

UM ESTUDO DE ASPECTOS DO LÉXICO NOS TROVADORES DO MAR

ABSTRACT: The present study focuses on aspects of the lexicon, mainly nouns, verbs and idioms, in *Trovadores do Mar*, making use of Elsa Gonçalves's recent published work that retrieves Celso Cunha's *Paay Gómez Charinho* (1945), *Joan Zorro* (1949) and *Cancioneiro de Martin Codax* (1956) editions.

KEY-WORDS: Old portuguese lexicon aspects; medieval portuguese *cancioneiro*.

Compõem o admirável trabalho de Elsa Gonçalves não só as reimpressões das referidas edições de Celso Cunha – *O Cancioneiro de Paay Gómez Charinho* (1945), *O Cancioneiro de Joan Zorro* (1949) e *O Cancioneiro de Martin Codax* (1956), mas ainda notas introdutórias a cada *cancioneiro*, ou seja, ‘apostilas’, comentários apostos ao *Cancioneiro de Joan Zorro*, em que Elsa Gonçalves discute o confronto que fez entre a edição publicada desse *cancioneiro* e o exemplar anotado de Celso Cunha, isto é, o exemplar de trabalho do autor.

O conjunto de cantigas dos *trovadores do mar* perfaz um total de quarenta e seis cantigas – vinte e oito de Charinho, onze de Joan Zorro e sete de Martin Codax. Não partirei aqui dos eruditos glossários de Celso Cunha, apensos às edições das cantigas de Joan Zorro e Martin Codax, mas dos textos editados das cantigas com o objetivo de examinar o campo léxico-semântico, que designarei de *amar e navegar nos trovadores do mar*.

Considerarei apenas nomes (substantivos e adjetivos), verbos e *lexias* feitas. Mas distinguirei as cantigas de amigo das de amor: Paay Gómez Charinho tem, na edição de Celso Cunha, dezenove cantigas de amor – de I a XIX; seis de amigo – de XX a XXV, sendo as três últimas “de escárnio” – XXVI a XXVIII (p. 140), que aqui não considerarei. As de Joan Zorro (onze cantigas) e Martin Codax (sete cantigas) são todas cantigas de amigo. Assim investigarei, no total, quarenta e três cantigas para tentar alcançar o meu objetivo – *amar e navegar nos trovadores do mar*, um campo léxico-semântico.

Antes de iniciar a análise dos dados nas cantigas referidas, gostaria de tecer breves considerações, com base em Giuseppe Tavani, reconhecido

* UFBA/CNPq/Grupo PROHPOR.

especialista da lírica medieval galego-portuguesa. No seu artigo, *A poesia lírica na literatura hispânica do século XIII* (1988[1967 e 1969]), Tavani define o contexto poético das cantigas de amigo:

O seu ambiente é sempre marítimo ou campestre, com um cenário esquemático ou nitidamente caracterizado pela presença do mar, do ribeiro, da fonte, das aves, das árvores e das flores. E a *cantiga de amigo* é um eterno diálogo da donzela com tudo que a rodeia, um diálogo em que ouvimos apenas, por vezes uma voz, a da protagonista ... porque a voz do interlocutor, se não aparece fisicamente, reflecte-se aí, todavia, indirectamente (1988, p. 43).

Mais adiante, ao tratar das chamadas “origens” dessas cantigas, do debate antigo e conhecido, opta pelas *kahrağat* ou *jarchas* e diz:

(...) se poderia ver no uso do *Habib*, em vez de *amigo*, um reflexo da realidade bilingüe da Espanha muçulmana ... daí esse homogênero poético chegou aos poetas galego-portugueses, talvez através de um período de aclimação românica ao nível popular, durante o qual se teria eventualmente processado a “tradução”, ou seja, adaptação ao novo meio, latino e cristão (idem, p. 45).

Ao tratar ainda das origens da lírica medieval, embora não explicitamente, estar se referindo às cantigas de amor, apresenta a interessante hipótese que é a de correlacionar essa questão aos “métodos da geografia lingüística”. (idem, p. 48), ou seja, da geografia lingüística areal, que é, como sabido, de origem italiana, pelo menos no âmbito da romanística. Aplicando o conceito de “áreas periféricas”, diz:

A área galego-portuguesa recebe a nova concepção da poesia através da Catalunha e, sobretudo, através de Toledo, durante todo o século XIII (e até à morte de Afonso X, em 1284), [que é] o principal centro de recolha, adaptação e distribuição no ocidente peninsular (idem, p. 50).

Considera que sua hipótese

Supõe que as mutações sofridas pelos trovadores na área galego-portuguesa tenham sido provocadas principalmente por três elementos: o afastamento dessa poesia do lugar de nascença a mediação de uma área intermédia, a tradução-adaptação para uma língua e um meio cultural diferentes (ibid.).

Estou consciente de que simplifiquei o artigo de Giuseppe Tavani, mas, para não me estender mais, tentarei perseguir o meu objetivo já antes explicitado:

amar e navegar, campo léxico-semântico nos *Cancioneiros do mar*.

Do campo léxico do *amor*, já tratou Machado Filho (2003) em textos do tipo religioso, que congrega o *amor carnal*, o *espiritual* e o *amor fraternal*. Diria que aqui tratarei do *amor marinheiro*, delicado e singelo, sobretudo nas cantigas de amigo.

Carolina Michaëlis de Vasconcelos, referindo-se a Charinho, um dos *trovadores do mar*, e que, creio, se poderia estender às cantigas de amigo de Zorro e Codax, expressa:

Afigura-se simpática e nobre a fisionomia dêste homem do mar. Nem uma só vez abusa da liberdade concedida aos trovadores medievais para licenciosamente expandir as fezes do seu pensar e sentir. Nenhuma palavra vil afeia seus versos (cf. Elsa Gonçalves, p. 31).

Dessas “fezes” e “palavra vil”, de que tratei em outro trabalho, Elsa Gonçalves diz sobre as palavras citadas anteriormente: “é claro que hoje não podemos subscrever esta interpretação do *cancioneiro* do grande poeta” (ibid). Viu-se que Charinho nos legou três *cantigas d’escarnho*, de que, como dito antes, não tratarei aqui.

Sobre esse poeta diz Giuseppe Tavani que seu

discurso lingüístico de tom contido, caracterizado por uma fluidez insólita de texturas retóricas e pelo emprego de termos e expressões muito raras é, por vezes, único, muitas vezes imerso no léxico marítimo (Lanciani e Tavani, 1993, s.v. *Pai Gomes Charinho*).

Em primeiro lugar considerarei as cantigas de amor de Charinho para depois tratar das cantigas de amigo dos três *trovadores do mar*.

Tentarei primeiro observar o *mar* e o *navegar* nas cantigas de amor do “trovador almirante”, uma vez que o *amar* e o *amor* e o *amor* é tema de todas elas como seria de esperar.

Dentre as dezenove cantigas de Charinho, são as de número III, VI, XII e XVI aquelas em que o *mar* e *navegar* ou estão expressos ou podem ser inferidos.

Inferem-se nas cantigas VI e XII e estão expressos nas de número II e XVI, segundo a minha interpretação. Vejamos:

Na *Cantiga VI* o trovador se despede da *senhor*, provavelmente porque vai *navegar*:

Ora me venh’eu, senhor *espedir* (v. 1).

Andareu triste, cuydando no vooso parecer (v. 12).

E do *meu corpo* que será senhor / quand'el *d'alá o vosso desejar?* (vs. 15-16).
 muy sen vergonha *irey per u for* / ora con graça de vós, mya senhor (vs. 32-33).

Na *cantiga XII* o trovador tem de partir e se conforma com a lembrança da *senhor*:

e quero-vosleixar / encomendad'este meu coração (vs. 1 e 2).
 se vos algũa vez *nembrar* / ca de vós nunca el *se partirá* (vs. 4 e 5).
nembre-se (d'el) sempr'e faredes i / gram mesura ..." (vs. 10 e 11).
 [meu coração] ... mays quer sempre vosso morar / ca nunca soub'amar
 (tant')outra rem e *nembre-se d'el*, senhor (vs. 18 e 19).

Na *cantiga III*, o trovador não é amado pela *senhor* e é o seguinte o refrão da cantiga, em que o amado expressa que não o podem livrar dessa *coyta*:

mar, nem terra, nem prazer, nem pesar / nem bem, nem mal nom my-a
podem quitar (vs. 5, 6, 11, 12, 17, 18).

Na *cantiga XVI*, compara “*coyta d'amor*” e “*coyta do mar*”, o que está expresso no refrão:

coyta d'amor nam faz escaecer / a muy gram *coyta do mar* (vs. 5, 6, 11, 12, 17, 18).

Conclui seu lamento:

Po(la) mayor *coyt'a* que faz perder / *coyta do mar*, que fez muitos morrer (vs. 19 e 20)

Parece que, para o trovador, a *coyta d'amor* é mais forte que a *coyta do mar*.

Tratarei as demais cantigas de Charinho, considerando nomes (substantivos e adjetivos), verbos e lexias feitas que caracterizam seus cantares d'amor. Note-se que Charinho é um sofredor e a *senhor* é caracterizada por inúmeras qualidades. Começarei, então, pelas qualidades da *senhor*, seguindo a ordem das cantigas, ao mesmo tempo em que se expressam nessas cantigas a *coyta* do trovador:

Qualidades da *senhor* e a *coyta d'amor* do trovador:

a bela figura (C.I, v.1)

a bondade (C. I, v. 2)

a mesura (C. I, v. 3)
a melhor dona do mundo (C. I, v. 21).

Tantas qualidades levam o trovador a *morrer* (CI, v21).

Na *cantiga II*, desiste o trovador da *senhor*. Observem-se as lexias feitas:

queria-me lh'eu muy *gram bem querer* / mays *non queria* por ela *morrer* (vs. 5, 6, 11, 12 e 17, 18).

É esse o refrão.
Justifica-se o trovador:

Ca nunca lhi tam bem posso *fazer / serviço* morto, como se viver (vs. 19 e 20).

Na *cantiga IV*, o trovador vê a amada, mas

nunca dix'o que *dizer querria* (v. 28);

é assim que finaliza esse seu cantar. Por quê? Viu a *dona*, mas

non lh'ousey atento dizer (v. 5) ... e vi-a / eu por meu mal, sey-o per *bõa fé* (vs. 8-9).

Dessa visão resulta:

mays quand'e vi / o seu *bom parecer* / vi, amigos, que mya morte seria (vs. 20-21).

Na *cantiga V*, a *senhor* é:

fremosa (v. 1).
seu bem (v. 8).
lume de seus olhos (v. 14).

Na *cantiga VII*, o trovador qualifica a *senhor* como:

muy fremosa (v. 7).
muyt'aposta (v. 13).
muy mans'e bõa razom (v. 14).
das donas a melhor (v. 16).

Na *cantiga VIII*, vê o trovador a *senhor*, mas não a alcança. É o que expressa o refrão:

nom vos pês e *catarem vós*, que a desejarem (vs. 5, 6, 11, 12, 17, 18).

Os olhos dele

am sabor de vos catar (v. 2) ... nunca *podem dormir / nem aver bem* (vs. 9 e 10).

Na *cantiga IX*, o trovador prefere

o *gram bem* / ca o *gram mal* (vs. 2 e 3).

e sobre o *gram mal*

Ca sofri eu *mal* por vós, qual mal, senhor / me quer matar (vs. 5 e 6).

Contudo deseja o *bem* da *senhor*:

e pod'assi veer qual é peor / – do *gram bem* ou do *gram mal do sofrer* (vs. 14 e 15).

Conforma-se, por fim com a lembrança da *senhor*:

Mays en que mal sofri / sempre por vós – e non bem – des aqui / terríades por beð de vos *nembrar* (vs. 26, 27 e 28).

Na *cantiga X*, mais uma vez o trovador *sofre* pelo amor não correspondido e deseja esse amor,

como *desej'a noyte e o dia* (v. 4).

seu *sofrer* chega à loucura

por muyt'afam que eu sofr' e sofri / por vós, senhor, e oymais des aqui / pois entender que *fac'i folia* (vs. 5, 6 e 7)

e, por esse amor, poderia morrer

como nom moyro, e *morrer devia*, / por en rog'a Deus que me vlaha i, / que sab'a *coyta* que por vós sofr'i (vs. 11, 12 e 13).

Na *cantiga XI*, o refrão, parece-se, diz tudo

disse-m'oje ca me *queria bem* / pero que nunca me *faria bem* (vs. 11-12 e 17, 18).

Nela, ele viu a *senhor*

por mal deste meus olhos eu vi (v. 1).

e dela apenas obteve essa visão

melhor que dela pud'aver (v. 3).

melhor que m'ela *nunca fez* (v. 16).

Na *cantiga XIII*, sente-se o trovador incapaz de expressar o seu amor pela poesia

E *fazer nō-na sey* (v. 5).

porque

seria falar no que *sempre cuydey*; / no *seu bem* e no seu *bom parecer* (vs. 13 e 14).

Julga ter perdido a razão e já não sabe o que diz

mas como pod'achar *bõa razom* / *ome coytrado*, que *perdeu o sem* / (...) quando *falo rem* / que *nom sey que me digo* (vs. 15, 16, 17 e 18).

Então, para fazer o seu “cantar”, conforma-se com a lembrança.

E, se *quero cantar*; / choro, ca ele me *nembra entom!* (vs. 28 e 29).

Na *cantiga XIV*, dialogada, mostra que a “senhor” não entende mais o “amigo”, o que antes acontecia,

(...) que vos *prazia* d'ouvides *entom* / em mi falar, e que nom é já si (vs. 3 e 4).

Todavia, o trovador morre de amor e não é entendido,

quero que *moyra*, que *rem nom me val* / ca vós dizedes dest'amor atol / que nunca vos ende se nom *mal vem* (vs. 8, 9 e 10).

Pergunta por fim

Mays que farey? / ca por vós *muyr'e* nom *ey* d'al *sabor* (vs. 11 e 12).

Na cantiga XV, mais uma vez, o trovador não é correspondido pelo seu amor e melhor era quando não amava.

cuydava quand' *amor nom avia* / que nom prol s'el comigo poder (vs. 1 e 2).

Contudo, depois de amar, sem o amor não pode viver.

ojemays ca viver, / ca *sofro coyta* qual nom sofreria (vs. 9 e 10).

Diante disso, pede à amada que, pelo menos, se deixe ver.

ca nom *lh'ouso dizer* / *que me valha*, ca sey que me diria / que me *quitasse* bem de a *veer* (vs. 23, 24 e 25).

Na cantiga XVII, mais uma vez é o amor que faz o trovador viver porque a “senhor” é

fremosa (v. 1)

tem mansedume (v. 10).

tem bom parecer (v. 10).

tem bondade (v. 11).

Sonha então ele com o que vier e que o mantém vivo, o verdadeiro amor.

ca sem desejos nunca eu vi quem / podessa'aver tam *verdadeyro amor* / com'oj'eu, nem *fosse sofredor* / do que eu sofri. E esto me mantém (vs. 22, 23, 24 e 25).

Na cantiga XVIII, mais uma vez não é o poeta correspondido:

Ela, pero sey que lhe *plazerá* / *de mya morte*, ca nom quis nem querrará, / nem quer que eu seja seu *servidor* (vs. 29, 30 e 31).

A razão do “sofrer”:

Ca nom á no mundo tam *sofredor* / que a veja, que se *possa sofrer* / que ele nom *aja gram bem de querer* (vs. 15, 16 e 17).

Melhor negócio seria, então,

e por esto *baratará melhor / nã-na veer*, ca sem nom lhe valrá (vs. 18 e 19).

O trovador não quer dar conselhos, porque não se aconselhou a si mesmo:

May eu, que me *faço conselhador / d'outros* devera pera mi *prender / tal conselho* (vs. 22, 23 e 24).

Na *cantiga XIX*, a última dentre as *cantigas d'amor* de Charinho, expressa-se, no refrão, a súplica à senhor:

e pelo bem que vos quer, outrossi, / *ay meu lume, doede-vos de mim!* (vs. 5, 6; 11, 12; 17, 18 e 23, 24).

“A senhor” é *fremosa* (v. 1), o trovador é seu *servidor* (v. 4). Por que deve “a senhor” ter pena do poeta?

porque vos nunca podedes per de / *en aver doo* de mim (vs. 13 e 14).

por *quam mansa* e por *quam de / bom prez* e por *quem aposto* vos / *fez falar* Nostro Senhor (vs. 19, 20 e 21).

Esses recortes apresentados são, sem dúvida, uma violência à poética de amor do *trovador almirante*. Trovador “sofredor” e “servidor”, por vezes mal amado, também “conselhador”, está sempre a serviço da amada – *mansa, bem aposta, de bom parecer*. Sofre sempre *coytas d'amor* e, por vezes, conforma-se com a *nembrancha* da sua amada. Tendo lido as *cantigas* na sua totalidade, concordo com Tavani (1993, s.v. Pai Gomes Charinho), quando diz que o seu discurso é contido, *fluidido* e com texturas retóricas insólitas, como, por exemplo na *cantiga XVIII* – “e por esto *baratará melhor / nã-na veer*, ca rem nom lhe valrá” (vs. 18 e 19) [‘fará melhor negócio’].

Passarei, em seguida, a examinar o campo léxico-semântico das *Cantigas de amigo*, dos três “trovadores do mar”, para observar as formas de expressão do *amar* e do *navegar*. Considerarei, como anteriormente: nomes (substantivos e adjetivos; também lexias ou frases feitas). Pelo que direi, em seguida, tratarei, em separado, as de Charinho.

Das vinte e quatro *cantigas de amigo* que compõem os *Cancioneiros dos trovadores do mar*, são, certamente, as de Paay Gômes Charinho as mais elaboradas quanto à forma. Dessas seis *cantigas* de número XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV e XXV, na edição de Celso Cunha, reimpressas por Elsa Gonçalves

(1999, p. 133-140), diz da primeira – *As frores do meu amigo*, o especialista galego Xosé Filgueira Valverde.

[A cantiga XX] junta o motivo erótico das flores com o do mar (...); de idéia claramente desenvolvida, movimento aquecido e justa proporção é uma das mais rigorosamente perfeitas do Cancioneiro segundo os cânones da versificação dos trovadores (1992, p. 89-90) [tradução minha].

Destacarei, portanto, para iniciar essa cantiga composta de seis estrofes que se iniciam por dois versos de estrutura paralelística, que transcreverei, destacando os itens lexicais que interessam a este estudo:

As frores do meu amigo / briosas vam no navio! (vs. 1 e 2).

As frores do meu amado / briosas vam (ẽ)-no barco! (vs. 7 e 8).

Briosas vam no navio / pera chegar ao ferido (vs. 13 e 14).

Briosas vam ẽ-no barco / pera chegar ao fossado (vs. 19 e 20).

Pera chegar ao ferido, / servir mi, corpo velido (vs. 25 e 26).

Pera chegar ao fossado, / servir mi, corpo loado (vs. 25 e 26).

Amigo e *amado*, pode-se dizer, são sinônimos perfeitos nas cantigas de amigo; *ferido* e *fossado*, por metonímia, são também sinônimos de *amigo* e *amado*. Note-se que, nos quatro primeiros versos acima transcritos, alternam, também como sinônimos, *navio* e *barco*. Nos dois últimos versos acima, destaco o “serviço amoroso”, próprio ao amor cortês à amada de *corpo velido*, de *corpo loado*. E as *frores briosas*? Segundo Elsa Gonçalves e Maria Ana Ramos, interrogativamente, referem-se elas, metaforicamente, às “flores de lis do escudo do Almirante Pai Gomez Charinho (?)” (1983, p. 214).

Ao final de cada estrofe, seguem-se os versos:

Idas som as frores / d’aqui bem com meus amores! (vs. 5 e 6; 11 e 12; 17 e 18; 23 e 24; 29 e 30; 35 e 36).

Certamente, a referência do refrão expressa a partida pelo mar, para a guerra do Almirante *amigo / amado*, porque *ferido* e *fossado* têm referências bélicas. Diga-se, para o leitor que não conheça o léxico medieval, que *fossado* quer dizer: “obrigação que os nobres tinham de acompanhar o monarca nas suas incursões em território inimigo” (GOLÇALVES e RAMOS, 1983, p. 332, s.v.).

Os dois versos que intermedeiam os apresentados,

E vam-s(e) as frores / daqui bem com meus amores (vs. 3 e 4; 9 e 10; 15 e 16; 21 e 22; 27 e 28; 33 e 34),

parecem expressar a partida e o ato consumado de ir o amado para a guerra. Não é sem razão que Filgueira Valverde assim interpreta o belo ritmo da cantiga: “Sob seus versos estão, sem embargo, os remos a bater nas águas” (*Ibid*, p. 90) [tradução minha].

As *cantigas XXI* e *XXV* parecem expressar a seqüência dos acontecimentos da *XX*. Inicia a *XXI*:

Disserom-m’oj’ay amiga! que nom / é meu amig’*almirante do mar*, / e
meu *coraçom* já *pode folgar* / e *dormir* já (...) (vs. 1 a 4).

A *amada* já *pode folgar* e *dormir*, o Almirante estará de volta, o que ficará claro na *cantiga XXV*. Na seqüência da *XXI*, está:

Muy bem é a mim, ca já nom *andarey* / *triste por vento* que veja fazer,
nem *por tormenta* nom ey de *perder* / o *son’* (...) (vs. 7, 8, 9 e 10).

A *amada* não há de *perder o sono*, nem *andar* *triste*, temendo *vento* e *tormenta*.

No belo refrão que acompanha as três estrofes,

o que *do mar* meu amigo *sacou*, / saque-o Deus de *coytas* qu’*afogou* (vs.
5 e 6; 11 e 12; 17 e 18),

almeja a amiga e pede a Deus que o amado tenha *afogado* no mar suas *coytas*, já que no mar não se afogou.

Na *cantiga XXV*, breve e bela, agradece a amiga a Santiago por ter trazido de volta o seu amigo:

Ay Sant’Iago, padrom sabido, / vós me adugades *o meu amigo* (vs. 1 e 2;
5 e 6).

Concluem as duas estrofes:

Sôbre mar vem quem froes d’amor tem! / *Mirarey as torres de Geem!*
(vs. 3 e 4; 7 e 8).

Já em terra, quem *tem froes de amor*, ou seja, o Almirante, e a amiga *mirará as torres* do castelo de Jaén, talvez a morada do amado.

A *cantiga XXII* é uma reflexão da amiga sobre o amor do amado; em seu refrão expressa sua dúvida amorosa:

se mi *quer bem*, que lho *quero eu mayor*, / e, se lhi *vem mal*, que é por senhor (vs. 5 e 6; 11 e 12; 17 e 18).

Nas três estrofes, espécie de monólogo, cogita sobre o amor do seu amado:

Que muytas vezes *eu cuydo no bem* / que meu amigo mi quer e *no mal* / que lhi por mi *de muytas guisas vem!* (vs. 1, 2 e 3).

Continua a *cuydar* ('cogitar') na estrofe seguinte:

E poys (é) assi, que razom diria? / Porque nom *sofra mal* nom a razom, e, / u eu *cuydo* que nom poderia, – / tam *gram bem* mi quer! (vs. 7, 8, 9 e 10).

Também na última, prossegue no seu *cuydar*:

E por tod'esto dev'el a *sofrer* / tod'aquel *mal* que lh'oje vem por mi, / pero *cuydo* que nom pode viver, – tam *gram bem* mi quer! (vs. 13, 14, 15 e 16).

Cuydar, *sofrer mal*, *querer bem* são expressões-chave nessa cantiga de amigo, que bem poderia ser uma cantiga de amor, se não houvesse no verso 2 a referência explícita ao *amigo*.

Na *cantiga XIII*, a mãe aconselha a filha, para não confiar no amigo; o refrão é muito sugestivo e incisivo:

que *nulha rem nom creades* / que vos diga, que sabyades (vs. 5 e 6; 11 e 12; 17 e 18).

Por que razão dá a mãe esse conselho à filha? Para defendê-la; vejamos os versos das três estrofes:

Mya filha, *nom ey eu prazer* / de que parecedes tam bem, / *ca voss'amigo falar vem* / *convosqu'* (...) (vs. 1, 2, 3, 4).

Filha, *ca perderedes i* / e pesar-my-á de coração; / e já *Deus nunca mi perdom* / se ment' (...) (vs. 7, 8, 9 e 10).

Filha, *ca perderedes i*, / e *vedes que vos averrá:* / des quand'eu quiser nem será, / ora vos defend(o) aqui (vs. 13, 14, 15 e 16).

Muito simplesmente se pode parodiar essa *cantiga XXIII*: “não diga que não lhe avisei!”.

Na *cantiga XXIV*, o amigo pergunta à amiga por que razão ela não lhe quer mais, ele que

vos sempre serviu (v. 1).

sabemos que *nom / vos errou nunca* voss’amigu’e som / maravilhados todos ende aqui (vs. 8, 9 e 10).

*serviu-vos sempr’*e fazerdes-lhi mal. / E que diredes d’el assi perder? (vs. 15 e 16).

Conclui o amigo que a amiga ouviu dizer novidades não verdadeiras sobre o amigo e por isso morre de amor, claro, não correspondido:

Nom sey, amiga; dizem que *óu / dizer nom sey quê*, e morre por em (vs. 5 e 6).

Nom sey, amiga; el cada u é / *aprende novas* com que morr’assi (vs. 11 e 12).

Nom sey, amiga; el quer sempr’oir / *novas de pouca prol* pera morrer (vs. 17 e 18).

Se as cantigas XX, XXIV e XXV tratam do *amar* e do *navegar*, nas de número XXII, XXIII e XXVI, Charinho se concentra em faces da arte de amar – a dúvida amorosa, o cuidado materno, o desfazer-se de um amor por ouvir “dizer nom sey quê” ou “novas de pouca prol”.

Figueira Valverde, ao tratar de Joan Zorro, diz que da série poética de onze cantigas “apenas três não falam do mar, as outras, contudo, têm o mar como motivo principal” (*Ibid*, p. 87). Comparando Zorro a Codax, esse autor considera que “talvez seja superior a Codax nos recursos métricos, embora de muito menor importância poética” (*Ibid*, p. 90).

Se nas cantigas de Zorro apenas três não falam do mar, nas de Codax, a última das sete, na edição de Celso Cunha, não fala de Vigo, cidade galega, e seu mar.

Vejamos então o *amar* e o *navegar* nas onze cantigas de Joan Zorro e nas sete de Codax.

Celso Cunha intitula a cantiga I de *Pastorela*; as de número II a VIII de *Barcarola* e as de número IX e XI de *Tenção*. As de Martin Codax apenas número de I a XI, seguindo a ordem do *Pergaminho Vindel*.

Por curiosidade, verifiquei, em primeiro lugar, aquelas cantigas de Joan Zorro que “não falam do mar”, segundo Filgueira Valverde: suponho que são, conforme a edição de Celso Cunha, a *Pastorela* (n. I) e as duas que intitula de *Tenção* (as de n. X e XI).

Na *Pastorela*, o refrão, que acompanha as três estrofes, é:

Ay amor, leixedes-me oje / de sô lo ramo folgar / e depouys treydes-vos migo / meu amigo demandar (vs. 5, 6, 7, 8; 13, 14, 15, 16 e 21, 22, 23, 24).

A amiga invoca o *amor* pela presença do *amigo*, a fim de que possa *sô lo ramo folgar*, ou seja, folgar sob os ramos, desde que o *amigo* venha estar com ela.

Nas três estrofes, expressa a “amiga”, que andava *fremosilha* (v. 1); de *amor coytada* (v. 2); *muito namorada* (v. 3); *fremosa* (v. 10); *d’amor chorando* (v. 10); *fazendo queyxumes d’amor d’amigo* (v. 18); diria que estava à espera do amado, para, por fim, *sô lo ramo folgar* (vs. 6, 14 e 22).

A *Tenção* de número dez é um diálogo entre mães e filha. A filha enamorada se lamenta porque o amado partiu com o rei:

– *Os meus olhos e o meu coração / e o meu lume foy-se com el-rey!* (vs. 1 e 2).

– *Que coyt’ou’ora’ el rey de me levar / quanto bem avia, nen ey d’aver* (vs. 7 e 8).

O amado é para a amiga: *meus olhos; meu coração; meu lume; quanto bem avia* e há *d’aver*. A mãe pergunta quem é este por quem a filha espera,

Quem est’, ay filha, se Deus vos perdon? / Que my-o digades gracir-vo-lo-ey (vs. 3 e 4).

Non vos ten prol, filha, de my-o negar, / ante vo-lo terrá de my-o dizer (vs. 9 e 10).

e agradecerá (*gracir-vo-lo-ei*) se a filha lhe disser e insiste que ela o diga (*terrá de my-o dizer*).

Responde, por fim, a filha:

Direy-vo-l’eu e, pouys que o disser, / nom vos pês, madre, quand’aqui veer (vs. 5 e 6; 11 e 12).

Ela dirá quem é o amado, mas que a mãe não se “desagrade” (*non vos pês*) quando o amigo vier à presença da mãe.

A *tenção* de número XI é mais um diálogo entre mãe e filha e trata do pedido de casamento que o rei mandou fazer à amiga:

– Cabelos, los meus *cabelos*, / el-rei m’enviou por elos! (vs. 1 e 2).

– *Garcetas*, las mias *garcetas*, el-rei m’enviou por elas! (vs. 5 e 6).

Cabelos e *garcetas* são de certo modo itens sinônimos, por metonímia, já que *garceta* é uma “mecha” ou uma “trança” de cabelos e não era a mão que se pedia, mas, sim, os cabelos.

Responde a mãe, concordando com o pedido:

– Filha, dade-os a el rey (v. 4).

– Filha, dade-as a el rey (v. 8).

As cantigas centradas no *mar* ou na *ribeira do rio* são as *Barcarolas* (cantigas II, II, IV, V, VII, VIII, IX, X); no *mar*, são as de números II e II e, na *ribeira do rio*, as outras sete cantigas.

Na *Barcarola II*, o amado informa à amiga:

En Lisboa sôbre lo *mar* / *barcas novas* mandei lavrar (vs. 1 e 2).

En Lisboa sôbre lo *lez* / *barcas novas* mandey fazer (vs. 5 e 6).

Barcas novas mandey fazer / e no *mar* as mandey meter (vs. 10 e 11).

E no refrão há a emção à amiga:

Ay mia *senhor velida* (vs. 3, 6, 9 e 12)).

Vale esclarecer, para o leitor que não convive com o léxico arcaico, dois itens: *lez* e *velida*; o primeiro significa ‘costa (do mar)’, ‘beira mar’ e o segundo, ‘formosa’ (cf. CUNHA, apud GONÇALVES, s. v. pags. 272 e 288, respectivamente).

Na *Barcarola II*, o rei de Portugal manda fazer *barcas* e lançá-las ao *mar*:

El-rey de Portugal / *barcas* mandou *lavrare* (vs. 1 e 2).

El-rey portuguese / *barcas* mandou *fazere* (vs. 5 e 6).

Barcas mandou *lavrare* / e no *mar* as deytare (vs. 9 e 10).

Barcas mandou *fazere* / e no *mar* as metere (vs. 13 e 14).

Sendo o refrão:

e lá irão na *barcas* migo, *mya filha* e *noss'amigo* (vs.3, 4; 7, 8; 11, 12; e 15, 16).

Assim informa à amiga o amigo.

As *Barcarolas* seguintes se centram no “rio” ou na “ribeira do rio”, ou seja, às suas margens; na de número IV, a amiga irá com o amado para onde ele for. O refrão diz tudo:

Amores, *convusco m'irey* (vs. 4, 8, 12 e 16).

Nas quatro estrofes, a amiga confirma a sua decisão:

Jus'a lo *mar* e o *rio* / eu *namorada irey*, / u el-rey arma *navio* (vs. 1, 2 e 3).

Jus'a lo *mar* e o *alto* / eu *namorada irey*, / u el-rey arma *barco* (vs. 5, 6 e 7).

U el-rey arma *barco* / eu *namorada irey*, / pera levar a d'algo (vs. 13, 14 e 15).

Note-se a sinonímia *mar* e *alto* e a amiga é qualificada de *namorada*. Uma “namorada” decidida, certamente!

Na *Barcarola V*, de estrofes singelas, informa a amiga à mãe:

Pela *ribeyra do rio salido* / trebelhey, madre *con meu amigo* (vs. 1 e 2).

Pela *ribeyra do rio levado* / trebelhey, madre *con meu amado* (vs. 7 e 8).

Já mais complexa é o que chamarei de refrão, em que a amiga se justifica à mãe por ter *trebelhado* (‘folgar’, ‘brincar’; cf. Cunha, Celso, apud Gonçalves, Elsa, s. v. pag. 287):

amor ey migo / que non ouvesse! / *fiz por amigo* / que non fezesse! (vs. 3, 4, 5 e 6; 9, 10, 11 e 12)).

Na singela *Barcarola VI*, a amiga observa o amado a remar na “ribeira do rio”:

Per *ribeyra do rio* / vi remar o *navio* (vs. 1 e 2).

Per *ribeyra do alto* / vi remar o *barco* (vs. 4 e 5).

Vi remar o *navio* / i vay o meu amigo (vs. 7 e 8).

Vi remar o *barco* / i vay o meu *amado* (vs. 10 e 11).

I vay o meu *amigo*, / quer-me *levar consigo* (vs. 13 e 14).

I vay o meu *amado*, / quer-me *levar de grado* (vs. 16 e 17).

Notem-se as sinonímias *ribeyra do rio* / *ribeyra do alto*; *navio* / *barco* e *amigo* / *amado*.

No refrão diz a amiga:

e sabor ey da *ribeyra* (vs. 3, 6, 9, 12, 15 e 18).

A *ribeyra* não poderia ser mais “saborosa”.

Na *Barcarola VII*, mais uma vez a amiga dialoga com a mãe, como se vê no refrão:

alá vay *madr’ond’ey suidade!* (vs. 3 e 6).

Por que tem ela *saudade?*

Met’el-rey *barcas no rio forte*; / quen *amig’á que Deus lh’o amostre* (vs 1 e 2).

Met’el-rey *barcas na extremadura*; quen *amig’á Deus lh’o aduga* (vs. 4 e 5).

Porque o amado foi com o rei no *rio forte* e a amiga pede a Deus que o traga de volta (*Deus lh’o aduga*).

Na última *Barcarola, a VIII*, canta à beira do rio a amiga:

Venham nas *barcas polo rio* / a *sabor* (vs. 4 e 5; 9 e 10).

Esse canto se explicita nos versos que precedem o refrão:

Pela *ribeyra do rio* / *cantando ia la dona-virgo* / d’*amor* (vs. 1, 2 e 3).

Pela *ribeyra do alto* / *cantando ia la dona-d'algo* / d'amor (vs. 7, 8 e 9).

Notem-se os sinônimos: *ribeyra do rio* / *do alto* e *dona-origo* / *dona-d'algo*.

A *cantiga IX* é uma *bailada* e trata, com simplicidade, do bailado das *amigas velidas* sob a sombra das *avelaneiras*; o refrão explicita isso:

sô aquestas *avelaneyras frolicas* / *verrá baylar!* (vs. 5, 6 e 11, 12).

E por que bailam as *amigas velidas*?

Baylemos agora, por Deus, ay *velidas* / sô aquestas *avelaneyras frolicas* / e quen fôr velida, como nós velidas, / s'amig'amar (vs. 1, 2, 3 e 4).

Baylemos agora, por Deus, ay *loadas* / sô aquestas *avelaneyras granadas* / e quen fôr loada, como nós loadas, / s'amig'amar (vs. 7, 8, 9 e 10).

Velidas e *loadas* bailam as amigas se estão amando o amigo (*s'amig'amar*). Nesta *bailada* o “trovador do mar” Joan Zorro não trata do *mar*, mas do *amar*. Conclui-se, então, diferentemente de Filgueira Valverde, que são quatro e não três as cantigas de Joan Zorro que não tratam do *mar* ou da *ribeira do rio*.

As sete cantigas de amigo são consideradas por Filgueira Valverde não só como de maior “importância poética” que as de Joan Zorro (cf. *Ibid*, p. 89), mas ainda considera esse especialista galego Martin Codax “o maior dos nossos poetas marinheiros” (*Ibid*, p. 89), com já antes referido. Não direi que não compartilho desse julgamento, mas avento que não é fácil tomar tal decisão.

Iniciarei pela última das cantigas, já que se destaca, como ressaltado, por não falar de Vigo. É ela a de número VII, na edição de Celso Cunha, que como antes assinalado, segue a ordem do *Pergaminho Vindel*.

Elsa Gonçalves e Maria Ana Ramos, seguindo Tavani, convidam o leitor à leitura das sete cantigas “como se se tratasse de um único poema” porque

todos os textos são cantigas d'amigo paralelísticas e têm o mesmo esquema rimático; todas têm o mesmo tema, (...) têm o mesmo tema e desenvolvem um discurso poético unitário e coerente (1983, p. 266-267).

Sobre a *cantiga VII* dizem as mesmas autoras que sua “função conclusiva a isola como se fosse uma finda (é a mais curta), as outras seis alternam-se em estruturas de 4 estrofes e de 6” (*Ibid*, p. 267). Mais adiante dizem: “Nas

cantigas I – III – V (...) o elemento temático chave é *ondas* e nos pares é *Vigo*” (*Ibid*).

Vejam, então, a VII, começando, portanto pelo fim, ou pela *finda* como analisam Elsa Gonçalves e Maria Ana Ramos.

Consta essa cantiga de duas estrofes que são duas interrogações às *ondas* (Ay *ondas*) (vs. 1 e 5).

se me *saberedes dizer* / porque *tarda meu amigo* / sem mim? (vs. 2, 3 e 4).

se me *saberedes contar* / porque *tarda meu amigo* / sem mim? (vs. 6, 7 e 8).

Segundo o direcionamento das autoras citadas, observarei primeiro as *cantigas I, III e V*, cujo “elemento temático chave é *ondas*”:

Na *cantiga I*, a *amiga* interroga às *ondas do mar de Vigo* (v.1), sobre o amigo:

se *vistes* meu *amigo* (v. 2).

Sobre o amado:

Ondas do mar levado / se *vistes* meu *amado*? (vs. 5 e 6).

Continua a perguntar:

se *vistes* meu *amigo* / o por que eu *suspiro*? (vs. 7 e 8).

se *vistes* meu *amado* / por que *ey gran coydado*? (vs. 9 e 10).

No refrão, evoca Deus e exclama, desejando que o *amigo* / *amado* venha logo:

E ay Deus, se *verrá cedo* (vs. 3, 6, 9 e 12).

A *cantiga III*, mais complexa que a anterior, convida a *irmã* para *mirar as oídas* (*E miremos las ondas!*) (vs. 3, 6, 9 e 12), que é o refrão do poema.

Nas duas primeiras estrofes busca persuadir à *irmã*:

Mia *irmã fremosa*, *treydes* comigo / a la igreja de Vig’u é o *mar salido* (vs. 1 e 2).

Mia *irmana fremosa*, treydes de grado / a la igreja de Vig`u é o *mar levado* (vs. 4 e 5).

Nas duas últimas, esclarece por que deseja ver o mar:

A la igreja de Vigo, u é o *mar salido*, / e verrá i *mia madr`e o meu amigo* (vs. 7 e 8).

A la igreja de Vigo, u é o *mar levado*, / e verrá i *mia madr`e o meu amado* (vs. 10 e 11).

porque para a igreja de Vigo irão a mãe e o *amigo / amado*.

Na *cantiga V*, a amiga não quer só “mirar o mar”, mas banhar-se nele com outras *amigas / amadas*, o que está claro no refrão:

E *banhar-nos-emos* nas *ondas*! (vs. 3, 6, 9 e 12).

Pela razão clara de que ali é o lugar para amar:

Quantas sabedes *amar amigo* / treydes comig`a lo *mar de Vigo* (vs. 1 e 2).

Quantas sabedes *amar amado* / treydes comig`a lo *mar levado* (vs. 4 e 5).

Treydes comig`a lo *mar levado* / e *veeremo-lo meu amado* (vs. 10 e 11).

Nos dois últimos versos transcritos, vê-se que o convite às amigas para banharem-se no *mar de Vigo* é um pretexto, válido, para que possa ver o seu *amado*.

Observemos, na seqüência, as cantigas pares, em que, conforme Elsa Gonçalves e Maria Ana Ramos, o “elemento temático é Vigo” (*Ibid*, p. 267) e não as “*ondas*”:

Na *cantiga II*, o refrão mostra a decisão da amiga, quando informa à mãe:

E *irey*, *madr`e*, a *Vigo*! (vs. 3, 6, 9, 12, 15 e 18).

A razão é receber o amigo, informado que foi de sua vinda:

Mandad`ey comigo / ca *ven meu amigo* (vs. 1 e 2).

Comigu`ey *mandado* / ca *vem meu amado* (vs. 4 e 5).

O amigo, ela foi informada, vem vivo, são e amigo do rei:

Ca ven meu *amigo* / e ven *san*'e *vivo* (vs. 7 e 8).

Ca ven meu *amado* / e ven *viv*'e *sano* (vs. 10 e 11).

Ca ven *viv*'e *sano* / e *d'el rey privado* (vs. 16 e 17).

Na *cantiga IV*, a amiga, enamorada, pergunta a Deus pelo seu amado, por que continua a esperar e a amar. O refrão é:

E sou namorada (vs. 3, 6, 9, 12, 15 e 18). [= e continuo enamorada].

Nas duas primeiras estrofes diz da sua solidão:

Ay Deus, se sab'ora meu *amigo* / com'eu *senheyra* estou en *Vigo*! (vs. 1 e 2).

Ay Deus, se sab'ora meu *amado* / com'eu en *Vigo senheyra manho*! (vs.3 e 4).

Notem os menos habituados ao léxico arcaico que *senheyra* e *manho*, respectivamente, significam: 'sozinho' e 'permaneço'.

Nas estrofes três e quatro, continua a amiga *sanheyra* e sem *gardas* ('proteção', 'acompanhante'):

Com'eu *senheyra* estou en *Vigo*, / e *nulhas gardas* migo trago! (vs. 7 e 8).

Com'eu en *Vigo senheyra manho*, / e *nulhas gardas* migo non trago! (vs. 10 e 11).

Nas duas últimas estrofes, comoestá sozinha, *choram* os seus *olhos*:

E *nulhas gardas* non ey comigo, / ergas meus *olhos choran* migo! (vs. 13 e 14).

E *nulhas gardas* migo trago, / ergas meus *olhos choran ambos*! (vs. 16 e 17).

Vale esclarecer que *ergas* é uma conjunção arcaica equivalente a *por isso*, *portanto*.

Na *cantiga VI*, baila a amiga porque tem o seu amado. O refrão:

Amor ey! (vs. 3, 6, 9, 12, 15 e 18) ('tenho amor').

Nas seis estrofes de dois versos, expressa Martin Codax a felicidade da amiga:

Eno sagrado, en Vigo, / baylava corpo velido (vs. 1 e 2).

En Vigo, no sagrado / baylava corpo delgado (vs. 4 e 5).

Baylava corpo velido, / que nunc'ouwer'amigo (vs. 7 e 8).

Baylava corpo delgado, / que nunc'ouwer'amado (vs. 10 e 11).

Que nunc'ouwer'amigo / ergas no sagrad'en Vigo! (vs. 13 e 14).

Com os argumentos antes transcritos de Elsa Gonçalves e Maria Ana Ramos poderei concordar com Filgueira Valverde: Martin Codax, “o maior de nossos poetas marinheiros”. Além dos argumentos referidos, diria que, com tão pouco, Codax, poeta, diz tanto!

Arrolarei em seguida os itens lexicais – substantivos, adjetivos, verbos e lexias ou frases feitas – encontrados nas cantigas de amor de Charinho e nas cantigas de amigo dos três “trovadores do mar”, sem exemplificação, para evitar redundâncias e sem identificar os trovadores. Seguireia ordem anteriormente apresentada. Quanto aos verbos, apresentarei na forma do infinitivo; por vezes, entre parênteses, apresentarei o contexto contíguo ou o significado atual do item.

O objetivo deste rol é facilitar ao interessado a consulta e dar uma idéia de conjunto do campo léxico-semântico antes descrito e comentado.

SUBSTANTIVOS

(A) SENHOR	SERVIDOR
MAR	ACONSELHADOR
BONDADE	SOFREDOR
MESURA	LUME
DONA	(BOM) PREZ ('bom preço', 'bom valor')
MAL	FRORES (D'AMOR)
(BOM) PARECER	BARCO
(BELA) FIGURA	NAVIO
MANSEDUME ('mansidão')	TORMENTA
	AMOR
	AMIGO
	CABELOS
	GARCETAS ('mecha de cabelo')
	ALTO ('mar')
	RIO
	AVELANEYRA
	ONDAS
	IRMANA
	GARDAS ('acompanhantes')

 ADJETIVOS

FREMOSA
 APOSTA
 MANSA
 BRIOSA
 FERIDO
 FOSSADO ('atividade bélica')
 VELIDO
 LOADO ('louvado')
 FREMOSIHA
 NAMORADA
 SALIDO ('mar')
 LEVADO ('mar')
 (rio) FORTE
 GRANADAS ('avelaneyras')
 SENHEYRA ('sozinha')
 (corpo) DELGADO

 VERBOS

NAVEGAR
 ESPEDIR ('despedir')
 NEMBRAR
 CATAR
 SERVIR
 GRACIR ('agradecer')
 LAVRAR
 BAYLAR
 TARDAR

 LEXIAS E FRASES FEITAS

ANDAR TRISTE	AVER DOO
DESEJAR O CORPO	FALAR APOSTO
IR PER U FOR (<i>u</i> , 'onde')	PERDER O SONO
QUERER LEIXAR	AFOGAR COYTAS
NEM BEM NEM MAL	ADUZER O AMIGO ('trazer o amigo')
NOM PODER QUITAR	FRORES D'AMOR
COYTA D'AMOR	MIRAR AS TORRES
COYTA DO MAR	CUYDAR NO BEM E NO MAL
MELHOR DONA DO MUNDO	DEUS NUNCA ME PERDOM ('Deus nunca me perdoe')
QUERER (GRAM) BEM	OUIR DIZER NO SEI QUÊ
NON QUERER MORRER	APRENDER NOVAS
FAZER SERVIÇO	NOVAS DE POUCA PROL ('novidades de pouco proveito')
QUERER DIZER	FOLGAR SO O RAMO (da árvore)

NON OUSAR DIZER	DEMANDAR O AMIGO ('procurar o amigo')
LUME DOS OLHOS	CHORAR D'AMOR
DE BÕA RAZOM	TEER DE DIZER
DAS DONAS A MELHOR	RIBEIRA DO RIO
NON PODER DORMIR	BARCAS NOVAS
AVER BEM	DEYTAR / METER NO MAR
SOFRER MAL	TREBELHAR ('brincar') COM O AMIGO
GRAM BEM	AVER SABOR
GRAM MAL DO SOFRER	AVER SUYDADE ('ter saudade')
DESEJAR A NOITE E O DIA	DONA VIRGO
FAZER FOLIA ('enlouquecer')	DONA D'ALGO
DEVER MORRER	SABER CONTAR
POR MAL	AVER COYDADO
PERDER O SEM ('perder o juízo')	MIRAR AS ONDAS
NOM SABER QUE DIZER	BANHAR NAS ONDAS
NOM VIIR MAL	AVER MANDADO ('ter informação')
AVER SABOR	SABER DO AMIGO / AMADO
SOFRER COYTA / SOFRER MAL	MÃER SENHEYRA ('ficar sozinha')
BARATAR MELHOR ('negociar melhor')	AVER AMOR
PRENDER CONSELHO	

Referências

- CUNHA, Celso Ferreira da. **Cancioneiros dos trovadores do mar**. Edição preparada por Elsa Gonçalves. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.
- FILGUEIRA VALVERDE, Xosé. **Estudios sobre lírica medieval. Trabalhos dispersos (1925-1987)**. Vigo: Editorial Galáxia, 1992.
- GONÇALVES, Elsa & RAMOS, Maria Ana. **A lírica galego-portuguesa (textos escolhidos)**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1983.
- MACHADO FILHO, Américo Venâncio Lopes. O que revela um manuscrito trecentista sobre “as formas de amar” na sociedade medieval: uma abordagem em campos associativos. **Comunicação ao VI Encontro Internacional da Associação de Estudos Medievais**. Salvador: 2003 (a sair nas **Atas**).
- TAVANI, Giuseppe & LANCIANI, Giulia. **Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1993.
- TAVANI, Giuseppe. (1988). **Ensaio português**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS

Os trabalhos enviados serão submetidos ao Conselho Editorial desde que estejam de acordo com as normas elencadas a seguir:

- Os trabalhos devem ser enviados em 3 (três) vias digitadas em Times New Roman, corpo 12, Word, acompanhado de cópia em disquete ou CD com etiqueta identificando o(s) autor(es);
- Os trabalhos devem ser precedidos de uma lauda contendo título do trabalho nome do(s) autor(es), nome da instituição à qual pertence(m) e endereço para correspondência;
- Os trabalhos devem ser acompanhados de um resumo em inglês (até 300 palavras. Seguindo o resumo, em linha separada, devem constar as palavras-chave;
- As ilustrações (tabelas, gráficos, fotos, etc.) devem ser colocadas em seus lugares definitivos com títulos na parte inferior;
- As notas devem ser digitadas no rodapé, numeradas em arábico. A nota para o título deve ser indicada com uso do asterisco. Não devem ser utilizadas notas para referências bibliográficas, apenas eventuais explicações. Para referências, devem ser feitas no corpo do trabalho (ex.: Jakobson (1952, p. 3). Caso o sobrenome do autor esteja entre parênteses, utilizar caixa alta (ex.: (JAKOBSON, 1952, p. 3));
- As referências bibliográficas e outras: digitar a palavra REFERÊNCIAS. Os autores devem estar em ordem alfabética, sem numeração das entradas e sem espaço entre eles. Os títulos de livros e revistas devem vir em negrito. Na segunda entrada do mesmo autor, utilizar um traço de 06 toques. A data identificadora da obra deve estar entre parênteses após o nome do autor. Mais de uma obra no mesmo ano para o mesmo autor, identificar com letras minúsculas após a data.
- Exemplos de referências:
LABOV, William (2001). *Principles of linguistic change: social factors*. Oxford: Blackwell Publishers.
PATRICK, Peter L. (1991). Creoles at the intersection of variable processes: -t,d deletion and past-marking in the Jamaican mesolect. *Language Variation and Change*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 171-189.
- As citações com até três linhas devem estar entre aspas e no corpo do trabalho. Com mais de três linhas devem adentramento à esquerda de 04 cm, e corpo 11, sem adentramento à direita;
- Extensão dos trabalhos: Artigos, entre 10 e 15 páginas; Resenhas, entre 3 e 5 páginas.
- Os originais enviados não serão devolvidos.

