

A MEESTRIA DO REFRAM

Ricardo Silva Leite (UNICAMP)

"Nos gustaría saber más y adivinar menos."
(Eugenio Asensio)

Numa visão panorâmica, o largo uso do paralelismo e do refrão na poesia galego-portuguesa dos séculos XIII e XIV parece ser apenas uma manifestação - mais uma, a literária - das mesmas características que, durante séculos, foram responsáveis pela imputação de igualdade, repetição e monotonia a toda a arte medieval - arte que pretende realizar a monumental alegoria do Imutável, a cifração do Eterno, do Transcendente, através da ritualização do símbolo.

A impressão de monotonia que se tem à leitura das cantigas trovadorescas resulta tanto da reduzida amplitude temática, quanto do cunho primitivo e aparentemente ingênuo de seus processos estilísticos. Uma visão mais acurada, entretanto, se não desmente essa impressão, mostra, ao menos, seu caráter genérico e simplificador.

Eugenio Asensio, refutando a afirmação de que a imobilidade é o primeiro princípio do sistema paralelístico, diz que "Si quisiésemos traducir el procedimiento en imágenes, pensaríamos en el martillo que da una y otra vez en el mismo clavo, en el barco que gira alrededor del mismo vórtice, en todo caso en algo dinámico e insistente a la vez" (1).

Não nos ocuparemos neste artigo do sistema paralelístico como um todo. Procuraremos demonstrar, pela observação de uns poucos exemplos, que um procedimento estilístico repetitivo - o refrão - é mais complexo do que pode parecer à primeira vista. Embora sejam evidentes as funções reiterativa e intensificadora do refrão, a análise de obras concretas demonstrará que tais funções se matizam de significados particulares, resultantes das relações específicas que, em cada caso, o refrão mantém com a totalidade da composição.

Paay Comoz charrinho (64)

que agram mal emaraulto men
enono pudi aze posto creer
ca sofreu mal por uos qual nos mal senhor
semmi nos ben quisesdes faser.

Esse eu bé deus poderaner
fiasco mal q' p' uos eyaque
agosto diz eoq' aysi té
omal en pouca facao muer
ds có mal sempre co' aita damoi
epoderse uer qual e peyor,
domui gram bé on do gra mal sofreu

As ffoles da mea amigo brissas nan no nauyo
euãssas ffores daq' ben có meo amois
idas somas ffores daq' bé
con.

As ffores da meu amado
bóssas na' no barco euãssas ffores.

Briofas na' eno nauyo
pera chegã ao ferido
euãssas ffores

Briofas na' eno barco
pera chegã ao ffozado
euãssas ffores

Pera chegar ao ferido
seruir m' cõpõne lido
euãssas ffores.

Pera chegar ao ffozado
de ffoir m' corpo lido
euãssas ffores.

Par deus senhor de grado q'ria
seãt q'resse de nos brãa treal
q' nõ deseia seu onozsoben
como dese uanoy co dia
por muytafan q' eu sofre' sofi,
por uos senhor eoy mayz de laq'
possentender que facy felya

Es poyz nõ q' a uenura mal
que nos doades domal q' mhi ué
por nos senhor e má uauilhamé
como nõ mayz emorrey de uya
poré tregãt q' me ualha ty
q' sab acoyta q' por nos sofiy
send' mha morte mayz mo ualoria
Fernam v. g. 1510

Vedes amigo que ouy
dizer deus aysi de q' m' perdã
que amades la' ouira em non
mayz se uerdade' uin g' amey aysi
pua hurey la' deus nõ q' ter ben
epesarmha em mayz que ouira ten

Oy diz q' me fazez pesar
amades nos oní meu trador
este uerdade' par nõ señor
direyuy como me cuydam g'ar
pua hurey la' deus nõ

Esse eu esto p' uerdade' sey
q' m' dizem meu amigo par de
chorrey muyto de ffores ilhos meo
e direyuy como me uigarey
pua hurey la'.

POESIA CORTÊS E POESIA POPULAR

A origem do refrão perde-se em tempos imemoriais. É tão antiga quanto a do sistema paralelístico do qual faz parte. Tem a idade da própria poesia.

Ligado à tradição oral e popular, tem duas funções - primordiais, mas também atávicas, perdurando, ainda que em resíduo, em suas manifestações mais recentes -: PRÁTICA (mnemônica e rítmica) e RITUAL (a magia dos responsórios).

Até que ponto se mantêm estas funções na lírica galego-portuguesa?

A terminologia da "poética fragmentária" do Cancioneiro da Biblioteca Nacional, ao aplicar a um dos gêneros o qualificativo "de meestria", revela a existência de um confronto entre duas tendências: a de tradição popular ("cantiga de refram") e a de influência provençal ("Cantiga de meestria").

A grande quantidade de cantigas de refrão evidencia a permanência do veio popular, resistente à moda cortês provençal, impregnando-a, mas também modificando-se ao seu contato. Assim, o caráter oral, musical e coletivo - coletivo ao menos ao nível da recepção - da lírica trovadoresca conserva a função mnemônica dos processos paralelísticos, mas, devido ao confronto entre o cortês e o popular, entre a moda e a tradição, a função ritual esmaece.

Nesse confronto há um duplo movimento: resistência e fascínio. O popular resiste, mas transforma-se, adapta-se, dando origem a um "paralelismo imperfeito" ou "paralelismo semântico" (2). Por outro lado, se a cantiga sem refrão é privilegiada pelo gosto culto (é dela a "meestria"), o fato de os mesmos trovadores cortesens comporem tão grande número de cantigas paralelísticas comprova a rendição ao fascínio da maneira popular e tradicional.

Poesia popular... mas feita por nobres, por reis. A simplicidade primitiva requinta-se ao ganhar foros de arte. Sobrevive a magia, mas estetizada.

Entretanto, não podemos hoje reconstituir as cantigas no ato vivo de comunicação em que e para o qual elas existiram. E as funções primordiais do refrão estão ligadas à produção, execução e recepção das cantigas, irresgatáveis, a não ser por aproximações muito imperfeitas. Restam-nos os textos, cristalizações de uma tradição escrita posterior. Devemos, talvez irremediavelmente, contentar-nos com as funções textuais do refrão.

O REFRÃO E SUAS FUNÇÕES TEXTUAIS

O termo 'refrão'/'refran' liga-se etimologicamente ao verbo latino 'frangere', através do provençal 'refranh' (de 'refránher', fránher < 'frangere'), ou do francês 'refrain' (do mesmo radical latino). Seu sentido etimológico, portanto, é de 'quebra', 'rompimento'. (3).

É neste sentido que muito frequentemente se define o refrão: "(...) assinala a inserção de uma estrofe ou de um verso que rompe a continuidade do poema" (4).

O sentido etimológico pode ser imediatamente matizado ao compararmos o termo com seu sinônimo, 'estribilho', derivado do espanhol 'estribillo', diminutivo de 'estribo'. O refrão é também um apoió - formal (rítmico) ou temático: O termo correspondente em italiano, 'ritornello', diminutivo de 'ritorno', acrescenta novo aspecto: o retorno de um motivo temático, ou o retorno ao início do fluxo lírico.

Ruptura, apoio, retorno - três aspectos contrastantes, mas complementares. Qualquer que seja a função dominante de um refrão (além daquelas primordiais, mnemônica e ritual, que vimos atrás), as outras funções coexistem nele. Algo já pode, de antemão, ficar estabelecido: repetição é sempre um "recurso" de ênfase. Portanto o conteúdo expressivo do refrão nunca pode ser visto apenas como imposição da tradição de um gênero, ou das necessidades práticas do uso desse gênero - música, dança, oralidade - ainda que essas características sejam essenciais, como de fato o são. O conteúdo temático do refrão é um conteúdo enfatizado e interfere no conjunto da significação do poema.

Fica claro, pois, que sua verdadeira função, ou aquela que nele é dominante, não pode ser estabelecida "a priori", mas nas próprias relações e tensões que se estabelecem no interior de uma determinada obra concreta.

O REFRAO COMO RUPTURA

A função de RUPTURA é, aparentemente, a mais característica do refrão. Diferenças formais nítidas entre a estrofe e o refrão, na lírica trovadoresca provavelmente acentuadas pela alternância de vozes na execução das cantigas, asseguram a nitidez da ruptura. Evidentemente, ainda quando não existam grandes diferenças formais, o simples reaparecimento do mesmo verso a intervalos regulares já lhe dá um destaque suficiente para se ter uma impressão de corte na estrutura. Todavia, a percepção da ruptura será suficiente para se determinar a funcionalidade do refrão numa cantiga?

As cantigas em que essa função parece mais nítida são as de "paralelismo literal", ou "de palavra" (5), aliás, o paralelismo mais castiço, menos contaminado pela "maneira de provençal".

Refrões curtos são os que mais causam a impressão de responsório ritual: "ai, madre, moiro d'amor!" (NUNES 17) (6); "e moiro-me d'amor." (NUNES 79); "e se o verei, velida!" (NUNES 123); "por vós, amigo." (NUNES 156); "ond'eu amor ei." (NUNES 235), etc.

Veja-se esta cantiga de D. Afonso Sanches (NUNES 200):

Dizia la fremosinha
"ai, Deus val!
Com'estou d'amor ferida!
ai, Deus, val!
Com'estou d'amor ferida!"

Dizia la ben talhada:
"ai, Deus, val!
Com'estou d'amor coitada!
ai, Deus, val!
Com'estou d'amor ferida!"

"Com'estou d'amor ferida!
ai, Deus, val!
Non ven o que ben queria!
ai, Deus, val!
Com'estou d'amor ferida!"

"Com'estou d'amor coitada!
ai, Deus, val!
Non ven o que muit'amava!
ai, Deus, val!
Com'estou d'amor ferida!"

O refrão - "ai, Deus, val!" (valha-me, Deus!) - é um responso semelhante ao "ora pro nobis" de uma ladainha. Sem dúvida, a cantiga é monológica, apresentando, além da voz do narrador, que introduz o discurso direto no início da cantiga, apenas a voz lírica da "fremosinha". Não há, portanto, aqui, exatamente uma alternância de vozes, própria das ladainhas. Mas a intenção ritual, de imitação do responsório litúrgico, fica nítida pela intercalação do refrão na estrofe, ao invés de, o que seria mais comum, um refrão simples, monóstico, como na cantiga de Martin Codax (NUNES, 469):

Eno sagrado, en Vigo,
bailava corpo velido:
amor ei!

En Vigo, eno sagrado,
bailava corpo delgado:
amor ei!

Bailava corpo velido,
que nunca ouver' amigo:
amor ei!

Bailava corpo delgado,
que nunca ouver' amado:
amor ei!

Que nunca ouver' amigo,
ergas no sagrad', en Vigo:
amor ei!

Que nunca ouver' amado,
ergu' en Vigo, no sagrado:
amor ei!

Há, entre a estrofe e o refrão, nesta segunda cantiga, diversas rupturas formais:

- a) no número de versos: estrofe em dístico e refrão monóstico. (Por sua frequência, esta diferença constitui regra, mas há cantigas em que o número de versos do refrão é igual ao das estrofes. Há também os casos em que o refrão é maior que as estrofes (7);
- b) na rima: o refrão não rima com os dísticos, enquanto estes se identificam pela rima emparelhada e pela alternância vocálica entre a estrofe e a antístrofe: -(igo)-ido/ -ado. (Este esquema também constitui norma, mas há casos em que pelo menos um verso do refrão rima com um verso da estrofe, como, por exemplo, em NUNES 38, 90, 163...);
- c) na métrica: heptassílabos nas estrofes e trissílabo no refrão. (São muito numerosos, porém, os casos de métrica igual);
- d) nas pessoas e nos tempos verbais: terceira pessoa do pretérito imperfeito - "bailava" - e do mais que-perfeito - "ouvera"- nas estrofes (marca épica), e primeira pessoa do presente - "ei"- no refrão (marca lírica).

Embora sejam tantas e tão nítidas as diferenças formais a destacarem o refrão, é a última delas, a da mudança do tempo e pessoa verbais, que mais nos interessa, por marcar a mudança do registro épico para o lírico. Realmente, tomando-se apenas os versos-base do paralelismo, teríamos:

Eno sagrado, en Vigo,/bailava corpo velido,/ que nunca ouver'
amigo, /ergas no sagrad', en Vigo.

(No adro da igreja de Vigo, bailava uma linda donzela, que nunca tivera amigo, a não ser no adro em Vigo).

Apenas uma pequena narração. Não nos esqueçamos de que o próprio processo de repetição do paralelismo já dá, por si mesmo, um "tom" lírico à narração. Mas, sem dúvida, é no refrão que se concentra esse tom lírico.

A mudança do registro épico para o registro lírico constitui um traço essencial da ruptura entre estrofe e refrão nesta cantiga. Porém, o resultado, no conjunto da cantiga, parece-nos, é o oposto: o corte - permitindo-nos uma metáfora de alfaiate - transforma-se em alinhavo. Um alinhavo lírico que impregna de emoção cada elemento da singela narrativa. As mudanças de tempo (passado/presente) e de pessoa (terceira/primeira) ganham significados mais profundos que o simples estranhamento causado pela ruptura: a mulher "que nunca ouver amigo" torna-se a alteridade da mulher que ama; situa-se no passado, na memória da mulher do presente, após o baile em Vigo.

O refrão não pode ser interpretado, portanto, como uma simples ruptura da progressão linear da cantiga, porque ele acrescenta significado, e esse significado a mais percorre toda a composição, tornando-se novo elemento de coesão. É nesta ambigüidade -ruptura/coesão - ou, em outras palavras, na tensão passado/presente implantada pelo refrão, que reside grande parte da força expressiva da cantiga.

Num outro contexto, o mesmo refrão de Martin Codax, com pequena variação ("amor ei"/"os amores ei") assume novo significado. É uma cantiga de Pero Meogo (8):

- Digades, filha, mya filha velida,
porque tardastes na fontana fria.

Os amores ey.

Digades, filha, mya filha louçana,
porque tardastes na fria fontana.

Os amores ey.

- Tardey, mya madre, na fontana fria,
cervos do monte a águia volvian.

Os amores ey.

Tardey, mya madre, na fria fontana,
cervos do monte volvian a águia.

Os amores ey.

- Mentir, mya filha, mentir por amigo,
nunca vi cervo que volvesse o rio.

Os amores ey.

Mentir, mya filha, mentir por amado,
nunca vi cervo que volves' o alto.
Os amores ey.

São várias as diferenças estruturais entre esta e a cantiga de Martin Codax. Também o tema não é o mesmo, situando-se em outra tradição tópica. Em relação àquela, a de Pero Meogo é mais complexa, refina-se em sutilezas. Os versos são amplos, decassílabos nas estrofes e pentassílabo no refrão. Três pares de dísticos alternam-se em vozes de um diálogo: primeiro par - pergunta da mãe; segundo par - resposta da filha; terceiro par - repreensão da mãe à mentira da filha.

Lendo-se apenas as duas primeiras estrofes, tem-se a impressão de um diálogo completo, em que o refrão seria a resposta à pergunta da mãe

"- Por que tardastes na fontana fria?
- Os amores ey."

Na verdade, a resposta da filha situa-se apenas no segundo par de estrofes. O refrão percorre a cantiga como um contraponto, em surdina, ao diálogo entre mãe e filha. São dois textos que dialogam entre si: o primeiro, constituído pelas estrofes, apresenta um diálogo em voz alta; o segundo, constituído pelo refrão, é o pensamento da filha, é o que ela não disse, ou melhor, disse e ocultou sob o símbolo tópico dos cervos que volvem a água.

Nossa interpretação difere um pouco da de Eugenio Asensio: "En el poema de Meogo el diálogo de madre e hija está formado por tres elementos: a) madre que pregunta el motivo de la tardanza de su hija en la fuente; b) hija que alega una excusa ambigua con un sentido literal y otro simbólico; c) réplica de la madre, que no acepta la semántica literal y pone al desnudo el referente del objeto simbólico." (9). Na realidade, "o referente do objeto simbólico" já se explicita desde a primeira estrofe, através do refrão, antes mesmo que a filha responda ambigualmente na terceira. Portanto, antes que a perspicácia da mãe revele a mentira da filha, a "perspicácia" do texto, ou do refrão, funcionando aqui como verdadeiro "coro lírico" e explicativo do pequeno drama, já no-la revelou.

Pelos exemplos analisados aqui, fica clara a complexidade das funções assumidas pelo refrão na cantiga trovadoresca: 1) para além das funções práticas originais (rítmica, mnemônica e ritual), o refrão participa da estruturação do sentido; 2) por mais nítida que seja a função de ruptura do encadeamento linear da cantiga, exercida pelo refrão, ele é também, sempre, um elemento de coesão, de função complexa, na medida em que toma parte indispensável na estruturação do sentido.

O REFRAÃO INTEGRADO NA ESTROFE

Nem sempre o efeito da ruptura entre a estrofe e o refrão é tão nítido como nos exemplos anteriores. Antes, na maioria dos casos, o refrão solda-se à estrofe, dando a ela não apenas uma continuidade lógico-semântica, mas, frequentemente, também uma continuidade formal e sintática.

Há um exemplo interessante, em que surpreendemos o trovador Martin de Guinzo num esforço intencional de elaborar, criativamente, a aderência do refrão à estrofe:

Non poss'eu, madre, ir a Santa Cecília
ca me guardades a noit'e o dia
do meu amigo.

Non poss'eu, madr' aver gasalhado,
ca me non leixades fazer mandado
do meu amigo.

Ca me guardades a noit'e o dia;
morrer-vos ei con aquesta perfia
por meu amigo.

Ca me non leixades fazer mandado;
morrer-vos ei con aqueste cuidado
por meu amigo.

Morrer-vos ei con aquesta perfia,
e, se me leixassedes ir, guarria
con meu amigo.

Morrer-vos ei con aqueste cuidado,
e, se quiserdes, irei mui de grado
con meu amigo.

(NUNES 486)

Cada dupla de refrões - o da estrofe e o da antístrofe - é iniciado por uma preposição diferente, exigida pelos verbos a que eles se subordinam: guardades...do; fazer mandado...do; morrer...por; guarir (viver, morar)...con; ir...con. Temos aqui não apenas um refrão integrado perfeitamente à estrofe pelo processo do encaivalamento, mas três formas diferentes de um mesmo refrão.

O resultado é um abrandamento do efeito de ruptura, sentido agora so-

mente através da repetição e da provável alternância de vozes na execução da cantiga. O refrão tornou-se um prolongamento, ou um apêndice que ultrapassa a medida (decassilábica) dos versos da estrofe. Aqui, a função principal do refrão é a de enfatizar o objeto do desejo - "meu amigo"-, que se situa como que além do drama familiar encerrado na estrofe, e para o qual converge cada movimento da cantiga: 1) proibição materna dos encontros ("ir a Santa Cecília") e dos "mandados" (recados, notícias); 2) angústia causada pelo rigor da proibição e da vigilância; 3) súplica para que a mãe levante a proibição e a filha possa viver com o amigo.

Este, entretanto, é um caso extremo, em que o próprio refrão se modifica para soldar-se à estrofe. Vejamos, título de exemplo, um caso mais comum:

Madre, pois non posso veer
meu amig', atanto sei ben,
que murrerei cedo por en
e queria de vós saber:
se vos eu murrer, que será
do meu amig'ou que fará?

E, pois aquestes olhos meus
por el perderan o dormir
e non poss'ende eu partir
o coração, madre, por Deus,
se vos eu murrer, que será
do meu amig'ou que fará?

E a min era mui mester
ũa morte que ei d'aver
ante que tal coita sofrer,
e pesar-mi-á, se non souber:
se vos eu murrer, que será
do meu amig'ou que fará?

(Nuno Perez Sandeu - NUNES 214)

Nesta cantiga encontramos um dos processos mais frequentes de ligação do refrão à estrofe: o refrão interrogativo, precedido geralmente de um verbo "dicendi" ("queria de vós saber").

Assim como na cantiga de Pero Meogo, analisada anteriormente ("Digades, filha..."), a de Perez Sandeu tem um forte cunho dramático, dialogal. Mas nesta última o diálogo não se completa, calando-se a "madre", interlocutora, e ficando a pergunta sem resposta. Na verdade, estamos apenas diante de um "topos", o da confiança amorosa. O diálogo -traço estilístico dramático - funciona como pretexto

da emanção lírica. As estrofes afirmam ser a morte consequência necessária ("atantu sei ben"; "era mui mester") da separação do amigo e preparam a eclosão patética do refrão interrogativo. O centro desse jogo lírico-dramático é, portanto, o refrão, que se integra perfeitamente à estrofe como clímax do fluxo lírico.

Sem dúvida, mesmo em casos de integração tão perfeita, algo permanece da função de ruptura. Na cantiga em questão ela se dá principalmente ao nível do conteúdo: há um deslocamento da preocupação da filha consigo mesma ("morrerei cedo por en"), na estrofe, para uma preocupação com o destino do amigo ("que será / do meu amig'ou que fará?"), no refrão.

Poderíamos multiplicar indefinidamente os exemplos. Verificaríamos sempre que as funções se multiplicam, resultantes, não de critérios estabelecidos "a priori", mas das relações específicas entre estrofe e refrão. Sem dúvida, ruptura e integração são aspectos importantes dessas relações, mas não podem esgotá-las.

A MESTRIA DO REFRAM

Ligado a uma tradição popular, existe uma tendência em se considerar o refrão como simples fórmula poética, apoio rítmico para a dança e a música. Parece que muitos refrões são cristalizações da tradição folclórica, restos de velhas cantigas que se perderam na memória coletiva. Verdadeiras colagens, que talvez possam ser comprovadas parcialmente num estudo comparativo mais acurado e sistemático. Indícios podem ser entrevistados nas semelhanças de tema e de forma entre refrões, mas, sobretudo, na ruptura da relação entre refrão e estrofe, mais frequente e intensa, como sugerimos atrás, nas cantigas paralelísticas mais típicas e mais fiéis à tradição. J.J. Nunes diz que, se os refrões "quase sempre têm relação com o que se disse atrás na estrofe, casos há em que são inteiramente independentes. Esta circunstância leva-me a considerar o refram como parte de um topo que se perdeu, verdadeiras folhas que, com o tempo, se foram a pouco e pouco despreendendo da flor que completavam, para depois morrerem umas, enquanto outras, sem dúvida mais olorosas, resistiam e continuavam a viver" (10).

Por mais evidências que se recolham, entretanto, é difícil ultrapassar o terreno das conjecturas. São poucas as provas documentais, insuficientes para uma generalização. Exemplos dessas provas seriam as prováveis citações de cantigas, como aquele estribilho provençal de uma fórmula poética de vassalagem amorosa:

"ar sachaz veroyamen
que ie soy uotr ome lige". (11)

J.J. Nunes indica duas cantigas em que o refrão seria a reprodução de alguma ária:

- De que morredes, filha, a do corpo velido?
- Madre, moiro d'amores que mi deu meu amigo.
Alva a vai liero.

(D. Dinis - NUNES 18)

Eu velida non dormia,
lelia doura,
e meu amigo venia
edoi lelia doura

(Pedreanes Solaz - NUNES 236)

Nunes fundamenta sua suposição provavelmente na estranheza destes refrães. (12).

A conjectura, ou mesmo a verificação dessas características do refrão, não pode, entretanto, dispensar a interpretação estilística. Mesmo que os refrães sejam uma verdadeira "técnica de colagem", não há neles, pelo menos do ponto de vista do leitor atual (só podemos adivinhar as reações dos ouvintes contemporâneos das cantigas), as marcas de um processo artificial de aderências mecânicas.

Ainda que remanescentes do desprezado baú das tradições, os refrães não são meros enxertos efetuados nas cantigas. Antes, como vimos, são elementos essenciais na estruturação das cantigas e principais responsáveis por sua expressividade.

Embora se insista tanto na monotonia temática e formal das cantigas - monotonia que, se realmente existe, se deve em grande parte também ao uso do refrão, processo repetitivo que ele é -, não se deve perder de vista a grande variação de tipos e, sobretudo, de funções dos refrães.

Como afirmamos no início, a simplicidade primitiva requinta-se ao ganhar foros de arte. Se a "cantiga de refram" era desvalorizada, em oposição à cantiga sem refrão, - que nos desculpe o anônimo autor da "Poética fragmentária" - cedo os trovadores, mestres em sua arte, desenvolveram uma "meestria do refram".

NOTAS

- (1) ASENSIO, Eugenio. Poética y Realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media. Madrid, Editorial Gredos, 1957, pág. 84.
- (2) ,(5) Utilizo a classificação estilística de ASENSIO, op. cit., pág. 78.
- (3) Cf. CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

- (4) MOISÉS, Massaud. Dicionário de Termos Literários. 2a.ed.rev., São Paulo, Cultrix, 1978, verb. "Refrão".
- (6) Serão assim indicados, no corpo do texto, todas as referências às cantigas retiradas da coletânea de J.J. Nunes. Os algarismos correspondem à enumeração de Nunes, apenas substituindo os romanos por arábicos. Cf. NUNES, José Joaquim. Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses. Vol. II. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926.
- (7) Exemplos de igualdade métrica: NUNES 341, 352, 353, 367...(2+2).
Exemplos de refrões maiores que as estrofes: NUNES 66 (2+5); 92 (2+3); 95 (2+3).
- (8) Adotamos a lição de Leodegário A. de Azevedo Filho, por considerarmos a pontuação mais coerente com nossa interpretação que a de J.J. Nunes. Cf. As Cantigas de Pero Meogo. 2a.ed. rev. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro / Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1981, pág. 103.
- (9) ASENSIO, Eugenio. Op. cit. pág. 55.
- (10) NUNES, Op. cit. pág. 428.
- (11) Michaelis, C.A. 126. A forma provençal aqui reproduzida, foi proposta por N.G.B. de Fernandez Pereira, "Uc de Saint Circ et Dom Fernam Garcia Esgaravunha." In: Actes du 5^e Congrès International de Langue & Littérature d'Oc et d'Études Franco-Provençales. Nice, 6-12 Septembre 1967. Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Nice, 13. 1974, págs. 130-164.
- (12) Reproduzimos seu comentário ao refrão da cantiga de Dom Dinis: "O estribilho alva, que os Cancioneiros da Vaticana e Brancuti apresentam, talvez esteja por "a alva", espécie de interjeição referente ao romper do dia; as restantes palavras "e vai liero" não sei interpretar, afigurando-se-me talvez lapso do copista; todavia Diez explica "liero" por "ligeiro"; mesmo tomando este adjectivo por advérbio, o sentido continua obscuro" (Vol. III, p. 25).
Ao refrão do nº 236, é este seu comentário: "O estribilho desta cantiga é sem dúvida onomatopaico, como tantos ainda em uso no povo e outros, que se encontram em antigas composições francesas (...) (Vol. III, p. 209)