantigas d'Amigo*, Porto: Campo das Letras, 2003
- Stegagno Picchio, Luciana, *Martin Moya. Le Poesie*, Roma: Ateneo, 1968

Anexo

- (1) **19** — aaabBB: 16,9; 18,1; 18,39; 14,6; 25,39; 46,2; 47,26; 49,1; 63,30; 77,5; 77,23; 79,33; 87,10; 97,33; 147,5; 147,20; 147,12; 157,3;
37 — aabB: 97,21;
42 — aabBB: 8,3; 15,2; 16,11; 77,12 / aabbB: 122,4;
105 — ababcCCC: 122,1.
- (2) **99** — abaBCC: 142,4.
- (3) **16** — aaabB: 120,21.
- (4) **103** — ababccC: 116,23.
139 — abbaacC: 11,12;

- 160 — abbaC: 111,4;
164 — abbaCC: 68,4.
- (5) 167 — AbbaCCD — 116,3.
- (6) 13 — aAabAB: 120,36; 120,47; 144,2; 147,9.
- (7) 13 — aabaB: 2,3; 2,12; 2,16; 7,6; 17,1; 18,34; 25,41; 25,49; 25,79; 25,80; 25,111; 30,2; 30,29; 38,1; 60,13; 63,8; 63,32; 63,39; 63,75; 63,80; 64,21; 70,4; 72,17; 97,9; 105,1; 120,10; 120,22; 120,26 (I); 120,38; 125,1; 127,5; 127,8; 133,1; 140,2; 140,3; 141,3; 157,4.
- (8) 33 — aabaB: 11,11; 18,46; 56,7; aaBAB: 11,6.
- (9) 48 — aabCB: 77,11;
52 — aabccB: 30,34.
- (10) 96 — ababcABC: 78,15; 120,53;
97 — ababcaC: 56,3; ababcAC: 120,46.
- (11) 121 — abacbC: 63,82;
156 — abbacaC: 63,63;
159 — abbaBC: 131,7 / abacbC: 146,4;
163 — abbaCCB: 121,4;
183 — abbaC: 50,6; 60,8; 63,74; 64,5; 64,14; 157,15; 157,46; 157,57; abbcAC: 150,4;
187 — abbcB: 25,33;
189 — abbaA: 154,9;
193 — abbaB: 25,64;
255 — abcbEED: 104,9.
- (12) 161 — abbaC: 17,2; abbaCA: 25,92; abbaA: 30,10; abbaCa: 125,32; abbaCA: 154,7.
- (13) 61 — abbaA: 63,44;
79 — abbaA: 47,22;
132 — abbaB: 32,1; 121,17.
- (14) 64 — abbaDCDC: 156,1;
112 — abbaCD: 63,15;
175 — abbaCD: 18,23; abbaDCD: 125,25.
- (15) 21 — aabbaC: 30,4.
- (16) abbaCB: 2,2 (12,1?)²⁰
aabaabB: 18,31;

²⁰ A esta cantiga é atribuído, no *Rep*, o esquema 85 (abbaBB). As edições de Nunes (*Amor*, p. 387) e de Sílvia Gaspar (*Afons' Eanes do Coton*, p. 62) fixam o texto com um refrão de três versos. Ambos os testemunhos deste texto (B971, V558) apresentam os dois últimos versos (CB) na mesma linha. Em B, no entanto, separa-os um ponto, o que pode ter vários significados, incluindo o de ter havido má distribuição dos versos pelas linhas. O esquema rimático **abbaCB** não se encontra registado no *Rep*.

- 14 — AAbbbabaAA: 18,32;
- 15 — ABABcccbbcbABAB: 49,4;
- 20 — aaabBBB: 87,5;
- 24 — aaabCBCB: 94,3;
- 75 — abababcDDC: 25,109;
- 153 — abbabbcC: 125,3 (I)
- 165 — abbaCCCA: 25,123;
- 185 — abbcaCC: 94,18 (?);
- 188 — abbcbaA: 64,1;
- 257 — abcbA: 157,61.