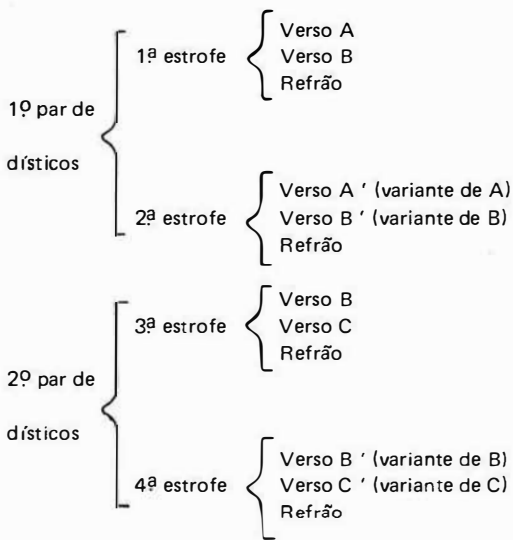


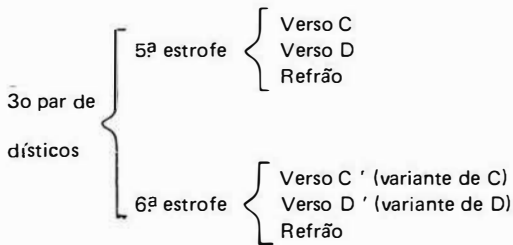
## Uma cantiga paralelística de Pero Meogo

LEODEGÁRIO A. DE AZEVEDO FILHO  
Prof. Titular de Literatura Portuguesa da UERJ

Na forma paralelística da cantiga de amigo, a unidade rítmica não é a estrofe, mas o par de estrofes ou o par de dísticos. Ambos os dísticos dizem mais ou menos a mesma coisa, com alterações formais, mas não de sentido, pois os dísticos pares reproduzem o sentido dos dísticos ímpares. As palavras em rima, naturalmente, diferem. Em regra, quando há encadeamento, o verso inicial da primeira estrofe, em forma de variante, se repete como primeiro verso da segunda estrofe. O segundo verso da primeira estrofe, por sua vez, se repete no primeiro verso da terceira estrofe, assim como a sua forma variante, que é o segundo verso da segunda estrofe, passa a ser o primeiro verso da quarta estrofe. Por fim, o segundo verso da terceira estrofe é novo e se repete como segundo verso da quarta estrofe, em forma de variante. Esse sistema paralelístico permite a construção de 4 estrofes, em geral seguidas de refrão, com um total de 12 versos, se o refrão tiver apenas um. Nesse total, quanto ao sentido, há apenas 4 versos diferentes, incluindo-se o refrão na soma. Eis um esquema:



Assim, a estrofe par repete o sentido da estrofe ímpar. Algumas vezes, há mais de um par de díísticos, conforme o esquema:



A famosa e belíssima cantiga de Meendinho, jogral do século XIII, nos dá exemplo desse paralelismo, com perfeito encadeamento, apresentando dois versos no refrão:

*Sedia-m' eu na ermida de San Simyon  
e cercaron-my as ondas: que grandes son!  
Eu atendend' o meu amigo,  
eu atendend' o meu amigo!*

*Esta[va] na ermida, ant' o altar,  
cercaron-my as ondas grandes do mar!  
Eu atendend' o meu amigo,  
eu atendend' o meu amigo!*

*E cercaron-my as ondas: que grandes son!  
Nen ey i barqueyro, nen remador!  
Eu atendend' o meu amigo,  
eu atendend' o meu amigo!*

*E cercaron-my as ondas grandes do mar!  
Nen ey [i] barqueyro, nen sey remar!  
Eu atendend' o meu amigo,  
eu atendend' o meu amigo!*

*Nen ey [i] barqueyro, nem remador!  
Morrerey, fremosa, no mar mayor!  
Eu atendend'o meu amigo,  
eu atendend'o meu amigo!*

*Nen ey [i] barqueyro, nen sey remar  
Morrerey, fremosa, no alto mar!  
Eu atendend'o meu amigo,  
eu atendend'o meu amigo!  
(CV — 438; CBN — 852)*

Mas a estrutura paralelística nem sempre é regular, admitindo variações em formas mais complexas. Com efeito, algumas vezes, intercala-se o refrão nos dísticos, outras vezes aparece maior número de versos nas estrofes, além de várias outras alterações, como a do desaparecimento do próprio refrão (caso da cantiga de meestria) ou como a da ampliação ou diminuição do número de dísticos na cantiga. E mais ainda, como observa Entwistle: “o paralelismo rigoroso não ocorre sempre, não sendo a disposição sempre dupla, mas muitas vezes tríplice e às vezes quádrupla.”<sup>1</sup>

Nesse sentido, em minha edição de *As cantigas de Pero Meogo*<sup>2</sup>, a propósito da cantiga número VI, abaixo transcrita, depois de classificá-la como cantiga de refrão: 8 x (2 + 1), estrofes paralelísticas do tipo aa-B, e isso na página 66, acrescentei a sábia observação de Entwistle de que, no caso, “não é empregado nenhum *encadeamento*, continuando a poesia por meio de dísticos duplos e paralelos.” (op. cit. p. 82).

Eis a cantiga, conforme o texto por mim estabelecido, na citada página 65 do livro acima indicado:

VI  
*Enas verdes ervas,  
ví anda' las cervas,  
meu amigo.*

*Enos verdes prados,  
ví os cervos bravos,  
meu amigo.*

*E con sabor d'elas  
lavey myas garcetas,  
meu amigo.*

*E con sabor d'elos  
lavey meus cabelos,  
meu amigo.*

*Des que los lavey,  
d'ouro los líey,  
meu amigo.*

*Des que las lavara,  
d'ouro las líara,  
meu amigo.*

*D'ouro los liey  
e vos asperey,  
meu amigo.*

*D'ouro las liara  
e vos asperara,  
meu amigo.*

(CV – 794; CBN – 1.189)

Como é claro, não há mesmo nenhum *encadeamento* na cantiga, no sentido do paralelismo puro, conforme o esquema aqui de início apresentado, logo seguido do exemplo de Meendinho. No caso, o paralelismo se dá porque a poesia continua “por meio de dísticos duplos e paralelos,” de acordo com a observação certíssima de Entwistle, na página 82 de seu citado livro.

Sem entender o que Entwistle escreveu e sem entender o que eu próprio escrevi, entretanto, o professor Wilton Cardoso declara:

*Não é certo, como observa J. Entwistle, induzindo em erro recente editor do texto – Leodegário A. de Azevedo Filho, que, no poema, (sic) “não é empregado nenhum encadeamento, continuando a poesia por meio de dísticos duplos e paralelos.”<sup>3</sup>*

E acrescenta: “Ao contrário. A cantiga consta de oito estrofes 8 x (2+1) e parece ter sido conscientemente dividida em duas partes, com quatro estrofes cada uma.” (op. cit. p. 146).

Mas isso nada mais é do que a própria observação de Entwistle, aceita por mim: “não é empregado nenhum encadeamento, continuando a cantiga por meio de dísticos duplos e paralelos.” Não é empregado encadeamento puro, entenda-se. Mas o paralelismo (reconhecido pelo autor estrangeiro e por mim) está na correspondência “dos dísticos duplos e paralelos.” Na página 66 do meu citado livro, deixei bem claro que se tratava de uma cantiga de refrão com estrofes paralelísticas.

Para melhor entendimento do leitor, vou apresentar, em seguida, os dísticos duplos e paralelos a que se refere Entwistle e que estão indicados em sua obra:

- |  |   |
|--|---|
| 1. <i>Enas verdes ervas,<br/>vi anda' las cervas,<br/>meu amigo.</i> | 2. <i>Enos verdes prados,<br/>vi os cervos bravos,<br/>meu amigo.</i> |
| 3. <i>E con sabor d'elas<br/>lavey myas garcetas,<br/>meu amigo.</i> | 4. <i>E con sabor d'elos<br/>lavey meus cabelos,<br/>meu amigo.</i>   |
| 5. <i>Des que las lavara,<br/>d'ouro las liara,<br/>meu amigo.</i>   | 6. <i>Des que los lavey,<br/>d'ouro los liey,<br/>meu amigo.</i>      |
| 7. <i>D'ouro las liara,<br/>e vos asperará,<br/>meu amigo.</i>       | 8. <i>D'ouro los liey,<br/>e vos asperey,<br/>meu amigo.</i>          |

Verifica-se ainda, como curiosidade, que as duas leituras paralelas, acima indicadas em sua ordem ideal, formam sentido verticalmente, como se tivéssemos, na verdade, dois cantares (nunca *poemas*, como escreve o professor Wilton Cardoso) isolados e interpenetrados. A bem dizer, são cortes sintagmáticos superpostos, que permitem duas leituras paralelas, a primeira ligada a *cervas* e a segunda ligada a *cervos*, como de há muito já havia observado a Roger Bismut.

Aliás, na cantiga número VI, aqui examinada, a ordem das estrofes não é a mesma no CV e no CBN, havendo embaralhamento estrófico por conta dos copistas. Em tais casos, cabe ao editor escolher uma delas, e dei preferência à ordem do CV, levando em conta a corrigenda com o sinal + , colocado à margem do manuscrito. Através desse sinal, com efeito, o copista retifica o seu engano. E isso nos leva ainda a admitir que a ordem ideal das estrofes seria a que indicamos acima: 1, 2, 3, 4, 6, 5, 8 e 7, interpenetrando-se duas cantigas numa só, como a sugerir (isso sim!) a conjunção simbólica entre *cervos* e *cervas*. E a descodificação do símbolo nos indica a própria ligação erótica entre namorado e namorada, com perda da virgindade, de acordo com a tese defendida em meu livro e repetida no livro do professor Wilton Cardoso, sem qualquer novidade. Com tal disposição de estrofes, haveria encadeamento na segunda parte da cantiga, mas não na primeira.

Diga-se ainda que, em face da disposição estrófica acima dada, os dísticos duplos e paralelos (jamais negados por mim ou por Entwistle) teriam melhor correspondência e simetria. E o possível engano do copista na disposição das estrofes, disposição divergente no CV e no CBN, como vimos, justifica a hipótese aqui formulada e que não ocorreu ao professor Wilton Cardoso, na crítica dirigida a Entwistle e a mim, sem qualquer fundamento. Aliás, tudo indica que a cantiga se destinava a dois coros alternados ou a duas vozes, igualmente alternadas, sendo o refrão dito em conjunto.

Mas quero fazer justiça num ponto: o professor Wilton Cardoso, embora considere Mendez Ferrín o mais autorizado editor do texto de Pero Meogo, e eu apenas um “editor recente”, honra-me muito ao adotar um texto idêntico ao que eu estabeleci, inclusive na pontuação, deixando de lado o texto de Méndez Ferrín. . . Para qualquer confronto, basta consultar as páginas 169 – 170, da edição de Méndez Ferrín, e a página 65, da minha edição.

Por outro lado, mas ainda a propósito da minha edição de *As cantigas de Pero Meogo*, gostaria de observar ao professor Wilton Cardoso que o fato de ser a cena do baile um tópico da poesia peninsular, como eu próprio já havia indicado, citando Jeanroy, na página 97 do meu livro, não impede que aquele notável jogral a tivesse usado como outro artifício literário, aliás de extrema habilidade. Ou seja: como simulação, evidenciada na cantiga seguinte, conforme a minha tese, que não coincide com a de Méndez Ferrín. Simulação porque a namorada não foi ao baile, mas à fonte, onde se encontrou com o namorado. E não coincide porque Méndez Ferrín se refere ao “mundo lírico da cantiga” e ao seu “refrão”, jamais e uma “simulação que a cantiga seguinte põe às claras,” como erradamente está no livro do professor Wilton Cardoso. Essa leitura é apenas minha, nem poderia pertencer a Méndez Ferrín, que lê as cantigas isoladamente, e não uma seqüência narrativa, segundo a minha pro-

posição. Referimo-nos ao que está na página 101 do citado livro do professor Wilton Cardoso, onde se lê:

*Na cantiga VIII, em que do mesmo modo não consigo ver elo da entrevista da fonte, o tema do baile, onde a moça rompe o brial, não me parece dever considerar-se uma simulação que a cantiga seguinte põe às claras. Essa é a opinião do mais autorizado editor do jograí, Méndez Ferrín, e, nas suas águas, do mais recente, Leodegário A. de Azevedo Filho, muito embora não se entendam quanto ao sentido narrativo do conjunto dos poemas.*  
(Op. cit. p. 101).

Ao contrário, o que Méndez Ferrín escreveu foi o seguinte:

*O mundo lírico ao cal o poeta nos arrastra ao introducir o refrán, insinúanos que non houbo baile, que o que houbo foi unha cita na fonte co namorado.*<sup>4</sup>

Portanto, jamais foi opinião de Méndez Ferrín (concordando ou não com o sentido narrativo do conjunto de textos) que o baile tenha sido “uma simulação que a cantiga seguinte põe às claras,” como afirma o professor Wilton Cardoso, num erro evidente. Ele insiste, ainda na página 101, em dar a denominação de *poemas* aos cantares medievais. . .

Outra passagem, onde novamente o professor Wilton Cardoso não adota o texto mais autorizado de Méndez Ferrín, relaciona-se com a entrevista a que o amigo faltou, por motivo de suposta viagem, como se pode ver na terceira cantiga, apresentada na página 47 do meu livro. Tal passagem é dada (como se isso fosse alguma novidade!) como “lugar-comum da lírica peninsular” (op. cit. p. 102), não devendo assim integrar-se — suponho — em nenhuma seqüência narrativa. Eis os versos, conforme o texto que eu estabeleci:

— *Tal vay o meu amigo, con amor que lh'eu dey,  
come cervo ferido de monteyro d'el-Rey.*

No caso, Méndez Ferrín, seguindo os demais editores do texto, apresenta a cantiga com versos de 6 sílabas, na página 145 de seu livro, e não com versos de 13 sílabas, como está na página 47 do meu livro, com base em sábia observação do professor M. Rodrigues Lapa, por mim apenas aceita. O professor Wilton Cardoso, mais uma vez, portanto, deixa de seguir a lição de Méndez Ferrín. Ainda nas páginas 93 e 94 de seu livro, ao transcrever a quinta cantiga, não segue o verso de 5 sílabas de Méndez Ferrín e de toda a tradição escrita do texto, mas o verso de 11 sílabas, de acordo com o meu ponto de vista. Veja-se:

a) Texto estabelecido por Méndez Ferrín (op. cit. p. 159):

*Levóus'a louçana,  
levóus'a velida,  
vai lavar cabelos  
na fontana fría,  
leda dos amores,  
dos amores leda.*

b) Texto estabelecido por mim (op. cit. p. 59):

[*Levou-s'a louçana,*] *levou-s'a velida;*  
*vai lavar cabelos na fontana fria,*  
*Leda dos amores, dos amores leda.*

c) Texto dado pelo professor Wilton Cardoso (op. cit. p. 93):

[*Levou-s'a louçana,*] *levou-s'a velida,*  
*vai lavar cabelos na fontana fria,*  
*leda dos amores, dos amores leda.*

Por fim, na página 100, ao transcrever estrofes da nona cantiga, novamente deixa de lado a lição de Méndez Ferrín, por mim criticada. Basta citar um verso:

- *Mentís, mia filha, mentís por amigo* (Méndez Ferrín, p. 187).
- *Mentir, mya filha, mentir por amigo* (Minha edição, p. 79).
- *Mentir, mha filha, mentir por amigo* (Wilton Cardoso, p. 100).

Ora, *mentís* por *mentir* foi lição que eu recusei, como se pode ver na página 81 e 82 do meu livro:

*Nunes (Amigo) escreve: "afigura-se-me que o infinitivo mentir vale aqui por substantivo e nome predicativo do verbo ser que se subentende e cujo sujeito será isso, referido à resposta da filha; corrigi-lo em mentes alteraria o tratameno aqui seguido (versos 1 e 4), em mentides daria uma sílaba a mais." (op. cit. p. 359, do III vol.). Deixa, então, mentir (como está claríssimo nos dois manuscritos) e assim corrige a versão mentes, por ele anteriormente dada (Crestomatia). Roberts (AOP), no caso acerta, grafando mentir, seguindo Nunes (Amigo). Varela Jácome (PG) também acerta. Braga (CPV) escreve: mentis, no que é seguido por editores menos avisados, como Álvarez Blázquez (EPG). Aubrey Bell (MLR), apesar da nota de fim de página e apesar da tradução que fez para o inglês, também erra, grafando mentes. Mas o mesmo Aubrey Bell (Oxford) escreve: mentir, como deve ser. Correia de Oliveira e Saavedra Machado (TMP), com fidelidade aos manuscritos, escrevem: mentir, mas sem qualquer explicação filológica ou estilística. Méndez Ferrín (OCPM) escreve: mentís, como muito antes havia feito Varnhagen (Cancioneirinho), afastando-se desastrosamente dos manuscritos, por entender que o infinitivo, no caso, não pode ter valor de imperativo. A forma mentis está ainda em Braga (AP), A. de la Iglesia (Idioma) e Carré Aldao (Influências). A nosso ver, qualquer correção, no texto em foco, representa uma arbitrariedade. E isso porque o caso não oferece dificuldade maior. Com efeito, aí se tem o emprego estilístico do infinitivo no lugar do presente do indicativo, para atenuar afetivamente a afirmação. E nada mais que isso, sendo desnecessária a correção.*

Naturalmente, muito me honra o professor Wilton Cardoso, concordando com o texto por mim estabelecido, nos casos acima indicados.

Diga-se ainda que, em Pero Meogo, dentro da sequência narrativa de suas cantigas, como demonstrei largamente em meu livro, há muitos tópicos da poesia peninsular e não apenas os que o professor Wilton Cardoso menciona. E exatamente é qualidade estética desse jogral, além da admirável ambigüidade do texto, o remanejamento de tópicos da poesia peninsular, reinter-

pretados por ele e por ele integrados no sentido narrativo de suas nove cantigas. Mas a visão atomística daqueles que insistem em analisar todos os cantares trovadorescos isoladamente, como é natural, logo se transforma em sério obstáculo para a compreensão plena do texto. Na verdade, a visão estrutural desses cantares é uma conquista recente, não tendo ainda revitalizado o método de trabalho de todos os que se interessam por textos medievais.

Afinal, em tudo isso, além da observação de que qualquer texto literário permite muitas formas de leitura e não apenas uma, é que, no conjunto das nove cantigas de Pero Meogo, há uma forma lírica que se investe de sentido narrativo, através de uma linguagem poética que deve ser lida em dois planos, como já assinalou Eugenio Asensio<sup>5</sup>: o literal (sintagmático) e o simbólico (paradigmático). Ao nível literal, tendo-se a figura da mãe da namorada como destinatária, desenvolve-se uma função conjuntiva em relação ao código comunitário. Ao nível paradigmático, tendo-se o símbolo do cervo como elemento de transgressão do código, desenvolve-se uma função disjuntiva. Trata-se, por isso, de uma linguagem poética em que o pensamento do símbolo predomina sobre o pensamento do signo, daí resultando a admirável ambigüidade do texto. Tudo isso, afinal, responde pela qualidade estética das cantigas de Pero Meogo, através das quais habilmente se estrutura uma seqüência narrativa (segundo a minha leitura) com o seu ponto culminante na transgressão do código comunitário. E o desfecho, unindo-se o *plano literal ao simbólico*, é configurado quando a mãe recusa a desculpa da filha e descobre a sua mentira, descodificando-se os símbolos integrados na própria narrativa. Aliás, em parte, esse também é o pensamento de Eugenio Asensio, acima citado, o que me deixa em muito boa companhia. E pensam ainda comigo, no todo ou em partes: Roger Bismut, Ernesto Guerra da Cal, Segismundo Spina, Mário Martins, Joaquim Montezuma de Carvalho, Anbal de Castro, Carlos Casares, Júlio Carvalho, Nelly Novaes Coelho, Sílvio Elia, Antônio Sérgio Mendonça e Eduardo Portella, em belas e científicas resenhas que fizeram do meu livro, todas publicadas, e onde humildemente pude recolher a lição dos meus próprios erros, ao contrário do que se verifica em relação às críticas aqui rejeitadas. Afora esses reparos, feitos em defesa da minha obra, o livro do professor Wilton Cardoso representa excelente contribuição ao estudo da literatura medieval galego-portuguesa.

## NOTAS

- 1 ENTWISTLE, W. J. Dos "cossantes" às "cantigas de amor". In: BELL, Aubrey F.G. et alii. *Da poesia medieval portuguesa*. 2 ed. ampliada. Trad. de A.A. Dória. Lisboa, Ocidente, 1974, p. 83.
- 2 AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *As cantigas de Pero Meogo*. Rio de Janeiro, Gernasa, 1974, p. 65.
- 3 CARDOSO, Wilton. *Da cantiga de seguir no cancionero peninsular da Idade Média*. Belo Horizonte, Imprensa da U.F.M.G., 1977, p. 145.
- 4 MÉNDEZ FERRÍN, X.L. *O cancionero de Pero Meogo*. Vigo, Galaxia, 1966, p. 46.
- 5 ASENSIO, Eugenio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid, Gredos, 1957, p. 55 (2ª ed. 1970).



## E R R A T A

### *A estrutura paralelística nas cantigas de Pero Meogo.*

Neste artigo, de autoria de Leodegário A. de Azevedo Filho, inserido no nº 4 desta Revista, devem ser feitas as seguintes correções:

- a) Na p. 28, onde se lê: *outras editoras*, leia-se *outros editores*.
- b) Na p. 31, onde se lê: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8 e 7, leia-se 1, 2, 3, 4, 6, 5, 8 e 7.
- c) No início da p. 32, leia-se: . . .eu apenas "um editor recente," honra-me muito ao adotar o texto por mim estabelecido, deixando sempre de lado o texto de Méndez Ferrín. Inclusive reproduz um erro meu de revisão no 11º verso: *meus* no lugar de *meos*. Para qualquer confronto, etc.
- d) Na p. 33, segundo verso da caniga nº IX, onde se lê: *tardestes*, leia-se: *tardastes*.
- e) Corrija-se ainda: *Pero* e não *Pedro*, na p. 26; *amig'* e não *amg'* na p. 26; *o e não os*, no 7º verso da cantiga nº II, p. 27; *con* e não *cons*, no verso: *E con sabor d'elos*, na p. 31