

*ESTA TENZON FEZERON PERO DA PONTE  
E AFONSO ANES DO COTON.*  
EDIÇÃO E ESTUDO DO DEBATE B969/V556<sup>(\*)</sup>

1. PERO DA PONTE E AFONSO EANES DO COTON NAS CANTIGAS  
GALEGO-PORTUGUESAS

**P**ero da Ponte e Afonso Eanes do Coton são dois destacados autores de cantigas transmitidas nos cancioneiros galego-portugueses: o *Cancioneiro da Ajuda* (A), e os apógrafos de elaboração italiana, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (10991) e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (4803), conhecidos respectivamente pelas siglas B e V. Ao galego Afonso Eanes do Coton atribuem-se 24 cantigas de diferentes géneros e a Pero da Ponte 53; considera-se que este último é um dos autores mais importantes do segundo e terceiro quartel do século XIII, «pelo número de cantigas que compôs, a variedade dos géneros que cultivou e as inovações técnicas». <sup>1</sup> Os dois autores teriam estado relacionados com as cortes de Fernando III e Alfonso X, onde teriam oportunidade de estabelecer contacto com outros trovadores vinculados com a corte castelhana. <sup>2</sup>

Célebres pelas suas criações, estes dois autores também seriam alvo de sátiras dedicadas, principalmente, à burla de defeitos físicos ou à denúncia duma mala arte trovadoresca. No interior dos cancioneiros, o contacto entre Pero da Ponte e Afonso Eanes do Coton está bem testemunhado graças à presença conjunta dos seus nomes em vários textos. Um exemplo bem conhecido é a sátira de Alfonso X *Pero da Ponte, á feito*

<sup>(\*)</sup> Este trabalho elaborou-se no marco dos projectos Os xéneros dialogados na lírica galego-portuguesa (PGIDIT INCITE09204068PR), financiado pela Xunta de Galicia, El sirventés literario en la lírica románica medieval (FFI2008-5481) e El debate metaliterario en la lírica románica medieval (FFI2011-26785), financiados pelo MICINN.

<sup>1</sup> Cf. Lorenzo 1993b: 538.

<sup>2</sup> Os dados biográficos dos dois autores em estudo podem consultar-se em: Michaëlis 1990: 450-64; Lorenzo 1993a: 13-4; Lorenzo 1993b: 537-9; Resende de Oliveira 1994: 305-6, 408-9.

*gran pecado* (18,33),<sup>3</sup> em que o monarca castelhano acusa a Pero da Ponte de servir-se dos cantares de Afonso Eanes do Coton depois de morto. A atitude aproveitada de *don Pedro*, designação irónica que se utiliza na cantiga para Pero da Ponte, faz que Alfonso X fale dele como «gran traedor provado», e compara-o com «quen a seu amigo jurado, / bevendo con ele, o foi matar» (vv. 21-22); significativamente, o rei finaliza a composição com um “desafio”: «E pois non á quen-no por én retar / queira, seerá oi mais por min retado» (finda).

Este não foi o único cantar que Alfonso X dedicou a Pero da Ponte,<sup>4</sup> pois, em *Pero da Ponte, paro-vos sinal* (18,34), o rei anuncia que a faceta poética do segrel é de “inspiração demoníaca”,<sup>5</sup> dedicando-lhe, ademais, os célebres versos: «Vós non trobades come proençal, / mais come Bernaldo de Bonaval; / e poren non é trobar natural, / pois que o del e do dem’aprendestes» (vv. 15-18). Rossell recolhe a interpretação de ser esta acusação do monarca castelhano uma referência ao cantar galego-português autóctone, aqui representado pelo autor de origem galega Bernal de Bonaval:

Il *Rey sabio* acusa quindi i due trovatori di seguire un tono arcaico e autoctono galego, riferendosi ai temi delle loro composizioni ma anche forse all’uso di una musica vecchia. D’accordo con le sue posizioni anti-galeghe Alfonso starebbe qui proponendo una forma poetica e musicale straniera e per questo le composizioni (testo e musica) del re si troverebbero piú vicine a uno stile monodico di tradizione latina che a uno autoctono galego.<sup>6</sup>

A menção ao trovador de Bonaval na cantiga de Alfonso X e a vinculação entre Coton e Pero da Ponte foram indícios para que Antonio Resende de Oliveira apoiasse a origem galega deste último.<sup>7</sup> Indo mais

<sup>3</sup> Reproduzimos este verso e os seguintes a partir das edições acolhidas na *MedDB*, com indicação do número que recebem as cantigas nessa base de dados.

<sup>4</sup> A relação entre Alfonso X e Pero da Ponte tem sido objecto de estudo por parte de diversos investigadores, entre os trabalhos existentes destacaremos: Gier 1980: 155-65; D’Heur 1973a: 291-9; Holliday 1960: 152-64; Juarez Blanquer 1985: 407-22; Pero da Ponte (Panunzio): 38-49; Pellegrini 1961: 127-37.

<sup>5</sup> O texto das duas cantigas afonsinas com explicação e notas pode consultar-se na edição preparada por Juan Paredes, cf. Alfonso X (Paredes): 220-5, 232-7.

<sup>6</sup> Rossell 2003: 171.

<sup>7</sup> Resende de Oliveira 1994: 409.

alá, Ramón Lorenzo vê possível que Pero da Ponte procedesse das proximidades de Compostela.<sup>8</sup>

A relação entre Afonso Eanes do Coton e Pero da Ponte aparece também reflectida numa sátira fragmentária atribuída ao próprio Coton. Em *A min dan preç', e non é desguisado* (2,4) o autor, possivelmente respondendo uma crítica, reconhece estar entre os «mal talhados», igual que João Fernandes, o mouro; porém, aclara, quem vir o corpo de Pero da Ponte, apreciará que este é muito pior do que eles:

A min dan preç', e non é desguisado,  
dos mal talhados, e non erran i;  
Joan Fernández, o mour', outrossi  
nos mal talhados o vejo contado;  
e, pero mal talhados somos nós,  
s'omen visse Pero da Ponte en cós,  
semelhar-lh'-ia moi peor talhado.<sup>9</sup>

Da cantiga *Pero da Ponte, ou eu non vejo bem* (2,19) conserva-se incompleta a primeira estrofe. O sentido é impreciso, mas oferece algum indício que faz pensar que os dois autores estiveram juntos na conquista de Jaén (1246), durante o reinado de Fernando III. Assim, a confecção da peça dataria com certa posterioridade a esse feito histórico:

Pero da Ponte, ou eu non vejo ben,  
ou de pran essa cabeça non é  
a que vós antano, per boa fé,  
levastes, quando fomos a Geen;  
e cuidom'eu adormecestes.<sup>10</sup>

Uma parte da crítica tem apreciado este texto fragmentário como uma *tenção* entre Afonso Eanes do Coton e Pero da Ponte (assim Ramón Lorenzo, Antonio Resende de Oliveira, Giuseppe Tavani e também na base de dados *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*,<sup>11</sup> à diferença da *MedDB* e das edições de Lapa e de Videira Lopes, onde se apresenta

<sup>8</sup> Lorenzo 1993b: 537.

<sup>9</sup> MedDB (10-2-2012).

<sup>10</sup> MedDB (10-2-2012).

<sup>11</sup> Lorenzo 1993a: 13-4; Resende de Oliveira 1994: 306; Tavani 1991: 277; também na base de dados CMGP.

como *cantiga de escárnio* incompleta).<sup>12</sup> Certamente, não há rubrica nem apostila collociana que classifique a composição no género *tenção* e, quitando o vocativo *Pero da Ponte* que encabeça o texto, nada mais parecem ter em comum os versos iniciais deste cantar com o começo “convencional” de um debate: o fragmento não inclui, por exemplo, determinadas fórmulas que podem considerar-se definidoras duma tipologia genérica,<sup>13</sup> que são propostas (normalmente) na primeira estrofe, depois de apostrofar ao interlocutor, para introduzir a pergunta ou requerer uma informação sob uma questão precisa.<sup>14</sup> Porém, o copista que transcreveu o fragmento no cancionero *B* previu um espaço suficiente para completar a primeira cobra e para transcrever outras três, e nestas desenhou as capitais de estrofe *A*, *P* e *A*, que podem ver-se como indício dos nomes *Afonso Eanes do Coton* e *Pero da Ponte*, que estariam a encabeçar as cobras.<sup>15</sup> Defendemos, então, a hipótese de ser este texto uma *tenção* transmitida fragmentariamente, cujos interlocutores seriam Afonso Eanes do Coton e Pero da Ponte, talvez com motivo de satirizar algum defeito físico ou por algum feito acontecido no contexto da conquista de Jaén.

<sup>12</sup> MedDB (10-2-2012); *Cantigas d'escarnho* (Rodrigues Lapa); *Cantigas de escárnio* (Videira Lopes).

<sup>13</sup> Lanciani 1995; *Cantigas de Escarnio* (Lanciani–Tavani): 187-209.

<sup>14</sup> Como acontece com o fragmento atribuído a Joan Airas, dirigido a Rui Martiiz, que reproduz uma fórmula (que, como os vocativos, destacaremos tipograficamente) que serviria para introduzir o tema do diálogo e, simultaneamente, facilita a classificação genérica do fragmento: «*Rui Martiiz*, pois que est'è assi / que vós ja máis quisestes viver / en Leon, e nos veestes veer, / *dized'agora vós un preit'a mí*, / *Rui Martiiz*, assi Deus vos perdon». Cf. MedDB (10-2-2012). O dado principal para a adscrição desta cantiga no género recolhe-se numa rubrica explicativa que se reproduz em *V* complementando o texto; porém, as características formais ajudam a reconhecer este fragmento como o começo dum diálogo entre o trovador Joan Airas e o evocado Rui Martiiz, de quem nada mais se conhece que esta menção. Para mais informação sobre a existência de autores só testemunhados nas *tenções* galego-portuguesas, cuja produção estaria “perdida”, veja-se o trabalho de Lanciani 2010.

<sup>15</sup> Isto responde a outra característica formal da *tenção* galego-portuguesa: normalmente, todas as cobras começam com uma interpelação ao interlocutor. Desta maneira, estabelecem-se anáforas nas cobras alternativas, seguindo a intermitência regrada das vozes dos autores. É possível apreciar, então, que o vocativo *Pero da Ponte*, que se localiza no *incipit*, tivesse correspondências paralelísticas com o primeiro verso da terceira estrofe, onde em *B* o copista transcreveu um *P*; do mesmo modo, *A* corresponderia a *Afonso Eanes do Coton* nas cobras II e IV.

Existe outra composição de natureza dialogada entre os dois autores, que se originou também por iniciativa de Afonso Eanes do Coton.<sup>16</sup> Esta cantiga, que é a que melhor ilustra o contacto directo entre Coton e da Ponte, é uma *tenção* transmitida pelos cancioneiros *B* e *V*. O diálogo desenvolve e enlaça vários fios temáticos de especial interesse para os estudos da cultura trovadoresca: por um lado, a própria classe social dos interlocutores e, por outro, mas estreitamente relacionado com o anterior, a actividade trovadoresca de ambos. É por este motivo que queremos dedicar as páginas que seguem à edição e comentário deste texto singular.

## 2. O DEBATE *B969* / *V556*

À diferença das antologias provençais e francesas, as colectâneas galego-portuguesas não apresentam uma secção específica concebida para agrupar os textos que pertencem ao género *tenção*, talvez porque, segundo se diz na *Arte de Trovar*, estes cantares podiam ser «d'amor ou d'amigo ou d'escarnho ou de maldizer».<sup>17</sup> Porém, as composições que consideramos sob esta etiqueta genérica<sup>18</sup> encontram-se, independentemente

<sup>16</sup> Chamamos a atenção sob o feito de ser Coton quem toma a iniciativa nos dois debates e ser autor duma sátira dedicada a Pero da Ponte; no entanto, este último não dedicou nenhum escárnio directo contra Coton.

<sup>17</sup> Cf. *Arte de Trovar* (Tavani): 43.

<sup>18</sup> Consideramos que o corpus esta constituído por 33 textos. Na identificação das *tenções* é importante à informação sob o género que nos brinda a poética fragmentária galego-portuguesa, a *Arte de Trovar*, mesmo se reproduz uma explicação mais descritiva do que preceptiva: «Outras cantigas fazem os trovadores que cham<am> *tenções*, porque son feitas per maneiras de razom que um haja contra outro, en que e<l> diga aquilo que por bem tener na prim<eir>a cobra, e o outro responda-lhe na outra dizend<o> o contrario. Estas se podem fazer d'amor ou d'amigo ou d'escarnho ou de maldizer, pero que devem de ser de me<stria>. E destas poden fazer quantas cobras quiserem, fazendo <por> cada ùa a sua par. Se i ouver d'aver finda, faze<m> ambos senhas, ou duas duas, ca nom convem de fazer cada um mais cobras nen mais findas que o outro<o>» (*Arte de Trovar* [Tavani]: 43). Também é importante, para o reconhecimento destas composições, as pautas que definem uma tipologia do debate na escola lírica peninsular – Lanciani 1995; *Cantigas de Escarnio* (Lanciani–Tavani): 187-209 –, a série limitada de rubricas que complementam alguma das composições classificando-as no género, a anotação *tençon* que o humanista Angelo Colocci escreveu ocasionalmente no cancionero *B* (esta apostila collociana

da temática que tratam, nos três sectores dos apógrafos italianos; a maior parte destes textos localiza-se no último bloco da tripartição – aquele ideado para as cantigas de *escárnio* e *maldizer* –, em correspondência com a temática maioritária dos debates conservados (há alguma mostra associável ao assunto amoroso, mas nenhum diálogo parece estar em relação à temática da *cantiga de amigo*); ademais, tendo em consideração as citadas palavras do tratadista, não se transmite nenhuma cantiga dialogada de tema amoroso no *Cancioneiro de Ajuda*. Poder-se-ia conjecturar que a *tenção* atravessaria talvez por certa “marginalidade” inicial em relação aos outros géneros, privilegiados na confecção das antologias.<sup>19</sup>

O debate entre Afonso Eanes do Coton e Pero da Ponte encontra-se na secção segunda dos apógrafos, aquela que primitivamente fora concebida para acolher em exclusividade *cantigas de amigo*. Este cantar corresponde a B969 (f.209v, col. a-b) e V556 (f.88r, col. a-b); a cópia do texto aparece no interior dos cancioneiros intercalada numa série de composições atribuíveis a Afonso Eanes do Coton, que, como dissemos, é o autor que toma a iniciativa no diálogo.<sup>20</sup> Exactamente, encon-

encontra-se complementando as cantigas B144, B403bis, B416, B465, B1181, B1493, B1494, B1509, B1550, B1573, B1624, B1652), e por último há de ter-se em consideração que, às vezes, os trovadores utilizaram a expressão *tenço* para se referir ao diálogo que estavam a manter com o seu interlocutor, como sucede em B403bis/V14, B1181/V786, B1221/V826, B1493/V1104, B1550, B1573; também se inclui o termo *tenço / entenço*, mas não aplicando-se ao próprio diálogo que se estava a desenvolver, em V1010, V1021, V1022, B1624. Para mais informação sob a *tenção* e o *partimen* desde o ponto de vista teórico, veja-se Billy 1999, Ghanime López 2002, Gonçalves 1993a, Lorenzo Gradín 1993.

<sup>19</sup> A propósito da tradição manuscrita galego-portuguesa, veja-se Gonçalves 1993b; Resende de Oliveira 1994.

<sup>20</sup> Normalmente as cantigas dialogadas entre dois trovadores aparecem copiadas na série de textos que se assinam àquele que toma a iniciativa, como no caso desta *tenção* começada por Afonso Eanes do Coton, que se transmite entre as cantigas atribuídas a este nos cancioneiros B e V. No entanto, há excepções a esta tendência: B465 e B477 aparecem numa série atribuída a Alfonso X, mas os dois textos são começados pelo interlocutor do rei castelhano, que, no primeiro caso, é Garcia Perez e, no segundo, Arnaut Catalan. Nestes casos, a causa pode estar relacionada com o feito de serem dois autores sem mais representação nos cancioneiros galego-portugueses e, ademais, a estabelecer um diálogo com o monarca, os dois debates puderam facilmente assimilar-se na série de cantigas de Alfonso X. Outros dois exemplos de “perturbação”, são as duas *tenções* em que participa Vasco Gil: V1020, entre este trovador e Pero Martiiz, localiza-se entre as cantigas de Joan Soarez Coelho, sem se acompanhar de rubrica atributiva a um dos dois autores em diálogo. A outra *tenção* é B1512, entre

tra-se entre uma *cantiga de amor* (B968-V555), e um *escárnio de amor* (B970-V557), que é seguido duma outra *cantiga de amor* (B971-V558), que em V apresenta atribuição a Airas Engeitado.

Em ambos os códices há, precedendo, uma rubrica atributiva escrita por Colocci. Existe, no entanto, uma diferença notável na disposição da informação, pois em B969 o humanista escreveu *Esta tençon fezeron Pero da Ponte e Afonso Anes do Coton* (e chamou a atenção sob ela mediante o desenho duma *manetta*) e em V556 dispus *Pero da Ponte e Afons'Eanes do Coton fezeron esta tençon*. Em B, aliás, Colocci apontou na margem inferior do fólio 209v *tenzõ*, para destacar o género da composição.<sup>21</sup>

Para efectuar a edição da cantiga, utilizamos as edições fac-similares dos cancioneiros: *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991 e *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)*.<sup>22</sup> Os critérios que seguimos para o estabelecimento e fixação do texto são os que se reproduzem nas *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval*.<sup>23</sup>

Vasco Gil e Alfonso X, que vai com rubrica atributiva ao trovador português, mas aparece transcrita entre os ciclos de Fernan Garcia Esgaravunha e de Pero Mafaldo.

<sup>21</sup> A seguir o diálogo aparece, em B, uma linha de texto copiada por Colocci (*A quantos saben trobar*) que se acompanha da numeração 970, e reservou-se um espaço com capacidade para receber a cópia de duas estrofes no mesmo fólio e outras duas poderiam conter-se no fólio seguinte (o f. 210r col. a). Isto pode levar a pensar que falta uma composição completa. Em V, o fragmento textual, reproduzido na parte final da col. b do f. 88r, consiste em quatro linhas e não se reservou espaço para a cópia posterior de texto. Neste códice, complementa-se com o número 182, escrito na margem. O texto é como segue: «A quantos sabem trobar: / quero eu que veiam o enfadamento / das trobas fetas, e, per Deus Nostro, / quen quanto ussa non pod enprestar» (cf. MedDB [15-3-2012]). No entanto, a hipótese de ser uma composição fragmentária não é unânime. Em CMGP oferece-se uma interpretação diferente do texto transcrito: «A seguir a esta tenção, em V (em B só 1ª frase) lê-se: A quantos sabem trobar/ quero eu que vejam o enfadamento das trobas feitas e pois verom que ningũa cosa nom podem prestar. Embora em V a frase apareça disposta em forma de estrofe, tratar-se-á certamente de um comentário posterior, talvez da mesma época das trovas apócrifas acrescentadas, aqui e ali, aos primitivos manuscritos galego-portugueses, aproveitando alguns espaços em branco. Tal como acontece com algumas destas trovas, desconhecemos quem teria sido o autor deste curioso comentário depreciativo». Cfr. CMGP (15-3-2012).

<sup>22</sup> Cf. Colocci-Brancuti (fac-simile) e V (fac-simile).

<sup>23</sup> Ferreiro–Martínez Pereiro–Tato Fontaíña 2007.

Número nos repertórios: 2,18 e 120,34;<sup>24</sup> 971.<sup>25</sup>  
 B969, f.209v, col. a-b / V556, f.88r, col. a-b

– Pero da Pont', e[n] un vosso cantar  
 que vós ogano fezeistes d'amor,  
 fostes-vos i escudeiro chamar  
 e dized'ora tant', ai trobador!:  
 pois vos escudeiro chamastes i, 5  
 por que vos queixades ora de mi  
 por meus panos, que vos non quero dar?

– Afons'Eanes, se vos én pesar,  
 tornade-vos a vosso fiador;  
 e de m'eu i escudeiro chamar, 10  
 e por que non, pois escudeiro for?  
 E se peç'algo, vedes quant'á i:  
 non podemos todos guarir assi  
 come vós, que guarides per lidar.

– Pero da Ponte, quen a mi veer 15  
 desta razon ou doutra cometer,  
 que[r]rei-vo-lh'eu responder, se souber,  
 como trobador deve responder:  
 en nossa terra, se Deus me perdon,  
 a todo escudeiro que pede don 20  
 as mais das gentes lhe chaman segrer.

– Afons'Eanes, est'é meu mester,  
 e per esto dev'eu a guarecer  
 e per servir donas quanto poder;  
 [e] máis ãa ren vos quero dizer: 25  
 en pedir algo non digu'eu de non  
 a quen entendo que faço razon,  
 e ala lide quen lidar souber!

<sup>24</sup> Tavani 1967.

<sup>25</sup> D'Heur 1973b.

– Pero da Ponte, se Deus vos perdon,  
no[n] faledes máis en armas, ca non  
vos está ben, esto sabe quen quer. 30

– Afons'Eanes, filharei eu don,  
verdade vos á i, Cor de Leon,  
e faça quis cada quen seu mester.

1 daponte B da ponte V 2 fesestes BV 4 Et B et V . gobador B  
trebador V 6 de m̃ B de m̃ V 8 A fom' an̄ s B Afom̄ an̄ s V 9 Ternadeu9  
B t'nadeu9 V 10 Et B . est udeyro B estudeyro V 11 Et B . estudeyro B 12  
Et B et V 15 dapõt B . am̃ V 16 tometer V 17 Querey uolheu B q̄ rey  
uolheu V 19 En uossa B 20 *a todo escudeiro que pede don om.* B . atodo  
oscudeyro V 21 entes V . tamã B thamã V . seg<sup>al</sup> B seg<sup>l</sup> V 22 Afom̄ an̄ s  
B Afom an̄ s V 23 Et per BV 24 Et per BV 24 unas V 25 Mais B mays V  
. *ren vos quero dizer om.* B 27 cantêdo B . fazo V 28 Et B et V . soubor V 29  
dapõ B . des V 30 No faledes B no faledes V . ca nê B 31 ñõ esta V 32 A  
fom' an̄ s B Afoman̄ s V . en B 34 et V

1 hũ BV . uosso BV . câtar V 2 uos BV 3 Fosteuos B fosteuos V . hy BV .  
escudeyro V 4 tantay BV 5 Poys B poys V . uos BV . escudeyro BV .  
chamast̄ s V . hy BV 6 Por que uos B por q̄ uos V . q̄ ixades V 7 Por me  
9 B . que u9 B q̄ u9 V . ñõ BV . q̄ ro V 8 se uos B seus V . ã pesar V 9  
auosso BV 10 3 V . hy BV 11 3 V . porq̄ non V . poys B . escudeyro V  
12 uedes BV . hy BV 13 ñõ V . assy BV 14 uos BV . q̄ V / p̄ V 15  
dapõt̄ V . quẽ BV . amj B . veer] ueher BV 16 razom V 17 rresponder V  
. sse BV . ssouber V 18 deue BV . rresponder V 19 ã nossa V . de 9 B .  
d̄ s V . p̄ dom BV 20 q̄ V . dom V 21 ientes B . seg<sup>al</sup> B seg<sup>l</sup> V 23 deueu  
B deueu V . aguafeçer V 24 seruir B seruir V . quãto BV 25 hũa BV . rê B  
. uos V . q̄ ro V . diz<sup>r</sup> V 26 ã pedir V . ñõ V . de ñõ V 27 A quẽ B aquẽ  
V . q̄ V . rraçõ V 28 quẽ V 29 da pôte V . d's B . u9 BV . perdom BV  
30 mays BV . ã V . ca ñõ V 31 bẽ V . quẽ q̄ r V 32 filharey BV . dom  
BV 33 u'dade BV . uos BV . ay BV . cor de Leom B cor de leom V 34  
faça BV . quis cada quẽ B q'is cada quẽ V

## 3. MÉTRICA E RIMA

Segundo a descrição que se oferece sob este género dialogado na poética galego-portuguesa, a *Arte de Trovar*, desde o ponto de vista formal, a *tenção* devia ser uma cantiga de mestria com um número par de cobras e de findas. Desta maneira, os trovadores que participavam no diálogo deviam intervir ordenadamente por estrofes, alternando-se nas vozes, em equidade de cobras e findas. De acordo com isto, vemos que esta composição consta de quatro estrofes de sete versos decassílabos agudos e duas findas de três versos decassílabos agudos, reproduzindo a fórmula *ababcca*. Esta estrutura encontra-se entre as mais empregadas no debate galego-português, segundo se conclui da observação das monstas conservadas nos cancioneiros; porém, nos debates conservados desta escola, o esquema de rimas mais utilizado corresponde a *abbacca*, seguido de *ababcca* e *abbaccb*.

Neste texto verifica-se outra prática maioritária no género: os pares de estrofes aparecem relacionados estreitamente entre si por médio da técnica das *cobras doblas*.<sup>26</sup> Isto significa que, ainda que todas as estrofes seguem o modelo *abbacca*, as rimas são idênticas em cada par de cobras e os timbres vão modificando-se nos pares consecutivos. Ademais, as duas findas retomam a rima dos versos finais das estrofes III e IV. Assim, o esquema estrutural desta composição é o seguinte:

	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>a</i>
<i>I - II</i>	ar	or	ar	or	i	i	ar
<i>III - IV</i>	er	er	er	er	on	on	er
<i>findas</i>					on	on	er

<sup>26</sup> Mediante uma pesquisa na MedDB (19-3-2012), vemos que o procedimento das *cobras doblas* foi maioritário no corpus das *tenções*, mas não absoluto: as cantigas 125,49 e 126,5 seguem o modelo das *cobras unissonantes* e nas cantigas 88,13 (marcado como fragmento), 135,3 e 152,7 definem-se como *cobras singulares*. A propósito desta técnica na lírica galego-portuguesa, veja-se Correia 1995.

## 4. VERSÃO DO TEXTO

– Pero da Ponte, num vosso cantar  
 de amor que este ano vós fizestes,  
 fostes-vos chamar nele escudeiro  
 e dizei agora o seguinte, ai trovador!,  
 pois escudeiro vos chamastes nele, 5  
 por que vos queixais agora de mi  
 porque não vos quero dar os meus panos?

– Afonso Eanes, se vos pesa isso,  
 volvei com o vosso fiador;  
 e a propósito de eu ali me chamar escudeiro, 10  
 por que não, se escudeiro for?  
 E se peço algo, vedes quanto há nisto:  
 não podemos todos permanecer assim  
 como vós, que ficais para lidar.

– Pero da Ponte, quem me vier 15  
 desafiar por este assunto ou outro,  
 querer-lhe-ei responder, se souber,  
 como trovador deve responder:  
 em nossa terra, Deus me perdoe!,  
 a todo escudeiro que pede dom 20  
 a maioria das gentes lhe chamam segrel.

– Afonso Eanes, este é meu ofício,  
 e por isto devo ganhar-me a vida,  
 e por servir donas quanto poder;  
 e uma coisa mais vos quero dizer: 25  
 não digo eu que não em pedir algo  
 a quem entendo que tenho razões [de lho pedir],  
 e lá lide quem lidar souber!

– Pero da Ponte, Deus vos perdoe,  
 não faleis mais em armas, que não 30  
 vos está bem, isto sabe qualquer.

– Afonso Eanes, tomarei eu dom,  
 verdade vos há nisto, *Cor de Leão*,  
 e faça cada um o seu ofício.

## 5. NOTAS AOS VERSOS<sup>27</sup>

[1] Seguimos a proposta de emenda de Michaëlis, que é a mesma que a que reproduzem Fernández Pousa, Lapa, Bertolucci, Gaspar, Lopes e CMGP, pois parece faltar o sentido da preposição *en* no contexto dos versos. Desde o ponto de vista gráfico, o erro poder-se-ia explicar como uma omissão da consoante nasal, que talvez se representava mediante uma abreviatura sobre o <e>. Esta emenda não foi adoptada nem entendida da mesma maneira por outros editores: Panunzio deveu inspirar-se na correcção da editora alemã e ofereceu a leitura *Pero da Ponte*, [*en*] *hun vosso cantar*, reconhecendo que «A integración está en Michaëlis e mais en Lapa».<sup>28</sup> Porém, essa proposta não tem o mesmo resultado que a de Michaëlis, porque nesta não se considerou uma elisão vocálica no sobrenome em contacto com a preposição, o que comporta diferenças importantes nos planos ecdótico e métrico. O mesmo se pode dizer da leitura de Juarez, que justificou de tal maneira: «es necesario añadir una sílaba (en nuestra edi. [*en*]) para la medida»,<sup>29</sup> mas a afirmação contradiz-se directamente com a solução que reproduz no texto: *Pero da Pont'(e)*, [*en*] *un vosso cantar*. Pimpão e Silva respeitaram a lição dos manuscritos. Também seguiram *B* e *V* os Machado e Braga, respectivamente.

<sup>27</sup> Nas anotações tivemos em consideração todas as edições anteriores da cantiga, especialmente aquelas críticas e interpretativas: Edição paleográfica: Monaci 1875: 199. Edição semi-diplomática: Machado–Machado 1949-1964 (vol. 4, 1953): 344-5. Edições críticas: Pero da Ponte (Fernández Pousa): 808; Bertolucci Pizzorusso 1966: 123-4; Pero da Ponte (Juárez Blanquer): 123-7; *Cantigas d'escarnho* (Rodrigues Lapa): 52; Pero da Ponte (Panunzio): 99-102; Ferreira da Silva 1993: 189-91. Edições interpretativas: Braga 1878: 106; da Costa Pimpão 1947: 88-9; Afons'Eanes do Coton (Gaspar): 57-60; *Cantigas de escárnio* (Videira Lopes): 104-5; CMGP (2-3-2012). Edição divulgativa: Álvarez Blázquez 1975: 38-9. Ademais, Carolina Michaëlis editou parcialmente esta cantiga: Michaëlis 1990: 453-5.

<sup>28</sup> Pero da Ponte (Panunzio): 100.

<sup>29</sup> Pero da Ponte (Juárez Blanquer): 123.

[2] Os Machado, Fernández Pousa, Panunzio e Bertolucci reproduziram *fesestes*, seguindo a lição manuscrita; porém, o verbo deve ser emendado, pois a forma correcta do pretérito corresponde a *fezestes*, a partir do latino FĒCĪSTĪS.<sup>30</sup>

O *cantar d'amor* que Coton alude nestes versos iniciais poder-se-ia corresponder, em vista das cantigas conservadas nos cancioneiros, com *Vistes, madr'o escudeiro que m'ouvera levar sigo?* (B831/V831) de Pero da Ponte, que se classifica no género de *amigo*. Michaëlis reconheceu que «pode ser que outro d'amor se perdesse», ou também, segundo a editora, «é possível que a nomenclatura dos diversos generos ainda não estivesse bem fixada em meado do sec. XIII».<sup>31</sup>

[4] Emendamos aqui e nos versos 10, 11, 12, 23, 24, 28 e 34 a forma latinizante do conector *et a e*, como fizeram Lapa, Silva, Gaspar, Lopes e *CMGP*.

Corrigimos a *trobador* a lição dos manuscritos, que em *B* é *gobador* (explicar-se-ia como um erro de <g> por <tr>), sendo em *V* *trebador* (com erro dum <e> em lugar de <o>). Fernández Pousa seguiu *V* sem emendas. Os Machado, Bertolucci, Panunzio e Juarez optaram pela emenda *gabador*. Juarez deu a esta voz o sentido 'presumido', e Panunzio pronunciou-se a favor de *gabador* frente a *trobador* porque, segundo este editor, «mellora o sentido do verso, sulñando a súa mordaz ironía. O sentido da primeira estrofa é: “Pero da Ponte, vós que nun cantar de amor (de amigo) composto por vós mesmo este ano vos atribuíste-lo título de escudeiro, dicídeme agora, ¡ai, chufón (fachendoso)!, ¿por que vos queixades se vos denego as roupas?”». <sup>32</sup> Desde o nosso ponto de vista, vemos preferível a forma *trobador* por várias razões: primeiro porque o erro gráfico em *B* e em *V* tem justificação fácil. Em segundo lugar porque, ainda que não determinante, *trobador* é uma expressão mais recorrente na linguagem lírica profana, entanto que *gabador* não se documenta na lírica; só encontramos uma ocorrência desta voz na *Crónica Troiana* e outra na *Historia Troiana*.<sup>33</sup> Ainda, por último, damos prioridade a este substantivo porque, no contexto desta *tenção*, poderia entender-se com ironia, dentro do ataque que Afonso Eanes do Coton

<sup>30</sup> Ferreiro 1999: 331.

<sup>31</sup> Michaëlis 1990: 453-4.

<sup>32</sup> Pero da Ponte (Panunzio): 100.

<sup>33</sup> DDGM. RILG (24-11-2011), s.v. 'gabador'.

dirige ao seu adversário: ao chamar *trobador* a aquele que se designou a si mesmo *escudeiro*, estar-se-ia a reforçar a contradição consistente em que um personagem assim definido reclamasse uns *panos* como benefício ou pago da sua actividade. Esta ideia encontraria, ademais, apoio nos vv. 20-21, onde Coton degrada a Pero da Ponte à condição de *segrel*, uma vez que, na segunda estrofe, este reafirmou o seu ofício de escudeiro e declarou-se com direito a reclamar *don*.

[6] Pimpão, Lapa e Bertolucci reproduziram *min* / *mim*, a partir da *lectio* manuscrita. Braga, Michaëlis, os Machado, Fernández Pousa, Panunzio, Juarez, Silva, Gaspar, Lopes e CMGP editaram o pronome sem nasal final, *mi*. Desde o nosso ponto de vista, vemos preferível emendar o pronome em posição de rima a *mi*. No seu estudo sobre a rima entre vogais orais e nasais, Cunha aceitava a relação entre *min* e palavras rimantes em *i*;<sup>34</sup> mais tarde, Lapa admitiu este tipo de correspondências rimáticas e a necessidade de «cingirmo-nos respeitosamente à lição dos manuscritos, até se conhecer a razão por que os trovadores, tendo no seu arsenal poético *mi* e *min*, e empregando-os na mesma estrofe, escolhiam precisamente a forma nasalada para rimar com um fonema oral».<sup>35</sup> Não obstante, de acordo com Montero Santalla,<sup>36</sup> no caso do pronome *min*, deveu haver uma intervenção dos copistas, que escreveriam num momento em que *min* tinha já vigência sobre *mi*. Se a transcrição se fazia dum texto escrito numa época anterior, introduzir-se-ia a forma de mais uso num descuido fácil, consistente na adição dum til, ou poderia ter-se introduzido com afã correctivo, cuidando que o amanuense anterior omitira o signo. Se o que se transcrevia era um texto oral, a alteração poder-se-ia cometer de forma fácil. De acordo com estas reflexões, optamos por emendar o pronome em posição de rima a *mi*. Observe-se, ademais, que, no v. 15, propomos também a forma *mi*, seguindo o manuscrito B.

[7] Entende-se que os *panos* são o pago ou benefício que o jogral recebe a cambio da sua actividade. Na lírica profana galego-portuguesa há más alusões a esta prática; por exemplo, na tensão entre Joan Garcia de Guilhade e Lourenço: «Joan Garcia, tal paga achará / en vós o jograr, quand'a vós veer; / mais outr'a quen meus mesteres fezer, / que

<sup>34</sup> Ferreira da Cunha 1961.

<sup>35</sup> Rodrigues Lapa 1982: 272.

<sup>36</sup> Montero Santalla 2000: 1446-8.

m'eu entenda, mui ben me fará, / que panos ou algo merecerei; / e vos-  
sa paga bena leixarei / e pagad'a outro jograr qualquer» (70,33 estrofe  
IV); também no pranto pela morte do rei Don Dinis de Portugal  
composto por Joan, morador em Leão: «Os trobadores que pois ficaram  
/ eno seu regno e no de Leon, / no de Castela e no d'Aragon, / nunca  
pois de sa morte trobaron; / e dos jograres vos quero dizer: / nunca co-  
braron panos nen aver, / e o seu ben muito desejaron» (62,2 estrofe II).  
É possível que os panos que se deviam ao jogral originassem a cantiga  
*De quant'oj'eu no mundo temia* de Joan Servando (77,6). Igualmente exist-  
tem indícios na poesia religiosa: na *Cantiga de Santa Maria* 194 (*Como  
Santa Maria livrou ñu jograr diñs que o querian e lle querian fillar o que tragia*),  
encontra-se um jogral que andava de corte em corte e, um dia, parou na  
morada dum cavaleiro que, levado pela cobiça, quis roubar a besta e os  
panos que pertenciam ao jogral; cabe pensar, que este os ganhara pelo  
serviço que prestava nas cortes que frequentava.

[8, 22, 32] Há um erro de cópia no antropónimo que se reproduz  
em anáfora nestes versos. Pimpão, os Machado, Gaspar (nas cobras II e  
IV) e CMGP adoptaram a emenda *Afons'Anes*, mas esta solução não pa-  
rece recomendável, porque o verso resulta hipómetro. Fernández Pousa  
corrigiu a *Afons(o) Anes* nos vv. 8 e 32, e emendou o v. 22 a *Afons'Anes,  
est(o) é*. De maneira semelhante, Panunzio editou *Afom[s o] Anes* nos vv.  
8 e 32 e *Afom[s'] Anes, est[e] é* no v. 22. Também os Machado dis-  
puseram nesse verso *Afoms Anes, este [h]e*. Pensamos que a reposição da  
vogal no demonstrativo não é necessária, e coincidimos na correcção à  
forma do antropónimo, *Afons'Eanes*, que praticaram Braga, Michaëlis,  
Lapa, Bertolucci e Silva. Segundo este último editor: «Ao escreverem  
Afôm, os copistas, muito provavelmente, interpretaram mal o antecede-  
nte já que tal grafia deve corresponder a Afôsse. Em apoio desta  
hipótese, note-se a presença do sinal de nasalização sobre o *o* e o facto de  
a tábua de erros de V elaborada por Monacci registar dois exemplos de  
troca de *n* por *ss* (p. XXVIII)». <sup>37</sup> Sem justificação, Juarez mudou a for-  
ma galego-portuguesa do antropónimo pela castelhana, *Alfons'Eanes*.

Braga propôs a leitura *se vos eu pesar*, com um pronome pessoal *eu*  
em lugar do pronome *en* que oferecemos nesta edição.

[9] *Fiador* deriva do verbo *fiar*, procedente do latim vulgar \*FĪDĀRE,  
do clássico FĪDĒRE. No texto está proposto como 'aquele que presta

<sup>37</sup> Ferreira da Silva 1993: 191.

uma fiança'. Na língua medieval, a expressão é muito mais frequente na linguagem notarial do que na lírica; na produção trovadoresca, o termo encontra-se também numa composição de Gil Perez Conde (56,6) e em outra de Joan Airas (63,38).<sup>38</sup>

[15] Em base à *lectio* manuscrita *ueber*, reproduzimos *veer*, que é uma das variantes existentes para a P3 do futuro de conjuntivo do verbo *vīir*, como fizeram Lapa e Silva (*veer*), os Machado e Fernández Pousa (*ueber*), Braga, Pimpão, Bertolucci e Panunzio (*veber*). Gaspar editou *veier*. Juarez apresentou a forma verbal *vener*, com uma consoante nasal que não se corresponderia com a realidade linguística.

A partir da voz do latim clássico *MĪHĪ*, empregou-se no latim vulgar *mī*. Deste originou-se *mi*, que mudou a *mim* por influência da nasal inicial. As duas formas do pronome coexistem nos textos medievais galego-portugueses.<sup>39</sup> Bertolucci, Panunzio apresentaram o pronome pessoal *min*, seguindo *V* (frente a *B*, que oferece *mi* neste lugar). No entanto, damos prioridade à lição de *B* e recordamos que esta é a forma que se adoptou para este pronome no v. 6.

[16] *Cometer*, de *COMMĪTTĒRE*, tem aqui o valor de 'atacar', 'acometer' ou 'desafiar'. Com estes sentidos encontra-se com frequência no interior das *tenções*, como exemplificam os versos seguintes: «Joan d'Avoin, já me cometer / veeron muitos por esta razon» que Lourenço dirige a Joan Perez de Avoin (75,10 vv. 1-2); «Joan Vaasques, pois me cometedes, / direi-vus én quant'i entend'e sei», de Pedr'Amigo de Sevilha a Joan Vasquis de Talaveira (81,1 vv. 8-9); «Dom Lourenço, muyto me cometedes, / e en trobar muyto vos ar loades», de Pero Garcia a Lourenço (88,13 vv. 8-9); «Vós, don Vaasco, ja me cometestes / doutros preitos» de Pero Martiiz a Vasco Gil (152,7 vv. 22-23).<sup>40</sup>

[17] Verifica-se neste verso um caso de assimilação da consoante final do pronome dativo de solidariedade *vos* com a inicial do pronome dativo *lbe*. Este tipo de encontro e assimilação está documentado noutros textos líricos; tomem-se como exemplos do fenómeno: «Encobrir non vo-lhas vejo fazer» (18,8, v. 1III); «quis Deus assi que vo-lhi foi mostrar» (25,87, v. 4II); «e direy-vo-lhis eu por en» (70,43, v. 3III);

<sup>38</sup> MedDB (24-11-2011).

<sup>39</sup> Ferreira 1999: 245.

<sup>40</sup> Cfr. MedDB (24-11-2011).

«Morr’o meu amigo d’amor / e eu non volho creio ben» (70,30, vv. 1-2I); «que de min con tort’á, gracir volho ei» (81,5; v. 2II).<sup>41</sup>

Os Machado e Fernández Pousa, seguindo a lição de *B*, propuseram *querey*, sem emendas. Não obstante, consideramos necessária uma correcção à forma verbal de futuro. Gaspar entendeu o texto de forma diferente, apresentado uma emenda que consideramos menos plausível: *quer’eu vo-lb’eu responder*.

[20] O verso testemunha-se só em *V* dado que foi omitido completo em *B*. Em base à *V*, Panunzio e Silva reproduziram uma leitura com elisão da vogal inicial do substantivo por encontro com o artigo definido (*todo o scudeiro* Fernández Pousa e Panunzio, *todo o’scudeiro* Silva). A leitura destes editores aunaria a elisão vocálica do substantivo com a necessidade de resolver o encontro vocálico *o + o* em sinalefa, para oferecer um verso regular desde o ponto de vista métrico. Mais complexa é a solução que se oferece para estes encontros vocálicos em *CMGP*: *tod’o’scudeiro*. Michaëlis e Pimpão corrigiram a *todo o escudeiro*, e Juarez praticou uma emenda ao substantivo e propôs a elisão da vogal do indefinido como forma de regularizar metricamente o verso, *tod(o) escudeiro*.

Desde o nosso ponto de vista, pensamos que seria plausível *todo escudeiro*, que é a expressão que reproduzimos no texto, considerando que puído haver um erro de <o> por <e> no substantivo, sendo esta uma confusão frequente nos cancioneiros galego-portugueses; o encontro de vogais átonas (*o+e*) resolver-se-á em sinalefa. A solução coincide com a de Bertolucci, Lapa, Gaspar e Lopes.

O quantificador *todo*, em singular, quando está a exprimir a totalidade numérica, pode complementar um substantivo que se acompanha ou não de artigo.<sup>42</sup> Contudo, neste contexto é possível interpretar o indefinido *todo* com o sentido ‘qualquer’, que foi recolhido por Michaëlis e Lapa nos glossários das suas edições: Michaëlis para a expressão *tod’ome* ‘qualquer homem’, e Lapa na expressão *toda banderia* ‘qualquer parcialidade’.<sup>43</sup> Porém, veja-se que nestas expressões não se apresenta o artigo definido precedente ao indefinido *todo / toda*. Segundo Cintra e Cunha, o uso actual do artigo é muito mais frequente na língua contemporânea de Portugal que na do Brasil, onde se estabelece uma diferença

<sup>41</sup> Cf. MedDB (24-11-2011).

<sup>42</sup> Azevedo Maia 1986: 709-11.

<sup>43</sup> DDGM. RILG (24-11-2011), s.v. ‘todo’.

semântica marcada pelo artigo: *toda casa* ‘qualquer casa’ e *toda a casa* ‘a casa inteira’.<sup>44</sup>

Na expressão *don* podem diferenciar-se três valores contextuais: 1) Pode ser forma de tratamento que precede aos nomes próprios de pessoas da alta classe social. 2) Pode ter sentido próximo a ‘donativo’, ‘recompensa’, ‘pago’. 3) Pode funcionar como sinónimo de ‘talento’ ou ‘habilidade’. Este último valor não se regista nos glossários mais destacáveis da lírica profana galego-portuguesa (como se deduz da pesquisa no *DDGM*); no entanto aparece recolhido no glossário da *Historia Troiana* («mays cõ o teu amor bem sey que defendido seras et gardado por meu don que me as prometido»)<sup>45</sup> Neste verso de Afonso Eanes do Coton, o substantivo estaria principalmente proposto com o segundo valor, sendo este *don* associável aos referidos *panos* que serviriam como pago.

[21] Emendamos *segrel* a *segrer*, devido a que este substantivo aparece em posição de rima relacionado a outros elementos em *-er*: isto contraria a opinião de Lapa, para quem: «Devemos resistir à tentação uniformadora. A palavra *segrel* aparece pelo menos mais 4 vezes nos Cancioneiros, rimando com palavras em *-ér*: CB. 387, v. 18; 388, v. 7; CV. 663, v. 42; e 1175, v. 9».<sup>46</sup> Em efeito, ao fazer uma procura na *MedDB* comprova-se que o termo aparece em 5 *cantigas de escárnio* (16,3, 24,1, 56,6, 120,8, 131,6) e em outras 3 *tenções* (22,2, 79,52, 97,2).<sup>47</sup> Ademais, pensamos que talvez deveria considerar-se nesta lista a sátira atribuída a Caldeiron, onde se inclui a expressão *segre*, que pode associar-se aos sentidos ‘mundo’, ‘existência mundana’, mas talvez também a *segrel* ou *ome de segre*.<sup>48</sup> Em várias dessas composições (concretamente, nas *cantigas de escárnio* 16,3 v. 5 I, 56,6 v. 1 II, 120,8 v. 2 II, 131,6 v. 4 III e na *tenção* entre Bernal de Bonaval e Abril Perez, 22,2 v. 7 VI),<sup>49</sup> a palavra ocupa um lugar destacado, em posição de rima, e associa-se sempre a termos de rima *-er*. Também se reproduz *segrer*, resultado duma emenda

<sup>44</sup> Cintra–Cunha 1984: 233-4.

<sup>45</sup> *DDGM*. RILG (14-6-2011).

<sup>46</sup> *Cantigas d'escarnho* (Rodrigues Lapa): 52.

<sup>47</sup> *MedDB* (30-11-2011). Uma análise detalhada da expressão nas cantigas profanas que incluem a palavra pode ver-se em Michaëlis 1990: 649-60.

<sup>48</sup> Veja-se a explicação em González 2013 (c.s.).

<sup>49</sup> Para um estudo desta *tenção* e da inclusão do termo em questão, veja-se Brea López 2013 (c.s.).

a *seigneur*, no jocoso diálogo entre Martin Soarez e Pai Soarez de Taveiros (97,2 v.7 IV), com motivo de escarnecer um vilão aspirante a jogral.<sup>50</sup>

Montero Santalla acolheu uma regularização da rima *-er* em todos estes casos, adoptando como palavra rimante o substantivo *segrrer*.<sup>51</sup> Neste texto, não obstante, a maioria dos editores anteriores conservaram a forma *segrel*, à excepção de Braga e Gaspar (que ofereceram *segrrer*), Michaëlis, Pimpão e Alvarez Blázquez (que editaram *segler*).

*Segrrer* foi o termo utilizado na Península Ibérica para designar a aquele que interpretava, cantava e também compunha canções trovadorescas. A partir dos cantares A396, B1514 e B1515, Michaëlis estabeleceu esta diferença: «o vilão que cantava e poetava se chamava *jograr*; *segrel* o escudeiro que cavalgava de corte em corte, aceitando paga da sua arte; e *trovador* o fidalgo independente que se deleitava versificando, em harmonia com a definição, dada em 1275 por Alfonso X na sua resposta á *Supplicação* de Guiraut Riquier».<sup>52</sup>

Efectivamente, a expressão, ademais de se apresentar na lírica profana, aparece em essas outras duas fontes destacadas pela editora alemã: uma das referências contem-se no *Regimento da Casa Real* decretado por Afonso III em 1258; a outra está na *Declaratio* que Alfonso X dirigiu a Guiraut Riquier, jogral de origem provençal que se encontrava na corte castelhana: «hom apela «joglars» / totz cels cels estrumens, / et als contrafazens / diz hom «remendadors», / e ditz als trobadors / «segriers» per totas cortz».<sup>53</sup>

Menéndez Pidal considerou que o *segrel* estaria incluído dentro da jograria, em base a várias afirmações que se recolhem em diferentes cantigas trovadorescas.<sup>54</sup> Certamente, Gil Perez Conde, num escárnio dirigido a um que chama *Jograr*, afirma: «Jograr, tres cousas avedes mester / pera cantar, de que se paguen en: / é doair'e voz e aprenderdes ben» (56,6 vv. 1-3), porque, precisa, «Sem ãa destas nunca bon se-

<sup>50</sup> Para mais informação sob esta *tenção*, veja-se: Martin de Soares (Bertolucci Pizzorusso): 51-55; *Cantigas d'escarnho* (Rodrigues Lapa): 200; Pay Soarez de Taveirós (Vallín): 106-24; Pay Soarez de Taveirós (González).

<sup>51</sup> Montero Santalla 2000.

<sup>52</sup> Michaëlis 1990: 454.

<sup>53</sup> Bertolucci Pizzorusso 1966: 103.

<sup>54</sup> Menéndez Pidal 1991: 43-5.

grel / vimos en Espanha, nen d'alhur non ven, / e sen outra, que a todos conven: / seer de bon sen» (vv. 7-9).<sup>55</sup>

[22] *Mester* introduziu-se na língua a traves do provençal antigo *mestier*, *mester*. Teve o sentido 'ofício', que é o que apresenta neste verso, mas também equivalia a 'necessidade', documentando-se com frequência no interior dos textos medievais em locuções do tipo *ser mester* ou *aver mester*.<sup>56</sup>

[23] *Guarir* procede da voz germana WARJAN. Nos textos medievais galego-portugueses aparece como 'proteger', 'curar', 'escapar dum perigo', 'viver sossegado', 'prosperar', 'sustentar' e 'residir'. Ademais de neste verso, o verbo reaparece no v. 14; nestas duas ocorrências, *guarir* pode entender-se com o valor 'sustentar-se' ou 'manter-se'. Estreitamente relacionada a esta forma, encontra-se no v. 23 *guarecer*, caracterizada pelo sufixo incoativo (-ESCE); neste, o sentido é também 'curar-se', 'curar', 'salvar-se', 'salvar', 'conviver'.<sup>57</sup>

[25] O verso transmite-se hipómetro. Para solucionar este problema propomos um conector *e* no início do verso, que serve para conferir ênfase à introdução dum novo argumento ou ideia. Com certa frequência, encontram-se expressões semelhantes no corpus profano galego-português, como: «ante mui ben e mais vos en direi» (2,8 v. 19), «e mais vos quer'end'ora dizer eu» (2,15 v. 19), «cuidand'en ben sempr'; e mais vos direi» (14,2 v. 4 e 14,13 v. 17), «E mais vos contarei de seu saber» (18,4 v. 22), «Si, senhor, e mais vos digo», «Si, senhor, e mais direi em», «Si, senhor, e mais vos direi» (25,34, vv. 4, 10, 16). O mesmo sucede em versos de Pero da Ponte: «e mais vos en direi, se vos prouguer» (120,6 v. 12), «E mais vus digu': en todas tres las leys» (120,30 v. 19).<sup>58</sup>

Para devolver o equilíbrio métrico ao verso, Lapa integrou o pronome adverbial *mais* [i] ãa ren. Fernández Pousa, Panunzio, Juarez, Silva e CMGP propuseram um pronome sujeito [eu] dizer. Bertolucci não praticou emendas, mas marcou a falta duma sílaba no interior do verso: *mays hũa ren \* vos quero dizer*. Braga, Pimpão, os Machado, Gaspar e Lopes reproduziram o verso hipómetro.

<sup>55</sup> MedDB (30-11-2011). Para mais informação sob a figura do *segrer*, ademais da bibliografia anterior, veja-se Resende de Oliveira 1993.

<sup>56</sup> DDGM. RILG (24-11-2011).

<sup>57</sup> Huber 1986: 206.

<sup>58</sup> Cf. MedDB (24-11-2011).

[29] Juarez editou *se Deus me perdon*, ainda que a forma pronominal deveria ser *vos* em base à lição dos manuscritos (*u9*).

[30] Marcamos a reposição da nasal final no advérbio de negação *non* porque não há indícios desta consoante ou da abreviatura correspondente nos manuscritos. Os restantes editores reproduziram *non* sem marcar a intervenção.

[32] Lapa apresentou uma leitura diferente para a parte final do verso, *filbar eu en don*, provavelmente condicionado pela leitura que fez do verso seguinte e talvez também influenciado pela proposta de Michaëlis: *Affons'Eanes, filbar ei eu don*. O verbo *filbarei* que reproduzimos no texto baseia-se na lição manuscrita. Não nos parece necessário nem correcto mudar o tempo verbal no contexto linguístico que fixamos para a finda.

[33] A nossa leitura *verdade vos á i, Cor de Leon* segue fielmente o transmitido no manuscrito *V*. O cancionero Colocci-Brancutti caracteriza-se por reproduzir aqui uma lição hipérmetra a causa dum <E> no começo do verso que consideramos um erro por adição. cremos que a nossa proposta é correcta desde o ponto de vista gramatical e semântico, tendo em conta o contexto delimitado na finda: 'Afonso Eanes, tomarei eu dom, verdade vos há nisto, Cor de Leão, e dedique-se cada um ao seu ofício'. A interpretação que fazemos desta finda diferencia-se notavelmente das propostas apresentadas pelos editores anteriores, dado que tradicionalmente se consideraria, de forma equivocada, uma interjeição *ai* precedendo o vocativo *Cor de Leon*, e que para nós corresponde ao sintagma *á i*.

Com a leitura duma interjeição, criou-se a necessidade de emendar o verso para introduzir uma forma verbal, que variou de editor em editor: Michaëlis propus *Affons'Eanes, filbar ei eu don, / verdad'é, [de] vos, ay Cor-de-Leon*. Lapa, que também começou as correcções no v. 32 para "dar sentido" a esta finda, dispus: *Afons'Eanes, filbar eu en don / é verdad', e vós, ai, cor de leon?* Porém, essas leituras reproduzem intervenções desnecessárias no v. 32 e resultam semântica e sintacticamente difíceis. No entanto, houve outras propostas: Braga apresentou *verdade vos ay cor de leom*. Machado emendou a *Et vida de vos, ay! cor de Leom*. Fernández Pousa editou *e [uer] (li) dade uós, ay, Cor de Leóm!*. Pimpão, que explicava em nota «O texto tem *u'dade* e ainda não fora interpretado»,<sup>59</sup> propus *lidade vos: ay, Cor de Leom!*. Esta leitura foi seguida por boa parte dos editores

<sup>59</sup> da Costa Pimpão 1947: 89.

posteriores: Bertolucci (*e lidade vos, ay cor de leom*), Panunzio (*[e lidade] vos, ay, Cor de Leom!*), Silva (*e lidade vós, ai, cor de leon*), Gaspar (*e lidade vós, jai Cor de Leon!*), Lopes (*e lidade vós, ai, cor de leom!*) e CMGP (*e lidade vós, ai cor de leom*). Aparece também na edição divulgativa de Álvarez Blázquez (*e lidade vós, ai Cor de León*). Também Juarez se inspiraria nessa proposta, mas deu prioridade ao presente frente ao imperativo: *e lidades-vos, jay, cor de Leom!*.

*Cor de Leon*, segundo Michaëlis, seria uma alusão a Ricardo I de Inglaterra, *Cor de Leão*.<sup>60</sup> Lapa não aceitou isto totalmente e propôs uma comparação irónica mais simples, que parafraseou por: «E vós, meu ferrabrás, valente como um leão, não fareis a mesma coisa?».<sup>61</sup> Porém, como se explicou, a leitura e a interpretação que ofereceu Lapa para esta finda fica longe da que propomos no nosso texto. Ademais, a temática que se desenvolve neste debate – a posição social dentro da cavalaria e o exercício da poesia –, leva-nos a compartilhar a opinião da editora alemã.

Parece possível que o público da *tenção* entendesse o vocativo proposto por Pero da Ponte como uma forma de evocar o gosto pelas armas de Afonso Eanes do Coton. Assim, da Ponte responderia os ataques do seu interlocutor aplicando-lhe o sobrenome *Cor de Leon*, próprio de Ricardo I de Inglaterra (1157-1199), que foi uma figura histórica especialmente célebre pela actividade bélica, e mais preocupado pela luta que pelo governo do reino.<sup>62</sup> Esteve estreitamente relacionado com o movimento trovadoresco, pois era filho de Leonor Duquesa de Aquitânia e Condessa de Peitieu, e a ele atribuem-se várias peças líricas. Aliás, o apelativo, segundo Riquer,<sup>63</sup> poderia ter a sua origem na *tornada* da cantiga *Volontiers feira sirventes* de Bertran de Born, que diz: «Papiols, sias cochos: / Di·m En richart qu'es el leos. / E·l reis Felips anhels mi par, / Qu'aissi·s laissa deseretar».<sup>64</sup>

[34] Braga, Pimpão e os Machado incluíram depois do verbo um *pois* alheio à lição dos manuscritos. Reproduz-se também na edição divulgativa de Álvarez Blázquez.

<sup>60</sup> Michaëlis 1990: 454-5.

<sup>61</sup> *Cantigas d'escarnho* (Rodrigues Lapa): 52.

<sup>62</sup> Para mais informação sobre a biografia de Ricardo I de Inglaterra, consulte-se Flori 1999.

<sup>63</sup> de Riquer 1992, vol. 2: 751.

<sup>64</sup> Bertran de Born (Appel): 85.

## 6. COMENTÁRIO

O debate apresenta duas questões que se oferecem estreitamente relacionadas: a categoria social e o *status* profissional. Nesta conjunção temática reside a originalidade da cantiga, e a sua importância traduz-se em indícios biográficos importantes para os dois autores e, sobre tudo, na reflexão respeito a classe *segrel* como agente trovadoresco.

Na articulação do texto, verifica-se a adopção de procedimentos retóricos constantes e amplamente maioritários nas monstras galego-portuguesas conservadas do género *tenção*. Assim, todas as cobras e as findas começam com uma apostrofe ao interlocutor, uma figura de alocação que serve para captar e manter a atenção do outro e, devido a que na apelação se utilizava o nome do rival, podia também traduzir-se num ataque directo.<sup>65</sup>

Neste texto, Afonso Eanes do Coton e Pero da Ponte encabeçaram as suas respectivas intervenções interpelando-se mutuamente, e estabelecendo simetrias no plano estrutural. Aliás, o procedimento permite reconhecer quem começa e como se sucedem as vozes no discurso. Junto a estes vocativos no diálogo, encontramos outros dois. O primeiro é *trobador*, no v. 4, que Afonso Eanes dedica, talvez com ironia, a Pero da Ponte; este *trobador* pode considerar-se importante na exposição e estreitamente relacionado com o ataque que se dirige a Pero da Ponte, devido à categoria social e trovadoresca. O outro vocativo é *Cor de Leon*, com que Pero da Ponte apostrofaria a Afonso Eanes na parte final da composição.

Depois do vocativo que abre o diálogo, há vários versos (1-3) que servem para dar contexto, apoio e justificação à pergunta de Afonso Eanes do Coton. Estes versos iniciais, contêm uma referencia intertextual a um cantar de Pero da Ponte, que, como dissemos, poderia ser

<sup>65</sup> No conjunto das *tenções* esta técnica ocorre normalmente, embora se verificar algumas excepções, como *Vi eu donas enelado* B142 e *Vos que soedes en corte morar* B888 / V472 / V1036 (a propósito destas composições, veja-se Brea López 2009: 97-113; Pay Soares de Taveirós [González]); também faltam os vocativos onomásticos em três das quatro *tenções* em que participa o rei castelhano Alfonso X (*Ūa pregunt'ar quer'a el-Rei fazer* B465, *Sinner, [...] us vein quer* B477, *Senbor, eu quer'ora de vós saber* B1383 / V991), que é evocado mediante termos como *el-Rei* ou *Senbor*, mais respeitosos e, provavelmente, propostos para evitar um ataque que pudesse parecer irreverente.

*Vistes, madr'o escudeiro que m'ouvera levar sigo?*, do género de *amigo*, onde o poeta Pero da Ponte se apresentaria a si mesmo como escudeiro.

A *quaesitum* dispõe-se nos versos finais da primeira cobra, introduzida mediante o imperativo *dized'ora* (no v. 4), que é uma fórmula que serviria para requerer uma resposta argumentada por parte do interlocutor e estaria a formar parte das expressões marcadoras da tipologia genérica do texto. A pergunta-ataque de por que Pero da Ponte reclama uns panos que Afonso Eanes não lhe quer dar, apoia-se no argumento da classe social em que se incluiu o interpelado, enfatizando-se no discurso mediante a repetição do conceito (*fostes-vos i escudeiro chamar* no v. 3 e *pois vos escudeiro chamastes i* no v. 5).

Na resposta que brinda Pero da Ponte, podem distinguir-se duas partes: uma primeira (vv. 8-11), em que contesta e refuta as palavras de Afonso Eanes do Coton reafirmando a sua posição; no plano discursivo, isto implicou a repetição (em epífora com o v. 3) do sintagma *i escudeiro chamar* (no v. 10), e a pergunta retórica *e por que non, pois escudeiro for?*. Na segunda parte da estrofe (vv. 12-14), da Ponte lança um ataque directo ao adversário, acusando-o de se manter exclusivamente pela actividade bélica. Desde o ponto de vista argumentativo, o poeta valeu-se dum *simil* nestes versos que, significativamente, não compara a situação entre um e outro, senão que estabelece uma oposição entre a pluralidade e Coton (*non podemos todos guarir assi / come vós, que guarides per lidar*). Sem dúvida, esta comparação poderia estar proposta para ganhar-se o favor do auditório e, como veremos, não seria a única vez que Pero da Ponte procurasse a cumplicidade do público no interior do debate.

Na terceira estrofe encontramos, novamente, uma formulação recorrente na *disputatio* galego-portuguesa (dos vv. 15-19), pois, nas intervenções e réplicas, os trovadores utilizaram sintagmas conformados com os verbos *cometer* e *responder*. Aqui, concretamente, a afirmação *que[r]rei-vo-lb'eu responder [...]* / *como trovador deve responder* serve para introduzir um novo ataque e também para enfatizar discursivamente a réplica de Coton mediante a repetição verbal. Alias a valoração da refutação ganha importância, graças à comparação com a que seria própria dum trovador. Essa designação utilizar-se-ia aqui conotada positivamente (como quando na finda da *tenção* entre Vasco Gil e Pero Martins se reconhece a arte do adversário: «Pero Martiiz, respondestes tan ben /

en tod'esto, que fostes i con sén / e trobador, e cuid'eu que leestes»<sup>66</sup>). Desta maneira, Coton pretenderia incidir na ideia da boa qualidade da sua resposta e da sua arte no trovar, ao tempo que estabeleceria implicitamente uma oposição entre o discurso próprio (de trovador) e o do rival (rebaixado a segrel), situando-se num nível superior na pirâmide trovadoresca e social em relação ao interlocutor. Deste modo procuraria fazer mais funda a caída de Pero da Ponte com as declarações dos vv. 20-21, onde diz que é *segrer*, dado que é um *escudeiro que pede don*.

O intento de Coton de dissuadir a Pero da Ponte na demanda dos *panos* a traves do ataque à sua condição não é efectivo. Na sua intervenção, o *segrer* vai reafirmar o seu ofício e somar um novo argumento ao seu favor, ao anunciar que a sua actividade é também *per servir donas quanto poder* (v. 24). Este *serviço* deveremos interpretá-lo em relação à actividade trovadoresca e, provavelmente, Pero da Ponte estaria também aqui na procura da cumplicidade do público cortesão, especialmente o feminino, mas também todo aquele que valorasse o *trovar* e a *cortesía*.

Nesta parte do discurso, aparece no texto um verbo *dicendi* incluído numa fórmula (*[e] máis ña ren vos quero dizer*) que introduz e enfatiza expressivamente o argumento da defesa própria. A estrofe conclui com a exclamação *e ala lide quen lidar souber!*, em que sobressai a noção da 'guerra' mediante a *derivatio lide* e *lidar*; no entanto, também é possível interpretar essa *lide* em relação ao desafio e debate trovadoresco (como ocorre no escárnio de Joan Garcia de Guilhade *Diss'*, *ai amigas, don Jan Garcia*, onde o verbo *lidar* aparece associado ao *trobar*). Desta maneira, Pero da Ponte respondeu insistindo no seu *mester* de escudeiro e justificando a sua actividade poética, *para servir donas*, em oposição implícita ao ofício de quem só sabe lutar; no contexto, entender-se-ia isto como um ataque a Coton, pois repete parcialmente a ideia do afã pelas armas que se condensa nos vv. 12-14. Observe-se, no entanto, que esta linha argumentativa nunca é replicada pelo trovador: na cobra III, este ataca o *status* de Pero da Ponte, mas não dá resposta à acusação de ter a guerra como actividade principal, e, na finda, evita o assunto sob o reproche de ser um tema inapropriado. Nessa derradeira intervenção de Coton, sobressai a negação ao motivo da luta, mediante a *epanadiplose* do v. 30, e incrementa-se a subjectividade mediante a fórmula de impreca-

<sup>66</sup> Vasco Gil (González).

ção do v. 29 (próxima à que o mesmo autor empregara no v. 19, fixando a palavra rima *perdon*).

Na última finda, Pero da Ponte reafirma a sua posição e o seu direito a cobrar *don*, que é um termo enfatizado discursivamente por ser *palavra rima* (vv. 20 e 32) e também graças à *paronomásia* com *non*, expressão rimante no v. 30. A noção da diferente dedicação dum e doutro apresenta-se também nestes últimos versos, destacada pela repetição do termo *mester* como *palavra rima* (vv. 22 e 34).

Nesta parte do discurso, cobra principalmente importância o apelativo com que Pero da Ponte se dirige ao seu interlocutor, *Cor de Leon*. É possível que *Cor de Leon* se aplicasse com finalidade irónica, para questionar ou rir publicamente da coragem do adversário. Como dissemos, este era o sobrenome com que se conhecia o célebre Ricardo I de Inglaterra e era, em si mesmo, resultado duma combinação de metáfora e metonímia. Em vista do tema da cantiga, não pode ser casual que da Ponte empregasse este alcunho no texto; parece plausível que o alcunho se empregasse para denunciar que a lírica era uma actividade secundária para Afonso Eanes do Coton, mais preocupado pelo exercício das armas.

Déborah González Martínez  
(Universidade de Santiago de Compostela)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### LITERATURA PRIMÁRIA

- Afons'Eanes do Coton (Gaspar) = Silvia Gaspar, *Libro dos cantares de Afons'Eanes do Coton*, Negreira, Concello de Negreira, 1995.
- Alfonso X (Paredes) = Juan Paredes, *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2010.
- Arte de Trovar* (Tavani) = Giuseppe Tavani (ed.), *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa, introdução, edição crítica e fac-símile*, Lisboa, Colibri, 1999.
- Bertolucci Pizzorusso 1966 = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *La Supplica de Girant de Riquier e la Risposta di Alfonso X de Castiglia*, «Studi Mediolatini e Volgari» 14 (1966): 9-135.

- Bertran de Born (Appel) = Carl Appel, *Die Lieder Bertrams von Born*, Halle, Niemeyer, 1932.
- Braga 1878 = Teófilo Braga, *Cancioneiro Português da Vaticana. Edição crítica restituída sobre o texto diplomático de Halle*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1878.
- Cantigas d'escarño* (Rodrigues Lapa) = Manuel Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarño e de mal dizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1995.
- Cantigas de Escarnio* (Lanciani–Tavani) = Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani, *As Cantigas de Escarnio*, Vigo, Xerais, 1995.
- Cantigas de escárnio* (Videira Lopes) = Graça Videira Lopes, *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, Lisboa, Estampa, 2002.
- CMGP = *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*: <http://cantigas.fcsh.unl.pt>.
- Colocci-Brancuti (fac-simile) = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991, Lisboa, Biblioteca Nacional: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- de Riquer 1992 = M. de Riquer, *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, 3 voll. Barcelona, Ariel, 1992.
- Machado–Machado 1949-1964 = Elza Paxeco Machado, José Pedro Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*, Lisboa, 1949-1964, 8 vols.
- Martin de Soares (Bertolucci Pizzorusso) = Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Le Poesie di Martin di Soares*, Bologna, Libreria Antiquaria Palmaverde, 1963.
- Menéndez Pidal 1991 = Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares: orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- Monaci 1875 = Ernesto Monaci, *Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle a. S., Max Niemeyer, 1875.
- Paai Soares de Taveirós (González) = Déborah González, *As tensos de Paai Soares de Taveiros. Edición e estudo de B142 e B144, «Verba»* (Anuario Galego de Filoloxía) 39, 2012: 248-274.
- Pay Soares de Taveirós (Vallín) = Gema Vallín (ed. por), *Las Cantigas de Pay Soares de Taveiros*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996.
- Pero da Ponte (Fernández Pousa) = Ramón Fernández Pousa, *Cancionero galego del trovador Pero da Ponte*, «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos» 62/3 (1956): 803-40.
- Pero da Ponte (Juárez Blanquer) = Aurora Juárez Blanquer, *Cancionero de Pero da Ponte*, TAT, Granada, 1988.
- Pero da Ponte (Panunzio) = Saverio Panunzio, *Pero da Ponte. Poesias*, Vigo, Galaxia, 1992.
- V (fac-simile) = *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos-Instituto de Alta Cultura, 1973.

Vasco Gil (González) = Déborah González, *As tensos de Vasco Gil. Edición e estudo de V1020 e B1512*, in Pilar Lorenzo Gradín, Simone Marcenaro (ed. por), *El texto medieval. De la edición a la interpretación*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012: 197-209.

## LITERATURA SECUNDÁRIA

- Álvarez Blázquez 1975 = Xosé M<sup>a</sup> Álvarez Blázquez, *Escolma da poesía medieval. 1198-1354*, Vigo, Castrelos, 1975.
- Azevedo Maia 1986 = Clarinda Azevedo Maia, *História do galego-português. Estado lingüístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI (Com referência à situação do galego moderno)*, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1986.
- Billy 1999 = Dominique Billy, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours*, in Matteo Pedroni, Antonio Stauble (a c. di), *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle Origini*, Ravenna, Longo Editore, 1999: 237-313.
- Brea López 2009 = Mercedes Brea López, *Vós que soedes en corte morar, un caso singular*, in *Pola melhor dona de quantas fez o nosso Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2009: 97-113.
- Brea López 2013 (in c.s.) = Mercedes Brea López, *La parodia (meta)literaria en la lírica gallego-portuguesa: el debate entre Abril Perez y Bernal de Bonaval (B1072, V663)*, in c. s.
- Cintra–Cunha 1984 = Lindley Cintra, Celso Cunha, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Sá da Costa, 1984.
- Correia 1995 = Ângela Correia, *O sistema das coblas doblas na lírica gallego-portuguesa*, in Juan Paredes (ed. por), *Medioevo y Literatura*, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993), Granada, Universidad, Servicio de Publicaciones, 1995, II: 75-90.
- D’Heur 1973a = Jean-Marie D’Heur, *Le trouver à la provençal selon Alphonse X*, in *Troubadours d’oc et troubadours galiciens-portugais. Recherches sur quelques échanges dans la littérature de l’Europe au Moyen Age*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1973: 291-9.
- D’Heur 1973b = Jean-Marie D’Heur, *Nomenclature des troubadours galiciens-portugais (XII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles). Table de concordance de leurs chansonniers, et liste des incipit de leurs compositions*, «Arquivos do Centro Cultural Português» 7 (1973): 17-100.

- da Costa Pimpão 1947 = Álvaro Júlio da Costa Pimpão, *História da literatura portuguesa*. Coimbra, Quadrante, 1947, 2 voll.; I, *Séculos XII a XV* (fascículos 1-16).
- DDGM = *Dicionario de Dicionarios do Galego Medieval* (DDGM) in *Recursos Integrados da Língua Galega* (RILG): <http://sli.uvigoes/RILG/>.
- DLMGP = Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (coord. por), *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (DLMGP), Lisboa, Caminho, 1993.
- Ferreira da Cunha 1961 = Celso Ferreira da Cunha, *Rima de vogal oral com vogal nasal*, in *Estudos de poética trovadoresca: versificação e ecdótica*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1961: 173-200.
- Ferreira da Silva 1993 = M. A. Ferreira da Silva, *A Tenção galego-portuguesa: estudo de um género e edição dos textos*, Lisboa [Tese de mestrado inédita], 1993.
- Ferreiro 1999 = Manuel Ferreiro, *Gramática histórica galega: I. Fonética e Morfosintaxe*, Santiago de Compostela, Laiovento, 1999.
- Ferreiro–Martínez Pereiro–Tato Fontaiña 2007 = Manuel Ferreiro, Carlos Paulo Martínez Pereiro, Laura Tato Fontaiña, *Normas de edición para a poesía trovadoresca galego-portuguesa medieval / Guidelines for the edition of medieval galician-portuguese troubadour poetry*, Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, 2007 [PDF consultabile all'indirizzo: <http://www.udc.es/publicaciones>].
- Flori 1999 = Jean Flori, *Richard Coeur de Lion. Le Roi-Chevalier*, Paris, Payot, 1999.
- Ghanime López 2002 = Joseph Ghanime López, *A Tenzón e o partimén: definición dos xéneros a partir das artes poéticas trovadorescas e dos propios textos*, «Madrygal» 5 (2002): 61-72.
- Gier 1980 = Albert Gier, *Alfonse le Savant, poète lyrique et mécène des troubadours*, in *Court and Poet. Proceedings of the third congress of the international courtly literature Society*, Liverpool, Francis Cairns, 1980: 155-65.
- Gonçalves 1993a = Elsa Gonçalves, *Tenção*, in DLMGP: 622-4.
- Gonçalves 1993b = Elsa Gonçalves, *Tradição manuscrita da poesia lírica*, in DLMGP: 627-32.
- González 2013 (c.s.) = Déborah González, *A Ordem do Hospital nas cantigas galego-portuguesas*, «Estudis Romànics» 36 (2014) in c. s.
- Holliday 1960 = Frank R. Holliday, *The relations between Alfonso X and Pero da Ponte*, «Revista da Faculdade de Letras», III Série, 4 (1960): 152-64.
- Huber 1986 = Joseph Huber, *Gramática do português antigo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.
- Juarez Blanquer 1985 = Aurora Juarez Blanquer, *Nuevos puntos de vista sobre la polémica entre Alfonso X y Pero da Ponte*, in Jesús Montoya, Juan Paredes (ed.

- por), *Estudios Románicos dedicados al Prof. Andres Soria Ortega*, Granada, Universidad de Granada, 1985, 2 vols., I: 407-22.
- Lanciani 1995 = Giulia Lanciani, *Per una tipologia della tenzone galego-portoghese*, in Juan Paredes (ed. por), *Medioevo y Literatura*, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993), Granada, Universidad, Servicio de Publicaciones, 1995, I: 117-30.
- Lanciani 2010 = Giulia Lanciani, *Os trobadores perdidos: perdidos?*, in *In marsupiis peregrinorum. Circulación de textos e imáxenes alrededor del Camino de Santiago en la Edad Media*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2010: 355-64.
- Lorenzo 1993a = Ramón Lorenzo, *Afons'Eanes do Coton*, in *DLMGP*: 13-4.
- Lorenzo 1993b = Ramón Lorenzo, *Pero da Ponte*, in *DLMGP*: 537-9.
- Lorenzo Gradín 1993 = Pilar Lorenzo Gradín, *Partimen*, in *DLMGP*: 512-3.
- MedDB = *MedDB: Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*. <http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEEDDB2>
- Michaëlis 1990 = Carolina Michaëlis (ed. por), *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, 2 vols. [reimpr. da ed. Halle A. S., Max Nemeyer, 1904].
- Montero Santalla 2000 = J. M. Montero Santalla, *As rimas da poesía trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise* [Tese de doutoramento inédita], 3t., A Coruña, 2000.
- Pellegrini 1961 = Silvio Pellegrini, *Pero da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X*, in *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Sezione Romanza*, III, Napoli, 1961: 127-37.
- Resende de Oliveira 1993 = Antonio Resende de Oliveira, *Segrel*, in *DLMGP*: 609-11.
- Resende de Oliveira 1994 = Antonio Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994: 305-6, 408-9.
- Rodrigues Lapa 1982 = Manuel Rodrigues Lapa, *Nótulas trovadorescas: Tres cantigas de Gil Peres Conde*, in *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra, Coimbra editora, Universidade de Coimbra: 263-72.
- Rossell 2003 = Antoni Rossell, *Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese*, in *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci Editrice, 2003: 167-237.
- Tavani 1967 = Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- Tavani 1991 = Giuseppe Tavani, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1991.

RESUMO: Pero da Ponte e Afonso Eanes do Coton são dois destacados autores de cantigas transmitidas nos cancioneiros galego-portugueses: o *Cancioneiro da Ajuda*, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (Cód. 10991) e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (Vat. Lat. 4803). A estreita relação entre estes dois trovadores confirma-se pelas menções a ambos no interior de vários textos de natureza satírica e pela interação em duas cantigas dialogadas. O presente trabalho consiste numa nova edição crítica da tenção entre Afonso Eanes do Coton e Pero da Ponte (*Pero da Pont', e[n] un vosso cantar, B969 / V556*), oferecendo novas respostas a velhas dificuldades ecdóticas. O texto vai acompanhado de anotação e estudo, pois o diálogo desenvolve vários temas de especial interesse para os estudos trovadorescos: a classe social e a atividade profissional dos interlocutores.

PALAVRAS-CHAVE: Lírica galego-portuguesa, Tenção, Escarnio, Cultura trovadoresca, Pero da Ponte, Afonso Eanes do Coton.

ABSTRACT: Pero da Ponte and Afonso Eanes do Coton are two renowned authors of *cantigas* contained in the galician-portuguese songbooks: the *Cancioneiro da Ajuda*, the *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (Cód. 10991) and the *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (Vat. Lat. 4803). The close relationship between these troubadours is confirmed by some references in satirical texts and, mainly, by the dialogued song *Pero da Pont', e[n] un vosso cantar (B969 / V556)*. This work offers a new critical edition of this *tenção* with notes and literary study. The dialogue develops several topics of interest for the studies about troubadours: social class and professional activity of the interlocutors.

KEYWORDS: Galician-Portuguese Lyric, Tenção, Satire, Troubadour culture, Pero da Ponte, Afonso Eanes do Coton.