

ULISSES TADEU VAZ DE OLIVEIRA

**O FENHEDOR E O PRECADOR
NAS CANTIGAS LÍRICAS GALEGO-PORTUGUESAS
DE D.DINIS: UMA PERSPECTIVA SISTÊMICO-
FUNCIONAL**

**MESTRADO EM
LINGÜÍSTICA APLICADA E ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
SÃO PAULO**

2007

ULISSES TADEU VAZ DE OLIVEIRA

**O FENHEDOR E O PRECADOR NAS CANTIGAS LÍRICAS GALEGO-
PORTUGUESAS DE D.DINIS: UMA PERSPECTIVA SISTÊMICO-FUNCIONAL**

Dissertação apresentada em atendimento à exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Lingüística Aplicada e Estudos da Linguagem à Banca Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Sumiko Nishitani Ikeda.

**PUC – SP
SÃO PAULO
2007**

I

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Sumiko Nishitani Ikeda (orientadora)

Prof.^o Dr. Osvaldo Humberto Leonardi Ceschin

Prof.^a Dra. Angela Brambilla Cavenaghi Themudo Lessa

||

À minha mãe, Izabel Epaminondas Vieira,
pela luta, sacrifício e sabedoria.

À minha irmã, namorada e amigos,
pelo alento e companhia

III

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Sumiko Nishitani Ikeda. Na vida e nos estudos o caminho no escuro, a trilha suave em meio aos tortuosos caminhos da Lingüística, alegria e simpatia disfarçada de seriedade e profissionalismo, a mistura fina de inteligência, organização e luta; para mim, uma amiga, uma mãe.

Ao Professor Ceschin. Alma de menino, a sapiência lhe vai ao longe como o tempo que estuda. Pintor de gentes, paisagens, versos e reinos, e cuja exposição transforma a vida dos meninos cavaleiros de vassouras do novo século; para mim, um amigo, uma referência, o caráter.

À Professora Angela Lessa. Sorriso fácil e jeito simples de gente feliz. Sabedoria singular, fruto de amadurecimento prematuro. Olhar terno aos alunos e à família; para mim, Sophie, sofia.

Aos meus mestres do Programa de Pós-Graduação em Lingüística Aplicada e Estudos da Linguagem da PUC-SP. Pesquisadores e colaboradores, para os quais, apesar do elevado patamar, o conhecimento deve estar sempre ao alcance dos alunos.

Aos funcionários do LAEL, Maria Lúcia e Márcia. Simpáticas e sempre solícitas.

Aos amigos, em especial, Christian, Irineu, Renato, Léo, Migo, Koelho e Oton. Alegria!

Aos meus colegas de sala e amigos: Rejane, Silmara, Wander, Marcelo e Lindy. Inesquecíveis companheiros, com lições de bom-humor, inteligência e humildade.

Aos meus animaizinhos Sharon e Ônibus, rolando no chão, conforto entre o branco da mente e o suor do trabalho. Lulu, Polly, Pitita, Sophie, Flash e Cookie, gatinhos-cobertores no fim-de-semana.

À família. Pequena, mas grande em amor.

IV

À vovó Jacinta, que ama o neto preferido.

À irmã Flávia. Garra e determinação nas mãos de um enorme coração que só derrete ante um intenso calor. Nas horas difíceis, sempre ao alcance de um abraço, sempre a uma lágrima de distância.

Ao pai Wilson, levado de mim prematuramente, agradeço e deixo a homenagem àquele que, como ator, soube viver o regozizo da vida; como marido, soube transformar o pouco dinheiro em grandes alegrias; como pai, soube multiplicar sorrisos e me fazer à sua exata semelhança.

À mãe Izabel, faltam palavras, sobram sentimentos... como sempre. Para mim, uma guerreira, minha alma, minha companheira.

V

Epígrafe

"O mesmo é o ser e o pensar"

Parmênides de Eléia

"panta-rei"

Heráclito de Éfeso

VI

RESUMO

As cantigas galego-portuguesas têm sido estudadas tradicionalmente por ilustres filólogos, e seus estudos avançaram muito na compreensão do que foi a língua galego-portuguesa e seu contexto de produção, porém as cantigas galego-portuguesas ainda têm muito a oferecer ao pesquisador que nelas se debruça, bem como aos estudantes que por elas se interessam. De fato, as ferramentas metodológicas e procedimentais utilizadas nas análises tradicionais dos textos medievais, em especial as cantigas galego-portuguesas, não conseguiram analisar satisfatoriamente as implicações do contexto no texto; a saber: ideologia, cortesia, educação, formação, meio de produção, etc. Partindo desta reflexão, de forma inédita até então, esta pesquisa realiza uma análise crítica multifuncional (Fairclough 1992) das cantigas líricas galego-portuguesas de D.Dinis (grande rei e trovador, c.f. Vasconcelos, 1943), buscando identificar um ideário inspirado na educação, ética, estética, cortesia e cavalaria (Ceschin, 1998) e presentes nas cantigas galego-portuguesas através dos “posicionamentos” de: *fenhedor* (ou suspirante), *precador* (ou suplicante), *entendedor* (ou namorado) e *drudo* (ou amante) (Spina; 1996: 363). Como a análise se restringe apenas aos cantares líricos, trataremos apenas dos posicionamentos de *fenhedor*, *precador* e *entendedor*, visando compreender: (a) como a análise lingüística pode contribuir para revelar os complexos ideológicos que permeiam a fala do *fenhedor* nas cantigas de amor e do *precador* nas cantigas de amigo?; (b) como podem se comportar lingüisticamente o *fenhedor* e o *precador* considerando esse contexto. Para atingir esses objetivos e realizar uma análise crítica multifuncional (um método de análise lingüística textual com uma teoria social do funcionamento da linguagem em processos ideológicos), adotamos prioritariamente os pressupostos teóricos da Lingüística Sistêmico-Funcional (Halliday, 1985, 1994) e as metafunções ideacional e interpessoal, complementada pelas propostas da Análise Crítica do Discurso, a Teoria de Gêneros e Registros (Eggins & Martin, 1997), as propostas de avaliatividade (*Appraisal*), de Martin (2000, 2003), e os conceitos da Logogênese (Halliday, 1994) e Ressonância (Thompson, 1998). O

VII

que distingue a Lingüística Sistêmico-Funcional é que ela estuda o caráter social da língua, relacionando-a ao contexto cultural e situacional. Portanto, através dela, conseguimos delinear alguns estágios obrigatórios e opcionais nas cantigas líricas de D.Dinis, bem como, mapear a cátedra e o engenho do trovador, examinando a interface entre o contexto social e implicações ideológicas da Idade Média com a linguagem das cantigas e o contraste entre os posicionamentos de fenhedor e precador.

PALAVRAS-CHAVE: *cantigas galego-portuguesas; D.Dinis; Lingüística Sistêmico-Funcional; Análise Crítica do Discurso; Appraisal (Avaliatividade)*

ABSTRACT

The galego-portuguese chants have been traditionally studying by brilliant philologists that been made huge advances in terms of understanding what was the galego-portuguese language and its production context. However, the galego-portuguese chants have a lot to offer to any researcher interested to investigate its particularities. In fact, the traditional methodologies and proceedings applied in the medieval texts analysis, specially in the galego-portuguese chants, could not examining appropriately the implications of the context in the text; as: ideology, courtesy, education, formation, ways of production, etc. Admitting this reflection and presenting a new purpose, this research develops a multifunctional critic analysis (Fairclough, 1992) of D.Dinis' galego-portuguese chants (a great king and troubadour, c.f. Vasconcelos, 1943), trying to identify a collection of ideas arose from education, ethic, esthetic, courtesy and a knight ideal (Ceschin, 1998) inside these texts through the "standings" of: *fegnedor* (or aspirant), *precador* (or suppliant), *entendedor* (or suitor) and *drut* (or lover) (Spina, 1996:363). Since the analysis focus the lyrical chants, we're only going to talk about the standings of *fegnedor*, *precador* and *entendedor*, intending to understand: (a) how the linguistic analysis can contribute to reveal the ideological complexes that permeate the speech of *fegnedor* in love chants and *precador* in friend chants. (b) how *fegnedor* and *precador* can behave linguistically in this context? To achieve these objectives

VIII

and make a multifunctional analysis (a method of textual linguistic analysis associate with a social theory of the language functioning in ideological processes), we mainly adopt the theoretical framework of Systemic-Functional Linguistics (Halliday, 1985, 1994) specially the ideational and interpersonal metafunctions, complemented by proposes of Critical Discourse Analysis, Register and Genre Theory (Eggins & Martin, 1997), *Appraisal* (Martin, 2000, 2003), and the concepts of Logogenesis (Halliday, 1994) and Resonance (Thompson, 1998). The Systemic-Functional Linguistics is distinguishable from other relate theories because it views language as a social semiotic, including the cultural and situational contexts implications. Therefore, by its perspective, we determine some obrigatory and optional stages in D.Dinis' lyrical chants, as well examine the interface between social context and ideological issues on Middle Ages and the chants language (fegnedor and precador stances), we are able to map some social regulations and the ability of troubadours to compose these texts.

PALAVRAS-CHAVE: galego-portuguese chants; D.Dinis; Systemic-Functional Linguistics; Critical Discourse Analysis; Appraisal.

IX

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1. A LITERATURA GALEGO-PORTUGUESA.....	22
1.1 A Península Ibérica na Idade Média.....	22
1.2 A cavalaria e a educação na Idade Média.....	23
1.3 A formação educacional e militar do cavaleiro medieval.....	25
1.4 A educação do cavaleiro na expressão do trovador.....	27
1.5 Os graus do afeto no caminho do trovador	29
1.6 As cantigas líricas de amor e de amigo e o rei D.Dinis	32
2. APOIO TEÓRICO	35
2.1 A ideologia e a Análise Crítica do Discurso.....	35
2.1.1 Análise do Discurso Textualmente Orientada.....	36
2.1.2 A Lingüística Crítica	38
2.2 A Lingüística Sistêmico- Funcional.....	39
2.2.1 A importância do contexto. A Teoria do [Gênero e Registro.....	41
2.2.2 A metafunção ideacional.....	45
2.2.2.1 A classificação dos processos	47
2.2.2.1.a Processos materiais.....	47
2.2.2.1.b Processos mentais.....	49
2.2.2.1.c Processos relacionais	50
2.2.2.1.d Processos verbais.....	53
2.2.2.1.e Processos comportamentais.....	54
2.2.2.1.f Processos existenciais.....	54
2.2.2.2 Circunstâncias	55
2.2.2.3 A metáfora do processo.....	55
2.2.3 A metafunção interpessoal	57
2.2.3.1 Polaridade e modalidade	61
2.2.3.2 A teoria do <i>Appraisal</i>	62

X

2.2.4 A sobreposição das metafunções ideacional e [interpessoal: Logogênese e Ressonância	66
3. METODOLOGIA DE PESQUISA	69
3.1 Dados	69
3.2 Procedimentos de análise: metafunção ideacional	71
3.3 Procedimentos de análise: metafunção interpessoal.....	74
4. APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	76
4.1. Os processos da transitividade nas cantigas de amor.....	76
4.1.1 Processos mentais	77
4.1.1.1 O trovador (eu-lírico) como Experienciador	78
4.1.1.2 A donzela como Experienciador	80
4.1.1.3 Deus como Experienciador	82
4.1.1.4 Outros casos	83
4.1.2 Processos relacionais	84
4.1.2.1 O trovador (eu-lírico) como Portador	85
4.1.3 Processos materiais.....	87
4.1.3.1 Deus como Ator	87
4.1.3.2 A donzela como Ator.....	90
4.1.3.3 O trovador (eu-lírico) como Ator.....	91
4.1.3.4 Casos especiais.....	92
4.1.4 Processos verbais	93
4.1.4.1 O trovador (eu-lírico) como Dizente.....	94
4.1.4.2. A donzela como Dizente e a [indeterminação do Dizente ⁹⁵	
4.1.5 Processos existenciais.....	96
4.1.6 Processos comportamentais.....	96
4.1.6.1 O trovador (eu-lírico) como Comportante	97
4.2. Campo nas cantigas de amor.....	97
4.3. Relações nas cantigas de amor	99
4.3.1 O verbo modal	100
4.3.2 <i>Appraisal</i> nas cantigas de amor	104

XI

4.4 Modo nas cantigas de amor	106
4.5 O sistema da transitividade nas cantigas de amigo	107
4.5.1 Processos mentais.....	109
4.5.1.1 A donzela (eu-lírico) como Experienciador	109
4.5.1.2 O trovador como Experienciador	113
4.5.1.3 Deus como Experienciador.....	115
4.5.1.4 A mãe e a amiga como Experienciador	116
4.5.1.5 Outros casos.....	117
4.5.2 Processos materiais	117
4.5.2.1 A donzela como Ator.....	119
4.5.2.2 O trovador como Ator	119
4.5.2.3 Deus como Ator.....	120
4.5.2.4 A mãe como Ator.....	121
4.5.2.5 Outros casos	122
4.5.3 Processos relacionais	123
4.5.3.1 O trovador (namorado) como Portador.....	123
4.5.3.2 A donzela como Portador e Beneficiário	125
4.5.3.3 Outros casos	126
4.5.4 Processos verbais.....	126
4.5.4.1 O trovador como Dizente.....	127
4.5.4.2 A donzela como Dizente.....	128
4.5.4.3 A mãe e a amiga como Dizentes.....	129
4.5.4.4 Outros casos	130
4.5.5 Processos existenciais	130
4.5.6 Processos comportamentais	131
4.6 Campo nas cantigas de amigo.....	131
4.7 Relações nas cantigas de amigo	134
4.7.1 O verbo modal.....	134
4.7.2 A modalização nas cantigas de amor e amigo [(monoglossia e heteroglossia)	139
4.7.3 <i>Appraisal</i> nas cantigas de amigo	139

XII

4.8 Modo nas cantigas de amigo	141
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	143
6. REFERÊNCIAS	146
7. ANEXOS.....	156
A) Análise - <i>Appraisal</i> (cantigas de amor) 4 cantigas (X,XX, XXX, XL)	156
B) Análise - <i>Appraisal</i> (cantigas de amigo) 4 cantigas (X,XX, XXX, XL).....	160
C) Exemplos de originais Cancioneiro da Biblioteca Nacional (SOMENTE NO CD-ROM)	
D) Análise da metafunção ideacional nas cantigas de amor e de amigo (SOMENTE NO CD-ROM)	

XIII

LISTA DE QUADROS

- Quadro 1 - As metafunções e variáveis de registro (p. 44).
- Quadro 2 - Elementos dos processos (p. 47).
- Quadro 3 - Processo material: Ator humano e Meta objeto inanimado (p.48).
- Quadro 4 - Processo material: Ator objeto inanimado e Meta humano (p.48).
- Quadro 5 - Processo mental (p.49).
- Quadro 6 - Processo relacional identificador – Característica e Valor (p.52).
- Quadro 7 - Dizente, Verbiagem e Receptor nos processos verbais (p.54).
- Quadro 8 - Dizente, Alvo e Receptor nos processos verbais (p.54).
- Quadro 9 – Projeção (p.54).
- Quadro 10 – Processo comportamental (p.55).
- Quadro 11 – Processo existencial (p.55).
- Quadro 12 – Diferentes formas de representar o mesmo *state of affairs* (p.57).
- Quadro 13 – Modo: Sujeito e Finito (p.60) .
- Quadro 14 – Finito (p.60).
- Quadro 15 – A estrutura do Resíduo (p.60).
- Quadro 16 – Levantamento de processos: CBN 506 (edição de Machado)(p. 74).
- Quadro 17 – Os processos da transitividade nas cantigas de amor (p.77).
- Quadro 18 – Tipos de oração nas cantigas de amor (p.105).
- Quadro 19 – Sanções de *Appraisals* para trovador e donzela nas cantigas de amor (p.108).
- Quadro 20 – Os processos da transitividade nas cantigas de amigo (p.109).
- Quadro 21 – Verbos modais – diferenças entre os gêneros (p.139).
- Quadro 22 – Tipos de oração nas cantigas de amigo (p. 139).
- Quadro 23 – Sanções de *Appraisals* para trovador e donzela nas cantigas de amigo (p.141).

XIV**LISTA DE FIGURAS**

FIGURA 1 – Julgamento e Apreciação como institucionalizações do Afeto (adaptado de Martin 2000: 147) (p.66).

FIGURA 2 – Fac-símile de cantiga (p.72).

INTRODUÇÃO

A escolha do tema deste trabalho, isto é, o papel da análise lingüística na revelação dos complexos ideológicos que permeiam a fala do fenhedor nas cantigas de amor e do precador nas cantigas de amigo brotou de meu interesse por textos antigos e trabalhos filológicos. Minha experiência no trato desse tipo de texto fez com que eu entendesse algumas limitações em parte das pesquisas realizadas na área de Filologia. Na busca de soluções, elaborei pesquisa intitulada “*O Logos e a linguagem filosófica*” – com base na filosofia dos pré-socráticos Heráclito e Parmênides – visando a relacionar linguagem e pensamento, e também discutir a gênese da linguagem sob a perspectiva helenística. Não satisfeito com o que obtive, cursei disciplinas na Universidade de São Paulo, na área de Filologia Portuguesa. Esse foi o momento azado para colocar em pauta meus questionamentos e dúvidas e, ironicamente, foi a ocasião na qual a riqueza e o encanto do universo trovadoresco me alumiou de respostas, porém abriu margem a mais um sem número de perguntas. No esforço de compreender as cantigas galego-portuguesas e penetrar no universo trovadoresco, notei certas limitações nas ferramentas de análise até então utilizadas e, por isso, ingressei no LAEL (Pós-Graduação em Lingüística Aplicada e Estudos da Linguagem) da PUC-SP em busca de respostas.

As cantigas galego-portuguesas têm sido estudadas tradicionalmente por ilustres filólogos, tais como Machado (1970), Monaci (1982), Lapa (1950), Spina (1972), Tavani (1969), Vasconcelos (1943), entre outros. A Filologia até agora provou ser eficiente para reconstruir língua e sociedade, e seus estudos avançaram na compreensão do que foi a língua galego-portuguesa e seu contexto de produção, tendo recebido contribuições de ciências como a Sociologia, a Antropologia, a Lingüística, entre outras. Tais perspectivas revelaram novas metodologias e estratégias para a análise desses textos. Entretanto, creio que as cantigas galego-portuguesas ainda têm muito a oferecer ao pesquisador que nelas se debruça, assim como aos estudantes que por elas se interessam.

Estudando as análises filológicas tradicionais pude constatar que:

- a) são muitos os estudos que analisam as cantigas galego-portuguesas isoladas ou em pequenos coletâneas pouco representativas;

- b) não há canal aberto entre a Lingüística Aplicada e a Filologia, acarretando muitas pesquisas unilaterais que não admitem outros vieses e perspectivas;
- c) a maior parte do esforço filológico se restringe à edição¹ e preparação documental dos mais variados textos. Reconheço a importância desse tipo de trabalho, contudo, há muito a se discutir para além das fronteiras meramente textuais. Muitos filólogos, eximindo um seleto grupo de brilhantes pesquisadores, contentam-se em realizar edições que pouco contribuem para formar um quadro histórico, social e ideológico da sociedade em questão.

Em contrapartida, acredito que a Lingüística Aplicada, por sua vez, não contempla a literatura – em especial a poesia –, não dando a devida importância ao seu papel no estudo da *ars poetica*. Assim, por exemplo, como o maior testemunho da sociedade medieval peninsular está nos cancioneros galego-portugueses, essa importante época em termos da pesquisa lingüística fica praticamente esquecida. Ora, já que a Lingüística Aplicada reúne as melhores ferramentas para a análise das peculiaridades textuais e suas respectivas relações contextuais (Martin, 2000), a carência de estudos na área garante a permanência de muitos segredos sobre a literatura e sociedade medieval. A origem da nossa língua, usos e costumes ainda repousam nos envelhecidos cancioneros medievais - segredos prontos para serem descobertos.

Bem vê Ceschin (1998: 55), ao dizer que:

“É inegável que a sociedade atual – principalmente os latinos – possui traços visíveis da cultura, educação, ética e estética brotada e desenvolvida no período medievo. Efeitos que ainda ressoam nos espaços sociais dos graus e dos degraus da cultura contemporânea”.

Da minha parte, ao iniciar meu mestrado em estudos da linguagem e ao entrar em contato com a Lingüística Sistêmico-Funcional, que estuda o caráter social da língua, relacionando-a ao contexto cultural e situacional, percebi que havia a possibilidade de melhor entender certas características que envolvem

¹ Reprodução de texto para publicação. Há uma série de tipos de edição, que variam de acordo com os propósitos do editor e as possibilidades que o texto venha a permitir. A saber: edição anastática, edição bédierista, edição crítica, edição diplomática, edição facsimilada, edição interpretativa, edição lachmaniana, crítica genética, etc.

essas composições, a partir da sua contextualização no ambiente medieval. Há algum tempo que, ao ler as cantigas de amor, notava a arte e o engenho do trovador para revelar seus sentimentos e obter a mercê da amada, ao mesmo tempo em que obedecia às rigorosas regras da cortesia. Brotavam questionamentos: de que recursos se servia ele para poder assim agir? O que o exame da léxico-gramática dessas cantigas poderia revelar? São perguntas que só um conhecimento intenso dessa sociedade, associado a uma análise textual bem abrangente, garantem responder.

Na Europa medieval, o grupo dos trovadores obedecia a um rígido código de conduta inspirado, basicamente, na educação, ética, estética e ideal de cavalaria – podemos entender como um “código de cortesia”. E entre os princípios desse preceituário, constam a vassalagem paciente e humilde que compreendia quatro graus no seu aprendizado, de acordo com a intimidade entre o trovador e a donzela, todos extraídos do léxico provençal (com o correspondente em português, nos parênteses): *fenhedor* (ou suspirante), *precador* (ou suplicante), *entendedor* (ou namorado) e *drudo* (ou amante) (Spina; 1996: 363). Minha pesquisa enfoca o *fenhedor* e o *precador*. Embora a figura do *entendedor* ocorra, é sutilmente diferente do *precador* (diferenças argumentativas) e neste trabalho ambos serão englobados no termo *precador*.

Os posicionamentos, *fenhedor*, *precador*, *entendedor* e *drudo* eram empregados pelos trovadores, de maneira rigorosa, de acordo com o gênero literário (e.g. cantiga de amor); porém, com o passar dos tempos, as regras de uso começaram a se afrouxar, permitindo exceções. Assim, o *fenhedor* é facilmente encontrado nas cantigas de amor e amigo, mas também, embora raramente, nas cantigas satíricas; o *precador* é mais facilmente encontrado nas cantigas de amigo, mas pode surgir em outro gênero; o *entendedor* pode ocorrer nos gêneros satíricos (escarnho e maldizer) e nas cantigas de amigo, talvez nas cantigas de amor galego-portuguesas, mas nunca nas provençais. O *drudo*, que representa o mais elevado grau de maturidade poética, não será mencionado neste trabalho, por ser característico das cantigas satíricas.

Ideologicamente, a figura do *fenhedor* foi fruto da soma da ética clássica com a doutrina cristã, às quais se adicionaram o sistema feudal, a atmosfera

cortês, a educação do trívio² e do quadrívio³, a prática de experiências sentimentais e o desenvolvimento de gostos e emoções criados sob a tutela da figura feminina. Moldado por esse contexto, o fenhedor ama e suspira, porém não se atreve a sinalizar seu sentimento. A condição do jovem nobre em relação à superioridade da donzela obriga-no a conter seus gestos, gostos e reações.

Passada a marca dos 14 anos, o escudeiro, agora munido de certa ousadia e capacidade, chama a atenção daquela que, outrora, apenas desejava. “É um *pregador* que sabe dirigir-se à dama” (Ceschin; 1998:49), ou seja, o trovador que observa minuciosamente os preceitos da cortesia e retórica consagrados pela tradição para, enfim, pleitear a correspondência do amor. A regra é a do pedido “bem arrazoado”, como enfatiza Ceschin, ou seja, um ligeiro atrevimento bem fundado nas lições de retórica aprendidas com seus mestres. Uma boa *razon*⁴ é essencial na argumentação cortês.

Todo o esforço desta pesquisa vai ao encontro da definição de Spina, recuperada por Ceschin (1998):

“O amor consistia, então, nessa vassalagem rigorosa do trovador à dama de sua eleição, e tal arte previa a observância escrupulosa de cânones preestabelecidos; em síntese, o preceituário amoroso...” [s.n.] [s.d.].

Vamos em busca de identificar, ao menos parcialmente, quais são implicações lingüísticas deste “preceituário amoroso” e as fronteiras ideológicas destes “cânones pré estabelecidos”.

Neste trabalho realizo, de forma inovadora, uma análise crítica multifuncional (Fairclough, 1992) de cento e quatro cantigas líricas galego-portuguesas de D.Dinis - fecundo e brilhante trovador (como ratificam especialistas na área, e.g. Vasconcelos, 1943). Nesse sentido, Kitis & Milapides (1997), afirmam que, através da análise lingüística, empregando todos os métodos e instrumentos que essa ciência fornece, é possível revelar as condições sociais de produção e de interpretação, ou seja, trazer à tona as condições e as suas contribuições para a geração de complexos ideológicos. Para tanto, faço uso das

² Ou *Trivium* (lat.) reúne as três artes liberais: Gramática, Dialética e Retórica – ensinadas nas escolas medievais conforme o preceituário da Escolástica.

³ Ou *Quadrivium* (lat.) é a extensão do trívio e reúne as artes liberais da aritmética, geometria, astronomia e música.

⁴ Ou *mot* (fr.), mote (pt.) é a letra, assunto ou tema das cantigas provençais e galego-portuguesas medievais.

ferramentas metodológicas e procedimentais providas pela Análise Crítica do Discurso para examinar as implicações da ideologia nas cantigas líricas (de amor e amigo) do rei português D.Dinis, e da Lingüística Sistêmico-Funcional (Halliday, 1985, 1994; e Halliday & Matthiessen, 2004) para o exame dos significados da experiência e relações interpessoais no mesmo corpus. O que distingue a Lingüística Sistêmico-Funcional é que ela procura uma teoria sobre a língua como um processo social e uma metodologia que permita uma descrição detalhada e sistemática dos padrões lingüísticos. A Lingüística Sistêmico-Funcional explica o modo como os significados são construídos nas interações sociais e requer a análise de produtos autênticos, levando em conta o contexto social - cultural e situacional - em que ocorrem, a fim entender a qualidade dos textos: por que um texto significa o que significa, e por que ele é avaliado como o é.

Para complementar, empregaremos os pressupostos da Teoria de Gêneros e Registros (Eggins & Martin, 1997), as propostas de avaliatividade (*Appraisal*), de Martin (2000, 2003), e os conceitos da Logogênese (Halliday, 1994) e Ressonância (Thompson, 1998). Todo o apoio teórico foi empregado com intenção de relacionar sociedade, educação, ética, cortesia, gêneros literários, linguagem e outros fatores sócio-culturais – todos englobados nas cantigas galego-portuguesas em determinados “posicionamentos” assumidos pelos trovadores (autores das cantigas, às vezes também intérpretes), conforme veremos mais adiante.

A intenção inicial era examinar a linguagem usada pelo fenhedor e pelo precador, detendo-me na análise dos recursos dos significados ideacional e interpessoal, dos quais se valem o trovador e a donzela para confessar e pleitear atenção ao seu amor e/ou argumentar a seu favor, mas, indo além, consegui delinear alguns estágios obrigatórios e opcionais nas cantigas líricas de D.Dinis e compreender fatores extra-textuais que contribuem para a formação dos posicionamentos de fenhedor e precador.

Minha referência ao longo da pesquisa foi o exame da interface entre o contexto social da Idade Média e a linguagem das cantigas. Para a Lingüística Sistêmico-Funcional, língua e contexto estão inter-relacionados, o que significa dizer que sem um contexto não somos capazes, em geral, de entender o significado que está sendo construído. E são três os significados – ou metafunções – em função dos quais a língua está estruturada: ideacional,

interpessoal e textual, e que atuam simultaneamente. E como faz a língua para assim funcionar? A língua possui um nível intermediário de codificação: a léxico-gramática. É esse nível que possibilita à língua construir esses significados concomitantes, os quais entram no texto através das orações. Daí Halliday (1994) dizer que a descrição gramatical é essencial à análise textual. Quando se faz uma escolha no sistema lingüístico, o que se escreve adquire significado contra um fundo em que se encontram as escolhas que poderiam ter sido feitas, mas não foram. Meu trabalho vai focar somente as metafunções ideacional e interpessoal. A metafunção textual, que organiza as outras duas metafunções, está intimamente ligada à organização textual, não será tratada aqui, embora reconheça que um estudo dessa metafunção seja proveitoso no tratamento das cantigas.

Neste sentido, meu trabalho é inédito por relacionar teorias e áreas aparentemente distintas - Lingüística e Filologia -, mas que, em profundidade, estão intimamente associadas e devem ser utilizadas assim por qualquer pesquisador interessado em desvendar os meandros textuais e resgatar valores ideológicos e sócio-culturais.

Assim, meu trabalho tentará responder às seguintes perguntas:

(a) como a análise lingüística pode contribuir para revelar os complexos ideológicos que permeiam a fala do fenhedor nas cantigas de amor e do precador nas cantigas de amigo?

(b) como podem se comportar lingüisticamente o fenhedor e o precador considerando esse contexto.

Este trabalho está organizado da seguinte maneira:

No capítulo 1, **A Literatura galego-portuguesa**, abordarei e definirei brevemente as cantigas de amor e amigo, dimensionarei D.Dinis dentro do cenário trovadoresco e, sobretudo, examinarei detidamente o artigo “A educação do cavaleiro na expressão do trovador” (1998) do ilustre professor Osvaldo H. L. Ceschin, o qual apresenta o contexto social em que as cantigas foram criadas, a educação do trovador (cavaleiro) e os graus de fenhedor, precador, entendedor e drudo.

No capítulo 2, **Apoio teórico**, é fornecido o arcabouço teórico das áreas de conhecimento que embasam este trabalho, ou seja: a Análise Crítica do Discurso

e a Lingüística Sistêmico-Funcional (Halliday, 1985,1994), com enfoque das metafunções ideacional e interpessoal e amplificadas pelas propostas de *Appraisal* (avaliatividade), de Martin (2000, 2003) e da Teoria de Gênero e Registro (Eggins & Martin, 1997).

No capítulo 3, **Metodologia**, demonstro quais foram os procedimentos empregados na análise das cantigas do corpus, revelando os complexos ideológicos que as permeiam. Para tanto, apóio-me nas noções das metafunções ideacional e interpessoal. Na primeira, através da variável de registro – campo, trato do sistema da transitividade, enfocando participante e processo das cento e quatro cantigas analisadas: cinqüenta e duas de cada gênero. Na metafunção interpessoal, através da variável de registro – relações, trato do Modo e Modalidade, e a extensão que essa metafunção recebeu através da teoria do *Appraisal*. A avaliação cumulativa é examinada através das noções de Ressonância (Thompson 1998) e Logogênese (Halliday 1994).

A respeito dos dados, digo os motivos que me levaram a adotar as edições que Machado (1970) realizou das cantigas de D.Dinis. Também, mostro em uma cantiga de amor, seguida de um exemplo de fac-símile, como se deu a análise detalhada dos itens listados no capítulo 3.

No capítulo 4, **Análise e discussão dos resultados**, mostro os resultados quantitativos e qualitativos da pesquisa em relação à comparação da fala do fenhedor nas cantigas de amor e do precador nas cantigas de amigo, relacionando-a com: (a) a cortesia; (b) os posicionamentos de fenhedor e precador; (c) os princípios da Logogênese (Halliday & Mathiessen, 1999) e da Ressonância (Thompson, 1998). Trato também dos achados que vão ao encontro dos pressupostos de Ceschin (1998) e revelam como e por que donzela e trovador se comportam da forma como se comportam nas cantigas de amor e amigo, que tipo de avaliações fazem e o motivo de avaliarem um ao outro daquela forma, naquele contexto. Traço esse quadro geral sob o prisma da cortesia, educação, ética e estética medieval e como tais fatores entram ideologicamente nos cantares através dos posicionamentos de fenhedor e precador/entendedor.

Nas **Considerações Finais** pretendo levantar algumas questões que ficarão dependentes de pesquisas adicionais.

1. A LITERATURA GALEGO-PORTUGUESA

O presente capítulo trata de algumas particularidades que envolvem as cantigas galego-portuguesas medievais e todo o universo cavaleiresco. O capítulo aborda fatores histórico-sociais que moldaram o homem peninsular ao longo de muitos séculos, os quais também foram decisivos na formação e consolidação da literatura trovadoresca, em especial, a lírica e a satírica galego-portuguesa.

1.1 A Península Ibérica na Idade Média

Este capítulo recupera os pontos principais do artigo “A educação do cavaleiro na expressão do trovador” (Ceschin, 1998), em que o autor argumenta, de forma inédita até então, acerca da tradição pedagógica na preparação do nobre medieval e sua relação com as formas de expressão do lirismo trovadoresco, em especial o ibérico. Esses dados serão relevantes para o meu trabalho, na medida em que embasarão e justificarão a escolha do assunto desta dissertação, qual seja, educação, sociedade, estética e ética na lírica de D. Dinis.

Na península Ibérica, o sistema de formação do homem medieval resistiu às invasões germânicas e árabes e manteve por muito tempo, essencialmente, o modelo advindo da tradição romana. Segundo Ceschin (1998), esse quadro foi consequência do tipo de dominação que se sucedeu: “a poderosa influência exercida pela dominação política quando se serve da ação cultural concomitante ou consequente à econômica e à militar” (Ceschin, 1998; 37).

Tratava-se de uma forma muito astuciosa de dominação. Quando a dominação militar não surtia efeito, os romanos utilizavam a dominação cultural, ou seja, a dominação através da educação, da ação de seus *grammatici* e *retores*⁵. Na verdade, como diz o autor: “Nas regiões em que a força bruta foi o método de dominação, a adesão ao sistema dominante foi menos acentuada” (37).

Elementos e conceitos da Antigüidade Clássica estão presentes em muitos setores de nossa sociedade e durante a Idade Média tais conceitos estavam ainda

⁵ Nomenclatura de origem latina. Na cultura romana o *magister ludi* era responsável por um ensino primário, o *grammatici* responsável por um ensino secundário e o *rhetor latinus* (ou simplesmente retor) ensinava a retórica através das leituras dos grandes discursos e das poesias, principalmente as de Homero e Virgílio (Marrou, 1990: 420).

mais enraizados na sociedade. Para Waldemar Vedel (1933), para além do setor literário, toda a educação social do presente, assim como muitos dos elementos sentimentais da vida moderna, deve algo à época do apogeu dos torneios de cavaleiros, das justas e das cantigas de amor cortês.

A forma de vida do homem medieval até o século X, belicosa e voltada à proteção das fronteiras e lares, precisou passar por uma reformulação: as grandes perdas em batalhas desordenadas exigiram a união e organização dos povoados para a guerra e, principalmente, o investimento em medidas defensivas para o desenvolvimento da agricultura, comércio, pecuária e as mais diversas atividades que somente o estado de paz garante engrandecer.

A solução para essa situação foi o desenvolvimento das cidades, que cresceram fortificadas, protegidas por grandes muralhas. A história do apogeu das cidades medievais está relacionada com o progresso da civilização material, fruto da produção de excedente agrícola e da evolução demográfica assistida na Europa ocidental partir do século X⁶.

1.2 A cavalaria e a educação na Idade Média

O passo seguinte à criação das grandes cidades foi sua organização. Nesse tocante, a Igreja e a nobreza tomaram a frente das decisões e, seguindo o modelo feudal, admitindo e regulamentando os estamentos⁷ da sociedade, determinaram as obrigações, direitos e deveres de cada casta. A constituição da comunidade urbana se funda no papel de corporações, que contribuem para a organização profissional e faz com que os burgueses adquiram privilégios nas cidades. Tais privilégios são assegurados pela organização jurídica e a constituição de um conselho administrativo, o que garante um espaço de atuação política por parte dos cidadãos em oposição aos senhores (Finley, 1988). Embora as decisões da comunidade urbana fossem teoricamente amplas e devessem ser tomadas em conjunto pelos cidadãos, não se pode aplicar para a sociedade medieval o modelo de democracia ateniense, construída através de um longo

⁶ Referência: Verbete “Cidade Nova” In: BONASSIÉ, P. Dicionário de História Medieval. Lisboa: Don Quixote, 1985 p. 51-54; Verbete “Cidades” In: LOYN, H. R. (org) Dicionário da Idade Média. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992. p. 89-92.

⁷ Vocábulo usado para representar as estratificações sociais na Idade Média. “Os três principais estamentos na Idade Média eram Clero, Nobreza e Povo, porém ocorriam sub-divisões dentro de cada estamento” (Marques, 1987, p.294).

processo de concessões das elites às reivindicações do “povo” e cujas decisões eram tomadas em assembléias que se baseavam no rodízio de cidadãos. A maior parte das cidades medievais era controlada por um poderoso patriciado urbano — pequeno grupo de homens recrutados entre os nobres, intermediários feudais, mercadores e artesãos prósperos — que detinham o poder político e social (Anderson, 1982: 185-186).

Foi nesse contexto que evoluiu a educação na Idade Média. A Igreja, na figura do papa e seus representantes, principalmente os bispos e arcebispos, exercia poder sobre o povo, burguesia ascendente e nobreza. A realeza e alta nobreza, em constantes rachas com a Igreja, sempre alcançavam meios de tomar o poder para si (quase sempre através da força) e, o povo, como bem diz Herculano (História de Portugal, 1972. tomo I. p.67), sofria com os mandos e desmandos dos estamentos superiores, servindo como massa de manobra e contingente militar. A enorme corrupção, alternância de poder, o desrespeito às leis divinas e dos homens, fortaleceu a nobreza dos *milites*⁸ – associados à pureza da guerra santa (o perdão divino). Tal estamento ganhou status frente aos demais e, portanto, “essas condições favoreceram a permanência e valorização das práticas da educação e da formação do *gentiluomo*, do *gentleman*, do *cavallero*, transformado, a partir do século XII em modelo e símbolo de ideais e virtudes, já não condizentes com sua função tradicional de guerreiro predador” Ceschin (1998: 38).

A Igreja, no final do século XI, interessada em expandir seus domínios, promoveu as Cruzadas e, desta forma, agrupou: membros da própria Igreja, da realeza, da alta e a baixa nobreza e cavaleiros vilãos, sob a mesma bandeira e

⁸ A palavra *miles* era utilizada para definir o indivíduo pertencente à cavalaria. A origem de *milites* é de difícil precisão e delimitação. Acredita-se que se dá no final do século IX, após a dissolução do império carolíngio. Os historiadores perceberam que este grupo social encontrava-se bastante próximo da aristocracia rural originária da nobreza carolíngia (os *nobiles* ou *nobiliores*). Trabalhavam a seu serviço — em determinadas regiões não existiam sequer *milites* livres (Pacaut, [s.d], 374). Mas com o passar do tempo este grupo nobilitou-se, ascendeu socialmente e passou a ser confundido com a própria nobreza. Segundo Duby, inicialmente, *miles* designava apenas a superioridade social do vassalo. Mas de 1032 até 1100 o vocábulo substituiu gradativamente as outras formas que exprimiam a distinção social, passando a designar toda a aristocracia laica (1989, 24-26). Este processo, precoce na Borgonha, difundiu-se para as outras regiões da Europa. No entanto, é preciso advertir que esta assimilação nunca foi completa e, em alguns lugares, como no Sacro Império, a cavalaria manteve-se sempre como um estrato social dependente e distinto da nobreza (Pacaut, [s.d.] 375). Outro exemplo desta diversidade medieval é o reino de Portugal: até meados do século XIII, seus cavaleiros (*milites nobiles*) constituíam a camada mais baixa da nobreza, utilizando este termo apenas para diferenciá-los dos camponeses e cavaleiros-vilãos - homens livres, não-nobres e grandes proprietários.

imbuídos num mesmo ideal. Uma consequência natural desse fenômeno foi a disseminação entre a sociedade medieval, dos valores éticos e morais pregados nos campos de batalhas. Entre esses ideais estão: “humildade, obediência, desapego, orgulho de servir aos fracos e oprimidos” (Ceschin, 1998:39). O ideal do cavaleiro transcendeu o mero ofício da atividade militar, passou a ser uma catarse da alma, o meio pelo qual o nobre podia se encontrar com Deus, se redimir de suas falhas e provar seu valor como guerreiro e homem. Para Michel Pastoreau, “a cavalaria não impõe apenas uma maneira de viver, mas também uma ética”. (1989: 47). O estamento trabalhador da sociedade passou também a admirar tais valores. A Igreja, naturalmente, soube aproveitar dessa situação para organizar inúmeras expedições militares em seu interesse.

Nos séculos XII e XIII, período proeminente da Idade Média, a cavalaria também viveu seu apogeu, bem organizada, dividida em ordens, com propósitos e fins bem definidos. A grande massa de cavaleiros estava a serviço dos reis e do Papa, este último, cujo poder crescia assombradamente. No entanto, a ordem da cavalaria soube se espalhar por todos os estamentos da sociedade, tornando-se um dos símbolos de toda a Idade Média. A educação do jovem nobre, treinado para ser cavaleiro, se revigorou e atingiu um grau muito mais ordenado e sofisticado.

O fenômeno da cavalaria foi o que também permitiu o movimento das Cruzadas, que, por sua vez, abriu as portas do Ocidente para a cultura oriental e o mundo árabe, a cultura bizantina, além de elementos da cultura clássica. A influência dessas civilizações constitui, juntamente com o desenvolvimento da cavalaria e com as tendências sentimentais cristãs dos séculos XI e XII, o postulado do início da romântica cavalheiresca (Vedel, 1993: 31).

1.3 A formação educacional e militar do cavaleiro medieval

Os ideais cavaleirescos regimentaram um sistema de educação ainda um tanto rudimentar, que apresentava quatro fases fundamentais. Até os sete (7) anos, o infante permanecia em ambiente doméstico. A atmosfera de segurança e afeição ajudava a criança a manter vínculos afetivos com a família. Nessa fase a mãe é a educadora e o primeiro modelo afetivo, ela o ensina a respeitar os superiores e aguçar os sentidos. Em torno dos 7 anos, muitos nobres eram

enviados para a casa de um aio, onde continuaria seu desenvolvimento. Por diversos motivos, principalmente por segurança, muitos nobres de Hespanha, “em especial de Leão, Castela e Portugal, nos tempos da Reconquista, enviavam seus filhos para a segurança de aios galegos, asturianos, ou na região fortificada da Velha Castela” (Ceschin, 1998: 44).

Por volta de seus 14 anos, o jovem nobre iniciava seu treinamento militar. Se não se mostrasse apto ou interessado, recebia outras incumbências como, por exemplo, seguir a vida eclesiástica. Para o jovem nobre esse momento deveria ser de grande ruptura, pois o meio pelo qual se daria seu aprendizado não seria mais o afetivo e, sobretudo, deixaria de ter a figura feminina como modelo e suporte.

O estágio seguinte marca o início da influência masculina na vida do aspirante a cavaleiro. O *pajem* (classificação do grau anterior) passava a *escudeiro*. O rito de passagem era feito por seu novo instrutor, a quem deveria prestar obediência e leal serviço. A relação entre instrutor e escudeiro era muito intensa; esse tutor estaria por muito tempo ao lado do jovem nobre, como um pai, ensinando-lhe tudo o que era a seu alcance sobre a arte da guerra (domar e selar animais, lutar, fazer curativos, estratégia militar, etc.) e a vida. O jovem também era iniciado na cortesia amorosa: aprendia música, versificação, dança e retórica junto a seu tutor, professores e aos demais nobres que o cercavam. Era um período difícil, quando os jovens nobres, até mesmo os príncipes, guardadas as devidas proporções, aprendiam lições de humildade e discrição: eram incumbidos de tarefas como preparar a mesa, servir carnes e vinhos, limpar os equipamentos e os animais de outros cavaleiros, etc. Porventura, trabalhavam como camareiros, despenseiros e dividindo tarefas com outros escudeiros de seu tutor.

Durante esse período, e também no período anterior como *pajem*, a educação do jovem nobre não cessava; ele continuava recebendo lições de aritmética, gramática, retórica, etc. A intensidade dos estudos variava de acordo com a necessidade e o interesse dos familiares do escudeiro. Como explica Fernandes (2005), também variava de acordo com a nobreza do cavaleiro, pois, “para cada estamento social corresponde um tipo particular de sociabilidade educativa”. De uma forma ou de outra, “era raro não ter algum tipo de ensino de disciplina intelectual” (Ceschin, 1998: 46).

A seguinte e última etapa na formação do jovem nobre era, enfim, tornar-se cavaleiro. Daí em diante, o cavaleiro formado estava apto a buscar sua independência, buscar seus lucros,

trabalhando para nobres de estamentos superiores, ou submetendo pessoas e territórios, “inevitavelmente ser-lhe-ia necessário demonstrar o conhecimento e domínio das técnicas da guerra, como seria útil exibir conhecimento e o domínio das artes da palavra e da *razon*” (Ceschin, 1998:46).

A história mostra que devido à política da época e as disputas por terras, posses e tronos, algumas vezes, a investidura a cavaleiro se dava antes dos 21 anos, aos 18 anos (maioridade jurídica), ou mesmo antes (e.g. o primeiro rei português Affonso Henriques foi armado cavaleiro aos 14 anos; Fernando IV de Leão foi coroado rei aos nove anos de idade). Na verdade, todo o cerimonial envolvido na investidura de um cavaleiro parece apresentar aspectos muito mais fundados na tradição, do que propriamente na realidade da sociedade da época.

Não raros são os casos de escudeiros com mais de 21 anos, fato esse que pode ser explicado por dois motivos principais: (1) o custo alto para adquirir e manter o equipamento de cavaleiro; (2) alguns escudeiros eram nomeados assim por seus feitos em guerra, mas não tinham a nobreza necessária para ascender na sociedade.

1.4 A educação do cavaleiro na expressão do trovador

O amor cortês, de forma análoga à cavalaria, ética, disciplinas escolares, etc., deveria ser ensinado em etapas, em degraus. O amadurecimento intelectual, amoroso, cortês e educacional do jovem medieval era acompanhado por um amadurecimento interno (fisiológico e comportamental). Nas palavras de Ceschin (1998:47), “o patético e o ético se harmonizam com o ético e o estético na expressão do próprio cavaleiro”.

O ambiente da cavalaria misturava a cultura cortês, a preparação militar tradicional, a ação militar missionária, a imaginação aventureira, os fatos reais do

dia-a-dia do cavaleiro, a atividade servil e os sentimentos de devoção amorosa a pessoas ou causas.

Já as cortes, geograficamente afastadas das zonas de conflito fronteiriças, propiciaram a incorporação da educação e do refinamento na vida do cavaleiro e dos demais cortesãos. As cortes européias passaram a ser escolas de boa educação, onde os atos, por mais rotineiros que fossem, adquiriam ar de sofisticação. Além disso, nelas se praticavam jogos e torneios de vários tipos (as justas), cultivava-se a leitura, música, composição, arte retórica, etc. Estava instaurada na sociedade medieval a vida cortesã, privilégio da realeza, alta nobreza e alto clero (com raras exceções).

A vida, um pouco mais segura dentro das muralhas das cidades, permitiu uma organização mais acentuada da população no que diz respeito às fronteiras sociais estabelecidas pelo sistema feudal. Cada cidadão, de acordo com sua linhagem, profissão ou origem, se alinhava instantaneamente ao estamento no qual deveria permanecer por toda a vida; e a educação se adaptou a esse sistema social. Para Ceschin (1998), a educação foi incapaz de alterar essa estrutura ordenada, porque se inseria sempre no próprio sistema que ajudava a compor, embora aprimorasse física e intelectualmente o indivíduo em que atuava.

A realeza, alta nobreza e baixa nobreza - divisões bem segmentadas da nobreza - tinham, cada qual, sua posição na organização política do reino, e papéis (limites) também bem definidos no que diz respeito aos direitos adquiridos, acesso à educação e liberdade de expressão artística.

O jovem iniciante era apresentado ao latim e, na maioria das vezes, era enviado para uma escola monacal ou ganhava um tutor em sua própria corte, ou em cortes aliadas, dependendo das circunstâncias. O papel desse tutor era ensinar-lhe caça, equitação, trato com as armas e outras habilidades do ofício de cavaleiro. Obviamente, o jovem escudeiro aprendia a se comportar como um cavaleiro, seguir o código de ética dos cavaleiros e até mesmo sua iniciação sexual e a prática da cortesia lhe eram transmitidas desde a tenra idade.

Nesse processo, a família também participava ativamente, conscientizando o jovem aprendiz de suas responsabilidades e obrigações. Os pais, habituados aos combates, ensinavam aos filhos aquilo que julgavam mais importante – quase sempre algo vinculado ao treinamento militar. A cobrança era evidentemente enorme. Por exemplo, “quem até os 12 anos não sabe montar e continua na

escola, só serve para clérigo, é o conceito corrente” (Alvar, 1982:31). A tendência à militarização dos jovens nobres era conseqüência da atmosfera da época: os reinos envolvidos em guerras e a violência fazendo parte do dia-a-dia da população.

É de se esperar que numa sociedade bastante limitada para a leitura e escrita, que a linguagem oral se sobressaísse. De fato, foi através dos jograis e dos clérigos, em suas constantes andanças pela península, e além dela, que a música e a poesia caíram no gosto popular. Há ainda muita discussão sobre a origem da lírica portuguesa, mas esteja certa a tese arábica (Fauriel, Schack, Burdach, Ribera, Erckman, Nykl e Pidal, apud Pidal, 1924), a tese folclórica (Diez e Paris, apud Pidal, 1924), a tese litúrgica (Thomas et. al., apud Pidal, 1924), ou qualquer outra, é certo que foi através da transmissão oral nas praças e nas cortes que a lírica trovadoresca ganhou força.

Entre os ‘letrados’ (aqueles que sabiam ler e escrever), - os trovadores clérigos, por sua cátedra, mostravam-se superiores aos trovadores nobres; estes, por sua vez, tinham mais recursos que os meros jograis, segréis ou soldadescas. No entanto, todos esses tipos sociais tinham um ponto de contato: a tradição retórica. A arte retórica, aprendida da forma que fosse, estava presente em todos os cantares (herança da cultura helênica e romana).

1.5 Os graus do afeto no caminho do trovador

Na primeira fase da vida, em casa, a criança nobre estava sempre cercada por mulheres. A figura feminina é o modelo e com ela a criança aprende gestos, gostos, regras sociais e algumas habilidades (leitura, escrita e trabalhos manuais). Em nossa sociedade moderna é comum vermos esse costume antigo, ainda utilizado em larga escala.

Saindo do ambiente do lar para o de um senhorio, o aprendiz medieval, já então um *pajem*, adquiria outro modelo e figura afetiva: a de uma donzela – aquela que tinha totais condições de despertar-lhe interesses, emoções, sentimentos e a expectativa de aceitação, retribuição e agrado. Nesse estágio, as circunstâncias tornavam o jovem propenso a ampliar extraordinariamente sua sensibilidade, gosto estético e habilidade de observar, sentir e admirar. Também é o momento de desvendar o sexo feminino; recurso que será de grande valia

quando o jovem iniciar seu movimento dentro da cortesia através da poesia e retórica.

As conseqüências dessa paixão incluíam gestos e reações variadas. O jovem aprendiz, como um adolescente dos dias atuais, era dominado pela timidez e impotente devido ao orgulho. Sonha acordado, treme, empalidece, fica quieto e inquieto; inseguro. Tem só uma alegria, um pensamento, enfim, sofre com total submissão os desígnios da paixão.

A romântica cavaleiresca é encarada seriamente como disciplina escolar na escola da vida cortês. Toda essa atmosfera apaixonada desse primeiro grau do nobre aprendiz ganha tons juvenis, os quais são exibidos em todo o cancionero lírico medieval.

Toda a cátedra de submissão amorosa tem suas raízes na Provença (região ao sul da França), onde nasceram, com os cátaros, os princípios éticos e estéticos do amor cortês. Como não poderia ser de outra forma, o modelo de vassalagem amorosa segue a mentalidade da época: é um tipo de compromisso feudal, como a relação suserano–vassalo. Além disso, similarmente ao monumento da cavalaria, os princípios do amor também são regidos por regras e juramentos eticamente estabelecidos. Ceschin recupera uma bela definição dada por Spina (1996: [s.n.]):

“O amor consistia, então, nessa vassalagem rigorosa do trovador à dama de sua eleição, e tal arte previa a observância escrupulosa de cânones preestabelecidos; em síntese, o preceituário amoroso...”.

E entre os princípios desse preceituário, constam a vassalagem paciente e humilde que compreendia quatro graus no seu aprendizado, de acordo com a intimidade entre o trovador e a donzela, todos extraídos do léxico provençal (com o correspondente em português nos parênteses): *fenhedor* (ou suspirante), *precador* (ou suplicante), *entendedor* (ou namorado) e *drudo* (ou amante) (Spina, 1996: 363). Como dissemos anteriormente, o posicionamento de *fenhedor* foi fruto da soma da ética clássica com a doutrina cristã, adicionando ainda o sistema feudal, a atmosfera cortês, a educação do trívio e do quadrívio, a prática de experiências sentimentais e o desenvolvimento de gostos e emoções criados sob a tutela da figura feminina. É aquele que deseja a donzela e suspira por ela,

contudo, não tem voz para dar vazão aos seus sentimentos, ao menos, não diretamente.

Depois dos 14 anos, aproximadamente, o escudeiro entra em contato com uma nova atmosfera, novos conhecimentos, experiências, atividades militares e disciplinas escolares. O amadurecimento e a nova tutela, agora de uma figura masculina, dão um novo horizonte para aquele amante que mantém nos olhos a figura da donzela que tanto aprendeu a admirar. Agora, munido de certa ousadia, chama a atenção daquela que, outrora, apenas desejava.

Já dissemos que esse pedido à donzela deve ser “bem arrazoado” (Ceschin, 1998), ou seja, um ligeiro atrevimento bem fundado nas lições de retórica aprendidas com seus mestres. Uma boa *razon* é essencial na argumentação cortês. “É um *precador* que sabe dirigir-se à dama” (Ceschin, 1998:49), ou seja, o trovador que observa minuciosamente os preceitos da cortesia e retórica consagrados pela tradição para, enfim, pleitear a correspondência do seu amor.

O terceiro estágio, o entendedor, ocorre em alguns exemplos, não apenas na lírica profana, amorosa e satírica galego-portuguesa, mas também nas cantigas de Santa Maria. “Este terceiro grau da cortesia representa o momento da escolarização da vassalagem amorosa” (Ceschin, 1998: 50), ou seja, neste grau o trovador armava-se das armas da retórica e do conhecimento acumulado (trívio e quadrívio) para vencer, como na guerra, a batalha contra a donzela, não pela força, mas pela persuasão.

É no papel de entendedor que “se encontram as mais variadas cantigas do cancionero galego-português. O cavaleiro entendedor de damas podia expressar-se nos diversos gêneros⁹” (Ceschin, 1998: 51). Neste momento de sua graduação, o cavaleiro (e trovador) já formado, reunia habilidade, experiência e condições para escolher os motivos e gêneros literários, bem como os graus que quisesse. A predileção pelo terceiro grau (entendedor) é natural, pois é a forma mais fácil de mostrar maturidade poética, cultura e status social – por esse motivo o posicionamento de entendedor é o mais escolhido pelos trovadores.

⁹ Para distinguir gênero literário de gênero discursivo, escreveremos com minúscula inicial a palavra gênero no primeiro caso, e com maiúscula inicial, no segundo.

O quarto grau na expressão do cavaleiro, o drudo, ocorreu nas cantigas de *escarnho* e *maldizer*, gêneros que permitiam ao trovador usar toda sua habilidade e capacidade para a ofensa e desmoralização moral de outrem.

A ocorrência dos dois últimos graus (entendedor e drudo) nos cancioneiros galego-portugueses não indica uma quebra dos ideais de amor cortês por parte dos trovadores peninsulares. A inspiração romântica ibérica era distinta da provençal, o que pode ser verificado claramente nas cantigas de amigo. As circunstâncias do dia-a-dia do cavaleiro ibérico favoreceram a sensualidade e o erotismo “condizente com a própria tradição da poesia da voz feminina, realista e ousada, cuja hierarquia se mantinha por vezes nas diferenças de estamentos entre o amigo e a menina enamorada” (Ceschin, 1998: 52).

A literatura galego-portuguesa uniu sob o mesmo estandarte, o da arte, quase todos os estamentos daquela sociedade tão partida. Reis, nobres, alguns cavaleiros vilãos, cavaleiros nobres e clérigos; todos beberam da mesma fonte e se renderam à produção lírica que, por trás de uma simplicidade aparente, revelam grande sofisticação.

É inegável que a sociedade atual – principalmente os latinos – possui traços visíveis da cultura, educação, ética e estética brotada e desenvolvida no período medieval. “Efeitos que ainda ressoam nos espaços sociais dos graus e dos degraus da cultura contemporânea” (Ceschin, 1998: 55).

1.6 As cantigas líricas de amor e de amigo e o rei D.Dinis

As cantigas de amor têm origem no requinte aristocrático das cortes francesas e, portanto, estão bem vinculadas às convenções de linguagem e sentimentos. Neste caso, o amor cortês parte do pressuposto que o amante ideal é aquele que vive em permanente sofrimento amoroso (a “coita”), porque não é correspondido; entretanto, precisa demonstrar paciência, submissão e fidelidade à mulher amada, como se fosse um vassalo, e ela, o seu suserano. Trata-se, pois, de um jogo amoroso, próprio do refinamento cultural da cavalaria francesa, que reflete, na literatura, as relações da sociedade feudal. (Fernandes, 2004)

Já as cantigas de amigo, um gênero um pouco mais complexo, “apresentam normalmente ambientação bucólica, linguagem e estrutura simples; seu tema mais freqüente é o lamento amoroso da moça, cujo namorado partiu

para o confronto com os mouros.” O trovador assume o eu-lírico feminino nesses cantares e há uma pequena variedade de situações que caracterizam subgêneros desses cantares. Cleonice Berardinelli (1953: 6-7) esclarece sobre essa variedade:

“Mais antigas, mais populares, mais variadas, as cantigas de amigo constituem a parte mais original do lirismo trovadoresco galego-português. Embora feitas por homens, é a mulher que fala nelas, dirigindo-se ao seu amigo, ou falando dele, confessando o seu amor, chorando de saudade, quando ele parte, zangando-se, quando ele não cumpre o prometido, queixando-se da mãe que lhe não permite vê-lo, ou agradecendo-lhe a compreensão e o auxílio, numa série de atitudes e situações que nos fazem, à distância de seis séculos, privar da intimidade da vida medieval.”

Sobre essa variedade nas cantigas de amigo, Paulo Roberto Sodré (2005: 97-128) identifica quatro vozes distintas que revelam quatro emissores com *razon* (argumentação) diferenciada. Segundo o autor, a namorada, a mãe, a confidente e o narrador, cada um deles apresenta uma mudança ou variação de discurso, ainda que estejam interligados pelo principal tema: a relação amorosa. O gênero cantiga de amigo, então, seria formado pelo complexo de gêneros formado pelos diferentes emissores. Sodré identifica quatro (4) variáveis:

1) A “cantiga de namorada” expõe o discurso da moça solteira preocupada com as idas e vindas do amado e as conseqüências disso;

2) A “cantiga de madre”, o discurso da mãe preocupada com a situação da filha, sobretudo sua castidade;

3) A “cantiga de confidente”, o discurso da moça solteira preocupada com o namoro da amiga;

4) A “cantiga de narrador”, o discurso de alguém que observa, sem interferência, a moça solteira às voltas com sua paixão.

Podem-se sintetizar esses discursos nas seguintes perguntas: *namorada*: o que fazer com meu amigo?; *madre*: como orientar minha filha?; *confidente*: como ajudar minha amiga?; *narrador*: o que se passa com essa moça? Cada resposta desencadeia uma *razon* específica; cada *razon* propicia gêneros literários distintos. Neste trabalho vamos abordar o macro-gênero cantiga de amigo, porém, considerando essas subdivisões implicitamente.

Sobre a escolha de D.Dinis como o autor das cantigas do nosso corpus, os critérios utilizados foram basicamente dois: a vasta produção lírica do rei-trovador

e o brilhantismo de suas cantigas. Aliás, são muitos os medievalistas que atestam a unicidade e talento do rei-lavrador, dentre os quais, citamos a grande filóloga Dona Carolina Michaelis Vasconcelos, que em seu “Cancioneiro da Ajuda” (1904) coloca D.Dinis entre os melhores trovadores (v.II; p.45) e diz dele ser:

“o melhor e mais fecundo dos poetas ahi representados, e ainda então, na mente de muitos, o primeiro que em Hespanha metrificara em rima, à imitação dos Avernos e Lemosinos” (v.II; p.16).

2. APOIO TEÓRICO

Neste capítulo, apresentamos os pressupostos teóricos da Lingüística Sistêmico-Funcional (Halliday (1976, 1985, 1994, 2004), enfocando as metafunções ideacional e interpessoal e contribuições através da Teoria do *Appraisal*¹⁰ (Martin, 1991, 1995, 1997, 2000) e da noção de Ressonância (Thompson, 1998). Trago também a Teoria de Gênero e Registro (Eggins & Martin, 1997), que trata mais especificamente da relação entre língua e contexto, que contribui para a elucidação dos complexos ideológicos nas falas do fenhedor e do precador. Nesse particular, apóio-me no trabalho de Ceschin (1998) sobre a educação e valores da sociedade medieval refletidos na literatura. Essa ideologia é revelada através dos recursos da Análise Crítica do Discurso, que, para tanto, se apóia na Lingüística Sistêmico-Funcional.

2.1 A ideologia e a Análise Crítica do Discurso

A ideologia é um fator que não pode ser descartado em análises de textos reais. Embora a ideologia tenha importância atestada, apenas algumas áreas do conhecimento humano e do estudo da linguagem tentam analisar aspectos ideológicos (c.f. Van Dijk, 1999), dentre as quais se destaca a Análise Crítica do Discurso (ACD), a qual engloba uma variedade de abordagens em torno da análise social do discurso (Fairclough & Wodak 1997, Pêcheux M 1982, Wodak & Meyer 2001).

A ACD, também conhecida como Análise Crítica do Discurso (ACD), pode ser considerada uma continuação da Lingüística de Corpus (Wodak, 1997). A ACD tem se dedicado à análise de textos, eventos discursivos e práticas sociais no contexto sócio-histórico, principalmente no contexto das transformações

¹⁰ *Appraisal*, termo traduzido por alguns lingüistas brasileiros como 'Avaliatividade'.

sociais, propondo uma teoria e um método para o estudo do discurso. Enquanto a Lingüística de Corpus desenvolveu um método para analisar um pequeno corpus textual, a ACD oferece uma contribuição significativa da Lingüística para debater questões da vida social, como o racismo, o sexismo (a diferença baseada no sexo), o controle e a manipulação institucional, a violência, as transformações identitárias, a exclusão social (Magalhães, 2003b).

Segundo Fairclough (2001a), existe uma relação dialética entre os elementos das práticas sociais, o que significa a 'interiorização' de uns por outros, sem que haja redução entre eles. Melhor dizendo, as relações sociais, as identidades sociais, os valores e a consciência cultural apresentam uma faceta discursiva (semiótica), muito embora sejam teorizados e pesquisados de forma diferente da linguagem.

A partir das reflexões recém apresentadas, nos indagamos como compreenderíamos a importância e a influência da construção de valores de consciência cultural e identidade social (i.e. ideologia) na elaboração dos textos por nós analisados? E ainda mais impactante em nosso corpus, como encontraríamos um meio de preencher a lacuna que, como assegura Fairclough (loc. cit.), as teorias da linguagem não dariam conta?

O capítulo 1.4 (A educação do cavaleiro na expressão do trovador) tratou da criação de determinados posicionamentos nas cantigas galego-portuguesas que, por sua vez, foram construídos socialmente e sintetizam alguns valores ideológicos da época refletidos na educação, cavalaria, organização social, economia, etc. Os estudos de Ceschin mostram como certa ideologia adentrou nas cantigas galego-portuguesas através de determinados posicionamentos. Percebemos que, para atingir os resultados que almejamos, deveríamos realizar uma análise discursiva que contemplasse, se não todas, ao menos algumas das múltiplas variáveis em jogo na produção das cantigas do corpus; variáveis que percorrem desde a perspectiva social e ideológica até as particularidades textuais.

2.1.1 Análise do Discurso Textualmente Orientada

Segundo Fairclough (1992), para que um método de análise do discurso seja útil teria de preencher algumas condições mínimas, e enumera quatro. Primeiro, seria necessário um método para análise multidimensional. Nesse

sentido, ele apresenta uma abordagem tridimensional, que permite avaliar as relações entre mudança discursiva e social e relacionar sistematicamente propriedades detalhadas de textos às propriedades sociais de eventos discursivos como instâncias de prática social.

Segundo, seria necessário um método de análise multifuncional. Um bom ponto de partida, continua ele, é uma teoria sistêmica da linguagem (Halliday apresenta este tipo de teoria, 1994), que considera a linguagem como multifuncional (Halliday, 1994 nos apresenta três metafunções) e considera que os textos, simultaneamente, representam a realidade, ordenam as relações sociais e estabelecem identidades. Essa teoria de linguagem pode ter aplicações úteis quando combinada à ênfase nas propriedades socialmente construtivas do discurso nas abordagens socioteóricas do discurso, como a de Foucault (1972).

Terceiro, seria necessário um método de análise histórica. Deve focalizar a estruturação ou os processos 'articulatórios' na construção de textos, e na constituição em longo prazo de 'ordens de discurso', isto é, configurações totais de práticas discursivas em instituições particulares, ou mesmo em toda uma sociedade.

Quarto, seria necessário um método crítico. 'Crítico' implica mostrar conexões e causas que estão ocultas; implica também intervenção – por exemplo, fornecendo recursos por meio da mudança para aqueles que possam encontrar-se em desvantagem. As relações entre a mudança discursiva, social e cultural não são transparentes para as pessoas envolvidas. (Fairclough, 1992: 28).

De acordo com Fairclough (Ibidem), as tentativas anteriores de síntese entre os estudos lingüísticos e a teoria social tiveram sucesso limitado, pois se prestou pouca atenção à luta e à transformação nas relações de poder e ao papel da linguagem aí; conferiu-se ênfase semelhante à descrição dos textos como produtos acabados e deu-se pouca atenção aos processos de produção e interpretação textual. A seguir, detalhamos o primeiro e o segundo itens do preceituário ao qual nos referimos, para melhor esclarecê-los.

2.1.2 A lingüística crítica

A 'Lingüística crítica' foi uma abordagem desenvolvida por um grupo da Universidade de East Anglia na década de 1970 (Fowler et al., 1996; Kress, 1982).

Eles tentaram casar um método de análise lingüística textual com uma teoria social do funcionamento da linguagem em processos políticos e ideológicos, recorrendo à teoria lingüística funcionalista associada com Halliday (1985, 1994) e conhecida como Lingüística Sistemico-Funcional.

A análise crítica procura, estudando detalhes da estrutura lingüística à luz da situação social e histórica de um texto, trazer, para o nível da consciência, os padrões de crenças e valores codificados na língua – que estão subjacentes à notícia e que são invisíveis para quem aceita o discurso como algo “natural”. Enquanto o foco da análise do discurso tradicional está nos significados estabelecidos entre sentenças e enunciados, na ACD o foco está na seleção que é feita na construção de textos, em fatores que restringem e determinam essas escolhas (i.e. sua causa), e em seu efeito. Isso porque, da perspectiva da ACD, todos os enunciados são potencialmente constrictivos – e realmente, determinados – pelas relações sociais que existem entre os participantes.

O ponto teórico principal na análise de Fowler é de que qualquer aspecto da estrutura lingüística carrega significação ideológica - seleção lexical, opção sintática, etc. – todos têm sua razão de ser. Há sempre modos diferentes de dizer a mesma coisa, e esses modos não são alternativas acidentais. Diferenças em expressão trazem distinções ideológicas (e assim diferenças de representação).

Sabe-se que a lingüística, segundo a ortodoxia predominante, é uma disciplina descritiva, que não prescreve o uso da língua nem avalia negativamente a substância de seus questionamentos. Mas, para Fowler, na medida em que há, sempre, valores implicados no uso da língua, deve ser justificável praticar um tipo de lingüística direcionada para a compreensão de tais valores. Esse é o ramo que se tornou conhecido como Lingüística Crítica.

A análise crítica está interessada no questionamento das relações entre signo, significado e o contexto sócio-histórico, que governam a estrutura semiótica do discurso, usando um tipo de análise lingüística. Ela procura, estudando detalhes da estrutura lingüística à luz da situação social e histórica de um texto, trazer para o nível da consciência os padrões de crenças e valores que estão codificados na língua – e que estão subjacentes a ela, para quem aceita o discurso como 'natural'. Não é um procedimento que automaticamente produz uma interpretação 'objetiva'.

Fowler (1987:67) "não há representação neutra da realidade". Por outro lado, não temos como escapar de compreender a realidade ou o mundo se não for através da língua, porque a realidade é sempre estruturada ou reconstruída através da língua.

A lingüística crítica fez-nos entender que a realidade não é construída apenas em termos do léxico usado (Fowler, 1987), mas que a nossa escolha das estruturas lingüísticas para representar (aspectos de) eventos, processos ou estados é tão significativa do ponto de vista das ideologias que eles refletem e assim constituem.

São rejeitados dois 'dualismos prevaletentes e relacionados' na teoria lingüística: 1) o tratamento dos sistemas lingüísticos como autônomos e independentes do 'uso' da língua; 2) a separação entre 'significado' e 'estilo' ou 'expressão' (ou entre 'conteúdo' e 'forma'). Contra o primeiro dualismo, a lingüística crítica afirma com Halliday que "a linguagem é como é, por causa de sua função na estrutura social" e argumenta que a linguagem à qual as pessoas têm acesso depende de sua posição no sistema social. Contra o segundo dualismo, a lingüística crítica apóia a concepção de Halliday da gramática de uma língua como sistemas de 'opções', entre as quais os falantes fazem 'escolhas' segundo as 'circunstâncias sociais', assumindo que opções formais têm significados contrastantes e que as escolhas de formas são sempre significativas.

Um foco adicional diz respeito a aspectos da gramática da oração que dizem respeito a seus significados interpessoais, isto é, um foco sobre o modo como as relações sociais e as identidades sociais são marcadas na oração. Trata-se da gramática da modalidade. A abordagem do vocabulário baseia-se no pressuposto de que diferentes modos de 'lexicalizar' domínios de significado podem envolver sistemas de classificação ideologicamente diferentes.

Para Fowler (1979, 1991, 1996) e Fairclough (1985, 1982, 2000, 2001, 2003) a Lingüística Sistêmico-Funcional fornece as ferramentas de análise mais estruturadas e adequadas para realizar uma análise crítica. Portanto, nosso estudo utiliza as ferramentas metodológicas e procedimentais da LSF.

2.2 A Lingüística Sistêmico-Funcional

Relacionando a com o trabalho de Ceschin (1998) que trata da educação e valores da sociedade medieval, refletidos na literatura. Para alcançar os objetivos a que nos propusemos neste trabalho, investigaremos como o gênero e suas noções de campo e modo, constroem – através do sistema da transitividade, vozeamento, avaliabilidade – estágios, movimentos e orientam escolhas lexicais em textos escritos ou orais. Para tanto, utilizaremos as concepções teóricas e enfoques analíticos desenvolvidos por Halliday (Halliday, 1976, 1985, 1994, 2004; Halliday e Mathiessen, 2004) e seus seguidores (Eggins, 1994; Martin, 1991, 1995, 1997, 2000; Thompson, 1995, 1996, 2004; entre outros) e denominada Lingüística Sistêmico-Funcional (LSF) que como demonstraremos, por sua abrangência e complexidade, vem ao encontro de nossas necessidades.

Das várias aplicações elencadas por Halliday (1994: 29) para sua teoria, destacamos duas. São elas:

- “para entender a qualidade dos textos: por que um texto significa o que significa e por que é avaliado da forma que é avaliado”.
- “para entender a relação entre língua e cultura e língua e situação”.

Eggins (1994: 1) complementa: o que subjaz a todas as aplicações propostas por Halliday é que para entender a qualidade dos textos: por que um texto significa o que significa, e por que ele é avaliado como é; devemos levar em conta o contexto cultural (Gênero) e situacional (Registro) em que ocorrem.

As origens da LSF, segundo Halliday¹¹ estão nas principais correntes teóricas lingüísticas desenvolvidas na Europa depois dos trabalhos de Saussure. De formas coincidentes a outras teorias da primeira metade do século XX (e.g. Escola de Praga e o Funcionalismo Francês) sua orientação é mais funcional e semântica que formal e sintática, seu objeto é o texto e não a sentença, e seu escopo é definido mais pela referência ao uso do que pela gramática. Sua fonte primária foram os trabalhos de J.F. Firth e de seus colegas em Londres, bem como outras escolas de pensamento na Europa (glossemática, Lingüística de base antropológica americana, entre outras). Halliday (Ibidem) esclarece que o nome sistêmico deriva do sentido técnico proposto por Firth em 1957 para o termo “sistema”, qual seja, a representação teórica de relações paradigmáticas em

¹¹ Documento on line: “How systemic functional theory is characterized by its foudet”; Michael Halliday. Disponível em <http://folk.uio.no/hhasselg/systemic/>.

contraste com “estrutura” para as relações sintagmáticas. Se na teoria de Firth não se dá prioridade a essa oposição, na LSF, o conceito de sistema é prioritário e mesmo a mais abstrata representação em qualquer nível é feita em termos paradigmáticos. A organização sintagmática é interpretada como a “realização” de traços paradigmáticos.

Partindo do pressuposto de que a língua é um sistema semiótico, esse momento de “realização” da língua, nada mais é do que o momento em que o falante/escritor realiza escolhas no sistema da língua – sistema esse que disponibiliza uma série de escolhas potenciais. Segundo Ikeda & Vian Jr. (2006: 1), essas escolhas feitas em diferentes níveis no sistema lingüístico (semântico, léxico-gramatical, fonológico, fonético) são significativas e determinam a criação de diferentes significados, na medida em que determinam diferentes interpretações da realidade e criam diferentes visões de mundo (Sapir, 1949; Whorf 1956; Downing, 2003). Eggins complementa (1994: 22): em cada escolha realizada no sistema lingüístico, o que se escreve ou o que se diz adquire significado (é interpretado) contra um fundo em que se encontram as escolhas que poderiam ter sido feitas (ditas ou escritas) naquele contexto, mas não foram. Tal fato possibilita: (a) considerar como apropriadas ou inapropriadas as escolhas lingüísticas em relação ao contexto de uso; (b) ver a língua como um recurso para construir significados em diferentes contextos.

Os significados construídos no momento da realização do enunciado lingüístico são chamados pelos systemicistas de “metafunções”. Toda vez que utilizamos a linguagem, através do nível intermediário da léxico-gramática, realizamos três tipos de significados simultâneos: um responsável pela representação do mundo, que envolve as funções experiencial e lógica (metafunção ideacional); outro ligado ao relacionamento entre pessoas (metafunção interpessoal); e um último que dá relevância aos outros dois componentes, permitindo à sentença adquirir seu status de mensagem (metafunção textual).

2.2.1 A importância do contexto. A Teoria de Gênero e Registro

É essencial para a LSF a relação da linguagem com seu contexto social. A teoria sistêmica entende as realizações lingüísticas como condicionadas pelo

contexto em que foram produzidas; por isso, a linguagem de um texto deve suas características aos propósitos dos eventos sociais para os quais e nos quais é produzido. Esse contexto social possui dois níveis: o contexto de situação (Gênero) e o contexto de cultura (Registro) (c.f. Martin, 1992).

O contexto de cultura é tido como o pano de fundo onde a interação está inserida (Halliday & Hasan, 1989). Partindo do pressuposto de que a linguagem e o contexto social estão em níveis complementares de semiose (Halliday & Martin 1993: 25), entendemos, seguindo Ikeda & Vian Jr. (2006), que essa mútua relação de influência ocorre porque o Gênero representa os processos sociais em etapas orientadas para um objetivo comunicativo em uma dada cultura. De acordo com essa perspectiva, grupos de pessoas que usam a língua para metas semelhantes desenvolvem, através dos tempos, tipos comuns de fala e de escrita, ou Gêneros, que lhes permitem alcançar suas metas, tais como a narrativa, a anedota, a reportagem, o relato, as instruções, etc., e, por isso, são em geral rotulados de contexto de cultura.

Martin (1995) reforça a relação entre linguagem e cultura em sua definição de Gênero: “gênero é uma atividade organizada em estágios, orientada para uma finalidade, na qual os falantes se envolvem como membros de uma determinada cultura” (25). O autor complementa dizendo que grande parte do choque cultural é de fato choque de Gênero, e ainda (Martin, 1989) afirma que Gêneros são como as coisas são feitas quando a linguagem é usada para efetivá-las (248). Nessa abordagem, para que se possa analisar um texto, é indispensável que seja observado aquilo que acontece à sua volta, encarando texto e contexto como interdependentes (Thompson, 1996: 9). Assim:

- 1) somos capazes de deduzir o contexto de um texto;
- 2) somos capazes de predizer a língua através de um contexto;
- 3) sem um contexto não somos capazes, em geral, de dizer que significado está sendo construído.

A Teoria de Gênero e Registro (TGR) (Eggins & Martin, 1997) é fundamental para a compreensão das estreitas relações entre linguagem e Gênero, em termos de escolhas lingüísticas potenciais, influência do contexto de cultura e situação, interação social, etc.

A TGR investiga como as diferenças de contexto constroem textos distintos, isto é, a partir da descrição de um contexto, deverá ser possível predizer os

significados que estarão 'em risco' (serão os mais possíveis de acontecer) e os traços lingüísticos mais prováveis de serem usados para a sua codificação. Para a TGR, as dimensões de contexto estão inseridas num texto, por isso, podemos determinar um contexto a partir de um texto. Padrões lingüísticos configuraram-se nos textos através de um conjunto específico de valores que realizam o campo, as relações e o modo e do discurso (Halliday & Hasan, 1989:55) denominado "configuração contextual".

Os textos podem ter estágios obrigatórios, opcionais, seqüenciais ou recursivos, os quais definem seu Gênero. Adivinhamos a estrutura de estágios perguntando: (1) **quais** elementos **devem** ocorrer; (2) **quais** elementos **podem** ocorrer; (3) **onde** eles **devem** ocorrer; (4) **onde** eles **podem** ocorrer e (5) **com que frequência** eles podem ocorrer (Halliday & Hasan; 1989:56).

Segundo Eggins (1994), com base na proposta da TGR, analisamos o texto de duas formas:

Através da análise do Gênero, verificamos que Gêneros são construídos ao longo do tempo por grupos de pessoas que, para atingir metas semelhantes, desenvolveram padrões de fala e escrita. A noção de Gênero traz para a consciência esse conhecimento cultural inconsciente, descrevendo como as pessoas usam a língua para fazer coisas. Martin (1992:24) sugere que devemos identificar para um texto completo um "macro-gênero, dentro do qual há uma série de gêneros". Dentro dessas macro e micro-estruturas, Hasan (1985) observa a existência de elementos obrigatórios e opcionais na construção dos textos.

Já o contexto de situação, é explorado na LSF pela noção de registro, que, segundo Eggins (1994:9) descreve o impacto das dimensões do contexto imediato de situação de uma linguagem da forma como a linguagem é usada. As dimensões do contexto imediato referem-se às três variáveis que o compõem: campo, relações e modo (c.f. Halliday & Hasan, 1989) – assim representadas por Eggins e Martin (1997: 238):

1) Campo – diz respeito ao que está acontecendo, à natureza da ação social de que os falantes estão participando. Segundo Eggins (1994: 25), quando falamos sobre o que o texto trata, estamos falando sobre o *campo* do texto. Portanto, para definir o campo, é fundamental analisar o léxico. O campo pode referir-se a disciplinas como educação, história, lingüística, etc.

2) Relações – refere-se àqueles que participam do evento comunicativo, importando qual sua função, status e quais são suas relações de solidariedade. Poynton (1985) oferece um esclarecimento das relações entre os participantes em termos de três contínuos: (1) poder (entre iguais e entre superior e inferior), (2) frequência de contato (entre freqüente e ocasional) e (3) grau de afetividade (entre alto e baixo). Trabalhos na variável de campo do registro concentram-se na exploração de diferenças entre contextos que vão do ‘cotidiano/senso-comum’ e ‘técnico/especializado’ (Halliday e Martin, 1993).

3) Modo – implica no papel desempenhado pela linguagem propriamente dita e o que cada interactante espera de sua função naquele determinado contexto.

Halliday (1978) verifica que as três variáveis contextuais de registro - campo, relações e modo - são organizados respectivamente pelas metafunções da linguagem: ideacional, interpessoal e textual. O autor também observa que é impossível a utilização de apenas um tipo de registro nas diferentes relações sociais do cotidiano (1989: 41). Cada variável de registro estabelece possibilidades na língua, ou seja, a 'colocação de significados em risco' (Martin, 1991:125). Sendo assim, as metafunções e relações podem ser associadas da seguinte forma:

Metafunção (organização da língua)	Registro (organização do contexto)
Significados interpessoais (recursos para a interação)	Relações (estruturas de papéis)
Significados ideacionais (recursos para construção de conteúdo)	Campo (ação social)
Significados textuais (recursos para organização do texto)	Modo (organização simbólica)

Quadro 1 - As metafunções e variáveis de registro (traduzido de Eggins e Martin, 1994: 239).

Entendendo tais relações é possível compreender plenamente a associação entre língua, Gênero e Registro. É no momento da *realização*, ou seja, da enunciação, que se dá a relação entre esses três conceitos. Ikeda & Vian Jr. (2006: 3 – 4) exemplificam dizendo que as escolhas lingüísticas (para os significados ideacional, interpessoal e textual) realizam um contexto de situação (isto é, campo, relações e modo). Além disso, um contexto de situação realizado

pela língua realiza um Gênero. Essa realização também pode ser entendida na direção oposta.

Um falante/escritor no ato de realização, de acordo com as escolhas lingüísticas que realiza, é potencialmente capaz de criar diversos contextos sociais. Logo, devemos encarar a língua em termos das “escolhas potenciais” que podemos ou não fazer. Para nosso trabalho é primordial entender que o Gênero funciona para a língua em termos de restrições, ou seja, restringe os tipos de padrões de registro que podem realizar um gênero e um registro restringe os tipos de padrões lingüísticos que podem realizar um registro (Ikeda & Vian Jr.; 2006: 4). A realização, de forma menos abrangente, diz respeito aos ‘padrões’ de expressão em relação ao conteúdo: o emprego da linguagem para atingir os objetivos do falante/escritor em termos de probabilidade.

Neste trabalho, como já nos referimos anteriormente, nos fixaremos nas noções de Relações e Campo (variáveis de Registro) e utilizaremos a LSF para entender sua organização. Faremos as análises do (i) sistema da transitividade e escolhas lexicais para determinar o Campo e a análise do (ii) Modo, Modalidade e *Appraisal* para delimitar as Relações.

2.2.2 A metafunção ideacional

Para entender a noção de Campo, como dissemos, devemos entender exatamente que tipo de ações estão sendo construídas em determinado contexto e quais pessoas ou coisas estão participando diretamente daquelas ações. É a metafunção ideacional, através da análise do sistema da transitividade, que nos transmite tais informações.

De acordo com Thompson (2004), usamos a linguagem para interagir com as pessoas, para falar sobre o mundo externo – coisas, eventos, qualidades, etc. – ou mundo interno – pensamentos, crenças, sentimentos, etc. Desde que a linguagem compreende uma série de recursos para se referir às entidades do mundo e a forma como essas entidades agem uma em relação à outra, podemos dizer (c.f. Halliday; 1994) que uma das funções da linguagem é a da representação da experiência. A metafunção ideacional investigará a construção deste tipo de significado.

A metafunção ideacional divide-se em duas: a lógica e a experiencial. Em nosso trabalho, embora empreguemos o termo abrangente “ideacional”, utilizaremos a função experiencial, a qual oferece um conjunto de recursos para que possamos nos referir a entidades no mundo e os modos pelos quais essas entidades agem ou se relacionam entre si. A realização das representações dessas entidades do mundo (externo e interno) ocorre através do sistema da transitividade, constituído de participantes, processos e circunstâncias.

Para Halliday (Halliday & Mathiessen, 2004), esse sistema é a nossa mais forte expressão da experiência, uma vez que o falante/escritor constrói um mundo de representações baseado na escolha de um número tangível de tipos de processos (elementos verbais).

Ressaltamos anteriormente que somos capazes de dizer as mesmas coisas de formas diferentes. Portanto, as escolhas não arbitrárias que realizamos mostram-nos a capacidade sistemática da língua de representar o mesmo evento (acontecer, fazer, sentir, significar, ser e tornar-se) de maneiras distintas. Tais escolhas “*nos dão importantes insights sobre a visão do mundo que o escritor deseja transmitir*” (Ramos, 1997: 76). Partindo deste pressuposto, a metafunção ideacional, através da análise sistemática das escolhas lexicais, nos aproximará das mensagens ideológicas contidas nos textos (Fairclough; 1992).

O sistema da transitividade é encarado pela LSF de uma forma muito mais ampla do que a gramática tradicional estruturalista (Thompson; 1996: 76), haja vista que cada oração transporta o conteúdo proposicional de uma mensagem e o propósito pretendido por um falante/escritor. Podemos expressar esse conteúdo (proposição+propósito) das orações em termos dos **processos** envolvendo **participantes** em certas **circunstâncias** (Thompson, 2004: 87).

A seca	afetará	as plantações	em breve.
Participante 1	Processo	Participante 2	Circunstância

Quadro 2: Elementos dos processos.

Segundo Halliday (1994), o processo (grupo verbal) é o coração da oração na perspectiva experiencial; os participantes são tipicamente realizados por grupos nominais e ao menos um é obrigatório em uma oração completa; e as circunstâncias são normalmente realizadas por grupos adverbiais ou frases

preposicionais e sua função é agregar informações ao processo. As circunstâncias, assim como alguns participantes, são opcionais na maioria dos casos, com algumas exceções em processos nos quais as circunstâncias são mais ou menos obrigatórias (e.g. Ela colocou a caixa *no chão*).

2.2.2.1 A classificação dos processos

Halliday (1994; 1985) estabelece três tipos de processos principais: **Material**, **Mental** e **Relacional** e três tipos de processos que ocupam uma posição de fronteira: **Comportamental**, **Verbal** e **Existencial**.

Para Thompson (2004), a classificação dos processos obedece a um 'senso comum' entre sentido e gramática. Esse senso comum considera os diferentes tipos de eventos associados à gramática – usada para identificar “se” e “como” essas diferenças intuitivas se refletem na língua. Apesar de parecer uma tarefa simples, a maior dificuldade na classificação desses processos está exatamente no uso do senso comum para identificá-los, pois, em casos mais complexos, como os grupos verbais complexos e os processos marginais, ele não é suficiente para classificá-los.

Desta forma, algumas categorias são complexas de se compreender e, via de regra, a análise torna-se bem complicada em textos reais (Thompson, 2004: 90). Vejamos a seguir.

2.2.2.1.a Processos materiais

Halliday (1994: 110) estabelece que os processos materiais são *processos de fazer*, ou seja, envolvem ações físicas e expressam a noção de que alguma entidade fez algo para outra entidade. Os processos materiais apresentam um 'agente' que realiza a ação, esse agente é denominado **Ator**. Qualquer processo material tem um Ator, mesmo se não mencionado na oração (Thompson, 1996: 78). Os processos materiais podem ser divididos naqueles que representam a ação envolvendo apenas o Ator e aqueles que também afetam ou 'estão sendo feitos' para outro participante. Este segundo participante é chamado de **Meta**, assim chamado, pois a ação é direcionada para este participante – tal relação é

mais facilmente entendida quando o Ator é humano e a Meta um objeto inanimado.

Sua mãe	quebrou	o vidro.
Participante: Ator	Processo material	Participante: Meta

Quadro 3: Processo material: Ator humano e Meta objeto inanimado.

No entanto, essa relação pode ser inversa:

O fogo	matou	todos os convidados.
Participante: Ator	Processo material	Participante: Meta

Quadro 4: Processo material: Ator objeto inanimado e Meta humano.

Para Halliday e Mathiessen (2004), a grande e diversa categoria dos processos materiais pode ser sub-categorizada em níveis menores. Alguns processos trazem uma Meta à existência, são os processos materiais **criativos** (e.g. Eu acabei de fazer os bolinhos). Outros, ‘fazem algo’ a uma Meta pré-existente, são os processos materiais **transformativos** (e.g. Eu acabei de comer os bolinhos).

Há grupos que se relacionam ao que é **intencional** ou **involuntário**. Com processos involuntários, o Ator, às vezes, se assemelha a uma Meta (e.g. Ela caiu da escada). No entanto, neste trabalho, seguiremos a orientação de Thompson: “... ainda estamos longe de um mapa definitivo das subcategorias dos processos materiais. Por muitas razões, é suficiente apenas usar o rótulo ‘material’.” (Thompson, 2004: 91).

Outros participantes que podem ocorrer com os processos materiais são: o **Escopo**, o **Recebedor** e o **Cliente**. (Halliday & Mathiessen, 2004). O Escopo é uma entidade que existe de forma independente do processo (Halliday & Mathiessen, 2004: 192), expressando a extensão de atuação do processo. Os participantes Recebedor e Cliente ocorrem em contextos diversos e podem ser associados ao ‘objeto indireto’ da gramática tradicional. Ambos os participantes são distinções do participante Beneficiário, que Halliday, em estudos mais recentes (Halliday e Mathiessen, 2004), tratou de expandir. Thompson (2004: 106), mantém uma opinião contrária, a qual seguiremos nesse trabalho: “em alguns casos, outras classificações são possíveis, contudo, muitas vezes o rótulo Beneficiário é suficiente”,

2.2.2.1.b Processos mentais

Os processos mentais são os *processos de sentir* (Halliday, 1994: 112) e dizem respeito ao que ocorre no mundo interno da mente (Thompson, 2004: 92). Para Halliday & Mathiessen (2004:197), tais processos se referem a ações que não se dão no mundo material, mas no fluxo de nosso pensamento (consciência), ou em sua representação.

Thompson (2004: 94), em conformidade com Halliday & Mathiessen (2004: 208-210), entende que os processos mentais podem ser divididos em quatro subcategorias: processos de **afeto** (ou afeição), relacionados aos sentimentos (amar, detestar, etc.); processos de **cognição**, relacionados à decisão, raciocínio e estados de consciência (decidir, saber, entender, etc.); processos de **percepção**, relacionados ao uso dos sentidos e observação de fenômenos (ver, ouvir, sentir, etc.); e processos mentais de **desejo** (traduzido de *desideration*), relacionados aos desejos e anseios (ansiar por, querer, desejar, etc.).

Os participantes nesse tipo de processo são: o **Experienciador**, aquele em cuja mente o processo se realiza; e o **Fenômeno**, que é o elemento, fenômeno ou objeto realizado pelo processo.

Eu	amo	a vida.
Participante: Experienciador	Processo mental	Participante: Fenômeno

Quadro 5: Processo mental.

Thompson (1994:82) argumenta que há diferenças pontuais entre os processos que ocorrem no mundo exterior e aqueles que representam o mundo interior. Para o autor (2004: 92), a pessoa na mente da qual o processo mental ocorre, não está 'agindo' propriamente. Também, o processo não está 'diretamente ligado' ao Fenômeno.

Halliday & Mathiessen (2004: 201–8) justificam gramaticalmente a categorização dos processos mentais elencando cinco propriedades:

1) O processo mental sempre envolve pelo menos um participante humano, o participante que tem a mente na qual o processo ocorre. Mesmo quando um

participante inanimado é o Experienciador, ele recebe um grau de 'humanidade' (e.g. *Nosso carro não gostava de tempo frio.*);

2) o tipo de entidade que pode figurar como Fenômeno nos processos mentais é mais variado do que as entidades que atuam como participantes nos processos materiais (c.f. Halliday, 1994), podendo ser não apenas uma pessoa, um objeto concreto ou abstrato (como nos processos materiais), mas também um fato (Ibidem: 115);

3) outra importante distinção entre os processos materiais e mentais, é que o processo mental é capaz de **projetar** outra oração (e.g. Ele pensa [oração projetante] que não sabe de nada [oração projetada]);

4) os tempos verbais marcados e não-marcados para o uso comum do processo, também é uma característica salientada, todavia, essa é uma característica do inglês (língua na qual se desenvolveu primordialmente a LSF). Para Halliday (1994), o tempo presente mais comum para o processo material é o 'continuous' (e.g. *He's fixing the car*), já o processo mental ocorre naturalmente com o 'simple present' (e.g. *They like salmon*). Thompson (2004: 93) diz que, às vezes, é complicado construir um contexto para o uso do mental com 'present continuous' e que soe natural. Para o português, entretanto, verificamos que essa não é uma distinção tão clara, desde que construções do tipo: 'Ele está pensando na mãe', são bem comuns;

5) a **reversabilidade** do processo mental também é uma característica marcante. A semântica possibilita que o Sujeito seja tanto o participante humano - na mente do qual ocorre o processo, quanto o fenômeno que desencadeia o processo. Porém, Thompson (2004: 95) adverte que nem sempre as orações com processos mentais são reversíveis - ocorrem mais facilmente com processos de afeto, por exemplo, em relação a um presente, posso tanto me colocar como 'gostando' dele, ou como ele (o presente) me agradando. Assim, a voz passiva com processo mental soa como não-marcada e natural, como se fosse voz ativa. A reversabilidade com as outras subcategorias é mais complicada - em geral, só pode ocorrer com o uso metafórico dos processos (e.g. Um raio de luz *atingiu* seu olho).

2.2.2.1.c Processos relacionais

Os processos relacionais são os *processos de ser e ter*. Tais processos estabelecem uma relação entre dois conceitos e a função do processo é somente sinalizar a existência da relação, sendo que, há sempre um só participante no ‘mundo real’. Exemplos:

- 1) A garota está impaciente.
- 2) A vitória era sua meta.

Os exemplos anteriores indicam dois tipos diferentes de processo relacional: no primeiro, ‘a garota’ está sendo qualificado como ‘impaciente’, enquanto no segundo, uma relação de identidade é construída entre ‘a vitória’ e ‘a meta’. Essa distinção é acompanhada por uma distinção gramatical fundamental.

O primeiro tipo de processo mental (em 1) é chamado de **processo relacional atributivo** e seus dois participantes são o **Portador** (a entidade que carrega o atributo) e o **Atributo**. Segundo Halliday & Mathiessen (2004: 220–226), esses processos podem expressar três tipos de significados: (1) a especificação de membros de uma categoria (e.g. *Você está na 5ª série?*); (2) a especificação da fase da atribuição (e.g. *O país está virando uma fábrica de corruptos*); e (3) o domínio da atribuição (e.g. *A vingança é triste*).

Já o segundo tipo de processo mental (em 2) é chamado de **processo relacional identificador** e sua função é identificar uma entidade em termos de outra, portanto, o processo se equivaleria a um sinal de ‘=’. Devido a esta característica, não é de se estranhar que estes processos sejam reversíveis. Aliás, a propriedade da reversibilidade é a característica mais marcante do processo relacional identificador, pois o tipo atributivo não o é. Segundo Thompson (2004: 97), embora o atributo possa aparecer na primeira posição, quando isso ocorre o processo soa fora do comum ou manipulado (e.g. *Linda [Atributo] estava [processo] ela [Portador]*).

Outra propriedade do processo identificador é que o grupo nominal que o realiza é geralmente um elemento definido, que pode ser acompanhado de um artigo definido. Graças a essa outra propriedade, Thompson (1994) diz que podemos definir a direção desse processo de identificação: a categoria mais geral é chamada de Valor (*Value*), enquanto o enquadre específico é a Característica (*Token*). A direção da identificação – do geral para o específico ou do específico

para o geral – depende do que já ‘está na mesa’, ou seja, do que já foi apresentado textual ou contextualmente: se a categoria geral está sendo estabelecida, então a identificação será em torno de seu enquadre específico e vice-versa (Thompson, 2004).

Sua melhor opção	é	Ana.
Participante: Identificador	Processo rel. identificativo	Participante: Identificado
Valor		Característica

Quadro 6: Processo relacional identificador – Característica e Valor.

A análise de Valor e Característica nos leva a uma visão das preocupações e valores do escritor. O Valor revela quais valores o escritor utilizou para caracterizar as Características de que tratou. Halliday e Mathiessen (2004: 234), mencionaram ‘discursos científicos, comerciais, políticos e burocráticos’ como áreas nas quais a estrutura Valor-Característica ocupa um papel central no registro e assim na investigação dos valores ideológicos, identificados nas orações e nesses campos. A complexidade dos processos mentais identificadores não será detidamente examinada nesse trabalho, já que a ocorrência desses processos em nosso corpus é bem rara.

Outro ponto a se discutir sobre os processos relacionais diz respeito aos tipos de relacionamento que são refletidos na linguagem. É possível identificar três tipos principais de relacionamentos: **intensivo**, **circunstancial** e **possessivo**. (Thompson, 2004). Nas orações atributivas, o relacionamento intensivo é o mais comum – ocorre quando o Portador tem um atributo ou qualidade direcionada a ele; como em: Nosso carro parece *fantástico*. (Thompson; 2004: 121). O relacionamento circunstancial tem a função de relacionar as duas entidades, ou atribuí-las uma circunstância de lugar, tempo, etc. (e.g. Ela estava *em Londres*). No tipo de relacionamento possessivo se estabelece uma relação de posse entre dois elementos (participantes, neste caso): o Possuidor e o Possuído. Por mais estranho que pareça, este relacionamento indica processo relacional, pois, segundo Thompson (2004: 121), alguma coisa de posse de alguém pode também ser encarado como um tipo de atributo. Isso fica claro quando a coisa possuída é parte inerente de seu possessor (e.g. Ele tem *a barba longa*).

A chave para dissociar os tipos de processos relacionais está na reversibilidade – orações identificadoras são reversíveis, enquanto as orações atributivas não. No entanto, a categoria dos processos relacionais é muito complexa e, muitas vezes em textos reais, é difícil classificá-los. Thompson (2004) afirma que a complexidade dos processos relacionais ainda *nos coloca muitos obstáculos e muito mais está por vir* (100).

2.2.2.1.d Processos verbais

Os processos verbais são *processos de dizer* e estão na fronteira entre os materiais e os mentais: dizer uma coisa é uma ação física que reflete uma operação mental (Halliday, 1994). O processo verbal pode ser representado por verbos tipicamente materiais (e.g. Ele brigou e *esbravejou* com a mãe) ou a mensagem pode ser formulada inteiramente na mente (e.g. Por que agem assim? *Pensou* Maria). Mesmo com essa dupla face, os processos verbais são facilmente reconhecidos, pois *estão relacionados à transmissão de mensagens pela linguagem* (Thompson, 2004: 100). O **Dizente** é o único participante obrigatório nos processos verbais. Ele é um participante humano ou humanizado, entretanto, outras entidades podem simbolizar esse emissor, como em sentenças do tipo: *O jornal diz* que a polícia está investigando. Outros participantes opcionais figuram com o processo verbal. São: o **Receptor**, para quem a mensagem é endereçada; o **Alvo**, a pessoa, objeto ou entidade que é atingida pelo processo (aquele de quem se fala); e a **Verbiagem** que consiste num rótulo para a própria linguagem.

Ele	leu	a mensagem	para ela.
Participante: Dizente	Processo verbal	Participante: Verbiagem	Participante: Receptor

Quadro 7: Dizente, Verbiagem e Receptor nos processos verbais.

A mãe	falou	do pai	para a filha.
Participante: Dizente	Processo verbal	Participante: Alvo	Participante: Receptor

Quadro 8: Dizente, Alvo e Receptor nos processos verbais.

O que pode ocorrer com os processos verbais é expressar uma mensagem numa oração separada, o que chamamos de **projeção**. Mesmo havendo relação de dependência entre as orações em alguns casos, a oração projetada deve ser analisada separadamente, como no exemplo a seguir (Thompson; 1994: 98):

Eu	disse	que	[eu]	não falarei	com você
Participante: Dizente	Processo verbal		Participante: Dizente (oculto)	Processo verbal	Participante: Receptor
Oração projetante			Oração projetada		

Quadro 9: Projeção.

2.2.2.1.e Processos comportamentais

Os processos comportamentais devem ser salientados mais por aspectos semânticos do que gramaticais. São os processos das atitudes fisiológicas humanas, e a principal razão da existência desta categoria é a necessidade de se diferenciar processos puramente mentais, daqueles que implicam em sinais físicos (Thompson, 2004), como por exemplo, em situações do tipo: Ele *viu* a garota no banheiro (processo mental) e ‘Ele *espionou* a garota no banheiro’ (processo comportamental). Halliday & Mathiessen (2004:251) também incluem nesta categoria verbos que se referem às ações físicas que refletem estados mentais: ‘gargalhar’, ‘chorar’, ‘soluçar’, ‘franzir’, etc.

O processo comportamental costuma apresentar apenas um participante: o **Comportante**, aquele que realiza o comportamento. Porém, às vezes, ocorre o participante opcional **Alcance** – que define o escopo do processo:

O garoto	riu	uma alta gargalhada.
Participante: Comportante	Processo comportamental	Participante: Alcance

Quadro 10: Processo comportamental.

Thompson enfatiza que os processos comportamentais servem para lembrar que as categorias da transitividade são inerentemente confusas e sobrepostas, por isso, “estamos longe de diferenciá-las facilmente” (2004: 104).

2.2.2.1.f Processos existenciais

De acordo com Thompson (2004), os processos existenciais, essencialmente, expressam a mera existência de uma entidade sem predicá-la ou relacioná-la com qualquer outra coisa. Em português brasileiro os processos existenciais podem ocorrer tipicamente com os verbos ‘haver’, ‘existir’ e ‘ter’, mas

podem ocorrer com outros verbos, dependendo do contexto. Há somente um participante nesse processo: o **Existente**. Outros detalhes sobre o Existente podem ser dados na oração, mas somente nos elementos circunstanciais.

Existem	pessoas carentes	no mundo.
Processo existencial	Participante: Existente	Circunstância

Quadro 11: Processo existencial.

2.2.2.2 Circunstâncias

Para Thompson (1994), a função das circunstâncias é definir o contexto no qual uma proposição ocorre. Tais circunstâncias são realizadas por grupos adverbiais ou frases preposicionais (Halliday, 1994: 149). Diferente da gramática tradicional, pela ótica da sistêmica (Halliday, 1994: 158), as circunstâncias são vistas com maior importância, podendo introduzir um participante de forma indireta ou funcionando como um “mini-processo”.

A categoria das circunstâncias é aberta, ou seja, sua variedade é tão grande, que, apesar de haver consenso acerca de algumas delas, muitas ainda precisam ser descobertas (Halliday; Thompson, 1994). Dentre aquelas que os pesquisadores identificam de comum acordo, nove são básicas: **localização**, **extensão**, **modo** (qualidade, meio e comparação), **causa** (razão, motivo e benefício), **contingência** (condição e concessão), **acompanhamento**, **papel**, **produto**, **assunto** e **ângulo**.

Um problema na análise dos elementos circunstanciais é que, ainda, não há meio de analisar seus efeitos: podemos apenas comentar em casos individuais, mas não podemos examinar como contribuem para o significado geral. Como tendem a ser tratados de uma forma *ad hoc*, não os abordaremos neste trabalho, mesmo porque, segundo Thompson (2004: 112), “é necessário admitir que essa área ainda não recebeu a atenção que merece”.

2.2.2.3 A metáfora do processo

As cantigas com as quais vamos trabalhar foram, como dissemos anteriormente, escritas em galego-português: língua usada quase que exclusivamente para a literatura em muitos lugares na Península Ibérica e fora dela. O caráter literário do galego-português resultou na baixa complexidade das estruturas sintáticas, semânticas, morfológicas e fonológicas da língua, em relação a outras faladas na península. Tal característica é importante para nossa análise, pois, com um léxico relativamente reduzido, os trovadores tiveram de encontrar soluções dentro da própria língua para representar conceitos diversos utilizando a mesma base lexical. A saída encontrada foi:

a) agregar muitos empréstimos à língua;

b) utilizar muitas metáforas a fim de representar concretamente conceitos até então abstratos, ou sem representação na língua. Como nesse período a língua galego-portuguesa passava por transformações, ela carecia de muitas estruturas metafóricas consagradas, o que, evidentemente, acarretou num maior esforço dos trovadores em suas variadas representações metafóricas (nem sempre tão claras);

c) carregar semanticamente o léxico do galego-português com palavras e termos que, dependendo do contexto, possuíam diversos significados e muito distintos - levando em conta desde a raiz etimológica, passando pelo uso popular, uso catedrático, uso cortês, etc. É o caso do verbo 'partir', dicionarizado por Rodrigues Lapa (1965: 726) como podendo significar: 1. repartir, dividir; 2. Ter herança, partilha; 3. Distribuir, dar; 4. Explicar; 5. Desviar, dissuadir; 6. Impedir, estorvar; 7. Pôr de lado, deixar, dispensar; 8. Acabar; 9. Tirar, desviar; 10. Livrar, impedir.

As características (b) e (c) supracitadas, associados ao estilo da poesia lírica, ocasionaram num número considerável do que Halliday (1994) classifica como metáfora de processo. Segundo o autor, a transitividade tem-se provado extremamente iluminadora na lingüística crítica. Ela é a base da representação: é o modo pelo qual a oração é usada para analisar eventos e situações como sendo de certo tipo. A transitividade tem a facilidade de analisar o mesmo evento sob ângulos diferentes. Há pois várias maneiras de representar o mesmo *state of affairs* não-lingüístico, por exemplo:

1.	Ele está sorrindo porque Maria chegou.	processo material
2.	Agrada-lhe que Maria tenha chegado.	processo mental
3.	Ele está feliz porque Maria chegou.	processo relacional

Quadro 12: Diferentes formas de representar o mesmo *state of affairs*.

As formas do quadro doze (12) não são sinônimas; todas essas codificações diferentes contribuem para o significado total, mas elas são potencialmente co-representacionais, e nesse sentido, formam um conjunto de variantes metafóricas do tipo ideacional. Explicando, a oração (1) apresenta processo mental de percepção ('ver'). Entretanto, o mesmo acontecimento poderia ser representado de outra forma como em (2), quando o processo mental ('ver') foi nominalizado e tornou-se participante (visão), ao passo que o processo tornou-se material ('deparou-se'). Neste caso, ofereceríamos duas interpretações para (2): uma congruente, ou literal, na qual o processo é material; e outra interpretação incongruente, ou metafórica, que entende a proposição como uma metáfora do processo mental 'ver'. Portanto, a metáfora do processo ou metáfora de transitividade ocorre quando da interpretação incongruente (metafórica) de um processo.

Não há uma linha clara entre o que é congruente e o que é incongruente. Algumas metáforas consagradas (e.g. tomar banho) tornaram-se parte do sistema da língua; elas são agora formas não-marcadas (congruentes) de codificação para esses processos.

Kitis & Milapides (1996) analisaram um artigo de jornal e comentaram sobre a função persuasiva que uma metáfora de processo pode adquirir, já que, em geral, adquire. Utilizando determinados processos para representar outros, o escritor/falante se posiciona, dá ênfase ou enfraquece sua crítica, além de poder preservar sua face em relação ao que diz (c.f. Teoria da Polidez de Brown & Levinson, 1987). Em nosso corpus verificamos situações análogas, quando a pluralidade semântica e o talento de D.Dinis provoca contextos, às vezes, propositadamente ambíguos.

2.2.3 A metafunção interpessoal

Depois de compreendermos a natureza das ações apresentadas num contexto e seus respectivos participantes, necessitamos entender que tipo de relações estão sendo construídas e como estão. Esse prisma da dimensão de Gênero não é tão fácil de delimitar. Para entendermos as Relações construídas num contexto, não utilizamos apenas a metafunção interpessoal e a análise de Modo, pois ela não parece dar conta de toda a complexidade das Relações. Veremos mais adiante como (i) o conceito de heteroglossia e monoglossia de Bahktin (s.d.), (ii) a teoria do *Appraisal* de Martin (1997) e a (iii) Ideologia, através da Análise Crítica do Discurso, juntas, revelam um quadro geral das relações. Por hora, apresentamos a metafunção interpessoal.

Segundo Halliday (1985, 1994), quando nos comunicamos, a estrutura significativa da oração está organizada como mensagem e como um evento interativo, isto é, a comunicação é também um evento interativo. Dessa forma, usamos a linguagem para construir significados interpessoais: significados sobre nossas relações com outras pessoas e nossas atitudes em relação a elas. Mesmo a ausência de um interlocutor afeta as escolhas léxico-gramaticais realizadas pelo falante/escritor, pois, no momento da fala/escrita, ele assume um posicionamento em relação a ele mesmo e ao que/a quem o cerca naquele momento. Para Halliday & Hasan (1976: 26-27), a metafunção interpessoal:

“refere-se às funções sociais, expressivas e conativas da linguagem, expressando o ‘ângulo’ do falante: suas atitudes e julgamentos, sua codificação das relações de papéis da situação e seu motivo em dizer o que diz” (tradução de Ikeda e Vian Jr., 2006: p. 4).

Thompson & Thetela (1995), propõem uma distinção no interior da metafunção interpessoal. Segundo os autores, não há somente o ângulo do falante, mas: (1) o ângulo do falante e (2) o ângulo do falante em relação aos demais interactantes (potenciais ou reais). Dessa forma, sugerem a observância de duas funções independentes: a pessoal e a interacional.

Eggin (1994) seguindo o modelo de seus estudos sobre Gênero, nota a ligação entre contexto e língua e diz que, instintivamente, usamos a linguagem de acordo com o ‘papel social’ que estamos exercendo naquele dado momento comunicativo. Para Halliday (1994), são dois os tipos fundamentais de papel de fala:

- 1) dar, e
- 2) pedir.

Todos os demais tipos específicos de papéis de fala ficariam subjacentes a esses dois. Halliday (1985, 1994) entende a oração como uma permuta, ou seja, a todo o momento o falante/escritor está dando ou pedindo algo para o ouvinte, seja uma informação, resposta, comentário, etc. As línguas naturais desenvolveram recursos gramaticais capazes de codificar uma série de funções retóricas nos mais variados tipos de orações, sendo assim, por trás de exclamações, perguntas, afirmações, etc., está a função essencial da permuta.

A natureza do produto que está sendo permutado (dado ou pedido) é outra informação importante. Para Halliday (1994), esse produto pode ser:

- a) informações ou
- b) bens e serviços.

A oração como permuta de informação é chamada de **proposição**, já como permuta de bens & serviços é chamada de **proposta**.

Para Halliday (1994), a metafunção interpessoal realiza-se através dos sistemas gramaticais de Modo (*mood*) e modalidade, a partir das escolhas léxico-gramaticais realizadas pelos falantes dentro destes sistemas.

O Modo é o sistema que representa a estrutura gramatical usada pelo falante/escritor para estabelecer as relações dos papéis e as funções da fala com seu ouvinte/leitor. O Modo divide-se em dois elementos: (1) o Sujeito, que é o grupo nominal, e (2) o operador Finito, que é parte do grupo verbal. Segundo Ikeda & Vian Jr. (2006), o elemento Finito tem a função de tornar finita a proposição. Isto é, ele a circunscreve. O Finito dá um ponto de referência à proposição no aqui e agora, ou seja, ele situa a proposição em relação ao evento da fala, seja através da definição do tempo verbal ou referindo-se ao julgamento do falante. O operador Finito pertence a um pequeno número de operadores verbais que expressam tempo ou modalidade.

Ele	queria	conhecer Paris.
Sujeito	Finito	Resíduo

Quadro 13: Modo: Sujeito e Finito.

Entretanto, algumas vezes Finito e verbo lexical estão ‘fundidos’:

Ele	sofr	eu
Sujeito		Finito

Quadro 14: Finito.

Outro significado associado ao Finito é o de Polaridade: a escolha entre positivo e negativo. A feição da Polaridade, associada ao princípio de Ressonância (Thompson, 1998), será valiosa em nossa análise no que diz respeito à construção de uma atmosfera textual.

O Resíduo consiste de três elementos funcionais: Predicador, Complemento e Adjunto. Em cada oração encontramos apenas um Predicador, um ou dois Complementos e um número indefinido de Adjuntos.

Ele	está	comprando	roupas	para a mãe
Sujeito	Finito	Predicador	Complemento	Adjunto
Modo		Resíduo		

Quadro 15: A estrutura do Resíduo

O Predicador ocorre na maioria das orações e é realizado por um grupo verbal, exclusive o operador Finito (temporal ou modal). O Predicador:

1) delimita a referência de tempo, além daquela trazida pelo Finito, por isso o Predicador é também chamado de ‘tempo secundário’ e o Finito de ‘tempo primário’ – eles se complementam;

2) especifica vários outros aspectos e fases do grupo verbal (e.g. Ele está *tentando*);

3) especifica a voz: ativa ou passiva.

4) especifica o processo (material, mental, etc.).

O Complemento é um elemento do Resíduo que tem o potencial de ser Sujeito, mas não é. É em geral realizado por um grupo nominal (Ikeda e Vian Jr., 2006);

Os Adjuntos estão fortemente ligados à construção dos significados de polaridade, modalidade, temporalidade e modo. É normalmente realizado por um grupo adverbial ou uma frase preposicional. Os adjuntos podem ocorrer próximos ao Finito (e.g. Ele acabou *de acordar*). Ikeda & Vian Jr. (2006: 8) dizem que dentro da categoria geral dos Adjuntos, há dois tipos especiais que não seguem os

mesmos princípios de ordenação, e não entram no Resíduo. São eles os Adjuntos Modais e os Adjuntos Conjuntivos, porém, apesar da importância, não entraremos em maiores detalhes sobre os adjuntos, pois a complexidade do assunto pede um trabalho exclusivo sobre eles.

2.2.3.1 Polaridade e modalidade

Polaridade é a escolha entre positivo e negativo. A polaridade de uma oração pode estar associada ao Finito quando este for seguido do morfema ‘não’ (polaridade negativa) e sem o ‘não’ (polaridade positiva). Todavia, além dessa possibilidade extrema de negação ou afirmação do grupo verbal, há várias outras possibilidades de estabelecer ‘graus intermediários de polaridade’ na oração, como por exemplo, através do uso de ‘talvez’, ‘de vez em quando’, etc. Esses graus intermediários entre o pólo positivo e o pólo negativo, são conhecidos como modalidade.

O sistema de modalidade permite perceber as intenções e avaliações dos participantes da interação. De acordo com Eggins (1994: 179) trata-se de uma área que se ocupa em estudar as diferentes maneiras de como o usuário da língua pode se introduzir em sua mensagem para expressar várias atitudes e avaliações a respeito do que está dizendo.

A partir desse discurso de Eggins, vemos o propósito da crítica de Thompson & Thetela e outros autores (Lemke, 1995a; Fowler, 1991) que percebem as funções interpessoais e pessoais fundidas na metafunção interpessoal.

A noção de modalidade, por exemplo, expressa a visão do falante sem diretamente estabelecer as expectativas interacionais como fazem as escolhas de modo. A modalidade se refere à área de significado que fica entre sim e não – o solo intermediário entre polaridade positiva e negativa. O que isso significa, mais especificamente, dependerá da função de fala subjacente à oração.

O sistema de modalidade subdivide-se em **modalização** e **modulação**. A primeira diz respeito à probabilidade ou frequência de uma proposição (pedir/oferecer informação). A segunda refere-se à obrigação ou inclinação de uma proposta (pedir/oferecer bens & serviços). Numa proposição, como tratamos

de informações, estamos falando em afirmações e negações e suas respectivas graduações ou possibilidades intermediárias. Podem ser:

- ✓ graus de probabilidade: 'possivelmente/provavelmente/certamente';
- ✓ graus de freqüência: 'às vezes/geralmente/sempre'.

Para Halliday (1994), os primeiros variam em graus de probabilidade para 'sim' ou para 'não'. Os últimos variam em graus de freqüência para 'quantas vezes sim' ou 'quantas vezes não'. É a essa escala de probabilidade e freqüência a que o termo 'modalidade' pertence. Para diferenciá-las, vamos nos referir a elas como modalização.

Sobre esse assunto, os trabalhos na linha sistemicista (Hunston & Thompson, 1993; Fuller, 1998; White, 2000, Macken-Horarik, 2003) seguem os pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin (1952, 1953, 1987, 1988, 2003) que colocaram em evidência a consciência da característica profundamente 'endereçadora' dos chamados textos monológicos. Nessa perspectiva os textos escritos estabelecem, através de significados textuais, um diálogo virtual com os leitores, diálogo este, incorporado no texto e com o qual os leitores se relacionam conforme processam o texto (Macken-Horarik, 2003). Esse dialogismo do texto (as 'vozes textuais') faz com que o escritor/falante mantenha posicionamentos que garantam sua argumentação e preservem sua face (Brown & Levinson, 1987).

Nas propostas, os pólos positivo e negativo prescrevem ou proscurem: 'faça isso' (positivo) ou 'não faça isso' (negativo). Os graus variam de acordo com a função: comando ou oferecimento. Nesse caso, a variação acontece em termos de obrigação e inclinação, e para esse tipo de escala usaremos o termo modulação.

Em nossa análise verificaremos como a metafunção interpessoal, através das funções de polaridade e modalidade, contribui para a argumentação do texto e, principalmente, como se associa às normas de cortesia esteticamente requisitadas para os gêneros em questão.

2.2.3.2 A teoria do *Appraisal*

A teoria do *Appraisal*, ou segundo alguns lingüistas brasileiros, teoria da avaliabilidade, foi idealizada por Martin (1992, 2000) e desenvolvida por lingüistas como, cronologicamente: ledema, Feez e White (1994), Martin (1995 e

2000), Christie & Martin (1997), Eggins e Slade (1997), White (1998), Macken-Horarik (2003), Coffin (2004).

Appraisal foi o termo criado para denominar todos os usos avaliativos da linguagem, incluindo aqueles nos quais falantes/escritores adotam visões particulares ou posicionamentos, bem como naqueles usados para negociar esses posicionamentos com seus interactantes atuais e potenciais. Para Martin (2000: 145), *Appraisal* trata-se dos recursos semânticos usados para negociar emoções, julgamentos e apreciações, além disso, são recursos usados para ampliar e se comprometer com essas avaliações.

Para Martin (2000) o *Appraisal* tem três subtipos, são eles: Atitude, Compromisso e Graduação.

Os valores de Atitude expressam julgamentos associados a valores emocionais/afetivos com relação a participantes e processos (e.g. Vi *horríveis* bandidos assaltando *violentamente* uma mulher). Essa categoria é ainda mais importante, pois apresenta três espécies de sistemas do *appraisal*: *Afeto*, *Julgamento* e *Avaliação*. Martin (2003:173) os define:

- Afeto analisa emoções canonicamente no enquadre gramatical *eu sinto (muito) 'x'...*:

Exemplo: Eu sinto muita *alegria/tristeza*.

- Julgamento analisa atitudes sobre personagens, procurando sancionar ou censurar comportamentos canonicamente no enquadre gramatical *Isso foi 'x' para ele/ela*:

Exemplo: Eu fui *carinhoso/cruel* com ele.

- Apreciação analisa atitudes sobre textos, performances e fenômenos naturais, e os adequa em enquadres do tipo *Eu considero isso 'x'*:

Exemplo: Eu considero isso *inovador/sem imaginação*.

Em linhas gerais, pode-se dizer que o Afeto trata da expressão de emoções, Julgamento tem relação com julgamento de caráter, portanto, é voltado para as pessoas e Apreciação é vinculada à crítica estética voltada para objetos e fatos. Martin (2000:147) diz que cada tipo de atitude envolve sentimentos positivos e negativos e que Julgamento e Apreciação podem ser entendidos como institucionalizações do Afeto, ou seja, Julgamento é Afeto para controlar o comportamento (o que devemos ou não fazer) e Apreciação é Afeto recontextualizado para administrar 'gostos' (que coisas são piores ou melhores).

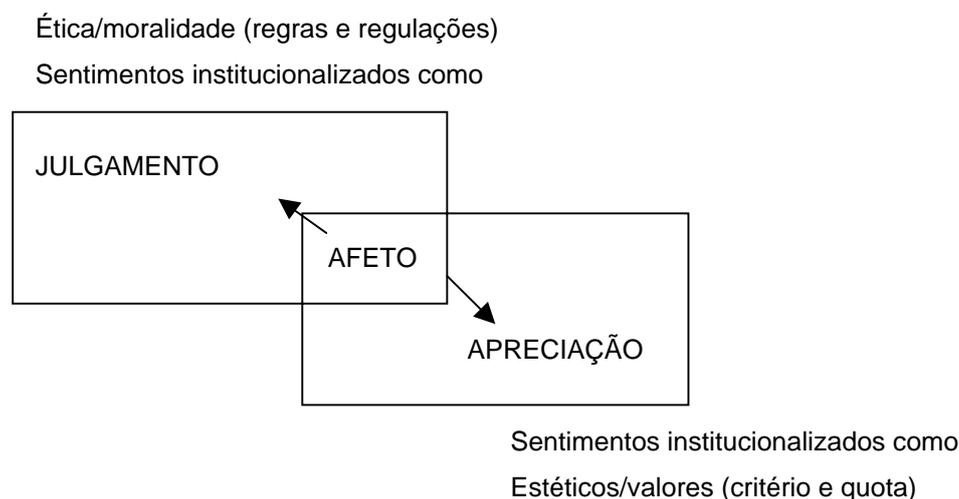


Figura 1: Julgamento e Apreciação como institucionalizações do Afeto (adaptado de Martin 2000: 147).

Kärkkäinen (1996) demonstrou como o mesmo princípio de Ressonância analisado por Thompson (1998) também se enquadra aos posicionamentos atitudinais (i.e. *Appraisals* de Atitude). Segundo a Kärkkäinen, tais posicionamentos não são construídos apenas por itens lexicais ou gramaticais, mas através da co-ocorrência de uma série de marcadores e escolhas paralelas e recorrentes nos níveis sintático, semântico e fonológico.

Os outros dois subtipos de *appraisal* (Compromisso e Graduação) dizem respeito à ocorrência de atos de fala tácitos e *hedgings* (Hyland, 1998) utilizados para construir um posicionamento epistêmico (Conrad e Biber, 2000), evidencialidade (Chafe 1986), intensidade (Labov, 1984) e outras combinações.

Appraisals de Compromisso são entendidos como recursos para posicionar a voz do falante/escritor com respeito às proposições e propostas de um texto; significados com os quais o escritor/falante reconhece ou ignora a diversidade de pontos-de-vista colocados em risco em seus atos de fala e negociados no espaço interpessoal para suas próprias posições contra a diversidade em questão.

Appraisals de Compromisso incorporam as noções de modalidade e heteroglossia, de modo que sirvam como recursos de avaliabilidade. Momentos de posicionamento atitudinal no texto. Por exemplo, para Macken-Horarik (2003), os recursos lingüísticos usados para a construção de emoção e ética são codificados para co-criar significados de ordem superior, ou **metarelações**, que posicionam os leitores a adotar atitudes específicas em relação aos personagens no decorrer de um texto. Primeiro, o leitor é convidado a uma posição de empatia – solidariedade emocional. Segundo, espera-se que o leitor assuma uma postura de discernimento-julgamento dos valores éticos adotados por determinado personagens nos textos.

O tipo de estrutura estudada por Horarik é marcante em nosso corpus. Naquela época, através do ensino da retórica, os trovadores recebiam noções de como construir tais significados. Destacamos o *simulatio* (simulação irônica) e o *aequivocatio* (equívoco proposital). Ambos marcavam a entrada da afetividade e a busca da empatia do leitor no texto e subsequente convite ao discernimento-julgamento dos personagens e eu-lírico, quando da percepção da real intenção do autor.

Os *appraisals* de Compromisso mostram a conseqüência do dialogismo no texto, que obriga o autor a utilizar estruturas como: modais de probabilidade (talvez, eu acho, etc.), expectativas (é claro, naturalmente, etc.), contra-expectativas (incrivelmente, de forma inesperada, etc.), proclamação (de fato, concludo que), etc.

Um texto ou enunciado com muitos *Appraisals* de compromisso é tido como **heteroglóssico**, inversamente, textos e enunciados com poucos *appraisals* de compromisso, são chamados de **monoglóssicos**. Os textos monoglóssicos têm caráter assertivo, enquanto os heteroglóssicos amenizam a avaliação:

- 1) Eu acho que estou meio cansado, talvez. (heteroglossia)
- 2) É claro que estou cansado, absolutamente. (monoglossia)

Enfim, restam os *appraisals* de Graduação que são valores com os quais os falantes/escritores graduam (alto e baixo) o impacto, força ou volume de seus atos de fala, e com os quais eles graduam (obscura e claramente) o foco de suas categorizações semânticas (Martin, 2000). Para a Atitude, desde que seus recursos são inerentemente graduáveis, a Graduação se relaciona com o grau de Avaliação – quão forte ou fraco é o sentimento. Esse tipo de graduação é

chamado de Força (Martin, 2003:175). A Força pode ser Alta - Muito, inteiramente, etc., ou Baixa - de alguma forma, pouco, etc.

Para recursos 'não-graduáveis', a Graduação encontra uma forma diferente de ajustar a força, construindo tipos de significados periféricos e centrais. Esse sistema é chamado de Foco (Martin, 2003: 175). Exemplos: "Um policial *de verdade*."; "um policial *daquele tipo comum*".

Em nosso trabalho discutiremos apenas os *Appraisals* atitude, pois os julgamos mais relevantes para nossa argumentação.

Há dois tipos básicos de *Appraisal*: **inscrito** e **evocado**, que podem ocorrer separadamente ou combinados de vários modos dentro das fases de um texto. O *Appraisal* inscrito torna a atitude explícita através de léxico e sintaxe avaliativos. Ele entra diretamente no texto através de epítetos (e.g. *linda* garota), atributos relacionais (e.g. aquilo *parecia* muito bom) ou adjuntos de comentário (e.g. *Infelizmente*, ela morreu).

O *Appraisal* evocado é alcançado por enriquecimento do léxico de algum tipo, através de um ou mais trechos do texto. Ele pode tomar duas formas: pode envolver uma infusão sutil de sentimento numa seqüência de eventos. Por exemplo, a insinuação de desolação e tristeza em:

"Hunha pastor se qexava
muit' estando noutro dia
e sigo medês falaua,
e chorando e dizia,
con Amor, que a forçaua:
Par Deus! Ui t en graue dia,
Ay! Amor."

D. Dinis, CBN 519 – edição de Elza Paxeco e José Pedro Machado, 1970.

A tristeza e melancolia desse testemunho são atingidas através da seleção lexical no nível ideacional, envolvendo a descrição toda e não através de uma palavra. Esse tipo de *appraisal* pode também envolver linguagem figurada (e.g. Ele avançava como um relâmpago). Esses são os que Martin (2000) chama *tokens* de Atitude e são mais difíceis de 'capturar' do que o inscrito, porque seu significado é transferido e não literal. Naturalmente, os *Appraisals* evocados são mais difíceis de identificar, contudo, não são menos importantes, pelo contrário, se associam com os princípios de Logogênese e Ressonância, como veremos adiante, para caracterizar a unidade do texto, além das estruturas menores.

2.2.4 A sobreposição das metafunções ideacional e interpessoal: Logogênese e Ressonância

Até agora observamos como a LSF analisa a oração através das metafunções ideacional e interpessoal. Entretanto, sabemos que num texto real o significado não é construído inteiramente na estrutura de uma ou outra oração, mas no conjunto de orações que compõem uma macro-unidade de significação.

A propósito, um fato importante para a minha análise, refere-se à simultaneidade das duas metafunções, já prevista, mas não detalhada, por Halliday. Também Fowler (1991) afirma essa sobreposição, dizendo:

É da essência da representação ser sempre a representação de algum ponto de vista ideológico, conforme tratada pela inevitável força de estruturação da transitividade e da categorização lexical (Fowler 1991: 85).

Nesse sentido, Martin (2000), ao afirmar que o significado interpessoal pode ser realizado através de configurações ideacionais, propõe a noção de *token de atitude*, para denominar o modo pelo qual o significado ideacional pode ser 'saturado' em termos avaliativos, ou seja, interpessoais. Dessa forma, enquanto os elementos de avaliatividade (*appraisal*) (Martin 2000): *afeto, julgamento e avaliação* - referentes ao posicionamento pessoal do autor do texto -, são freqüentemente inscritos explícita e diretamente num texto (através de léxico como: 'medo', 'covardemente' ou 'significativo'), o token de atitude é um termo que se refere à realização indireta de avaliação. Essa noção possibilita à teoria dar conta de uma palavra ou conjunto de palavras que são usados para disparar ou 'evocar' um julgamento por parte do leitor. Em outras palavras, ela explica o modo pelo qual o significado ideacional é explorado para efeitos interpessoais.

Sobre isso, os sistemicistas realizaram estudos interessantes, destacando-se, entre eles, o conceito de Logogênese desenvolvido por Halliday (1994) e o conceito de Ressonância discutido por Thompson (1998).

Para Halliday & Mathiessen (1999) o processo logogenético é o processo de criação do significado que está sendo revelado num texto, o qual não está somente sendo criado pelo escritor/falante, mas também em função de um leitor /ouvinte. No esforço de transmitir uma mensagem e significados interpessoais, o escritor/falante constrói uma primeira ordem de significados para funcionarem

como símbolos de uma segunda ordem de significados. Portanto, o significado de um texto é o significado dos significados lingüísticos de primeiro plano.

A Logogênese pode ser entendida como um fluxo discursivo construído ao longo do texto. Nesse sentido, para realizar o significado de um texto, o leitor/ouvinte deve lê-lo/ouví-lo até o fim para captar um macro-significado que pode estar oculto nos micro-significados das orações. O conceito de Logogênese nos é fundamental, pois nosso corpus apresenta uma estrutura retórica tão brilhante (Vasconcelos, 1990) que favorece a construção de muitos significados de 'segundo plano'.

Fechando um pouco o espectro e voltando a tratar de transitividade (metafunção ideacional), valer-nos-emos dos estudos de Thompson (1998), nos quais o autor investiga a motivação para a repetição de determinados processos. Tais repetições parecem dar sustentabilidade umas às outras e incorporam um determinado tom ao texto. Segundo o autor: "O aspecto com o qual estamos preocupados deve ser chamado de 'tom' de um texto: o efeito total cumulativo que certas escolhas na transitividade parecem reforçar uma a outra." (Thompson, 1998: 30).

Segundo o princípio de Ressonância, o autor de um texto tende a criar imagens para determinados contextos textuais e repete algumas construções gramaticais. Essa ressonância pode ocorrer num nível mais primário, como é o caso das escolhas de tipos de processos e seus participantes. Thompson dá os exemplos do grande número de processos relacionais em certos tipos de textos educacionais para descrição e identificação de fenômenos (Martin, 1991 apud Thompson, 1998), ou a empresa remetente como Ator e do destinatário como Experienciador em documentos publicitários (Thompson & Thetela, 1995). Portanto, o produtor de um texto tem diversos fraseados à sua disposição, mas usa apenas aqueles em que mantém um padrão escolhido (Thompson, 1998: 32). O autor (Ibidem) chama esse fenômeno de Ressonância Textual, a qual cria um efeito cumulativo nas escolhas no sistema da transitividade de modo a consolidar e reforçar determinados aspectos do significado. Por mais marcante que possa ser em determinados casos, a Ressonância não deve ser considerado um sistema (Thompson, 1998), mas sim uma estratégia discursiva. Preterir certas construções causa, em última instância, um eco no texto, o que, aliado às demais ferramentas

retóricas e discursivas, auxiliam o escritor/falante a reforçar os significados que pretende criar.

3. METODOLOGIA DE PESQUISA

Esta pesquisa é baseada em dados quantitativos e qualitativos e investiga as cantigas através das metafunções ideacional e interpessoal. Na primeira, através da variável de registro – campo (c.f. Teoria de Gênero e Registro; Eggins & Martin, 1997), o que se aborda é o sistema da transitividade (Halliday, 1985, 1994; Thompson, 1996, 2004; Eggins, 1996; Martin et al., 1997), enfocando participantes e processos. Na metafunção interpessoal, através da variável de registro – relações, trato do Modo e Modalidade (Halliday, 1994), e a extensão que essa metafunção recebeu através da teoria do *Appraisal* (c.f. Teoria do *Appraisal*; Martin, 1992, 1997, 2000). A avaliação cumulativa é examinada através das noções de Ressonância (Thompson 1998) e Logogênese (Halliday 1994).

3.1 Dados

Em meio a todo o espectro de produção lírica e satírica galego-portuguesa, nossa pesquisa utilizou como corpus de análise cinqüenta e duas cantigas de amor escritas pelo rei e trovador português D. Dinis e cinqüenta e duas (de setenta e três) cantigas de amigo do mesmo autor. Os critérios para tal escolha foram: os gêneros analisados e a representatividade do autor.

Em relação ao gênero, nossa predileção pelas cantigas líricas (de amor e amigo) foi motivada por sua estrutura, esteticamente mais rígida comparada com cantares satíricos de escárnio e maldizer – cujas próprias características permitem maior liberdade de criação e construção, havendo maiores variações e quebras daquilo outrora socialmente convencionado como esteticamente aceitável. Essa característica é justamente o que torna as cantigas satíricas mais interessantes do ponto de vista do leitor e difíceis de analisar quando agrupadas.

Realizamos nossas análises utilizando as edições das cantigas líricas de D.Dinis feitas por Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado em seu “Cancioneiro da Biblioteca Nacional” (1970, v.III). Mesmo sabendo que toda edição crítica desse tipo de texto tem seus problemas, e a obra de Machado não é diferente, decidimos adotá-la como obra de referência por dois motivos:

1) Realizar a qualquer tipo de edição em cento e quatro (104) cantigas demandaria muito tempo e, embora fosse nossa vontade fazê-lo, não pudemos cumprir com mais essa tarefa;

2) para o tipo de estudo aqui apresentado, as edições de Machado parecem satisfatórias, pois não esgotaremos suas peculiaridades. Basta a ressalva de que em trechos com os quais discordamos, realizaremos nossa própria lição¹² – devidamente apontada em aparato crítico.

Sobre o assunto, vale ressaltar que a edição de Machado, como é interpretativa, também pode ser entendida como uma forma de tradução, portanto, é marcada contextual, social e culturalmente. Não podemos atingir a originalidade desses textos, porém, o esforço de Machado, bem como de qualquer filólogo que venha a editar textos antigos, é chegar o mais próximo possível da originalidade (c.f. preceitos da Ecdótica; Spina, 1997). Como as cantigas fac-similadas são impraticáveis para o grande público, os textos apresentados aqui (edição crítica) devem ser entendidos com algumas ressalvas e não são definitivos.

Já o autor, D. Dinis, foi escolhido por sua excelência e representatividade. No capítulo 1.6 deste trabalho, julgamos ter reunido elementos suficientes que confirmem a importância desse trovador para o universo da literatura galego-portuguesa. Possíveis generalizações a partir de nosso trabalho, ficam a critério dos filólogos, lingüistas e literatos que visualizem similaridades entre nosso corpus e a obra de outros trovadores e escritores do período medieval. Particularmente, acreditamos que muito do que foi e será dito aqui, é válido para a obra de outros trovadores como João Soares Coelho, D. Affonso (Rei de Leão e Castela), João Garcia de Guilhade, Pero da Ponte, etc.

3.2 Procedimentos de análise: metafunção ideacional

¹² Lição é o termo utilizado pelos filologistas para indicar sua “leitura interpretativa” particular, considerando aspectos sintáticos, fonológicos, semânticos, etc.

Como foi dito anteriormente, esta pesquisa utiliza a base teórica da Lingüística Sistêmico-Funcional, uma vez que é uma teoria preocupada em observar a linguagem a partir de sua realização concreta, buscando interpretações baseadas no contexto de produção dos textos. No que se refere à metafunção ideacional, buscamos categorizar os processos em termos de maior incidência e participantes-chave de cada gênero. Identificar o participante da primeira posição nos processos permite saber, na maioria dos casos, quem é o participante central naquele contexto. Os seguintes procedimentos foram adotados:

- a) identificação dos processos;
- b) classificação dos processos (material, mental, relacional, comportamental, verbal e existencial) e subtipos;
- c) identificação dos participantes dos processos;
- d) categorização em termos dos tipos de processos e seus respectivos participantes (Ator, Experienciador, Comportante, Dizente, etc.). Sempre priorizamos a relação 'trovador'-'donzela' para verificar que posição de participante normalmente ocupam dentro de cada gênero;
- e) depois da verificação da incidência de cada processo e categorizações, tecemos comentários sobre a alta ou baixa incidência daquele tipo de processo e como isso se relaciona ao gênero da cantiga e ao posicionamento admitido pelo trovador.

A partir da análise do colegiado de cantigas, as últimas etapas consistem em:

- f) estabelecer estruturas prediletas em cada gênero (Ressonância, 1998) e a motivação para essas diferenças (cortesia e posicionamentos dos trovadores; fenhedor e precador). Assim, estabelecer estágios genéricos nas cantigas.

Veja a seguir um exemplo de uma análise completa:

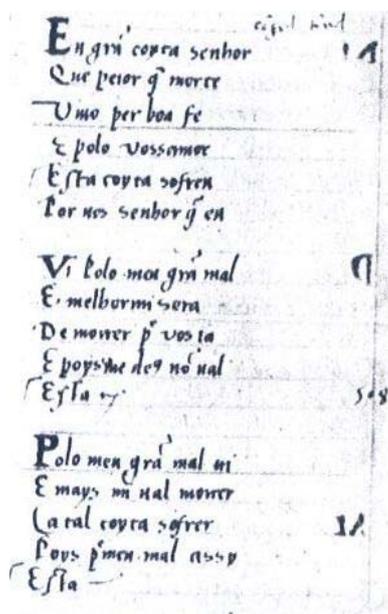


Figura 2: Fac-símile de cantiga.

A – Classificação, localização e edições

- CBN 506; CV¹ e CV² 89;

- Moura, p.15-16 (apud Machado, 1970, p.20); Lang, nº10 (apud Machado, 1970, p.19); Nunes, p.77 (apud Machado, 1970,

p.19); Pimpão, 1942, p.30 ; Machado, nº 451, v.III, p.17.

B – Paráfrase

Vivo em grande sofrimento, que é pior que morte, por boa fé e pelo vosso amor; esta dor eu sofro por vós senhora, que eu vi para meu grande mal. E melhor a mim será morrer por vós já, porque Deus não vale a mim; esta coita eu sofro por vós senhora, que eu vi pelo meu grande mal. E mais me vale morrer que tal dor sofrer, porque meu mal é esse; esta coita eu sofro por você senhora, que eu vi pelo meu grande mal e tão sofrido eu vivo.

C – Análise da metafunção ideacional

O refrão da cantiga em questão aparece somente na primeira estrofe, mas sua ocorrência é indicada nas demais, portanto, vamos considerar cada uma de suas repetições para a análise. Em muitas outras cantigas, o refrão também aparece apenas uma vez, geralmente no fim da primeira estrofe, contudo, devemos considerá-lo sempre que ocorrer (nesse caso a cantiga é chamada de ‘cantiga de refrão’). A presença física do refrão não é necessária desde que o gênero, sintaxe, semântica e versificação corroborem sua existência.

A análise do sistema de transitividade, especificamente a ocorrência dos processos, apresenta os seguintes resultados:

CBN 506; CV¹ e CV² 89	Processos
En grã coyta senhor	
Que peior que mort' é	relacional: atributivo
Vivo per boa fe,	comportamental
E polo voss' amor	
Esta coita sofr' eu	comportamental
Por uos senhor q eu	
Vi Polo meu grã mal	mental: perceptivo
E melhor mi sera	relacional: atributivo
De morrer p vos ia	existencial

E pois me deus no val	mental: emotivo
Esta coita sofr' eu	comportamental
Por uos senhor q eu	
Polo meu grã mal ui	mental: perceptivo
E mays mi ual morrer	relacional: possessivo
Ca tal coita sofrer	comportamental
Pois p'meu mal assy	
Esta coita sofr' eu	comportamental
Por uos senhor q eu	
Vi p mal grã mal demi,	mental: perceptivo
Poys tã coytad' and' eu	relacional: atributivo

Quadro 16: Levantamento de processos: CBN 506 (edição de Machado).

O eu-lírico da cantiga, assim como em todas do gênero amor (com raríssimas exceções), é o trovador, portanto, ele é o participante da 1ª posição na maioria dos casos. Nesta cantiga o trovador ocupa as primeiras posições nas orações (Comportante, Experienciador, Portador), afinal, é ele quem sofre, quem ama e quem deseja a morte. Apenas Deus, por determinações religiosas, quando surge na oração, coloca o eu-lírico como segundo participante.

I) Processo mental

O TROVADOR (eu-lírico) como EXPERIENCIADOR:

PERCEPTIVOS: o açoite de ter visto a donzela, o que desencadeou seu mal:

Vi Polo meu grã mal

Polo meu grã mal *ui*

Vi p mal grã mal demi,

DEUS como EXPERIENCIADOR:

E pois me deus no *val*

II) Processo relacional

O TROVADOR (eu-lírico) como PORTADOR:

ATRIBUTIVOS: os atributos são todos negativos, assim como na maioria das cantigas:

Que peor que mort' é
 E melhor mi *sera*
 E mays mi *ual* morrer
 Poys tã coyad' *and'* eu

III) Processo comportamental

O TROVADOR (eu-lírico) como COMPORTANTE:

Vivo per boa fe,
 Esta coita *sofr'* eu
 Esta coita *sofr'* eu
 Ca tal coita *sofrer*
 Esta coita *sofr'* eu

IV) Processo existencial

O TROVADOR (eu-lírico) como EXISTENTE:

De *morrer* p vos ia

V) Processo material e verbal

A cantiga não apresenta nenhum processo verbal nem material. Neste caso, a ausência dos materiais pode ser explicada pela intenção do trovador: enquanto fenhedor, pouco pode fazer em relação à situação. Também é um artifício peremptório para elevação do sentimento de prostração do poeta.

3.3 Procedimentos de análise: metafunção interpessoal

A análise da metafunção interpessoal se divide em quatro partes:

- a) analisar a estrutura do Modo. O esforço foi contabilizar em cada cantiga a proporção de orações declarativas, declarativas negativas, imperativas, interrogativas do tipo 'Qu-' e interrogativas do tipo 'sim/não';
- b) no que tange as Relações, identificamos os verbos modais de modalização e modulação 'querer' e 'poder' e a incidência dentro de cada gênero;
- c) para a análise do appraisal, identificaremos os *appraisals* de Afeto, Julgamento e Apreciação em algumas cantigas e os contabilizaremos para verificar sua incidência em cada gênero;

d) a partir das informações anteriores, e embasados nos conceitos de heteroglossia, monoglossia, comentaremos sobre a Logogênese (Halliday, 1994) e Ressonância (Thompson, 1998) em ambos os gêneros. Comentaremos o que isso significa em termos das relações entre os participantes e as restrições de cortesia para fenhedor e precador e, outrossim, o que advém dos dados de inusitado e/ou surpreendente.

A alta ou baixa incidência dos verbos modais, associados à Teoria da Polidez (Brown e Levinson, 1986), aos pressupostos teóricos de Bakhtin (1935, 1981, 1953, 1986) e à teoria do *Appraisal* (1992, 2003), ajuda-nos a entender o nível de 'distanciamento' entre donzela e trovador nas cantigas de amor e amigo. A monoglossia ou heteroglossia dos gêneros serão medidas através deste exame.

As estruturas do Modo, por sua vez, formam um cenário ideal para o entendimento do princípio de Ressonância (Thompson, 1998). A repetição de certas estruturas, nesse caso as orações, auxilia na construção de um eco no texto. Por exemplo, a recorrência de declarativas negativas cria um clima de negatividade e pessimismo, paralelamente, muitas imperativas próximas umas às outras reverberam num tom monoglóstico e enfático no texto.

4. APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Este capítulo é reservado à apresentação e discussão dos resultados obtidos na análise das cento e quatro (104) cantigas galego-portuguesas de D.Dinis; sendo as mesmas subdivididas em cinqüenta e duas (52) cantigas de amor e outras cinqüenta e duas (52) de amigo. Cada gênero será analisado separadamente. Também parafraseamos em notas de rodapé os exemplos de difícil interpretação e as análises da metafunção ideacional estão contidas no CD-ROM em anexo neste trabalho.

Primeiramente, levantaremos a freqüência dos tipos de processo (Halliday, 1994) verificando quais são os mais e menos freqüentes e o porquê disso. A categorização das ocorrências levará em conta a posição dos principais participantes das cantigas e o que isso significa. Em seguida, se dará a análise da metafunção interpessoal, com o levantamento dos tipos de oração e verbos modais. Ao longo de ambas as análises, relacionaremos: os resultados obtidos com a estrutura genérica das cantigas, a cortesia e os posicionamentos corteses admitidos pelo trovador.

A última análise buscará identificar, quantificar e qualificar os elementos de *Appraisal* em alguns cantares e, em seguida, confrontar os resultados com o monumento da cortesia e os posicionamentos presentes em cada gênero.

4.1. Os processos da transitividade nas cantigas de amor

Iniciamos apresentando um levantamento dos tipos de processo nas cantigas do gênero amor:

Processo	Nº de ocorrências	%
Mental	414	35,41

Relacional	331	28,31
Material	229	19,58
Verbal	97	8,29
Existencial	56	4,79
Comportamental	42	3,59
Total	1169	100

Quadro 17: Os processos da transitividade nas cantigas de amor.

O quadro 17 mostra a distribuição dos processos pelas cantigas de amor. Os processos mentais são os mais freqüentes, seguidos dos relacionais. Os materiais são o terceiro tipo de processo mais freqüente, seguidos dos verbais. Os processos existenciais e comportamentais são, respectivamente, os tipos de processo com menor número de ocorrências.

Rememorando os estágios na expressão do cavaleiro descritos por Ceschin (1998) e compreendendo-os como os estágios na expressão do trovador, quando falamos em cantigas de amor, devemos ter em mente o estágio de fenhedor e todas as implicaturas disso. Dom Dinis, em suas cantigas de amor, incorpora a figura do fenhedor e, como dito anteriormente, ‘ama’, ‘sofre’, ‘suspira’, mas não revela seu sentimento à donzela. Essa contenção do sentimento explica a falta de ação do trovador, o que, por conseguinte, explica a maior incidência dos processos mentais e relacionais nas cantigas.

O eu-lírico de D.Dinis, preso às amarras da cortesia, via-se impelido a descrever seu estado de alma (processos relacionais) e, principalmente, utilizar os processos mentais no sentido de manifestar basicamente: (a) o estado mental de prostração e dor; (b) o açoite de ver e ouvir (ou ter visto e ouvido) a donzela; (c) o pensar na donzela e seus conflitos internos; (d) o desejar, o querer e não-querer da amada. Cada um desses movimentos serão esmiuçados a seguir.

Os processos materiais, verbais, existenciais e comportamentais, em menor proporção, também auxiliam na construção da imagem do fenhedor. Veremos como atuam para reforçar a condição do trovador em todas as cantigas de amor do corpus.

4.1.1 Processos mentais

As cantigas de amor apresentaram processos mentais do tipo: emotivos, cognitivos, perceptivos e desiderativos. Na maioria dos casos (258 de 414 orações), é o trovador D.Dinis, como eu-lírico, quem aparece na posição de Experienciador nas cantigas. A donzela aparece freqüentemente no mesmo papel, porém, há a ressalva de surgir como Experienciador pela voz do trovador, ou seja, é ele quem diz por ela. Raramente Deus aparece na mesma posição e outros tipos de participante são igualmente raros.

4.1.1.1 O trovador (eu-lírico) como Experienciador

Com o trovador como Experienciador, temos os processos mentais do tipo: emotivos, perceptivos, cognitivos e desiderativos.

Através dos processos mentais emotivos, o trovador salienta sua dor, seu amor e sentir. O processo emotivo, apesar da baixa incidência (7,72%), contribui muito para a construção da figura do fenhedor, afinal, o pesar e o amor – marca desses processos – são essenciais para a maioria das cantigas, pois desencadeiam inúmeros outros processos. Por exemplo, o que se diz (processo verbal), o que se pensa (processo mental cognitivo), o que se faz (processo material), etc., ocorrem em função de um ‘sentir amor’ (“Amor fez a min *amar*,” - cantiga XLIX) e/ou um ‘sentir pesar’ (“par Deus, senhor, a min *pesa* muit’ en;”¹³ - cantiga XLVIII).

Juntamente com os cognitivos, os mentais perceptivos são muito comuns com o trovador como Experienciador, são setenta e nove (79) ocorrências, 19,08% do total de processos mentais. Podemos encontrar justificativa para tantos processos deste tipo se na imagem comum nos cancioneiros líricos do trovador que ‘vê/ouve’ (ou ‘viu/ouviu’) sua donzela (“des que a non *vi*, non er vi *pesar*”¹⁴ - cantiga XVIII). Ou ainda, quando manifesta a visão hipotética ou impossibilidade de poder ver ou ouvir sua amada: “E se uos *uir*, poys que ia moir assy,”¹⁵ - cantiga XXV.

Tal figura é tão recorrente, que pode ser encarada tranqüilamente como um estágio opcional (Halliday & Hasan, 1989; Swales, 1990) do gênero cantiga de amor na obra de D.Dinis, quiçá de todo o universo trovadoresco. Estágio opcional

¹³ Paráfrase: por Deus, senhora, isso *pesa* muito a mim

¹⁴ Paráfrase: desde que não a vi, não tive pesar novamente

¹⁵ Paráfrase: E se vos vir, pois que (conj. causal) já morro assim,

com ressalvas, pois mesmo nas cantigas em que não ocorre, esse momento fica subentendido num passado recente. ‘Ver’ e/ou ‘ouvir’ a donzela é uma espécie de gatilho para o sofrimento do trovador. Como não há aproximação entre o adorador e a adorada, a visão da donzela é o ápice dessa aproximação em todos os sentidos. Também é tido como o momento em que o amor é desencadeado no coração do trovador e, paradoxalmente, entendido como o início de seu sofrimento mediante a impossibilidade de realização desse amor. A falta de visão/audição da amada é, às vezes, entendida como um castigo para o trovador, pois este seria seu único regozijo. Esse tipo de imagem varia muito pouco em nosso corpus:

a) tempo: a visão/audição da donzela pode ocorrer no tempo presente (“Senhor fremosa, *vejo-vos* queixar” - cantiga XLVIII), infinitivo (“non uos pes de uos *ueer*, ca tam”¹⁶ – cantiga XXV) e, na grande maioria dos casos, no passado (“*Vi* por gran mal de mi” – cantiga I);

b) atmosfera: a atmosfera que envolve essa visão/audição pode ser positiva para o trovador (“Outro prazer/ Nunca *veram* estes olhos meus” - cantiga XXV) ou, como na esmagadora maioria dos casos (74 de 79), negativa (Hu non uir uos, que eu por meu mal *ui*.¹⁷ – cantiga XIX).

Os processos mentais cognitivos são os mais abundantes nas cantigas de amor nessa configuração: trovador = Experienciador. São noventa e oito (98) ocorrências (23,67%) e surgem, fundamentalmente, para o trovador representar:

a) o pensar em sua situação e em sua donzela, bem como demonstrar conformidade e inconformidade com essa situação: “Ca sey eu ben que mi non falara,”¹⁸ - cantiga XVII (81 ocorrências desse tipo, totalizando 19,56% do total de mentais);

b) a incerteza diante do futuro e sobre o que a donzela pensa/acha dele em seis (6) orações: “E non sey quando uos ar ueerey”¹⁹ – cantiga II;

c) a ênfase da incapacidade do trovador em duas (2) orações: “Que uos non posso, nen sey, diz[er] qual,” - cantiga V;

¹⁶ Paráfrase: não peso de vos ver, pois tão...

¹⁷ Paráfrase: Onde não vos vir, (vós) que eu vi por meu mal.

¹⁸ Paráfrase: Pois eu sei bem que (você) não me falara,

¹⁹ Paráfrase: E não sei quando vos verei novamente.

d) o enlouquecimento (ou não) do trovador em virtude de tanto pesar em nove (9) ocasiões, como em “*Perdi o sen, o [u] non poss estremar*”²⁰ – cantiga XIII (metáfora do processo: = enlouquecer).

A última categoria, os processos desiderativos, é igualmente fundamental para configurar toda a atmosfera das cantigas de amor. Anteriormente dissemos que D.Dinis, assumindo o papel de fenhedor, não poderia quebrar as regras de cortesia, por isso, colocava-se decisivamente em posição inferior em relação à donzela. Isso lhe possibilitava tão somente aspirar por um amor impossível, ou, indo ainda mais longe, aspirar por um ‘poder amar’. Os cinquenta e cinco (55) processos mentais desiderativos representam, como veremos adiante, o limite para o grau de fenhedor. Através destes processos, D. Dinis (o eu-lírico) expressa seus desejos e vontades.

O fenhedor, ao contrário do que se possa imaginar, estabelece sim comunicação com sua donzela, ou seja, dirige-se diretamente a ela. Entretanto, como adverte Ceschin (1998), o elo de comunicação é muito primário e se assemelha a ‘balbucios’, através dos quais o trovador, tal qual uma criança – 1º estágio da formação do trovador – experimenta, ensaia, pedindo a mercê de sua amada. Quando da análise da metafunção interpessoal, explicaremos como que se caracteriza essa comunicação, já que os verbos de desideração também têm significado interpessoal (tidos como verbos modais). De antemão, podemos dizer que a cortesia permanece presente nesse contexto criando uma zona de afastamento entre trovador e donzela, pois, nas orações em que ambos figuram como participantes, os verbos modais e as estruturas gramaticais de hipótese, como por exemplo, as condicionais, asseguram o distanciamento entre os interlocutores:

“Se uos grau [h]e de uos eu ben *querer*”²¹ – cantiga VI; “Ca tan muito *desejer*”²² - cantiga VIII.

4.1.1.2 A donzela como Experienciador

²⁰ Paráfrase: Enlouqueci, de tal forma que não posso diferenciar (calcular)

²¹ Paráfrase: Se é grave a vós de eu vos bem querer

²² Paráfrase: Pois tão muito desejei

A donzela (objeto de adoração do trovador) aparece na posição de Experienciador em bastantes orações, todavia, a representação da experiência por meio do processo mental, nesse caso, ocorre pela ótica do trovador. É ele quem, via de regra, diz o que sua amada ‘sente’, ‘pensa’ e ‘deseja’. Tal artifício retórico possibilita ao trovador usar o segundo participante (a donzela) para auxiliá-lo em sua argumentação, consolidando o seu ponto de vista e não o dela (E, sabendo que vos *prazeria/que u vós morassedes, morasse*,²³ - cantiga XLVI).

A coita de amor (marca do gênero cantiga de amor) e a condição de ‘sofredor’ do trovador são asseguradas nas orações nas quais a donzela surge na primeira posição de participante. Esse tipo de construção amplifica o sofrimento do trovador e o coloca numa posição de vítima, na mesma proporção que coloca a donzela na posição de algoz do trovador.

Todos os fatores supracitados fazem-nos pensar sobre a posição de fenhedor. O eu-lírico não apenas ‘fenhe’ e ‘balbucia’ por amor, mas, de uma forma muito sutil, julga negativamente sua amada quando a coloca repetidamente nessa posição (c.f. princípio de Ressonância: Thompson, 1998). A experiência mental da donzela, não sendo revelada diretamente pela mesma, funciona para o trovador dizer sobre si mesmo, de sua posição de ‘coitado’, através da voz do outro.

Encontramos em todo o corpus poucos processos emotivos com a donzela como Experienciador, apenas treze (13), sinal de que o eu-lírico ousa entrar na mente, mas não questiona muito os sentimentos da amada. Quando ocorrem, esses processos afirmam que a donzela não ‘pesa’ (i.e. não se compadece) da dor do trovador: “de vos amar non vos pês en,” – cantiga III.

A maioria dos processos com a donzela como Experienciador são cognitivos (vinte e oito [28]). Alguns destes processos giram em torno do apelo e pedido do trovador para que a donzela ‘entenda’ seu estado de prostração: “Que *ueiades* como de uos estou” (metáfora do processo: = entender) - cantiga II; “se a Deus e a vós *prouguesse*,” - cantiga XLVI).

Os demais cognitivos (dezesesseis processos [16]) trazem a perspectiva do trovador sobre o pensar da donzela em relação a si mesmo. Ao contrário dos exemplos anteriores, nesse caso, o trovador entra na mente da amada e deduz o que a donzela pensa: “E *poys mentes non metedes/No* meu mal, non

²³ Paráfrase: E, sabendo que a vós *prazeria/que onde vós morasse, (eu) morasse*,...

corregedes”²⁴ (metáfora do processo: = pensar) – cantiga XLII; “Mays, poys uos mi ben *sabedes*/O torto que mi fazedes,”²⁵ – cantiga XLII.

Os processos mentais perceptivos são poucos, apenas dois (2) com a donzela como Experienciador e parecem não contribuir decisivamente na argumentação: “que nunca vio omen tanto,” – cantiga XLVII; “quando m’est’ oíu dizer,” – cantiga L.

Os processos mentais desiderativos (6,52% do total) expressam o ‘desejar’, o ‘querer’ da donzela em relação ao trovador. É importante notar que o trovador, novamente, se coloca na posição de vítima, aumentando assim a negatividade e a dramaticidade, características do gênero cantigas de amor: “Hua molher, que me *quis e quer* mal” – cantiga XXIV; “que mi *queredes* peor d’outra ren,”²⁶ - cantiga XXVI.

As orações imperativas com processos mentais informam o apelo do trovador para que a donzela dê credulidade a seu sentimento, ou se compadeça de sua dor. As escassas vinte e três (23) orações imperativas ocorrem com processos de cognitivos e também com o emotivo ‘doer’. Apenas sete (7) desses processos são suavizados com o verbo modal ‘querer’: “Queredes uos de min *doer*” – cantiga XXXII.

A presença de orações imperativas não caracteriza propriamente a quebra da cortesia, nem contraria os ideais do fenhedor. As imperativas usadas com processos mentais não indicam exatamente uma ordem, mas uma espécie de pedido, nesse caso, o trovador pedindo o entendimento ou compadecimento de sua donzela: “Ca ben *creede* que outro prazer”²⁷ – cantiga XXV; “*doede*-vos algun dia” – cantiga LI.

4.1.1.3 Deus como Experienciador

Em sua posição de participante opcional, Deus surge raramente como Experienciador nesse tipo de cantiga (dezessete [17] processos). O trovador recorre a Deus como aquele que ‘quer’ que as coisas sejam como são (“e pero *quis* Nostro Senhor.” – cantiga XXXIX) e aquele que ‘sabe’ do drama do trovador

²⁴ Paráfrase: E pois não *coloca na* mente (pensa)/No meu mal, corrige-se (melhora)

²⁵ Paráfrase: Mas, para mim você bem sabe/O mal que mi faz

²⁶ Paráfrase: que me quer pior do que (qualquer) outra coisa

²⁷ Paráfrase: Pois creia bem que outro prazer ...

(“mais Deus, que *sab’* o gran torto” – cantiga XLIX). O uso de Deus como Experienciador é outro recurso usado para enfatizar o drama do trovador e aumentar o tom negativo do gênero, o trovador chega inclusive a dizer que sua coita é uma vingança de Deus (“E *quer* se Deus uingar assy,/Como Lhi *praz*, per uos en mi.”²⁸ – cantiga XLIII), ou seja, Deus não intercede por ele, pelo contrário, não o ajuda e chega a prejudicá-lo.

Em cinco (5) ocasiões ocorre a expressão idiomática: ‘me valha Deus’ (cantigas I, IV, V, VII e XLVII).

4.1.1.4 Outros casos

Fora o que apresentamos anteriormente, alguns outros casos de processos mentais apresentam participantes diferentes e/ou transmitem outros sentidos. São muito poucos (5,79% do total), lista-se: a) a Expressão idiomática. “mia senhor, fé que *devedes*,” na cantiga II (“mia senhor, fé que *devedes*,”²⁹); b) o trovador coloca outro homem como Experienciador para falar de si mesmo, como recurso retórico na cantiga IX (“Un tal ome *sei* [eu] que preto sente”³⁰); c) o Experienciador: ‘nenhum homem’ e ‘algum homem’ também usado na argumentação da cantiga XXXI (“nen er sei quen m’o *crevesse*,”³¹); e) na cantiga XXVI, o trovador ilustra seu amor com a imagem de Tristão e Isolda (“Tristan sei ben que non *amou* lseu”); enfim, g) existem alguns casos em que o Experienciador é indeterminado (alguém) – cantigas: XXVII, XXVIII, XVIII, XXXI e XXXII (“... non sey eu que[n]/O *uerra* que non *entenda* que non”³²).

A cantiga XXVI é um exemplo da supremacia de processos mentais e o que, em geral, expressam. Vejamos:

Cantiga XXVI (CBN 522 bis) – edição de Machado (1970)	Metafunção ideacional	Significados construídos
	Tipo de processo	
Senhor fremosa e de mui loução		
coraçõ, e queredes-vos doer	Mental: emotivo	pedido do amor
de mi, pecador, que vos sei querer	Mental: desiderativos	querer do trovador
melhor ca mi; pero sõo certão	Relacional: atributivo	trovador: estar certo
que mi queredes peor d’outra ren;	Mental: desiderativo	donzela quer mal

²⁸ Paráfrase: E Deus quer se vingar em mim por vós, como Lhe agrada.

²⁹ Paráfrase: Minha senhora, pelo amor de Deus.

³⁰ Paráfrase: Um tal homem sei que sente preto (sente mal)

³¹ Paráfrase: Não sei quem me acreditaria.

³² Paráfrase: ...não sei eu quem a verá/que não entenda...

pero, senhor, quero -vos eu tal ben	Mental: desiderativo	trovador quer bem
Qual maior poss' , e o mais encoberto	Relacional: atributivo	incapacidade do trovador
que eu poss' ; e sei de Brancaflor	Relacional: atributivo/ Mental: cognitivo	incapacidade/ saber do trovador
que lhi non ouve Flores tal amor	Mental: emotivo	metáfora: ela não ama
qual vos eu ei ; e pero são certo	Mental: emotivo/ Relacional: atributivo	Metáfora: ele ama/ está certo disso
que mi queredes peor d'outra ren;	Mental: desiderativo	donzela quer mal
pero, senhor, quero -vos eu tal ben	Mental: desiderativo	trovador quer bem
Qual maior poss' ; e o mui namorado	Relacional: atributivo	Incapacidade do trov.
Tristan sei ben que non amou lseu	Mental: cognitivo/ Mental: emotivo	saber do trovador/ Tristão amou Isolda
quant' eu vos amo ,esto certo sei eu;	Mental: emotivo/ Relacional: ident.	ama mais que Tristão/ sabe disso
e con tod' esto sei , mao-pecado,	Relacional: ident.	sabe (o mal)
que mi queredes peor d'outra ren;	Mental: desiderativo	donzela quer mal
pero, senhor, quero -vos eu tal ben	Mental: desiderativo	trovador quer bem
Qual maior poss' ; e tod'aquest' aven	Relacional: atributivo/ Relacional: atributivo	incapacidade/ tem mal
a min, coitad' e que perdi o sen.	Mental: cognitivo	elouquecimento dele

Paráfrase: Senhora formosa e de muito vistoso/coração, e queira vos doer/de mim, pecador, que vos quero/melhor que eu; mas estou certo/que mi quer pior que (qualquer) outra coisa/mas, senhor, eu vos quero tal bem/Qual maior (eu) possa, e o mais fingido/ que eu puder; e sei de Branca flor/ que tal amor não teve flores para você/ como por você eu tenho/ mas estou certo/que mi quer pior que (qualquer) outra coisa/mas, senhor, eu vos quero tal bem./Qual maior posso; e o muito namorado/Tristão sei bem que não amou Isolda/quanto eu vos amo, isto certo sei eu/ e com tudo isto sei, que infelicidade,/ que mi quer pior que (qualquer) outra coisa/mas, senhor, eu vos quero tal bem/Qual maior posso; e tudo isto vem/a mim, coitado e que enlouqueci.

*O refrão desta cantiga contém certo veneno. “Tal” poderia significar “tão grande”, porém, no contexto em que está (“tal... qual”), geralmente, equivaleria ao comparativo de igualdade. Sendo assim, interpretar-se-ia o trecho como: “Ela o quer pior que qualquer outra coisa” e ele a quer “tal bem qual ela o quer, o maior que puder”, ou seja, lhe devolveria o sentimento. A ocorrência de “encoberto” é estranha nesse contexto e confirmaria essa leitura, bem como a imagem de Tristão que não amou Isolda da mesma forma que ele a ama – porque o trovador a ama mais? Ou porque não a ama? Ambas as respostas são possíveis. A se considerar a leitura negativa, esta cantiga seria um escárnio de amor.

4.1.2 Processos relacionais

Os processos relacionais, o segundo em número de ocorrências, trezentos e trinta e um (331) processos (28,31% de ocorrência), reforçam o tom negativo das cantigas de amor. Esse tipo de processo expressa ‘estado’, e como nosso trovador é o eu-lírico usual no gênero, é natural que um grande número de processos diga respeito à sua situação. Por outro lado, a condição de fenhedor restringe as possibilidades de D.Dinis, tornando o gênero cantiga de amor um tanto ‘egocêntrico’ para o eu-lírico. Veremos que as ocorrências apresentam

quase sempre uma situação negativa para o trovador, seja através dos processos identificativos ou atributivos, seja com o trovador ou a donzela como participante da 1ª posição.

Nossa categorização levou em conta não apenas os processos e participantes, mas também o tipo de atributo. Devido a pouca variação, as ocorrências listadas a seguir são correspondentes às vinte (20) primeiras cantigas do corpus.

4.1.2.1 O trovador (eu-lírico) como Portador

A maior parte dos processos relacionais nesse gênero são atributivos, em especial os intensivos. Tal proporção deve-se ao fato do trovador buscar qualificar seu estado, também, justamente por isso, quase a totalidade dos atributos coloca o trovador numa situação negativa perante a donzela, Deus e, sobretudo, o leitor/ouvinte. O trovador não dá atenção à situação da donzela. A presença da donzela como Portador é tão rara, que nas vinte (20) primeiras cantigas do corpus há apenas uma ocorrência desse tipo: “e por ben que vos *estará*,” - cantiga III.

Igualmente rara nas primeiras vinte (20) cantigas do corpus, é a presença de atributos positivos para o trovador. Apenas em uma (1) cantiga isso acontece:

“trobo por vós que sempr’ amei,/mais o gran sabor que m’end’ei”³³ (Cantiga IV)

trobo por vós que sempr’ amei, / mais	<i>o gran sabor</i>	que	m’	end’	ei
	Atributo (grande prazer)		Portador		Processo relacional atributivo possessivo

Todos os demais processos com o trovador como Portador, trazem-no acompanhado por um atributo negativo, como, por exemplo, em:

<i>tan coitad’</i>	and’	eu.
Atributo	(metáfora do processo: = ter) Pr: rel. atributivo intensivo	Portador (a morte)

Cantiga I

³³ Paráfrase: Trobo por vós que sempre amei,/mas a grande satisfação que eu *tenho* disso.

(eu)	leuo	<i>tanto mal</i>
Portador (desinência verbal)	(metáfora do processo: = ter) Pr: rel. atribut. poss.	Atributo

Cantiga V

Portanto, podemos dizer que os processos relacionais comprovam o tom extremamente negativo (c.f. princípio da ressonância; Thompson, 1998) da cantiga de amor. Retomando o posicionamento cortês de fenhedor, vemos o eu-lírico na condição recorrente de lamentar seu 'estado'.

O trovador surge muito raramente no papel de Beneficiário. Mais uma vez, um atributo negativo é direcionado a ele em todas as ocorrências:

<i>Tam muyto mal</i>	mi	fazedes,	senhor,
Atributo	Beneficiário	Pr: rel. atribut.	Portador (a morte)

Cantiga V

“Se uos grau [h]e de uos eu ben querer/Grau est (eh) a mi,”³⁴ (cantiga VI)

Se uos grau [h]e de uos eu	ben querer
	Porta...

<i>Grau</i>	est	(eh)	a mi
Atributo	...dor	Pr: rel. atribut. intensivo (implícito)	Beneficiário

Tal é a intenção do trovador em expressar seu estado, que, exclusive o trovador como Portador ou Beneficiário, temos somente:

a) dois (02) processos relacionais com a donzela como Beneficiário, com atributo positivo. O que surpreende, pois é um dos elementos que comprovam que a donzela não é a grande preocupação das cantigas de amor de D.Dinis:

“eu aja de vós grado”³⁵ (cantiga III)

eu	aja	de vós	<i>grado</i>
Portador	Pr: rel. atribut. possessivo	Beneficiário	Atributo

Cantiga III

Uos	(eu)	ey	<i>amor</i>
Beneficiário	Portador (desinência verbal)	Pr: rel. atribut. possessivo	Atributo

³⁴ Paráfrase: Se é grave a vós de eu vos bem querer/Grave isto (é) a mim.

³⁵ Paráfrase: eu tenha grado de vós

Cantiga VI

b) três (03) processos relacionais com determinadas nominalizações como Portador, as quais, na verdade, são metonímias do trovador. Exemplo:

Tam muyt	[h]e	<i>o mal</i>
Atributo	Pr: rel. atribut. intensivo	Portador

Cantiga V

4.1.3 Processos materiais

Os processos materiais apresentam essencialmente três (03) participantes: o trovador (eu-lírico), a donzela e Deus (participante opcional). De forma análoga ao que ocorre com os dois processos anteriormente apresentados, o trovador como fenhedor está quase sempre em desvantagem: surge pouquíssimas vezes como Ator, preferindo aparecer nas posições de Meta e Beneficiário como vítima. O desenho desta macro-estrutura ainda apresenta a donzela na posição de Ator, acompanhando ideologicamente os processos mentais e relacionais, como aquela que não apenas ‘quer’ ou ‘é’, mas também ‘faz’ o mal ao trovador. Nesse tocante, verifica-se que o recurso da Ressonância (Thompson, 1998) age como um elemento de persuasão, pois reforça o argumento central do gênero cantigas de amor: o imenso penar do eu-lírico.

Quando o trovador é Ator e a donzela Meta ou Beneficiário, ela não é ameaçada pelo trovador, exceto em uma (1) oração do corpus. O ‘fazer’ do eu-lírico enquanto fenhedor é muito restrito, além de muito modalizado. Limita-se a falar de sua incapacidade de ‘fazer’ qualquer coisa, senão:

- a) matar-se (e.g. “Ca tal [h]e que ante sse *matara*”³⁶ – cantiga XVII);
- b) calcular seu mal (e.g. “Que non poss oi en mi osmar,”³⁷ – cantiga XXIX);
- c) fazer algo inexpressivo ou ir por seu amor (e.g. “E, quand el *uen* hu uos sodes, razon”³⁸ – cantiga XXVII).

³⁶ Paráfrase: Pois tal é que antes (de preferência) se *matara*

³⁷ Paráfrase: Que não posso hoje *calcular* em mim,

³⁸ Paráfrase: E, quando ele vem onde você está, *razon*...

4.1.3.1 Deus como Ator

O universo teocêntrico do período medievo pode ser a explicação para a presença de tantos processos materiais com Deus como Ator, oitenta e duas (82) ocorrências (35,80%). Deus é o feitor do mundo e sua presença se comprova no dia-a-dia do homem medieval. Portanto, o ‘fazer’ de Deus desencadeia muitos outros processos, por exemplo: o ‘ser’ (processo relacional), o ‘sentir’, ‘pensar’ e ‘querer’ (processos mentais), o ‘dizer’ (processo verbal) da donzela e do trovador são também obras do ‘fazer’ de Deus, o único com poder de entrar na mente dos demais participantes e mudar o quadro apresentado.

Surpreende pensar que, apesar de toda a religiosidade da época e da censura eclesiástica, o eu-lírico apresenta Deus como seu algoz. Deus ‘faz’ o trovador ‘ver’ e ‘sofrer’ por sua amada e, de certa forma, é responsável pelo seu mal; apenas lhe é favorável nas condicionais, ou seja, hipoteticamente. Já em relação à donzela, todas as orações, exceto 1, são favoráveis à donzela.

Alguns processos que poderiam ser entendidas como metáforas de outros processos, como por exemplo, o verso: “me queira *põer consselh’* i” – cantiga XXXV, poderia ser entendida como processo verbal (‘aconselhar’). Muito embora ‘poer conselho’ seja uma estrutura estabelecida do galego-português, naturalmente entendida como ‘aconselhar’, nesse caso, o entendimento literal do processo é preferível, pois Deus não ‘aconselha’, mas ‘coloca conselho’ na cabeça de alguém.

Nas cantigas de amor, quando Deus é Ator e o trovador (eu-lírico) é Meta ou Beneficiário, as orações expressam:

1) Em onze (11) processos, uma espécie de pedido do trovador para que Deus interceda (faça algo) por ele - o que é positivo para o trovador, embora hipotético: “(rogo) que El m’ajud’ en tan forte” (Meta = eu-lírico [sublinhado]) – cantiga XLIX; “que mi ten, mi dê conorto”³⁹ (Beneficiário = eu-lírico [sublinhado]) – cantiga XLIX;

³⁹ Paráfrase: que me tem, me *dê* conforto (prazer;satisfação).

2) em dez (10) processos um ‘fazer sofrer’ mais direto e enfático. Nesses casos o trovador apresenta seu sofrimento como um castigo deliberado de Deus: “Ben SSe *vinga* per uos en mi.” (Meta = eu-lírico [sublinhado]) – cantiga XLIII;

3) em três (03) processos, um ‘fazer sofrer’ através do amor ou ‘fazer ver a donzela’. O trovador parece responsabilizar Deus por sua situação (algo negativo para o trovador): “Que mi fez en mi uos fazer ueer.”⁴⁰ (Meta = eu-lírico [sublinhado]) – cantiga II;

4) em dois (02) processos, um pedido a Deus para que o ‘mate’, ou o livre da morte, como em: “que mi queira *dar guarida*/de morte...”⁴¹ (Beneficiário = eu-lírico [sublinhado]) – cantiga XLIX.

Contrariamente ao que ocorre quando o eu-lírico é Meta ou Beneficiário, quando é a donzela quem ocupa essas posições e Deus é Ator, a situação que se apresenta a ela é positiva. O ‘fazer’ de Deus nessa situação expressa:

1) em quarenta e oito (48) processos, o bem e a perfeição empregada por Deus no ato de ‘fazer’ a donzela, ou o bem que o Senhor ‘deu’ e ‘colocou’ nela: “contra yós, que El fez *valer*” (Meta = donzela [sublinhado]) – cantiga XXXV; “(Deus) que vos fez de ben comprida,”⁴² (Meta = donzela [sublinhado]) – cantiga LII;

2) em cinco (5) orações, o cuidado de Deus para com a donzela: “*Guisar lh ia* Nostro Senhor”⁴³ (Meta = donzela [sublinhado]) – cantiga XVI.

Apenas cinco (5) processos não se enquadram nas duas situações anteriormente mencionadas. Na cantiga XV, Deus surge como que ‘dando’ poder à donzela (“Ca Deus uos *deu* end o poder”⁴⁴). No refrão da cantiga XLIII, o processo material indica que a vingança de Deus sobre o trovador é em benefício da donzela (“Ben SSe *vinga* per uos en mi.”). Na cantiga XLV, o trovador aventa a possibilidade de Deus ‘colocar’ no coração da donzela um ‘doer’ por ele (“Que, se Nostro Senhor/A mha senhor non *met* en cor/Que se de min doa, a mor”⁴⁵).

Em linhas gerais, com os processos materiais, Deus é um para a donzela...

Cedo; ca tal a **fez** Nostro Senhor,
de quantas outras no mundo son

⁴⁰ Paráfrase: Que me *fez* em mim vos fazer ver.

⁴¹ Paráfrase: Que me queira *dar* defesa de morte.

⁴² Paráfrase: (Deus) que vos *fez* completa de bem.

⁴³ Paráfrase: *Determinaria* (a ele), Nostro Senhor.

⁴⁴ Paráfrase: Pois Deus vós *deu* o poder sobre isso.

⁴⁵ Paráfrase: Que, se Nosso Senhor/A minha senhora non *met* en coração/Que se doa de mim, a mor

non lhi **fez** par, a la minha fé, non;
 e, poi-la **fez** das melhores melhor,
 rogu' eu a Deus que end' á o poder,
 que mi a **leixe**, se lhi prouguer, veer.⁴⁶
 Excerto da cantiga XXX (CBN 526) – edição de Machado (1970).

...e outro para o trovador:

Se eu a Deus mal mereci,
 Ben SSe **vinga** per uos en mi.
 Excerto da cantiga XLIII (CBN 529 bis) – edição de Machado (1970).

4.1.3.2 A donzela como Ator

Quando a donzela ocupa o papel de Ator nos processos materiais, as orações são utilizadas novamente para reforçar a posição de vítima do trovador, isso obviamente quando o eu-lírico aparece nas posições de Meta ou Beneficiário. Se o trovador não figurar entre os participantes, as orações expressam meramente um 'fazer' ou possibilidade de 'fazer' da donzela, fato identificado em apenas onze (11) situações.

A força do processo material é um argumento muito forte nas cantigas de amor. Partindo do pressuposto de que a donzela é o objeto de adoração do trovador e de que sua função essencial deveria ser 'receber a admiração' do trovador, é surpreendente para o leitor encontrar orações que coloquem a donzela numa posição de Ator agindo em relação ao trovador, às vezes, de forma muito enfática (e.g. "pero m'este mal *fez* e mais *fará*," - cantiga XVIII). Na verdade, orações como a citada no exemplo anterior, parecem ter mais a função de sensibilizar o leitor para a situação do trovador e atribuir certa culpa disso à donzela.

Como afirmou Ceschin (1998), o papel de fenhedor pode ser comparado à posição da primeira etapa do grau de formação do. A partir desta reflexão, entendemos que o papel de vítima e de incapacidade, que o trovador pretende mostrar a todo o momento, é responsabilidade de sua donzela, tal qual a responsabilidade de uma mãe por uma criança até a puberdade. Inclusive o

⁴⁶ Paráfrase: Cedo; pois tal a fez Nosso Senhor,/de quantas outras no mundo existem/não a fez par, no que acredito, não/e pois a fez das melhores, a melhor,/ rogo eu a Deus que sobre isso tem o poder,/que me a deixe ver, se lhe prougues.

sentimento do amor, convencionalizado como uma atitude deliberada, às vezes, é culpa da donzela ou de sua beleza: “Tal mulher mi *fez* Amor” – cantiga XLIX. Dessa forma, temos novamente o eu-lírico como Meta e Beneficiário sempre numa situação negativa. Os quarenta e sete (47) processos nessa configuração, 20,52% de todos os materiais, são muitos e ressoam persuasivamente no texto (c.f. princípio de Ressonância; Thompson, 1998): “E mi nunca quisestes *fazer* ben,” (Beneficiário = trovador [sublinhado]) – cantiga XII; “e me quis e quer *matar*,” (Alvo = trovador [sublinhado]) – cantiga XLIX.

As únicas ocorrências, nesta categoria, cujas situações retratadas são positivas para o trovador, apresentam realizações hipotéticas, como desejos do trovador. São apenas oito (08) processos do tipo: “terria que.../non me *cambiaría*.”⁴⁷ (Beneficiário = trovador [sublinhado]) – cantiga XLVI.

4.1.3.3 O trovador (eu-lírico) como Ator

Apesar de o trovador figurar como Ator em processos materiais, ele não deixa de assumir o posicionamento de fenhedor, ou seja, ele continua sendo passivo ante a donzela. Os trinta (30) processos materiais (13,10%) que surgem nesse contexto não mostram que o trovador passa a ‘agir’ e a ‘fazer’, muito pelo contrário, são processos que enfatizam o desejo de se ‘matar’, a fuga, a vontade de ‘fazer’ e, sobretudo, a incapacidade de ‘fazer’. Resta-lhe ‘forçar o coração’, ‘se salvar’, ‘calcular a dor’, etc. Exemplos: “Grau est a mi, mays non poss al *fazer*.”⁴⁸ – cantiga VI; “Mays nunca pudi o coraçõn *forçar*” – cantiga XXII.

Em nosso trabalho, inicialmente, abraçamos a hipótese do trovador não dirigir-se diretamente à donzela quando assumisse o posicionamento de fenhedor, pois não poderia pleitear seu amor sem ferir as regras da cortesia. Para tanto, seria necessário que não ocorressem, ou ao menos fosse bem diminuto, o número de orações que trouxessem o trovador como Ator (no papel de fazer) e a donzela enquanto Meta ou Beneficiário (recebendo a ação de alguma forma). De fato, verificamos que em meio as duzentas e vinte e nove (229) orações com processo material, apenas oito (8) possuíam esses participantes nessas posições, mas, mesmo assim, todos os ‘fazeres’ do trovador são favoráveis à donzela:

⁴⁷ Paráfrase: teria (penso) que.../não me *trocaria*.

⁴⁸ Paráfrase: Grave isto (é) a mim, mas não posso *fazer* outra coisa.

1) O trovador diz do ‘fazer’ mal à donzela no passado: “Que lhi fiz Torto tam descomunal,”⁴⁹ (Meta = donzela [sublinhado]) – cantiga XXIII;

2) na única cantiga na qual a donzela é eu-lírico, diz: “quen vos foi aqui trager /pera m’irdes destorvar,”⁵⁰ (Meta = donzela [sublinhado]) – cantiga L;

3) o trovador diz da busca pela amada: “Se me matardes, ben uo lo busquey.” (Meta = donzela [sublinhado]) – cantiga XX;

4) a cantiga XXVII tem estilo e estrutura de cantiga de amigo, porém ideologicamente é uma cantiga de amor, portanto, apresenta uma característica única no corpus: o eu-lírico dessa cantiga é a amiga da donzela (confidente). Nesse contexto a amiga diz das ações do trovador: “En uos, amiga, quando ante uos uen,” (Meta = donzela [sublinhado]); “E, quand el uen hu uos sodes, razon” (Meta = donzela [sublinhado]);

5) o ‘fazer’ direcionado ao bem da amada: “Er saben que sempre uos serui/O melhor que pud e souby cuydar,”⁵¹ (Meta = donzela [sublinhado]) – cantiga XXXIII; “Senhor, por vosso vou eu.” e “assi que por vosso vou,” (Beneficiário = donzela [sublinhado]) – cantiga L.

4.1.3.4 Casos especiais

Quarenta e três (43) processos materiais (18,77% do total) apresentam outros participantes como Ator que não o trovador, a donzela ou Deus. Tais participantes, geralmente, representam metaforicamente os três participantes principais ou servem para contribuir na argumentação do trovador, no entanto, não são processos decisivos.

Na cantiga III “outras mulheres” é Ator, e na cantiga IV a condicional do refrão indetermina o Ator. Surgem outros casos de indeterminação usados na argumentação, nas cantigas XVI, XXXIX e L: “quen vos foi aqui *trager*” – cantiga L. Na cantiga LII, os “olhos” são Ator e metonímia do trovador (“que nunca estes olhos meus/*dormen*...”). Santa Maria aparece como Ator na cantiga LI, na posição comumente ocupada por Deus: “mais; e por Santa Maria,/que vos *fex* tan

⁴⁹ Paráfrase: Que lhe *fiz* maldade/ofensa tão anormal (grande)

⁵⁰ Paráfrase: quen vos foi aqui trazer /para *m’ir ofender*,

⁵¹ Paráfrase: Iguamente sabem que sempre uos servi/O melhor que pude e *soube cuidar*,

mesurada”⁵². O refrão da cantiga XXIII apresenta a personificação do “mandado” do trovador – Ator. Nas cantigas XXVI e XXIX a “coita”, representando o trovador é Ator. O “amor” e o “coração” surgem como Ator em vinte (20) ocasiões para representar o trovador. Uma análise ingênua talvez entendesse essas ocorrências como metonímias do eu-lírico. De fato, são metonímias, entretanto, discutimos anteriormente como o trovador, às vezes, responsabiliza a donzela pelo seu ‘fazer’, portanto, nesses casos, o “amor” soa como um feitiço e o “coração” como o órgão enfeitiçado. Ambos são responsáveis pelo ‘fazer’ do trovador, como se o próprio se eximisse de seus atos e ampliasse seu papel de vítima.

Um dos raros trechos nas cantigas de amor com sucessivos processos materiais representa o cenário que reproduzimos nesta seção, sobre o trovador e outros atores. Como outros elementos atuam na persuasão.

Processos materiais (em negrito)	Ator	Significados construídos
e queria-m’ en de grado quitar ,	trovador	vontade de fazer
mais non posso forçar o coraçõn,	trovador	incapacidade de fazer
Que mi forçou meu saber e meu sen;	coração	o coração força o trovador (cúmulo da posição de vítima)
des i meteu -me no vosso poder,	coração	Idem
e do pesar que vos eu vej’ aver,		
par Deus, senhor, a min pesa muit’ en;		
e partir-m’ia de vos querer ben,		
mais tolhe -m’ end’ o coraçõn poder,	coração	Idem
Que me forçou de tal guisa, senhor,	coração	Idem

Excerto da cantiga XLVIII (CBN 543) – edição de Machado (1970)

Paráfrase: e por isso (eu) queria me desobrigar de grado/mas não posso forçar o coração,/que forçou a mim, meu saber e meu juízo;/desde então me meteu em vosso poder,/e do pesar que eu tenho por vós,/por Deus, senhora, a mim pesa muito isso;/e me partiria (gostaria) de lhe fazer bem,/mas o coração me tira o poder disso,/que me forçou de tal maneira, senhora.

4.1.4 Processos verbais

Nossa expectativa inicial na análise dos processos verbais nas cantigas de amor de D.Dinis era encontrar um cenário que mostrasse um eu-lírico ‘tímido’, aparecendo poucas vezes como Dizente em orações com a donzela como Receptor ou Alvo. Por outro lado, esperávamos também poucas orações com a donzela como Dizente. Nossa suspeita se fundava na cortesia e nas barreiras

⁵² Paráfrase: mais; e por Santa Maria,/que vos fez tão mesurada

impostas ao trovador no papel de fenhedor (c.f. “Ca tal [h]e que ante sse matara/Ca mi falar se o sol cuydara.”⁵³ – cantiga XVII).

A análise comprovou que nossas suspeitas se concretizaram parcialmente. Nas cantigas de amor, apenas trovador e donzela ocorrem na posição de Dizente, sendo o trovador muito mais freqüente nessa posição (63 processos, 64,94%). Mesmo assim, a mera análise do sistema da transitividade (metafunção ideacional) não foi suficiente para visualizarmos a posição de fenhedor, já que o distanciamento entre donzela e trovador, nesse nível, se evidencia pelo uso muito freqüente de modalizações (metafunção interpessoal) nas orações quando a donzela é Alvo ou Receptor (exceto nas orações com o verbo no passado, pois a ação de ‘dizer’ já ocorreu), como, por exemplo, em: “Nen pesar, e quero (verbo modal) uos en *dizer*”⁵⁴ – cantiga XIII. Em contrapartida, as orações nas quais a donzela é Dizente, não estão modalizadas (e.g. “Ua pastor se queixava”⁵⁵). Detalhes sobre esse contraste virão à frente, na análise da metafunção interpessoal.

O número de processos verbais é fundamentalmente determinado pelo gênero das cantigas. Nesse caso, as cantigas de amor, por se tratar de poesia musicada (de refrão, coro ou ambos) implicam na ocorrência de muitas orações projetantes (52,5% do total). Ainda sim, o gênero cantigas de amigo apresenta mais orações projetantes devido à natureza dialogada do gênero, fato que quase nunca ocorre nas cantigas de amor.

Quanto a Deus, por sua condição, não figura como Dizente e o trovador raramente se dirige a Deus através do processo verbal.

4.1.4.1 O trovador (eu-lírico) como Dizente

Apesar da condição de fenhedor, o trovador tem muita voz nas cantigas de amor. Essa constatação é fruto do papel de eu-lírico desempenhado pelo trovador. Além disso, como vimos com os mentais e relacionais, sua situação é foco no gênero e essa egocentricidade pede o ‘dizer’ do trovador.

⁵³ Paráfrase: Pois tal está que antes se matara/que me *falar*, se somente isso pensara.

⁵⁴ Paráfrase: Nem pesar, e quero vos dizer sobre isso.

⁵⁵ Paráfrase: Uma pastora se queixava.

Dentre os sessenta e três (63) processos com o trovador como Dizente, quarenta (40) trazem a configuração: trovador = Dizente e donzela = Receptor ou Alvo, entretanto, afirmamos que o distanciamento entre esses participantes, obrigatório no gênero, se verifica através dos verbos modais. Apesar de a modalização ser matéria da metafunção interpessoal, vale informar que nos tempos presente e futuro, metade dos processos com a donzela como Receptor (13 de 26) apresentam verbos modais para preservar o distanciamento entre donzela e trovador (e.g. “E mha fazenda uos quero *dizer*”⁵⁶ – cantiga II). Já os oito (8) processos no tempo passado não acompanham verbos modais. Já como Alvo, a donzela surge em apenas duas (02) orações: “(que não) trobo por vós que sempr’ amei,” - cantiga IV; “e querrei muit’ i loar mia senhor”⁵⁷ - cantiga XXXIV).

Em certas orações, o distanciamento entre trovador e donzela não pode ser notado quando adotamos as ferramentas da metafunção ideacional e interpessoal e os parâmetros de Halliday (1998). Veremos que é através da teoria do *appraisal* (Martin, 2000) que compreendemos como se dá esse distanciamento em orações como: “Con gram coyta, senhor, uo lo direy” – cantiga XX.

Muito ocasionalmente, em nove (09) situações, o eu-lírico ‘roga’, ‘pede’ e ‘agradece’ a Deus: “E senhor, *gradesc* a Deus este bem” – cantiga II.

4.1.4.2 A donzela como Dizente e a indeterminação do Dizente

Como a donzela não é eu-lírico, são poucas as orações nas quais aparece como Dizente. É importante notar que apenas uma oração é modalizada nesse contexto e que a maior parte dos processos (16 de 21) estão no tempo passado (“e diss’: Ide-vos varon!”⁵⁸ - cantiga L) corroborando o distanciamento entre trovador e donzela.

Exceção ao trovador e a donzela, temos na cantiga XXXVIII ‘provençais’ como Dizente e no mais, surgem dez (10) orações no corpus com a indeterminação do Dizente.

A indeterminação no processo verbal é importante, porque quando não se identifica quem ‘diz’ algo, abre-se um precedente para uma série de conjecturas

⁵⁶ Paráfrase: E meus propósitos vos quero *dizer*.

⁵⁷ Paráfrase: e quererei muito louvar mia senhor desta forma

⁵⁸ Paráfrase: e disse: Ide-vos senhor

por parte do leitor/ouvinte. Normalmente, quando um escritor/falante indetermina o Dizente, é para colocar em dúvida a essência da proposição (e.g. Andam dizendo que pequei) ou para preservar sua face positiva (c.f. Teoria da polidez – Brown & Levinson, 1986), mascarando uma opinião própria (e.g. Dizem que você não sabe nada). Em nosso corpus, parece que a indeterminação do Dizente e o que ele ‘diz’, contrasta com o ‘dizer’, o ‘sentir’ e o ‘pensar’ do trovador, assim, seria um artifício retórico para desqualificar o conteúdo daquela proposição ou os Dizentes não identificados. (“Senhor, *dizen*-vos por meu mal” – cantiga IV; “E pero quen vos *diz* que non [vos amo]...” – cantiga IV).

4.1.5 Processos existenciais

Os processos existenciais nas cantigas de amor de D.Dinis ocorrem com os verbos: ‘viver’, ‘haver’, ‘nascer’ e ‘morrer’. Diante da condição de fenhedor, os existenciais quase sempre são utilizados no sentido de exprimir a opção da morte para o trovador (30 ocorrências) – estado esse associado ideologicamente ao sofrimento do mesmo (c.f. princípio da Logogênese; Halliday, 1998), ou expressando o estado de existência de algo. De uma forma ou de outra, onde está presente o processo existencial nas cantigas de amor, há um tom de dramaticidade no trecho (c.f. princípio de Ressonância; Thompson, 1998), já que:

1) A possibilidade da morte (verbo ‘morrer’) sensibiliza o leitor diante da única saída oferecida pelo trovador: “*Moyr* e de uos ey grado.”⁵⁹ – cantiga XLII;

2) o estado de existência do trovador (verbos ‘nascer’ e ‘viver’) comove o leitor, pois o ‘nascimento’ e o ‘viver’ do eu-lírico representam o início ou a continuidade de seu sofrimento (“Senhor, como possa *uiuer*” – cantiga XXIX). Há também a impossibilidade de ‘viver’: “que, se a non vir, non posso *viver*.” – cantiga XXX;

3) quando o Existente não é o trovador, de alguma forma, age a seu favor. Esse Existente pode ser “outro homem” (“ca outr’ omen non é *nado*”⁶⁰ – cantiga XXXI) e outros elementos ruins para o trovador, a saber: coisas (ruins), sazón

⁵⁹ Paráfrase: *Morro* e de vós tenho vontade (prazer)

⁶⁰ Paráfrase: pois outro homem não é *nascido*

(momento ruim), coyta, mal e bem (da donzela). Exemplo “Esta coyta que non a par.”⁶¹ – cantiga XXIX);

4) o verbo ‘haver’, nas expressões ‘há muito tempo’ e ‘há quanto tempo’ transmitem a durabilidade do estado de sofrimento do trovador, seja por não ver a donzela há muito tempo ou sofrer há muito tempo: “Quant a, senhor, que m eu de vos parti” – cantiga XIII.

4.1.6 Processos comportamentais

Os processos comportamentais são os de menor incidência em ambos os gêneros do nosso corpus. As quarenta e duas (42) ocorrências apresentam o trovador (eu-lírico) normalmente como Comportante. Há apenas quatro orações com a donzela como Comportante (cantigas XIV e XXIII) e apenas uma com outro ‘personagem’ no mesmo papel (“Ca os que troban e que s’alegrar/van eno tempo que ten a color”⁶² – cantiga XXXVIII).

4.1.6.1 O trovador (eu-lírico) como Comportante

O trovador no papel de Comportante segue o preceituário da condição de fenhedor, seu ‘comportamento’ evidencia o sofrimento do sentimento da coita e a servidão. Os verbos que expressam tais comportamentos, basicamente ‘sofrer’ e ‘servir’, são entendidos como processos comportamentais, pois:

1) o sentimento da coita é tão intenso que se exterioriza, ou seja, o sofrimento do trovador manifesta-se internamente enquanto sentimento e fisicamente no seu ‘parecer’;

2) a ‘servidão’ do trovador também é um processo inicialmente mental que se exterioriza. O trovador ‘serve’ sua amada em sua mente, no entanto, é natural que os gestos e as ações desse personagem denotem tal condição.

Os processos comportamentais, nas cantigas de amor são empregados unicamente com a finalidade de aumentar a dramaticidade da situação do trovador. Isto ocorre vinte e duas (22) vezes com o sentimento da coita

⁶¹ Paráfrase: Esta coita que não *há* igual

⁶² Paráfrase: Porque os que trovam e que *vão* se *alegrar*/no tempo que tem a cor.

(“d’aquesta coita mais *sofrer*”⁶³ – cantiga XXXV), seis (6) vezes através da servidão (“moir’assi, *servind’em* vão;” – cantiga VIII) e em oito (8) processos trazem outros contextos.

4.2 Campo nas cantigas de amor

O exame dos processos e participantes nas cantigas de amor de D.Dinis redundou em resultados valiosos. A partir destes resultados, pudemos:

1) determinar em quais posições de participantes estão, constantemente, trovador (eu-lírico), donzela e Deus e quais os motivos que levam a isso;

2) entender como o posicionamento de fenhedor se reflete na escolha dos processos e participantes e, por conseguinte, na estrutura das cantigas.

A análise da metafunção ideacional mostra que, como fenhedor, o trovador precisa se distanciar da donzela, valendo-se de processos mentais (35,41%), tais como: ‘saber’, ‘merecer’, ‘ver’, etc. Notamos que, na escolha que faz de processos mentais, o trovador recorre à voz de outro – Deus – para dizer o que ele próprio sente. Com os emotivos revela o seu ‘sentir’ dor e amor pela donzela que o repudia, os cognitivos trazem seu ‘pensar’ e ‘saber’ de sua situação de incapacidade, os perceptivos assinalam basicamente o ‘ver’ a donzela (início do seu mal) e os desiderativos manifestam, ainda que timidamente, seu ‘querer’ amar. O trovador é quase sempre o Experienciador e, diferente do que se possa hipotetizar, o que ‘vê’, ‘sente’, ‘pensa’ e ‘quer’ não é essencialmente a donzela. O eu-lírico usa a grande maioria dos mentais para apresentar o seu ponto de vista e revelar seu ‘estado’ de alma. Além disso, os mentais que apresentam a donzela como Experienciador são expressos através da perspectiva do trovador devido à sua posição de eu-lírico, portanto, os processos são “controlados” pelo eu-lírico e estão dispostos de forma a endossar a situação ruim do trovador, já que o ‘pensar’, ‘sentir’, ‘ver’ e ‘querer’ da donzela também são contra ele.

Os relacionais cumprem 28,31% do total de ocorrências e, seguindo o modelo dos mentais, grassam as orações com a exultação de um ‘estado’ e um ‘ser’ negativo para o eu-lírico, principalmente nos processos relacionais atributivos intensivos (a maioria das ocorrências), os quais apresentam atributos negativos ao

⁶³ Paráfrase: desta coita mais *sofrer*

trovador – aquele que, novamente, é quase supremo na primeira posição de participante (Portador e Identificado), e quando não, aparece como vítima na posição de Beneficiário. Contrariamente, a donzela surge na posição de Portador com atributos positivos direcionados a ela.

A análise mostra também que em seu estado de prostração (relacionais) nem sempre o trovador consegue calar a voz do coração, que exige ação de sua parte – e não apenas pensamentos (mentais) – fato que se evidencia pela porcentagem razoável de processos materiais (19,58%). Assim, da parte do trovador, os processos materiais mostram que ele a ‘serviu’, ‘fez’ o que pôde; da parte da donzela, ela o ‘maltrata’; e por fim, o trovador deixa a causa nas mãos de Nosso Senhor, que a ‘fez’ valer mais do que as outras e deve ‘ajudá-lo’, mas, de fato, é seu algoz e o ‘faz’ sofrer por ter o poder e não agir a seu favor.

Os processos mentais (35,41%), relacionais (28,31%) e materiais (19,58%), juntos, equivalem a 83,3% das ocorrências, ou seja, a grande maioria dos processos. Valendo-se do princípio da Ressonância (Thompson, 1998) as cantigas de amor de D.Dinis apresentam massivamente as situações apresentadas nos parágrafos anteriores, portanto, ao final da leitura das cantigas o leitor percebe o tom auto-piedoso e dramático que o trovador pretende mostrar. O fenhedor, aquele que ‘chora’, ‘balbucia’ e não tem voz, equivalente a uma criança (Ceschin, 1998) é refletido nos processos, nos participantes, suas respectivas posições e na Ressonância das cantigas de amor. Surpreende apenas o fato do gênero ter um caráter bastante egocêntrico: o ‘fazer’ restrito do trovador, não o impediria de exaltar sua amada, contudo, ele gasta maior energia vertendo as atenções para si.

Nossas análises lingüísticas transversais trouxeram alguns resultados que ratificam e outros que contrariam aquilo que já vinha sido dito sobre as cantigas de amor. Identificamos estágios obrigatórios e opcionais das cantigas de amor. Os estágios obrigatórios são (i) a ‘coita amorosa’ e (ii) a ênfase no sofrimento do trovador, pois, o sofrimento do trovador (eu-lírico) é fato, causa ou conseqüência em todas as cantigas do corpus. A ‘coita’ é um símbolo de dupla face, à medida que o bem (estar e parecer) da donzela é também o mal do trovador, simbolizado em vários momentos nas cantigas através dos diferentes processos:

- materiais: o ‘fazer mal’ da donzela e o ‘fazer bem’ do trovador;
- relacionais: ‘estar’ mal e não ‘ser’ merecedor. A donzela ‘está’ bem;

- mentais: ‘sentir’ mal, ‘pensar’ mal em si e bem na donzela; ‘querer’ mal a si e bem a donzela;
- verbais: o ‘falar’ que ofende o trovador e elogia a donzela;
- existenciais: que denotam a ‘existência’ do sofrer para o trovador e do bem para a donzela;
- comportamental: o processo do ‘sofrer’ somente para o trovador.

Entre os estágios opcionais, estão: a retratação da beleza e formosura da donzela, o mal-querer da donzela e de Deus para com o trovador e o gatilho para a coita amorosa (ter visto ou ouvido a donzela).

4.3. Relações nas cantigas de amor

Pretendemos traçar um quadro geral das relações nas cantigas de amor por meio das análises da:

- 1 – metafunção interpessoal: o verbo modal – modalidade (capítulo 4.3.1);
- 2 – metafunção interpessoal: a teoria do *Appraisal* (capítulo 4.3.2);

4.3.1 O verbo modal

A análise da metafunção interpessoal nas cantigas de amor revela a existência de verbo modal de modalização (possibilidade) e de verbo modal de modulação (desejabilidade), segundo a LSF. São eles, ‘querer’ e ‘poder’.

Dissemos antes que, segundo a LSF, entre o “sim” e o “não” existem graus intermediários de escolha. O sistema de modalidade dá margem a essa possibilidade. Nas cantigas de amor de D.Dinis o verbo modal é um instrumento de atenuação e é fundamental para o trovador na sua tentativa de não burlar as barreiras da cortesia. Assim, por exemplo, na cantiga XXXV ele diz:

(I) que nunca (eu) *pudi* fazer;
por en *querede*-vos doer⁶⁴

(II) Mais Deus, que de tod’ é senhor,
me *queira* pões consselh’ i,⁶⁵

⁶⁴ Paráfrase: que nunca (eu) *pude* fazer;/por isso queira vos doer

⁶⁵ Paráfrase: Mas Deus, que de tudo é senhor,/me *queira* aconselhar sobre isso,

em I, ele não diz ‘fiz’, mas ‘pude fazer’, ou seja, o que lhe foi possível fazer diante da situação. Usando um verbo de modalização, ele atenua sua queixa, ao mesmo tempo em que recorre a uma outra voz que não a sua. O verbo modal de modulação – querer – mostra o trovador responsabilizando a donzela pelo seu sofrimento: não diz ‘eu sofro’, mas ela ‘quer’ fazê-lo sofrer.

Novamente (em II) com o verbo ‘querer’, ele introduz a voz do Senhor, invocando Seu conselho para orientá-lo em seu penar.

Em ambos os casos, notamos que o gênero cantiga de amor e o posicionamento de fenhedor fazem com que o eu-lírico coloque-se num grau de inferioridade e sua timidez e insegurança ao falar com a donzela e com Deus é ratificada com o alto índice de verbos modais. Vejamos adiante.

A) VERBO ‘PODER’ MODALIZANDO A FALA DO TROVADOR

O trovador, na posição de Ator, Experienciador, Portador, Comportante, Dizente e Existente, quando aparece com processos acompanhados do verbo modal ‘poder’ revelam duas possibilidades: capacidade ou incapacidade. Nas cinquenta e três (53) ocorrências do modal poder, a **incapacidade** do eu-lírico (fenhedor) é enfatizada em trinta e nove (39) situações, 73,58% do total. São contextos do tipo:

“Que uos non *posso*, nen sey, diz[er] qual,” - cantiga V (incapacidade de dizer);

“En que uo l eu *podesse* merecer.” – cantiga XXII (incapacidade de merecer);

“d’al, ca nunca me d’al *pudi* nembrar.”⁶⁶ – cantiga XVIII (incapacidade de lembrar).

Já os processos com ‘poder’ que indicam **capacidade/possibilidade** são muito poucos; catorze (14) em mil cento e sessenta e nove (1169) processos (1,19%), mesmo assim, notamos que desses 14, a maioria apenas ‘hipotetiza’ a possibilidade de realização do processo, como em:

“Algũa uez se uos *poder* ueer,”⁶⁷ - cantiga XXV;

“ben que vos *podia* querer,” - cantiga XXXIX.

⁶⁶ Paráfrase: de outra coisa, pois nunca pude me lembrar de outra coisa.

⁶⁷ Paráfrase: Alguma vez se vos puder ver,

B) VERBO 'QUERER' (DESEJAR) MODALIZANDO A FALA DO TROVADOR

O trovador, como fenhedor, em sessenta e uma (61) ocasiões emprega o modal 'querer' para abrandar sua fala e não ferir as regras de cortesia. A incapacidade do trovador também o obriga a utilizar esse modal estabelecendo fronteiras psicológicas entre o trovador e sua amada reconhecíveis para o leitor. Portanto, o verbo modal 'querer' indica, na maioria dos casos, a vontade (atenuada) do eu-lírico que muito pode querer, mas pouco pode realizar. Exemplos:

“*Quix ben e quer e querrey tal molher*”⁶⁸ – cantiga XXIV;

“*e querrei muit' i loar mia senhor*”⁶⁹ – cantiga XXXIV.

Fugindo um pouco da normalidade do gênero, D.Dinis, usa o modal 'querer' por duas (02) vezes indicando indesejabilidade. Na cantiga V rejeita a possibilidade de morrer (“*Se ant eu ia non queria moirer*”⁷⁰) e na cantiga XXII, de forma irônica, rejeita sua condição de sofredor (“*Que uos gram ben non ouuess a querer*”⁷¹). Em meio a 1169 processos, estas duas situações são praticamente inexpressivas.

C) VERBO 'QUERER' EMPREGADO PARA REPRESENTAR A DESEJABILIDADE DA DONZELA:

O verbo modal de inclinação 'querer' exprime a desejabilidade da donzela com trinta e cinco (35) processos. Como vimos na análise da metafunção ideacional (mentais desiderativos), esse contexto é sempre negativo para o trovador e de certa forma, funciona como um limite aos desígnios do trovador; o 'querer' da donzela marca o limite do 'querer' do trovador e da própria figura do fenhedor, como nos exemplos:

“*que mi queredes peor d'outra ren;*”⁷² - cantiga XXVI;

“*A quen me quis e quer, per boa fe, (mal)*” – cantiga XXIV.

⁶⁸ Paráfrase: *Quis bem e quero e quererei tal mulher*

⁶⁹ Paráfrase: *e quererei muito assim louvar minha senhora*

⁷⁰ Paráfrase: *Se antes eu já não queria morrer*

⁷¹ Paráfrase: *Que vos grande bem não ouvesse a querer*

⁷² Paráfrase: *que me quer pior do que (qualquer) outra coisa*

D) VERBO 'PODER' E 'QUERER' MODALIZANDO AS ORDENS E CONSELHOS DO TROVADOR PARA SUA AMADA

Raramente o trovador ousa um pouco mais e dá ordens (imperativas), dirigindo-se diretamente e aconselhando sua donzela. Todavia, sua condição de fenhedor o obriga a utilizar o verbo modal 'querer' para amenizar a oração e respeitar a ideologia cortês. Isso ocorre onze (11) vezes. Exemplo: “*Queredede uos de min doer*”⁷³ – cantiga XXXII. Algo parecido também acontece na única ocasião em que se dirige a Deus (que mi *queira* dar guarida – cantiga XLIX).

As relações entre trovador e donzela com os modais 'poder' e 'querer' costumam apresentar situações como as visualizadas na cantiga XLIX (CBN 544)

Verbos modais (em negrito)	Significados construídos através dos modais	
	Significados de superfície	Significados de profundidade
que meu mal quis sempr' e quer ,	inclinação	donzela quer o mal dele (ela é algoz dele)
e me quis e quer matar;	inclinação	Idem (agravante do processo material)
e ben o pod' acabar	capacidade	capacidade da donzela
[...]		
A min fez gran ben querer	inclinação	desejo do trovador de tê-la
Amor ua molher tal		
que sempre quis o meu mal	inclinação	desejo da donzela de repudiá-lo
e a que praz d'eu morrer		
E, pois que o quer fazer,	capacidade	ela pode fazer o que quer
non poss' eu fazer i al;	incapacidade	ele não pode fazer nada

Excerto da cantiga XLIX (CBN – 544) – edição de Machado (1970)

Paráfrase: que meu mal sempre quis e quer,/e me quis e quer matar;/e bem o pode acabar/[...]/A mim fez grande bem querer/Amor (a) uma mulher tal/que sempre quis o meu mal/e a que praz (deseja) de eu morrer/E, pois que o quer fazer,/não posso eu fazer outra coisa sobre isso.

E) VERBO 'QUERER' MODALIZANDO O FAZER DE DEUS

Em nove (9) orações o 'fazer' de Deus também é modalizado pelo verbo de inclinação 'querer'. A bem da verdade, como Deus é um participante diferenciado, o que o trovador pretende, é pleitear a ajuda divina (“Se o Deus *quisesse* guysar,” - cantiga VII) ou indicar a inclinação do Senhor a favor da donzela (“Ca mia senhor *quiso* Deus fazer tal,”⁷⁴ - cantiga XXXIV).

⁷³ Paráfrase: *Queira* uos de mim doer

⁷⁴ Paráfrase: Pois Deus quis fazer minha senhora tal (é)

F) VERBO ‘DEVER’ DE MODULAÇÃO E ‘DEIXAR’

Apenas três (03) orações apresentam o verbo ‘dever’ de modulação: “Non me *deuedes* y culpa poer.”⁷⁵ – cantiga XXII; “Senhor, nen *deuo* por end a morrer.”⁷⁶ – cantiga XXII; “Non *deuedes* ende pesar auer,”⁷⁷ – cantiga XXV. Nos refrões das cantigas XXX (“rogu’ eu a Deus que end’ á o poder,/que mi a *leixe*, se lhi prouguer, veer”⁷⁸) e LII (“ou ar *leixade*-m’ ir morrer.”⁷⁹) o verbo ‘deixar’ indica o pedido do trovador a Deus, requisitando-lhe permissão.

No total, as cantigas de amor de D.Dinis listam cento e oitenta e quatro (184) processos com verbos modais.

4.3.2 *Appraisal* nas cantigas de amor

O levantamento dos *Appraisals* nas cantigas de amor, em especial os de atitude, foram utilizados no sentido de comprovar decisivamente o que vem sendo desenvolvido até aqui.

Fizemos a análise qualitativa (em anexo) de somente quatro cantigas de amor (X, XX, XXX e XL), cujos resultados obtidos são condizentes com as respostas sobressaídos da análise da metafunção ideacional. Todavia, algumas particularidades dos cantares apenas podem ser delineadas com o uso das ferramentas metodológicas do *Appraisal*.

As cantigas de amor em questão apresentaram cinquenta e quatro (54) *Appraisals* de Afeto, vinte e oito (28) de Julgamento e apenas três (3) de Apreciação. O baixíssimo número de Apreciações era previamente aguardado e plenamente compreensível, tendo em mente que ambos os gêneros tratam massivamente de relações pessoais – não havendo, é claro, muito espaço para avaliações estéticas de objetos ou fatos.

A grande presença de *Appraisals* de Afeto deve-se à pesada atmosfera emotiva e dramática que o trovador pretende transmitir (como assinalam os

⁷⁵ Paráfrase: Não me *deve* colocar culpa sobre isso.

⁷⁶ Paráfrase: Senhora, nem *devo* morrer por causa disso.

⁷⁷ Paráfrase: Não *deve* ter pesar dobre isso.

⁷⁸ Paráfrase: rogo eu a Deus que sobre isso tem o poder,/que me a *deixe*, se lhe prouguer, ver

⁷⁹ Paráfrase: ou de outra forma *deixe*-me ir morrer.

freqüentes processos mentais). Nas cantigas de amor, vez ou outra, avaliações no campo da emotividade não eclodem aos olhos do leitor através dos processos, mas podem:

- 1) estar explicitamente assinalados através de epítetos: “De *mal en mal e peyor de peyor*,” – cantiga XL;
- 2) vir por meio de relações: “Pero que eu *muy long* estou”⁸⁰ – cantiga X;
- 3) ser revelados através de adjuntos de comentário: “E *sempre* sigo ten o meu. (coração)”⁸¹ – cantiga X; ou
- 4) aparecer sutilmente no texto através de uma seqüência de eventos (*Appraisals* evocados): “O *muy gram medo* que eu de uos ei,
E des i por uos dar a entender
Que por outra moiria, de que ei,
Ben sabedes, *muy pequeno pavor*,”⁸² - cantiga XX.

Neste último exemplo, o amor que sente pela donzela é dado pela imagem do ‘medo’. Dela o trovador tem medo, pois a ama; de outra mulher, não.

Mas não é só através do campo afetivo que trovador e donzela avaliam um ao outro, pelo contrário, em quatro (4) cantigas, foram vinte e oito (28) situações nas quais, principalmente o trovador em relação à donzela e a si mesmo, censura ou sanciona comportamentos das seguintes formas:

- 1) Explicitamente também por meio de epítetos: “e, poi-la fez das melhores *melhor*,”⁸³ – cantiga XXX;
- 2) relacionando comportamentos: “e, porque ela *tod’ en poder* ten,”⁸⁴ – cantiga XXX;
- 3) introduzindo adjuntos de comentário: “Ca sabedes que *nunca* vos falei”⁸⁵ – cantiga XX; ou
- 4) sutilmente, por meio da seqüência de itens lexicais: “que mi a *leixe, se lhi prouguer, veer*” – cantiga XXX (a impotência do trovador e a falta de mercê da donzela é abstraído do período).

Seja qual for a forma do *Appraisal* (inscrito ou evocado), ou sua categoria, é certo que, muitas vezes, é difícil reconhecer “quem” e “como” é avaliado nas

⁸⁰ Paráfrase: Mas que eu muito longe estou

⁸¹ Paráfrase: E *sempre* consigo tem o meu. (coração)

⁸² Paráfrase: O muito grande medo que eu de vos tenho,/E desde então por vos dar a entender/Que por outra morria, de que tenho,/Bem sabes, muito pequeno pavor,

⁸³ Paráfrase: e, pois a fez das melhores, a melhor,

⁸⁴ Paráfrase: e, porque ela tem o poder sobre tudo.

⁸⁵ Paráfrase: Pois sabes que nunca vos falei

cantigas de amor. Na verdade, o gênero se desenha quase como uma guerra de forças que se alternam proporcionalmente. A sanção negativa para a donzela é positiva para o trovador e vice-versa. Isso é verdade para muitos dos *Appraisals* listados, tais como: “Que non poss osmar a mayor qual [h]e;/Mays *das que passey* se Deus mi pardon,”. Neste exemplo, a dor do trovador é algo negativo para ele, que já não pode calcular (osmar), mas, a dor por esta donzela ser maior do que todas “*das que passey*” é um elogio superior à donzela, é algo positivo para ela.

Com algum esforço, grande parte dos *Appraisals* de Afeto e Julgamento podem ser lidos sob essa perspectiva, porém, em alguns contextos, essa alternância de forças fica mais evidente. Para isso, contabilizamos os contextos positivos e negativos para a donzela, trovador e Deus:

Contextos negativos ou positivos	c. X	c. XX	c. XXX	c. XL	Total
<i>Appraisals</i> negativos para o trovador	6	0	13	26	45
<i>Appraisals</i> positivos para o trovador	2	12	0	1	15
<i>Appraisals</i> negativos para a donzela	6	9	0	1	16
<i>Appraisals</i> positivos para a donzela	4	3	13	4	24
<i>Appraisals</i> negativos para Deus	3	0	4	0	7
Outros	0	1	0	0	1

Quadro 18: Sanções de *Appraisals* para trovador e donzela nas cantigas de amigo.

O quadro 19 acompanha a análise do sistema da transitividade e mostra que o trovador, enquanto fenhedor, gasta sua energia tentando dramatizar sua situação e avaliar-se negativamente perante a donzela, desmerecendo a si e a seu amor.

4.4 Modo nas cantigas de amor

A análise da estrutura do Modo (somente elemento finito e predicador) revela muito pouco do cenário que pretendemos mostrar, porém, surgem resultados interessantes do ponto de vista da Ressonância. Nas cantigas de amor, os tipos de orações listadas foram:

CANTIGAS DE AMOR	Nº de ocorrências	%
Declarativa afirmativa	953	81,52
Declarativa negativa	182	15,56
Imperativa	32	2,73
Exclamativa	1	0,08
Interrogativa qu-	1	0,08
Interrogativa sim/não	0	0,0
Total	1169	100

Quadro 19: Tipos de oração nas cantigas de amor.

Há apenas uma (01) oração exclamativa e uma (01) interrogativa e estão na voz da donzela: “e diss’: “Ide-vos varon!/quen vos foi aqui trager/pera m’irdes destorvar,/du dig’ aqeste cantar,/que fez quen sei ben querer?”⁸⁶ – cantiga L. Portanto, podemos dizer que o trovador, enquanto eu-lírico, não questiona a donzela nem a Deus. Quanto às exclamativas, não é possível fazer muitas conjecturas, pois as cantigas eram musicadas e os trovadores, pela própria situação da língua em construção, não utilizavam a pontuação da forma como entendemos hoje. Há grande possibilidade de existirem outras exclamativas nos cantares, mesmo que não assinaladas nos originais fac-similados.

A escassez de orações imperativas é também conseqüência do gênero e do posicionamento de fenhedor.

Já a alta incidência de declarativas, principalmente negativas, é comum e costuma ser assim na maioria dos textos. A Ressonância (Thompson, 1998), nesse caso, diz respeito ao conteúdo das orações. Vimos na análise da metafunção ideacional que grande parte das orações pretende dramatizar, colocando o trovador como vítima ante a donzela e a Deus. Dessa forma, muitas das declarativas negativas tratam de sua incapacidade (o não ‘fazer’, não ‘amar’, etc.), enquanto muitas afirmativas ratificam sua situação “ruim”.

4.5 O sistema da transitividade nas cantigas de amigo

Traçar um quadro geral da estrutura genérica das cantigas de amigo é tarefa mais árdua do que das cantigas de amor. Como explicitado no capítulo 1.6

⁸⁶ Paráfrase: Vá senhor!/quem vos foi aqui trazer/para me destorvar,/de onde digo este cantar,/que fez quem tenho bem querer?

deste mesmo trabalho, as cantigas de amigo possuem subgêneros com características próprias e diferenças consideráveis. Entretanto, a se considerar que a ideologia da época (as relações sociais, o movimento da cavalaria, a cortesia, etc.) entrava nas cantigas galego-portuguesas através do posicionamento cortês de fenhedor, precador, entendedor e drudo, devemos acreditar que, seja qual for o subgênero da cantiga de amigo de D.Dinis, o trovador assume o posicionamento de precador ou entendedor, ou seja, um segundo nível de relações que englobaremos no termo precador. Tal posicionamento determinará escolhas similares na léxico-gramática e passos e movimentos parecidos que comprovem o gênero em questão. É o que pretendem revelar com as análises a seguir.

Primeiramente, a análise da metafunção ideacional. Os processos da transitividade nas cantigas de amigo variam consideravelmente com respeito ao total de ocorrências nas cantigas de amor. Vejamos:

Processo	Nº de ocorrências	%
Mental	320	27,97
Material	269	23,51
Relacional	266	23,25
Verbal	167	14,59
Existencial	88	7,69
Comportamental	34	2,97
Total	1144	100

Quadro 20: Os processos da transitividade nas cantigas de amigo.

O quadro 20 revela que, assim como nas cantigas de amor, nas cantigas de amigo os processos mentais são os mais freqüentes, porém a porcentagem é menor nas de amigo, 27,97% contra 35,41% nas de amor. Os mentais nas cantigas de amigo expressam normalmente: (1) o estado mental de prostração e dor da amada e do namorado, ambos desiludidos com a ausência um do outro; (2) a presença maciça da lembrança do 'ver' e 'ouvir' do amado e da namorada; (3) o pensar no amado e os conflitos internos da donzela e do trovador (por que ele partiu? Ele ama, ou não ama?); (4) a donzela que, constantemente, utiliza os processos mentais cognitivos para expressar sua ciência da sua situação (e do namorado), que não há par.

Os processos materiais e relacionais, por sua vez, mostram-se equilibrados (23,51 e 23,25%), tal fato aduz que nas cantigas de amigo, como veremos, os processos do 'fazer' ganham mais espaço devido ao gênero e o posicionamento diferente de trovador (precador). Através dos processos relacionais, o eu-lírico (a donzela enamorada) mostra o esforço em narrar seu estado ruim motivado pela ausência do namorado (com raras exceções); já o 'fazer' dos processos materiais revelam o esforço importante de narrar o que 'fez' o namorado e o que 'fez' a donzela, além do lamentar da 'partida' do namorado, geralmente envolvido nas guerras peninsulares. Esse resultado comprova que para o precador nas cantigas de amigo, tão importante quanto transmitir o 'estado' de abandono e carência da donzela, é narrar o 'fazer' do amado, que redundou em tal situação.

A análise comprova a presença da amiga como confidente e da mãe como conspiradora do amor da filha. Deus é citado, mas perde grande espaço como participante nesses cantares. O precador, o eu-lírico está muito mais a vontade para argumentar diretamente com a mãe, a amiga e o namorado – condição de felicidade inexistente nas cantigas de amor.

Os demais processos (verbais, comportamentais e existenciais) surgem em menor quantidade, juntos são 25,24% do total de ocorrências. São menos expressivos e discorreremos sobre eles mais adiante.

4.5.1 Processos mentais

A inversão do eu-lírico nas cantigas de amigo – a donzela assume essa função – provoca um aumento das orações com a donzela no papel de Experienciador o que, por conseguinte, juntamente com o posicionamento de precador, acarreta na mudança dos significados construídos nas orações.

4.5.1.1 A donzela (eu-lírico) como Experienciador

Os processos mentais emotivos nas cantigas de amigo expressam os sentimentos da donzela que está doída de amor. Assim como nas cantigas de amor, os dezenove (19) emotivos, 5,9% dos mentais, também desencadeiam outros processos, pois tudo gira em torno do 'sentir' da donzela, como por

exemplo, em: “Do que eu muyt *amaua*” – cantiga XXXIX e “(o mal) que eu *senço*, que o sol encobrisse,”⁸⁷ – cantiga LI.

Nas cantigas de amigo, a exemplo das cantigas de amor, os mentais perceptivos também são constantes (16,56%). Aqui, todos os processos deste tipo trazem o verbo ‘ver’ no processo e expressam: (a) o clichê de não mais ‘ver’ o namorado e (b) o desejo manifestado ou possibilidade de vê-lo. Embora o número de ocorrências do gênero amigo seja bem menor do que o gênero amor (trinta e seis [36], contra setenta e nove [79]), podemos também encarar essa característica como um estágio opcional (Halliday & Hasan, 1989; Swales, 1990) do gênero; a menor quantidade deve-se aos diferentes eu-líricos e perspectivas do gênero. Aliás, o grande diferencial entre os gêneros é a mudança de perspectiva, agora a donzela sofre com a distância (“Coitada viv’, amigo, porque vos non *vejo*,” – cantiga XL).

Desses trinta e seis (36) processos, é importante destacar que quinze (15) manifestam abertamente a vontade e/ou possibilidade da donzela ver o namorado num futuro próximo (“Mays, se eu posso, par Nostro Senhor,/Que o *ueia* e lhi Possa falar,”⁸⁸ - cantiga XXIX), algo que não ocorre nas cantigas de amor. Sendo assim, é visível o estreitamento das relações entre os participantes no gênero amigo e, por conseguinte, a caracterização da figura do precador também neste nível.

A quase ausência de orações que lamentem ‘ter visto’ o amado (= início do sofrimento) comprova que, nas cantigas de amor, o eu-lírico (trovador) é muito mais dramático e, em sua posição de fenhedor, chora mais o mal agouro de ter visto a amada. Duas hipóteses podem explicar a diferença em questão (ambas devem co-existir): (1) nas cantigas de amigo, o envolvimento entre donzela e trovador já se deu, portanto, há mais regozijos (doze [12] processos; e.g. “Pera *ueer* meu amado,”⁸⁹ – cantiga XXXVI), do que lamentações (apenas quatro [4] processos; e.g. “De m ousar *ueer*, nen chamar senhor,”). Mesmo que o afastamento entre donzela e trovador seja traço de ambos os gêneros, o eu-lírico aqui (a donzela) é mais passivo diante de sua situação e não se martiriza tanto como o fenhedor nos cantares de amor.

⁸⁷ Paráfrase: (o mal) que eu sinto, que o somente fingisse

⁸⁸ Paráfrase: Mas, se eu puder, por Nostro Senhor,/Que o possa *ver* e lhe possa falar,

⁸⁹ Paráfrase: Para ver meu amado

Embora sejam constantes, os mentais emotivos e perceptivos nas cantigas de amigo não superam os cognitivos em total de ocorrências; cinqüenta e dois processos (25%). Através deles a donzela: (1) reflete sobre a distância do namorado, ou as conseqüências desse afastamento (“amiga, querria *saber/se* se verran tarde’ ou toste”⁹⁰ – cantiga IV); (2) questiona o tamanho do amor ou desamor que os amantes, porventura, possam ter um pelo outro (“E que uos *soubestes* tod este mal,” – cantiga XLVIII); e (3) expressa seu pensar, enfatizando conformidade ou inconformidade com sua situação (“Ca sey que non teira el por razon,”⁹¹ - cantiga XIX). A cantiga LI mostra como os processos perceptivos e cognitivos são utilizados na argumentação da donzela, quando a mesma é Experienciador:

Cantiga LI (CBN 604) – edição de Machado (1970)	Metafunção ideacional	Significados construídos
	Tipo de processo	
Nen sei oj’, amigo, quen padecesse	Mental: cognitivo/ Comportamental	a donzela não ‘sabe’ se há alguém que ‘sofresse’ o que ela ‘sofre’ e não ‘morresse’
coita qual padesco , que non moresse ,	Comportamental/ Existencial	
se non eu coitada, que non nacesse ,	Existencial	estado de existência (desejo de não ter nascido)
porque vos non vejo com’ eu queria ;	Mental: perceptivo/ Mental: desider.	ela não o vê como gostaria
e quisesse Deus que m’ escaecesse	Mental: desider./ Mental: cognitivo	seu desejo era que Deus a fizesse esquecer-lo
vós que vi , amigo, en grave dia.	Mental: perceptivo	ela o viu, por mal dela
Non sei , amigo, molher que passasse	Mental: cognitivo/ Comportamental	a donzela não ‘sabe’ se há mulher que ‘sofresse’ o que ela ‘sofre’ e ‘sobrevivesse’
coita qual eu passo , que já durasse	Comportamental/ Existencial	
que non morress’ ou desasperasse ,	Existencial/ Comportamental	mulher que não ‘morresse’ ou ‘desaparecesse’
porque vos non vejo com’ eu queria ;	Mental: perceptivo/ Mental: desider.	ela não o vê como gostaria
e quisesse Deus que me non nembrasse	Mental: desider./ Mental: cognitivo	seu desejo era que Deus a fizesse esquecer-lo
vós que vi , amigo, en grave dia.	Mental: perceptivo	ela o viu, por mal dela
Non sei , amigo, quen o mal sentisse	Mental: cognitivo/ Mental: cognitivo	a donzela não ‘sabe’ se há alguém que ‘sentisse’ o que ela ‘sente’ e não ‘fingisse’
que eu senço , que o sol encobrisse ,	Mental: cognitivo/ Material	
se non eu, coitada, que Deus maldisse ,	Verbal	só ela, mal dita por Deus
porque vos non vejo com’ eu queria ;	Mental: perceptivo/	ela não o vê como gostaria

⁹⁰ Paráfrase: amiga, quereria *saber/se* virão cedo ou tarde.

⁹¹ Paráfrase: Pois sei que ele não teria por razão,

	Mental: desider.	
e quisesse Deus que nunca eu visse	Mental: desider./ Mental: perceptivo	seu desejo era que Deus a impedisse de tê-lo visto
vós que vi, amigo, em grave dia.	Mental: perceptivo	já que o viu, por mal dela

Paráfrase: Não sei hoje, amigo, quem padecesse/a coita que padeço, que não morresse,/se não eu coitada, que não nacesse/porque não vos vejo como eu queria;/e quisesse Deus que me esquecesse/vós que vi, amigo, em dia ruim./Não conheço, amigo, mulher que passasse/a coita que passo, que já durasse/que não morresse ou se desesperasse,/porque não vos vejo como eu queria;/ e quisesse Deus que não me lembrasse/de vós que vi, amigo, em dia ruim./Não sei, amigo, quem sentisse/o que sinto, que somente não fingisse,/se não eu, coitada, que Deus maldisse,/ porque não vos vejo como eu queria;/e quisesse Deus que eu nunca visse/vós que vi, amigo, em dia ruim.

Além do pensar da donzela, há apenas uma oração com processo cognitivo que enfatiza o enlouquecimento da donzela: “Non ui prazer, e o sen/*Perdi*, mays, poys que mh auen”⁹² – cantiga XLVI. Esse número é importante, pois nas cantigas de amor são nove (9) as ocasiões em que o trovador se diz enlouquecer (*perder o sen*). Portanto, é outro um ponto de diferenciação entre os gêneros, endossando o tom mais dramático e a condição de inferioridade do trovador nas cantigas de amor.

A mudança do eu-lírico, entretanto, não impede que o trovador abandone completamente a idéia de colocar-se em condição de fragilidade. Nas cantigas de amigo, ainda em sete (7) oportunidades o trovador usa o ‘pensar’ da donzela (eu-lírico) para hipotetizar sua dor e saudade. Exemplo: “Ora *uei* eu o gram mal deserto,” (metáfora do processo: = saber) – cantiga XLII.

Já o ‘querer’ manifestado pela donzela com os mentais desiderativos nas cantigas de amigo contrasta bastante com o ‘querer’ do gênero amor, não pelo número de ocorrências, pois se equilibram (vinte e cinco [25] e quatorze [14]), mas sim pela diminuição desses processos dentro de um contexto negativo para o trovador – o que ocorre apenas em duas cantigas de amigo: “que pero vós poderosa/fostes d’el quanto *quisestes*,”⁹³ - cantiga VI e “Pero m eu *quisesse* Poder.” (3 vezes) - cantiga XXX.

As demais orações com desiderativos são neutras ou envolvem uma condição favorável ao trovador. Assim, essa categoria novamente assinala que a negatividade e a dramaticidade diminuem sensivelmente nas cantigas de amigo. A possibilidade de ‘querer’ para a donzela é também compreensível à medida que o envolvimento entre os amantes implica numa aproximação de interesses e afasta

⁹² Paráfrase: Não tive prazer, e /*enlouqueci*, mas, pois que eu tenho...

⁹³ Paráfrase: que mas você é poderosa (tem poder) sobre ele o quanto *quiseste*,

um 'querer' unilateral demasiado (cantigas de amor). Em 71,42% das orações desiderativas a donzela 'quer' bem seu namorado, ou o quer para si ("tan muito vós *desejo*;" – cantiga XXV).

Com imperativas, a donzela figura como Experienciador em apenas três orações (cantigas XLIX e XLI), número bem menor que nas cantigas de amor (vinte e três [23] orações). Tal resultado surpreende se pensarmos nas condições de fenhedor e precador. Ora, se a cortesia cria mais barreiras para o fenhedor nas cantigas de amor, como seria menor o número de imperativas com processo mental nas cantigas de amigo (que mantém canal aberto de comunicação entre a amada e o namorado)? De fato, isso causa estranheza, porém, o contexto de situação explica essa disparidade. Nas cantigas de amigo é o trovador quem está longe e é a donzela (eu-lírico) que, vez ou outra, usa as imperativas para clamar seu regresso. Já nos cantares de amor, é o trovador quem usa as imperativas para "ordenar" que sua amada se 'compadeça', se 'doa' dele; o que não caracteriza uma quebra de cortesia, enquanto o que se clama não é o 'fazer' da donzela.

4.5.1.2 O trovador como Experienciador

Nas cantigas de amigo é a donzela quem agora entra na mente do trovador e diz por ele, entretanto, o caráter dialogado do gênero permite que o próprio trovador, ocasionalmente, diga sobre seu 'pensar', 'sentir', etc. Vez ou outra é uma confidente da donzela, aquela que traz recado do namorado, quem revela o estado mental dele.

A mudança do gênero não muda a situação do trovador nesse nível. O trovador ainda é aquele que 'sofre', mas o motivo é outro: a distância da amada.

A donzela, falando pelo trovador através dos processos mentais, demonstra certa ousadia - claramente uma das distinções entre as categorias de fenhedor e precador. Nas cantigas de amor o eu-lírico trovador não entra na mente da donzela para expressar seus processos mentais, ao passo que nas cantigas de amigo, isso ocorre, mesmo que timidamente. Nesse sentido, as amarras da cortesia foram parcialmente removidas para o precador.

Notamos também que esses tipos de processo revelam a "intromissão" do trovador nas cantigas de amigo. Numa sociedade muito focada no universo

masculino, mesmo quando o trovador deixava a donzela ser eu-lírico (cantigas de amigo), sua perspectiva não é inteiramente abandonada. Prova disso são os processos mentais emotivos, que ocorrem na mesma proporção com a donzela e com o trovador como Experienciadores; dezenove (19) processos. Com o trovador, o que se enfatiza não é diferente das cantigas de amor: o ‘amar’ e ‘pesar’ do trovador diante da impossibilidade de realização do amor, no entanto, os reveses, nesse nível, são equilibrados para o favorecimento da donzela e do trovador. Por exemplo, na cantiga X, o que se diz em: “Ca de uos el *amar* de coraçõ”⁹⁴ é positivo para ambos.

As cantigas de amigo também apresentam um bom número de processos perceptivos com o trovador como Experienciador (11,56% do total de mentais). Tais processos expressam:

a) o lamento dele por não tornar a ‘ver’ ou ‘ouvir’ seu amor, então distante (em onze [11] processos). Essa mesma circunstância é igualmente comum no gênero amor, a diferença, nesse caso, é o fato desta ‘saúde’ ser bilateral e não ‘unilateral’ como nas cantigas de amor. A donzela e o namorado sofrem com a distância: “ca o non *vi*, nen *vio* el mi,”⁹⁵ – cantiga III;

b) o mau agouro do dia em que ele viu/ouviu a amada – a marca do início do sofrimento. Esse traço, característico do gênero amor, é algo muito menos acentuado nos cantares de amigo, como ratifica o número diminuto de ocorrências, somente sete (7): “- Hu uos en tal ponto eu *ou* falar,”⁹⁶ – cantiga XX;

c) o namorado que viu/ouviu a namorada, sete (7) processos: “E com ousara *catar* estes meus/Olhos,...” (metáfora do processo: = ver) – cantiga XIX;

d) a donzela falando pelo trovador através dos perceptivos, doze (12) processos: “pero, quando me *viu*, disse-mi assi:” – cantiga XXII.

Por sua vez, os poucos processos cognitivos nos cantares de amigo (5,93% do total), na configuração: trovador = Experienciador, representam:

a) o ‘pensar’ e o ‘saber’ do trovador. A consciência do mal estado em que se encontrava sua amada sem sua presença. Esse contexto mostra uma situação desfavorável à donzela, contudo também não é benéfica para o trovador. A relevância destes processos é seu número diminuto, apenas seis (6), não os

⁹⁴ Paráfrase: Pois ele a ama de coração

⁹⁵ Paráfrase: porque não o *vi*, nem ele *viu* a mim,

⁹⁶ Paráfrase: - Onde você em tal lugar eu *ouvi* falar,

tornando suficientes para mudar o alvo “mal agourado” na côrte amorosa (para a donzela): “E *sab* el que mi faz Pesar,” – cantiga XXXI;

b) o lembrar na namorada aparece apenas em duas cantigas (III) e (LI);

c) o rogo à amada: ‘creia’ em mim. Esse dado é importante quando confrontamos os gêneros. Surpreendentemente, nas cantigas de amor, em vinte e três (23) ocasiões o trovador fenhedor, como eu-lírico, pede através das imperativas que a donzela ‘creia’ e se ‘doa’ por ele. Já nas cantigas de amigo, o trovador pede que a donzela ‘creia’ nele apenas em duas (2) cantigas, e sem imperativa (“Mays podedes *creer* muy bem”⁹⁷ – cantiga VIII; “Que mi Deus deu; e podedes *creer*”⁹⁸ – cantiga XXXVIII), ou seja, neste gênero é a donzela, na condição de eu-lírico, quem usa mais imperativas para ‘pedir’ a volta e o amor do namorado (papel de precador);

d) Em apenas cinco (5) processos a donzela fala pelo trovador, o que ele ‘sabe’/‘pensa’ ou não ‘sabe’/‘pensa’: “*Sab* el cax [h]e no meu Poder.”⁹⁹ – cantiga XI.

Quanto aos mentais desiderativos, a diferença entre as cantigas de amor e amigo é que, as últimas, apresentam a donzela (eu-lírico) entrando na mente do trovador e dizendo seu ‘querer’ (com raras exceções). Nesses doze (12) casos, o ‘querer’ do namorado é benéfico para a donzela, pois ela o ‘quer’ (“mi vós podessedes *querer*,”¹⁰⁰ – cantiga XXIV). Contrariamente, nas cantigas de amor, o ‘não-querer’ da donzela em relação ao trovador enfatiza o tom melodramático e negativista do gênero amor.

Enfim, as imperativas com os mentais nas cantigas de amigo trazem o apelo da donzela para que o namorado dê credulidade a sua situação. O baixo número de imperativas com o trovador como Experienciador, onze [11] processos, metade do total nas cantigas de amor, é fruto da pequena necessidade da namorada em fazer o amante compreender sua situação, já que a cumplicidade dos interlocutores é fato pressuposto.

4.5.1.3 Deus como Experienciador

⁹⁷ Paráfrase: Mas pode crer muito bem

⁹⁸ Paráfrase: Que Deus me deu; e pode crer”

⁹⁹ Paráfrase: *Sabe* ele que (isso) está no meu poder.

¹⁰⁰ Paráfrase: vós podesse *querer* a mim,

A presença de Deus como Experienciador nas cantigas de amigo é mais rara que nas cantigas de amor (quatorze [14] contra quarenta e um [41] processos). Desses quatorze processos, Deus surge na cantiga XLI tendo conhecimento da situação da namorada (“Que hua, que Deus *confonda*,”¹⁰¹) e na cantiga LI, no refrão, com a donzela pedindo sua intervenção (“e quisesse Deus que m’*escaecesse*”¹⁰²). No mais, os outros dez (10) processos trazem alguma variação da expressão idiomática “*me valha Deus*”¹⁰³.

Poucas orações com Deus como Experienciador é um fator importantíssimo para delinear as diferenças genéricas dos cantares líricos. Nas cantigas de amigo:

1) intermediários entre a namorada e o trovador não são absolutamente necessários. A posição de precador elimina algumas barreiras da cortesia; o uso de Deus como intermediário é uma delas. Quando surgem intermediários, o contexto de produção dá predileção à amiga ou a mãe;

2) o poder de Deus diminui sensivelmente. Como causa ou conseqüência disso, o eu-lírico deixa de enfatizar o ‘querer’ de Deus, livrando-o sutilmente do papel de almoz. Depois da união dos namorados (pressupostamente permitido por Deus) o que se sucede depende muito mais das intenções dos amantes;

3) diminui o tom dramático e negativista dos cantares, pois não se recorre tanto a Deus como último recurso de uma situação fatal e irreversível.

4.5.1.4 A mãe e a amiga como Experienciador

Já que nas cantigas de amigo os interlocutores opcionais da preferência da donzela são a mãe ou uma amiga (vinte e sete [27] processos), temos algumas orações nas quais esses dois participantes figuram como Experienciadores.

A amiga é a confidente da namorada em vinte e uma (21) ocasiões; é aquela quem, através dos processos mentais, ‘sabe’ da situação ruim da namorada e ‘quer’ seu bem (“*Poys quero uosso proueyto.*” – cantiga XLI). Ela também representa o elo de contato com o namorado, trazendo o recado (“se

¹⁰¹ Paráfrase: Que ainda que Deus confunda (desgrace),

¹⁰² Paráfrase: e quisesse Deus que me *esquecesse*

¹⁰³ Sentido muito matizado. Hoje, poderíamos associar à expressão: “Deus, seja por mim”.

sabedes novas do meu amado?”¹⁰⁴ – cantiga XVI) e o ‘pensar’/‘sentir’/‘querer’ do cavaleiro distante: “Non uyo prazer, sey o eu.” – cantiga XLV).

A mãe nas cantigas de amigo de D.Dinis, somente em uma ocasião surge como amiga e confidente da filha (“Doy me d el, Tam muyto choraua,”¹⁰⁵ - cantiga X). Em outros três cantares com processo mental, confirmando a leitura de Sodrê sobre o subgênero “cantiga da madre”, a mãe é aquela que age contra a união do casal de namorados, por exemplo, “Mha morte *quisestes*, madre, non al,”¹⁰⁶ – cantiga XXIX.

4.5.1.5 Outros casos

Além dos participantes que elencamos até agora, com os processos mentais, temos:

a) Uma oração (cantiga IX) com o Demo no papel de Deus, como juiz. Essa característica é raríssima em todo o colegiado de cantigas líricas trovadorescas (“Ca Demo *leu* (entendeu) essa ren que eu der,”¹⁰⁷ - cantiga IX);

b) vinte e cinco (25) orações que indeterminam de alguma maneira o Experienciador. São orações do tipo: “Quen mui ben *uyr* este meu parecer.” – cantiga XXXVIII, ou com os Experienciadores “outro homem” (“non cuidio que oj’ ome *quer*”¹⁰⁸ – cantiga XXIV) e “outra mulher” (“Mays Tod aquest – amiga – ela *quer*”¹⁰⁹ – cantiga XII). A maioria, afinal, traz “outrem” como ponte para uma argumentação posterior do tipo: “ninguém sofre como eu sofro”. Retomando o princípio da Logogênese (Halliday, 1994), o alto índice dessas orações marca um outro aspecto das cantigas de amigo que difere das cantigas de amor – que não apresentam muito esse tipo de imagem. Nas cantigas de amigo trovador e donzela, nos papéis de precadores, precisam argumentar mais para sensibilizar o outro, daí utilizarem construções como: “Non [h]e sen guysa de por mi moirer/Quen mui ben *uyr* este meu parecer.”¹¹⁰ – cantiga XXXVIII.

¹⁰⁴ Paráfrase: se *sabes* novas (notícias) do meu amado?

¹⁰⁵ Paráfrase: *Doí* me dele. Tão muito chorava,

¹⁰⁶ Paráfrase: Minha morte *quer*, mãe, não outra coisa,

¹⁰⁷ Paráfrase: Pois Demo *leu* (entendeu) essa coisa que eu fiz,

¹⁰⁸ Paráfrase: não penso que hoje (algum) homem *quer*

¹⁰⁹ Paráfrase: Mas, tudo isto – amiga – ela *quer*

¹¹⁰ Paráfrase: Não é sem propósito de por mim morrer/Quem muito bem vir este meu parecer.

4.5.2 Processos materiais

Nos cantares de amigo os processos materiais trazem quatro (04) participantes: a donzela (eu-lírico), o trovador e os participantes opcionais Deus e a mãe da donzela.

Os processos materiais marcam uma diferença muito significativa entre os dois gêneros analisados. Enquanto nas cantigas de amor o trovador muito raramente aparece como Ator (trinta [30] processos), nas cantigas de amigo, ele já pode ‘fazer’ mais (cento e vinte e dois [122] processos), equilibrando as ações com a donzela (noventa [90] processos).

Outro dado: nas cantigas de amigo o trovador surge mais, como Beneficiário sob uma atmosfera positiva para ele. Através do princípio da Logogênese (Halliday, 1994), vemos que é construída, oração após oração, uma situação de equilíbrio entre donzela e trovador. O ‘fazer’ do precador é um pouco maior, pois a atmosfera conflui para isso, ou seja, o fato da donzela querer a mercê ou o regresso do namorado, amplia as possibilidades do trovador agir, mesmo que esse processo material esteja ainda timidamente associado com sua partida ou volta.

Quanto à Ressonância (Thompson, 1998), verificamos que as sanções negativas para trovador e donzela diminuem, ficando equilibradas. Partindo da perspectiva do trovador, temos que as cantigas não ‘ecoam’ mais negatividade e dramaticidade de forma tão exacerbada quanto nas cantigas de amor. O próprio gênero, cantigas de amigo, originado na ‘joy’ occitânica¹¹¹, pede mais alegria, pois tem caráter campesino e apresenta como marcas o diálogo (apresentando um segundo nível nas relações de cortesia), a dança entre as amigas, o coro, etc. Porém, ainda que o tom negativo diminua nas cantigas de amigo, ele não desaparece. Agora, no lugar de Deus, é a mãe da donzela quem trabalha para distanciar os namorados – a donzela Beneficiário tem sempre o ‘fazer’ da mãe contra si. Deus, por sua vez, perde sua condição de algoz, aparece pouco e é aquele para quem a donzela e o trovador dirigem seus rogos.

4.5.2.1 A donzela como Ator

¹¹¹ A *joy* tem origem na lírica occitânica e pode ser entendida como o gozo, a alegria alcançada pelos trovadores em seus cantares. O termo é profundamente vinculado aos ideais cátaros.

O papel da donzela como Ator nas cantigas de amigo é diferente da mesma posição nas cantigas de amor, por exemplo, não é tão comum a configuração donzela=Ator, trovador=Beneficiário (apenas trinta e sete [37] processos), além disso, os sessenta e um (61) processos do ‘fazer’ não mostram a donzela na posição de ‘fazer mal’ e o trovador na posição de ‘receber o mal’, pelo contrário, o ‘fazer’ da donzela expressa:

1) o ‘ir’ e ‘vir’ da donzela em busca do encontro com o trovador: “*Vou m a la baylia*”¹¹² – cantiga XXXIX;

2) o mero ‘fazer’ de atividades, que pouco contribuem na construção do significado das cantigas: “*Levantou-s’ a velida*”¹¹³ – cantiga XVI;

3) o ‘calcular’ a dor, o pensar no que ‘fazer’ para obter amor e outros processos associados a esse esforço: “*Ca o meu (mal) non se pod’ osmar*”¹¹⁴ – cantiga I; “*Nunca folguey, nen dormi.*”¹¹⁵ – cantiga XLVI.

A fragilidade que o trovador busca para si nas cantigas de amor não é uma característica das cantigas de amigo. As cantigas de amor listam quarenta e sete (47) orações com o trovador numa situação negativa, como Beneficiário; enquanto as cantigas de amigo apresentam apenas doze (12) orações nessa configuração: “*Ca ia uos eu desamparey*”¹¹⁶ – cantiga XXX. Indo além, a maioria deles, dezesseis (16) processos, denota uma situação positiva para o trovador como Beneficiário: “*Andand a muytos, que lhi fiz eu bem*”¹¹⁷ – cantiga XLVIII.

Mais uma vez notamos, considerando o princípio da Ressonância, que o gênero amigo é bem menos dramático e negativista. Contextos positivos para o gênero amor não existem além da mera hipótese.

4.5.2.2 O trovador como Ator

Dos cento e vinte e dois (122) processos desta categoria, a maior parte está intensamente associada com a partida ou volta do trovador. A situação que

¹¹² Paráfrase: Vou-me à baylia. Baylias ou bailias eram as festividades, normalmente religiosas, nas quais as donzelas iam dançar, se exhibir e encontrar os homens da corte (namorados).

¹¹³ Paráfrase: Levantou-se a formosa

¹¹⁴ Paráfrase: Pois o meu (mal) não se pode calcular

¹¹⁵ Paráfrase: Nunca descansei, nem dormi.

¹¹⁶ Paráfrase: Porque eu já vos *desamparei*

¹¹⁷ Paráfrase: Dizendo a muitos, que eu lhe *fiz* bem

se apresenta nesse contexto, nos sessenta e um (61) processos, é geralmente positiva para o trovador e paralelamente negativa para a donzela, pois é ela quem hipotetiza, pede ou anseia pela volta do namorado (“Non *chegou*, madr’, o meu amigo,” – cantiga XIV), que está nas guerras peninsulares (“Que sse non pode de morte *guardar*”¹¹⁸ – cantiga XXVII).

A saudade da donzela é tamanha, que em dezesseis (16) processos ela usa a voz imperativa para enfatizar o pedido do regresso ao namorado, seja da oste ou doutro lugar: “e, amigo, *partide*”¹¹⁹ – cantiga XXV.

No corpus das cantigas de amigo, na segunda posição de participante, apenas uma vez a metonímia da donzela é Meta (“De[re]yt [h]e que *perça* meu ben.” – cantiga XXXI), no mais, são trinta e seis (36) orações com a donzela como Beneficiário. A situação que se lhe apresenta nessa configuração é negativa, pois o namorado está longe ou impossibilitado de vê-la por alguma razão. Como a própria donzela é o eu-lírico, o leitor analisa a situação sob perspectiva “dela”, ou seja, o ‘fazer’ do trovador é:

- ✓ em vinte e oito (28) processos, insatisfatório para a namorada:
 - “-*Queredes* mh - amigo – matar?”¹²⁰ – cantiga XXIII; e
- ✓ em apenas nove (9) processos, positivo e/ou hipoteticamente positivo para a donzela:
 - “Que logo me *enuyaria* (mandado)”¹²¹ – cantiga V.

A exceção das cantigas de amigo, no que diz respeito ao trovador como Ator com os processos materiais, está na ocorrência de seis (6) processos reflexivos que não ocorrem nas cantigas de amor. Neles, a morte apresenta-se muito mais real para o namorado: “Non sse podia *guardar* de morte,” – cantiga VII.

Enfim, toda análise dos processos materiais indica que nas cantigas de amigo é muito mais comum encontrar o trovador como Ator do que nas cantigas de amor. Um novo nível no status de cortesia e o posicionamento de precador abrem possibilidades para a donzela (eu-lírico) enumerar mais ‘fazer’ para o namorado, que, no contexto em questão, pode agir mais sobre a *razon*.

¹¹⁸ Paráfrase: Que se não pode guardar (salvar) de morte

¹¹⁹ Paráfrase: e, amigo, parta (volte)

¹²⁰ Paráfrase: -*Quer* - amigo – me matar?

¹²¹ Paráfrase: Que logo me *enviaria* (recado)

4.5.2.3 Deus como Ator

Mencionamos anteriormente que, com o estreitamento das relações entre trovador e donzela, o papel de Deus nas cantigas de amigo se apequena. São somente vinte e um (21) processos com Deus como Ator. A donzela como eu-lírico (cantigas de amigo) pode dirigir-se tanto a Deus, quanto à mãe, à amiga e ao próprio trovador; enquanto o trovador como eu-lírico (cantigas de amor), devido aos regulamentos da cortesia, tem como interlocutor, com restrições, apenas Deus.

Outra diferença acentuada entre os gêneros é o tipo de situação construída nas orações nas quais Deus figura como Ator. Nas cantigas de amigo, o ‘fazer’ de Deus é envolto numa atmosfera, às vezes hipotética, mas positiva para ambos os participantes. Todo aquele ‘fazer’ mal das cantigas de amor (fruto da onipotência de Deus e total impotência do trovador) não é mais tema constante nesses cantares. Apenas no refrão de uma cantiga (XXXII) o ‘fazer’ de Deus é ameaçador: “irad’ aja Deus que me lhi *foi dar*.”¹²²

Com Deus como Ator, há uma (1) oração na qual o trovador é Meta: “E hu uos Deus non quis *trager*”¹²³ (Meta = trovador [sublinhado]) – cantiga XLVI; oito (8) trazendo a donzela como Beneficiário: “Fiqu end eu leda, se Deus ben mi de,”¹²⁴ (Beneficiário = donzela [sublinhado]) – cantiga XXXIII; e doze (12) com o trovador na posição de Beneficiário: “Aia Deus ende bom grado/Porque o *faz* uijr aqui.”¹²⁵ (Beneficiário = trovador [sublinhado]) – cantiga VIII.

4.5.2.4 A mãe como Ator

A mãe da namorada muito ocasionalmente é Ator no cancionero de amigo, somente o é em treze (13) oportunidades. Na maior parte das orações (nove [9]), a filha (donzela) é Beneficiário e a situação que se apresenta é invariavelmente negativa para a jovem, ou seja, a mãe age contra ela: “E, por en, uos rogu e uos *castigo*,”¹²⁶ – cantiga X.

¹²² Paráfrase: irado seja Deus que me lhe foi dar.

¹²³ Paráfrase: E onde Deus não vos quis *trazer*

¹²⁴ Paráfrase: Fique por isso eu alegre, se Deus bem me *de*;

¹²⁵ Paráfrase: Tenha Deus bom grado sobre isso/Porque o *faz* vir aqui.

¹²⁶ Paráfrase: E, por isso, vos rogo e vos *castigo*:

A cantiga XLIV (CBN 597) dá uma boa idéia dos contextos em que a donzela, a mãe, a amiga (confidente da namorada) e o trovador aparecem como Atores:

Processos materiais (em negrito)	Ator	Significados construídos
Por Deus, punhade de ueerdes meu	amiga (confidente)	"amiga, trate de ir ver meu amigo"
Amig – amiga – que aqui chegou, E dizede lhi, pero me foi greu		
O que m el ia muitas uezes rogou:		
Que lhi faria and eu o prazer,	donzela	ela lhe faria prazer (hipotético)
Mays tolhe m ende mha madr o poder.	mãe	mas a mãe lhe tira o poder
De o ueerdes agradecer uo lo ey, Ca sabedes quant a que me seruyu ,	trovador	ele serviu muito a donzela
E dizede lhi, pero lh estranhei O que me el rogou cada que me uio:		
Que lhi faria and eu o prazer,	donzela	ela lhe faria prazer (hipotético)
[Mays tolhe m ende mha madr o poder.]	mãe	mas a mãe lhe tira o poder
De ueerdes gram prazer ey hi, Poys do meu ben desasperad esta, Por end – amiga – dizede lh assy:		
Que o que m el por uezes rogou ia:		
Que lhi faria and eu o prazer,	donzela	ela lhe faria prazer (hipotético)
[Mays tolhe m ende mha madr o poder.]	mãe	mas a mãe lhe tira o poder
E por aquesto non ey eu poder De fazer a min, nen a el, prazer	donzela	Ela não pode dar prazer nem a ela, nem a ele (cumplicidade), devido à censura da mãe.

Paráfrase: Por Deus, trate de ueer meu./amigo – amiga – que aqui chegou,/E diga-lhe, pero me foi difícil/ O que ele já me rogou muitas uezes:/Que eu lhe faria o prazer sobre isso,/Mas minha mãe me tira o poder disso./De o ver; vou o agradecer/Pois sabes há quanto tempo ele me serviu,/E diga-lhe, que entretanto (eu) lhe estranhei/O que ele me rogou cada vez que me viu:/Que eu lhe faria o prazer sobre isso,/Mas minha mãe me tira o poder disso./De o ver grande prazer tem disso,/Pois está desesperado do meu bem,/Por isso – amiga – diga-lhe assim:/Que o que ele já me rogou muitas uezes:/Que eu lhe faria o prazer sobre isso,/Mas minha mãe me tira o poder disso./E por isto não eu não tenho poder/De fazer prazer, nem a mim, nem a ele.

4.5.2.5 Outros casos

Exceção à donzela, trovador, Deus e a mãe, figuram como Atores apenas:

(1) a amiga confidente em duas (2) ocasiões ("Non ey ren que uos *asconda*,"¹²⁷ –

¹²⁷ Paráfrase: Não tem nada que vos *esconda*,

cantiga XLI; o vento em três (3) processos; e outra mulher (rival) em onze (11) oportunidades (“E Tod aquest ela faz polo seu”¹²⁸ – cantiga XII).

Em outras sete (7) ocasiões o processo material, nas cantigas XXXVIII, XXXIX, LI, LII, indeterminam o Ator em orações utilizadas para construir a argumentação no período, de forma semelhante ao que ocorre nas cantigas de amor.

4.5.3 Processos relacionais

Os processos relacionais, o terceiro em número de ocorrências, aparecem duzentos e sessenta e seis (266) vezes (23,25% do total de ocorrências), e trazem uma nova perspectiva além do extremo negativismo das cantigas de amor. Veremos que as cantigas de amigo fogem um pouco do “ser sofredor”, “estar sofrendo” e “ter sofrimento” das cantigas de amor. A análise das primeiras vinte (20) cantigas de amigo provou que o trovador permanece como principal Portador, mas que ‘estados’ positivos já começam a lhe tomar cor – algo impensado nas cantigas de amor.

4.5.3.1 O trovador (namorado) como Portador

Quando o trovador é Portador nas cantigas de amigo, igualmente ao que ocorre nas cantigas de amor, a situação que se apresenta é majoritariamente negativa para o mesmo, por exemplo, em vinte e duas (22) orações como Portador, dezesseis (16) delas trazem algo ruim para o mesmo. Entretanto, o motivo desse mal ‘estado’ do trovador é diferente para o fenhedor e para o precador. Enquanto nas cantigas de amor o trovador “é” ou “está” mal pela impossibilidade do amor, nas cantigas de amigo, o trovador “é” ou “está” mal devido à distância da namorada – o que contraria seu desejo.

“Que *trist’oj’* e meu amigo,”¹²⁹

Que	<i>trist’</i>	<i>oj’</i>	e	meu amigo,
	Atributo	Circ.	Pr: rel. atribut. intens.	Portador

Cantiga III

¹²⁸ Paráfrase: E tudo isso ela faz pelo seu

¹²⁹ Paráfrase: Que triste hoje *está* meu amigo

Também é curioso que alguns processos relacionais ratifiquem o “direito” e “razão” do trovador de sofrer pela amada. Tal traço denota duas condições do gênero:

- 1 – A namorada é partidária da situação do amigo;
- 2 – o trovador, como precador, já tem a ‘permissão’ de ser sofredor.

E	faz (=tem)	gran razon (de estar triste)	/ meu amigo
	Pr: rel. atribut. posses.	Atributo	Portador

Cantiga III

A situação imposta para os amantes ainda é bastante ruim, tanto que, nas vinte (20) primeiras cantigas de amigo, em apenas em duas delas (VII e XVI) se apresenta uma situação positiva para o trovador:

“O meu amig – amiga – non quer eu/Que aia gram pesar, nem gram prazer,”¹³⁰

Que	(ele)	aia	gram pesar, nem gram prazer,
	Portador	Pr: rel. atribut. circunstancial	Atributo

Cantiga VII

“é san e vivo”¹³¹

(ele)	é	san e vivo.
Portador	Pr: rel. atribut. intensivo	Atributo

Cantiga XVI

Essa freqüência baixíssima mostra que, apesar da mudança de gênero, o que se enfatiza nas cantigas de amigo com processo relacional ainda é um ‘estado’ negativo para o trovador.

Inversamente proporcional é a situação da donzela com o processo relacional. Nas vinte (20) primeiras cantigas do corpus, apenas cinco (5) de quatorze (14) trazem um contexto negativo para a donzela. Apesar de poucas situações negativas, essa é uma distinção marcante entre os gêneros de amigo e amor. Nas cantigas de amor, esse tipo de realidade é sequer concebida para a donzela, haja vista que o trovador (eu-lírico) é aquele quem sofre por sua paixão. A donzela tem apenas a função de ser adorada, normalmente, como provam muitas histórias que chegaram até nós, pelo marido e pelo trovador (admirador).

¹³⁰ Paráfrase: O meu amigo – amiga – não quero eu/Que *tenha* grande pesar, nem grade prazer

¹³¹ Paráfrase: (ele) é são e vivo

O revés da jovem (em itálico) dá-se apenas pelo desejo de ter o namorado por perto, portanto, o que lhe atormenta é ‘estar’ longe dele:

Porque	(vos)	<i>tarda</i>	tan muito	lá,
	Portador (desinência verbal)	Pr: rel. atribut. intens.	Atributo	Circ.

Cantiga II

Somente as cantigas de amigo apresentam orações com processo relacional intensivo circunstancial. Tais circunstâncias também estão associadas com a demora do trovador – a sua distância. A sanção negativa para a amiga (namorada) é bem maior nesse caso, pois não tem qualquer poder sobre o fato:

“porque é lá meu amigo.”¹³²

porque	é	<i>lá</i>	meu amigo.
	Pr: rel. atribut. circunst.	Atributo	Portador

Cantiga IV (3 vezes, no refrão)

Situação positiva para a donzela só é apresentada na cantiga XVI:

“E será vosc’ ant’ o prazo saído.”¹³³

E	(ele)	<i>será</i>	vosc’	ant’ o prazo saído”.
	Portador (desin. verbal)	Pr: rel. atribut. intens.	Atributo/ Beneficiário	Circunstância

Cantiga XVI

Portanto, toda a atmosfera favorável à donzela no gênero amor não se reflete no gênero amigo (c.f. princípio da Ressonância, Thompson, 1998 e princípio da Logogênese Halliday, 1994).

4.5.3.2 A donzela como Portador e Beneficiário

Nas vinte (20) primeiras cantigas de amigo de D. Dinis, a donzela é Portador ou Beneficiário em poucas cantigas. Como Portador, duas orações (02) trazem atributos negativos e quatro (04) trazem atributos positivos para a donzela. Como Beneficiário, em três (03) grupos verbais complexos o contexto é negativo.

¹³² Paráfrase: porque *está* lá meu amigo

¹³³ Paráfrase: E *estará* convosco antes do tempo previsto.

Esse quadro mostra certo equilíbrio no ‘estado’ da donzela, evidenciando novamente o contraste entre os gêneros. Nas cantigas de amor a situação é sempre positiva.

4.5.3.3 Outros casos

Além da donzela e do namorado, nos cantares de amigo poucos outros participantes figuram nas orações e pouco contribuem em nossa argumentação. Comprovam, por outro lado, a variedade do gênero em questão, a qual abre outros horizontes que as cantigas de amor não apresentam, pois estão muito mais fechadas na realidade do fenhedor que, sem voz, só faz é: (1) lamentar o desamor e (2) clamar a Deus.

Deus é Portador na cantiga VIII (“Amiga, bom grado *tenha* Deus”, e “*Aia* Deus ende bon grado”¹³⁴). A rival da namorada é Portador na cantiga XII (“Que o podesse por amig *auer*”¹³⁵). A Alva é Portador no refrão da cantiga XV (“– Alua [*h*]e; uay liero!”¹³⁶). O tempo é Portador na cantiga VII (“E assi sse pode seu Tempo *passar*.”) e, enfim, “os que estão na oste” são Beneficiários na cantiga IV (“Dos que ala *son* na oste”¹³⁷).

4.5.4 Processos verbais

Nas cantigas de amigo, a análise dos processos verbais indica que:

1) Além do trovador e donzela, a mãe e a amiga (confidente da namorada) surgem na posição de Dizente, pois dialogam com os participantes fundamentais (o trovador e a donzela – namorada);

2) o trovador não é tão mais freqüente que a amiga na posição de Dizente, são setenta e duas (72) ocorrências com o trovador e sessenta (60) com a namorada como Dizente.

¹³⁴ Paráfrase: “Amiga, boa vontade *tenha* Deus” e “*Tenha* Deus boa vontade sobre isso”

¹³⁵ Paráfrase: Que o pudesse *ter* por amigo

¹³⁶ Paráfrase: - *É* Alva; vai ligeiro!

¹³⁷ Paráfrase: Dos que lá *estão*, na oste

No gênero em questão, apesar do “lamento” partir basicamente da namorada, o trovador aparece como aquele que ‘manda’ ou ‘mandou’ recado/mandado para a sua namorada, ou seja, fez-lhe promessa ou talvez falsa promessa de voltar. Além disso, é citado pela namorada como aquele que não lhe pode falar mais. Esse é um resultado de certa forma surpreendente, pois, mesmo quando ‘reproduzido’ pela namorada, mãe ou amiga (mensageira), o trovador também ‘diz’ mais vezes que a donzela. Ironicamente, essa maior incidência não favorece o trovador, pois caracteriza um recurso de retórica: a voz do trovador é massivamente transmitida e transmutada por quem a reproduz, o que contribui decisivamente dentro da argumentação na logogênese textual;

3) as modalizações (metafunção interpessoal) dos processos verbais são raras e associadas sempre à im/possibilidade de falar. Há escassos cinco (5) processos com modalização indicando Inclinação;

4) o gênero cantigas de amor, pelo fato de tratar-se de poesia musicada (de refrão, coro ou ambos), implica na ocorrência de muitas orações projetantes (52,5% do total). Ainda sim, nas cantigas de amigo, ocorrem mais orações projetantes (mais de 60%) devido à natureza dialogada do gênero, algo que raramente ocorre com as cantigas de amor. Um pequeno trecho da cantiga X mostra porque os processos verbais existem em maior proporção no gênero amigo, consequência dos diálogos (orações projetantes):

Eu m estaua en uos **falandu**,
 E m esto que uos **digo rogaua**.
 Doy me d el, Tam muyto choraua,
 E, por en, filha, **Rogu e mando**:
 Que uos non [pes de uos el ben querer,¹³⁸
 Excerto da cantiga X (CBN 562) – edição de Machado (1970)

5) Deus, assim como nos processos anteriores, é um participante quase ausente.

4.5.4.1 O trovador como Dizente

Como acabamos de dizer, o trovador é um pouco mais comum como Dizente nas cantigas de amigo (43,11% do total). Porém, nesse gênero, o ‘dizer’

¹³⁸ Paráfrase: Eu estava falando de vós,/E isto que vos digo ele me rogava./Dói-me dele, tão muito chorava,/E, por isso, filha, rogo e mando:/Que a vós não pese de bem-querer a ele,

do trovador, a mais das vezes, é reproduzido pela donzela ou por sua amiga confidente (aquela que traz o recado do trovador). Desse modo, os processos verbais com o trovador como Dizente trazem outra perspectiva que não é a do namorado. Daí também a donzela surgir como Receptor em quase todos os processos, exceto uma (01) oração com a mãe como Receptor (sublinhado): “*Roga m oie, filha, o voss amigo*”¹³⁹ – cantiga X. A cantiga XLVIII traz a Donzela como Alvo (sublinhado): “*Ca diz de mi, e de uos outro tal,*”¹⁴⁰ - cantiga XLVIII e oito (08) orações com a amiga de sua amada (mensageira) como Receptor (sublinhado): “*jurou-mi, amiga fremosa,*”¹⁴¹ – cantiga VI.

As demais orações, que trazem a donzela como Receptor (sublinhado), apresentam certa regularidade, podendo expressar:

a) A impossibilidade de falar do trovador, devido à distância, em onze (11) processos: “*pois non tornou migo falar.*”¹⁴² – cantiga II;

b) A promessa de voltar para a namorada em doze (12) processos: “*Que talhou preito comigo,*”¹⁴³ – cantiga XXXVI;

c) O mentir, a falsa promessa do trovador em doze (12) processos: “*Por que mentiu (para mim) o perjurado?*”¹⁴⁴ – cantiga XIV;

d) As imperativas expressando as ordens da namorada para o trovador em três orações: “*- Dized – amigo – que poss eu fazer hi*”¹⁴⁵ – cantiga XX;

e) O mero ‘dizer’ do trovador em onze (11) momentos: “*Pois diz (me) que todavia*” – cantiga XLVII.

4.5.4.2 A donzela como Dizente

A donzela aparece como Dizente em sessenta e oito (68) processos, praticamente em equilíbrio com o trovador nesse papel (setenta e duas [72]). Na posição de Dizente, a donzela apresenta uma variedade de interlocutores maior que o trovador. Além do seu mero ‘dizer’ (quinze [15] orações do tipo: “*Que o ueia*

¹³⁹ Paráfrase: *Roga-me hoje, filha, o vosso amigo*

¹⁴⁰ Paráfrase: *Porque diz de mim, e de vós outro tal,*

¹⁴¹ Paráfrase: *jurou-me, amiga formosa,*

¹⁴² Paráfrase: *pois não voltou a falar comigo.*

¹⁴³ Paráfrase: *Que travou acordo comigo,*

¹⁴⁴ Paráfrase: *Porque mentiu (para mim) o perjurado (mentiroso)?*

¹⁴⁵ Paráfrase: *- Diga – amigo – o que eu posso fazer sobre isso*

e lhi Possa *falar*,”¹⁴⁶ - cantiga XXIX), a donzela dirige-se ao trovador, à amiga, a Deus e à mãe, nas posições de Receptor e Alvo.

Apenas três orações apresentam o trovador como Alvo, nas cantigas XVI, XVI e XXXI. Os demais processos, com o trovador como Receptor, são envoltos no contexto da donzela convencendo o namorado de seu amor e/ou pedindo sua volta: “E assy farey eu, ben uos *digo*,” – cantiga XXVI, e “E, por aquesto, uos *mand* eu, senhor,”¹⁴⁷ – cantiga IX.

Fora o trovador, quando a donzela é Dizente, surgem como Receptor (sublinhado) nas cantigas de amigo:

- 1) a mãe, em dois (2) processos: “E por esto, que uos *digo*,” - cantiga XXXVI;
- 2) Deus, em sete (7) processos: “*rogu*’ eu a Deus e *digo*,” – cantiga XIII;
- 3) a amiga, em oito (8) ocasiões: “por quanto vos quero *dizer*.” – cantiga IV.

4.5.4.3 A mãe e a amiga como Dizentes

Além do trovador e a donzela revezando nas posições de Dizente, as cantigas de amigo trazem, muito ocasionalmente, a mãe e a amiga (confidente) nesses papéis. A mãe surge, nas cantigas X e XXXIII como Dizente. Em quatro ocasiões a filha é Receptor (sublinhado): “Muyt aficado, que uos *rogasse*”¹⁴⁸ e em uma a filha é Alvo (sublinhado): “Eu m estaua en uos *falando*”¹⁴⁹ – cantiga X.

Já a amiga, confidente da donzela, nas quatro poucas orações em que é Dizente, traz a donzela como Beneficiário (sublinhado) na cantiga XLI: “Filhar, e por en uos *digo*”¹⁵⁰, e o trovador como Beneficiário (sublinhado) na cantiga XLIV em três processos, um deles: “E *dizede* lhi, pero me foi greu”¹⁵¹. Na cantiga XII é curioso verificar a diferença entre os gêneros, provando que as barreiras da cortesia estão bem mais frouxas, mas não desapareceram. O trovador utiliza imperativas para pedir que a amiga lhe rogue sua senhor, porém, ainda usa

¹⁴⁶ Paráfrase: Que o veja e lhe possa *falar*,

¹⁴⁷ Paráfrase: E, por isto, eu vos *mando*, senhor,

¹⁴⁸ Paráfrase: Muito empenhado, que vos *rogasse*

¹⁴⁹ Paráfrase: Eu me estava *falando* em vós

¹⁵⁰ Paráfrase: Roubar, e por isso vos *digo*

¹⁵¹ Paráfrase: E *diga*-lhe, pero me foi difícil

intermediários (Deus): “Ai, senhor, id’ a mia senhor *rogar*,”; “Ai, senhor, ide *rogar* mia senhor,”; “Senhor, *rogad’* a senhor do meu mal,”¹⁵² – cantiga XXII.

4.5.4.4 Outros casos

A exceção dos casos acima listados ocorre em duas (02) orações com Deus como Dizente (cantiga XLI, LI), duas (02) orações com “outros homens” (outrem) como Dizente (LII) e duas (02) orações indeterminando o Dizente na cantiga XXXIX.

Enfim, no que diz respeito aos processos verbais e comparando os gêneros líricos, a figura do precador é absolutamente clara nas cantigas de amigo, não apenas por um grande decréscimo dos verbos modais (metafunção interpessoal), mas também porque o diálogo entre trovador e donzela possibilita um equilíbrio maior de ocorrências com ambos na posição de Dizente. O processo verbal simboliza que as ‘amarras’ da cortesia presentes no gênero amor, se afrouxaram nas cantigas de amigo – nas quais um roga pelo outro e mais constantemente tomam a liberdade de reproduzir a fala um do outro (prova de um prévio conhecimento e ‘entendimento’ mútuo).

4.5.5 Processos existenciais

Os processos existenciais variam pouco de gênero para gênero. Nas cantigas de amigo representam ainda a possibilidade da morte e a expressão do estado de existência. Porém, os cantares de amigo apresentam diferenças significativas que asseguram a mudança de gênero e do posicionamento cortês do eu-lírico, são:

1) A possibilidade da morte (saída exclusivamente do trovador no gênero amor) ocorre nas cantigas de amigo em contextos com a donzela como Existente (vinte e dois [22] de cinquenta e oito [58]). Portanto, a partir do envolvimento

¹⁵² Paráfrase: Ai, senhora, vá até minha senhora *rogar*,”; “Ai, senhora, vá *rogar* a minha senhora,”; “Senhora, *rogue’* a senhora do meu mal”.

(carnal) entre os namorados, a distância e a saudade é sofrimento para ambos. Muito embora ainda mais voltada ao trovador, nas cantigas de amigo, a presença da morte não é tão enfática e unilateral;

2) a presença do trovador como precador o afasta, em medidas, da possibilidade da morte, abrindo-lhe um leque maior de opções para atingir seu objetivo: ter a donzela. O trovador agora pode “falar” (processos verbais) e “fazer” (processos materiais) mais.

Além da opção da morte, os processos existenciais apresentam: a expressão do estado de vida (existência) em sete orações nas cantigas XXI, XXV, XXXVII, XXVIII, XL e LI; o uso das expressões “há quanto tempo” e “há muito tempo” em quatorze (14) orações nas cantigas II, V, XIX, XXVIII, XXXIII, XXXIV e XLII; casos de indeterminação em três (3) orações nas cantigas XL e LI e outra mulher como Existente na cantiga LI. Porém, todas estas ocorrências são pouco conclusivas.

4.5.6 Processos comportamentais

É o processo com menor incidência em ambos os gêneros (amor e amigo). Ao contrário do que ocorre com as cantigas de amor, nas cantigas de amigo, a proporção de processos comportamentais é ainda menor, quase irrisória (2,97% do total de processos). Um motivo simples para isso, é o declínio muito acentuado da:

- ✓ ‘servidão’ do trovador, e também da amiga. Desde que o contato carnal entre os dois já se deu, é natural que o foco seja desviado para outras importâncias;
- ✓ coita, pois, apesar da namorada e do trovador sofrerem com a ausência um do outro e falsas promessas, as cantigas de amor enfatizam excessivamente a sofridão do trovador.

Trovador e namorada se alternam nas posições de Comportante, quinze (15) orações para cada um. Os processos comportamentais são mais uma prova da excessiva negatividade das cantigas de amor - diluída nas cantigas de amigo. Por exemplo, das quarenta e duas (42) orações com processo comportamental nas cantigas de amor, mais da metade ressaltava o sentimento da coita do trovador. No gênero amigo, somente sete (7) processos tratam da coita.

4.6 Campo nas cantigas de amigo

Da mesma forma como nas cantigas de amor, o exame dos processos da transitividade nas cantigas de amigo também permite (1) reconhecer regularidades nas posições de participantes da donzela (eu-lírico), trovador, mãe e Deus; (2) perceber o posicionamento cortês de precador; e (3) através das duas análises transversais anteriores, pudemos listar estágios obrigatórios e opcionais do gênero.

O cenário construído nas cantigas de amigo revela um ambiente menos dramático e infeliz que o outro gênero lírico, todavia, cresce a tensão entre os participantes principais (donzela e trovador) e percebemos nitidamente que há certa frouxidão das amarras da cortesia nos cantares de amigo, pois:

1) têm caráter dialogado;

2) os participantes estão claramente no nível da 'expectativa da ação', ou seja, o prévio envolvimento amoroso entre donzela e trovador foi interrompido por algum motivo no passado e a donzela coloca-se na posição de cobrar atitudes do namorado, usualmente, seu regresso;

3) Deus deixa de ser a fuga do eu-lírico, aquele para quem se lamentar. Os intermediários nessa relação são a amiga (confidente) e a mãe. Nesse nível, vemos a mãe agindo contra e a amiga a favor dos namorados.

A figura de precador nas cantigas de amigo está presente tanto na voz da donzela (eu-lírico) quanto na voz do trovador (o namorado) – os tipos de processo mais recorrentes marcam a distinção entre cantigas de amor e de amigo. A primeira distinção entre os gêneros está na quase equidade de processos mentais, materiais e relacionais nas cantigas de amigo, respectivamente, 27,97%, 23,68% e 23,07%. Nas cantigas de amor a quantidade de processos mentais era bem mais acentuada (35,41%), portanto, nas cantigas de amigo, apesar da ligeira superioridade dos mentais, o eu-lírico (donzela) e o trovador não estão muito no campo experiencial de 'sentir' e 'pensar'. Com a aproximação dos amantes, o contexto para a ação (processos materiais) ganha espaço. Já o papel de Experienciador é ocupado pela donzela na maioria das orações, mas não é quase exclusivo como nas cantigas de amor (com o trovador), fato esse que traz um tom mais democrático ao gênero, reflexo das relações de cortesia (c.f. princípio da

Logogênese; Thompson, 2004). Além disso, ocorre o clichê da imagem de 'ver' ou 'ter visto' o namorado (perceptivos), o sentimento penoso causado pela distância (emotivos) e o mútuo 'querer' estar perto (desiderativos). Afinal, o grande contraste entre os gêneros líricos, no que concernem os processos mentais, é: (1) uma considerável diminuição de ocorrências nas cantigas de amigo; (2) a relativa democratização do papel de Experienciador nos cantares de amigo, o que acarreta a diminuição da dramaticidade e negatividade das cantigas, haja vista que o foco das atenções não é somente um dos participantes, nem tanto o contexto para tal é tão desolador como é nos cantares de amor.

Os processos materiais, por sua vez, seguem os processos mentais no sentido de diminuir a negatividade e dramaticidade nas cantigas de amigo. As situações positivas para o trovador se equilibram com as situações negativas e, paralelamente, a donzela não é tão suprema na posição de Ator e o trovador não é mais constantemente Beneficiário ou Meta (recebendo o 'fazer mal' dela). No mais, o trovador precador tem maior liberdade para 'fazer', comprovando um outro nível nas relações de cortesia.

Os relacionais ratificam o que vem sido comprovado até aqui: as cantigas de amor e amigo são gêneros completamente distintos, refletindo diferentes posicionamentos líricos, inspirados em posicionamentos sócio-culturais, os quais se refletem nas escolhas léxico-gramaticais realizadas nas cantigas. Nas cantigas de amigo os processos relacionais diminuem a atmosfera negativa presente nas cantigas de amor, isto graças ao nivelamento de estados positivos e negativos presentes tanto para o trovador, quanto para a donzela. Aliás, a presença da donzela como Portador/Identificado é uma característica marcante das cantigas de amigo, já que esse quadro, nas cantigas de amor, é quase inexistente – nestas o trovador (eu-lírico) é quem sempre 'está' mal, 'tem' o mal ou 'é' mal agourado.

Os outros 25,24% de processos nas cantigas de amigo são variantes de, respectivamente, processos verbais (14,59%), existenciais (7,69%) e comportamentais (2,97%). O único contraste considerável entre os gêneros a respeito destes três processos é a quantidade de processos verbais nas cantigas de amigo que quase dobram as ocorrências nas cantigas de amor (8,29%). Como dissemos anteriormente, além do caráter dialogado, isso deve-se ao fato do trovador, nas cantigas de amigo, surgir repetidamente como aquele que manda ou mandou recado/mandado para a sua namorada, ou seja, fez-lhe promessa ou

talvez falsa promessa de voltar – o que, sob a perspectiva da cortesia, comprova um estreitamento de relações, ou seja, ratifica um posicionamento cortês diferente: o precador.

Nossa pesquisa foi também surpreendente no sentido de apresentar, com base em todas as análises transversais que fizemos, certas regularidades das cantigas, as quais, do ponto de vista da Lingüística, são entendidas como subestruturas (passos e movimentos) que constroem a estrutura maior do Gênero. Assim, a partir do levantamento dos processos nas cantigas de amigo e da observação do princípio da Ressonância (Thompson, 1998), reconhecemos estágios obrigatórios e opcionais nesses cantares.

Dissemos outrora que o gênero amigo apresenta ramificações (subgêneros) com características completamente distintas, entretanto, com base em nossos dados, somos capazes de dizer que todas trazem duas condições essenciais: (I) a namorada é/foi partidária da situação do amigo; (2) o trovador como precador, já tem a ‘permissão’ de ser sofredor, da mesma forma que a donzela. Portanto, temos como estágios obrigatórios nas cantigas de amigo:

1 – a distância entre os namorados, malquista por ambos, ou ao menos um deles;

2 – o rogo ou desejo da volta do namorado ou ainda o lamento pela ausência e a alegria devido ao iminente retorno (dele).

A variedade de subgêneros traz uma variedade de estágios opcionais. Em nosso corpus destacam-se os estágios opcionais vinculados aos participantes opcionais: mãe e amiga (confidente) da donzela. Esses estágios são: (I) a mãe agindo contra os namorados e (II) a amiga (confidente) trazendo recado do namorado e/ou aconselhando a amiga no sentido da união de ambos.

4.7 Relações nas cantigas de amigo

Retomando o modelo de análise adotado com as cantigas de amor, as relações nas cantigas de amigo surgirão a partir das análises da:

1 – metafunção interpessoal: o verbo modal (capítulo 4.7.1);

2 – metafunção interpessoal: um apanhado geral sobre monoglossia e heteroglossia nas cantigas de amor e de amigo (capítulo 4.7.2);

3 – metafunção interpessoal: a teoria do *Appraisal* (capítulo 4.7.3).

4.7.1 O verbo modal

Nas cantigas de amigo, seguindo o modelo das cantigas de amor, também buscamos identificar os verbos modais de modalização (possibilidade) e verbos modais de modulação (desejabilidade) - 'querer' e 'poder'. Nossa hipótese inicial era de que o gênero amigo apresentaria um número bem menor de verbos modais, pois, com o estreitamento das relações entre os interlocutores e a mudança do posicionamento cortês, nem trovador, nem donzela precisariam usar constantemente o verbo modal como instrumento de atenuação.

De fato, as cantigas de amor trazem mais verbos modais, cento e oitenta e quatro (184) contra cento e vinte e nove (129) das cantigas de amigo. No entanto, essa diferença não foi tão acentuada quanto esperávamos, vejamos o porquê.

Nas cantigas de amigo, os verbos modais não são empregados no mesmo contexto das cantigas de amor, ou seja, não são utilizados para manter as barreiras da cortesia e caracterizar a inferioridade e extrema polidez do trovador ao falar com a donzela e Deus. A realidade das cantigas de amigo é outra; o envolvimento prévio do trovador e donzela e a situação seguinte: a distância entre eles, norteiam o uso dos modais 'poder' revelando a incapacidade mútua (e não unilateral como nas cantigas de amor) de 'ver', 'ouvir', 'sentir', enfim, 'ter' um ao outro. A mesma situação também determina o uso dos modais 'querer', a desejabilidade de estar perto e indesejabilidade de estar longe. Com outros participantes, os modais raramente aparecem.

A) VERBO 'PODER' MODALIZANDO A FALA DO TROVADOR

São dezessete (17) os processos com o verbo 'poder' indicando a incapacidade do trovador. Desses dezessete, alguns refletem a situação do trovador, distante, não podendo ter a namorada, e outros apresentam a incapacidade do trovador de regular sua vida, haja vista que em muitas ocasiões está no campo de batalha: "Que sse non *pode* de morte guardar" – cantiga XXVII.

Nas cantigas de amor eram trinta e nove (39) processos no contexto de incapacidade do trovador, isto indica, portanto, que o quadro de impotência e total incapacidade do gênero amor não é encontrado nas cantigas de amigo. Aquele não poder ‘amar’, ‘fazer’, ‘ter’, etc., praticamente desaparece. A maior parte da impotência do trovador (e também da donzela) gira em torno da distância.

Verbos modais (em negrito)	Significados construídos através dos modais	
	Significados de superfície	Significados de profundidade
Amiga, faço me <i>maravilhada</i>		
Como pode meu amigo uyuer	Incapacidade	questionamento: como pode viver longe de mim
Hu os meus olhos non pod en veer,	Incapacidade	por que ele demora? (pressupondo que ele a quer)
Ou com Pod ala fazer Tardada;	Incapacidade	
Ca nunca tan gram maravilhada ui:		
Poder meu amigo uiuer <i>sen</i> mi.	Incapacidade	como ele pode viver sem ela?

Excerto da cantiga XXI (CBN 573) – edição de Machado (1970)

Paráfrase: Amiga, faço-me maravilhada/Como pode viver meu amigo/Onde os meus olhos não pode assim ver,/Ou como pode demorar lá;/Pois nunca tão maravilhada estive:/Poder meu amigo viver sem mim.

Por outro lado, apenas nove (9) processos com ‘poder’ trazem a capacidade hipotética no desejo (“[more] amigo, u mi *possades*/falar e me vejades.”¹⁵³ – cantiga XXV) ou questionamento da donzela (“Como *pode* meu amigo uyuer” – cantiga XXI).

B) VERBO ‘QUERER’ (DESEJAR) MODALIZANDO A FALA DO TROVADOR

Nas cantigas de amor tínhamos o trovador empregando o modal ‘querer’ indicando sua desejabilidade (seu bem-querer) em relação à donzela em cinquenta e nove (59) situações. Já no gênero amigo, esse número é bem menor (vinte e dois [22] processos), o que é plenamente compreensível, pois o trovador precador não sofre como o fenhedor, que apenas deseja (quer) ter a mercê do amor de sua donzela.

¹⁵³ Paráfrase: (more) amigo, onde *possa*/me falar e me ver.

Como o envolvimento prévio entre os amantes é fato consumado nas cantigas de amigo, os modais ‘querer’ trazem a desejabilidade do trovador em voltar, estar perto de sua donzela (“que se *quer* ir comigo,” – cantiga XLVII), ou devido à demora, traz o questionamento da donzela: “tamanho ben me *queredes*;/como vós a mi dizedes?”¹⁵⁴ – cantiga XXIV).

Apenas dois modais ‘querer’ mostram indesejabilidade, assim como nas cantigas de amor.

A redução drástica da ‘desejabilidade’ do trovador, de acordo com o princípio da Ressonância (Thompson, 1998), faz com que o gênero amigo soe muito menos dramático que o gênero amor. Aqui, trovador apenas deseja o bem-estar de quem ama e não um querer extremado diante de um amor igualmente extremado (cantigas de amor).

C) VERBOS ‘QUERER’ e ‘PODER’ EMPREGADOS PARA REPRESENTAR A DESEJABILIDADE E INCAPACIDADE DA DONZELA:

Novamente comparando os gêneros, tínhamos trinta e cinco (35) processos nas cantigas de amor modalizados com o verbo ‘querer’ – esse número reduzido devia-se, prioritariamente, à fala extremamente egocêntrica do trovador, que não abria espaço para expressar a desejabilidade da donzela; a não ser quando lhe convinha. Graças a isso, a maioria desses processos é utilizada pelo trovador para expressar o ‘mal-querer’ da donzela quando pretendia dramatizar sua situação.

Nas cantigas de amigo o quadro é diferente. Com a donzela na posição de eu-lírico, a mesma ganha mais voz e sente maior necessidade de modalizar sua fala com: vinte (20) processos indicando desejabilidade (‘querer’), sete (7) processos expressando indesejabilidade (‘querer’), vinte e três processos demonstrando incapacidade e três (3) desenhando sua capacidade.

Desses cinquenta e três (53) processos, os modais ‘querer’, contextualizando desejabilidade (vinte [20]), estão na mesma frequência do trovador, ou seja, giram em torno da distância do namorado. A donzela o quer de volta, ou receber recado dele (“*Quisera* vosco falar de grado,”¹⁵⁵ - cantiga XXXII),

¹⁵⁴ Paráfrase: tamanho bem me *quer*;/como vós diz a mim?

¹⁵⁵ Paráfrase: Quisera convosco falar de boa vontade

quer morrer pela sua ausência (“Que ant el *queira* moirer” - cantiga XI) ou quer manifestar seu sentimento (“d’aqule que *quero* gran ben;” – cantiga XXXVII). Apenas sete (7) processos exprimem indesejabilidade por parte da donzela; estão todos na cantiga VII e transmitem a idéia da donzela que “não quer” magoar/matar o namorado, nem se desesperar.

Quanto aos processos com os modais ‘poder’, apenas três (3) indicam capacidade (“Per quant eu sey cert e *poss* entender:”¹⁵⁶ – cantiga XXI), o restante, vinte e três (23) processos, é acompanhado pelo modal poder para indicar:

1) a incapacidade da donzela de reverter a situação na qual está inserida: “Ca o meu non se *pod* osmar”¹⁵⁷ – cantiga I; “Meu amigo, non *poss*’eu guarecer”¹⁵⁸ – cantiga XXVIII; e

2) o poder hipotético, desejo da donzela: “Que [o] ueia e lhi Possa falar,” – cantiga XXIX.

A mera presença dos modais ‘poder’ acompanhando a donzela quando a mesma está na primeira posição de participante é um grande diferencial em relação às cantigas de amor, as quais não apresentam sequer uma oração nessa configuração. Daí podemos concluir que as cantigas de amigo trazem a perspectiva da donzela, totalmente ausente no gênero amor, e, além disso, comprovam a sintonia entre os namorados: ambos querem, mas não podem por algum motivo e, para tanto, vêm-se impelidos a ‘pedir’ (precador).

D) OUTROS CASOS

Os casos de processos modalizados com outros participantes nas primeiras posições são muito poucos. O verbo ‘poder’ indica por duas (2) vezes a capacidade de Deus e outros seis (6) processos modalizam o ‘querer’ de Deus expressando sua indesejabilidade (“E hu uos Deus non quis trager”¹⁵⁹ - XLVI) contra a união dos namorados e/ou uma hipotética desejabilidade de Deus (desejo da donzela). Além disso, o verbo ‘poder’ modaliza a fala de “outra mulher” (rival) da donzela por sete (7) vezes na cantiga XII e o verbo ‘querer’ modaliza a fala de “outro homem” por quatro (4) vezes, e uma (1) vez na fala da mãe da donzela.

¹⁵⁶ Paráfrase: Por quanto eu estou certo e posso entender:

¹⁵⁷ Paráfrase: Pois o meu (mal) não se *pode* calcular

¹⁵⁸ Paráfrase: Meu amigo, eu não *posso* sobreviver

¹⁵⁹ Paráfrase: E onde Deus não vos quis trazer

O levantamento dos verbos modais nos gêneros líricos da produção de D.Dinis ratificam algumas diferenças entre as cantigas de amor e de amigo, já esboçadas na análise da metafunção ideacional. Entre elas, as principais:

Cantigas de amor	Cantigas de amigo
Processos mais modalizados (184).	Processos menos modalizados (129).
O trovador sente mais necessidade de modalizar sua fala devido às restrições de fenhedor.	Trovador e donzela tem suas falas modalizadas na mesma proporção (38,75%) e (41,08%)
11 imperativas do trovador são modalizadas (fenhedor)	Nenhuma imperativa é modalizada (precador)

Quadro 21: Verbos modais – diferenças entre os gêneros.

4.7.2 A modalização nas cantigas de amor e amigo (monoglossia e heteroglossia)

Sobre monoglossia e heteroglossia, recuperando os preceitos de Mikhail Bakhtin (1935, 1981, 1953, 1986) e depois de todos os resultados apresentados nas análises do verbo modal em ambos os cantares, podemos afirmar que as cantigas de amor são mais heteroglóssicas e as de amigo mais monoglóssicas.

As cantigas de amigo trazem cinquenta e cinco (55) processos modalizados com verbo modal a menos que as cantigas de amor. Desse número, conforme aponta o quadro 21, menos da metade dos modais estão na fala da donzela. Portanto, conforme esperávamos, é o trovador que sente mais a necessidade de se preservar, ser mais polido e cortês em ambos os gêneros. A donzela é mais monoglóssica, ou seja, mais direta. Como nas cantigas de amor, quem tem a voz é o trovador, é natural que elas soem mais contidas e prolixas nas vozes do eu-lírico. Assim, nosso estudo se encaixa plenamente com as funções ideológicas de fenhedor e precador explanadas por Ceschin (1998).

4.7.3 *Appraisal* nas cantigas de amigo

Nas cantigas de amigo os *appraisals* de atitude também (assim como nas cantigas de amor) refletiram os resultados da análise do sistema da transitividade.

A análise qualitativa (em anexo) também contemplou quatro cantigas (X, XX, XXX e XL) do cancionero de amigo. Desse pequeno cosmo listamos trinta (30) *appraisals* de Julgamento, vinte e um (21) de Afeto e dois (2) de Apreciação.

Os escassos *Appraisals* de Apreciação, como mencionamos anteriormente, são consequência do tipo de relações construídas nas cantigas, as quais não permitem muitas avaliações estéticas.

Nas cantigas de amigo temos mais *appraisals* de Julgamento (trinta [30]) do que de Afeto (vinte e um [21]), ao contrário das cantigas de amor (cinquenta e quatro [54] de Afeto e vinte e oito [28] de amor). Esses dados vão de encontro com o tipo de sanção trazida por esses processos. Vejamos:

Contextos negativos ou positivos	c. X	c. XX	c. XXX	c. XL	Total
<i>Appraisals</i> negativos para o trovador	5	5	14	5	29
<i>Appraisals</i> positivos para o trovador	8	3	0	0	11
<i>Appraisals</i> negativos para a donzela	5	1	1	11	18
<i>Appraisals</i> positivos para a donzela	6	0	0	0	9
<i>Appraisals</i> negativos para Deus	0	0	0	0	0
outros	0	2	0	0	2

Quadro 22: Sanções de *Appraisals* para trovador e donzela nas cantigas de amigo.

Nas cantigas de amigo, assim como nas cantigas de amor, os *appraisals* negativos para o trovador também eram os mais constantes graças à intenção do eu-lírico em dramatizar sua situação, colocando-se em posição negativa. Apesar da razão de diferença entre situações negativas e positivas para trovador e donzela diminuir nas cantigas de amigo, o quadro mantém-se muito parecido em ambos os gêneros.

Para compreender o que mudou no gênero amigo, devemos compreender que a maioria dos processos com *Appraisals* negativos para o trovador é de Julgamento, não Afeto. Portanto, o que se desenvolve é a avaliação negativa das atitudes do trovador que, distante, é alvo das mazelas da donzela em julgamentos do tipo:

“- Farey, amigo, fazend eu o melhor” – cantiga XX;

“Vos trouxestes o preyt assy”¹⁶⁰ – cantiga XXX;

“Come quen *non [h] sabedor*”¹⁶¹ – cantiga XXX.

¹⁶⁰ Paráfrase: Vós trouxestes o preito (assunto) assim

¹⁶¹ Paráfrase: Como quem não é sabedor

Afinal, o exame do *Appraisal* também ressalta a figura do precador: aquele que ‘pede’ a mercê ou a presença do outro e que, nesse processo, utiliza os *appraisals* de Julgamento para realizar avaliações de ordem moral e comportamental; as quais ferem emocionalmente os interactantes, gerando *appraisals* de Afeto.

4.8 Modo nas cantigas de amigo

Num momento anterior argumentamos que a análise da estrutura do Modo pouco pode ajudar a entender o quadro geral das cantigas de amor e revelar as nuances do alinhamento entre os interactantes. Porém, nos permite hipotetizar quais fatores co e contextuais agem para a construção de tal situação. Comparando as ocorrências dos tipos de orações em cada gênero temos resultados interessantes:

Tipos de orações	Cantigas de amor	%	Cantigas de amigo	%
Declarativa afirmativa	953	81,52	862	75,34
Declarativa negativa	182	15,56	158	13,81
Imperativa	32	2,73	63	5,5
Exclamativa	1	0,08	26	2,27
Interrogativa qu-	1	0,08	25	2,18
Interrogativa sim/não	0	0,0	10	0,87
Total	1169	100	1144	100

Quadro 23: Tipos de oração nas cantigas de amigo.

Quanto às orações declarativas afirmativas e negativas, ambos os gêneros apresentam números semelhantes. Os demais números revelam distinções interessantes.

As imperativas nas cantigas de amigo quase dobram em proporção e numericamente duplicam. Lembremos também que nas cantigas de amigo não há imperativas modalizadas com nenhum verbo modal. Essas duas informações são valiosas quando rememoramos os posicionamentos de fenhedor e precador.

Como argumentou Ceschin (1998), no papel de fenhedor o trovador é aquele que 'balbucia', 'fenhe', mas não tem voz para argumentar diretamente com a donzela, por isso também, não sente-se a vontade para utilizar imperativas que 'ameaçariam' sua donzela; quando o faz, busca modalizar sua fala. Já na condição de precador, tanto trovador, quanto donzela, têm maior liberdade dentro das regras da cortesia para empregar imperativas.

Exatamente em decorrência da liberdade adquirida, trovador e donzela estabelecem diálogo (mútuo e com outros participantes) e, portanto, fazem mais perguntas (cinquenta e uma [51]).

O gênero musicado das cantigas de amigo também impõe o uso de mais orações exclamativas, embora ressaltássemos anteriormente que a pontuação nas cantigas medievais não apresentava regularidades que assegurassem exatidão nesse sentido.

Nossa pesquisa buscou revelar os complexos ideológicos que permeiam a fala do fenhedor nas cantigas de amor e do precador nas cantigas de amigo. Vimos que o trovador, enquanto fenhedor, não podia se manifestar diretamente ou pedir o amor (nem o poder amar) a sua donzela. Nesse gênero, os processos mentais (do 'sentir') são supremos e agregados aos relacionais ('ser' sofredor) representam a grande maioria das ações. Por outro lado, o 'fazer' (processos materiais) do trovador é restrito diante de sua incapacidade. A sucessão de orações com os mesmos processos, nos mesmos contextos, constrói uma macro-argumentação que sempre enfatiza: a dor e incapacidade do trovador e a maldade de Deus e da donzela para com ele. Provavelmente por isso, o trovador, em sua posição menor, sente a necessidade de modalizar mais as falas do eu-lírico. A maior incidência de *Appraisals* de Afeto nas cantigas de amor também reforça o tom dramático e sentimental que marca esse cantar

Já as cantigas de amigo apresentam um segundo nível das relações entre trovador e donzela e traz os posicionamentos de precador e entendedor para os cantares. A partir do envolvimento consumado entre os amantes, o relacionamento se estreita e há maior liberdade dentro das regras da cortesia. Assim, os processos materiais e relacionais se equilibram (a donzela e o trovador são mais capazes de 'fazer'), os mentais e relacionais enfatizam uma série de situações relacionadas com o afastamento entre os amantes e a possibilidade do

reencontro. Tal afastamento desencadeia na mente dos amantes uma série de questionamentos que dão margem ao maior uso de modais de Julgamento (negativos) e, por conseguinte, provocam um ‘pedir’ (precador) menos velado, ou seja, com o menor uso de verbos modais. Deus perde sua posição de destaque, dando lugar à mãe e à amiga (confidente) da donzela.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O exame de cento e quatro (104) cantares de amor e amigo de D.Dinis mostra-nos como estão presentes nas produções líricas de D.Dinis, quiçá de toda a produção galego-portuguesa, os posicionamentos de fenhedor e precador – criados dentro da sociedade medieval pela educação, cortesia, ética, estética e princípios da cavalaria.

O homem medieval do velho continente foi forjado nas fartas paisagens da Península Ibérica, nos campos de batalha, que ceifavam a vida de milhares de homens em busca de salvação celestial e em nome de brasões senhoriais. Também, havia os homens de muralhas de fronteira, os pobres citadinos e a “classe” embrionária da burguesia. Dentre os defensores da cruz – um estamento imenso – desde os alegres goliardos¹⁶², passando pelos numerosos cistercienses¹⁶³ e cluniacenses¹⁶⁴, ordens mendicantes, chegando ao alto clero de força e autoridade, todos gozavam de uma particular condição de felicidade. Não esquecendo os domínios da corte, local de riqueza cultural – a festiva e

¹⁶² Os goliardos eram “clérigos ou estudantes boémios, que optavam por uma vida desregrada, licenciosa e recheada de folguedos. Tais foliões encontravam-se em Inglaterra, França e Alemanha, onde se produziu este tipo de literatura marginal. O nome por que ficaram conhecidos deve-se à devoção ao bispo Golias, de quem se diziam seguidores.” (Arias Y Arias, 1975)

¹⁶³ A Ordem de Cister (Ordo cisterciensis) é uma ordem monástica católica, fundada em 1098 por Robert de Molesme, seguindo a regra beneditina; os monges cisterciense são conhecidos como monges brancos devido à cor do seu hábito (Nascimento, 1998).

¹⁶⁴ A ordem de Cluny foi uma ordem mendicante extremamente popular e que se espalhou rapidamente por toda a Europa. Iniciada por volta de 1030, perdurou até meados de 1130. “Cluny representa o que de mais opulento a Idade Média central, a dos feudais, criou. Foi uma espiritualidade triunfalista, a idéia de cruzada na oração, onde a contemplação da glória e da majestade divinas eram mais destacadas que as noções de pecado e de resgate” (Vauchez, 1995: 40).

gananciosa vida das famílias reais, dos ricos¹⁶⁵ e alguns infanções¹⁶⁶. Por último, mas não menos importante, a massa populacional, a linha de frente das batalhas formada por agricultores e pecuaristas, aqueles que eram o combustível do regime feudal e que se divertiam nas deliciosas rodas de música e dança pelos campos e nas festas em frente à igreja depois das missas semanais.

Toda a diversidade da sociedade medieval (ao menos, grande parte dos estamentos) tinha dois pontos de contato: a arte trovadoresca e a admiração e respeito pelo monumento da cavalaria. Estes dois pilares do medievo castigam até hoje literatos e historiadores em busca de respostas, isso porque eram duas ocasiões nas quais a ordem dos estamentos não fazia muito sentido; não porque não existissem “fronteiras sociais”, mas porque eram fenômenos que atingiam de formas diferentes quase todos os estamentos daquela sociedade. Sejam quais forem os motivos para isso, e essas respostas não fomos buscar, é fato que a ideologia presente nas realizações de parte do povo medieval (aí se incluem as cantigas galego-portuguesas) estão absolutamente impregnadas dos lemas e ensinamentos dos cavaleiros e valores associados.

A análise das cantigas líricas galego-portuguesas de D.Dinis confirma categoricamente as hipóteses dos posicionamentos de fenhedor e precador/entendedor apresentadas por Ceschin (1998). Creio que a pesquisa foi bastante inovadora no sentido de tentar conciliar Lingüística, Filologia e Literatura. Além disso, foi minha vontade revigorar as análises filológicas, associando-as a uma perspectiva lingüística moderna: a Lingüística Sistêmico-Funcional. Inversamente, o estudo também pôde ser bem enriquecedor para a LSF, pois, em geral, os pesquisadores da área não se desafiam analisando gêneros líricos, quanto mais textos antigos e escritos em línguas perdidas no tempo. Acredito que trabalhos como este testam os limites da aplicabilidade da LSF (e teorias associadas), assim como abrem novos campos e possibilidades para outros pesquisadores.

¹⁶⁵ rico homem, possuidor de bens, nobre da mais alta hierarquia, depois dos membros da família real. A forma antiga mais usada nos Cancioneiros é *ricome* (cfr. ome). Além disso há o aumentativo *ricomaz* e o feminino *rica dama*.

¹⁶⁶ A Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira indica que os infanções estão abaixo dos fidalgos ou dos ricos-homens em grau de nobreza. O sentido da palavra se vulgarizou tradiamente (designando toda qualidade de nobres), entretanto, o Manual de História de Espana assinala duas hipóteses para sua origem: ou os infanções seriam os descendentes dos godos livres que conservaram privilégios tributários e penais, ou seriam os, filhos dos nobres com cargo político no palácio real, como *su propio nombre, infanzón (hijo)*, parece indicar. (apud Ceschin, 2004).

Sempre acreditei em abordagens interdisciplinares e multifuncionais. Neste trabalho minha intenção foi mostrar que isso pode ser feito. Além do mais, ainda que possam existir, até o momento, não tenho conhecimento de estudos desse tipo, tanto no campo da teoria sistêmica, quanto na área da Filologia.

As análises aqui apresentadas puderam associar os gêneros literários de amor e amigo (em D. Dinis) com, respectivamente, os posicionamentos de fenhedor e precador/entendedor. Imaginamos que o mesmo tipo de estudo nos gêneros satíricos galego-portugueses, em nossa opinião, retoricamente muito mais ricos e deliciosos, seja muito válido e possivelmente comprove o grau do drudo e mostre outra feição do grau de entendedor. Porém, o mapeamento aqui apresentado talvez permita enxergar os mesmos posicionamentos codificados em gêneros literários diferentes – são novas possibilidades criadas para análises posteriores.

Por todos os motivos enumerados, essa pesquisa foi um grande aprendizado para mim. Graças a ela, pude desfrutar de áreas distintas e aprender muito sobre cada uma delas, além de entender como seria possível conciliá-las. Tenho consciência de que meu trabalho não está terminado, mas, por enquanto, creio que pude contribuir para o esclarecimento de algumas questões sobre as cantigas líricas galego-portuguesas.

6. REFERÊNCIAS

ALVAR, E. M. *Diccionario y gramática em Lingüística Española Actual*, Barcelona: [s.n.], 1982.

ANDERSON, P. A dinâmica feudal In: *Passagens da Antiguidade ao Feudalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ANDREAS C. *De amore*. Edição bilíngüe. Trad. espanhola de Inês Creixell Vidal-Quadras. Barcelona: El Festín de Esopo, 1985.

ARIAS FREIXEDO, X. B. Ambigüidade e equívoco nas cantigas de amor. In: FERREIRO, C.; PENA, I. (Coord.). *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos depois*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004. p. 373-401.

ARIAS Y ARIAS, R. *La poesía de los goliardos*; [s.n.], 1975.

BAKHTIN, M. *Speech genres and other late essays*. Austin: University of Texas Press, 1986.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. (tradução de Yara Frateschi Vieira). São Paulo, Hucitec; Brasília, Ed. da Universidade de Brasília, 1987.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1988.

_____. Os estudos literários hoje. In: *Revista Novi Mir - Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2003a, p. 366.

_____. *Os gêneros do discurso (1952-1953)*. In: Estética da criação verbal. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.

- BATHIA, V.K. *Worlds of written discourse – A genre-based view*. Londres: Continuum, 2004.
- BERARDINELLI, C. *Cantigas de trovadores medievais em português moderno*. Rio de Janeiro: Simões, 1953. p. 6-7.
- BERRY, M. *Introduction to Systemic Linguistics*. Londres: Batsford, 1975.
- BLECUA, A. *Manual de Crítica Textual*. Madrid: Editora Castalia, [s.d.].
- BONNASSIÉ, P. *Dicionário de História Medieval*. Lisboa: Don Quixote, 1985.
- BREA, M. *Lírica profana galego-portuguesa: corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*. Santiago de Compostela: Ramón Piñeiro, 1996. 2 v.
- BROWN, P. & LEVINSON, S.. *Politeness: Some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- BURKE, P. *História e teoria social*. São Paulo: Editora Unesp, 2002, p. 71-72.
- CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998.
- CAMBI, F. *História da pedagogia*. 3ªed. São Paulo: UNESP, 1999.
- CANAES, M.da P.; PADUA, M. *A ordem das palavras no português arcaico (frases de verbo transitivo)*. Coimbra: Universidade, 1960.
- CANCIONEIRO DA AJUDA (ed.) Carolina Michaëllis de Vasconcelos. Reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do Glossário das cantigas. Revista Lusitana, XXIII. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990. 2 vols.
- CANCIONEIRO DA AJUDA BIBLIOTECA NACIONAL: antigo Colocci-Brancuti. Leitura, comentário e glossário por Elsa Paxeco Machado e José Pedro Machado. Paris : Presses Universitaires de France, [19--]. 5 v.
- CANCIONEIRO D'EL-REY D.DINIS (antologia). prefácio, selecção, notas e glossario de Álvaro J. da Costa Pimpão. - Coimbra: Atlantida, 1960.
- CESCHIN, H.L. A educação do cavaleiro e a expressão do amor no trovadorismo In: *Quaderni Nuova Serie* - nº 10 . v. 10, São Paulo: [s.n.], 1998. p. 139-173.
- CESCHIN, H.L. Poesia e História nos Cancioneiros Medievais: O Cancioneiro do Infância. São Paulo, FFLCH/USP, 2004.
- CHAFE, W. Evidentiality in English conversation and academic writing. In. Chafe, W. and J. Nichols (eds), *Evidentiality: The linguistic coding of epistemology*. Norwood, NJ: Ablex, 1986. p. 261-273.

- CHRISTIE, F. & MARTIN, J.R. (eds). *Genres and Institutions: Social Processes in the Workplace and School*, London, Cassell, 1997.
- COFFIN, C. *Applying English Grammar: Functional and Corpus Approaches*. The Open University: [s.n.], 2004.
- CONRAD, S. & BIBER, D. Adverbial marking of stance in speech and writing. In: Hunston and G. Thompson (eds), *Evaluation in text: Authorial stance and the construction of discourse*. Oxford: Oxford University Press. 2000, p.57-73.
- CORREIA, N. *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa: Estampa, 1978.
- DOWNING, L.H. *Text world creation in advertising discourse*. [s.n.], 2003.
- DUBY, G. *Idade Média, Idade dos Homens: do Amor e outros Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *História da Vida Privada 2: Da Europa Feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *A Europa na Idade Média*. São Paulo: Martins fontes, 1992.
- _____. *Guerreiros e camponeses: os primórdios do crescimento econômico*. Lisboa: Estampa, 1993.
- _____. *Papa: Uma História das Mentalidades*. Tradução de Amélia Joaquim. Portugal - Lisboa: Editora Terramar, 1999.
- _____. *Eva e os Padres: Damas do Século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- EGGINS, S. *An introduction to systemic functional linguistics*. Londres: Pinter, 1994.
- EGGINS, S. & MARTIN. J.R. Genres and registers of discourse. In: van DIJK, T. (ed.): *Discourse as structure and process - discourse studies: a multidisciplinary introduction*. London: Sage Publications, 1997. v. 1
- EGGINS, S. & SLADE, D. *Analysing Casual Conversation*, London, Cassell, 1997.
- FAIRCLOUGH, N. Critical and descriptive goals in discourse analysis In: *Journal of Pragmatics*, n. 9, p. 739-763, 1985.
- _____. *Language and power*. London; Nova Iorque: Longman, 1992.
- _____. *New labour, new language?* London; Nova Iorque: Routledge, 2000.
- _____. *The dialectics of discourse*. [s.d.]. Textus, v. 14, n. 2, p. 3-10, 2001a.
- _____. *Discurso e mudança social*. Coord. trad., revisão e pref. à ed. bras. de Izabel Magalhães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001b.

- _____. *Analysing discourse – textual analysis for social research*. London: Routledge, 2003.
- FAIRCLOUGH, N. & WODAK, R. Critical discourse analysis. In: van Dijk (T.). *Discourse as Social Interaction*. London: Sage, 1997.
- FERNANDES, F.R. *Cultura e poder na baixa Idade Média Castelhana: O Livro das Armas de D. João Manuel (1282 – 1348)*. Tese de doutorado em História. Universidade Federal do Paraná, 2005.
- FERNANDES, M.J. As neo-cantigas de amigo: o legado trovadoresco na MPB (PARTE 1) In: *Poiésis - Literatura, Pensamento & Arte* - nº 98 - maio de 2004.
- FERNANDES, R.C.V. *Con vossa graça, mia senhor: o escárnio de amor na lírica galego-portuguesa*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa. Universidade de São Paulo, 1994.
- FIDALGO, E. E desmesura fazedes/ Que de min non vos doedes: la reputación de la dama. In: FERREIRO, C.; PENA, I. *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia*, 2004. p. 313-330.
- FINLEY, M. *Democracia Antiga e Ideologia Moderna*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, M. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1970.
- _____. *The Archaeology of Knowledge*. London: Tavistock Publications, 1972.
- _____. The order of discourse. In: Shapiro (M.). ed. *The Politics of Language*. Oxford: Blackwell, 1984.
- _____. *Arqueologia do saber*. (6ªed.) Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- FOWLER, R. *Linguistic criticism*. (2ª ed.). Oxford: Oxford UP, 1996.
- _____. *Language in the news: Discourse and ideology in the press*. London: Routledge, 1991.
- _____. *Language and control*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- FRIES, P.H. On theme, rheme and discourse goals. In: M. Coulthard (ed.). *Advances in written text analysis*. London: Routledge, 1994.
- FULLER, G. Cultivating science: negotiating discourse in the popular texts of Stephen Jay Gould In: James Martin & Richard Veil (eds.). *Reading Science: critical and functional perspectives on discourses of science*. London: Routledge, 1998.
- HALLIDAY, M.A.K. *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold, 1985.

- _____. *An Introduction to Functional Grammar*. (2^aed.). London: Edward Arnold, 1994.
- _____. *Language as a Social Semiotic*. Londres: Edward Arnold, 1978.
- HALLIDAY, M.A.K. & HASAN, R. *Cohesion in English*. Londres: Longman. 1976.
- _____. *Language, context and text. Aspects of language in a social-semiotic perspective*. 2^aed. London: Oxford University Press, 1989.
- HALLIDAY, M.A.K. & MARTIN, J.R. *Writing Science: literacy and discursive power*. London/Washington: The Falmer Press, 1993.
- HALLIDAY, M.A.K. & MATHIESSEN, M.I.M. *An introduction to functional grammar*. (3^aed.). London: Arnold, 2004.
- HASAN, R. *Linguistics, Language and Verbal Art*. Melbourne: Deakin University Press, 1985.
- HAWI, M.M. *O comprometimento modal na fala do adolescente em entrevistas sobre tópicos polêmicos*. Dissertação de mestrado. PUC-SP, 1997.
- HERCULANO, A. *História de Portugal*. (9^a ed.). Lisboa: Bertrand, 1972. 8 v.
- HUBER, J. *Gramática do português antigo*. Lisboa: F.C. Gulbenkian, 1986.
- HUNSTON, S. Evaluation and ideology in scientific writing. In Ghadessy M. (ed.) *Register analysis: theory and practice*. London: Pinter. 57-73, 1994.
- _____. Professional Conflict. Disagreement in Academic Discourse. In Baker M., Francis G., Tognini-Bonelli E (eds.) *Text and Technology*. Amsterdam: Benjamins, 1993. 115-134.
- HUNSTON, S. & THOMPSON, G. *Evaluation in Text*. Oxford: Oxford Press, 1993.
- HYLAND, K. *Hedging in scientific research articles*. Amsterdam: John Benjamins, 1998.
- IEDEMA, R., FEEZ, S & WHITE, P.R.R. *Media Literacy*. Sydney: Disadvantaged Schools Program. NSW Department de School Education, 1994.
- IKEDA, S.N. & VIAN JR., O. *A análise do discurso pela perspectiva sistêmico-funcional*, capítulo de abertura de livro homônimo; 2006.
- KÄRKKÄINEN, E. Stance taking in conversation: From subjectivity to intersubjectivity. *Text & Talk*. nº 26 4/5 (597-744), 2005.
- KITIS E. & MILAPIDES M. Read it and Believe it: How Metaphor Constructs Ideology in News Discourse In: *Journal of Pragmatics*, nº28. London: Elsevier, 1997. p. 557-590.
- KRESS, G. *Learning to write*. London, Routledge & Kegan, 1982.

- LABOV, W. Intensity. In: Schiffrin, D. (ed.). *Meaning, form and use in context: linguistic applications*. Washington, D.C.: Georgetown University Press, 1984.
- LANG, H.R. *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*. New York, Georg Olms Verlag, 1972 (Reprint: Halle a.S., Max Niemeyer, 1894).
- LAPA, M.R. *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Coimbra: Galaxia, 1970.
- _____. *A Lírica Galego Portuguesa*. Lisboa: Universidade de Coimbra, 1950.
- _____. *Lições de literatura portuguesa – época medieval*. Coimbra : Coimbra Ed., 1977.
- LE GOFF, J. *Mercadores e banqueiros na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. (org) *A História nova São Paulo*: Martins Fontes, 1992
- _____. Os marginalizados no ocidente medieval In: *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- _____. *O apogeu da cidade medieval*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *La Civilization de L'Occident Médiéval*. Paris: Arthaud, 1964.
- _____. *Por amor às cidades*. São Paulo: UNESP, 1998.
- _____. (dir.) *O homem medieval*. Lisboa: Presença, 1981.
- LEITE DE VASCONCELLOS, J. *Textos arcaicos*. (4ª ed.). Lisboa, Clássica, 1959.
- LEMKE, J. L. Intertextuality and text semantics. In: GREGORY, M.; FRIES, P. *Discourse in Society: Functional Perspectives*. Norwood: Ablex Publishing, 1995a. p.85-114.
- _____. *Textual politics: Discourse and social dynamics*. London: Taylor & Francis Ltd, 1995b.
- LIMA-LOPES, R.E. *Estudos de transitividade em Língua Portuguesa: o perfil do gênero cartas de venda*. Dissertação de mestrado. PUC-SP, 2001.
- LOYN, H. R. (org) *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992. p. 89-92.
- MACHADO, E. P.; MACHADO, J. P. (eds.) *Cancioneiro da Biblioteca Nacional : edição comentada*. Lisboa: Editora Casa da Moeda, 1970.
- MACKEN-HORARIK, M. *Appraisal and the special instructiveness of narrative in a special edition of TEXT on "Negotating Heteroglossia: Social Perspectives on evaluation*. (eds.) M. Macken-Horarik & J. R. Martin, 2003. v. 23, nº. 2, p. 285-312.

- MAGALHÃES, I. Por uma abordagem crítica e explanatória do discurso In: *D.E.L.T.A.*, 1986. v. 2, n. 2, p. 181-205.
- _____. *Eu e tu: a constituição do sujeito no discurso médico*. Brasília: Thesaurus, 2000.
- _____. Análisis crítico del discurso e ideología de género em la Constitución brasileña. In: BERARDI, L. (Org.). *Análisis crítico del discurso: perspectivas latinoamericanas*. Santiago: Frasis Editores, 2003. p. 17-50.
- MARROU, H.-I. *Decadência romana ou Antiguidade Tardia*. Lisboa: Aster, 1990
- MATOS e SILVA, R.V. *O português arcaico: morfologia e sintaxe*. Lisboa: Contexto, 1993.
- MATTHIESSEN, C. M.I.M. Representational issues in Systemic Functional Grammar. In: MANN, W.C.; THOMPSON, S. *Discourse description – Diverse linguistic analyses of a fund-raising text*. Amsterdam: John Benjamins, 1992.
- MARQUES, A H. de O. *A Sociedade Medieval Portuguesa - aspectos de vida quotidiana*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1987, p. 105.
- MARTIN, J.R. *English Text*. Amsterdam: John Benjamins Publ.Co, 1992.
- _____. Intrinsic functionality: Implications for contextual theory. *Social Semiotics*, 1991.
- _____. *Interpersonal Meaning, Persuasion, and Public Discourse: Packing Semiotic Punch'*. *Australian Journal of Linguistics*, 1995. p. 3-67.
- _____. Beyond exchange: Appraisal system in English. In: Susan Hunston & Geoff Thompson (eds.) *Evaluation in Text – Authorial Stance and the construction of discourse*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- MARTIN, J.R. & MATHIESSEN, C.M.I.M. *Working with functional grammar*. London: Edward Arnold, 1997.
- MEURER, J.L. Role prescriptions, social practices, and social structures: a sociological basis for the contextualization in SFL and CDA. In: *Systemic Functional Linguistics and Critical Discourse Analysis: studies in social change*. London: Continuum, 2004.
- MONACI, E. *Canzioneri: D. Dinis*. Firenze: Tamborello, 1982.
- _____. *Il canzonere portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle: Max Niemeyer, 1875.
- MONGELLI, L. M. de M. et alii. *Vozes do trovadorismo galego-português*. Cotia, São Paulo: ÍBIS, 1995.

- MOLLAT, M. *Os pobres na Idade Média*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- MUNTIGL, P. *Policy, politics, and social control: A systemic functional linguistic analysis of EU employment policy*, 2002. Text 22.3. p.393-441.
- NASCIMENTO, A. *A.Navegação de S.Brandão nas fontes portuguesas medievais*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.
- NUNES, J.J. *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa*.5ª ed. Lisboa: L.C.E.,1956.
- _____. *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1953.
- OLIVEIRA, C. & MACHADO, L. S. *Textos portugueses medievais*. Coimbra : Coimbra Ed., 1973.
- PASTOREAU, M. *No tempo dos Cavaleiros da Távola Redonda*. São Paulo Companhia das Letras, 1989.
- PÊCHEUX, M. *Language, Semantics and Ideology*. London: Macmillan, 1982.
- PIDAL, R.M. R. *Poesia juglaresca y juglares*. Madrid: Salamanca, 1924.
- PIMPÃO, A. J. C. *Classicos Portugueses: Cantigas D'el-rei D.Dinis*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1942.
- POYNTON, C. *Language and Gender: Making the Difference*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- RAMOS, R.C.G. *Projeção de imagens através de escolhas lingüísticas: um estudo no contexto empresarial*. Tese de doutorado. PUC/SP, 1997.
- RONCAGLIA, A. *Principi e Applicazioni di Critica Testuale*. Roma: Bulzoni Editore, [s.d.].
- ROSSER, G. *Solidarités et Changement social, les fraternités urbaines anglaises à la fin du Moyen Age*. Annales, Septembre-octobre 1993, n. 5.
- ROSSIAUD, Jacques. O Cidadino e a vida na cidade In: LE GOFF, J. (dir.) *O homem medieval*. Lisboa: Presença, 1981.
- RODIÑO CARAMÉS, Ignacio. Escarnio de amor: caracterización e corpus. In: FORTUÑO LLORENS, S. & MARTÍNEZ ROMERO, T. (Ed.). *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1999. v. III, p. 245-262.
- SAPIR, E. (1ª. publicação em 1921) *Language*. NY: Harvest Books, 1949.

- SARAIVA, A. J. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa : Gradiva, 1998.
- _____. & LOPES, O. *História da literatura portuguesa*. Porto : Porto Ed., [s.d.]
- SCHIFRIN, D. *Approaches to Discourse*. Cambridge, USA: Blackwell, 1994.
- SCOTT, M.R. *WordSmith Tools*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- SENNET, R. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- SHIMITT, J. C. "A História dos marginais" In: LE GOFF, J. (org) *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- SILVA NETO, S. *História da língua portuguesa*. Lisboa: Livros de Portugal, 1970.
- SODRÉ, P. R. *Entre a guarda e o viço: a madre nas cantigas de amigo galego-portuguesas*. Temas medievales, Buenos Aires, v. 12, p. 97-128, 2004.
- SODRÉ, P. R. Fenhedor, precador... profaçador? O limite da cortesia e o perfil do amante em Dom Dinis. In: *XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Niterói: Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, 2005. p. 1-9.
- SPINA, S. *A lírica trovadoresca*. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. *A lírica trovadoresca*. Rio de Janeiro, São Paulo : Grifo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1972.
- _____. *A cultura literária medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- _____. *Introdução à Ecdótica*. São Paulo: Ars Poética, 1997.
- STEFANO, L. de. La sociedad estamental en las obras de Don Juan Manuel In: *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Venezuela, [s.d.]. n. 3-4, p. 347-348.
- SWALES, J. M. *Genre analysis : english in academic and research settings*. London: Cambridge, 1990.
- TARALLO, F. *Tempos Lingüísticos – Itinerário histórico da língua portuguesa*. São Paulo: Ática, 1994.
- TAVANI, G. *A poesia lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1969.
- THOMPSON, G. *Introducing Functional Grammar*. London: Arnold, 1996.
- _____. Resonance in text. In: SANCHEZ-MACARRO & CARTER, R. (eds.) *Linguistic choice across genres: variation in spoken and written English*. London: John Benjamins, 1998.
- _____. *Introducing Functional Grammar*. (2ªed.). London: Arnold, 2004.

- THOMPSON, G & THETELA, P. The sound of one hand clapping. The management of interaction in written discourse. [s.n.], 1995. Text 15 (1) (103-127).
- VALLÍN, G. *Escarnho d'amor. Medievo Romano*. Roma, 1997.
- VAN DIJK, T. *Discourse studies: a multidisciplinary introduction*. London: Sage, 1997. v.1.
- _____. *Cognição, discurso e interação*. São Paulo: Contexto, 1999.
- VASCONCELOS, C.M. *Cancioneiro da Ajuda*. (ed.). Lisboa: Editora Casa da moeda, 1943.
- VASCONCELOS, C.M. *Lições de Filologia Portuguesa*. Lisboa: Martins Fontes, [s.d.].
- VAUCHEZ, A. *A Espiritualidade na Idade Média Ocidental: séculos VIII a XIII*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- VEDEL, W. *Ideales Culturales de la Edad Media*. Barcelona: [Enc. do editor], 1933 - 1948. 4 v.
- VIEIRA, Y. F. *Poesia medieval*. São Paulo: Global, 1987.
- WHORF, B. L. *Language, thought, and reality; selected writings*. Editado por John B. Carroll e prefácio de Stuart Chase. Cambridge (Massachusetts): Technology Press of Massachusetts Institute of Technology, 1956.
- WHITE, P.R.R. *Telling Media Tales: the News Story As Rhetoric*. Sydney: University de Sydney, 1998.
- _____. Dialogue and Inter-Subjectivity: Reinterpreting the Semantics of Modality and Hedging. In *Working With Dialog*, Coulthard, M., Cotterill, J., & Rock, F. (eds), Neimeyer. [s.n.], 2000.
- WODAK, R. *Disorders of discourse*. Harlow: Longman, 1996.
- _____. (Ed.) *Gender and discourse*. London: Sage, 1997.
- WODAK, R. & MEYER, M. *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: Sage, 2001.
- ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993.

7. ANEXOS

A) Análise - *Appraisal* (cantigas de amor) 4 cantigas (X,XX, XXX, XL)

(-) appraisal negativo ao trovador

(+) appraisal positivo ao trovador

(-) appraisal negativo para Deus

(-) appraisal negativo à donzela

(+) appraisal positivo à donzela

X (CBN – 515)		Appraisals de atitude	
		INSCRITOS	EVOCADOS
Pero que eu mui long estou	J	Relacional (-)	J (-) – “Estou que non poss al fazer,” A oração em questão indica que o trovador chegou a seu limite e a situação que se desenrola (a distância entre os amantes) é culpa da donzela. Portanto, todas as figuras relacionadas com a distância entre eles são Appraisals evocados (long, lá longe, de lá, longe estou, ...)
Da mha senhor e do seu bem ,	J	Explícito (+)	
Nunca me Deus de o Sseu bem ,	J/ J	Comentário (-)/ Explícito (+)	
Pero m eu la long estou,	J	Relacional (-)	
Se non [h]e o coraçõn meu	A	Explícito (+) (-)	
Mays preto de la que o sseu.			
E pero long estou d ali,	J	Relacional (-)	
Du agora [h]e mha senhor,			
Non aia ben da mha senhor,	J	Explícito (-) (+)	
Pero m eu long estou d aly,	J	Relacional (-)	
Se non [h]e o coraçõn meu	A	Explícito (+) (-)	
Mays preto de la que o sseu.			
E pero longe do logar	J	Relacional (-)	
Estou que non poss al fazer,			
Deus non mi de o Seu benfazer ,	J	Explícito (-) / Explícito (+)	
Pero long estou do logar,	J	Relacional (-)	
Se non [h]e o coraçõn meu	A	Explícito (+) (-)	
Mays preto de la que o sseu.			
Ca [a] uezes ten en al o seu	A	Relacional (-)	
E sempre sigo ten o meu.	A	Comentário (+) (-)	

(-) – appraisal negativo à situação do trovador, ou ao próprio trovador - 6

(+) – appraisal positivo ao trovador - 2

(-) – appraisal negativo à donzela - 6

(+) – appraisal positivo à donzela - 4

(-) – appraisal negativo para Deus - 3

JULGAMENTO	11
APRECIÇÃO	0

XX (CBN – 526)	Appraisals de atitude		
		INSCRITOS	EVOCADOS
O que uos nunca cuydey a dizer,	J	Comentário (+) nunca...com gran coyta (demonstra respeito)	
Con gram coyta, senhor, uo lo direy	A	Explícito (+)	
Porque me veio ia por uos moirer,	A	(ia) Comentário (-) julga a morte prematura) / (por uos) (-)	
Ca sabedes que nunca vos faley	J	Comentário (+)	
De como me mataua uoss amor ,	A	(-) (+) Lexical, o mesmo que dizer: “seu amor é mortal”	
Ca sabe Deus ben que d outra, senhor,	J	Explícito (+)	
Que eu non auya mi uos chamei.			
E Tod aquesto mi fez fazer	J	(-) (+) Lexical, o mesmo que dizer: “me obrigou”	
O muy gram medo que eu de uos ei,	A		A (+) Ama a donzela, por isso tem medo dela e não de outra.
E des i por uos dar a entender			
Que por outra moiria, de que ei,			
Ben sabedes, mui pequeno pauor,	A	Explícito – negativo p/ outra mulher	
E des ou mays, fremosa mha senhor,	A/ A	Ou mays - Comentário (+)/ fremosa – Explícito (+)	
Se me matardes, ben uo lo busquey.	J	Explícito (+)	
E creede que au[er]ley prazer	A	Relacional (+) (-)	J (-) A cobra (estrofe) toda deixa implícito, de acordo com a 1ª cobra, que tudo isso é culpa da donzela. Chega a ser irônico no primeiro e último verso da estrofe
De me matardes, poys eu certo sey,	J	Relacional (+) (-)	
Que esso pouco que ei de uiue[r],	A	Comentário (+) (-)	
Que nenhum prazer nunc aueerey,	A	Relacional (+) (-)	
E, porque soo desto sabedor,			
Se me quiserdes dar morte , senhor,	A	(-) (+) Lexical, o mesmo que dizer: “seu amor é mortal”	
Por gram mercee uo lo teirei.	A	Explícito (+) (-)	

(-) – appraisal negativo à situação do trovador, ou ao próprio trovador -

(+) – appraisal positivo ao trovador - 12

(-) – appraisal negativo à donzela - 9

(+) – appraisal positivo à donzela - 3

(-) – appraisal negativo para Deus -
Appraisal negativo p/ outra mulher – 1

AFETO	13
JULGAMENTO	7
APRECIÇÃO	0

XXX (CBN – 526 bis)	Appraisals de atitude		
		INSCRITOS	EVOCADOS
Que soidade de mia senhor ei	A	Explícito (+)	
quando me nembra d'ela qual a vi,			
e que me nembra que ben a oí	A	Explícito (+)	
falar; e, por quanto ben d'ela sei,	A	Explícito (+)	
rogu' eu a Deus que end' á o poder,	A		Lexical (-) a impotência do trovador
que mi a leixe, se lhi prouguer, veer	J		Lexical (mi a leixe...veer) (-) a impotência do trovador / (se lhi prouguer) (-)
Cedo; ca, pero mi nunca fez ben,	AP/J	Explícito (-)	Cedo – então, já é tarde (-)
se a non vir, non me posso guardar	A		Lexical (-) (+) a impotência do trovador
d'ensandecer ou morrer con pesar;	A		Lexical (-) (+) a impotência do trovador
e, porque ela tod' en poder ten,	J	Relacional(+)	Lexical (-) a impotência do trovador
rogu' eu a Deus que end' á o poder,	A		Lexical (-) a impotência do trovador
que mi a leixe, se lhi prouguer, veer	J		Lexical (mi a leixe...veer) (-) a impotência do trovador / (se lhi prouguer) (-)
Cedo; ca tal a fez Nostro Senhor,	AP/J	Comentário (+)	Cedo – então, já é tarde (-)
de quantas outras no mundo son	J		Lexical – “melhor de todas” (+)
non lhi fez par, a la minha fé, non;	J/A	Explícito (+)	Lexical – “melhor de todas” (+)
e, poi-la fez das melhores melhor,	J	Explícito (+)	
rogu' eu a Deus que end' á o poder,	A		Lexical (-) a impotência do trovador
que mi a leixe, se lhi prouguer, veer	J		Lexical (mi a leixe...veer) (-) a impotência do trovador / (se lhi prouguer) (-)
Cedo; ca tal a quis[o] Deus fazer,	AP/J	Comentário (+)	Cedo – então, já é tarde (-)
que, se a non vir, non posso	A		Lexical (-) (+) a impotência do

viver.			trovador
--------	--	--	----------

(-) – appraisal negativo à situação do trovador, ou ao próprio trovador - 13

(+) – appraisal positivo ao trovador -

(-) – appraisal negativo à donzela -

(+) – appraisal positivo à donzela - 13

(-) – appraisal negativo para Deus - 4

AFETO	10
JULGAMENTO	10
APRECIÇÃO	3

XL (CBN – 526 tris)	Appraisals de atitude		
		INSCRITOS	EVOCADOS
De muytas coytas, senhor, qui levey	A	Comentário (-)	
Des que uos soubi muy gram ben querer,	A	Relacional/ Explícito (+)	
Par Deus , non poss oi eu min escolher	A	Comentário (+)	
End a mayor ; mays per quant eu passey,	A/ A	mayor - Explícito (-) (+) maior amor/ per quant (-)	
De mal en mal e peyor de peyor ,	A/ A	Explícitos (-) / (-)	
Non sey qual [h]e mayor coyta , senhor.	A		(-)
Tantas coytas leuey e padeçi	A/ A	Explícito (-)	(-)
Des que uos ui, que non poss oi osmar	A/ A	Comentário (-) (toda marca de início de sofrimento é uma avaliação)	(-) - non poss oi osmar
End a mayor , tantas foron sen par;	A	Explícito (-) (+)	
Mays de tod esto que passou por min ,	A	Mays - Explícito (-)	tod esto que passou por min (-) (+)
De mal en mal e peyor de peyor ,	A/ A	Explícitos (-) / (-)	
Non sey qual [h]e mayor coyta , senhor.	A		(-)
Tantas coytas passey de la sazón	A	Explícito (-)	(-)
Que uos ui , senhor, per boa fe	A/ A	“Sazón que vos vi” (-) /	Comentário (-). “Por boa fé” o trovador precisa jurar para que lhe acredite a donzela
Que non poss osmar a mayor qual [h]e;	A/ A	Explícito (-)	(-) non poss osmar
Mays das que passey se Deus mi pardon,	A	Mays - Explícito (-)	(-) (+) das que passey
De mal en mal e peyor de peyor ,	A/ A	Explícitos (-) / (-)	
Non sey qual [h]e mayor coyta , senhor.	A		(-)

Os evocados nesta cantiga existem graças ao acúmulo de situações que endossam as coitas (sofrimentos) do trovador

- (-) – appraisal negativo à situação do trovador, ou ao próprio trovador - 26
 (+) – appraisal positivo ao trovador - 1
 (-) – appraisal negativo à donzela - 1
 (+) – appraisal positivo à donzela - 4
 (-) – appraisal negativo para Deus -

AFETO	26
JULGAMENTO	0
APRECIÇÃO	0

B) Análise - *Appraisal* (cantigas de amigo) 4 cantigas (X,XX, XXX, XL)

X (C.B.N. 562)	Appraisals de atitude		
		INSCRITOS	EVOCADOS
Roga m oie, filha, o voss amigo			Lexical – duas vezes “rogar”, indicando inferioridade do trovador (-)
Muyt aficado, que uos rogasse	A/ J	Explícito (-)	
Que de uos amar non uos pesasse.	J		Lexical – a donzela pesa do amor do trov. (-)
E, por en, uos rogu e uos castigo:	J		Lexical – a cesura da mãe (-)
Que uos non pes de uos el ben querer,	J		Lexical – a cesura da mãe (-) (-)
Mays non uos mand i, filha, mays fazer.	J		Lexical – a benção da mãe (+) (+)
Eu m estaua en uos falando,			
E m esto que uos digo rogaua.	J		Lexical – “rogar”, inferioridade do trovador (-)
Doy me d el, Tam muyto choraua,	A		Lexical (+)
E, por en, filha, Rogu e mando:			
Que uos non pes de uos el ben querer,	J		Lexical – a cesura da mãe (-) (-)
Mays non uos mand i, filha, mays fazer.	J		Lexical – a benção da mãe (+) (+)
Ca de uos el amar de coraçõn	A	Explícito (+)	
Non uei eu ren de que uos hi perçades,	J		Lexical – a benção da mãe (+) (+)
Sen hi mays auer, mays guaahades,	J		Lexical – a benção da mãe (+) (+)
E, por esto, pola mha beençõn:			Lexical – a benção da mãe (+) (+)
Que uos non pes de uos el ben querer,	J		Lexical – a cesura da mãe (-) (-)
Mays non uos mand i, filha, mays fazer.	J		Lexical – a benção da mãe (+) (+)

- (-) – appraisal negativo à situação do trovador, ou ao próprio trovador - 5
 (+) – appraisal positivo ao trovador - 8
 (-) – appraisal negativo à donzela - 5
 (+) – appraisal positivo à donzela - 6
 (-) – appraisal negativo para Deus -

AFETO	3
JULGAMENTO	12
APRECIACÃO	0

XX (C.B.N. 572)	Appraisals de atitude		
		INSCRITOS	EVOCADOS
- En graue dia, senhor, que uos ou	AP/ A	Explícito neg. (dia)	(-) (-) te vi em dia ruim para mim
Falar e uos uiron estes olhos meus.			
- Dized – amigo – que poss eu fazer hi			
En aquesto feyto, se uos ualha Deus?			
- Faredes mesura contra mi, senhor.			
- Farey, amigo, fazend eu o melhor .	J	Explícito (+) (+)	
- Hu uos en tal ponto eu ou falar,	AP		Avali. Negativa p/ “dia”
Senhor, que non pudi depouys bem auer?	A		Lexical (-)
- Amigo, quero uos ora perguntar			
Que mi digades o que poss y fazer.			
- Faredes mesura contra mi, senhor.			
- Farey, amigo, fazend eu o melhor .	J	Explícito (+) (+)	
- Des que uos ui e uos ou falar, [non]	A	Comentário (-) (toda marca de início de sofrimento é uma avaliação)	
Vi praxer , senhor, nen dormi , nen folguei .	A/ A	Explícito (-)	Lexical (-)
- Amigo, dizede, se Deus uos pardon,			
O que eu hi faça, ca eu non o sey.			
- Faredes mesura contra mi, senhor.			
- Farey, amigo, fazend eu o melhor .	J	Explícito (+) (+)	

- (-) – appraisal negativo à situação do trovador, ou ao próprio trovador - 5
 (+) – appraisal positivo ao trovador - 3
 (-) – appraisal negativo à donzela - 1
 (+) – appraisal positivo à donzela - 3

(-) – appraisal negativo para Deus -
Negativo para outras coisas – 2 (dia)

AFETO	5
JULGAMENTO	3
APRECIÇÃO	2

XXX(C.B.N. 583)	Appraisals de atitude		
		INSCRITOS	EVOCADOS
Amigu e fals e desleal ,	J/J	Explícitos (-) (-)	
Que Prol a de uos trabalhar	J		Lexical (-)
De na mha mercee cobrar ?			
Ca tanto o trouxestes mal	J		(-) implícito. A apreciação ruim da mercê é o julgamento ruim do trov.
Que non ey de uos ben eu fazer,	J	Relacional (-)	
Pero m eu quisesse Poder.			
Vos trouxestes o preyt assy	J	Relacional (-)	
Come quen non [h] sabedor	J	Explícito (-)	
De ben, nen de prez, nen d amor.	J/ J/ J	Explícitos (-)(-)(-)	
E poren creede per min			
Que non ey de uos ben eu fazer,	J	Relacional (-)	
Pero m eu quisesse Poder.			
Caestes en tal caion	J		(-) implícito. A apreciação ruim da situação é o julgamento ruim do trov.
Que sol conselho non uos sey,			
Ca ia uos eu desemparey	J		Lexical (-) (-)
En guisa, se deus mi pardon,			
Que non ey de uos ben eu fazer,	J	Relacional (-)	
Pero m eu quisesse Poder.			

(-) – appraisal negativo à situação do trovador, ou ao próprio trovador - 14
 (+) – appraisal positivo ao trovador -
 (-) – appraisal negativo à donzela - 1
 (+) – appraisal positivo à donzela -
 (-) – appraisal negativo para Deus -

AFETO	
JULGAMENTO	14
APRECIÇÃO	

XL(C.B.N. 593)	Appraisals de atitude		
		INSCRITOS	EVOCADOS
Coitada viv', amigo, porque vos non vejo, e vós vivedes coitad' e con gran desejo	A	Explícito (-)	
de me veer e mi falar; e por en sejo	A/ J	Explícito (-) (-)	
sempr' en coita tan forte	A	Comentário (sempre/ tan) (-)	Lexical (-)
que non m' é se non morte ,	A		Lexical (-)
come quen viv' , amigo, em tan gran desejo .	A		Lexical (-)
Por vos veer, amigo, vivo tan coitada ,	A	Explícito (-)	
e vós por me veer, que oi mais non é nada	A	Explícito (-)	Lexical (-) (-)
a vida que fazemos; e maravilhada	A	Explícito	
são de como vivo,			
sofrendo tan esquivo	A		Lexical (-)
mal, ca mais mi valria de non seer nada.	A		Lexical (-)
Por vos veer, amigo, non sei quen sofresse			
tal coita qual eu sofr' e vós, que non	A		Lexical (-) (-)
morresse;			
e con aquestas coitas eu, que non nacesse;			
non sei de min que seja,			
e da mort'ei enveja	A	Relacional	
a tod'ome ou mulher que já morresse.	A		Lexical (-)

- (-) – appraisal negativo à situação do trovador, ou ao próprio trovador - 5
 (+) – appraisal positivo ao trovador -
 (-) – appraisal negativo à donzela - 11
 (+) – appraisal positivo à donzela -
 (-) – appraisal negativo para Deus -

AFETO	13
JULGAMENTO	1
APRECIÇÃO	