

METÁFORA E TRADIÇÃO DISCURSIVA

Maria do Socorro de Oliveira Brandão

RESUMO

Para além das discussões entre oralidade e escrita, as tradições discursivas nos textos das cantigas medievais galego-portuguesas apresentam-se como mais um desafio para os estudiosos da história do Português do Brasil, dado à distância no tempo entre a tradição manuscrita e o fato comunicativo. O objetivo deste trabalho é observar a recorrência de metáforas relativas ao paradigma do amor cortês no contexto medieval que se traduzem como tradições discursivas no canto nordestino. Nesse sentido, pretendemos demonstrar que muito embora sejam distintas as contingências históricas, as motivações que condicionam o uso de tradições discursivas na obra dos trovadores medievais e dos cantadores modernos são as mesmas.

Palavras-chave: Metáfora, Tradições discursivas, Amor cortês.

ABSTRACT

Further on the discussions between orality and writing, the discursive traditions in the texts of portuguese-galician medieval songs report one more challenge to students of the history of Brazilian portuguese, because of the time distance between the manuscript tradition and the communicative fact. The main goal of this work is to observe the recurrence of metaphors relative to the paradigm of courteous love in the medieval context that can be translated as discursive traditions on the northeast regional songs. In this regard, we intend to show that, though the historical contingencies are very much different, the motivation that condition the use of discursive traditions on the medieval troubadours' and the modern folk singers' works are the same.

Keywords: Metaphor, Discursive traditions, Courteous love.

1. Tradições discursivas

Dentro do que se entende por pragmática universal, o conceito de tradições discursivas estabelecido pelos romanistas alemães no final deste século passado tende a dar continuidade às teorias da linguagem segundo Coseriu (1981b) e Labov (1996). Em nível histórico, as condições pragmáticas de produção e realização de ações comunicativas abarcam as técnicas lingüísticas e discursivas próprias da linguagem e sustentam as bases daquilo que vem sendo observado como linguagem de proximidade e de distância ao alcance da compreensão de traços de escrita e fala. Deste modo, pode-se perceber as tradições discursivas como “moldes histórico-normativos, socialmente estabelecidos que se respetan en la producción del discurso”, de acordo com Jacob/ Kabatek (2001). Para esses teóricos, as tradições discursivas (textos históricos, discursos) formam parte de uma ou de várias línguas em que se encontra filiadas ou intertextualizadas e incluem as constelações situacionais, mediais e institucionais no plano do entorno, também percebidas na superfície do texto, em fórmulas, língua, construções, passagens textuais. etc (JACOB / KABATEK, 2001).

A historicidade das línguas passa a determinar novos conceitos da elaboração lingüística apreendidos no âmbito da comunicação, situando a língua histórica como língua de cultura, “capaz de produzir cualquier género textual o tradición discursiva”. Neste sentido, as línguas românicas na Idade Média apresentam-se particularmente interessantes enquanto lugar de fortalecimento e de mudanças lingüísticas bastante significativas, considerando o acesso à escrita, introduzindo novas tradições discursivas a partir da recepção dos discursos orais. Retome-se, a título de exemplo, o célebre *Poema de Mio Cid* (manuscrito de Madrid) no contexto do medievo peninsular, comparado à não menos célebre canção de gesta francesa, *Le Chanson de Roland* (manuscrito de Oxford), repetindo fórmulas da poesia oral, como prática do falar e do escrever.

De acordo com Oesterreicher,

Estas epopeyas se basan, en esencia, en breves canciones épicas anónimas que fueran recitadas e presentadas, en determinadas ocasiones, al público. Éstas fueron generalmente un eco o, mejor dicho, una memoria de las grandes migraciones de los pueblos germánicos, de los godos, alamanes, vándalos, longobardos, borgondas, etc. En los siglos de la transición de la antigüedad a la Edad Media. Son formas de literatura oral, es decir, de poesia oral... (OESTERREICHER, 2001, p.208).

Noutros contextos, tanto lingüísticos quanto literários, estas tradições discursivas se inscrevem como práticas sociais do falar e do escrever, ou formas de cristalização do discurso mais amplas do que o espaço de uma língua natural. Enquanto práticas discursivas também podem ser entendidas como Tradições Discursivas o mesmo que gênero discursivo ou textual.

Desde uma perspectiva de gênero, *La chanson de Roland* francesa, que já intertextualizava “canciones épicas anônimas”, serviu de modelo para a paródia de Afonso Lopez de Baian, *Sedia-xi Don Belpellho en ûa sa maison*. De acordo com Brandão,

Nesta cantiga, a rubrica “Aquí se começa a gesta que fez Don Afonso Lopez a don Meendo e a seus vassalos, de maldizer” (LPGP, 1996: I, 90-91; Lagares, 2000: 171), além de fazer referência ao gênero, sugere a intenção parodística do autor, o que a faz suscetível de ser analisada e classificada sob vários pontos de vista pela crítica, tal como sucede com aqueles textos considerados paródia do amor cortês (BRANDÃO, 2006, p. 37).

Mas não apenas a célebre Chanson de Roland passaria a fazer eco na lírica profana galego-portuguesa. Dentro da retórica cortês, toda uma metáfora feudal utilizada na lírica occitana passaria às práticas discursivas das cantigas medievais galego-portuguesas. O pacto de união entre o senhor e o seu vassalo era celebrado dentro da lírica cortês de alguma forma aproveitando-se não só do ritual, mas do código lingüístico: Segundo Cropp “Dans la chanson courtoise, les rapports qui lient la dame et le poète-amoureux sont évoqués, l’aide de certains termes qui, dans la langue féodale, désignaient le pacte unissant le seigneur et son vassal” (CROPP, 1975, p. 472).

Pode-se dizer que a terminologia feudal constitui a metáfora do canto cortês da França do Midi e será a base temático-discursiva das cantigas medievais galego-portuguesas. O paralelo entre o código feudal e o código amoroso acabou manifestando-se igualmente por outros pontos de interesse relativo à vassalagem, tais como fidelidade, generosidade, cultura, boa educação, juventude e beleza (BRANDÃO, 2006, p.147).

Com efeito, a erótica cortês exprime a relação amorosa entre a dama/senhor e o poeta/vassalo, adotando a linguagem e os conceitos do direito feudal. Tal como acontecia na justa homenagem entre senhor e vassalo, na poesia feudal prestava-se um serviço de amor em troca do ben ou galardón. Nesta homenagem, o poeta amante-vassalo recupera a imagem do vassalo junto ao senhor feudal acatando os termos das obrigações e deveres de submeter-se até a morte por amor do seu amo e senhor remanescentes do lendário reino de Artur, da Távola Redonda (BRANDÃO, 2006, p.144-150). Já, em relação à terminologia feudal transposta para o canto cortês, Cropp assinala:

Nous avons déjà signalé çà des mots mais employés dans leur acception féodale ou des termes dont le sens courtois dérive du sens qu’ont eu ces termes dans les textes fédaux. Certains de ces mots appartiennent à vrai dire à la langue usuelle; d’autres, assimilés de bone heure, passent presque inaperçus dans l’ouvre des plus anciens troubadours. D’autres encore constituent des métaphores empruntées à l’origine pour enrichir la rhétorique courtoise; intégrés ensuite parfaitement à l’expression de l’amour courtois (CROPP, 1975, p 472).

O feudalismo forneceu ao canto trovadoresco um amor de cortesia ou de vassalagem. Na Lírica profana galego-portuguesa a grande metáfora feudal que se define no amor cortês foi levada às últimas conseqüência em nível de desvio, ironia e paródia.

2. Desvio, Ironia e Paródia

De acordo com Pozuelo Yvancos, a noção de desvio está estreitamente associada à especificidade da linguagem; à noção de texto literário e não literário:

La Estilística idealista o genética, buena parte de la poética estructuralista y lo más difundido de la estilística generativa suscriben desde diferentes ópticas y con finalidades y resultados distintos en cada caso la tesis de que a la lengua literaria cabe entenderla como un apartamiento de la lengua llamada estándar o común; este apartamiento o desvío lo es respecto a las normas que rigen el uso cotidiano y comunicativo del lenguaje y supone la existencia de unas estructuras, formas, recursos y procedimientos que convierten a la lengua literaria en un tipo de lenguaje específico y diferenciado de lenguaje que excede las posibilidades descriptivas de la gramática (POZUELO YVANCOS, 1988, p.18).

Em princípio, o desvio textual pressupõe um padrão normativo, um paradigma de texto, de forma, de gênero, de linguagem, etc., sendo, pois, antes de tudo, um elemento operativo da plurissignificação da palavra. A metáfora feudal assume os esquemas teóricos da escola trovadoresca e se reveste da cortesia para prestar homenagem à mulher medieval, *donat/ senhor*, no topo da hierarquia feudal transposta para a poesia lírica no medievo peninsular, seguindo a matriz provençal, conforme D. Dinis em *Quer' eu em maneira de proença* (25,99), primeira estrofe:

Quer' eu em maneira de proença
fazer agora un cantar d' amor
e querrei muit' i loar mha senhor,
a que prez nem fremosfera nom fal,
nem bondade, e mais vos direi em:
tanto a fez Deus comprida de bem
que mais que todas las do mundo val.

No âmbito da poesia lírica galego-portuguesa, é possível que desde o início o esquema teórico importado da matriz provençal sofresse pressões socioculturais durante o processo de aclimação de uma série de normas que, segundo Tavani, seus próprios produtores contribuíram a “criar e a consolidar”. Esse modelo preexistente, em teoria, desenvolveu-se dentro de ambientes cortesões, controlado por um grupo social privilegiado e restrito que premiava sobretudo “aqueles produtores que souberon e quixeron adecuarse a isso” (1991, p. 98)

Segundo Tavani, “na *cantiga d' amor* semella presente unha rigidez temático- estilística máis intensa ca na *cantiga d' amigo* e na poesía satírica, onde a máis ampla gama de escollas suxire máis ben unha articulación normativa máis dúctil” (1991, p. 98). Esta afirmação é sustentável para ambas as escolas, de além e aquém Pirineus. Mas ainda se discute até que ponto os fatores condicionantes da rigidez normativa imposta pelo modelo provençal e implícito na tradição de cada gênero mais manifestamente compreensível se fixou na *cantiga de amor*, o texto lírico galego-português dos gêneros dos cancioneiros, pelo menos como de maior prestígio social, tal a importância dada ao modelo importado, a cansó provençal.

Com efeito, pode-se encontrar abundantes metáforas, fórmulas e expressões circunscrita a linguagem dos trovadores de além Pirineus e à terminologia feudal. Termos como *senhor*, por exemplo, podem ser encontrados na lírica profana galego-portuguesa pelo menos 1672 vezes, sendo que só nas *cantigas de amor* verificam-se mais de 1500 ocorrências. Além disso, *aver por senhor*, *servirço*, *servir*, *ben*, *gallardon*, etc., entre outras ocorrências computadas em menor escala, são apenas alguns desses termos, usados com frequência não só nas cantigas de amor, mas nos demais gêneros medievais galego-portugueses. A vassalagem amorosa será, pois, o *lei-motiv* do canto trovadoresco e o seu cantraxto ou contracanto dos textos paródicos do gênero *de amor* tanto na lírica occitana ou provençal quanto como no âmbito da lírica profana galego-portuguesa. Desde o íncipit, tanto no texto, em *B 1066-V 657 A dona que eu am' e tenho por senhor* (22,3)¹ como no contratexto ou *escárnio de amor*, de acordo com Brandão (2002; 2006), em *A 282-B 1219-V 824 Non est' a de Nogueyra a freyra que me ten en poder* (117,6)², metáfora do feudalismo é uma constante.

1. Bernal de Bonaval, (LPGP, 1996, v.I, p. 164-165)

2. Pedr' Eanes Solaz, (LPGP, 1996, v.II, p. 755)

A título de exemplo da terminologia feudal, Brandão (2006, p. 452) observa em Fernan Rodriguez Calheiros “conferimos e vale a pena revisão, por uma aproximação ao contratexto da *cantiga de amor* galego portuguesa, B 58 *Ora faz a min mia senhor* (47,19):

Ora faz a min mia senhor,
 como senhor pode fazer
 a vassalo, que defender
 non se pode, nen á u lh' ir.
 E faz mi-a mercee vir
 d' Amor, com' ome preso ven.
 ¡Nostro Senhor mi-o sabe ben!

Em relação à metáfora do amor cortês, nos moldes do direito feudal (CROPP, 1975, p.472), teoriza Riquer, com propriedade,

Que en la manera de expresar y sentir el amor los trovadores hay un traslado, como una constante metáfora, de las situaciones entre señor y vasallo y de la terminología jurídico feudal a las situaciones entre hombre y mujer y el lenguaje sentimental, es un fenómeno que ha quedado perfectamente argumentado desde un memorable trabajo de Wechessler... (RIQUER, 1975, v.I, 82-83).³

Entre o amor e a sátira, o amor cortês tem sido objeto de muita discussão enquanto metáfora feudal, suscitando dúvidas, alimentando formas do dizer o não dito muitas vezes entre ironias, comparações, fórmulas e formas de expressão de um sentimento que, de acordo com a tradição poética pode ser ou não verdadeiro ou falso. No entanto, como tradição discursiva, a linguagem metafórica cristalizou estas formas e fórmulas do amor cortês de maneira textual e contratextual pura e simplesmente. Com efeito, a variabilidade das cantigas satíricas denuncia flexibilidade ou o desrigor na obediência às normas e convenções. Mas não apenas a cantiga satírica.

3. Textos desviantes: tradição discursiva e metáfora

Em princípio, desde os primeiros momentos da tradição, o modelo “importado” sofreu rechaço dos nossos trovadores. O conceito de *cortesia*⁴, foi substituído pelo termo *mesura* e suas variantes *desmesura*, *desmesurada* e *sen misura* podem muito bem explicar essas peculiaridades do processo de recepção da estética cortês modelo importação (TAVANI, 199, p. 119).

Com efeito, constatando a infração dos fatores normativos do paradigma da *cantiga de amor* canônica, Tavani faz um apanhado de alguns textos desviantes – “alguns profundamente anómalos” – que analisa, contudo dentro dos limites das *cantigas de amor*. Segundo Tavani, temos vários exemplos de textos desviantes – que rompem com a uniformidade do gênero *cantiga de amor* canônico, apresentando irregularidades ou desvios das normas estabelecidas pela rigidez da escola –, os quais Tavani considera “excepcionais desenvolvimentos atípicos” contrários a determinados tópicos, como o da *descriptio*, por exemplo, na cantiga de Roi Paez de Ribela, A 198 B 349 *Por Deus, ay Dona*

3. Ver mais em Riquer, 1975, v.I, p.77-96.

4. Cropp (1975, p. 101:102).

Leonor (147,12), em que o poeta compara a dama a um rubi e, completamente exasperado por sua beleza “textual”, grita o seu nome. Observe-se a última estrofe:

Com' antr' as pedras bon roby
sodes, antre quantas eu vi,
e Deus vos fez por mal de mi,
que á comigo desamor.
Por Deus, ay dona Leonor,
Gram bem vos fez Nostro Senhor!

O símile empregado na *cantiga de amor* de Roi Paez de Ribela permite duas linhas de interpretação. Por um prisma, o ideal de beleza, mas uma beleza atribuída ao poder do Criador Divino; exaltação do feminino através da beleza da mulher privilegiada pela Graça Divina, que tem poderes exclusivos sobre ela; por outro, revela a posição social da *senhor*, na maioria das vezes inacessível ao poeta; pelo menos para alguns poetas, uma belíssima jóia rara, cara, de difícil “aquisição”. Estas duas linhas de leitura permitem supor a inacessibilidade da *senhor* segundo dois ângulos de visão: a sua posição social e a sua condição ideal, no sentido textual, ideal poético. Por um lado o caráter abstratizante contido na relação da mulher-criatura / criação (um modelo criado para ser adorado, venerado) com o seu criador (Deus / Senhor / poeta?) que lhe concedia o estatuto de *senhor* em relação ao *vassalo*. Por outro a transferência de valor da mulher para uma pedra preciosa. Esta, parece uma metáfora perfeitamente compatível com a inacessibilidade da *senhor*, sua natureza indiferente ao mundo pessoal do poeta-amante, certamente passível de comprovação nas bases sociológicas que determinavam esse trovar de amor, mas sobretudo, sugeria a negação do *ben* ou *gallardon*.

4. Metáforas Intertextualizadas

Jogo de linguagem, desvio, ironias e metáforas estão presentes em todas as seções dos cancioneros medievais galego-portugueses. Em termos do uso metafórico da linguagem, porém, destacamos a *cantiga* de Afonso Lopez de Baian⁵ que privilegia uma terminologia erótica completamente velada. O nome deste poeta pode ser encontrado nas três seções dos cancioneros, sendo autor de quatro *cantigas de amigo* e quatro satíricas. Entre estas, destacam-se uma paródia da *chanson de geste* francesa *B 1470 V 1080 Sedi-xi don Belpelho em hûa sa mayson* (6,9)⁶ e uma *cantiga de escárnio*.

Corretamente inserida na seção das *cantigas de escárnio e de maldizer* dos apógrafos, a metáfora da casa será facilmente captada em *B 1471, V 1081 En Arouca ûa casa faria* (6,3):

5. Afonso Lopez de Baian, de acordo com C, poder-se-ia localizar entre Fernan Gonçalvis de Seavra (737) e Johan de Guilhade (741) na seção *de amigo*, sendo omitido o seu nome e o deste último na seção *de amor*, em contradição com os apógrafos, pois, em B, Lopes de Baian encontra-se entre Sancho Sanchez e Afonso Fernandez de Cebolilha –ambos cronologicamente deslocados nesta zona do cancionero– com apenas duas *cantigas de amor* (B 395-396).

6. Para Tavani, a expressão *Eoy* utilizada por Baian entre outros elementos característicos da *chanson de geste* “é unha referencia explícita à *Chanson de Roland* oxoniense; igual ca referencias explícitas á xesta son o ton heroico (asinado ironicamente a un suxeito que nin chega a mediocre) e os artifícios técnicos usados polo poeta portugués” (1991, p. 229). Ver também Lorenzo-Gradín (706 -716).

En Arouca ûa casa faria;
 atant' ei gran sabor de a fazer,
 que já mais custa non recearia
 nen ar daria ren por meu aver,
 ca ei pedreiros e pedra e cal;
 e desta casa non mi míngua al
 se non madeira nova, que queria.

E quen mi a desse, sempr' o serviria,
 ca mi faria i mui gran prazer
 de mi fazer madeira nova aver,
 en que lavrass' a peça do dia,
 e pois ir logo a casa madeirar
 e telhá-la; e, pois que a telhar,
 dormir en ela de noit' e de dia.

E, meus amigos, par Santa Maria,
 se madeira nova podess' aver,
 logu' esta casa iria fazer
 e cobri-la; e descubri-la-ia
 e revolvê-la, se fosse mester;
 e se mi a mi a abadessa der
 madeira nova, esto lhi faria.

Esta cantiga de Baian foi composta sob o signo da *equivocatio* e, mesmo numa leitura linear, seria perfeitamente compreensível o campo do obsceno que se amplia, no entanto, para além do escárnio pessoal puro e simples, pelo nível burlesco da composição.

O exigente trovador, nesta cantiga, parece transferir o escárnio contra as religiosas – aqui no papel da abadessa, famosa no meio trovadoresco por sua generosidade sexual, que teria motivado cantigas e paródias até bastante picantes – para os motivos cortesões que regiam a *cantiga de amor*. Segundo Tavani, o lexema *madeira* seria suficiente para a captação do sentido nada ingênuo da cantiga de Baian. Mais que isso, este termo serviria para indicar o sentido de toda a cantiga, assinalada pelo equívoco que caracteriza as *cantigas de escárnio e de maldizer*, ainda que “imprecisa e incompleta definição do campo sémico do ‘obsceno’, ó que deberán ser reconducidos, tamén *pedreiros, pedra, cal, telhar* e, ¿por que non? o mesmo *casa*” (1991, p. 197-198).

Observa-se ainda, nesta cantiga de Baian, a disponibilidade do poeta para amar e servir – referência alusiva ao serviço amoroso – a quem lhe dê “madeira nova” pode estar associada, contratextualmente, ao motivo das *doas*, que neste caso ultrapassa a metáfora da “casa” e da “madeira nova”. Como é sabido, Fernando Esquio teria oferecido algumas *doas*, originais e extravagantes, provavelmente à Dona abadessa, acusada nas entrelinhas de receber donativos de natureza sexual. No caso de Afonso Lopez de Baian, o erotismo desta alusão combinado com o poder da abadessa⁷ subentende o trânsito de favores entre ricos-homens e a tal religiosa, mas também supõe o serviço amoroso por parte do poeta em troca de “madeira nova”.

Considerando que a proposta de Lopez de Baian vai para uma destinatária famosa por receber donativos incomuns e especiais⁸, Pai Gomez Charinho apressa-se em oferecer a sua experiência pessoal ao poeta. A fim de que não se perca esta oportunidade e Baian leve a fama de “mao lavrador”, Charinho solidariza-se, fornecendo-lhe algumas recomendações relativas à construção da casa em Arouca em *B 1625, V 1159 Don Affonssó López de Baiám quer* (114,9).

Esta última composição está diretamente relacionada com a cantiga de Don Afonso Lopes de Baian, *B 1471 V 1081 En Arouca ûa casa faria* (6,3), que tem como tema o motivo das doas e real contraponto com a mulher arquetípica da *cantiga de amor*. Nesta cantiga, Pai Gomes Charinho trata de orientar a construção da “casa”, idealizada por Lopez de Baian, que também parece ser o ideal de Pai Gomez, tal a seriedade com que reafirma as bases da construção desta “casa”:

Don Affonssso López de Baiám quer
fazer sa casa se el pod’ aver
madeyra nova; e sse mi creer,
fará bon siso, tanto que ouver
madeyra, logo punh’ ena cobrir
o fundamento ben alt’, e guarir
pode lavor por hy, se o fezer.

E quand’ el a madeyra adusser
guárdea ben, e fâçaa iazer
en logar que non chovha, ca torcer
ss’ ya mui tost’ e non ar á mester,
e, sse o lavor non quer escarnir,
âbralh’ o fundament’ alt’ e ferir
e muyto batelo quanto poder.

E poys o fundamento aberto for,
alt’ e ben batudo, polo lavor
en salvo sobr’ el, e poys s’ acabar
estará da madeyra sen pavor.
E do que diz que a revolverá
ant’ esto faça, se non matarss’ á,
ca est’ é o começo do lavor.

E Don Affonso, poys á tal sabor
de fazer bõa casa, começar
a dev’ [el] assy, e des y folgar
e iazer quand’ e quando mester for
descobri-la e cobri-la poderá
e revolver-la, ca todo sofrerá
a madeyra, e seer aly en melhor.

E don Affonso tod’ esto fará
que lh’ eu conselho, se non, perderss’ á
esta casa, por mao lavrador.

Se a despeito dos cânones o poeta não fornece elementos suficientes para enquadrá-la nos limites da *cantiga de amor* e *de escânio*, tem-se na intertextualidade do tópico e do tema um possível contratexto da *cantiga de amor*, já que intrinsecamente se volta contra a mulher da cantiga pelo erotismo recorrente sob o duplo sentido da terminologia empregada nas metáforas intertextualizadas. Tanto em Baian como em Gomez Charinho o erotismo das cantigas fica por conta da linguagem metafórica utilizada pelos trovadores, num contexto de tradições discursivas veladas.

De acordo com J. L. Rodríguez (1976, p. 39-40), o agenciamento da “casa” de Lopez de Baian se sustenta no equívoco também da expressão “madeira nova”:

La poesía ofrece también un doble sentido similar al de la anterior⁹; la “madeira” alude ya al sexo masculino, ya a la fuerza viril; la “casa” es el cuerpo joven de la abadesa de Arouca –que gozaba de mala reputación–, o, más concretamente, su sexo. La coincidencia entre Lopez de Baian y Gomez Charinho acerca de la conveniencia de “cobri-la e descubri-la e revolve-la” y de “madeirar”, por supuesto, la “casa” (= lugar que se hace con la “madeira”), no deja lugar a dudas”.

Em nível metafórico ao mesmo tempo em que “madeira nova” e “casa” ressignificam o sexo masculino e feminino, também sugerem a troca das prendas entre os namorados, por uma aproximação ao contratexto da *cantiga de amor*. Na última estrofe, efetivamente, a interpretação dos lexemas “casa” e “madeira” parecem ajustados a interpretação do autor em relação ao equívoco nas *cantigas de escárnio*, sem eliminar outras possíveis interpretações.

Para concluir, seria oportuno retomar o texto da cantiga do Rei Afonso X, o Sábio, que trata metaforicamente da “midida da Espanha”, intertextualizando metáforas comuns dos textos de Baian e Gomez Charinho (“madeira”), mas sob a perspectiva da memória e identidade, em *B 481-V64 Joan Rodríguez foi osmar a Balteira* (18,21), conforme se observa nos dois primeiros versos das estrofes I e IV:

Joan Rodríguez foi osmar a Balteira
sa midida, per que colha sa madeira;
e dissé[le]: -Se ben queredes fazer,
de tal midid’ a devedes a colher,
[assi] e non meor, per nulha maneira.
(...)
(...)
E diss’: -Esta é a midida d’Espanha,
ca non de Lombardia nen d’Alemanha;
e, por que é grossa, non vos seja mal,
ca delgada pera gata ren non val;
e desto mui mais sei eu ca Abondanha

Em relação ao campo semântico do obsceno nas cantigas satíricas, Tavani (1991) distingue pelo menos duas terminologias utilizadas pelos trovadores galego-portugueses: uma que faz referência explícita ou metafórica aos órgãos sexuais e outra relativa às práticas eróticas hetero e homossexuais. O teórico observa ainda que uma parte do campo do *obsceno* está constituída por palavras inócuas ou substitutos eufemísticos advindos de outros campos. Afonso X, por exemplo, apresentou literalmente “a midida da Espanha” de forma tão imaginativa que não se pode esperar nenhuma interpretação ingênua a ponto de negar certo grau de obscenidade implícita na cantiga

Observação final

A recorrência de expressões trazidas do direito feudal ultrapassa os domínios da linguagem trovadoresca num grande número de composições e se transforma para além do momento histórico e lingüístico dos trovadores medievais. Do mesmo modo, o amor cortês, compreendido como um complexo de metáforas, constitui-se em tradição discursiva no contexto medieval no âmbito da

lírica profana galego-portuguesa, passando, desde então, por diversas transformações, sem contudo desfigurar-se completamente. Nesse sentido, ainda podemos encontrar resquícios da poesia feudal nos cantadores nordestinos, em contextos metafóricos vários, algumas vezes ampliando as designações tais como *senhor*, *madeira* e *casa* em termos paródicos. A metáfora do amor cortês, com efeito, ainda se ressentia de pressões da modernidade enaltecendo ou denegrindo a imagem da *mulher*, *dona* ou *senhor* nas cantigas de amor nordestinas, naturalmente transformadas, atualizadas, parodiadas, bem distantes do *Grand Chant Courtois*, mas não tão indiferente ao formulário conceitual-discursivo da tradição.

Referências

BRANDÃO, M.S.O. **Escárnios de amor e de amigo. O contratexto da lírica profana galego-portuguesa**, Universidade de Santiago de Compostela, [inédito], 2002.

_____. **Escárnio de amor. Do texto ao contratexto na lírica galego~portuguesa**. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2006.

BREA, M. (coord.). **Lírica profana galego-portuguesa**. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica, traballo realizado por F. Magán Abelleira, I. Rodiño Caramés, M^a.C. Rodríguez Castaño, X.X. Ron Fernández, coa colaboración de A. Fernández Guiadanes e M^a.C. Vázquez Pacho, e coordinados por M. Brea, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias “Ramón Piñeiro”, 2 vols (=LPGP) (1996a).

COSERIU, E. **Introducción a la lingüística general**, Madrid, Gredos, 1981b.

CROPP, G.M. **Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique**, Genève: Droz, 1975.

JACOB, D. & KABATEK, J. Lengua, texto y cambio lingüístico en la Edad Media iberorrománica. **Lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península Ibérica**. Frankfurt am main: Veuert; Madrid: Iberoroamericana, 2001.

JAUSS, H.R. Littérature médiévale et expérience esthétique. **Poétique**, V. 31, pp. 322-336, 1977.

LABOV, W. **Principios del cambio lingüístico: factores internos (tomo 1)**. Madrid: Gredos, (1996 [1994]).

LORENZO GRADÍN, P. Don Afonso Lopez de Bayão y la épica francesa. **Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas (Santiago de Compostela, 1989), publicadas por Ramón Lorenzo**, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, VII, pp. 707-716, 1989.

OESTERREICHER. La ‘recontextualización’ de los géneros medievales como tarea hermenéutica. **Lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península Ibérica**. Frankfurt am main: Veuert; Madrid: Iberoroamericana, 2001.

Pozuelo Yvancos, J.M. **Teoría del lenguaje literario**, Madrid: Cátedra. 1988.

RIQUER, M. **Los trovadores**. Historia literaria y textos, Barcelona: Planeta, vol. I, 1975.

RODRÍGUEZ, J.L. La cantiga de escarnio y su estructura histórico-literaria. El equívoco como recurso estilístico nuclear en la cantiga d'escarnho de los cancioneros. **Liceo Franciscano**, Segunda Época, 29, pp. 33-46, 1976.

TAVANI, G. **A poesía lírica galego-portuguesa**, Vigo: Galaxia, [1ª ed., 1986], 1991.

