

Academ

Sección de literatura

De Roma ata Lixboa

Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses

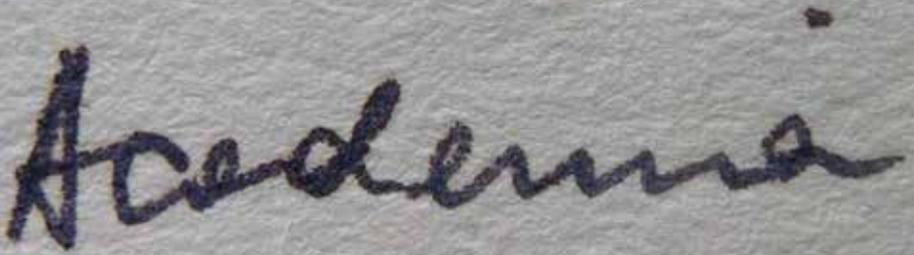
Elsa Gonçalves

de Roma



REAL ACADEMIA GALEGA

O libro *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses* é unha colección de 30 traballos de Elsa Gonçalves sobre a lírica trobadoresca galego-portuguesa. Organizada cronoloxicamente, evidénciase nela a conxugación de varias perspectivas (codicolóxica, estemática, lingüística, retórica) para unha renovada e sólida análise da nosa poesía das orixes. Ata agora case só dispoñibles en actas de congresos e revistas de circulación restrinxida, os estudos aquí reunidos son testemuña do xeito en que Elsa Gonçalves foi construíndo unha bibliografía de autoridade sobre as materias en que traballou. Cun sentido da esixencia raro, tanto para cos colegas de oficio como para consigo mesma, e cunha humildade dubitativa que fixo da palabra “conxectura” unha das súas preferidas, a Autora demostra no presente libro a intelixencia crítica, a ponderación equilibrada e o enxeño na articulación de diferentes saberes que a tornaron unha referencia ineludible na medievalística ibérica. Son estas algunhas das razóns polas que este libro é recomendable aos estudantes e profesores de literatura medieval, así como a todos cantos se interesan polo noso patrimonio literario da Idade Media.

A close-up photograph of the word "Academia" written in a cursive, handwritten style in blue ink on a light-colored, textured paper. The ink is slightly faded and the strokes are fluid and connected.

O nome da institución escrito por Blanco-Amor.

Elsa Gonçalves (Guarda, Portugal). Licenciada en Filoloxía Románica na Universidade de Coimbra, profesora de Liceo en Portugal e en Angola de 1954 a 1969, foi Leitora de Portugués e bolseira de investigación na Universidade de Roma, antes de dar clase de Literatura Medieval na Universidade de Lisboa. Xubilada en 1991, recibiu o grao de “Doutora Honoris Causa” por esta Universidade en 1996. Formada en Roma baixo o maxisterio de Giuseppe Tavani, Luciana Stegagno Picchio e, sobre todo, Aurelio Roncaglia, desenvolveu unha brillante carreira como unha das investigadoras máis sobranceiras da lírica trobadoresca galego-portuguesa, área en que continúa a ofrecer achegas iluminadoras, especialmente no tocante ao estudo dos manuscritos e aos problemas de edición de textos, con preferencia pola poesía de D. Denis e polas cantigas satíricas.

De Roma ata Lixboa

Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses

De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses.

Elsa Gonçalves

Edición ao coidado de João Dionísio, Henrique Monteagudo e Maria Ana Ramos.

Índices e bibliografía: Henrique Monteagudo, Lidia Gómez e Nélida Cosme.

A Coruña: Real Academia Galega, 2016.

Edita:

Real Academia Galega

ISBN: 978-84-946005-1-7

Depósito Legal: C 2269-2016

© Elsa Gonçalves, 2016.

© Real Academia Galega, 2016.

Deseño da colección:

Grupo Revisión Deseño

Impresión:

LUGAMI

Infesta, 96

Telf: 981 774 171

Fax: 981 771 114

www.lugami.com

15319 Betanzos.



REAL
ACADEMIA
GALEGA



Deputación
DA CORUÑA



LETRAS
LISBOA



CLUL | Centro de Linguística
da Universidade de Lisboa

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

Sección de literatura

De Roma ata Lixboa
Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses

Elsa Gonçalves

Editores:

João Dionísio, Henrique Monteagudo e Maria Ana Ramos



REAL ACADEMIA GALEGA



Limiar

Da Filoloxía galega e da Filoloxía portuguesa (arredor de 1980) na biografía intelectual de Elsa Gonçalves

Xesús Alonso Montero
Presidente da Real Academia Galega

Miñas donas e meus señores:

Para min prologar un libro da profesora e investigadora Elsa Gonçalves é unha honra, unha honra máxima. Ben sei que escribo este limiar pola miña condición de Presidente da Real Academia Galega, institución que promove esta homenaxe, recoñecemento ó que, axiña e con entusiasmo, se adheriron outras institucións, nomeadamente a Facultade de Letras e o Centro de Linguística da Universidade de Lisboa. Sexa como for, o presente prólogo constitúe un loureiro supremo na miña biografía, non pequena, de presentador de libros e de recoñecementos literarios.

O volume que hoxe presentamos non é un libro, é unha colectánea de traballos de investigación que a profesora Elsa Gonçalves foi publicando ó longo da súa fecunda vida en lugares moi distintos. Consta a presente colectánea de trinta estudos editados entre 1976 e 2016. Por certo, o primeiro estudo, a primeira investigación, é “La Tavola Colocciana *Autori portoghesi*”, xusto o traballo co que, estreándose como filóloga, como sólida filóloga, asombraba a cantos, no eido filolóxico, sospeitaron que aquela edición, aquel asedio, ía facer avanzar non pouco os estudos textuais e codicolóxicos da lírica profana galego-portuguesa. É neste estudo onde sinala as “relações estemáticas entre a lista de *Autori portoghesi* e o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*”, relacións que sinala, reforzándoas, en traballos posteriores, o primeiro deles de 1983, que foi a recensión –a sabia recensión– doutra excelente investigación inaugural: a de Anna Ferrari, de 1979, sobre a formación e a estrutura deste mesmo Cancioneiro. Nos saberes da erudición humanística pouco importa que algún ilustre colega italiano non admita de cheo as conclusións da nosa homenaxeada (conclusións “provisorias”, como aclara coa súa sabia modestia na “Nota introdutória” do presente volume).

Que Elsa Gonçalves se consolide, en 1983, como rigorosa investigadora dos nosos Cancioneiros medievais, publicando unha maxistral reseña dunha achega, tamén maxistral, de Anna Ferrari, non é un episodio máis da súa biografía intelectual. A relación persoal entre estas dúas medievalistas prodúcese cando Elsa é lectora de Língua Portuguesa na Universidade de Roma, relación que axiña devén en amizade, que a profesión, lonxe de cuestionar, afondou e enriqueceu. Nobre exemplo o destas dúas romanistas que, en privado, se debruzan, ás veces, sobre as mesmas cuestións da lírica medieval, que, logo, unha delas publica nun Congreso ou nunha revista universitaria. Artigos hai, de Elsa, que se benefician das dilatadas conversas con Anna e viceversa: dilatadas e, en moitas ocasións, divertidas conversas, como precisa a meticulosa Elsa Gonçalves cando lle dedica, á súa vella amiga, o artigo do ano 2013 “Sintaxe e *interpretatio*...”. Reza así a reveladora dedicatoria:

Para Anna Ferrari,
companheira no afã e no divertimento
da busca do rigor filolóxico.

Elsa Gonçalves, en principio, parecía destinada a interesarse polas Letras portuguesas contemporáneas e aí está a súa tese de Licenciatura sobre a poesía de Eugénio de Castro. A mesma Elsa ten dito “que odiaba a Filoloxía”¹, afirmación que nós acollemos *cum grano salis*. Aconteceu, porén, que nos seus anos de Roma bateu cun dos grandes sabios na investigación da lírica medieval europea, con Aurelio Roncaglia, “um Mestre –recoñece Elsa na súa nota limiar– que continua a ser a minha primeira e permanente referênciã”. Tamén este maxisterio afortalou os lazos entre a filóloga de Módena e a da Guarda. Empreguei os topónimos adrede. A propia Anna dixo, na entrevista citada, que nacera nesa cidade “como moitos filólogos romanistas”, e, na mesma ocasión, Elsa aclarou que era “da Guarda, así que de nacemento teño atrás xa a cantiga «Ai eu coitada /... Muito me tarda / O meu amigo na Guarda»”. Refírese Elsa a unha coñecida cantiga de Afonso X, a única de amigo dentro do cancioneriño profano do Rei Sabio. Se a ilustre investigadora mo permite, quen preside a súa biografía profesional, desde a primeira metade do século XIV, é o trovador Estevan da Guarda, autor

1 As súas palabras foron: “Si, saín da Universidade de Coimbra xulgando que odiaba a Filoloxía, e por iso escollín unha tese de Literatura Moderna” (Monteagudo/Arias 1990: 478).

de trinta e cinco cantigas, unha das cales, un escarnio persoal, anota con moito xeito a nosa investigadora na súa celeberrima antoloxía.

Está por estudar, señoras e señores, a non improbable influencia dos nosos poetas medievais nos seus estudosos, do que coñezo un caso notorio, o de don Xosé Filgueira Valverde, que naceu en Pontevedra, na casa de Pay Gomez Charriño, casa na que o ilustre erudito morou os noventa anos da súa vida.

Rebus sic stantibus, quixera dedicar unha certa atención á biografía “galega” de Elsa Gonçalves, da nosa Elsa. É moi temperá, anterior á “Tavola Colocciana”, o traballo de 1976 co que a profesora de ensino secundario entra pola porta grande no eido da investigación da nosa lírica medieval. Seis anos antes, o 12 de outubro de 1970, escribíralle a Ramón Piñeiro, desde Roma, en papel oficial do Instituto di Filologia Romanza. Faino por indicación de don Manuel Rodrigues Lapa, quen lle fixo saber que Piñeiro era un “estudioso galego”. Ela, “humilde leitora de português” –así se caracteriza–, o que demanda do descoñecido “estudioso galego” é que a axude nas pesquisas sobre “o poeta Johan Servando”. Ignoro cal foi a resposta de Ramón Piñeiro pero teño a certeza de que contestou axiña, de que aclarou que non era medievalista e de que poría todo o seu esforzo en poñer ó dispor da “humilde leitora” calquera documento e xestión que considerase útil. Moitas veces teño oído a Elsa falar con admiración, con agradecida admiración, de “Don Ramón Piñeiro”, a quen considera, nunha carta de 1985, o seu “Mestre em temas de Santiago”. É a carta, do 5 de outubro dese ano, na que lle pide que apoie, coa súa autoridade, un proxecto de investigación para que a instancia correspondente lle outorgue unha bolsa de estudo “para a investigación na Galiza”. Piñeiro, sempre tan coidadoso cos preceptos de Clío, conservou os dous folios adxuntos á carta, o “plano de pesquisas a realizar na Galiza con vista á preparación da edición crítica do cancionero de Johan Servando, jogral do século XIII (?)”. Outra vez o poeta Johan Servando, de quen a nosa investigadora xa dicía en 1983 que era o “cantor *oficial* da romaria de S. Servando (S. Servando de Pazos, na provincia de Ourense, paróquia de Santa Maria de Barxeles)” (Gonçalves/Ramos 1983: 253).

Nunha conferencia sobre Filgueira Valverde, proferida no Museo de Pontevedra o 30 de outubro de 2001, Elsa Gonçalves conta como ela e Anna Ferrari chegaron, desde Santiago de Compostela “debaixo de uma chuva diluviana”, á ermida de San Servando na localidade citada, pertencente ó Concello ourensán de Muíños (Gonçalves 2002: 30). Era o 27 de marzo de 1981. Ese día –precisa a nosa investigadora– “Havia encontrado um San Servando galego que bem

podería ser o santuário cantado pelo jogral, também galego, que aparecía nos cancioneiros sob o nome de Johan, cantor de Servando”. Todo aconteceu cando a nosa Elsa “Tinha então como projecto preparar a edição crítica do *cancioneirinho* de Johan Servando...”. No mesmo parágrafo a investigadora desliza este queixume: “...essa edição (que –ai de mim!) continua inacabada” (Gonçalves 2002: 28). E o que é peor, tamén hoxe, dezaseis anos despois.

Convén saber que, nesta investigación sobre o xograr da ermida de San Servando, está presente, de novo, aquel “estudioso galego” residente en Compostela a cuxa porta petou a profesora Gonçalves desde Roma en demanda de axuda erudita. Así se expresa ela:

E foi, de facto, longe de Toledo, no cenário tradicional das romarias, a Galiza, que fui encontrar uma ermida de San Servando. A investigação *in situ* partiu de uma vaga referência do professor Piel, mas só pôde ser concretizada com informações fornecidas por Don Ramón Piñeiro: estou a vê-lo, sorrindo, com aquele brilho no olhar que comunicava entusiasmo a tudo o que nos ensinava, procurando-me pelas ruas de Santiago, para me dizer que Don Abelardo Moralejo descobrira entre as suas fichas uma referência a um San Servando de Pazos na província de Ourense (Gonçalves 2002: 29-30).

Supoño que no epistolario filolóxico de Elsa Gonçalves, que sospeito caudaloso e rico, haberá cartas de Ramón Piñeiro nas que lle pregunte polo estado da edición do poeta que está –cómpre subliñalo– no inicio do inicio da súa biografía como medievalista. É unha débeda que Elsa Gonçalves ten co seu admirado “don Ramón Piñeiro” o de “aquele brilho no olhar” que moitos escritores, profesores e filólogos advertiron –nomeadamente non poucas filólogas, escritoras e profesoras. Aí están as cartas a Piñeiro, na Fundación Fermín Penzol (Vigo), que non me deixarán mentir.

De todos os xeitos, teño para min que Elsa Gonçalves non coñeceu a Piñeiro, non comezou a tratalo, ata o 13 de novembro de 1980, e non foi en Santiago, nin en Roma nin en Lisboa. Por que esta miña precisión cronolóxica? O 13 de novembro de 1980 inaugurouse na Universidade de Trier o chamado Coloquio de Tréveris sobre a “Tradición, actualidade e futuro do galego” cuxas *Actas* foron publicadas pola Xunta de Galicia no ano 1982. De Galicia foron Xesús Alonso Montero, Xosé Ramón Barreiro Fernández, Xosé Filgueira Valverde, Constantino García, Ramón Lorenzo, José Luis Pensado Tomé, Ramón

Piñeiro, Antón Santamarina e Benito Varela Jácome. Alí nos demos cita con filólogos e profesores moi importantes de universidades europeas e americanas: Manuel de Paiva Boléo (Coimbra), Johannes Hubschmid (Heidelberg), Harri Meier (Bonn), Joseph M. Piel (Lisboa) etc. Entre os especialistas na área da nosa poesía medieval acudiron a este encontro tres personalidades xa no cumio do seu maxisterio, Celso Ferreira da Cunha (Rio de Janeiro), Luciana Stegagno Picchio (Roma) e Walter Mettmann (Köln); e tres profesoras que xa se estrearan nese noso campo con páxinas sólidas e prometedoras: Anna Ferrari (Roma), Elsa Gonçalves (Lisboa) e Maria Ana Ramos (Lisboa). Precisamente elas tres elaboraron un documentadísimo relatorio, para o magno Coloquio de Tréveris, co título “Geografía da lírica galego-portuguesa”. Recolleito está nas *Actas* editadas, con sumo coidado, polos profesores Dieter Kremer (Trier) e Ramón Lorenzo (1982)².

O que non se editou, nin nas *Actas* nin en ningún outro volume, foi unha especie de simposio poético que protagonizaron despois da cea do segundo día (“jantar” en portugués) os especialistas na nosa poesía trobadoresca: de Filgueira Valverde a Elsa Gonçalves e de Celso Cunha a Luciana Stegagno e Anna Ferrari. Xente xenerosa onde as haxa, tamén me admitiron a min, que era, e son, un militante afervorado desa causa poética. De feito, o meu libro neotrobadoresco de 1998, *Versos satíricos (para hoxe) ó xeito medieval*³, que mesmo foi premiado, moi probablemente naceu naquel Simposio no que alguén compuña unha estrofa dunha cantiga de amigo (con paralelismo, leixa-prén e refrán) que logo, un a un, continuaban os outros expertos. Lembro que se compuxeron sete cantigas de amigo (non fixo máis Martin Codax) que, anos despois, nunha conversa co doutísimo profesor Filgueira Valverde, chamamos “Cancioneiriño de Tréveris”. Debo engadir, e fágoo con orgullo, que o meu poemario neotrobadoresco foi prologado por Xosé Filgueira Valverde e por Elsa Gonçalves, prólogo este o único escrito pola autora ata que, en 2014 (onte á noite), prologou o libro de Anna Ferrari *Trobadors e trobadores* (2014). De novo, a filóloga de Módena e a da Guarda xuntiñas nun volume que acolle temas moi amados e moi conversados

2 Dieter Kremer e Ramón Lorenzo, os verdadeiros organizadores do Coloquio, coidaron as *Actas* cun rigor moi pouco habitual. Repárese nos índices: de palabras, por idiomas (1982: 264-275), materias (1982: 276-288), de nomes propios (1982: 289-298) e de topónimos (1982: 299-304).

3 Vigo: Editorial Nigra. Contén senllos prólogos de Xosé Filgueira Valverde e Elsa Gonçalves, e un epílogo de Pietro Molteni.

polas dúas. Moito antes, en 1990, dous filólogos galegos tiveron unha conversa coas dúas investigadoras no que as respostas evidenciaban, ás veces, o interese polos mesmos temas e, case sempre, a comunidade de inquiredanzas filolóxicas. Esta notable e peculiar entrevista foi acollida na revista *Grial*, tan aberta, desde a súa creación, en 1963, á nosa lírica trobadoresca (Monteagudo/Arias 1990).

Na bibliografía deste volume cítase unha antoloxía de Elsa Gonçalves que é modélica entre as antoloxías da nosa poesía medieval: rigorosa, pedagóxica e eficaz. Titulada *A lírica galego-portuguesa. Textos escollidos* publicouna en Lisboa a Editorial Comunicação no ano 1983, con tanto éxito que en nove anos fixéronse catro edicións. O éxito foi entre filólogos, profesores, estudantes universitarios e cantos *lletraferits* (letra-feridos) se interesan por aquel período tan ilustre da lírica europea medieval. Tamén en Galicia –na Galicia dos eruditos e das aulas– a antoloxía da nosa Elsa foi acollida con interese e agarimo. Meses despois da súa aparición, Henrique Monteagudo, que daquela era moi novo, novísimo, publicou unha densa reseña de dez páxinas na prestixiosa revista da Universidade compostelá *Verba* (nº 14, 1984): unha recensión, para ter en conta. Certamente, aquíén Miño, en Galicia, xa non cumpría certas esixencias a *Escolma* de Xosé M^a Álvarez Blázquez, tan útil e admirable no seu día (1953).

O libro da profesora Elsa Gonçalves é un manual perfecto, na teoría e na praxe, da lírica galego-portuguesa. As sesenta e tres páxinas da “Apresentación crítica”, síntese exemplar daquel ilustre período poético, aínda vale para hoxe. En canto á escolla dos poetas e dos poemas –cincuenta e un autores e cento cinco composicións– é moi difícil a controversia, aínda tendo en conta que o xénero bibliográfico “antoloxía”, en calquera lingua, ten suscitado regueiros de tinta crítica.

Sáibase, por outra parte, que, despois de cada cantiga, logo dunhas breves notas, hai un capítulo de “Linhas de lectura”, tan ponderadas e didácticas que, cando recibín a antoloxía, en 1983, só botei de menos non ser, naquela altura, profesor desta materia. Hai apartados, nesta *Escolma*, que son un prodixio de sobriedade e bo criterio. Repárese, por exemplo, nas nove páxinas dedicadas a Martin Codax de quen nos ofrece as sete cancións coñecidas, o “cancioneiriño” completo, para entendela como tal, e así o explicita ela: “Convida-se, por tanto, o lector a ler as sete cantigas como se se tratase de um único poema com sete estrofes”. Logo, profesora na aula, conclúe: “Escolha uma das sete cantigas e defina a sua individualidade dentro da «série»”. Eu, que fun antólogo en varias ocasións, non teño reparo ningún en afirmar que esta antoloxía da profesora Elsa

Gonçalves é un clásico do xénero, e os clásicos, como é ben sabido, son para lelos na clase sempre.

É un clásico, tamén, porque contén tres achegas da profesora Maria Ana Ramos, responsable, como reza a portada, dos “critérios de transcrição”, do “glossário” e da “nota lingüística”, denominación esta –“nota lingüística”– totalmente desaxeitada. Lonxe de ser unha breve nótula de temática lingüística, son trinta e cinco densas páxinas nas que a profesora Ramos fai incursións, moi polo miúdo, sobre cuestións fonéticas, gramaticais e léxicas que satisfán o universitario máis esixente. Falando das fontes –permítaseme a cita– aclara sobre o galego:

Fundamental é também o estudo do galego actual e das suas variedades dialectais que são, por certo, a fonte viva mais importante com idênticas vantagens às dos dialectos conservadores portugueses no que diz respeito a alguns fenómenos, e ainda com melhor proveito na explicação de outros, devido á sua própria historia lingüística. Um caso é o da africada [tʃ] acima citado conservada em todos os dialectos galegos (Gonçalves/Ramos 1983: 88).

Teño para min que nunca houbo un encontro entre filólogos galegos e filólogos do portugués das características do celebrado en Trier no mes de novembro de 1980. Algúns dos participantes descubriron, naquel encontro, dentro e fóra da Universidade, non sei se a existencia do idioma galego pero, si, a da súa literatura moderna e contemporánea e os traballos e os días de preclaros cidadáns comprometidos, desde había tempo, coa causa da lingua galega, un deles, Ramón Piñeiro, nome esencial no Coloquio. É o Piñeiro que, antes de 1980, aínda na ditadura de Franco, xa se carteaba en galego con Elsa Gonçalves e con Luciana Stegagno Picchio; é a Elsa que en 1970 recibe de Piñeiro pistas xeográficas e toponímicas sobre un poeta medieval, e é a Luciana que, xa en 1974, lle agradece ó pensador de Santiago de Compostela a minuciosa información sobre a “renasceña literaria do galego”. Ela mesma, en carta de 1976, acusa recibo do “material” que lle enviou Ramón Piñeiro “com o fim de me *convencer* de que o galego existe”. Na mesma carta, a ilustre lusitanista despreocúpaos con estas palabras: “Pois claro que existe. Só tive medo em que essa existência fosse *dirigida* demais”. Logo fai unhas observacións sobre o tema de “ensinar o povo”, que non son alleas ó marxismo, ideario ó que ela non era allea. Antes do Coloquio, o 8 de xuño de 1980, Luciana xa non aseñora a Piñeiro: atúanse, trátanse de ti (ou tu).

Como non se ten feito un estudo do significado do encontro, en Trier, entre filólogos galegos e filólogos do portugués, teño a obriga –penso– de esbozar algunha consideración. En efecto, o galego comezou a existir, en serio, alí, para non poucos dos participantes extragalegos, tan en serio que mesmo se debateu sobre as diferenzas actuais entre a lingua portuguesa e a galega e mesmo houbo unha “Mesa redonda sobre a posibilidade de establecemento dunha lingua culta galega” na que eu disertei sobre a “Situación sociopolítica do galego”⁴. Por razóns non ben aclaradas, non asistiu o sabio filólogo Manuel Rodrigues Lapa, quen, xa en 1973, propuña, como modelo do galego culto, o portugués, proposta que lle rebateu, no mesmo ano, Ramón Piñeiro⁵. No mesmo encontro eu manifestei que non debería ser o “contrincante” do doutor Rodrigues Lapa, máxime asistindo a el Ramón Piñeiro, quen sete anos antes, expuxera, con prosa de mestre, a concepción “galeguista” á hora de elaborar o código culto da nosa lingua, concepción coa que eu concordaba –e concordo– de cheo. O caso é que eu fun o defensor desa concepción, que era, por outra parte, a de todos os asistentes galegos. Fíxeno con certa paixón e coa facilidade –cómpre telo en conta– de non ter contrincante explícito. Lembro como se adheriu á nosa posición o profesor brasileiro Celso Ferreira da Cunha, e lembro como o profesor conimbricense Manuel de Paiva Boléo consideraba un pouco excesivas as pretensións nosas de convertermos o falar galego nunha lingua para a escola, para a prédica culta, para a televisión... Para o doutor Paiva Boléo, autor, no seu día, dun Inquérito dialectal (1978), o mapa de Galicia era territorio ideal para pesquisas dialectolóxicas. Da cuestión tamén se falou á hora do café, entre sesión e sesión, e na sobremesa do xantar. Lembro o interese de Luciana Stegagno, a Luciana que lle escribía a Piñeiro, desde Roma, un mes despois:

4 Na miña disertación tiven en conta un texto de dúas páxinas enviado por R. Lapa previamente. Reprodúcese nas *Actas* (Kremer/Lorenzo 1982: 235-236). Nas *Actas* tamén se reproduce o debate sostido, despois da miña conferencia, por X. Filgueira Valverde (1982: 236-238), por min (1982: 238-242) e Celso Cunha (1982: 242-244), R. Lorenzo (1982: 246-248) e algunha outra intervención.

5 Velaquí os dous grandes artigos da controversia: M. Rodrigues Lapa (1973): “A recuperación literaria do galego”, *Grial* 41, 278-287; e R. Piñeiro (1973): “Carta a don Manuel Rodrigues Lapa”, *Grial* 42, 389-402.

Bom Natal para a Galiza, bom Natal para todos esses galegos admiráveis que conheci em Trier e que me deixaron saudades de vocês. Adorei a vossa terra. Até escribi un poema para o Xesús... Ele publicou no *Faro de Vigo*⁶ coizas muito belas ao noso respeito. Talvez não merecemos tanto. Ou só pelo feito de vos querermos muito [...] Que belo conhecer-vos, que belo o facto de existir Galiza! (15/XII/1980).

Luciana Stegagno, coa súa autoridade profesional e coa súa inmensa capacidade cordial, proclamaba a existencia da nación cultural de Galicia, e facíao ante Ramón Piñeiro, o noso máximo definidor.

Dúas filólogas daquel encontro non tardaron en vir a Galicia, Elsa Gonçalves e Anna Ferrari. Foi a primeiros de marzo de 1981, e nun dos primeiros días xantaron na miña casa de Vigo onde coñeceron a Emilia, a miña muller, non ós meus tres fillos, que estudaban en Santiago de Compostela onde as saudaron pouco despois. Elas residían en Compostela, residencia de Ramón Piñeiro, a cuxo domicilio peregrinaban a cotío. Nesta casa da rúa Xelmírez coñeceron a Carlos Casares, un dos grandes narradores galegos do século XX. As filólogas, pois, estaban ante dous nomes esenciais da nación literaria galega, en boa parte descuberta, tres meses antes, no Coloquio de Trier. Lembro unha cea de tres ou catro horas, naquel marzo de 1981, con Piñeiro, Isabel (a súa esposa), Casares, Anna e Elsa. Piñeiro era o pensador, o ensaísta, e Casares, o novelista, era un gran comunicador oral nesas sobremesas. A tarde dese día eu pronunciara unha conferencia sobre Curros Enríquez á que asistiran, ademais de Casares, Anna e Elsa, esta cunha libretiña na que ía apuntando certas palabras galegas miñas que lle interesaban desde a súa perspectiva lisboeta. O mesmo faría, días despois, nunha conferencia que pronunciei en Celanova sobre Celso Emilio Ferreiro. Era a libretiña na que tamén apuntaba algúns dos vocábulos que o Carlos Casares usaba nas conversas que tiñamos no café *Derby* algunhas mañás.

O *Derby*, señoras e señores, está a dez metros do hotel Compostela, o hotel onde se hospedou, en 1932, aquel gran poeta que se chamou Federico García Lorca, o Lorca que, nesa ocasión, e no mesmo hotel, interpretou ó piano, para os amigos, unha das sete cantigas de Martín Codax, non sen antes apuntar nunha

6 No *Faro de Vigo* publiquei: “Filólogos galegos a Tréveris (Tréveris de Prisciliano e de Carlos Marx)”, 7/XI/1980; “Filólogos galegos en Tréveris”, 21/XI/1980, “Luciana Stegagno: Filoloxía á italiana”, 28/XI/1980. Os tres artigos reediteinos no libro *Escritores: desterrados, namorados, desacougantes, desacougados* (Sada: Edicións do Castro, 1981).

libretiña, coma a de Elsa, o significado de certas voces codacianas. Actuaban de dicionarios “vivintes” universitarios composteláns, entre eles Francisco Fernández del Riego, que ten contado varias veces este curioso e ilustre episodio da lexicografía galega. Tempo despois, Casares e mais eu chegamos a idear unha especie de Museo da Lingua Galega no que ocuparían un lugar de honra as libretiñas lexicográficas dun poeta inmortal que se chamou Federico García Lorca e dunha filóloga maxistral chamada Elsa Gonçalves, ó comezo da súa sólida e fértil carreira de estudosa da lírica galego-portuguesa.

Nesas datas Carlos Casares e mais eu pasamos un mes en Compostela como membros dun tribunal de oposicións a prazas de profesores de Instituto de Lingua e Literatura galegas, as primeiras destas características na historia de Galicia. Anna e Elsa comprobaron, *in situ*, que o idioma outrora prohibido, navegaba, oficialmente, “por mares nunca d’antes navegados”. Por esta circunstancia, Elsa, Anna, Carlos e mais eu consumimos no *Derby* moitos cafés naquel mes de marzo, sempre en beneficio da libretiña de Elsa.

Foi nun deses días, o 27 de marzo, cando Elsa e Anna foron nun día de chuvia torrencial, no meu “carro”, á procura da ermida cantada por Johan Servando. Foron propicios os deuses e encontrárona nunha aldea ourensá do concello de Muíños a case 200 kms. de Santiago. Antes de que a investigadora publicase a menor noticia do achado eu adianteime na *Gran Enciclopedia Galega* cando redactei a voz “Johan Servando”, que fixen nestes termos:

Respecto de las cantigas de *romaxe* escribe A. Pinheiro Chagas [na súa *Antología*, 1977]: “Nada se sabe sobre este autor. Sería jogar... mas é imposible localizar o lugar de S. Servando, ao qual insistentemente se refere nas doce cantigas de romaria que dele nos restam”. Alguna vez se pensó en un lugar así chamado en las proximidades de Toledo; hoy la profesora Elsa Gonçalves, que prepara un estudio sobre nuestro escritor y la edición crítica de sus poemas, apunta a un S. Servando existente, con una pequeña iglesia, en la provincia de Ourense.

Ignoro se a nosa investigadora coñeceu algunha vez esta miña intromisión no seu investigar e aínda que é moi probable que Ramón Piñeiro, atento a todo, a informase. O certo é –como xa dixemos noutro parágrafo– que estamos á espera, e non claudicaremos, desa edición crítica. A voz que Elsa Gonçalves redactou en 1993 para o *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* autorízanos a ser esixentes con quen foi pioneira nesa investigación.

En Santiago a Elsa e maila Anna, naquel marzo de 1981, finalizaron o seu doutoramento *in gallaïcorum rebus*, xa iniciado, con moito aproveitamento, poucos meses antes, en Trier. Anna tamén se trasladou a Vigo, ó Colexio Universitario, onde eu era profesor de Literatura española, e onde disertou sobre o trobador provenzal Bernart de Ventadorn e a súa “relación com a lírica galega”. Asistiu un vello estudoso dos nosos Cancioneiros, Xosé M.^a Álvarez Blázquez, o autor, en 1952, da *Escolma de poesía galega. Escola medieval galego-portuguesa (1198-1346)*, antoloxía que foi, en Galicia, durante décadas, o catón de moitos eruditos e profesores. Nalgunha medida, foi desprazada, en 1983, pola de Elsa Gonçalves. Eu publiquei, tamén no *Faro de Vigo*, unha especie de reseña que titulei “Bernart de Ventadorn e Anna Ferrari, o trobador e a filóloga na patria de Martín Codax”⁷. Elsa, que xa regresara a Lisboa, tiña saudades dos amigos galegos, nomeadamente de Ramón Piñeiro. Quizais por iso o gran ensaísta galego lle envía, recén publicado, un exemplar da súa *Filosofía da saudade*, que a filóloga, en carta do 6 de outubro de 1984, agradece deste xeito: “Encantada com a reflexión sobre a nossa «maneira de estar no mundo»”. Pouco antes, outra saudosa, Anna Ferrari, escribíalle a Piñeiro: “... Anch’io ho nostalgia di Trier e di Galizia...” (4/III/1981).

Algún día publicaremos un Epistolario que se titule *Cartas filolóxicas portuguesas e italianas con Ramón Piñeiro*, un volume non apto para positivistas trasnoitados. En efecto, ningún dos correspondentes resolve, en ningunha das súas cartas, cuestións técnicas aínda hoxe non resoltas polos eruditos, pero en calquera delas hai paixón polos temas, emoción ante unha proposta literaria e, sobre todo por parte de Piñeiro, desexo de colaborar en canta tarefa leve ó coñecemento de quen for de que o idioma galego non só existe senón que conta cunha non desdeñable tradición cultural desde 1863 e de que o futuro de Galicia non é imaxinable sen a presenza institucional da lingua galega.

Para o *corpus* destas *cartas filolóxicas* hai máis nomes: un deles é o de Maria Ana Ramos. Desta profesora só existen na Fundación Penzol dúas breves cartas manuscritas. Na primeira (26/VII/1983) agradécelle o envío das *Normas* da lingua e dun “excelente” número da revista *Grial*, dous agasallos bibliográficos que lle permitirán coñecer á xove profesora dúas dimensións da cultura galega que quizais nin sospeitaba antes do encontro de Trier: que o idioma galego contaba

7 Recolleito tamén en *Escritores: desterrados, namorados, desacougantes, desacougados* (Sada: Edicións do Castro, 1981: 201-205).

cunha normativa gráfica e morfolóxica oficial e que en galego, e en Vigo, se editaba unha revista non inferior, intelectualmente, ás publicadas en áreas lingüísticas máis favorecidas. Na carta hai máis, estas palabras da profesora Ramos:

Li já a síntese longa do traballo da *Enciclopedia Gallega* e pareceu-me bem documentado e uma visão séria dos problemas do galego. Passarei a servir-me dele nas minhas aulas de história da língua.

Eu concordo plenamente cos xuízos gabanciosos emitidos por esta lectora foránea, pois, desde dentro, publiquéi, na altura, unha reseña en termos moi semellantes. A “síntese” a que se refire Maria Ana Ramos non é unha voz máis da *Gran Enciclopedia Gallega*; é unha voz que abrangue tres fascículos desa publicación, o equivalente a un volume non moi breve. Os autores, Rosario Álvarez Blanco e Francisco Fernández Rei, daquela non só matrimonio filolóxico senón tamén canónico, redactaron neses tres fascículos o que ben se podía considerar, verbo do galego, o estado da cuestión, imprescindible, en 1983, para calquera estudioso da lingua galega e útil, como nos alecciona Maria Ana Ramos, para os que só manexaban bibliografía portuguesa. Nese estudo non só había historia da lingua, había tamén Xeografía, Sociolingüística, Dialectoloxía, Política... O que antes de Trier, os filólogos do portugués, agás Rodrigues Lapa, non sabían ou coñecían moi imperfectamente⁸.

Maria Ana Ramos encabeza a súa carta coa fórmula “Caro professor don Ramón”. Supoño que sabía que non era profesor en ningunha Facultade e en ningún Liceo, e quizais non ignoraba que nin sequera finalizara os estudos na Facultade de Letras de Madrid onde en 1946, máis dedicado á acción política clandestina, caeu nas gadoupas da policía franquista. Nas prisións daquel Réxime ominoso penou tres anos, pero sempre, sobre todo despois, foi un profesor, un mestre, un mentor e un sabio conselleiro. Debo engadir, sobre a engaiolante personalidade de Ramón Piñeiro, que, non sendo profesor, foi un políglota, un excepcional políglota. Del dixo, en memorable ocasión, o profesor de Filosofía Manuel Rodríguez que “coñecía todas as linguas do espírito”, tamén, preciso eu, as das mulleres. Seino porque lin moitas cartas, non só as aducidas neste

⁸ Poucos filólogos portugueses, antes de Rodrigues Lapa, se achegaron ó galego. Hai achegas en Teófilo Braga e en Leite de Vasconcelos, sobre todo neste.

prólogo, ben representativas de que despois dunha conversa con Piñeiro ningún renunciaba a aquela especial relación humana e intelectual.

En Trier e despois de Trier, e mesmo antes, Ramón Piñeiro foi para tantos e tantos filólogos a voz que explicaba, co xeito persuasivo que o caracterizaba, unha materia que carecía de cátedra dentro e fóra das universidades: Galicia como nación cultural, unha nación de palabras que afunde as súas raíces naquelas voces do XIII e do XIV que se chamaron Mendiño, Martin Codax, Pero Meogo, Bernal de Bonaval, Pay Gómez Chariño, Pero da Ponte, Ayras Nunez, Johan Servando, Pero de Ver, Johan Ayras de Santiago, Fernando Esquíó... Nesta lista, case unha ladaíña, o capitán, o adaíl, é Mendiño, quizais o poeta medieval peninsular máis reeditado da historia. En efecto, a súa *Opera omnia* está presente desde que a copiou Angelo Colocci en miles de volumes, colectáneas, libros de texto, florilexios, discos, crestomatías, opúsculos conmemorativos, traballos eruditos, ensaios sobre amor, revistas docentes e discentes, enciclopedias e epistolarios amorosos. Sabido é que a súa *Opera omnia* son 24 versos dos cales un, o do refrán, “eu atendend’o meu amigo!”, soa unha ducia de veces.

Ben sei que hai outra lectura deste verso, a do profesor Tavani, de 1980, que Elsa, na súa Antoloxía, co seu talante clásico, rexistra en nota. En nota tamén cita un artigo meu, quizais movida polo título: “Mendiño: poeta dun só poema”. Así pois, a súa *Opera omnia* tantas miles de veces reeditada, é un só poema, unha soa cantiga, o drama daquela namorada ante a non comparecencia do namorado e ante o perigo do mar, que ben podía asolagar a minúscula illa da ría de Vigo, San Simón, escenario do drama. É a illa –observa Elsa Gonçalves tamén na Antoloxía– á que hoxe van, en peregrinación literaria, “poetas, intelectuais, artistas”. Que eu saiba non foi ela, nin Anna Ferrari, nin Maria Ana Ramos, nin Celso Cunha..., si foi Luciana Stegagno Picchio en 1998, o ano no que o Día das Letras Galegas se dedicou ós tres poetas medievais da Ría de Vigo, (Johan de Cangas, Martin Codax e o impar Mendiño). Alí nos engaiolou co seu saber e co seu bendicir. Xa non estaba Ramón Piñeiro, que nos deixara había oito anos, por conseguinte non a viu chorar cando o barco, que transportaba unha chea de eruditos e letraferidos, aportou na illa. Tamén chorou cando, despois dunha sesión literaria, lle presentei a Manuel Barros, que xa ós 16 anos, no tráxico verán de 1936, fora prisioneiro na illa, un campo de concentración franquista. Hai un poema de Valentín Paz-Andrade que se titula “Illa do amor,

illa da morte”, dedicado a un recluso amigo del, Álvaro Gil, anos despois xeneroso mecenas da cultura galega⁹.

Penso, miñas donas e meus señores, que non me excedo ó mencionar as bágoas desta ilustre investigadora dos nosos Cancioneiros, o que proba que non estamos ante eruditos de oficio, ante asépticos funcionarios universitarios. Hai máis casos. Anos antes, unha filóloga dedicada a fondo ó estudo dos Cancioneiros provenzais, tan ricos, tan fastuosos, cando consultou por primeira vez, en Lisboa, o Colocci-Brancuti, tan humilde, tan caseiro, chorou. A que non sei se chorou, sobre a *Tavola Colocciana*, foi Elsa Gonçalves.

A Elsa Gonçalves que está ditando este meu prólogo, este limiar un pouco longo porque é un pretexto magnífico para esbozar un capítulo sobre Galicia e Portugal na súa cultura literaria e sobre as relacións entre os filólogos do portugués e os filólogos do galego que, desde 1980, o ano de Trier, foran moi fecundas. Desde esa data, ningún lusitanista digno de tal nome pode estar alleo ó acontecer cultural de Galicia. Dalgún xeito, e nalgunha medida, a obra que hoxe nos convoca, *De Roma ata Lixboa*, esta eruditísima colectánea, non é allea a Trier, a Ramón Piñeiro, a Filgueira Valverde, a Ramón Lorenzo e a outros estudosos que se formaron, en parte, no espírito de Trier e nas incitacións filolóxicas dalgúns dos asistentes a aquel magno encontro de 1980 protagonizado por xentes moi diversas, por un elenco erudito no que non estaba ausente unha especie de ala esquerda, a que visitou, conmovida, a casa natal de Carlos Marx, xa nestas datas Museo da súa memoria de sabio pensador, de xenial economista e de sorprendente organizador e activista sindical. Non estivo alleo o gran Marx á Filoloxía *lato sensu*, pois é ben sabido que lía a Esquilo en grego e que con trece anos redactou en latín unha excelente composición escolar sobre a historiografía romana. Non esquezamos que, moi novo, doutorouse cunha tese sobre Demócrito, Epicuro e Lucrecia, ou sexa, a filosofía materialista da Idade antiga. Ignoro se Elsa Gonçalves visitou a casa natal do autor do *Capital*, pero sei que non perdía ocasión de perfeccionar os seus saberes medievalísticos en contacto con personalidades moi versadas neses saberes, unha delas don Xosé Filgueira Valverde. É admirable o recoñecemento que lle fai na conferencia proferida en Pontevedra no ano 2002. Os responsables da Cátedra Filgueira Valverde, conscientes de que a lírica galega medieval fora unha das seis ou sete especialidades do gran polígrafo pontevedrés, non dubidaron á hora de escoller

⁹ Tamén o pobre do meu pai, que, no fondo, non era antifranquista, estivo na illa uns meses.

un filólogo experto para disertar sobre “Don Xosé Filgueira Valverde e a lírica trobadoresca galego-portuguesa”. Acertaron de cheo.

A presente colectánea, *De Roma ata Lixboa*, subtitulada *Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, non recolle a totalidade dos traballos da autora sobre a nosa lírica medieval. Eu non sei se é unha escolma, pero, en calquera caso, os estudos escolleitos, que son trinta, son moi representativos das investigacións da autora: representativos do rigor, que é constante; representativos dos temas e autores máis frecuentados, e representativos das incursións filolóxicas nas que a investigadora nos ofrece máis achegas e máis novidades. Cando un se debruza sobre esta colectánea bate, xa no pórtico, cos mellores froitos da autora: a súa sagaz indagación da *Tavola Colocciana*. De 1989 é algo que parece minúsculo e pouco relevante, “Martin Codax *esta non acho pontada*”, pesquisa que sorprendeu ós veteranos nesta investigación que se decataron da importancia desta anotación do *Cancioneiro da Vaticana*. Non escasean, neste volume, os estudos sobre tradición manuscrita, tema no que Elsa Gonçalves senta cátedra desde hai bastante tempo. Hai páxinas de excelsa erudición sobre Don Denis, “um poeta Rei, um Rei Poeta”. Existen tamén olladas –olladas con lupa– sobre miudezas –miudezas aparentes– como a do sintagma *maldizer aposto*, que a tradición interpretaba co pouco xeito con que Teófilo Braga se achegara ós *cantos de ledino*. Por isto e por moito máis, esta colectánea de estudos é un monumento de erudición e de precisa crítica filolóxica que Elsa Gonçalves foi construíndo durante décadas *ad maiorem gloriam* da nosa poesía medieval. Como en todo filólogo auténtico, o labor de Elsa Gonçalves é un compromiso fondo cos verdadeiros textos dos autores. Ler as súas cantigas sen as deturpacións e os ruídos introducidos pola transmisión desleixada é unha homenaxe á poesía e ós poetas. Esa débeda, entre outras, temos con ela. Asombra que unha investigadora como Elsa Gonçalves, de obra non breve, non tivese ata o presente un libro que recollese en volume –en volumes– o máis significativo do seu labor, disperso en revistas, actas de congresos e noutro tipo de publicacións, moitas veces pouco asequibles. Para a Real Academia Galega é unha honra propiciar a edición desta colectánea, coidada, coa debida pericia e non pouco esforzo, polos profesores doutores João Dionísio, Henrique Monteagudo e Maria Ana Ramos. Tamén aquí presenza galega e portuguesa.

En Galicia, no universo galego dos filólogos e outros estudosos, Elsa Gonçalves ten, desde hai moito tempo, amigos e moitos admiradores. Esta admiración está moi presente na nosa institución, na Real Academia Galega. Tres dos

seus grandes admiradores xa nos deixaron: o polígrafo Xosé Filgueira Valverde, o escritor Carlos Casares e o pensador Ramón Piñeiro.

Para min é unha honra, unha inmensa honra, presentar esta publicación que fai xustiza, en parte e serodiamente, á profesora, antóloga e investigadora Elsa Gonçalves. Xa aquí, non podo subtraerme a unha salutación que oín por primeira vez na miña aldea no ano 1938, cando eu tiña nove:

Saudiña e cante o merlo!

Vigo (Galicia), 20 de novembro de 2016

Limiar brevíssimo

Paulo Farmhouse Alberto
Director da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Depois da introdução, cheia de afecto e consideração, que a este livro fez o Senhor Presidente da Real Academia Galega, gostaria de escrever, com tanto afecto e reconhecimento (mas adiando minimamente o encontro do leitor com esta obra de Elsa Gonçalves), um brevíssimo limiar.

Em anos contados, a docência da Doutora Elsa Gonçalves na Faculdade de Letras não foi longa: doze, treze anos de 1977 a 1989. Quando chega, não é uma jovem assistente sem experiência, pois atrás de si tem já um percurso amadurecido de ensino (como Professora de Liceu – Coimbra, Guarda, Luanda, Évora, Oeiras, Lisboa – e como Leitora de Português em Roma) e de investigação, na Biblioteca Apostólica Vaticana. É aqui que trabalha sobre cancioneros galego-portugueses, provençais e franceses, estudando a fundo um índice de trovadores galego-portugueses redigido pelo humanista italiano Angelo Colocci. O resultado deste estudo contribuiu decisivamente para uma revisão das relações estemáticas da tradição da lírica trovadoresca galego-portuguesa e é o fundamento para a afirmação da sua autora como autoridade na medievística literária ibérica.

Segundo Maria Vitalina Leal de Matos, foi Jacinto do Prado Coelho quem “teve a inspiração de convidar [Elsa Gonçalves] (...) para ensinar Literatura Medieval, em que era especialista, bem como na edição de textos, o que veio preencher uma lacuna que o departamento tinha nessas áreas”. O departamento era, e é, o de Literaturas Românicas, unidade criada na Faculdade de Letras, a par do Departamento de Linguística Geral e Românica, depois da cisão no seio do Departamento de Filologia Românica. Independentemente desta cisão, Elsa Gonçalves sempre cultivou uma visão integrada do estudo da Literatura, tão dependente do conhecimento da Retórica, como da Linguística, tão vinculada à familiarização com os testemunhos que a transmitem, como enraizada no domínio da História.

Esta visão, que, se tiver de ser reduzida a um nome, pode ser chamada “Filologia”, é no caso da autora deste livro alimentada por várias experiências. Destaque-se, entre elas, a do período em que trabalhou no Leitorado de Português da Universidade de Roma “La Sapienza”, quando começou a estudar os cancioneros da tradição trovadoresca galego-portuguesa, tendo tido a oportunidade de trabalhar com os Professores Giuseppe Tavani e Luciana Stegagno Picchio; e a participação nas actividades dinamizadas pelo Instituto de Filologia Românica, de que era director Aurelio Roncaglia, possivelmente a maior influência sobre a *forma mentis* de Elsa Gonçalves, que recordará o alto gabarito dos professores e a riqueza bibliográfica da biblioteca deste Instituto, ingredientes necessários para o reconhecimento da chamada “escola de Roma” como matriz do seu percurso enquanto professora e, sobretudo, como investigadora. O título do presente livro faz jus a isto mesmo.

No capítulo da docência, ensinou Literatura Portuguesa Medieval em cursos de licenciatura, de início como assistente além do Quadro e mais tarde como professora auxiliar convidada. É nesta qualidade que lecciona, de 1989 a 1991, no âmbito do Mestrado em Literatura Portuguesa Medieval, um curso que proporcionou a quem o frequentou uma perspectiva holística da literatura, graças à colaboração do Departamento de História (seminário de Paleografia), do Departamento de Linguística Geral e Românica (seminários de Linguística Histórica e de Francês Antigo) e do Departamento de Estudos Clássicos (seminários de Codicologia e de Filologia Latina Medieval).

Do actual quadro de docentes da Faculdade de Letras foram seus alunos vários professores, tanto do Departamento de Literaturas Românicas, como do Departamento de Linguística Geral e Românica. Com a publicação da antologia *A Lírica galego-portuguesa*, livro onde teve a colaboração de Maria Ana Ramos na componente linguística, alargou exponencialmente o número dos que com ela aprenderam. Quem a teve por Professora presencial recorda aulas de índole expositiva, solidíssimas e organizadas até ao pormenor, mas, reservada, Elsa Gonçalves sempre falará com pouco gosto da actividade lectiva, de ser o centro das atenções, de estar numa espécie de palco – a que fugiu na primeira oportunidade que lhe foi concedida.

Abandonou a docência antes dos efeitos mais visíveis da declaração de Bolonha no ensino universitário, da flexibilização curricular nos planos de estudos, do desaparecimento prático de precedências. Este nivelamento dos saberes e a eliminação tendencial de percursos gradativos ser-lhe-ia incompreensível. No

entanto, pertencendo Elsa Gonçalves a outro tempo quando se pensa no paradigma pedagógico hoje dominante em Portugal, será talvez do tempo de amanhã no campo da investigação. Investigadora integrada no Centro de Linguística (no grupo de Filologia, dirigido por Lindley Cintra e depois por Ivo Castro), soube, no campo de estudos que escolheu, quais eram as comunidades académicas onde os padrões de qualidade se impunham como um referencial reconhecível, fez de uns poucos colegas os seus interlocutores privilegiados (e foi também reconhecida como interlocutora privilegiada, daí fazer parte, por exemplo, da Comissão científica da revista *Cultura Neolatina*). Entendeu os congressos como oportunidade de testar ideias, mas não fez deles câmaras de pré-publicação automática, e cultivou sempre uma relação de exigência *sui generis* com a palavra escrita. Vendo na publicação um compromisso anterior aos tempos da Internet, a palavra escrita tem sido para Elsa Gonçalves palavra na pedra, permanente, exigindo por isso um tempo de maturação incompatível com derivas de produtividade medidas em extensão. Também por este motivo, o presente livro é um acontecimento muito raro e feliz.

Acresce a esta cultura de exigência um modo de estar que não é de nenhuma escola, mas da própria autora desta compilação, o que aparece reconhecido no limiar de publicações que lhe foram dedicadas, por exemplo, de Celso Cunha: “Para Elsa Gonçalves, sábia, discreta e, sobretudo, amiga”; ou de Maria Alzira Seixo, que dela fala como “exemplo de competência, simplicidade, elegância e discrição no nosso mundo escolar”. Foi com inteira justificação que em 1997 recebeu o grau de “Doutor Honoris Causa” pela Universidade de Lisboa, tendo então sido apadrinhada por Aires Nascimento. É neste momento com inteira justificação que o presente livro é publicado, estando nele reunidos os estudos que a própria autora considera mais significativos do seu percurso até agora. Agradecendo aos organizadores deste livro o trabalho que efectuaram, gostaria de assinalar que em boa hora a Real Academia Galega pensou fazer esta publicação, iniciativa a que a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa se associa com imenso gosto. Esta associação é uma forma pequena de a Faculdade testemunhar gratidão à Doutora Elsa Gonçalves pelos seus contributos para um conhecimento sempre mais fundamentado e exigente da nossa literatura das origens.

Lisboa, 24 de novembro de 2016

Nota introdutória

Elsa Gonçalves

Quando, há alguns meses, me falaram do projecto de publicação num volume único dos meus trabalhos dispersos por várias revistas, actas de congressos ou miscelâneas celebrativas, dei o meu assentimento um pouco reticente. Duas ideias me vieram, de imediato, à mente: por um lado, pareceu-me acertada a proposta, de alguma utilidade para os (poucos!) leitores interessados, que, deste modo, passariam a dispor de um instrumento de consulta facilmente acessível; por outro lado, tive a noção do risco que corria, ao acolher um desígnio cuja efectivação viria a requerer um grande esforço por parte dos organizadores.

A primeira reacção mental vinha já rodeada por dois sentimentos: uma gratidão imensa para com os promotores da iniciativa que, generosamente, se dispunham a executar este projecto e um medo quase inexplicável, assente na sabedoria da minha mãe, cujo bom senso assegurava que “quem pôs a casa na praça a muito se sujeitou”.

Ora, o que os meus colegas galegos e portugueses me propunham era, à primeira vista, bem menos arriscado: tratava-se, afinal, de dar o meu assentimento para que, sem acréscimo de trabalho para a autora, se reeditassem os estudos que havia publicado desde o tempo em que, no fêrvido ambiente de pesquisa filológica do “Istituto di Filologia Romanza” da Universidade de Roma, eu me iniciara na investigação sobre a nossa poesia das Origens¹. Tudo tinha, portanto, já sido sujeito à crítica dos que passavam pela “praça”. E, corrigindo apenas as gralhas, erros evidentes ou omissões mínimas, sem, obviamente, actualizar a bibliografia, o resultado final seria uma “Compilação” em que os estudos, ordenados cronologicamente, seriam precedidos de uma “Nota introdutória”.

1 O “regente da orquestra” era, nos anos felizes em que frequentei os seminários e a biblioteca do “Istituto di Filologia Romanza”, o Professor Aurelio Roncaglia, professor titular da cadeira de Filologia Românica e director do Instituto, junto do qual experimentei a alegria de voltar a ter um Mestre que continua a ser a minha primeira e permanente referência.

Assim, vejo-me agora a tentar orientar-me e orientar o leitor num itinerário filológico cuja etapa inaugural é representada pela edição interpretativa do texto da chamada *Tavola Colocciana* [§ I], a qual, sendo o trabalho de maior fôlego, marca também o início das minhas pesquisas sobre os nossos cancioneiros.

A este propósito, devo dizer, antes de mais, que o estudo sobre a *Tavola*, contendo *in nuce* o pensamento da autora acerca das relações estemáticas entre a lista de *Autori portughesi* (sigla *C*) e o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (*Colocci-Brancuti*, sigla *B*) constitui uma das peças menos ‘pacíficas’ da minha bibliografia. A sua constante e necessária frequentação crítica permite-me hoje dar conta da evolução das conjecturas que, então, formulei quanto à génese da *Tavola*, comparando-as com as que fui manifestando, embora de forma implícita, em todos os trabalhos ulteriores², até chegar às conclusões que expus mais pormenorizadamente no artigo publicado em 2007 na revista americana *eHumanista*, cujo título, “Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades” [§ XXIV], indicia a polémica gerada em torno da “fonte directa” da lista de autores compilada pelo possessor do cancionero *B*, Angelo Colocci. Reforçando as “conjecturas” que formulara já em 1976 (com a timidez própria de quem se iniciava na discussão destas matérias) quanto à probabilidade de a *Tavola* ser o índice de *B* e respondendo às “contrariedades” levantadas, em várias ocasiões, pelo Professor Giuseppe Tavani, que, desde os seus primeiros contributos para o estudo da tradição manuscrita da poesia medieval galego-portuguesa (1967) até ao último dos ensaios em que apresenta uma síntese do seu pensamento sobre a questão (1999b)³, tem sustentado a independência da *Tavola* relativamente ao *Cancioneiro*, as conclusões a que cheguei em 2007 não contradizem a minha opinião de 1976. Em suma: ao editar o texto do Índice collociano, enunciara uma conclusão provisória baseada nos dados recolhidos. Ao retomar a discussão do problema, acrescentando, por um lado, novos dados susceptíveis de remover as contrariedades que me haviam sido contrapostas e mostrando, por outro lado, que o modo de *intavulare* praticado por Colocci não obedece a regras que possam orientar inequivocamente a nossa

2 Desde a recensão crítica ao importantíssimo estudo de Anna Ferrari (1979), publicada em 1983 [§ II], até à mais recente nota sobre a “Confecção e cópia do *Cancioneiro da Ajuda*”, publicada em 2011 [§ XXV].

3 A opinião expressa nesta “ultima puntata” alterou-se no ensaio “Eterotopie ed eteronimie nella lettura dei canzonieri galego-portoghesei” (Tavani 2002), no qual, citando a minha edição da *Tavola*, Tavani admite que esta seja “un indice di un canzoniere, esemplato, a quanto sembra, su *B*” (2002: 20, nota 10).

interpretação, mas que perceber a sua técnica é o primeiro passo para discernirmos a relação de parentesco entre *B* e *C*, afirmei: “Com a presente reflexão, não pretendo ser mais convincente do que fui nessa data [1976]: continuo apenas a pensar que as minhas suposições (indemonstráveis) podem estar próximas da verdade”. Nove anos volvidos sobre esta prudente declaração, assim continuo a pensar. De facto, não sendo a Filologia uma ciência exacta como, por exemplo, a Matemática ou a Física, a questão filológica suscitada pela origem da lista collociana apresenta-se como um problema que deverá ser abordado seguindo o raciocínio da evidência mais simples. Ora, uma vez que as concordâncias entre a *Tavola* e o *Cancioneiro* apontam para uma provável derivação directa daquela em relação a este e que as divergências entre os dois testemunhos não contradizem essa probabilidade, o mais económico é pensar que a *Tavola* (*C*) tenha sido compilada sobre o cancionero *B*.

Na área dos estudos sobre a tradição cancioneresca se enquadram igualmente trabalhos resultantes de intervenções em colóquios e congressos internacionais: dos que versam sobre a organização dos cancioneros galego-portugueses e o seu sistema de rubricação [§ V e XI] aos que, concebendo a crítica textual como edição de texto, se centram na interpretação dos dados da transmissão manuscrita do *corpus* de um só autor, no caso Afonso X, rei de Castela e Leão [§ XVI]; dos que descrevem “experiências ecdóticas” de maior amplitude, orientadas prevalentemente, quer para a correcção de lições manuscritas que considero erróneas, quer para a restituição de lições originárias indevidamente emendadas pelos editores [§ XII, XIII e XXI] aos que têm como único objectivo elucidar o significado filológico de uma nota marginal confluída por equívoco na tradição cancioneresca [§ IV]; dos que visam indagar o percurso histórico de um personagem ligado à cópia dos apógrafos collocianos ou buscam o cenário geográfico das cantigas de romaria de um jogral de nome *Johan Servando* [§ III] aos que giram em torno de apostilas de Colocci referentes ao conteúdo das cantigas [§ XX]. Por pertencer a três rubricas explicativas, associo a este grupo a breve reflexão linguístico-literária à qual dei o título interrogativo “*Maldizer aposto?*” [§ XIX] com o propósito de afastar uma inexistente categoria genológica nascida do errado entendimento do adjectivo *aposto*⁴. Para fechar este elenco dos trabalhos em torno da tradição manuscrita, resta citar o texto de reflexão sobre

⁴ Sobre o significado e a história do vocábulo *aposto*, ver agora o exaustivo estudo de Valeria Bertolucci Pizzorusso (2011).

edições da lírica galego-portuguesa com o qual participei no II Congresso Virtual do Departamento de Literaturas Românicas [§ XXIII].

Entre os trabalhos que dediquei à poesia dos trovadores galego-portugueses, avultam, pelo número, os que têm como objecto a poesia de D. Denis, alguns dos quais inéditos⁵. O título quiástico do primeiro no tempo [§ VIII] – “Dom Denis: um rei-poeta, um poeta-rei” – sugerido por Anna Ferrari numa das nossas conversas filológicas, unifica vistosamente os estudos de 1991, preparados para o IV Congresso da AHLM [§ V e VI], aos quais se poderá associar o texto da comunicação apresentada no Encontro de 1990 no Rio de Janeiro [§ VII]. Entre as marcas que caracterizam a poesia de Dom Denis como “poesia de rei” evidenciam-se, além de outras, a utilização, em cantigas de amor e de amigo, de lexemas, fórmulas, comparações e outras invenções formais que não só têm a ver com a condição de rei, mas também indiciam a influência, a nível temático e formal, da poesia, profana e religiosa, de outro rei-poeta, Afonso X, rei de Catela e Leão, avô de D. Denis e seu modelo político, cultural e poético. Mesmo no reduzido *corpus* escarninho do nosso rei trovador, constituído apenas por dez cantigas de escárnio e de mal dizer – sector que tenho privilegiado nos meus ensaios dionisinos – é possível identificar conteúdos e invenções formais que revelam marcas da condição régia do autor: das normas de sociabilidade ao léxico de matriz jurídica e bíblica, do conceito de justiça da lei moisaica à concepção do inferno como lugar de danação, da prática de intertextualidades alusivas ao gosto pelo dito sentencioso. Aliás, a própria tradição manuscrita, ao criar, dentro da colectânea que deu origem aos cancioneiros *B* e *V*, um sector régio, onde vemos as quarenta e quatro composições de assunto profano atribuídas a Afonso X precedendo as cento e vinte e sete de tema amoroso de D. Denis (as dez cantigas satíricas foram deslocadas para outra secção), sublinhou a sua condição de poeta-rei.

Entendendo a crítica textual como crítica literária que não pode prescindir da filologia textual, registo neste último capítulo, não apenas as propostas de correcção ao texto de algumas cantigas, umas vezes, baseada na restituição

5 Por exemplo, o texto de uma conferência feita na Universidade de Copenhague, em 4/V/1983, o de um seminário na Universidade de Zurich sobre os dois reis-poetas, Afonso X e D. Denis, ou o da intervenção no Colóquio organizado pela Câmara Municipal da Guarda (3/VI/2000) em que, a propósito de Estêvão da Guarda, me referi às ligações deste trovador à corte poética de Dom Denis, ou o da palestra no Mosteiro de Odívelas, em 16/III/2000, com o título “Dom Denis: um rei-poeta, um poeta-rei”.

crítica da lição manuscrita indevidamente emendada pelos editores e na coerência do sentido de acordo com uma noção de contexto mais ampla [§ XXI, XXVII e XXIX], outras vezes, apoiada numa análise de carácter métrico e linguístico [§ XXVI] ou numa reflexão mais complexa que envolve ecdótica, sintaxe, semântica e retórica, com incursões em outras áreas poéticas [§ XXVIII]. Dedicado a uma forma tipicamente galego-portuguesa, o trabalho sobre as cantigas designadas na “Arte de Trovar” do cancionero *B atebudas ata a finda* [§ X] teve como objectivo fazer um inventário das composições que apresentam esta estrutura, ampliando os dados recolhidos por W. Kellermann, bem como evidenciar alguns dos artificios usados pelos trovadores para obterem o encavalgamento de estrofe para estrofe até à *finda*. O título escolhido para a breve nota “*De Roma ata Cidade*”⁶ [§ XIV], em que *Cidade* aparece grafado com maiúscula, indiciando um vasto espaço cujos limites são, a Oriente, *Roma* e, a Ocidente, *Cidade* [Rodrigo], traduz o intento de corresponder a um horizonte de “busca” geográfica, cujos limites são topónimos identificáveis e com ligação histórica aos personagens visados pela sátira de Pero da Ponte. Excerto de uma comunicação apresentada no colóquio sobre o senhor de Portel⁷, o trabalho “A pastorela de D. Johan Perez d’Avoyñ *Cavalgava noutro dia*” [§ XXII], além de uma revisão do texto crítico fixado por J. J. Nunes, contém os resultados de um confronto com as pastorelas francesas e provençais e uma proposta de datação da pastorela de D. João de Aboim. O título interrogativo do estudo sobre a existência, na lírica peninsular, de uma forma métrica a que as artes poéticas provençais deram o nome de “canso redonda” [§ XVIII] reflecte uma pesquisa iniciada a partir das observações de Carolina Michaëlis sobre esta forma métrica. Depois de uma avaliação dos resultados a que chegaram outros estudiosos da matéria, concluí: 1) que a fixidez do artifício praticado pelos poetas galego-portugueses nas cantigas que a crítica moderna chamou *canções redondas* não tem nada a ver com a dinâmica da técnica da *canso redonda* dos trovadores provençais; 2) que, nas cantigas galego-portuguesas indevidamente chamadas *canções redondas*, o artifício métrico-retórico utilizado é apenas uma forma de ‘*dobre em rima*’ que abrange todo o verso,

6 O título que dei à presente recolha de estudos – *De Roma ata Lixboa* – inspira-se na fórmula usada por Pero da Ponte: com ele, pretendo simbolizar o sentido do percurso filológico que iniciei em Roma.

7 A conferência, à qual dei o título “O trovador D. Joan Peres de Aboim, senhor de Portel”, foi feita no Colóquio de Portel (19-21 de Julho de 2003), no âmbito das Celebrações da fundação da vila.

constituindo um verdadeiro ‘verso *dobré*’, cujo modelo poderá ter sido a poesia latina rítmica. Apresentada ao Congresso Internacional sobre o trovador Sordel, a minha comunicação, cujo título – “...*soo maravilhado / eu d’En Sordel...*” [§ XVII] – pertence ao *incipit* de uma tenção entre o trovador português Johan Soarez Coelho e um certo *Picandon* que, logo na primeira estrofe, é identificado como jogral de *En Sordel*, pretendeu oferecer uma interpretação do texto diversa da que lhe tem sido dada e, naturalmente, mais maliciosa. Analisando elementos textuais tematicamente significativos dentro do contexto da sátira peninsular, defendi que as acusações dirigidas por Johan Soarez a *Picandon* têm como alvo, não o jogral, mas o trovador que o tem ao seu serviço, e que o nome *Picandon*, cuja raiz *pik-* carrega um claro significado obsceno já evidenciado por Aurelio Roncaglia a propósito do verbo *picar* (1966: 135-139), deve ser lido como uma alcunha pejorativa alusiva a práticas homossexuais do trovador *En Sordel*.

Fiindas “en maneira de proençal”:

Vai, *finda*, levar aos organizadores deste volume – que, generosamente, dedicaram o seu tempo e as suas competências a cuidar da minha ‘obra’ – esta mensagem final, para que seja lida como expressão de reconhecimento pela fadiga por eles assumida e de louvor pela elegância da sua realização. Que um simples “obrigada” traduza todos estes sentimentos, que, segundo Jean Lauand (1998), enformam a gratidão o grau mais profundo.

Fiinda ij “en maneira galego-portuguesa”:

Para as duas instituições – a Real Academia Galega e a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – que patrocinaram a publicação em volume dos resultados de um percurso filológico que, tendo o início em Roma e o seu termo em Lisboa, percorreu o “caminho de Santiago”, vai também o meu mais vivo agradecimento.

Nota dos editores

A idea de homenaxear a eximia investigadora Elsa Gonçalves bulía desde hai tempo no maxín de moitas das persoas que a coñecemos, pero comezou a tomar corpo nun encontro casual que tivo lugar en Santiago de Compostela en xullo de 2015, co gallo de “*Gallaecia* / III Congreso Internacional de Linguística Histórica”. Foi nun xantar (*almoço*), ou talvez nunha cea (*jantar*) en que coincidimos arredor dunha mesa os tres editores do presente volume con ilustres amigos e colegas, entre os que se atopaban, se a memoria non nos engana, Ivo Castro, Rosario Álvarez e Ana Maria Martins. A idea, daquela aínda pouco precisa, foi repensada polos tres editores ao final do verán e tomou corpo despois dunha intensa troca de mensaxes de correo electrónico entre Zürich, Lisboa e Santiago de Compostela. E velaquí está o resultado final daquelas cavilacións.

O propósito de dar homenaxe á Autora non precisa de xustificación: se a precisase, as páxinas deste volume abondarían como argumento bastante. O que se cadra precisa unha pequena explicación é o modo en que este se materializou: isto é, na edición en volume dunha ampla colectánea dos seus contributos, promovida pola Real Academia Galega e pola Facultade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), e levada a cabo coa inestimable colaboración do Centro de Linguística desta mesma Universidade (CLUL). Os editores do presente volume sopesamos a hipótese de emprender un volume de homenaxe solicitando colaboracións de colegas, mais finalmente pareceunos máis factible, máis proveitoso e máis acaído axuntar traballos da propia Autora espallados en publicacións moi diversas –en moitos casos non doadamente accesibles–, como xeito de pór de vulto a dimensión xusta do seu espléndido labor e ao tempo prestar un servizo que estamos certos de que será ben recibido pola comunidade científica que centra os seus empeños no estudo da lírica trobadoresca galego-portuguesa, campo de investigación en que a nosa homenaxeada concentrou os seus esforzos durante máis de catro décadas.

De inicio, non parecía unha idea descabida que a homenaxe aparecese promovida por unha institución científica portuguesa tan vencellada aos que-faceres profesionais da homenaxeada como a Universidade de Lisboa (a través da FLUL e do CLUL) e por unha institución como a Real Academia Galega, que hoxe representa unha lingua irmá da falada ao sur do Miño, como fillas ambas e dúas daquela en que trovaron Don Denis e Afonso o Sabio, pero tamén Martin Soarez, Pero da Ponte ou Pero Garcia Burgalés ... e mais Martin Codax e Mendiño, Johan Servando e tantos outros trobadores e xogares. Felizmente, as institucións concernidas, comezando polos respectivos equipos directivos, acolleron a proposta con entusiasmo e puxeron todas as facilidades para levala a termo. Debemos citar con agradecemento especial a Directora do CLUL, a profesora doutora Ana Maria Martins, o Director da FLUL, profesor doutor Paulo Farmhouse Alberto, e o Presidente da RAG, profesor doutor Xesús Alonso Montero.

Faltaba obter o beneplácito da protagonista da historia, quen, non sen resistencia, beiceu o proxecto e accedeu a prestar a súa imprescindible colaboración para a recolla e escolla do material que ofrecemos no presente volume. Axuntamos aquí o groso dos traballos, na súa inmensa maioría éditos, da nosa Autora. Non foron incluídos algúns textos que teñen carácter prologal, que foron publicados en réxime de co-autoría ou que non son de materia estritamente filolóxica e trobadoresca. Tampouco se recollen as recensións, excepto a dedicada ao estudo da profesora Anna Ferrari sobre o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (antigo *Colocci-Brancuti*), que é moito máis que unha recensión. Tamén quedaron excluídos, por razóns obvias, a magnífica antoloxía *A lírica galego-portuguesa. Textos escolhidos* (Lisboa, 1983), a pesar de vir precedida dunha excelente “Apresentación crítica” de máis de sesenta celmosas páxinas, inzadas de sabedoría e fino xuízo, e mais os barís contributos da nosa Autora ao *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (Lisboa, 1993), salvo a entrada dedicada a Angelo Colocci, que foi rescatada polo seu expreso desexo.

As trinta achegas finalmente reunidas, vindas a lume ou saídas da pluma entre 1976 e 2016, aparecen no volume arranxadas por orde cronolóxica de publicación. Pero tamén consideramos a alternativa de agrupalas por temas. Aínda tendo en conta os obvios solapamentos entre as distintas categorías, unha posible clasificación sería: traballos de asunto codicolóxico (I, II, III, IX, XI, XVI, XXV, XXX), arredor da tradición manuscrita e cuestións conexas (IV, V, XII, XXIII, XXIV), Don Denis (VI, VII, VIII, XIII, XV, XXVI), edición e interpretación

de cantigas e versos concretos (XIV, XVII, XXI, XXII, XXVII e XXIX) e aspectos varios de preceptiva e retórica trobadoresca (X, XVIII, XIX, XX, XXVIII). Pero a Autora, con bo criterio, preferiu a ordenación cronolóxica, que permite seguir con maior fidelidade a evolución –non exenta de trasacordos, rectificacións e viravoltas– da súa traxectoria, unha traxectoria que, contemplada no seu conxunto, non deixa de ser sumamente definida e coherente. Por fidelidade ao desenvolvemento histórico desa traxectoria, non se actualizou a bibliografía, e soamente se corruxiron grallas e se introduciron remisións a outros traballos da Autora reunidos no volume.

Xa que logo, as intervencións dos editores limitáronse ao seguinte:

- 1) Dar un formato unificado aos textos en aspectos tales como títulos, subtítulos, emprego de cursivas ou de sinais de puntuación.
- 2) Reunir toda a bibliografía ao final do volume, unificando os procedementos de cita, remisión e referencia bibliográficas. Ao inicio, do corpo central do volume (o que recolle os contributos da Autora), ofrecemos a listaxe de abreviaturas das obras de referencia que son citadas constantemente no texto (páxinas 4-5). A Autora adoita tomar como referencia das cantigas a edición do *Cancioneiro da Ajuda* de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (abreviada como *CA*), as edicións das cantigas de amor e de amigo de José Joaquim Nunes (abreviadas como Nunes *amor* e Nunes *amigo* respectivamente) e a das *Cantigas d'escarnho e maldizer* de Manuel Rodrigues Lapa (abreviada como Lapa). Na remisión a estas obras, debe entenderse que a cifra ou cifras que aparece(n) inmediatamente despois dos dous puntos remite(n) ao(s) número(s) de páxina, mentres que cando van precedidas da abreviatura <nº>, remiten ao número de cantiga. Ilustremos isto con algúns exemplos. A remisión “*CA*: 275” envía á páxina 275 da edición de C. Michaëlis do *Cancioneiro da Ajuda* (volume I), mentres que “*CA*: nº 29” se refire á cantiga nº 29 desa mesma edición. Outro exemplo: a indicación “Nunes *amor*: 501-502, nº 251” envía á edición das cantigas de amor de J. J. Nunes, páxinas 501-502, número de cantiga 251 (nótese que neste caso, reconvertemos a numeración orixinal en romanos a cifras arábicas). No caso da remisión “Lapa: 348, nº 227”, enténdase un envío á edición das cantigas satíricas de Rodrigues Lapa (segunda edición, de 1970), páxina 348, número de cantiga 227.

- 3) Homoxeneizar as denominacións dos trobadores, seguindo o criterio do *Repertorio* de Tavani (1967), que é ao que a propia autora se remite en varios dos seus traballos, criterio axustado en pormenores miúdos no *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* que arriba mencionamos. O elenco de formas adoptadas atoparase na parte final do volume, no índice dos trobadores.
- 4) Localizar e introducir referencias internas ao propio volume, fundamentalmente a partir das remisións contidas nos traballos. Estas referencias van entre corchetes e precedidas dun sinal de remisión, seguido do número do traballo en romanos, e, no seu caso, de cifras arábicas que remiten ás páxinas, por exemplo: [§ VI: 203-216] envía ao traballo VI do presente volume.
- 5) Preparar unha bibliografía ampla da autora (sen pretensións de exhaustividade), que vai na parte final do libro, na que se inclúen traballos que non foron incorporados a este.
- 6) Elaborar tres índices: a) de trobadores, b) cantigas editadas ou comentadas e c) palabras e expresións definidos ou esclarecidos. A responsabilidade por estes tres índices recae en Henrique Monteagudo, que contou coa inestimable colaboración de Lidia Gómez e Nélica Cosme. Nos dous primeiros índices guiámonos por un criterio de economía, para non engrosar excesivamente un volume xa de seu bastante amplo. Por iso, só incluímos trobadores dos cancioneros galego-portugueses, sendo conscientes da amputación (que sentimos dolorosa) doutros autores, nomeadamente, os *trobadors* e *trouvères* frecuentemente citados pola autora. Pola mesma razón, o índice de cantigas editadas ou comentadas é selectivo, e deixa fóra os centos de composicións que son mencionadas por unha ou outra razón, pero non comentadas, nos distintos traballos. No terceiro índice incluímos tanto palabras comúns como nomes propios, pero soamente os que aparecen nos textos trobadorescos e son obxecto de esclarecemento ou comentario.

No proceso de elaboración do libro, ademais das dos editores, interviñeron outras mans que cómpre identificar e recoñecer. A dixitalización dos textos realizouse no Centro de Linguística da Universidade de Lisboa e correu a cargo de Andreia Querido, estudante de doutoramento. A Autora tivo a xentileza,

que novamente agradecemos, de permitirnos a consulta dos seus orixinais con notas e correccións da súa propia man. A maquetación realizouna Nélida Cosme na Real Academia Galega, cunha dedicación moi alén do profesionalmente esixible. Agradecemos de todo corazón estas tres valiosas axudas. Ficamos tamén moi gratos aos responsables das revistas, actas de congresos, volumes colectivos e outras publicacións onde os estudos de Elsa Gonçalves apareceram orixinalmente, por concedérennos autorización para a republicación.

Unha nota editorial que se quere breve non é lugar acaído para unha análise, nin que fose sumaria, dunha traxectoria tan rica e inzada de matices coma a da nosa Autora. Nin sequera podemos propor unha síntese. Porén, non podemos deixar de indicar que a visión en conxunto dos contributos que a nosa homenaxeada foi labrando ao longo de catro décadas de intenso laborío produce a inescapable impresión dunha obra sempre sólida, esculpida coa minucia e o rigor do ourive nos pormenores miúdos, rexamente alicerzada nun fondísimo coñecemento no só da lírica galego-portuguesa senón tamén das súas curmáas occitana e francesa, lanzalmente erguida con largura de visión sobre amplas perspectivas. A nosa Autora pasa, con pasmosa axilidade e a firme seguranza dunha equilibrista, da consideración dun punto concreto ou minúsculo de carácter codicolóxico, paleográfico, métrico ou lingüístico –puntos que esixen un coñecemento apuradísimo e un manexo moi experimentado de ferramentas críticas sumamente delicadas– a sínteses de longo alcance ou consideracións de alto voo, que requiren saberes vastísimos e un coñecemento decantado das complexas tradicións literarias, culturais e lingüísticas que se entretecen nos textos trobadorescos. Estamos ante unha investigadora que é quen de traballar con total soltura e sen perder xamais a perspectiva, coa lupa e co telescopio.

Neste sentido, este volume é unha auténtica escola de aprendizaxe non só polos riquísimos e adoito raros achados que nos ofrece, senón tamén pola lección que brinda de honestidade intelectual, de paixón investigadora, de calada entrega ao traballo, de rigor no método, de agudeza de análise e de finura no xuízo. Todo iso é o que nós, editores e comunidade académica especializada na lírica trobadoresca galego-portuguesa, admiramos na profesora doutora Elsa Gonçalves. Mais de certo nunca emprenderíamos a aventura de preparar este volume de homenaxe, se non vísemos, ademais, outros valores e outras virtudes na persoa Elsa Gonçalves: sinxeleza e simpatía, xenerosidade e humanidade. En definitiva, un exemplo en que contemplarnos, tanto profesional canto humanamente. Daremos por ben empregado todo o tempo e o esforzo investidos na

preparación do volume que agora presentamos se conseguimos que a Autora se sinta orgullosa do resultado, e se as persoas que o lean ou consulten atopan nel un instrumento útil de traballo, un apoio para seguirmos iluminando aquel universo fascinante, acugulado de deslumbrantes alfaías pero aínda ateigado de mestas sombras e enigmáticos labirintos, que é a lírica dos cancioneiros galego-portugueses. Este libro non é unha Opera omnia, pero menos aínda unha Obra fechada... Que a luz da Elsa nos siga alumando por moito tempo!

João Dionísio – Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras

Henrique Monteagudo – Real Academia Galega / Universidade de Santiago de Compostela

Maria Ana Ramos – Universität Zürich

De Roma ata Lixboa

Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses

Elsa Gonçalves

Chaves das obras citadas

Manuscritos

A = *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa. Biblioteca do Palácio da Ajuda.

CdA = Fragmento do Nobiliário do Conde don Pedro. / Cancioneiro da Ajuda. Edição facsimilada do códice existente na Biblioteca Nacional. Lisboa: Távola Redonda / Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico – Biblioteca da Ajuda, 1994. Apresentação de Manuel C. de Matos, N. S. Pereira e Francisco G. da C. Leão. Estudos de José Vitorino de Pina Martins, M. Ana Ramos e Francisco G. da C. Leão.

Michäelis de Vasconcelos, Carolina (1990): *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada*. 2 vols. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda [Niemeyer, Halle, 1904].

Carter, Henry Hare (1975): *Cancioneiro da Ajuda. A Diplomatic Edition*. New York: Klaus Reprint. [Reimpresso com introdução: Ramos 2007].

B = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Lisboa. Biblioteca Nacional, cod. 10991.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci Brancuti). Cod. 10991. Reprodução facsimilada. Lisboa: Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.

Molteni, Enrico (1880): *Il Canzoniere Portoghese Colocci-Brancuti, pubblicato nelle parti che completano il Codice Vaticano 4803*. Halle: Max Niemeyer.

Paxeco, Elza e José Pedro Machado (1949-1964): *Cancioneiro da Biblioteca Nacional. Antigo Colocci-Brancuti*. 8 vols. Lisboa: Revista de Portugal.

V = *Cancioneiro da Vaticana*. Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vat. Lat. 4803.

Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803). Lisboa: Centro de Estudos Filológicos / Instituto de Alta Cultura, 1973.

Monaci, Ernesto (1875): *Il Canzoniere Portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle: Max Niemeyer.

T = Pergaminho Sharrer. Lisboa. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, cod.

Sharrer, Harvey L. (1993): “Fragmentos de Sete Cantigas d’Amor de D. Dinis, musicadas: uma descoberta”, en Aires A. do Nascimento / Cristina Almeida Ribeiro, *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*. Lisboa: Cosmos, I, 13-29.

PV = *Pergaminho Vindel*. Nova Iorque. Pierpont Morgan Library, cod. M 979.

Ferreira, Manuel Pedro (1986): *O som de Martin Codax*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda.

C = *Tavola Colocciana*. Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vat. Lat. 3217.

Gonçalves, Elsa (1976a): “La Tavola Colocciana *Autori portugueses*”, *Arquivos do Centro Cultural Português* X, 387-448.

Edicións por xénero

CA = Michaëlis [de Vasconcelos], Carolina (1904a): *Cancioneiro da Ajuda*. 2 vol. Halle: Max Niemeyer.

Nunes *amigo* = Nunes, José Joaquim (1926-1928): *Cantigas d’amigo dos trovadores galego-portugueses*. Coimbra: Universidade. [Reimpresión: Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973].

Nunes *amor* = Nunes, José Joaquim (1932): *Cantigas d’amor dos trovadores galego-portugueses*. Coimbra: Universidade. [Reimpresión: Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972].

Lapa = Lapa, Manuel Rodrigues (1970): *Cantigas d’escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Vigo: Galaxia. 2.^a Ed.

Rep = Tavani, Giuseppe (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell’Ateneo.

Ind = Tavani, Giuseppe (1967): “Índice dei poeti e dei testi anonimi”, en *Rep*: 373-518.

BdT = Pillet, Alfred e Henry Carstens (1933): *Bibliographie der Troubadours*. Halle: Max Niemeyer Verlag. [Reimpresión: New York-Londres, 1968].

I

La Tavola Colocciana Autori portughesi

1976

1.

La tavola compilata dall'umanista Angelo Colocci e da lui intitolata *Autori portughesi* ci è pervenuta, come ben noto, nel ms. Vaticano latino 3217¹. A rinvenirla e a darne la prima notizia è stato Ernesto Monaci, il quale nella sua edizione diplomatica del *Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana* (Monaci 1875a) ne offre la trascrizione e avanza l'ipotesi che essa sia il catalogo di "un antico canzoniere oggi ignoto" ma "conosciuto un tempo dal Colocci" (1875a: XIX e IX)². Su questo indice autografo dell'erudito iesino si soffermarono altri studiosi, movendo per lo più non dal codice che conserva l'originale, ma dalla riproduzione e dalla sommaria descrizione che ne fornisce il Monaci³.

2.

È mio proponimento presentare una lettura interpretativa della *Tavola*⁴, accompagnata dalla riproduzione fototipica dell'originale.

Premetto alcune informazioni sul codice Vat. lat. 3217. Non è luogo qui per esaminare sistematicamente l'intera miscellanea colocciana, alla quale hanno

1 Erroneamente, S. Lattès (1931: 335), fa menzione della tavola "Autori portughesi" tra i documenti contenuti nel Vat. lat. 3903.

2 La trascrizione diplomatica della tavola si trova a Monaci 1875a: XIX-XXIV.

3 Così Braga 1878: LXXXIV-LXXXVI; CA: II, 183 e segg. 201, 479-81 e *passim*; Pellegrini 1939: 18-19 e 1959: 81-82; Tavani 1969: 82-83, 121-28, 166-67 e *passim*; e più recentemente Cintra 1973: X. Attestano invece una lettura diretta sul codice le osservazioni di D'Heur 1974: 15, 23-41.

4 Nel citare l'indice scritto dal Colocci, i vari studiosi l'hanno chiamato indifferentemente "Tavola colocciana", "Catalogo di autori portughesi", "Indice"; la sigla *C* accolta favorevolmente dagli editori italiani, è stata proposta da Pellegrini nel *Repertorio* (1939: 17). Recentemente, J. M. D'Heur, nella sua "Nomenclature des troubadours galiciens-portugais (XII^e-XIV^e siècles)", (1973a), ha adoperato il termine "Liste". In attesa che la pubblicazione del *Corpus* dei trovatori galego-portughesi porti ad una uniformizzazione, dò la mia preferenza al nome "Tavola", più confacente all'uso linguistico del nostro umanista.

brevemente accennato il Lancellotti (Colocci 1772: 42)⁵, il de Nolhac (1887: 126, 312, 318 e 394), il Lattès (1931: 335 e 343)⁶, il Fanelli⁷ e lo stesso Monaci (1875a: IX e 1887: 377). Ci si soffermerà invece sull'aspetto esterno del codice per quanto concerne la presenza in esso del fascicolo che contiene la *Tavola*, rettificando e integrando l'informazione contenuta nei precedenti studi sulla tradizione manoscritta dei canzonieri galego-portoghesi che al codice fanno esplicito riferimento.

Posseduto dal Colocci, che ne scrisse la maggior parte, il codice Vat. lat. 3217 passò nel 1602 alla Biblioteca Vaticana insieme con i libri di Fulvio Orsini, al quale apparteneva. Nell'*Inventarium Librorum Fulvi Ursini*⁸ conservatoci dal Vat. lat. 7205 esso viene infatti elencato tra i manoscritti inclusi nella *Nota de libri scritti in pena* con il n° 30 e l'indicazione: "Un libro per ordine d'alfabeto di tutte le parole usate dal Petrarca et altri poeti antichi, scritto di mano del Colotio in papiro in fog^o coperto di carta pecora". In un secondo inventario della biblioteca dell'Orsini compilato da Domenico Ranaldi e pervenutoci nel Vat. lat. 31819⁹, lo vediamo nominato a fl. 42v già con il suo numero attuale, e cioè 3217. Così lo descrive il Ranaldi: "3217 Index Vocum Petrarcae et quorumdam poetarum antiquorum videlicet Siculi, Regis Roberti, et Barbarini collectarum per Colotium. incipiunt Altro huom da quel [...]"¹⁰. Ex papyro in perg. c.s. M. Infolio". La stessa descrizione compare nell'*Inventarium Manuscriptorum Bibliothecae Vaticanae*, t. IV, p. 302¹¹.

Da questa descrizione fu desunto il titolo *INDEX Verborum seu Vocum collectus per Angelum Colocci ex Petrarcha, Siculo, Rege Roberto, Barbarino* che vediamo scritto sul foglio di guardia del codice, seguito dalla sigla "Ful. Urs.". Questo titolo, che il de Nolhac (1887: tav. VIII) e il Monaci (1875a: IX) hanno creduto di mano dello stesso Orsini, è stato invece riportato nel codice da un bibliotecario

5 Sotto il titolo *Collectio vocum Petrarche et aliorum*, il Lancellotti riferisce il contenuto del Vat. 3217 con queste parole: "...dalla pag. 302 a molt'altre seguenti contiene in se queste frasi Italiane o sieno Modi di dire eleganti osservati dal nostro Colocci ne' Libri del Petrarca, di Dante, ed altri Scrittori Italiani". Va notato che la pagina 302 indicata dal Lancellotti non corrisponde alla cartolazione attuale: nel 1772 le carte non erano numerate.

6 E più recentemente in 1972: 247.

7 In Ubaldini 1969: 92, n. 167; 94, n. 168; 98, n. 173.

8 Pubblicato da P. de Nolhac (1887: 334-96).

9 Su questo inventario si può vedere Petitmengin 1963: 599-600 e 610.

10 È riportata la prima espressione trascritta dal Colocci nel suo manoscritto (si tratta del 2° emistichio del 4° verso del sonetto "Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono").

11 Il tomo IV non è firmato né datato (Bignami/Ruysschaert 1973: 106).

del sec. XVIII, G. S. Assemani (Campana 1950: 288, n. 1). Monaci l'ha trascritto nella "Prefazione" al *Canzoniere Portoghese della Vaticana* (1875a: IX), ma la sua trascrizione – "Index Verborum seu vocum collectus per Angelum Colotium ex Petrarca, Siculo Rege Roberto, Barbarino" –, mancando di una virgola tra *Siculo e Rege Roberto*, non risponde esattamente a quanto scritto dall'Assemani. Questo aveva infatti disposto i nomi *Petrarcha, Siculo, Rege Roberto, Barbarino* in quattro righe, il che dimostrava che l'*Index* era stato compilato con voci tratte da Petrarca, dal [libro] *Siculo* (nome con cui il Colocci designa il *Libro de varie romanze volgare conservato* nel Vat. lat. 3793), da Re Roberto e da Francesco da Barberino. E non diversamente aveva prima fatto lo stesso Colocci, che in altro foglio del codice (c. 2r) aveva registrato, scrivendoli in colonna, i nomi *Petrarca, Siculi, Re Roberto, Barbarino*. Nella trascrizione del Monaci, invece, l'assenza della virgola tra *Siculo e Rege Roberto* riduce gli indici a tre, con un *Siculo Rege Roberto* abbastanza incomprensibile. Questo lapsus, che Monaci stesso non ha ripetuto quando, nel "ragguaglio" comunicato agli editori di *Le antiche rime volgari* (D'Ancona 1875: XXIII, nota), citò di nuovo il Vat. lat. 3217 con il suo titolo, continua purtroppo ad essere ripetuto senza rettifica da parte degli studiosi che utilizzano solo la prima informazione fornita dal Monaci.

Il Vat. lat. 3217 è un codice cartaceo composto di 368 fogli numerati meccanicamente¹² in basso a destra e rilegato in pergamena, avente sul dorso impressi in oro gli stemmi di Pio VI e del cardinale bibliotecario Francesco Saverio de Zelada. Del suo contenuto fanno parte, oltre ai quattro indici di parole nominati nel titolo¹³ e alla tavola di autori portoghesi, altre liste di parole e di frasi affiancate da numeri di rinvio¹⁴, una serie di appunti linguistici e metrici, vari indici di capoversi¹⁵ e un elenco di nomi di libri e autori mescolati ad appunti *aide-mémoire* (ff. 329r-329v)¹⁶. La scrittura è di due mani: sono scritti da

12 La numerazione risale al 1962 (D'Heur 1974: 15).

13 *Petrarca* (cc. 3r-112v), *Siculi* (cc. 114r-255r), *Re Roberto* (cc. 257r-264v) e *Barbarino* (cc. 265r-299r).

14 Tra questi indici alfabetici di parole e frasi ce n'è uno intitolato *Florius* (cc. 325r-326v) e un altro con l'intestazione *Augubio* (cc. 330r-336v).

15 Oltre alla tavola del *Reale* (cc. 316r-318r), pubblicata da E. Monaci (1887), sono inclusi nei codici altri tre incipitari, e precisamente: *Libraccio ex (...) daugubio et Siculi* (cc. 308r-315r); *Dante* (cc. 315r-315v); *Guido Guinicelli* (c. 323r), tutti corredati di postille metriche.

16 Mi sembra utile per eventuali riscontri con altre liste di libri e autori lasciate dal Colocci nei suoi codici miscelanei trascrivere qui alcuni dei titoli e nomi contenuti in questi fogli: *Tristano in francese, Salustio de Thebaldeo, libri di Pontano, Comenti del Petrarca tutti, Comenti di Dante tutti, L° di ragona, Ser brunetto, autori nominati dal boccaccio, L° di Cibo Galasso,*

un copista gli indici intitolati *Siculi* (ff. 114r-255r), *Barbarino* (ff. 265r-299r) e parte dell'*Augubio* (solo i ff. 330r-332r); di mano del Colocci sono tutte le altre carte nonché la maggior parte delle intestazioni, le note, i rimandi ed i segni di indicazione presenti anche nei fogli scritti dal copista.

Vestigi di carte tagliate sono visibili tra i ff. 127-128, 147-148, 314-315, 347-348, 356-357, 359-360 e 364-365. Vari i fogli bianchi, per lo più riscontrabili in coincidenza con la fine di ogni indice.

3.

La parte del codice in cui compare la *Tavola* è, come già accennato, costituita da un fascicolo di otto carte numerate da 300 a 307. Questo fascicolo si trova inserito dopo la sezione più consistente della miscellanea, e cioè quella formata dagli indici *Petrarca*, *Siculi*, *Re Roberto*, *Barbarino* (cc. 3r-229r), ed è seguito da altri 61 fogli nei quali sono contenuti i materiali cui si è fatto riferimento nel paragrafo precedente. Così che può sembrare limitativo affermare¹⁷ che la tavola *Autori portughesi* compare “in appendice all’Index Verborum seu Vocum...”.

Su questi fogli il Colocci ha copiato a piena pagina una lunga lista di nomi in testa alla quale ha scritto il titolo *Autori portughesi*. Ai nomi si affiancano numeri disposti in colonna sulla sinistra della carta. Un’analisi esterna di questa successione di nomi e di cifre consente le seguenti osservazioni:

- a. i nomi non sono elencati in ordine alfabetico;
- b. la successione dei numeri, anche se discontinua, si svolge in ordine progressivo, da 1 a 1675;
- c. questo ordine progressivo accusa peraltro momenti di perturbazione: alcuni, corrispondenti a veri e propri lapsus avvertiti e rimediati dallo stesso Colocci (369 prima di 367, 455 prima di 454, ecc., tutti preceduti dalle lettere *b* e *a*; due soli casi, 1441 prima di 1440 e 1513 prima di 1512, gli sono sfuggiti, ma il secondo si spiega col fatto che i due numeri stanno in fogli diversi); altri, risultanti dall’introduzione, sotto un

Julio Camillo, Authores hymnorum, Theocrito tradutto, lib. jo. villano, Pier delle vigne. Tra gli appunti inseriti in mezzo a questi nomi: *se nella tenzon fanno ognuno la parte sua; L° francese ha lampridio in venetia; Guitton ha trissino; lupo ubertino 44 bombo.* Un altro appunto riunisce i nomi di Alberto Malaspina, Lanfranco Cicala, Messer Bonifacio Calvo, Folchetto, Messer Bartholomeo Giorgio e Sordello.

¹⁷ Come fa ad es. V. Bertolucci Pizzorusso, nel suo ampio studio “Note linguistiche e letterarie di Angelo Colocci in margine ai canzonieri portughesi” (1972: 199).

- numero in corrispondenza del quale è scritto il nome di un autore, di un altro numero (in alcuni casi più di un numero) più alto del successivo e riferito, a mezzo di un segno, allo stesso autore;
- d. questi numeri fuori ordine, affiancati da segni di rinvio al nome precedente, sembrano scritti in un secondo momento come punti di riferimento;
 - e. aggiunte dal Colocci in un secondo momento sembrano pure alcune delle postille apposte a vari nomi e numeri;
 - f. oltre ai segni di rinvio (tratti obliqui, l'abbreviazione *s^a* o *uts^a*), si notano altre indicazioni colocciane, tra cui una manina vicino al nome di “Alfons. 4” (fl. 301r) e varie parole sottolineate;
 - g. nello scrivere certi nomi, Colocci esita, si corregge, cancellando con tratti di penna o aggiungendo in interlinea delle piccole lettere; correzioni sono anche avvertibili nella scrittura dei numeri;
 - h. ci sono due nomi, “Dom Gomez Garcia abate de Valladolide” (fl. 303r, ultima riga) e “Jo Soares” (fl. 305r, tra i nn. 1329 e 1331) ai quali non è anteposto alcun numero;
 - i. molti dei nomi sono scritti in forma abbreviata e, in corrispondenza con il n° 627 (fl. 302r), compare un nome ridotto a due lettere, “Ro”, senza alcun segno abbreviativo;
 - j. altri nomi invece sono accompagnati da precisazioni sull'identità dell'autore elencato (notevole al riguardo, per la insolita lunghezza, la didascalia relativa al primo nome, “Elis o Baço”).

4.

Fin qui la descrizione esterna della *Tavola*. Vediamo ora che cosa rappresenti questa lunga lista di “autori portughesi”.

Dopo averla scoperta, il Monaci individuò tra gli autori elencati dal Colocci tutti quei poeti che egli stesso aveva trovato nel *Canzoniere Vaticano*. E, avendo fatto un confronto fra il numero dei poeti contenuti nel canzoniere e quello degli autori registrati nella *Tavola*, poté concludere che questa doveva essere “il catalogo ossia la tavola di un altro antico canzoniere più ricco assai del nostro per composizione e per autori, conosciuto un tempo dal Colocci” (Monaci 1875a: IX-X).

Il ritrovamento, nel 1878, da parte di C. Corvisieri e di E. Molteni, di un secondo canzoniere portoghese di Angelo Colocci (Molteni 1878) permise allora

di dare un volto all' "antico canzoniere oggi ignoto" che nella prefazione all'edizione del Vat. lat. 4803, Monaci aveva ipotizzato come fonte a disposizione del Colocci per compilare la *Tavola* e per riempire "molti vuoti" di *V* (1875a: VII). Nel comunicare la scoperta fatta a Cagli, il Molteni parla infatti del "ritrovamento di quel Canzoniere Portoghese, di cui ci era rimasta la tavola compilata dal Colocci e pubblicata dal Prof. Monaci nel vol. I delle sue *Comunicazioni delle biblioteche*, pag. XIX-XXIV" (Molteni 1878: 190). Opinione che il Monaci, nell' "Avvertenza" a *Il Canzoniere Portoghese Colocci-Brancuti pubblicato nelle parti che completano il codice vaticano 4803 da Enrico Molteni* (1880: VII-IX [VIII]) puntualizzerà con queste parole: "... questo è, se non l'istesso, almeno una copia fedele di quel grande Canzoniere del quale Angelo Colocci lasciò il Catalogo da me fatto conoscere nel 1875".

Catalogo di *B* o del suo modello diretto: ecco la prima tessera per il processo d'identificazione della *Tavola*. Un'incertezza tra due ipotesi, destinata a raccogliere consensi ma anche ad ampliarsi con altre congetture. Da parte di C. Michaëlis (*CA*: II, 50-51, 201-202, 274-75, 287, 479 e 481) troveremo infatti menzionate e succintamente discusse, non solo le due ipotesi sopra indicate, ma altre due, l'ipotesi cioè che la *Tavola* sia l'indice di un terzo codice diverso dagli originali di *B* e di *V* (*CA*: 50, n. 2, 479 e 481, n. 1)¹⁸, il quale potrebbe identificarsi con quel ms. perduto che Colocci in un suo appunto memoria¹⁹ chiama *libro di portughesi* (*CA*: 274-75), e l'ipotesi che l'umanista abbia copiato la sua tavola da un'altra, presente nel ms. originale di *B* o da esso separata (*CA*: 201, n. 3 e 202). Tra queste varie possibilità, l'insigne studiosa dichiara di propendere "a ver no Indice antes a synthese do CB, feita com algum desleixo, do que copia de um Indice mais antigo que acompanhava o ms.-pae" (*CA*: 51 n. 1)²⁰. Una scelta comunque non priva di dubbi, basati sulle divergenze riscontrabili tra *B* e

18 L'accenno a un supposto terzo codice era già nella "Avvertenza" di Monaci all'edizione Molteni (1878: VIII); l'ipotesi del terzo codice, perduto, sul quale Colocci avrebbe compilato la *Tavola* si legge in Pelaez 1896 e 1897: 344.

19 Cod. Vat. lat. 4817, c. 204v. Colgo l'occasione per avvertire che la trascrizione di questo appunto autografo del Colocci è: "Messer Octaviano di messer Lactantio ha il libro di portughesi; quel da Ribera l'ha lassato". La lettura fornita dal Monaci 1875a: XI dell'edizione diplomatica del *Canzoniere portoghese della Vaticana*, e cioè "Messer Octaviano di messer Barbarino ha il libro di portughesi, quel da Ribera l'ha lassato", presenta due errori, di cui uno meramente grafico (*portoghesi* anziché *portughesi*), l'altro più interessante (*Barbarino* per *Lactantio*). Sul significato di questa annotazione colocciana alla luce dei rapporti tra A. Colocci e Lattanzio Tolomei ho in preparazione una noterella congetturale [§ III].

20 La stessa opinione in Michaëlis 1904: 422, n. 2.

la *Tavola*²¹. Queste divergenze, che nel futuro verranno più volte riproposte alla discussione, sono forse all'origine del ripensamento di S. Pellegrini, il quale, pur avendo in tre luoghi indicato *B* come fonte della *Tavola* (1935: 73), ha preferito poi ammettere l'alternativa "o altro codice" (Pellegrini 1959: 81-82) che del resto era già implicita in un suo lavoro anteriore (1928: 316).

Le congetture formulate all'inizio del nostro secolo sono state modernamente riprese e analizzate da G. Tavani, che alla tradizione manoscritta della lirica medievale portoghese ha dedicato uno studio intitolato "La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese", pubblicato prima in *Cultura neolatina* (1967) e poi, con qualche modifica, nel volume *Poesia del Duecento* (1969). In questo lavoro, l'esame interno della *Tavola* nei suoi rapporti con *B* e il problema della sua provenienza occupano uno spazio notevole. Il confronto tra la numerazione e le attribuzioni dell'indice colocciano e la numerazione e le attribuzioni dei testi in *B* viene effettuato con minuzia tesa ad accertare se la *Tavola* possa essere l'indice di *B*, o dell'antigrafo di *B* (δ nello *stemma codicum* stabilito dall'autore), oppure dell'ascendente comune di *B* e *V* (γ), o ancora di un altro manoscritto "affine di γ ma da questo indipendente" (Tavani 1969: 121)²². Il numero e il significato delle divergenze emerse da questo raffronto (1969: in particolare 121-28) portano Tavani alla conclusione che: "...la *Tavola Colocciana* non è, come si è creduto e da molti ancora si crede, compilazione del Colocci condotta su un canzoniere diverso da *BV* e dai loro ascendenti immediati (ma talvolta identificato con l'ascendente comune di *BV*), bensì copia di una preesistente *Tavola*, andata perduta" (1969: 166). Mentre ancora aperto alle due possibilità (compilazione diretta o semplice trascrizione) era il giudizio riguardante la *Tavola* consegnato nell'Introduzione allo studio: "Sembra essere la tavola di un canzoniere strettamente imparentato con *B* ma più completo di questo. Colocci potrebbe averla compilata direttamente su tale codice maggiore o averla trascritta da una preesistente tavola" (1969: 83).

L'opinione di Tavani ha trovato nella più recente critica due reazioni contrapposte: accolta da Lindley Cintra nell'introduzione all'edizione facsimilata di *V* (Cintra 1973: XI e XIII), è stata recisamente confutata da J. M. D'Heur nel suo ultimo lavoro sulla lirica galego-portoghese, già qui citato (1974: in particolare 15-42).

21 Menzione di queste divergenze si trova alle *CA*: 201-209.

22 Lo *stemma codicum* sta a 1969: 133.

Prendendo in esame ognuna di quelle divergenze tra la *Tavola* e *B* che avevano indotto Tavani a ritenere impossibile che essa fosse stata compilata da Colocci su *B* o sul suo antecedente, il filologo belga è giunto alla conclusione contraria, e cioè alla certezza che la *Tavola* “est un index dressé par Colocci sur le chansonnier *B*” (D’Heur 1974: 42). Un parere non interamente identico egli aveva espresso in precedenza nella sua “Nomenclature des troubadours galiciens-portugais”, dove la *Tavola* viene definita “une liste que l’humaniste italien Ange Colocci [...] a dressée en se servant de l’original (milieu du XIV^e siècle, perdu) du chansonnier *B* (première moitié du XVI^e siècle), qu’il détenait.” (D’Heur 1973a: 19). *Tavola* quindi dell’antecedente di *B*. Materialmente, cioè, Colocci avrebbe potuto eseguire la compilazione della *Tavola* sia “en refeuilletant son codex” (D’Heur 1974: 22), il codice *B*, sia “en se servant de l’original [...] du chansonnier *B*”.

5.

Dopo questa rassegna delle varie opinioni fin’ora espresse circa la provenienza della *Tavola*, mi sembra che le ipotesi che teoricamente si possono formulare siano riconducibili a due questioni: 1^a) se la *Tavola* dipenda da una tavola preesistente o se invece sia stato Colocci ad estrarla direttamente da un canzoniere; 2^a) su quale codice essa sia stata compilata, chiunque sia stato il suo compilatore.

Anche se, in questa sede, il mio obiettivo non è quello di discutere ogni elemento per giungere ad una conclusione definitiva sulla genesi dell’indice colocciano, ma solo di darne una riproduzione fototipica e una lettura interpretativa, ritengo tuttavia opportuno anticipare alcuni dei dati da me raccolti sull’argomento. È un materiale da cui si potrà partire per ulteriori ricerche [§ XXIV: 518-533].

Che il Colocci si rivolgesse ad altri per avere tavole di manoscritti lo provano due documenti citati dal Debenedetti (1911: 80-81): il primo è una lettera di F. Orsini a G. Pinelli in cui il patrizio romano parla di una tavola del canzoniere provenzale *K* inviata dal Bembo al Colocci (tavola oggi perduta ma che F. Orsini aveva potuto vedere ancora nel 1582 “in libreria del Papa”, Debenedetti 1911: 80)²³; il secondo è un’altra lettera, scritta da B. Lampridio al Colocci per informarlo di aver visto un manoscritto provenzale e di stare cercando un Francese che

23 L’intera lettera è stata pubblicata da Nolhac 1887: 321.

gli copiasse i nomi degli autori e gli *incipit* delle poesie²⁴. Neppure questa tavola è stata ritrovata. Ma una tavola copiata per il nostro umanista è stata recentemente rinvenuta nel codice Vat. lat. 4820 e pubblicata da J. M. D’Heur (1964). Si tratta di un incipitario delle poesie conservate nel ms. provenzale *A* copiato dall’Indice di questo canzoniere. A questa tavola, trascritta da un copista, il Colocci ha apposto di proprio pugno il titolo “lemosin per alphabetum in o[r]dine” (1964: 58). Chi abbia procurato al Colocci la tavola di *A* non è stato detto. Negli *Studi provenzali* di S. Debenedetti leggiamo però che il canzoniere appartenne sicuramente ad A. Manuzio e che con molte probabilità lo ebbe in mano il Bembo (Debenedetti 1911: 213). Sarà stato il cardinale veneziano a procurare all’amico iesino la tavola di *A*, come fece con quella del canzoniere *K*?

Il fatto, comunque, che questa tavola –l’unica conservata delle tre citate– pur rappresentando la trascrizione di una tavola preesistente (l’Indice di *A*), non sia di mano del Colocci fa ritenere poco probabile l’ipotesi che Colocci si accingesse a copiare di propria mano un indice di *Autori portughesi* se ne avesse avuto uno a disposizione. Di un lavoro del genere egli avrebbe certamente incaricato qualche amanuense, riservando a se stesso l’ulteriore completamento con postille, segni di riferimento, correzioni o aggiunte.

L’esistenza di un’altra tavola colocciana, questa di mano dell’umanista, potrebbe suggerire un ragionamento comparativo. Mi riferisco all’indice del *Libro Reale* contenuto nelle cc. 316r-318r dello stesso Vat. lat. 3217 e pubblicato dal Monaci in un articolo già qui citato dal titolo “Il Libro Reale” (1887). È evidente che questo indice rappresenta un lavoro molto più completo di una semplice copiatura: anche se una nota scritta dal Colocci immediatamente sotto il titolo *Reale* –“ha la sua tauola”– può far pensare che il codice avesse un indice²⁵ e che di questo l’umanista avesse potuto soccorrersi per elaborare il suo. Ma la vasta serie di annotazioni scritte a fianco di ogni capoverso presuppone non solo la compilazione diretta sul *Libro Reale* ma anche il riscontro con altri codici di rimatori antichi.

Compilati dal Colocci sul rispettivo codice sono sicuramente gli indici di capoversi di rime antiche contenuti nel Vat. lat. 4823, con i titoli *Son. di Siculi*

²⁴ Questa lettera è stata pubblicata da Debenedetti 1911: 261.

²⁵ Così il Monaci (1887: 378, n. 1) interpreta dubbitativamente la frase “ha la sua tauola”: l’interpretazione mi sembra esatta per rapporto ad un’altra frase che il Colocci scrisse vicino ai titoli di tre indici conservati pure nel Vat. lat. 3217. La frase è “Ne è fatta tauola”; sta negli indici intitolati *Libraccio [...] daugubio et Siculi, Dante e Guido Guinicelli*.

(cc. 26 g-n e 462r-472r), *Cino in 4^o con saluagio* (cc. 473r-474r), *Dante Nellibro delle ep[isto]le douidio* (cc. 474v-475v) e *L[ibr]o daugubio* (cc. 476r-477r) (Robertis 1964, Barbi 1915: 64-77) nonché quelli già qui citati che si conservano nel Vat. lat. 3217 (vedi nota 15): indici di capoversi, spesso non interi, corredati di postille metriche e rimandi alla numerazione del codice esemplato.

Ma più di questi incipitari richiamano il nostro catalogo due tavole per autori dovute anch'esse all'instancabile opera di "intavulare" che per il Colocci, come per altri umanisti, era diventata un costante metodo di studio (Michelini 1972: 92). Troppo scarna ai fini di un confronto significativo con la nostra è la tavola tramandata nel Vat. lat. 4823, cc. 457r-458r, sotto il titolo *Son. di Siculi*: un semplice elenco di nomi di autori disposti secondo l'ordine che occupano nel codice, senza però alcun numero di rinvio. Nel famoso canzoniere Vat. lat. 3793²⁶, cc. 104v-106v, abbiamo invece una tavola colocciana²⁷ che come la nostra è una lista di nomi affiancati da numeri e corredata di postille, aggiunte e segni di riferimento. Colocci l'ha compilata sul suo *Siculo* trascrivendo i nomi degli autori secondo l'ordine che questi hanno nella silloge e registrando a destra numeri che rimandano, per taluni autori ai fogli del codice e alla numerazione delle rime²⁸, per talaltri solo ai fogli.

La lettura di questa tavola, condotta direttamente sull'originale, mi sembra possa servire all'ipotesi che vede nell'indice *Autori portughesi* un lavoro di compilazione eseguito dal Colocci su un codice della prima lirica galego-portoghese. Identica è qui la procedura, con lo stesso modo di postillare (anche qui certe annotazioni sono prese dai "notabilia" segnati in margine al testo), gli stessi accorgimenti (aggiunte in interlinea o nel margine in piccole righe), gli stessi segni indicativi (barrette verticali, tratti obliqui e orizzontali), gli stessi disturbi nell'ordine di successione dei nomi (cf. "Ser burnetto latini 181. 182. 183. 184. 185." prima di "Ser brunetto latini di firenze 58 Dante ne parla nel"), ripetizioni di nomi, sia pure meno frequenti (cf. "Neri di Visdomini 26. 27. 28. 95. 97. / 90. 91. 92. 295. 301." e "Neri di Visdomini 97 / 295. 301" oppure "Monte 97. Monte Andrea 303. Mō 278. 279. 280. 281. 282. 283 286. / 287. / 288. 289."),

26 Edizione interpretativa in D'Ancona 1875-1888; edizione diplomatica in Egidi 1902: in questa edizione la trascrizione diplomatica dell'indice colocciano sta alle pp. 302-305.

27 Il primo a ravvisarvi la mano del Colocci è stato Monaci: cf. la lettera agli editori di *Le antiche rime volgari* (D'Ancona 1875: I, XX-XXIV [XXI-XXII]) e poi in *Archivio paleografico italiano* diretto da E. Monaci, 1882: I, IX e tav. 11.

28 Per i sonetti, che non sono numerati, il rinvio è ai fogli.

anche qui indicazioni talvolta poco chiare (cf. i numeri da 123 a 157 scritti in quattro piccole righe nel margine esterno accanto a quelli di Ser Alberto da Massa, Mastro Francesco e Frate Ubertino, per cui gli editori li hanno prima inclusi tra i numeri corrispondenti a Chiaro Davanzati di Firenze, aggiungendo poi nell'errata corregge: "ma vanno con ogni probabilità riferiti a Ser Monaldo" (D'Ancona 1875: 599).

Comunque, quale che sia la genesi della *Tavola*, rimane da stabilire la seconda questione: su quale codice essa sia stata compilata. Anche in questo caso mi limiterò ad un inventario, misto di nuovo e di già segnalato o discusso, di particolarità della *Tavola* emerse nel corso della mia lettura. Dirò subito che questi sparsi rilevamenti, visti isolatamente e prescindendo in questa sede dal loro inserimento nel più vasto ambito dell'intera e complessa questione (inserimento che dovrà essere propedeutico ad ogni loro eventuale utilizzazione per la riapertura del discorso globale sull'indice colocciano), sembrerebbero fornire una precisa indicazione nel senso di una derivazione diretta della *Tavola* dal codice *B*.

Da quando il canzoniere *B* fu ritrovato si è sempre riconosciuto il parallelismo con cui la numerazione e le attribuzioni della *Tavola* seguono la numerazione e le attribuzioni dei testi in *B*. Nel riferire questo "stretto parallelismo" esistente tra il catalogo colocciano e l'apografo lisbonense, Tavani puntualizza: "tranne ovviamente quando *B*, in corrispondenza dell'indicazione di *C*, presenti una lacuna, e in pochi altri casi" (1969: 83). Questi elementi sono da precisare come segue.

a) Il parallelismo si mantiene nonostante i numerosi errori commessi dal Colocci nella numerazione dei testi in *B* (duplicazioni, lacune, salti, utilizzazione di due numeri per una sola cantiga).

Errori di duplicazione, e cioè di utilizzazione dello stesso numero per due testi, si riscontrano ai numeri 8, 180-189, 317, 368, 403, 474, 517-529, 570, 632, 665, 738, 815, 993, 1120, 1141, 1143-1152, 1265, 1300, 1383. La coincidenza della *Tavola* e di *B* in questi errori diventa particolarmente vistosa quando l'errore coinvolge una serie di numeri: tali sono i casi della ripetizione delle decine 180-189 e 1143-1152 e soprattutto degli errori verificati all'interno della prima serie dei testi attribuiti a Don Denis. Detto gruppo presenta infatti le seguenti perturbazioni: ripetizione dei numeri 520-526, 517-519, 520-526 (utilizzati per la terza volta), 527-529 e 570; inoltre, attribuzione dei nn. 575-

576 a una sola cantiga e 605-606 pure ad un unico testo. Da notare ancora che la coincidenza nell'errore è confermata anche a tappe intermedie dalle concordanze ai nn. 553 e 575.

Anche le lacune di numerazione in *B*, e cioè i casi di testi privi di numero, sono rispecchiate dalla *Tavola*, poiché, dopo ognuna di queste omissioni (nelle serie 456-496 e 899-914 assegnate rispettivamente ad Alfonso X e a Roy Fernandez de Santiago sono addirittura due i testi saltati per ciascuno), il parallelismo tra le rubriche della *Tavola* e quelle di *B* si mantiene.

Neppure i salti nella numerazione dei testi in *B* (da 634 a 636, da 670 a 672, da 755 a 776, da 1446 a 1448, da 1485 a 1487 e da 1495 a 1497) perturbano la concordanza tra l'indice e il codice *B*: l'errore fatto dal Colocci nel canzoniere trova puntuale rispondenza nella *Tavola*, anche se il salto è di venti unità, come nel caso delle cantigas d'amigo di Johan Garcia de Guilhade, in cui l'umanista passa da 755 a 776²⁹.

Parimenti l'errore che consiste nel dividere un unico testo in due, assegnando quindi un numero a ciascuna delle parti, viene rispecchiato dalla *Tavola*. Questi i casi: 209-210, 214-215, 575-576, 605-606, 613-614, 814-815, 954-955, 1087-1088, 1131-1132, 1286-1287, ai quali si aggiunge 868-869-870, in cui ci sono tre numeri per un solo componimento.

b) Il parallelismo tra *B* e la *Tavola* si concretizza anche negli errori comuni ai due testimoni, dei quali mi limiterò a citare quelli certi, o per evidenza o per dimostrazione:

398-403 [bis]. La *Tavola* e *B* assegnano erroneamente i testi 398-403 [bis] ad Afonso Fernandez Cobolilha, mentre *V* li attribuisce a Meen Rodriguiz Tenoyro³⁰.

838. La *Tavola* e *B* danno a Pay Gomez Charinho il nome di Pero, mentre *V* registra il nome storicamente affermato di Pae. Errore sicuro dei due testimoni concordanti: anche se a rigore non si può escludere teoricamente la possibilità di una correzione congetturale in *V* (o in qualche suo ascendente), data

29 Nel segnalare questo salto, G. Tavani (1969: 101-102, nota 12) ipotizza che ci sia una perdita di testi e che essa "si sia prodotta in uno dei piani medi della tradizione". Io sarei invece più propensa a vedere in questo salto un tipico errore di chi numera, e cioè un errore di automatismo per cui Colocci avrebbe ripetuto la cifra 7, scrivendo 776 al posto di 756.

30 Su questo conflitto d'attribuzione e sull'attendibilità della testimonianza di *V* contro *B* e la *Tavola* cf. Marroni 1971 (con la bibliografia ivi menzionata) e ora D'Heur 1973a: 34, nota 366.

la notorietà del personaggio.

- 1076-1090. In concordanza con *B*, la *Tavola* concede i testi da 1076 a 1090 al trovatore Juyão Bolseyro, mentre in *V* solo il primo testo (*B* 1076 / *V* 667) gli è attribuito e tutti gli altri sono assegnati a Pero d'Armea. Che questo conflitto d'attribuzione sia dovuto ad un errore da parte di *B* e della *Tavola*, per omissione in essi del nome di Pero d'Armea dopo quello di Juyão Bolseyro e prima di quello di Estevan Fernandiz d'Elvas, mi sembra spiegato in modo convincente da G. Tavani (*Rep*: 486, nota 10).
1287. Errore di *B* e della *Tavola* nell'assegnazione a Fernan do Lago di due strofe di una cantiga di Ayras Paez (*B* 1286-1287 / *V* 892). L'errore dell'indice colocciano sembra rispecchiare l'errore di numerazione che l'umanista stesso ha fatto in *B* quando, fuorviato dalla presenza della rubrica "fernã dolago" trascritta dal copista tra la prima e la seconda strofa della cantiga di Ayras Paez, egli ha considerato come un altro testo, attribuendogli il n° 1287, la parte della cantiga che viene dopo la rubrica inserita fuori posto.
- 1608-1609. Errore della *Tavola* e di *B* nella divisione del nome di Johan Velho de Pedrogaez in due: in *B*, di mano del Colocci, "Johã Velho" in testa alla cantiga 1608 e "De pedro Gaez" (*z* corretta su precedente *o*) in capo al testo 1609; nella *Tavola*, una prima rubrica "1608. Jo. Velho" e una seconda "1609. D. petro Gaeo". Nel codice vaticano invece una sola rubrica precedente i testi 1141-1142 offre il nome indiviso.

c) La mancanza di parallelismo tra la *Tavola* e *B* per colpa di una lacuna del canzoniere va precisata nel modo seguente.

Non trovano corrispondenza in *B* le indicazioni della *Tavola* che elencherò qui di seguito, divise in sei gruppi corrispondenti ad altrettante lacune del codice lisbonense.

I. Sono coinvolte nella prima lacuna di *B* (8[bis]-37) le seguenti indicazioni della *Tavola*:

12. Diego Moniz
13. Pero Paez Bazoco
- 21.
20. Joan Velaz
22. Don Juano
23. Joan Soarez de Pavha
29. Pero Rodrigues de Palmeyra
31. Don Rodrigo Diaz dos Cameyros

34. Ayras Soarez

II. Per colpa della seconda lacuna (272-[316]) non trovano oggi corrispondenza nel canzoniere le rubriche che seguono:

280. Gonçal'Eanes do Vinhal

295. Joan d'Avoyrn

312. Johan Coelho

III. La terza lacuna (1001-[1012]) ci impedisce di trovare riscontro per le indicazioni seguenti:

1003. Dom Pero Gomes Barroso

1004. (aggiunto a "942. Johan Ayras burguês de Santiago" per segnalare l'inizio di una seconda serie di testi attribuiti allo stesso trovatore).

IV. Alla quarta lacuna (1390-1431) è dovuta la mancanza di corrispondenza per le seguenti indicazioni della *Tavola*:

1397/1399 (aggiunti a "1390. Dom Gonçal'Eanes do Vinhal")

1390 [bis]. Gonçal'Eanes

Don Arriguo

Vinhal

1391. Gonçal'Eanes

1400. Dom Johan d'Avoyrn

1403. Johan Soarez Coelho

1417. Roy Paez

1419. Johan Servando

1423. Lorenço jograr

1426. Pero Garzia

1428. Conde dom Pedro de Portugal

item

item

V. La quinta lacuna ([1562]- [1572]) coinvolge le seguenti rubriche della *Tavola*:

1562. Meen Paez

1565. Pero Vevyaez

1569. Pero d'Ambroa

VI. Infine la sesta lacuna (1664- ?) è responsabile della mancanza di corrispondenza in *B* dell'ultima rubrica della *Tavola*:

1675. Juyão de Bolsseyro

Queste lacune, che potrebbero indurre a pensare ad una qualche divergenza originaria tra la *Tavola* e *B*, e quindi ad una impossibilità di derivazione dell'indice da *B*, sembrano però tutte dovute, come già nel 1878 asseriva il Molteni (1878: 191), a mutilazioni sofferte dall'apografo lisbonense.

Così la prima lacuna, consistente negli interi testi tra 8[bis] e 37 e nella fine della cantiga 8[bis], sarebbe dovuta alla perdita di tre carte del quaderno registrato dal Colocci con la lettera a (Molteni 1880: 10, nota; D'Heur 1974: 16-19).

La seconda lacuna, che ha coinvolto gli interi testi tra 272 e [316] nonché la fine del 272 e quasi l'intero [316], è senza dubbio dovuta a mutilazione del codice, come provato dalla presenza tuttora avvertibile di brandelli delle carte asportate (Molteni 1880: 114, nota; D'Heur 1973a: 31-32, note 258-264 e 265-270).

Per la terza lacuna, che ci ha privato degli interi testi tra 1001 e [1012], la spiegazione ci potrebbe forse venire dall'osservazione dei quaderni che formano questa sezione di *B*. Tra il quaderno registrato dal Colocci con le lettere *bb* (segnate nel verso del fl. 208) e quello contraddistinto dalle lettere *DD* (scritte sul verso del fl. 226) manca infatti la registrazione *CC*. Questa mancanza è dovuta con ogni probabilità all'asportazione, di cui si possono ancora vedere i segni nel codice, dei due ultimi fogli del quaderno. Un altro elemento a favore di questa ipotesi di perdita dei testi per mutilazione del codice si potrebbe ricavare dalla postilla colocciana "tornel" scritta in capo alla cantiga 1001. Questa notazione presuppone evidentemente che Colocci abbia letto l'intero componimento (oggi ridotto ai tre primi versi), il quale è infatti del tipo "de refran" (cf. V 590).

L'osservazione dei quaderni sembra pure autorizzare un tentativo di spiegazione per la quarta lacuna, e cioè quella che ci ha privato dei testi tra 1390 e 1431. Detta lacuna si situa in una sezione del canzoniere dove esistono due registrazioni di mano del Colocci: *LL* (segnata nel verso del fl. 288) e *NN* (nel verso dei fl. 298). Manca quindi la registrazione *MM*, la quale dovrebbe trovarsi, come di consueto, nel verso dell'ultima carta del rispettivo quaderno. La lacuna sembra coinvolgere l'ultimo foglio di questo quaderno [*MM*], probabilmente

in bianco come il verso del fl. 297³¹, e quasi tutto il quaderno *NN*, del quale resterebbe soltanto l'ultima carta (oggi numerata 298). In questi fogli, della cui asportazione nessuno ha finora segnalato indizi visibili (e anche a me non è stato possibile effettuare di persona il controllo), avrebbero potuto trovar posto i quaranta testi oggi mancanti in *B*.

Ad una mutilazione, i cui segni sono ancora visibili nel codice (Molteni 1880: 183, nota; Tavani 1969: 104-105; D'Heur 1974: 35-38), va imputata la perdita dei testi [1562]-[1572], appartenenti alla quinta lacuna.

Per la sesta lacuna, le cui dimensioni non sono precisabili (dal confronto con la *Tavola* sarebbero undici i testi mancanti), ma che comunque si traduce nella perdita dei testi da 1664 (rimasto incompleto) sino alla fine, la spiegazione più verosimile, subito avanzata dal Molteni (1880: 187, nota), è anche qui una caduta di fogli, e precisamente gli ultimi, cioè i meno protetti del codice.

Ammesso che tutte le lacune di *B* in corrispondenza delle quali la *Tavola* fornisce indicazione dei testi e dei rispettivi autori siano dovute a mutilazioni sofferte dal codice con il passare degli anni (per la quarta lacuna l'ipotesi è provvisoria), dette lacune non ci impedirebbero di pensare che la fonte diretta della *Tavola* possa essere il canzoniere lisbonense come esso era prima che fossero stati asportati o che fossero caduti i fogli oggi mancanti.

d) Restano gli altri casi in cui la successione dei numeri e dei nomi della *Tavola* non coincide con la successione dei testi e delle rubriche attributive di *B*. Queste divergenze tra i due testimoni, come si è già detto³², sono state elencate ed interpretate da G. Tavani (1969: 121-128) e poi esaminate e valutate in modo diverso da J. M. D'Heur (1974: 15-42). Mi limiterò quindi ad apportare una precisazione riguardante il numero dei casi di mancata trascrizione nella *Tavola* di rubriche che in *B* segnalano un cambiamento d'autore. Dalla lista presentata da Tavani (1969: 122-125) va tolto il caso di Johan Soarez de Pavha, perché il suo nome, anche se privo del corrispondente numero, compare nel catalogo collocato sotto la forma "Jo Soares", tra le rubriche "1329. Dom Meen Rodrigues

31 Il fatto che il verso del fl. 297 sia bianco, anziché significare che il copista abbia notato l'esistenza di una lacuna, come suppone Tavani (1969: 110), indicherebbe, a mio avviso, che il copista aveva finito di copiare la parte del modello che gli era stata distribuita, alla quale sarebbe seguito il pezzo distribuito al copista seguente.

32 Cf. pp. 11-12 del presente lavoro.

de Besteyros” e “1331. Fernan Rodrigues” (cf. fl. 305r). Vanno inoltre aggiunti i seguenti casi di omissione che non vi sono segnalati:

- 180. Nuno Rodrigues de Canderey
- 392. Pero Barroso
- 702. Don Fernandez Cogominho
- 1285. Ayras Paez

E sembrerebbe conveniente trasferire in questa lista anche il caso dell’omissione del nome di Ayras Moniz d’Asma, che Tavani, per esigenze di organizzazione del suo discorso, ha invece segnalato in un precedente paragrafo.

Riferirò infine un errore della *Tavola* che non è stato ancora utilizzato ai fini della discussione sui rapporti tra l’indice colocciano e il canzoniere *B*³³. Si tratta di un errore evidente della *Tavola*, la quale assegna a Pero Amigo i testi 1450-1452 (= *V* 1060-1062) appartenenti invece a Martin Soarez, secondo la concorde testimonianza di *B* e *V*. La genesi di questo errore potrebbe essere ravvisata nel particolare aspetto e contenuto del foglio di *B* che conserva la cantiga n° 1450: in esso, dopo il sesto verso dell’ultima strofa della precedente cantiga, troviamo, a distanza di una riga e separato dalle poesie successive da uno spazio bianco di altre tre righe, l’inizio di un verso “Pero amig^o ey eu”, con sottolineatura delle prime due parole, che benissimo avrebbero potuto essere confuse con il nome del noto poeta Pedr’Amigo de Sevilha.

6.

Della tavola colocciana *Autori portugueses*, oltre alla trascrizione diplomatica di Monaci qui ripetutamente citata, esiste una lettura semi-diplomatica di E. Pa-xeco e J. P. Machado in *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. (1949-1964: VII, 265-84 e 287-309): da notare che, avendo gli autori riprodotto la *Tavola* in due indici diversi, l’*Índice comparativo dos autores...* (265-84) e l’*Índice comparativo das epígrafes explanatórias das cantigas* (287-309), la lettura dell’intera *Tavola* quale è stata fatta dai Machado risulterà dalla riunione degli elementi contenuti nei due suddetti indici. Singole rubriche sono state trascritte e commentate da C. Michaëlis nel vol. II del *Cancioneiro da Ajuda* cit. V. Bertolucci nelle *Note linguistiche e letterarie di Angelo Colocci* (1972: 202) ha dato la

33 L’errore è stato però avvertito dal Molteni nella notizia sul ritrovamento di *B*, in 1878: 191, ed è ora spiegato da J. M. D’Heur in 1973a: 41, nota 1469.

trascrizione della prima rubrica. Letture di altre rubriche o frasi di esse sono reperibili presso altri studiosi, in particolare J. M. D'Heur (1974). A queste letture sarà fatto riferimento quando ne sia il caso.

Facsimili di alcuni dei fogli dell'originale si possono trovare nell'edizione diplomatica di *V* a cura di Monaci (tavola II = fl. 302v), nella *História da Literatura Portuguesa Ilustrada* a cura di A. Forjaz de Sampaio (1929: I, 127) (riproduzione del facsimile pubblicato da Monaci) e in A. J. da Costa Pimpão, *História da Literatura Portuguesa. I - Idade Média* (1947: 168-169) (= fl. 300r).

Nella lettura che ora presento ho limitato il mio intervento sulla grafia del testo alla divisione di parole unite e riunione di parti separate di una stessa parola, allo scioglimento delle abbreviazioni, alla punteggiatura e all'uso delle maiuscole e degli accenti. Ho conservato pertanto ogni tipo di alternanza grafica (*Joan, Johan, Joham; Soarez, Soares; Vevyaez, Vyvyaez, Viviae; ecc.*), così come ho mantenuto tutti i raddoppiamenti vocalici e consonantici; ho però distinto tra *u/v* e *c/ç*. Nello sciogliere le abbreviazioni ho seguito le norme d'uso, dando comunque nell'apparato la descrizione dei compendi meno frequenti; per la risoluzione del *til* ho adottato *m* davanti a labiale e *n* in tutti gli altri casi. Ho ritenuto conveniente conservare gli errori del Colocci, correggendo solo quelli che sembrano sviste meccaniche: in caso di correzione dò in apparato la lezione ms. Con il segno (?) indico una lettura dubbia. Per distinguere tra quello che io considero testo copiato dal Colocci e quello che invece appare come postilla aggiunta sul rigo o in margine ho fatto ricorso al corsivo. Ho usato parentesi quadre per segnalare le integrazioni, ma non ho ritenuto necessario segnalarle quando nell'originale esisteva segno di abbreviazione. Con barrette oblique indico il cambiamento di rigo nell'originale. Metto un punto conclusivo al termine di ogni rubrica, sul modello di quanto fatto saltuariamente dallo stesso Colocci (cf. ad es. fl. 302r).

La lettura è corredata da un apparato critico diviso in due parti, di cui la prima è riservata alla lezione ms., mentre nella seconda trovano posto le letture divergenti e eventuali osservazioni al riguardo. I numeri rimandano alla numerazione del Colocci.

Per motivi di spazio, ho dovuto trasferire le referenze bibliografiche e le note su alcune rubriche ad un paragrafo che segue l'intera trascrizione del testo.

TESTO

AUTORI PORTUGHESI

- (c. 300r) 1. Elis o Baço, duca de Sansogna, / quando passò nella Gran Bretagna, / qual hora chiaman Ingraterra, / al tempo del Re Artur ad combap / ter con Tristano, perché li haveva occiso / il patre in una bataglia. E andando / un dì en sa busca, fo per Gioiosa / Guarda, ov'era la reina Isotta /di Cornovaglia. Et innamorossi in lei / et fé per ella questo lais, el qual / lais ponemo qui perché era el meglio / che fosse facto.
2. Quattro donzelle a Maroont d'Irlanda, / al tempo del Re Artu.
3. Don Tristan innamorato.
4. Don Tristan.
5. Don Tristan per Genevra.

1. Lezioni ms.: Elis o baço duca de *sottolineato* – ingraterra *con i senza punto* – al tempo] alpto *con segno abbreviativo sull'ultima lettera* – cò tristiano *sottolineato* – perché] pch *con la gamba della p e l'asta della h tagliate* – li *con i senza punto* – il *con i senza punto* – bataglia *con i senza punto* – per] p *tagliata* – gioiosa *con la seconda i senza punto* – ov'era] o uera – isotta *con i senza punto* – innamorossi *con le due i senza punto* – questo lais] qsta *con q sopra lineata* lais *con i senza punto* – qui] q *tagliata* – perché] pch *con la gamba della p e l'asta della h tagliate* – che] ch *con segno abbreviativo* – facto] fact.

Lecture divergenti: BERTOLUCCI “Obaço”; MICHAËLIS “di sansogna”, ma il ms. ha chiaramente “de”; MICHAËLIS omette “quando”; MICHAËLIS “combatter”; BERTOLUCCI e MACHADO “ou era”; BERTOLUCCI omette il secondo “lais”; MICHAËLIS “il meglio” (nel ms. non è molto chiaro se si tratti di *el* o di *il* con *i senza punto*).

2. Lezioni ms.: Quattro donzelle *sottolineato* – Maroont] maroot *con la seconda o sopra lineata e non la prima come in MICHAËLIS* – al tempo] alpto *con l'ultima lettera sopra lineata*.
3. Lezioni ms.: Don Tristan *sottolineato*.
5. Lezioni ms.: per] p *con la gamba tagliata*.

12. Diego Moniz.
 13. Pero Paez Bazoco.
21
 20. Joan Velaz.
 22. Don Juano.
 - (c. 300v) 23. Joan Soarez de Pavha.
29. Pero Rodrigues de Palmeyra.
31. Don Rodrigo Diaz dos Cameyros.
34. Ayra[s] Soarez.
37. Osoyr'Anes.
44. Monio vel Nuno Fernandez de Mirapeyxe.
46. Fernan Fig[u]eyra vel Figueyro de Lemos.
48. Don Gil Sanchez.
-
13. Lezioni ms.: Paez] paeç e così MONACI e MACHADO – sotto 13 scritto 21.
Letture divergenti: D'HEUR “Baroso”.
 23. Lezioni ms.: Pavha] pauha con *puntino sul secondo tratto dell'h*.
 29. Letture divergenti: MACHADO omette “de”.
 31. Lezioni ms.: diaz con i senza punto.
 34. Lezioni ms.: Ayra Soarez per *probabile assorbimento grafito nell'iniziale di Soarez della uguale s finale precedente*.
Letture divergenti: MACHADO “Ayra Soarez”.
 44. Lezioni ms.: fernandez con z corretta su precedente s.
 46. Lezioni ms.: figeyra e figueyro con i senza punto.
 48. Lezioni ms.: Gil con i senza punto – Sanchez con z corretta su precedente s.

- 49. Rui vel Roy Gomez o freyre.
- 51. Fernan Rodriguez de Calheyros.
- 72. Pero Garcia d’Ambroa.
- 74. Don Fernan Paez de Tamalancos.
- 79. Vaasco Praga de Sendin.
- 104. Joan Soayrez Ssomesso.
- 129. Nun’Eanes Cerzeo.
- 140. Pero Velho de Taverooos.
- 144. Martim Soarez.
- 145. Paay Soarez de Taverooos.
- 151. Martin Soares.
- 173

- 51. Lezioni ms.: Calheyros] Calhereyros *sicuramente per errore di esecuzione.*
- 74. Lezioni ms.: Paez] paeç.
Lecture divergenti: MONACI, in nota, corregge in “Talamancos”, scegliendo la lezione tramandata nella rubrica di V 941. Sul toponimo “Tamalancos” (o “Talamancos”) (CA: 546).
- 104. Lecture divergenti: MONACI trascrive “Soayres”, ma il ms. ha “Soayrez”.
- 129. Lezioni ms.: Nun e ans *con an soprilineato.*
- 144. Lezioni ms.: Martim] Maram (*errore di Colocci, come in B, segnalato da MONACI in nota*).
- 145. Lecture divergenti: MACHADO “Tauroos”, ma nel ms. chiaramente “Taueroos”.
- 151. Lezioni ms.: *soltto* 151 Colocci ha scritto 173 affiancato da un tratto obliquo orientato verso il nome Martin Soares.

175. Ayras Corpancho.
(c. 301r) 182. Nuno Porco.
183. Nuno Fernandez Torne[o].
224. Joan Nunez Camanez.
227. Don Fernan Garcia Esgaravunha.
244. Joan Lobeyra.
250. Roy Queymado.
267. Vaasco Gil.
280. Gonçal'Eanes do Vinhal.
295. Joan d'Avoyrn.
312. Johan Coelho.
331. Rodrigu'Eanes Rredondo.
175. Letture divergenti: MONACI “Carpancho” e parimenti MINERVINI (1974: 21). Anche se la distinzione tra la *o* e l'*a* di Colocci non è facile, in questo luogo mi sembra però che si tratti di una *o*.
183. Lezioni ms.: Torneol] Tornel *tagliato e sottolineato da un segno non consueto (vedi facsimile del fl. 301r)*.
Letture divergenti: Trascrivendo “Nuno Fernández (Torneol)”, MONACI interpreta il segno colocciano come segno di espunzione; la lettura “Torneol” è erronea perché il ms. ha “Tornel”.
227. Lezioni ms.: Esgaravunha] Esgarauugha *come in B*.
267. Lezioni ms.: Gil *con i senza punto*.
280. Lezioni ms.: Gonçal'Eanes] Goncaleanes – vinhal *con i senza punto*.
331. Lezioni ms.: Rodrigeanes *con i senza punto (non Rodrigeanes come trascritto dal MONACI)*.

337. Roy Paez de Ribela.
350. Johan Lopes d’Ulhoa.
361. Fernan Fernandez Cogominho.
b 369. Pero Maffaldo.
a 367. Rod[r]igu’Eanes de Vasconcellos.
375. Affonso Meendez de Besteyro[s] .
383. Pero Maffaldo.
384. Gonçalves de Seavra.
394. Sancho Sanchez.
397. Meen Rodriguez Tenoyro.
398. Affonso Fernandez Cobolhilha.
404

369. Lezioni ms.: *alla cifra numerica Colocci ha anteposto una piccola b (amessa nella trascrizione di MONACI).*
Lecture divergenti: MONACI “mastaldo”, ma il ms. ha “maffaldo”.
367. Lezioni ms.: *367 preceduto da una piccola a (omessa nella trascrizione di MONACI) – Vasconcellos] Vasconzelhos.*
383. Lecture divergenti: MONACI “Mastaldo”.
384. Lezioni ms.: Goncalves.
394. Lezioni ms.: Sancho] Sancha *con o sopra l’ultimo a, come nel ms. B.*
397. Lezioni ms.: *un tratto obliquo collega 397 al nome.*
398. Lezioni ms.: *sotto 398 è scritto 404 affiancato da segno di riferimento.*
Lecture divergenti: MACHADO “Cebolhilha”, ma nel ms. la prima vocale è chiaramente *o*.

405. Don Affonso Sanchez filho de Rey don Denis. *Alfons. 4.*
 417. Johan de Guylhade.
 (c. 301v) 428. Stevam Faiam.
 434. Fernan Velho.
 443. Ayras Veaz.
 447. Pero Vyvyaez.
 449. Bonifaz de Jenoa. / *vide Bembo M[esser] Bonifazio / Calvo de Genoa.*
 451. Vaasco Perez.
 b 455. O Con[de] don Gon[çal]o: o Conde don Gonçalo Garcia in cas do[n] Rodrigo / Sanchez. *per codorniz Coturnix.*
 a 454. Don Garcia Meendez d'Eixo.

405. Lezioni ms.: Rey con y sovrappuntata – la postilla Alfons. 4 è aggiunta nel margine esterno sopra una manina indice.
 417. Lezioni ms.: tra de e Guylhade un Guy prima corretto e poi espunto con segno orizzontale di cancellazione.
 428. Lezioni ms.: Faiam] falam (come in B, certamente per confusione tra i alta senza punto e l).
 449. Lezioni ms.: vide bembo] sottolineata l'ultima syllaba di vide e la b di bembo – Messer] M con l'ultimo svolazzo dell'asticciuola tagliato – bonifazio con il secondo i senza punto – sopra de un segno ad angolo acuto incomprensibile – le tre righe su cui è disposta la rubrica sono racchiuse entro un tratto curvo – a sinistra di 449 un tratto obliquo.
 455. Lezioni ms.: Conde] Con (la n è stata corretta su una precedente m) – l'articolo che precede Conde è aggiunto sopra al rigo, preceduto e seguito da un punto e affiancato a sinistra da due barrette verticali – Gon[çal]o] Goncalo – per] p tagliata – Coturnix] Coturnix sottolineato, con t non tagliata sicuramente per lapsus – un segno ad angolo retto a sinistra di Sanchez – anteposta a 455 una piccola b.
 Letture divergenti: MONACI “Colurniz” con punto interrogativo.
 454. Lezioni ms.: 454 preceduto da piccola a.

456. Il Rei don Affonso de Leon. / *Bembo dice di Ragona figlio de / Berenghieri / alia lectio in portugal Rey don Sancho / deponit.*
467. Il Rey don Affonso de Castella et / de Leon. *vide nel mio lemosino / al re di Castella idem sepius al re Affonso. et Leon.*
497. El Rey dom Denis.
553. Dom Denis Rey di Portugal.
575. El Rey dom Denis.
607. El Rey don Alffonso de Castella et de Leon / che vinse el rey de Bellamarin con o poder / d'alem-mar a par de Tarifa.
608. El conte don Pedro de Portugal.
- (c. 302r) 612. Pero Larouco.

456. Lezioni ms.: il *con i senza punto* – Berenghieri] berenghieii *con la prima i senza punto.*
Lecture divergenti: MONACI e MACHADO “Il Rey”; MONACI “de ponit” con punto interrogativo.
467. Lezioni ms.: il *con i senza punto* – idem] *rappresentato nel ms. con la stessa abbreviazione che compare ad es. subito sotto 1626: tra affonso e et leon c'è un punto e un piccolo spazio in bianco.*
Lecture divergenti: MONACI “ha sepius el re”; MACHADO “he sepius”.
497. Lezioni ms.: Rey] Roy.
553. Lezioni ms.: Denis *con i senza punto.*
607. Lezioni ms.: Alffonso] *con una l aggiunta sopra al rigo tra la prima e la seconda lettera – che] ch con segno avvolgente di abbreviazione – vinse] vense – d'alem] da alem – Tarifa] Carifa.*
Lecture divergenti: MACHADO “oh vense”.
608. Lezioni ms.: don pedro *sottolineato.*

- 619. Estevam de Guarda privado / d'el Re don Denis.
- 625. Pero d'Ornelas.
- 627. Ro.
- 633. Vaasco Praga de Sandim. *supra*.
- 638. Pae Soarez.
- 641. Nuno Fernandez Torneol. *supra*.
- 649. Pero Garcia Burgales.
- 651. Joan Nuniz Camanes.
- 656. Ayras Carpancho. *supra*.
- 664. V[aas]co Gil. *ut supra*.
- 665. Dom Joham d'Avoyrn.
- 678. Don Joham Soarez Coelho.

- 619. Lezioni ms.: denis *con i senza punto* – il numero 619 è spostato in giù rispetto alla prima riga della rubrica.
- 633. Lezioni ms.: Sandim] Sandiz – supra] s *con a soprascritta*.
- 638. Lezioni ms.: la e di Pae è *corretta su di un precedente es*.
- 641. Lezioni ms.: supra] s *con a soprascritta*.
- 651. Lezioni ms.: Nuniz] Muniz *con i senza punto (in B muniz)*.
- 656. Carpancho] *incerta la lettura della prima a (cf. qui sopra, al n° 175)*.
- 664. Letture divergenti: MONACI “V^{co} Gil uts^a”; MACHADO “V^{co} Gil Ms^a.”
- 665. Lezioni ms.: d'Avoyrn] da voyrn.

- b 695. Joham Lopez d’Ulhoa.
a 693. Stevam Rreimondo.
706. Gonçal’Eanes de Vinhal.
713. Roy Queymado.
716. Meen Rodrigues Tenoyro.
720. Stevam Coelho.
722. Stevan Travanca.
726. Rodrigu’Eanes de Vasconcellos.
(c. 302v) 729. Affonso Meendez de Beesteyros.
732. Pero Gomez Barroso.
735. Pero Vyvyaez.
737. Fernan Gonçalviz de Seavra.
738. Don Affonso Lopez de Bayam.
695. Lezioni ms.: Lopez] L *corretta su una precedente lettera indecifrabile* – 695 *affiancato da una piccola b.*
693. Lezioni ms.: 693 *affiancato da piccola a.*
706. Lezioni ms.: Gonçal’Eanes] Goncaleans *con segno abbreviativo su an.*
716. Letture divergenti: MACHADO “Rodriguis”, ma il punto é quello consueto indicativo dell’occhiello della *e.*
726. Lezioni ms.: Rodrigu’Eanes] Rodrigue anes – Vasconcellos] Vascon cel os *con una h sopra al rigo tra l e o.*
737. Lezioni ms.: Gonçalviz] gliz *con la l tagliata da un segno che incide su tutta la parola.*
738. Lezioni ms.: de] do.

741. Joham de Guilhade.
779. Stevan de Guarda.
b 781. Dom Affonso Sanchez.
a 780. Pero d'Ornelas.
785. Joham de Guylhade.
788. Joham Vaasquiz de Talaveyra.
796. Nuno Perez Sandeu.
802. Meen Vaasquez de Folhete.
804. Fernan Froyaz.
808. Pae Gomez Charinho.
819. Fernan Velho.
820. Vaasco Perez Pardal.
825. Affons'Eanes de Coton.
779. Lezioni ms.: Stevan] St *con segno abbreviativo sopra l'ultima lettera, sulla cui lettura sono molto incerta (t o r?)*.
785. Lezioni ms.: Joham] la h è stata corretta su precedente a - de] d tagliata - Guylhade] Guglhade (*confusione tra y e g pure in B*).
788. Lezioni ms.: de] d tagliata - Talaveyra] Calaveyra (*come in B*).
802. Lezioni ms.: Vaasquiz] Vaasq *con segno abbreviativo sulla q e una piccola z attaccata alla gamba della q (trascrizione che rispecchia la grafia in B) - un tratto orizzontale collega il numero al nome*.
808. Lezioni ms.: Charinho *con la prima h aggiunta sopra al rigo tra la C e la a*.
819. Lezioni ms.: tra Fernan e velho *Colocci aveva scritto veg, che poi ha cancellato con tre tratti di penna*.
820. Lezioni ms.: pardal *con l'ultima 1 ripassata*.

828. Pedr’Anes Solaz.
 (c. 303r) 831. Pero da Ponte.
 838. Pero Gomez Charinho.
 b 847. Reymon Gonzalvis.
 a 845. Joham Garcia sobrinho de / Nun’Eanes.
 848. Garsia Soarez irmano de / Martin Soarez.
 850. Vaasco Rodrigues de Calvelo.
 852. Meendinho.
 853. Affonso Paez de Braga.
 858. Dom Meen Rodrigues de Briteyro[s].

828. Lezioni ms.: Pedr’Anes Solaz] pedranssolaz (*prima, Colocci aveva scritto pedramsalsaz cancellando poi con un tratto di penna*).
 831. Lezioni ms.: da] de (*come in B*).
 847. Lezioni ms.: 847 *preceduto dalla consueta piccola b (omessa nella trascrizione di MONACI)*.
 845. Lezioni ms.: sobrinho] Sob nho *con una specie di apice segnato in alto a destra della b – de] die – Nun’Eanes] Nune ans con segno di abbreviazione su ans e due punti dopo la s, che è corretta – prima di 845 una piccola a (omessa nella trascrizione di MONACI)*.
 858. Lezioni ms.: Rodrigues] res *sormontato da una o*.
 853. Lezioni ms.: Braga] bragaa.
 858. Lezioni ms.: Rodrigues] res *con la s sormontata da una o*.
 Letture divergenti: MONACI e MICHAËLIS “Bryteyro”; MACHADO “Roes”.

859. Dom Johan de Meendiz de Briteyro[s] vel de Berredo.
 868. Ayras Nunez clérigo.
 886. A^o Gomez jograr de Sarria / ad Martin Moxa.
 887. Martin Moxa.
 899. Roy Fernandez de Santiago.
 915. Martin Moxa.
 917
 918. Pero Gonçalves de Porto Carreyro.
 921. Pero Goterez cavale[y]ro.
 923. Dom Stevam Perez Froyan.

859. Lezioni ms.: vel] 1 *con un apice in alto, a destra*.
 Letture divergenti: MONACI “bresteyro l’de benedo”; sulla trascrizione di MONACI “1’ de benedo” C. MICHAËLIS congettura: “A nota de Colocci, que apparece na transcrição de Monaci con os caracteres *l. de benedo*, talvez signifie l[ivro] d[i] meendo?”. Ma nell’originale della *Tavola*, come del resto in *B*, io leggo *berredo*. Per la grafia della doppia *r* cf. *Carreyro* al n° 918, *Ingraterra* al n° 1, *barroso* al n° 1003, ecc.
868. Lezioni ms.: Nunez] Munez – clerigo] cligo *con segno abbreviativo sulle due prime lettere*.
 Letture divergenti: MONACI trascrive “Nunez” senza registrare la lez. ms.
899. Lezioni ms.: Santiago] Stiago *con segno abbreviativo sulle due lettere intermedie*.
915. Lezioni ms.: Moxa *con o sormontata da un segno che MONACI rappresenta con un h e L*. STEGAGNO PICHIO *interpreta come vestigio di un segno che corrispondeva nel codice utilizzato da Colocci al segno normalmente sovrapposto alla y (cf. Stegagno 1968: 26-27); sotto 915 è scritto 917 affiancato dal solito tratto obliquo*.
918. Lezioni ms.: Gonçalvez] Gluez *con 1 affiancato da un apice* — Porto] pto *con segno abbreviativo sulla p*.
923. Lezioni ms.: Froyan] Eroya *con segno abbreviativo sulla a (grafìa comune al ms. B)*.

- [924]. Dom Gomez Garcia abate de Valladolid.
- (c. 303v) 926. Roy Fernandez clérigo.
 933. Pae de Cana clérigo.
 936. Sancho Sanchez clérigo.
 937. Per'Eanes Marinho.
 942. Joham Ayras burg[u]ês de Santiago.
 1004
 968. Affons'Eanes.
 969. Pero da Ponte et A[ffons]o Anes / do Coton.
 972. Ayras Engeytado.

- [924]. Lezioni ms.: Valladolid] valladolido o valhadolido con ritorno di penna – rubrica priva di numerazione.
926. Lezioni ms.: clerigo] cligo con segno abbreviativo sulle prime lettere.
933. Lezioni ms.: clerigo] cligo come sopra.
936. Lezioni ms.: clerigo] cligo come sopra.
937. Lezioni ms.: Per'Eanes] pere ans con segno abbreviativo su ns – vicino a 937 un tratto obliquo.
942. Lezioni ms.: Ayras con la seconda a corretta e soprascritta – de] d tagliata – Santiago] Stiago con segno abbreviativo sopra ag; sotto 942 Colocci ha aggiunto 1004 sottolineato ed affiancato da un segno di riferimento che simultaneamente lo separa dalla cifra successiva.
968. Letture divergenti: MONACI “Affonso anes”, ma nel ms. “Affonse” (cf. pure la rubrica 825).
969. Lezioni ms.: A° Aenes] nel compendio A° l'asta della A è prolungata da un trattino orizzontale.

- b 977. Fernam Padrom.
 A 975. Rodrigu'Eanes d'Alvares.
 979. Pero da Ponte.
 991. Vaasco Rodrigues de Calvelo.
 999. Roy Martiinz d'Ulveyra.
 1003. Dom Pero Gomez Barroso.
 1053. Martim Perez Alvym.
 1060. Pero de Veer.
 1062. Bernal de Bonavalle primeyro trovador.
 1074. Joan Servando.

977. Lezioni ms.: 977 *affiancato da una piccola b*.
 975. Lezioni ms.: Rodrigu'Eanes] Rodrigue Anes – 975 *affiancato da a maiuscola*.
 991. Lezioni ms.: Calvelo] Calualo *con o corretta su precedente e*.
 999. Lezioni ms.: Martiinz] Matij *con i e j senza punto, segno abbreviativo sulle ultime tre lettere e una piccola z vicino all'asta della j*.
 Letture divergenti: MONACI trascrive “Marq̃” con *q* tagliata, ma nel codice dopo *Mat* c'è una *i* e una *j* senza punto con la piccola *z* accanto alla gamba dela *j* (in *B*, scritto dal Colocci, “Matij” con la piccola *z* vicino alla *j*, ma con il segno di abbreviazione sulle due prime lettere).
 1003. Lezioni ms.: Gomez] Comez.
 1060. Lezioni ms.: de] d *tagliata con esitazione di penna*.
 1062. Lezioni ms.: primeyro] pmyro *con segno di abbreviazione su m e una i ad esponente sopra al rigo tra p e m*.
 1074. Lezioni ms.: Servando] Servado *con segno abbreviativo sulla a*.
 Letture divergenti: MONACI “fernand”, ma che la prima lettera sia una *s* alta lo può confermare il confronto con “Sansogna” e “i sottà” nella rubrica n° 1, “Sq̃o” al n° 1294 o “Scarauugna” al n° 1510; MACHADO “Fernádez”.

1076. Juião Bo[1]sseyro.
 1091. Stevam Fernandez d’Elvas.
 (c. 304r) 1094. Pedr’Amigo de Sevilha.
 1095
 1096
 1100. Ayras Paez jograr.
 1102. Lorenço jograr.
 1115
 1103. Joham Baveca.
 1110
 1111. Galisteu Fernandiz.
 1112. Lopo jograr.
 1116. Joham jograr.
 1117. Joham jograr morador in Leon.
 1118. Pero de Berdia.
 1119
 1120
 1121

1076. Lezioni ms.: Bolsseyro] bo ssey ro.
 1091. Lezioni ms.: d’Elvas] d 1 vas *con d tagliata*.
 1094. Lezioni ms.: de] d *tagliata* – sotto 1094 sono scritti in colonnetta 1095 e 1096, quest’ultimo affiancato dal consueto segno di rimando.
 1102. Lezioni ms.: Lorenço] Lorenzo – sotto 1102 è scritto 1115 affiancato dal solito segno di riferimento.
 1112. Lezioni ms.: tra Lopo e jograr Colocci ha trascritto una specie di crocetta e la syllaba po (in concordanza con quanto si legge in B).
 1117. Lezioni ms.: morador con la d corretta su precedente t – in] *i sopralineata*.
 1118. Lezioni ms.: dei tre numeri scritti in colonnetta sotto 1118 i due ultimi sono affiancati dal consueto segno di rimando; sotto l’ultimo c’è pure un tratto destinato forse a separare questo numero dal successivo.

1122. Pero Meendiz da Fonsseca.
1127. Nuno Porco.
1128. Pero de Veer.
1133
1135. Bernal de Bonavalle.
1138
1142. Johan Servando.
1144 *San Servando.*
1146
1147
1148. Joham Zorro.
1152
el re di Portogal.
(c. 304v) 1159. Roy Marquez do Casal
1122. Lezioni ms.: fonsseca *con la prima s soprascritta.*
1128. Lezioni ms.: 1133 *scritta sotto 1128 e affiancato dal segno di riferimento.*
1135. Lezioni ms.: 1138 *scritto sotto 1135 e affiancato dal consueto tratto obliquo; un trattino orizzontale tra 1135 e il nome.*
1142. Lezioni ms.: *sotto il Servando della rubrica, scritti in colonna 1144 (4 corretto su 6), 1146 (6 corretto su 7) e 1147; a destra del primo di questi numeri la postilla Sanservãdo.*
1148. Lezioni ms.: Zorro] zoiro –*sotto 1148 è scritto 1152 affiancato dal consueto segno di riferimento; le parole el re di portogal sono scritte più in basso rispetto al n° 1152 e sono seguite da un tratto obliquo orientato verso il basso.*
Lecture divergenti: MONACI trascrive “portugal” e così pure MACHADO.
1159. Lezioni ms.: Marquez] Marq *con una piccola z attaccata alla gamba della q.*

1165. Juião Bo[1]sseyro.
 Bolsseyro.
 Joham Soarez.
 1184. Pero Meôgo.
 1190. Pero Meogo.
 1193. Martin de Caldas.
 1200. Nuno Treez.
 1204. Pero d'Armêa.
 1208. Pedr'Amigo de Sevilha.
 1213
 1219. Pedr'E[a]n[es] Solaz.
 1221. Joham Baveca.
 1222
 1231

1165. Lezioni ms.: Juião Bolsseyro] Juião bo sseyro; *sotto bo sseyro Colocci ha scritto bol sseyro preceduto da un segno di parentesi curva; nella riga successiva, è scritto Joham Soarez collegato con bol sseyro per mezzo di un altro segno orientato verso l'alto.*
1184. 1190. Lezioni ms.: *un segno curvo riunisce le due rubriche.*
1193. Lezioni ms.: de] d *tagliata.*
1200. Lezioni ms.: Nuno] *prima lettera, che MONACI trascrive B, in realtà è un tratto verticale affiancato da due tratti curvi, l'uno sopra l'altro, e non ha nessuna somiglianza con la B di Colocci, ad es. in Bernal (cf. n° 1062).*
1204. Lezioni ms.: d'Armêa] *darnea con un segno sopra alle due ultime lettere.*
1208. Lezioni ms.: 1213 *scritto sotto 1208 e affiancato dal solito segno di rimando.*
1219. Lezioni ms.: Pedr'Eanes] *pedrem (come in B, ma nel Canzoniere l'ultima lettera è n).*
1221. Lezioni ms.: 1222 e 1231 *incolonnati sotto 1221 e affiancati dal consueto segno di riferimento.*

1235. Pero d'Ambroa.
 1236. Pae Calvo.
 1238. Martin Padrozelos.
 1241
 1246
 1250. Lopo jograr. *supra*.
 (c. 305r) 1256. Galisteu Fernandiz.
 1260. Lorenço jograr.
 1266. Golparro.
 1267. Joham de Canga[s].
 1270. Martin de Giinzo.
 1274
 1278. Martim Codax.
1238. Lezioni ms.: Martin *con la t non tagliata ed i senza punto (in B appena avvertibile la barretta orizzontale che taglia il t); sotto 1238 sono scritti 1241 e 1246 affiancati dal tratto obliquo di rimando.*
1250. Lezioni ms.: *supra*] s *sormontata da a.*
1256. Lezioni ms.: Galisteu] Solisteu (*come in B*).
 Letture divergenti: MONACI “Golisteu”, ma il ms. ha “Solisteu”: per l'identificazione dell'iniziale cf. “Steva” al n° 1304; un'altra inesattezza di MONACI nella trascrizione del numero, da lui segnato 1251.
1266. Lezioni ms.: Golparro] Golpairo (*come in B, ma la i senza punto*).
1267. Lezioni ms.: de] d *con l'asta tagliata – Cangas*] Cauça – *tra le due parole una specie di 1; nello spazio tra questa rubrica e la precedente, Martin cancellato con un tratto di penna.*
1270. Lezioni ms.: Giinzo] Grizo *con la z corretta – sotto 1270 è scritto 1274 affiancato da segno di riferimento.*
 Letture divergenti: MONACI “dne brizo” e in nota l'interrogativo “de nebriza?”.

1287. Fernan do Lago.
 1289. Johan de Requeixo.
 1294. Fernan d'Esquio.
 1297. Fernan Esquio.
 1300. Stevan da Guarda.
 1304. Stevan de Guarda.
 1306
 1308
 1309 *et sunt multe.*
 1323. El rey dom A[ffons]o filho d'el Rey dom Denis /
Alfonso iiij / successit D[i]onysio.

1289. Lezioni ms.: Requeixo] reqixo *con segno abbreviativo sulla q.*
 1294. Lezioni ms.: ferná de sqo *con s alta e q soprilineata.*
 Letture divergenti: MACHADO “Ferná de Squeo”.
 1297. Lezioni ms.: Esquio] esqio *con s alta e una i senza punto sopra al rigo.*
 1300. Letture divergenti: MONACI “de”, *ma nell'originale “da” (come in B).*
 1304. Lezioni ms.: et sunt] etst *con la prima t non tagliata attaccata alla s alta e la seconda t affiancata da un apice – multe con t bassa non tagliata; sotto 1304 sono scritti in colonna i numeri 1306, 1308, 1309 affiancati da un segno irregolare che rimanda al nome; a destra di 1309 un altro segno orientato verso la postilla.*
 Letture divergenti: MONACI “est' mulie (?)”: lettura riportata da TAVANI 1969: 167, nota 87 e da MACHADO.
 1323. Lezioni ms.: Affonso] A^o *con l'asta della A prolungata – successit] vestigi di correzione all'inizio e nel mezzo della parola – Dionysio] donysio con s alta e i senza punto.*
 Letture divergenti: MACHADO numera 1325.

1327. Jo[han] Fernandiz d'Ardeleyro.
 1329. Dom Meen Rodrigues de Besteyro[s].
 [1330]. Jo[han] Soares.
 1331. Fernan Rodrigue[s].
 1334. Dom Fernan Paez.
 1338. Dom Lopo Lias.
 (c. 305v) 1357. Martim Soares.
 1358. Affons'Eanes do Coton.
 1371. Nuno Fernandez.
 1372. Pero Garcia Burgales.
 1385. Roy Queymado.
1327. Lezioni ms.: Johan] Jo *seguito da due punti* – d'Ardeleyro] dardeleyro.
 Letture divergenti: MACHADO “J:” (si nota per inciso che MACHADO sembra vedere in *B* l'assegnazione a Fernan Rodrigues d'Ardeleyro dei testi 1327-1330; ma il gruppo ivi intestato al trovatore finisce col n° 1328).
1329. Letture divergenti: MACHADO scrive “Dom Meem Rodrigues de Berteyro. Jo Soarez” non avvertendo che “Jo Soarez” è un'altra rubrica attributiva, alla quale Colocci ha ommesso di affiancare il numero rispettivo; MONACI “berteyro”.
1334. Lezioni ms.: Paez] paeç – *un tratto orizzontale collega il numero al nome*.
1358. Lezioni ms.: Affons'Eanes] Affonse anes – do] d *tagliata* – Coton] *con t non tagliata* – *nel numero 1358 il 5 è corretto su 8 e poi riscritto sopra al rigo*.
 Letture divergenti: MONACI e MACHADO “Affonso anes”.
1385. Lezioni ms.: Roy *con y corretta su precedente x*.

- b 1390. Dom Gonçal'Eanes do Vinhal.
1397/1399
- a 1389. Jo[han] Lobeyla.
1390[bis]. Gonçal'Eanes.
Don Arriguo.
Vinhall.
1391. Gonçal'Eanes.
1400. Dom Johan d'Avoym.
1403. Jo[han] Soarez Coelho.
1417. Roy Paez.
1419. Jo[han] Servando.
1423. Lorenço jograr.
1426. Pero Garzia.
1390. Lezioni ms.: 1390 *preceduto da un piccolo b; sotto questo numero sono scritti 1397 e 1399 separati da una barretta obliqua.*
Lecture divergenti: la disposizione dei numeri in MONACI non rende la disposizione dell'originale.
1389. Lezioni ms.: *una piccola a a sinistra del numero.*
- 1390 [bis]. Lezioni ms.: *Lo zero di 1390 è stato corretto su l – Vinhal seguito da un tratto di penna orientato verso l'alto.*
1391. Lezioni ms.: Gonçal'Eanes] Goncaleanes *con la c sovrapposta a una g che sembra depennata; tra il numero e il nome un tratto orizzontale.*
1400. Lezioni ms.: d'Avoym] dauoym.
1419. Lezioni ms.: Servando] fernad *con a sopralineata e l'asta della d prolungata orizzontalmente.*

1428. Conde dom Pedro de Portugal.
 item
 item
1433. Jo[han] de Gaya [e]scude[y]ro.
- (c. 306r) 1434. J[ohan] de Gaya.
1441. Pero Barroso.
1440. Roy Paez.
1448. Jo[han] de Gaya.
1450. Pero Amigo.
1453. Jo[han] Baveca.
1467. Jo[han] Ayras.
1469. Do[m] Affonso Lopez de Bayan.
- 1470
1472. Meen Rodrigues Tenoyro.
-
1428. Lezioni ms.: Conde] Conte *con t non tagliata* – dom] do *con segno abbreviativo sulla o* – Pedro *scritto prima petro, poi cancellato con un tratto di penna e riscritto a destra pedro* – de] d *tagliata* – Portugal] port *seguito da un punto e con segno abbreviativo su rt* – sotto 1428 *due volte item abbreviato; a destra del secondo item un tratto obliquo e due punti distaccati.*
1433. Lezioni ms.: Johan] Jo *preceduto e seguito da un punto* – de] d *tagliata* – Gaya] Gays (*come in B*) – escudeyro] scudero *con s alta (come in B).*
1434. Lezioni ms.: Gaya] Gayo – *una barretta verticale a dividere 1434 da Jo.*
1441. Lezioni ms.: Pero] peiro – Barroso] bairoso *con i senza punto (come in B).*
1440. Lezioni ms.: paez *con z corretta su precedente s.*
1453. Lezioni ms.: Johan] Jo *seguito da un punto.*
1469. Lezioni ms.: Lopez *con z corretta su precedente s* – de] d *tagliata* – il Do (*con o molto piccola*) *che precede Affonso sembra aggiunto dopo che la rubrica era stata copiata; sotto 1469 è scritto 1470 affiancato dal solito segno di riferimento.*

1473. Ayras Perez Vuyturon.
 1485. Johan de Guylhade.
 1503
 1493. Jo[han] Garcia.
 Lorenço jograr. *tenzon.*
 1494
 1504. Fernan Velho.
 1505. Vaasco Perez Pardal. *supra.*
 1508. Pedr'Amigo.
 Vaasco. *tenso.*
 Vasco Pardal.
 1510. Dom Fernan Garcia Scaravunha.
 1513. Pero Maffaldo.

1473. Lezioni ms.: Vuyturon] vuytorum *con l'ultima syllaba rappresentata da un segno abbreviativo formato da una r di forma rotonda simile a un 2 tagliato da una lineetta obliqua.*
1485. Lezioni ms.: 1503 *sotto* 1485.
 Letture divergenti: MONACI, seguito dai MACHADO, trascrive “1503 Jo. Garcia”, ma nella disposizione originale la rubrica “Jo. Garcia”, indipendente dal n° 1503 e collegata a “Lorenço jograr” a mezzo di una linea curva e della parola “tenzō”, concerne i numeri 1493-1494, mentre il n° 1503 va allegato a 1485 per segnare l'ultimo testo della serie attribuita in questo luogo a “Johan de Guylhade”.
1493. Lezioni ms.: 1494 *sotto* 1493 *e affiancato dal consueto segno di rinvio* – Jo. Garcia *e Lorenço jograr scritti in due righe e collegati da un segno curvo, a destra del quale è scritto tenzo con la o sopralienata.*
1505. Lezioni ms.: *supra*] *sormontata da un piccolo a.*
1508. Lezioni ms.: *in corrispondenza di* 1508 *tre nomi incolonnati:* pedramigo, vaasco *con s alta e c legata alla o per mezzo del tratto superiore e vasco parlal; un segno collega i nomi pedramigo e vaasco; a fianco di questo segno, la parola tenso.*
1510. Lezioni ms.: Scaravunha] *scarauughna con s alta.*
1513. Letture divergenti: MONACI “mastaldo” (già segnata dai PAXECO/MACHADO 1949-64: VII, 283).

- (c. 306v) 1512. Vaasco Gil.
 1515. Gil Perez Conde.
 1533. El Rey don Denis. *filius Alfonsi .3. et pater Alfonsi*
 1534 *4. poetae*
 1535
 1536
 1543. Dom Roy Gomez de Briteyro[s].
 1545. Johan Vaasquiz.
 1552. Nunes.
 1553. Fernan Soarez.
 1554. Fernan Soarez de Quinhones.
 1561. Stevam Fayam.
 1562. Meen Paez.
 1565. Pero Vevyaez.
 1569. Pero d'Ambroa.
 1596
1515. Lezioni ms.: Conde] Conte *con d sovrapposta alla t.*
 1533. Lezioni ms.: pater] pr *sopralineato* – poetae] poete *con e caudata – sotto 1533, incolonnati, 1534 (4 corretto su 5), 1535, 1536; l'ultimo numero affiancato dal solito segno di riferimento.*
 1543. Lezioni ms.: de] d *tagliata* – Bryteiros] breceyro (?) o breteyro (?).
 Letture divergenti: MONACI trascrive “beeseyro” e MACHADO “Besteyro”.
 1545. Lezioni ms.: vaasquiz *con i senza punto.*
 1554. Lezioni ms.: de] d *tagliata* – Quinhones] Q'nhones.
 1569. Lezioni ms.: *sotto 1569 il numero 1596 affiancato dal consueto segno di riferimento.*

1592. Diego Peseelho jograr.
 1593. Pedr'Amigo de Sevilha.
 1599. Pero d'Ambróa.
 1600. Pero Meendez da Fonseca.
 1601. Ayras Nunez.
 (c. 307r) 1602. Pero d'Armea.
 1603. Pero d'Ambróa.
 1604. Fernan d'Esquio.
 1608. Jo[han] Velho.
1592. Letture divergenti: MONACI trascrive “pezeelho”, ma non trovo nella *Tavola* altri esempi di *z* grafata in questo modo (per la verifica vedi *donzele* nella rubrica n° 2, *bazoco* al n° 13, *Cerzeo* al n° 129, *bonifazio* al n° 449, *Gonzalviz* al n° 847, *Grizo* al n° 1270).
1593. Lezioni ms.: de] d *tagliata*.
1600. Letture divergenti: MONACI e MACHADO “de”.
1603. Letture divergenti: MONACI “pero dambroa”.
1604. Lezioni ms.: d'Esquio] del 4°.
 Letture divergenti: MONACI “del 4°” con la nota “Sic, per *Go!*”; MACHADO “del Lo”. Ma la grafia del nome in *B* (che MONACI non poteva naturalmente consultare quando faceva la trascrizione diplomatica del catalogo colocciano) ci aiuta a capire la strana rubrica: il “del 4° della *Tavola* non è che la cattiva trascrizione di un “del *qo*”, il quale a sua volta è già la deturpazione di una lezione che doveva essere “desqio” con la *i* ad esponente (forma conservata in *V*, anche se cancellata, a fl. 141v). L'erronea lezione della *Tavola* potrebbe essere il risultato della seguente filiera: *desquio* con *s* alta (forma originale) > *desq'o* con *i* ad esponente (forma presente in *V*) > *del q'o* per confusione tra *s* alta e *l* > *del qo* per caduta della *i* ad esponente (forma conservata in *B*) > *del 4°* per confusione della *q* con un 4 (lezione della *Tavola*).
1608. Lezioni ms.: Johan] Jo *seguito da un punto – velho con la l e la h aggiunte*.

- 1609. De Pedrogaez.
- 1610. Afonso Ff[ernande]z Cubel ca[va]leyro.
- 1611. Stev[an] Fernandiz Barreto.
- 1612. Jo[han] Romeu de Lugo.
- 1613. Fernan Rodrigues Redondo.
- 1616. Afonso de Coton.
- 1617. Pero Vevyaez.
- 1619. Caldeyron.
- 1620. Pero Vivyaez.
- 1621. Martin Anes Marinho.
- 1622. Affonso Soarez Samça.

- 1609. Lezioni ms.: De] D *seguito da un punto* – Pedrogaez] petro Gaeo.
Letture divergenti: MONACI “pedro” senza registrare la lez. ms.
- 1610. Lezioni ms.: Afonso] Afon *con segno abbreviativo su n* v Ffernandez] ffz – ca-
valeyro] caleyro.
- 1611. Lezioni ms.: Stevam] Stev *con la v terminante in una specie di piccolo* o v Bar-
reto] barrero v *un segno ad angolo acuto a fianco di* 16ii.
- 1612. Lezioni ms.: Johan] Jo *seguito da un punto* – Romeu] Romen – de] d *tagliato*.
- 1613. Lezioni ms.: Redondo] Rotodo *con segno di nasalità sul secando* o e t *non ta-*
gliata.
- 1616. Lezioni ms.: Coton] Coron (*come in B*) – de] d *tagliata*.
- 1620. Lezioni ms.: vivyaez *con i due i senza punto*.
- 1621. Lezioni ms.: Marinho] Morinho.
- 1622. Lezioni ms.: Soarez] Soaerez – Samça] samza *con s lunga*.

- 1623. Caldeyron.
- 1624. Pae Gomez.
- 1625. Pae Gomez Charinho.
- 1626. Pero da Ponte.
item
item
- 1658. Pedr'Amigo.
item
- 1675. Juyão de Bolsseyro.

- 1626. Lezioni ms.: daponte – *un tratto orizzontale collega 1626 alla rubrica; il solito trattino obliquo rimanda il secondo item (abbreviato) al nome.*
- 1658. Lezioni ms.: pedramigo – *segno di collegamento tra la cifra numerica e il nome; sotto 1658 l'abbreviazione di item con segno di rinvio al nome.*
- 1675. Lezioni ms.: Juyão] Jvyano – *una lineetta collega il numero al nome.*

NOTE AL TESTO

Nelle note che seguono mi riferisco sempre a Colocci come al materiale compilatore della *Tavola*. Infatti, quale che sia la convinzione che si possa ricavare dal mio studio, che Colocci abbia compilato direttamente il suo indice o che si sia limitato a copiarlo da una tavola preesistente, è un fatto che il catalogo a noi pervenuto è di mano dell'umanista e che, almeno per certe postille (vedi, ad es., le rubriche n° 449, 456, 467) esso è compilazione sua.

1-5

Per i problemi sollevati dai cinque *lais* portoghesi cf.: T. Braga 1881c; *CA*: II, soprattutto 479-525, che in sostanza riproducono, con alcune rettifiche, le idee già espresse nell'articolo "Lais de Bretanha" (1900-1901), ma anche le pp. 201 e 384, n. 6; S. Pellegrini, "I «lais» portoghesi del codice vaticano lat. 7182" (1928); Tavani 1969: 157; D'Heur 1974: 5, dove l'autore rinvia fra l'altro a una sua comunicazione presentata nel 1972 al "X^e Congrès international arthurien" di Nantes.

La lettura comparata delle rubriche cui si affiancano i numeri 1, 2, 3, 4, 5 della *Tavola* e di quelle che in *B* precedono i testi corrispondenti mi suggerisce alcune osservazioni:

- a) La lunga rubrica relativa al primo *lai* è stata riportata dal Colocci nella *Tavola* in versione italiana, con qualche parola rimasta tale e quale e in più con alcune omissioni. Si può pensare che, per affrettare la copiatura, Colocci abbia espunto le parole *Este lais fez* ritenute superflue in una rubrica che dovrebbe offrire subito il nome del primo autore del catalogo e che, essendo la *Tavola* per l'umanista un semplice strumento di lavoro, egli non si sia preoccupato eccessivamente della fedeltà della traduzione. Così si spiegherebbero la presenza dell'espressione portoghese "en sa busca", l'assenza della frase relativa alla bellezza d'Isotta e altre stranezze giustamente rilevate da V. Bertolucci (1972: 202-203). Nel copiare la didascalia che precede il secondo *lai*, Colocci avrebbe sveltito ancor di più la sua trascrizione limitandosi a riportarne, sempre in italiano, le parole considerate essenziali.
- b) Nessuna divergenza tra il canzoniere e la *Tavola* per quanto riguarda la postula *Tristan Iseu .i.sotta* scritta dal Colocci sopra la didascalia di *B*. È evidente infatti che l'annotazione, che Pellegrini sembra considerare una rubrica attributiva (1959: 194 e 198-99), deve essere invece inclusa tra quelle postille

che rivelano l'attenzione dell'umanista a certe equivalenze linguistiche, qui tra il portoghese *Iseu* e l'italiano *Isotta*.

- c) Il primo disaccordo tra la *Tavola* e *B* si potrebbe invece riscontrare ai *lais* n° 4 e 5. Nel codice infatti il testo n° 4 non ha nessuna intestazione e il 5° reca, sopra una didascalia di cinque righe dove si legge *Este laix fezêro dôzêlas* ecc., il nome *Don T'stan* scritto dal Colocci. Essendo azzardato formulare congetture per spiegare l'anomalia, mi limiterò a segnalare che la numerazione dei testi n° 5 in *B* è stata corretta da Colocci: il 5 appare infatti scritto su precedente 4 (come 6, 7, 8 scritti su 5, 6, 7). Inoltre la *Tavola* presenta, a fianco di "5. Don Tristan", la precisazione "per Geneura", ed un uguale appunto "Geneura" è stato registrato in *B* dallo stesso Colocci. È verosimile che possa esistere una qualche interdipendenza tra questa serie di fatti.

2

Leggo "Maroont" intendendo il segno abbreviativo che sormonta il secondo *o* come segno di nasalità (*Maroont* per *Maroolt*). Per le varie grafie del nome nel portoghese medievale, vedi *CA*: II, 498-99.

12

Dopo la rubrica "Don Tristan per Geneura" scritta in corrispondenza del n° 5, segue nella *Tavola* "Diego Moniz" affiancato dal n° 12. In *B*, non solo la serie dei testi assegnati a questo autore incomincia con il testo n° 8, ma vi è prima di Diego Moniz un altro trovatore, Ayras Moniz d'Asme, cui sono attribuiti i testi 6 e 7. Per il silenzio della *Tavola* sul trovatore Ayras Moniz d'Asma (nome che Colocci stesso ha scritto in testa al fl. 11r di *B*), non trovando altra spiegazione che non sia la distrazione dell'umanista, mi limito a registrare il disaccordo tra la *Tavola* e *B*. Per la divergenza circa l'inizio dei testi di Diego Moniz, nel caso che la *Tavola* sia stata compilata su *B*, si potrebbe formulare l'ipotesi che, nel voltare il foglio oggi numerato 11r, Colocci abbia girato due fogli anziché uno, trovando nel verso del foglio seguente (oggi mancante per lacuna) il testo che avrebbe il n° 12 e sarebbe intestato a Diego Moniz. La ripetizione della rubrica attributiva in capo a vari testi dello stesso autore è, come si sa, frequente in *B*.

13-36

Per la mancanza in *B* dei testi assegnati nella *Tavola* a Pero Paez Bazaco, Johan Velaz, Don Juano, Johan Soarez de Pavia, Pero Rodriguez de Palmeyra, Don Rodrigo Diaz dos Cameyros e Ayras Soarez, cf. in questo lavoro, p. 19.

Dal primo foglio della *Tavola* avvertiamo una procedura che il Colocci adoperò spesso per evitare la ripetizione del nome di un autore registrato in precedenza a poca distanza. Questa soluzione di economia consiste nel tornare indietro e introdurre, sotto il numero in corrispondenza del quale è scritto il nome dell'autore che ricompare, un altro numero, più alto del successivo, corrispondente ad un altro testo o inizio di serie di testi appartenenti all'autore già segnalato. Il segno di riferimento è quasi sempre un tratto obliquo.

72

Del fatto che accanto al nome di Pero Garcia d'Ambroa si trovi il n° 72 anziché 73 si potrebbe dare una spiegazione che presuppone tuttavia come dimostrata la diretta dipendenza della *Tavola* da *B*, e cioè che Colocci, guardando la colonna sinistra del fl. 20v dal quale doveva trascrivere il nome "pero Garcia dambroa", avesse letto i due numeri 72 e 73 e che, per un errore di memorizzazione, avesse scritto il primo invece del secondo. L'errore sarebbe ancora più facile se, come mi pare desumibile da altri elementi della *Tavola*, l'umanista avesse copiato prima il nome dell'autore, registrando poi a sinistra il numero corrispondente al testo ad esso attribuito nel codice.

140

L'assegnazione a Pero Velho de Taveiroos dei testi 140 e 141 è spiegata da J. M. D'Heur (1973a: 30, nota 111-112), come un errore della *Tavola* che Colocci avrebbe commesso basandosi su un dato fornito da *B* (la presenza del nome del trovatore sopra il testo n° 140) senza tener conto di un altro dato e cioè del segno di rimando (una manina disegnata dello stesso umanista) che, secondo J. M. D'Heur, rinvierebbe la rubrica attributiva al solo testo 142. Lasciando da parte il problema dell'esistenza o meno di una divergenza tra la *Tavola* e il canzoniere per l'assegnazione dei testi 140 e 141 (l'interpretazione del segno collociano mi sembra discutibile: la manina potrebbe infatti servire ad additare la *razon* scritta sopra alla cantiga n° 142 per collegarla pure alla rubrica attributiva scritta a sinistra e potrebbe anche non essere un segno di rinvio ma solo un segno di indicazione di qualcosa di *nuovo* come sarebbe forse per Colocci una cantiga

fatta da due fratelli su un argomento non consueto), segnalerò qui il fatto che l'indicazione fornita dalla *Tavola*, anche ammettendo che sia erronea, può trovare una spiegazione nella scrittura della rubrica attributiva in capo alla colonna c del fl. 35 del canzoniere.

144

In *B* il primo testo di Martin Soarez ha il numero 143. Per una spiegazione dell'errore commesso dal Colocci nella *Tavola*, vedi J. M. D'Heur (1974: 22-23): da notare la coincidenza, ivi messa in rilievo, della grafia *Maram* nella *Tavola* e nel primo verso della seconda strofa della tenzone.

151-173

Il numero 173 scritto sotto 151 e affiancato dal consueto segno di rimando corrisponde a un testo preceduto da una lunga *razon* (riferita però alla cantiga “de cima”) che si trova trascritta in *B* di mano dei Colocci.

182

Nella *Tavola* Colocci ha tralasciato di copiare il nome del trovatore Nuno Rodriguez de Canderey, al quale sono attribuiti in *B* i testi 180, 181 e [181 bis]: un'omissione che Molteni aveva già segnalato nella notizia sul ritrovamento del canzoniere *B* (1878: 191).

183

Dubito che con il segno che investe la parola “Tornel” Colocci volesse depennare questo elemento del nome del trovatore. Il mio sospetto trae origine da due fatti: 1) il confronto con le cancellature presenti nella *Tavola*, tutte eseguite a mezzo di uno o vari tratti orizzontali molto decisi (vedi fl. 301r, 302v, 305r, 305v, ad es.); 2) la lettura dell'indicazione “641 Nuno fernández Torneol s^a” (fl. 302r) dove il *supra*, rinviando al nostro 183, rispecchia quasi sicuramente da parte del Colocci un'identificazione tra le due rubriche. Anche se il dubbio sussiste e il segno è equivoco, io credo che esista un rapporto tra questo e il segno presente in *B* e che pertanto si tratti di un segno di richiamo.

224

Prima di Johan Nunez Camanez, in *B* compare il nome di Pero Garcia Burgalês, autore dei testi 186 [bis]-189 [bis] e 190-223: Colocci non l'ha riportato nella

Tavola e questa svista, già segnalata dal Molteni (cf. qui sopra, al n° 182; 1878: 191), crea un'altra divergenza di attribuzione. Vedi in proposito J. M. D'Heur (1974: 31-32): ma la spiegazione ivi proposta, e cioè che, a causa della ricorrenza della postilla *tornel* (*tornell*, *tornello*) in questa sezione del codice, lo stesso Colloci, rileggendo più tardi le proprie rubriche, avrebbe assimilato anche questo *Tornel / Torneol* ad un *tornel* "ritornello" attribuendo tutti i testi 183-223 ad un "Nuno fernández tout court", sebbene suggestiva, non mi sembra sufficientemente documentata per quello che concerne l'omissione del nome-rubrica "pero Garcia burgales", che a mio avviso l'umanista avrebbe semplicemente omesso di trascrivere per svista o dimenticanza.

267

Una lacuna sofferta da *B* ci ha privato di una parte della serie dei testi assegnati nella *Tavola* a Vasco Gil, degli interi gruppi attribuiti a Gonçal'Eanes do Vinhal e a Johan d'Avoyne e dei primi testi appartenenti a Johan Coelho. Per questa mutilazione di *B*, vedi in questo lavoro p. 19.

369

Dopo aver scritto 369 prima di 367, Colloci ristabilisce l'ordine progressivo a mezzo delle lettere *b* e *a*.

367

Per la grafia "Vasconzelhos" da notare la concordanza con il canzoniere *B*.

375

Un'altra concordanza tra la *Tavola* e *B* per la grafia "Besteyro". Integro la *s* finale sulla base di 729 dove è chiaro "Beesteyros" e anche sulla base di toponimi in cui compare la forma plurale.

394

Prima di Sancho Sanchez, in *B* compare il nome di Pero Barroso scritto dal Colloci sul margine destro del fl. 88r in corrispondenza della cantiga 392. L'umanista non ha segnalato questo cambiamento d'autore nella *Tavola*.

397

Colocci ha tralasciato di riportare nella *Tavola*, prima del nome di Men Rodriguez Tenoyro, quello di Don Afonso Lopez de Bayam da lui stesso scritto in *B*, al fl. 88v sopra il testo n° 395. Ancha questo mancato cambiamento d'autore origina un conflitto d'attribuzione tra la *Tavola* e *B* che interessa i testi 395 e 396.

398-404

Scrivendo 404 sotto 398, Colocci ha voluto riportare nella *Tavola* un altro numero di riferimento che corrisponde a quello del testo di *B* sopra il quale è ripetuta la rubrica attributiva.

405

L'indicazione fornita della *Tavola* contiene due errori: 1) il numero 405 come inizio della serie dei testi assegnati a Don Afonso Sanchez, la quale in *B* inizia da 406; 2) la postilla storico-letteraria che identifica Dom Afonso Sanchez, figlio bastardo di Don Denis, con Don Afonso IV, figlio anch'egli del Re trovatore. Per il primo errore trovo convincente la spiegazione di J. M. D'Heur secondo la quale Colocci avrebbe scritto 405 anziché 406 per un automatismo determinato dal numero precedente e cioè 404 (1974: 24). L'errore storico-letterario commesso dall'umanista confondendo Afonso Sanchez con il re Afonso IV e attribuendo a questo doti poetiche che la tradizione manoscritta dei canzonieri portoghesi non documenta, trova riscontro in T. Braga (1878: LXVIII), ma è già denunciato da *CA*: II, 25, 46 e 275, n. 4.

434

Tra i nomi di Estevan Fayan e Fernan Velho trovasi in *B* il nome di Johan Vasquiz scritto dai Colocci in due righe sul margine esterno in corrispondenza del testo 430. Colocci non ha trascritto il nome nella *Tavola*, per cui c'è una divergenza rispetto a *B* che interessa i testi 430 a 433.

449

Il rimando a Bembo si riferisce al canzoniere provenzale *K* (Naz. Parigi Franç. 12473) che fu posseduto dal Bembo e conserva le poesie provenzali di Bonifacio Calvo (Pelaez 1897: 44). Colocci ebbe la tavola di questo canzoniere mandatagli dal Bambo, come risulta da una lettera di F. Orsini a G. Pinelli (Debenedetti 1911: 80).

455

In questa rubrica vamo distinte tre parti: “o Con don Gon^o”, corrispondente alla rubrica attributiva che precede il testo 455 di *B*; l’aggiunta “o Conde dó Goncalo Garcia ã cas do Rodrigo Sanchez” fatta in un secondo tempo di sulla *razon* “*Esta cantiga de Cima...*” ecc.; infine la postilla filologica suggerita dal nome “Codorniz” che pure figura nella suddetta *razon*.

456

Anche questa rubrica ha tre elementi: il nome dell’autore come figura in *B* (con due differenze minime: *il* anziché *el* e *Rei* anziché *Rey*); una prima postilla di Colocci circa il re “Affonso de Leon” in cui egli crede di poter ravvisare Alfonso II d’Aragona; e una seconda postilla, filologica, rivelatrice dell’attenzione del postillatore a un problema attributivo risultante della presenza nel codice di due rubriche discordi.

Per l’errata identificazione di “Affonso de Leon” con Alfonso “di Ragona figlio di Berenghieri” vedi S. Pellegrini (1959: 82, n. 16) e la bibliografia ivi citata. Penso che il riferimento al Bembo più che riflettere un’opinione espressa dal Cardinale in merito al nome del trovatore si debba interpretare come un rimando del Colocci alle *Prose della Volgar Lingua* in cui Bembo parla di Re “Alphonso d’Aragona figliuolo di Ramondo Beringhieri” (Bembo 1525: fl. VIII).

Sulla seconda postilla vedi pure S. Pellegrini (1959: 80-82 e 89-90), dove l’autore propone la seguente lettura interpretativa: “Alla riga 3 della notazione è da intendere: *Alia lectio in portugal[ensi]*, sottintendendo codice: *B* o altro. Con *de ponit* il Colocci rese l’abbreviazione *derôit* (= de Portugal; cf. più avanti, 5) del codice”.

467

Il rimando al “mio lemosino” si riferisce al canzoniere provenzale *M* (= Naz. Parigi Franç. 12474), posseduto dal Colocci e da lui ripetutamente citato con questo nome. Intendo la postilla in questo modo: “nel mio lemosino, al posto di re di Castella figura del pari più spesso re Affonso de Castella et Leon”.

607

La rubrica corrisponde a quella che il copista ha trascritto in *B*. Nel catalogo però l’espressione “que vençeu” appare in italiano e il nome del re viene scritto “Alfonso” con la *l* aggiunta sopra al rigo. Viene da pensare che Colocci avesse scritto

prima “Affonso” come aveva fatto nelle rubriche 456 e 467 e che, avendo poi notato la forma “Alfonso” presente nel codice, avesse aggiunto la piccola *l*.

608

In *B* la rubrica corrispondente è “O Conde dō Pedro de Portugal: o Conte dō pedro”: da notare quindi che l’indicazione fornita, dalla *Tavola* rappresenta una riduzione rispetto a quella presente nel canzoniere.

619

In *B*, prima di Estevan da Guarda, compare un’altra rubrica attributiva, “Steuam fernández del vas”, scritta dall’umanista in testa alla colonna *c* del fl. 135. Colocci non ha registrato questo nome nella *Tavola* e l’omissione determina un’altra discordanza tra l’indice e il canzoniere, la quale investe i testi 615, 616, 617 e 618. L’ipotesi avanzata da J. M. D’Heur (1974: 32) che Colocci abbia deciso di non trascrivere il nome del trovatore perché esso si applicava “à une pièce perdue” non mi sembra accettabile in quanto la rubrica concerne i testi che seguono, i quali sono quattro.

627

In *B* la serie dei testi assegnati al trovatore che Colocci registra nella *Tavola* con un semplice “Ro” inizia dal n° 626: un’altra divergenza quindi da aggiungere a quelle enumerate da Tavani (1969: 123). Nel fl. 137v di *B*, sopra al testo 626, c’è infatti questa rubrica di mano del copista: “Esta ffolha adeant sse cómeça As cantigas damigo q̄ ffezeron os cautllos & o p̄mexo he fernã Rrodriguic de calheyros”. Colocci, che ha segnato la rubrica collegandola al testo 626, non ha tenuto conto del nome del trovatore ivi presente, e siccome il copista l’aveva ripetuto fuori posto, tra la prima e la seconda strofa della cantiga 627, egli l’ha depennato trasferendolo, sotto la forma “Ro”, prima nella riga che separa il testo 626 dal 627 e poi anche sopra ai tre testi successivi. Questo intervento potrebbe spiegare l’errore della *Tavola*, la quale invero sembra rispecchiare l’operato dell’umanista nel codice. Resta da spiegare la sbrigativa maniera di abbreviare un nome così lungo come Fernan Rodriguez de Calheyros. Evidentemente Colocci non l’avrà notato scritto per intero nella suddetta *razon*: il compendio “Ro” deriva dalla seconda rubrica attributiva “Rrodriguē de Calheyr^o”. Ma né il codice né la *Tavola* hanno esempi di abbreviazioni così ridotte. Nel catalogo io trovo “Jo” per “Joan”, “Gon^o” per “Gonçalo”, “V^{co}” per “Vaasco” e “St̄” per “Stevam”,

oltre all'ambiguo "A°" del n° 886 che tanto può risolversi in "Affonso" come in "Alvaro". Tutte queste abbreviazioni corrispondono però a nomi di battesimo e sono poi seguite da uno o due cognomi, per cui la presenza di questo "627 Ro" diventerebbe un po' strana se non si tenesse conto di tre fatti: 1) che il "Ro" compare anche nel canzoniere *B*; 2) che nel suo codice l'umanista adopera le soluzioni più svariate; 3) che un'abbreviazione abbastanza simile si riscontra pure nell'indice di autori, collociano, e nel canzoniere Vat. lat. 3793: "Mō" per "Monte Andrea" (vedi in questo lavoro, p. 14).

633

L'abbreviazione di *supra* rimanda al n° 79.

641

Il *supra* rinvia al n° 183 (cf. nota a questo numero).

656

Il rimando si riferisce al n° 175.

664

Il rinvio si riferisce alla rubrica n° 267.

665

A giudicare dalla successione dei numeri nella *Tavola* si conclude che, in questa sezione del canzoniere, a Vasco Gil spetti un solo testo, il 664, poiché il 665 è assegnato a Dom Johan d'Avoyrn. In realtà sono invece due i componimenti del primo trovatore e la serie attribuita al secondo inizia da un testo numerato sì 665 ma per ripetizione del numero.

706

Per lapsus Monaci ha scritto 707 anziché 706 e l'errore è ripetuto dai Machado (Paxeco/Machado 1949-1964: VII, 271) e da Tavani (1969: 123); il lapsus è segnalato da J. M. D'Heur (1974: 25).

Dopo Estevan Reymondo e prima di Gonçal'Eanes do Vinhal, compare in *B*, nel recto del fl. 154, il nome di un altro trovatore, "Don Fernâdez Cogominho", scritto dal Colocci. L'umanista non l'ha trascritto nella *Tavola*, per cui

tra essa e il canzoniere *B* esiste un'altra divergenza d'assegnazione che coinvolge i testi 702-705.

726

La trascrizione “Vascon cel^hos” con l'aggiunta di *h* sopra al rigo confrontata con la grafia “Vascó cel^o” presente in *B* potrebbe destare qualche perplessità. Forse l'aggiunta della *h* è stata suggerita a Colocci dalla rubrica n° 367 dove egli aveva scritto “Vasconzelhos”.

780

Colocci ha scritto 780 dopo 781, ristabilendo in seguito l'ordine progressivo a mezzo delle lettere *a* e *b*. La scrittura del fl. 167r di *B* potrebbe spiegare la svista e la successiva correzione fatta da Colocci nella *Tavola*. Dopo aver scritto “779. S̄. (?) de Guarda”, l'umanista sarebbe stato attratto dalla rubrica scritta a destra e solo dopo si sarebbe accorto che nella colonna *a*, sotto il testo di Estevan da Guarda, c'era una cantiga appartenente a Pero d'Ornelas. Questa spiegazione presuppone naturalmente come dimostrata la diretta dipendenza della *Tavola* da *B*.

828

Il fatto che la prima trascrizione “pedramsalaz”, che Colocci ha cancellato con un tratto di pena, non sia affiancata dal corrispondente numero e che questo venga invece scritto in corrispondenza della seconda trascrizione mi induce a pensare che per lo meno in alcuni casi il dotto trascrittore copiasse prima i nomi e solo dopo i numeri.

838

Per l'errore *Pero* per *Pae*, comune alla *Tavola* e a *B*, cf. in questo lavoro p. 16.

848

In *B* troviamo *irmão*; la forma *Armano* della *Tavola* sta forse per *irmano*.

886

Sullo scioglimento dell'ambigua abbreviazione *A^o*, presente pure in *B*, cf. *CA*: II, 467 e Stegagno 1968: 227.

[924]

Interpreto la mancanza della cifra numerica in corrispondenza del nome del trovatore come un altro indizio a rafforzare la mia ipotesi che Colocci scrivesse prima i nomi e dopo i numeri: ciò che potrebbe spiegare altre distrazioni del trascrittore.

936. 937

A questo punto la *Tavola* presenta una divergenza rispetto a *B* che dà luogo a due problemi di attribuzione. Problemi di non facile formulazione, data la presenza e nella *Tavola* e nel canzoniere di certi segni colocciani non leggibili alla prima occhiata. In *B*, nel ff. 200v, sopra al testo 935 compare la rubrica “Pero añs marinho filho de Johã rrs^e de Valadares”; nello stesso foglio, il testo 936 è intestato a “Sancho Sanchez cligo”, nome che appare nel margine esterno scritto dal Colocci in due righe racchiuse per mezzo di due tratti orizzontali e uno circolare; a destra del numero 936 Colocci ha disegnato un segno di rimando, il quale, ripetuto in fondo al foglio, segna la *razon* dove “esta cantiga” viene attribuita a “pere añs Marinho”. Nel ff. 201r, in testa alla cantiga n° 937, troviamo la rubrica “Sancho Sanchez cligo”.

Cerchiamo di leggere queste indicazioni, iniziando da quella contenuta nella *razon*. Quase è la cantiga che Per'Eanes Marinho “fez per saluar outra que fez Jo. Ayras de Santiago”? Confrontando il testo n° 935 con la cantiga di Johan Ayras “Dizen, amigo que outra senhor” (V594) riferita nella *razon*, vediamo che “esta cantiga” è proprio il componimento numerato 935. Circa lo spostamento nel margine esterno della rubrica appartenente al testo 936, è chiaro che esso fu determinato dal fatto che Colocci aveva già utilizzato il piccolo spazio lasciatogli dal copista disegnandovi il suddetto segno di rimando. Per cui i testi conservati nei ff. 200v-201r hanno nel codice le seguenti assegnazioni:

- 935. Per'Eanes Marinho
- 936. Sancho Sanchez clérigo
- 937. Sancho Sanchez clérigo

mentre dalla *Tavola* risulta la seguente indicazione:

- [935. Pae de Cana]: implicitamente, dato che il cambiamento d'autore avviene solo col n° 936
- 936. Sancho Sanchez clérigo
- 937. Per'Eanes Marinho

La divergenza interessa dunque i testi 935 e 937 (con i successivi fino a 942).

Come spiegare questo disaccordo tra i due testimoni? J. M. D’Heur (1974: 25-26), richiamando l’attenzione su di un tratto obliquo “qui dans la *Liste* précède le nom” [Per’Eanes Marinho] e che egli interpreta come un segno di interversione applicabile al nn. 936/937, sostiene che la vera indicazione della *Tavola* sarebbe

936. Per’Eanes Marinho

937. Sancho Sanchez clérigo

donde la divergenza tra la *Tavola* e *B* interesserebbe non le cantigas 935 e 937 (con le successive fino a 942) ma i testi 935 e 936. Per quello che riguarda l’attribuzione di quest’ultimo, J. M. D’Heur pensa che l’errore sia dovuto al segno di rinvio disegnato precisamente a destra di 936. Una spiegazione molto acuta che sostituisce con vantaggio quella avanzata dallo stesso studioso nella sua “Nomenclature des troubadours” (1973a: 37, nota 938), e che sarebbe interamente soddisfacente se non ci venisse il dubbio che il tratto obliquo presente nella *Tavola* non abbia il significato attribuitogli da J. M. D’Heur.

942-1004

Il numero 1004, presumibilmente aggiunto in un secondo momento dopo che Colocci aveva scritto tutte le cifre fino a 1003, segna l’inizio di una seconda serie di testi attribuiti a Johan Ayras de Santiago (da 1004 a 1052). Di questo gruppo, i testi 1004 a 1012 mancano in *B* per lacuna dovuta a mutilazione che si pensa il codice abbia sofferto dopo la compilazione della *Tavola* (cf. in questo lavoro p. 19).

977

In *B* la serie dei testi assegnati a Fernan Padron inizia da 976. Nel fl. 211r ci sono due rubriche attributive: “Rod’gue anes Daluares” in testa al n° 975 (di cui il copista in questo luogo ha trascritto solo la prima strofa) e “Fernam padrom” scritto sopra al n° 976. Nel compilare la *Tavola*, Colocci ha fatto due errori: 1) ha copiato il nome di Fernan Padron e solo dopo si è accorto della presenza del nome di Rodrigu’Eanes d’Alvarez; 2) nell’anteporre il numero corrispondente alla prima rubrica egli ha scritto 977 anziché 976. Avvertito il primo lapsus, l’umanista l’ha corretto, facendo ricorso alle consuete lettere *a* e

b. Il secondo errore è rimasto. Per una spiegazione di questo errore vedi J. M. D’Heur (1974: 27).

999

Per lacuna, in *B* la cantiga 1001 è ora incompleta e manca completamente il testo 1002 (cf. nota 942-1004).

1003

Anche questo testo, per lo stesso motivo, manca in *B*.

1076

Omissione della *Tavola* per il nome di Diego Gonçalvez de Montemoor-o-Novo, autore della “pregunta” conservata nel fl. 228r di *B*. Questo silenzio dell’indice collociano potrebbe trovare spiegazione in tre elementi ricavabili dal canzoniere: 1) il testo non vi è preceduto da rubrica attributiva indipendente dalla *razon* dove il nome del trovatore é consegnato; 2) forse Colocci non avrà neanche letto questa *razon*, avendola scambiata per una seconda fiinda della cantiga precedente (vedi la postilla “9gedi: 2” e il segno verticale tracciato dall’umanista al lato della *razon* come al lato della vera fiinda); 3) la cantiga non ha numerazione. Cf. in proposito J. M. D’Heur (1974: 32). (Non sono d’accordo con l’autore quando afferma “Elle [la pièce] a été confondue, ou mieux n’a pas été discernée à la suite de la pièce 1075”. Che Colocci l’abbia individuata lo prova la postilla “Xij syl”).

1091

Per la concordanza tra *B* e la *Tavola* sull’assegnazione dei testi 1076-1090 al trovatore Juyão Bolseyro, cf. in questo lavoro p. 17.

1102

Scrivendo il numero 1115 sotto 1102 Colocci evitò la ripetizione del nome del giullare Lourenço dopo la rubrica numerata 1112.

1103-1110

Da notare che, scrivendo il numero 1110 sotto 1103, Colocci registrò nella *Tavola* un testo che manca in *B*: il copista infatti, pur avendo ripetuto la rubrica

attributiva, non copiò il testo e Colocci, che segnalò la lacuna nel codice, vi scrisse comungue il n° 1110.

1111

In questa sezione, la *Tavola* assegna a Galisteu Fernandiz un unico testo e il confronto con *B* pare dargli ragione. In realtà però nel codice, dopo le due strofe della cantiga 1111 e i due spazi vuoti segnalati da una croce, troviamo un altro testo, acefalo. Colocci, che aveva numerato il testo 1110, totalmente mancante (cf. nota precedente), non ascrisse nessun numero a questo secondo componimento che invece manca soltanto del 1° verso e di parte del secondo.

1118

La notazione dei tre numeri, 1119, 1120 e 1121, corrisponde ad altrettante rubriche attributive scritte dal copista in *B*.

1128

Il numero 1133 scritto dal Colocci sotto 1128 corrisponde ad un frammento intestato da rubrica attributiva.

1142

Con i numeri 1144, 1146 e 1147, Colocci segnala tre cantigas nel cui *incipit* compare il nome di San Servando. Le cantigas d'amigo del trovatore, in *B*, vanno da 1142 a 1147[bis]. Il cambiamento d'autore al n° 1148 della *Tavola* (in realtà, 1148[bis] rispecchia quindi la situazione creata nel codice a causa della ripetizione dei numeri da 1143 a 1152 (cf. in questo lavoro p. 15).

1148

Con il n° 1152, scritto sotto 1148, Colocci registra nella *Tavola* il testo sopra al quale il copista di *B* ha ripetuto la rubrica attributiva. L'appunto "el re di portogal" è preso dal 1° verso della cantiga n° 1153, dove l'umanista ha sottolineato "Rey de portogale".

1165

Le due grafie "bo sseyro" e "bol sseyro" traducono l'incertezza del Colocci di fronte a un nome che il copista di *B* ha trascritto in tre modi: "bol sseyro" sopra al testo 1165, "lol sseyro" (depennato dall'umanista) tra la prima e la seconda

strofa di 1176, e “belsseyro” (con la prima *s* aggiunta) in capo alla tenzone 1181. L’indicazione “Joham Soarez” segnala il testo 1181, una tenzone tra Juyão Bolsseyro e Johan Soarez. Colocci non ha però scritto nella *Tavola* il numero della tenzone, come invece ha fatto per le rubriche n° 969, 1389, 1494 o 1508.

1184

Prima di Pero Meōgo compare in *B* il nome di Martin Campina, scritto dal copista in testa alla cantiga 1182. Colocci non l’ha trascritto nella *Tavola*.

1190

Registrando di nuovo il nome di Pero Meogo, la *Tavola* segue *B*, dove la rubrica attributiva è ripetuta sopra al testo 1190.

1200

L’insolita grafia del copista in *B* è rispecchiata dalla scrittura di Colocci nella *Tavola*: nel canzoniere troviamo infatti “Nuno” scritto con una iniziale che assomiglia a un *h* minuscolo con una lineetta verticale sopra all’ansa, carattere che nell’indice appare disegnato con due anse, l’una sopra l’altra.

1208

Il n° 1213 scritto sotto 1208 corrisponde alla ripetizione in *B* della rubrica attributiva.

1219

La lezione manoscritta, nella *Tavola* come in *B* e *V* (“Pedren” o “Pedrem”) è forma abbreviata di Pedr’Eanes o Pedr’Enes (?), per cui cf. rubrica 828. Vedi anche Reali (1962: 168).

1221. 1222. 1231

I tre numeri registrati in colonna corrispondono a testi che in *B* recano una rubrica attributiva.

1250

Errore della *Tavola* per l’inizio del gruppo dei componimenti assegnati in questa sezione al giullare Lopo. Nel ms. *B* la serie inizia dal testo 1248, il quale reca l’intestazione “Lopo jograr” di mano del copista. Colloci, che ha parzialmente

sottolineato la parola “jograr”, riportandola in un appunto, “jograr as”, scritto nel margine inferiore, non ha registrato nell’indice questo numero, bensì il 1250, sopra al quale il copista aveva ripetuto la rubrica attributiva. Non trovo soddisfacente la spiegazione di J. M. D’Heur per questo lapsus del Colocci, secondo la quale la *Tavola* non si distaccherebbe da *B* perché con il *supra* della rubrica Colocci rimanderebbe alla cantiga 1248 di *B* (D’Heur 1974: 27-28): sarebbe strano che l’umanista rinviasse ad un numero che non è segnato nel catalogo. Il *supra* rimanda invece alla rubrica “1112 Lopo + po jograr” scritta nel recto dello stesso foglio 304.

1266

Per il problema della confusione nella grafia di *B* tra *i* e *r* cf. Tavani 1963a.

1267

Nel caso che, per altre vie, risulti confermata l’ipotesi che *B* sia il manoscritto sul quale è stata compilata la *Tavola*, l’erronea lezione “Cauça” per “Cangas” si potrebbe spiegare a partire dalla forma che questo nome presenta nel canzoniere. Colocci avrebbe infatti confuso *n* con *u* e inoltre si sarebbe lasciato fuorviare dallo spostamento della *s*, che il copista aveva trasportato sulla *g*: cosicché, tralasciando la *g* e scambiando la *s* per una *ç*, egli ha scritto nel suo catalogo “Cauça”. Si noti pure che Colocci aveva incominciato a scrivere qui il nome di Martin de Ginzo, il quale doveva venir dopo; accortosi dell’errore, l’umanista ha depennato l’elemento già copiato cioè “Martin”. Ma vicino a questo nome, cancellato, non c’è nessun numero, fatto anch’esso che mi sembra appoggi l’ipotesi che Colocci copiasse prima i nomi e solo dopo i numeri corrispondenti.

1270

La grafia “Grizo” rispecchia quella della rubrica che precede *B* 1270, scritta dal copista. Propongo la lettura “Giinzo” partendo dalla lezione del ms. *V* “Giizo” (si sa che questo copista di *B* scambia sovente *i* con *r*) e integrando la nasale mancante.

1287

Prima del trovatore Fernan do Lago compare in questa sezione di *B* il nome di Ayras Paez scritto dal copista in capo al testo n° 1285. Colocci non l’ha trascritto nella *Tavola*, per cui vi è una divergenza d’attribuzione, che incide su i numeri

1285 e 1286. Va però precisato che il n° 1286 non è che la prima strofa di una cantiga di tre stanze (1286-1287) che il Colocci ha diviso in due. Per cui, se la *Tavola* si discosta dal canzoniere per l'omissione del nome di Ayras Paez, essa segue invece il codice per l'errata attribuzione delle due strofe ivi numerate 1287 a Fernan do Lago. Cf. in questo lavoro p. 17 e vedi pure D'Heur 1974: 28.

1304. 1306. 1308. 1309

L'indicazione della *Tavola* "1304. Stevan de Guarda" con altri tre numeri di riferimento (1306, 1308, 1309) e l'avvertenza "et sunt multe", a significare forse perché s'interrompe la segnalazione, trova rispondenza in *B* nella ripetizione del nome del trovatore in testa ai ff. 279, 280, 281, 282.

1323

Nella *Tavola* Colocci assegna al re Alfonso IV, figlio di Dom Denis, i testi 1323-1327. L'errore risulta da una cattiva interpretazione della *razon* che in *B* precede il testo 1323 (ma che in realtà si riferisce al no 1322), per cui Colocci avrebbe capito che "el Rey dom A° filho del Rey do[n] denis" aveva fatto la cantiga invece di aver fatto "caualeyro" il "Vilao Rico q̄ auia nome Roy". Cf. in proposito Paxeco/Machado (1949-1964: VII, 277) e, per una spiegazione più completa, D'Heur (1974: 33-34).

[1330]

Questa rubrica, priva di numerazione, si applica ad una cantiga che in *B* è numerata 1330 ma che in realtà è il 1330[bis]. La ripetizione dello stesso numero, avvertita dal Colocci al momento di compilare la *Tavola*, spiegherebbe, secondo J. M. D'Heur, la decisione dell'umanista di non trascrivere il numero nell'indice (1974: 35). Io sono più propensa a vedere in questa rubrica priva di numero un fatto di distrazione. Una mancanza del resto presente in altro luogo dell'indice (vedi nota al n° 924).

1338

Lias: la *Tavola*, in cui non compare nessun segno abbreviativo di nasalizzazione, conferma la fissazione del nome da parte di M. Rodrigues Lapa (1964 e 1966) di contro alla lettura nasalizzata di S. Pellegrini (1969).

1358

Anche qui, per una cattiva interpretazione della *razon* che precede il testo, Colocci attribuisce al destinatario “Affonseanes do Coton” una cantiga che invece appartiene a Martin Soarez. L'errore della *Tavola* interessa l'assegnazione dei testi da 1358 a 1370. Sul significato di questo abbaglio del Colocci ai fini di un'identificazione di *B* come il codice sul quale Colocci avrebbe compilato la *Tavola* vedi D'Heur 1974: 41: l'errore del catalogo sarebbe infatti per così dire anticipato nel canzoniere quando Colocci, dopo aver letto la *razon*, vi scrive a sinistra “[A]ffonse anes”.

1385

Quanto a “Roy”, per l'esitazione, e quindi la possibile confusione di Colocci tra *x* e *y* (cf. lezione ms.), vedi Stegagno 1968: 23-35, che ha dimostrato come alla base di molte grafie con *x* (come nel caso di *Moxa / Moya*) sia indicabile una precedente *y*.

1390 [bis]

Dopo il testo 1390, *B* esibisce una vasta lacuna (1391-1430), per cui le rubriche numerate nella *Tavola* 1391, 1400, 1403, 1417, 1419, 1423, 1426 e 1428 non possono trovar riscontro nel canzoniere. Ma possiamo, con molte probabilità, ritenere che detta lacuna non si fosse ancora prodotta quando il catalogo fu compilato (cf. in questo lavoro pp. 19-20). Su questo linea di ragionamento mi pare che si possa congetturare che, dopo aver scritto la rubrica 1389, che per lapsus aveva lasciato indietro (cf. nota precedente), Colocci abbia ripreso lo spoglio della serie di testi assegnati in questa sezione del canzoniere a Gonçal'Eanes do Vinhal. Leggendo il nome di Don Arriguo nella *razon* che doveva precedere il testo 1391 (ipotesi confermata dal ms. V), egli trascrisse questo nome affiancandogli il n° 1391, ma, accortosi che la *razon* si riferiva alla cantiga n° 1390, corresse la cifra 1 in O. Il nome “Dom Arrigue” appare nella colonna dei nomi in mezzo a “Goncaleanes” (scritto nella riga superiore) e a “vinhal” (scritto nella riga inferiore e seguito da un segno orientato verso l'alto). Non sembra quindi molto esatta l'osservazione dei Machado “O Cod. V. 3217 toma como autor dom Anrique (irmão de Afonso X)”. La *Tavola* registra per così dire lo schizzo delle indicazioni contenute nella *razon* di V 999 (che Colocci avrà letto in *B* prima che si fosse prodotta la lacuna) e cioè: che la cantiga è indirizzata a “Dom

Arrigue” (scritto nella riga di mezzo) e che l’autore è “Goncaleanes” (scritto nella riga di sopra) “vinhal” (scritto nel rigo inferiore).

1426

Sulla base dell’ipotesi che la *Tavola* sia stata compilata su *B* prima che il codice avesse sofferto la lacuna di cui nella nota 1390[bis], e che *B* coincidesse con *V*, ci sarebbe da registrare qui un’altra inesattezza di Colocci nella *Tavola*, la quale assegna a Pero Garcia i testi 1426 e 1427, mentre dalla testimonianza di *V* possiamo congetturare che ambedue i testi andrebbero sotto il nome di Lourenço. La rubrica “Pero Garcia” in questo luogo dell’indice (sempre in base alla testimonianza di *V*) risulterebbe dalla presenza di questo nome nell’*incipit* di una tenzone tra Lourenço e Pero Garcia (= *V* 1034). Ma il numero della tenzone, se l’ordine dei testi [1424-1427] di *B* era lo stesso dei testi 1032-1036 di *V*, dovrebbe essere 1425 e non 1426, poiché quest’ultimo corrisponde al 1035 di *V* che è una tenzone tra Lourenço e Johan Vasquiz.

1441 e 1440

Passando da 1434 a 1441, Colocci aveva tralasciato due rubriche presenti in *B*: una, “Roy paez de rribela” segnata nella riga e nel margine esterno sopra al testo 1435, l’altra, “Roy paez” scritta in testa alla cantiga 1440. Si è poi accorto della presenza di quest’ultima, trascrivendola fuori ordine cioè dopo il n° 1441; l’altra invece gli è sfuggita definitivamente e così si è stabilito un altro disaccordo tra la *Tavola* e il canzoniere riguardante i testi 1435 a 1439.

1450

Per il possibile abbaglio del Colocci nella lettura di *B*, dal quale sarebbe risultata l’erronea rubrica “1450. Pero Amigo”, vedi in questo lavoro p. 21.

1473

Benché la lezione ms. della *Tavola* e di *B*, con la risoluzione del compendio in *rum*, porti ad una lettura “Vuytorum”, accolgo qui la lettura “Vuyturon” proposta da *CA*: II, 417, n. 1.

1505

Il *supra* rimanda alla rubrica 820.

1508

La tenzone tra Vasco Perez Pardal e Pedr'Amigo de Sevilha in *B* ha il n° 1509. Nella *Tavola* invece Colocci le ha assegnato il n° 1508. Alla spiegazione di J. M. D'Heur, secondo la quale Colocci avrebbe scritto il n° 1508 perché nell'*incipit* del testo corrispondente era scritto il nome di “don Anssur”, sottolineato (1974: 29-30), io solleverei solo la piccola obiezione che il “don Anssur” dell'*incipit* di *B* 1508 compare pure, e anche qui sottolineato, nel capoverso di *B* 1507. Io considererei invece lo scambio tra 1509 e 1508 come un errore di memorizzazione.

1510

La grafia “Scarauugnha” della *Tavola* a confronto col “Esgarauunha” di *B* rappresenta un tipico errore di memorizzazione per cui Colocci pronunciando mentalmente il nome letto nel codice è portato a rappresentarlo secondo le abitudini grafiche della sua lingua.

1512

L'alterazione dell'ordine progressivo (1513 prima di 1512) non è stata avvertita da Colocci.

1533

Per la postilla storico-letteraria di cui risulta un Alfonso IV poeta cf. nota al n° 405.

1543

La grafia della *Tavola* “breseyro” o “breceyro” rispecchia quella che il nome ha nella *razon* che precede il testo n° 1543 di *B*: Colocci ha però scambiato il segno 9 (= us) con o.

1554

Divergenza tra la *Tavola* e il canzoniere *B* per l'attribuzione dei testi 1558, 1559 e 1560 che in *B* sono intestati a “Affonssso meendiz de Beesteyr9”, mentre la *Tavola*, non registrando il nome di questo trovatore dopo quello di Fernan Soarez de Quinhones, assegna implicitamente tutto il gruppo 1554-1560 a Fernan Soarez de Quinhones. L'omissione del nome di Afonso Mendez de Besteyros è stata segnalata da Molteni (1878: 191).

1562

Una rubrica presente nel recto del fl. 326 di *B* assegna a Men Paez un gruppo di cantigas de mal dizer di cui la prima inizia con il verso “Dizerv9 q̄ro comoy chufar”. Per una mutilazione del codice, questo testo così come gli altri due di Men Paez mancano oggi nella tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese. Cf. in questo lavoro p. 20.

1565

Per la mutilazione sofferta da *B*, di cui nella nota sopra, i testi assegnati dalla *Tavola* a Pero Viviaez mancano oggi nella silloge.

1569/1596

Con questi due numeri la *Tavola* segna l’inizio di due serie di testi attribuiti a Pero d’Ambroa. Per la seconda, quella cioè che incomincia da 1596, la coincidenza con *B* è riscontrabile nella rubrica che precede *B* 1596. Il primo gruppo e cioè quello che inizia da 1569, genera invece due osservazioni: la prima riguarda l’assenza nel codice *B* dei testi 1569, 1570, 1571 e parte del 1572, assenza imputabile alla mutilazione di cui nelle due note precedenti; la seconda segnala l’omissione nell’indice, e la divergenza che ne consegue, del nome di Afonso do Coton. La negligenza di Colocci fa che nella *Tavola* i testi 1579-1591, appartenenti di Afonso do Coton, risultino implicitamente assegnati a Pero d’Ambroa.

1599

La ripetizione del nome di Pero d’Ambroa, che Colocci aveva evitato sottoponendo 1596 (numero da cui inizia la nuova serie dei testi del trovatore) a 1569, è qui inevitabile perché Colocci non trova più posto per aggiungere un’altra cifra che a lui servirebbe di punto di riferimento.

1608/1609

Le due rubriche riunite danno il nome di un solo trovatore, Johan Velho de Pedrogaez, autore dei testi 1608 e 1609. Con la divisione del nome, come se di due autori si trattasse, la *Tavola* rispecchia le indicazioni presenti nel canzoniere, con la sola differenza che il ‘De’ della rubrica che precede *B* 1609 si trasforma ora in ‘D.’, quasi fosse l’abbreviazione di ‘Dom’. Per il significato di questa, particolarità dell’indice collociano cf. in questo lavoro p. 17.

Va pure rilevato che tra il n° 1608 e quello precedente, 1604, il canzoniere *B* assegna i testi 1605 e 1606 a “huñ Judeu deluas q̄ avia nom Vidal” e il n° 1607 a un “Fernand”. La *Tavola* invece passa dal n° 1604 al n° 1608 come se i quattro testi appartenessero tutti a Fernand’Esquio. Perciò, ammettendo che il “Fernand” que precede *B* 1607 stia per Fernand’Esquio, esiste una divergenza di attribuzione tra il catalogo e il canzoniere che interessa i testi 1605 e 1606. Si può fare l’ipotesi che nel compilare la *Tavola* Colocci non abbia riletto la *razon* che precede *B* 1605, dove peraltro le parole “Judeu” e “Vidal” sono sottolineate, e che, identificando forse “Fernand” con Fernand’Esquio, ma non essendo abbastanza sicuro dell’identificazione per aggiungere il n° 1607 sotto 1604 (come di norma), egli abbia deciso di passare alla rubrica successiva.

1617

La *Tavola* assegna a Pero Viviaz i testi 1617 e 1618. Un’indicazione che non trova riscontro né in *B* né in *V*. Nel codice vaticano infatti il nome del trovatore precede la cantiga n° 1151 (= *B* 1618) “Vós, que por Pero Tinhoso perguntades, se queredes”, mentre in *B* la rubrica attributiva compare in testa al fl. 345r sopra a un testo acefalo e non numerato di cui il primo verso presente nelle due sillogi è “E pero Deus á gran poder”. Prendendo come punto di riferimento il ms. *B*, le testimonianze dei tre documenti circa l’inizio del gruppetto di testi assegnati in questo luogo al trovatore Pero Viviaz sono: In *B*, inizio da [1616 bis]; nella *Tavola*, inizio da 1617; in *V*, inizio da 1151 (= *B* 1618). Mentre però le indicazioni della *Tavola* e di *V* sono inequivoche, anche se discrepanti, l’indicazione fornita da *B* non é altrettanto chiara. La rubrica attributiva, scritta dal copista in capo ad un testo mancante della strofa iniziale (si noti la presenza, nel primo verso, di una iniziale del tipo capitale semplice contro quella di tipo capitale ornata usata negli *incipit* dei testi successivi) potrebbe infatti riferirsi al testo seguente, che è il primo completo trascritto in questo foglio. Questa interpretazione renderebbe la testimonianza di *B* concorde con l’indicazione dell’indice colocciano, e cioè che i testi di Pero Viviaz iniziano dal n° 1617.

Una supposizione diversa è però avanzata da J. M. D’Heur: “La pièce n’étant pas numérotée in *B*, il est tout naturel que Colocci l’ait rangée dans la *Liste* sous le n° 1617 qui appartient à la pièce suivante, afin de marquer le changement d’auteur” (1973a: 42, nota 1628). E anche questa ipotesi, che vede nell’indicazione fornita dalla *Tavola* un modo adottato dal Colocci per registrare

il cambiamento d'autore avvenuto con un testo privo di numerazione, renderebbe concordi le due testimonianze.

1620

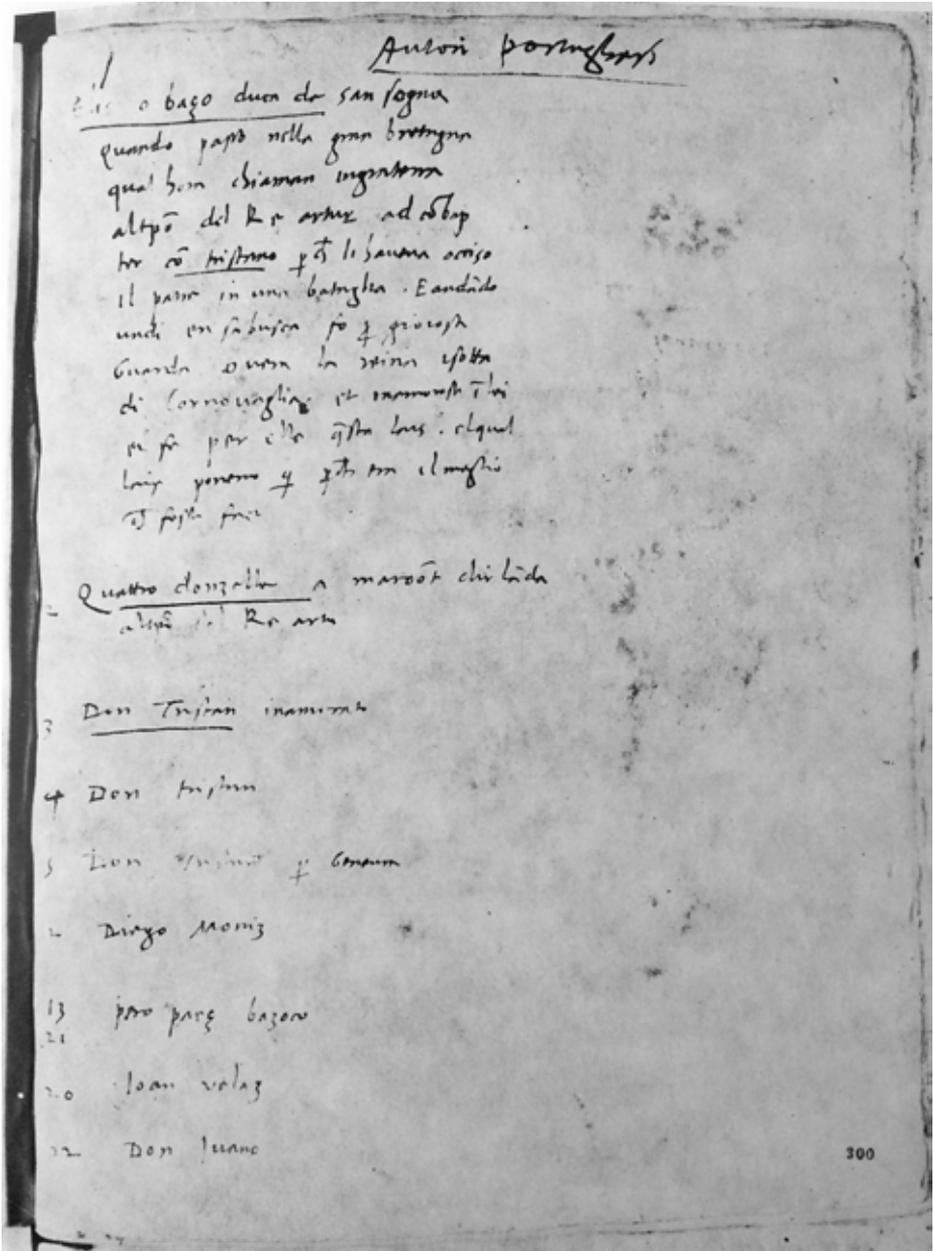
Nella trascrizione di Monaci manca la rubrica "1620 pero viviaez".

1624. 1625

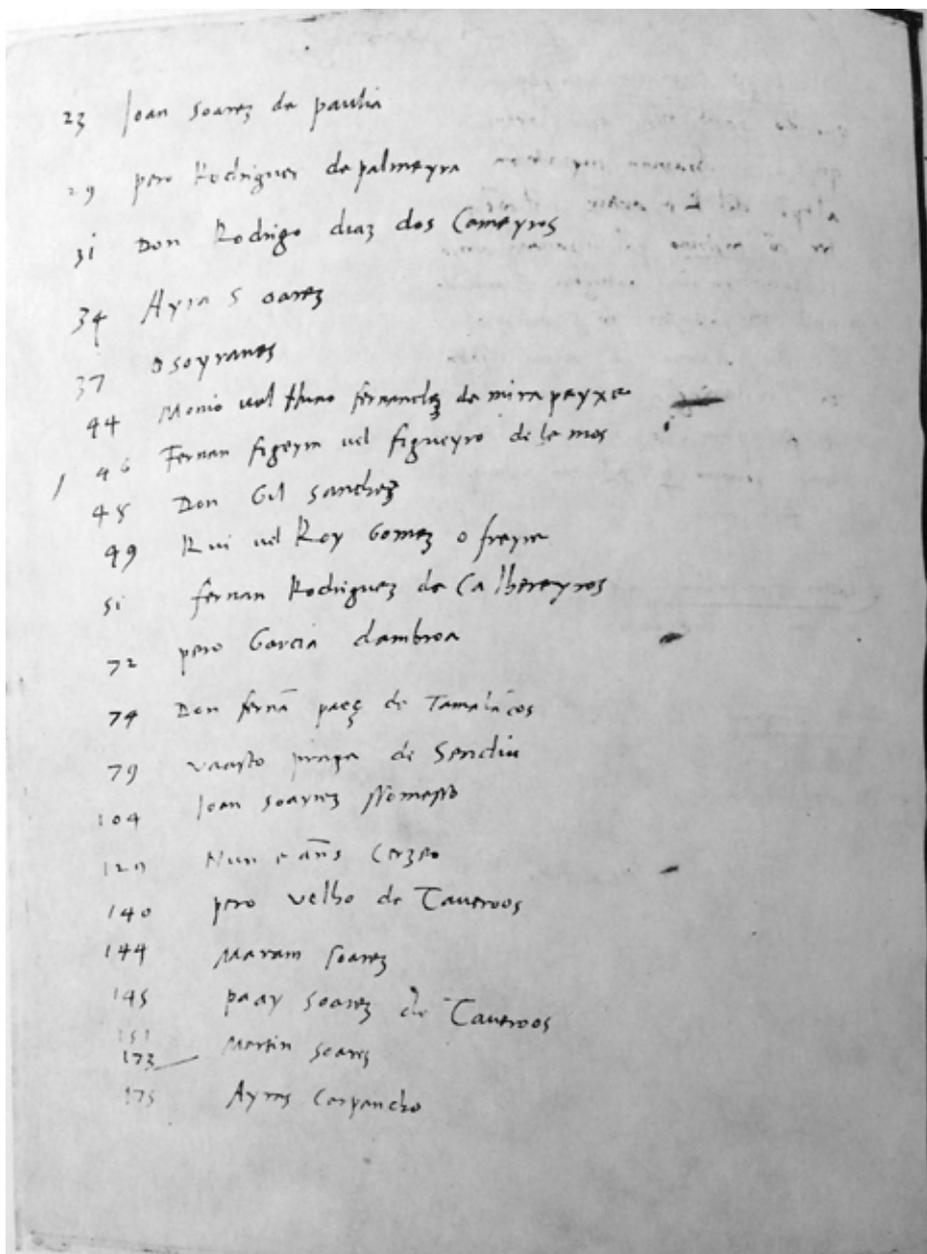
La ripetizione della rubrica attributiva, prima con soli due nomi e poi con tre, coincide con le intestazioni di *B*.

1675

Questa rubrica non trova riscontro in *B*. Il canzoniere s'interrompe al v. 10 della cantiga 1664 (fl. 355v).



1 - Foto Biblioteca Vaticana. Cod. Vat. lat. 3217, fl. 300 r.



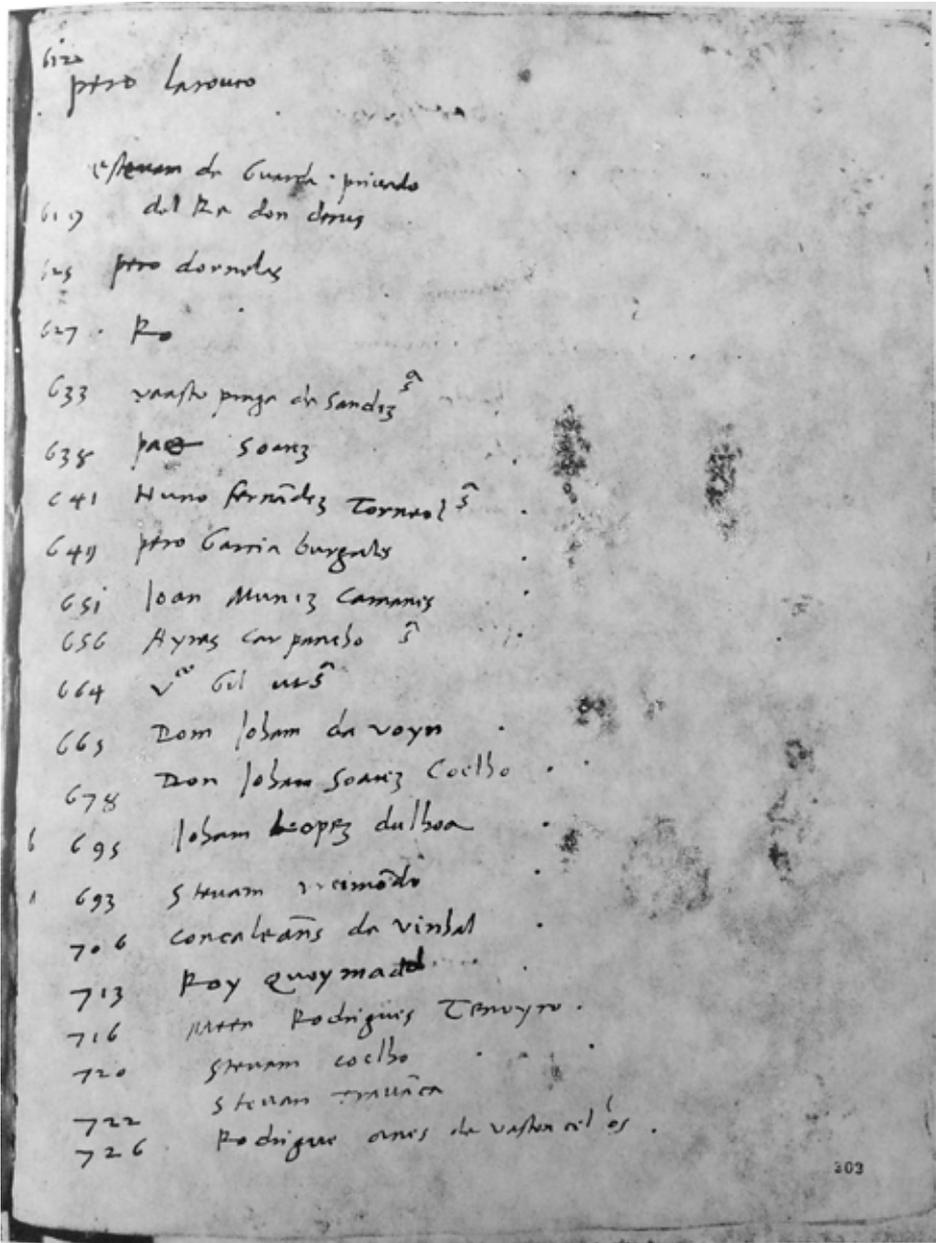
2 - Foto Biblioteca Vaticana. Cod. Vat. lat. 3217, fl. 300 v.

182	Huno yorro	
183	Huno fernandes Torral	
224	Joan Nunes Coimbra	
227	Don fernã Corria e ygoraungra	
244	Joan Colayra	(a 2da ...)
250	Roy eusmarlo	
267	vasto Gil	
284	Goncalves do vintal	
295	Joan da royn	
312	Joan corlho	(a 2da ...)
331	Rodriguez vrelonelo	
337	Roy puez de ribela	
350	Joan Lopez duboa	
361	fernã pã nandez e q. minhe	
364	perro maffredo	(a 2da ...)
367	Rodriguez auz e de fongelbos	
375	Affonso maffredos de bostayro	
383	perro maffredo	
384	Goncalves de Seauyn	
394	sancho Sandez	
397	Mateo Rodriguez Tomoyro	
398	Affonso fernandes caballero	
404		
405	Don Affonso Sanchez fillo de Roy don Dami	alfons. q.
417	Joan de Cast Guy Budo	

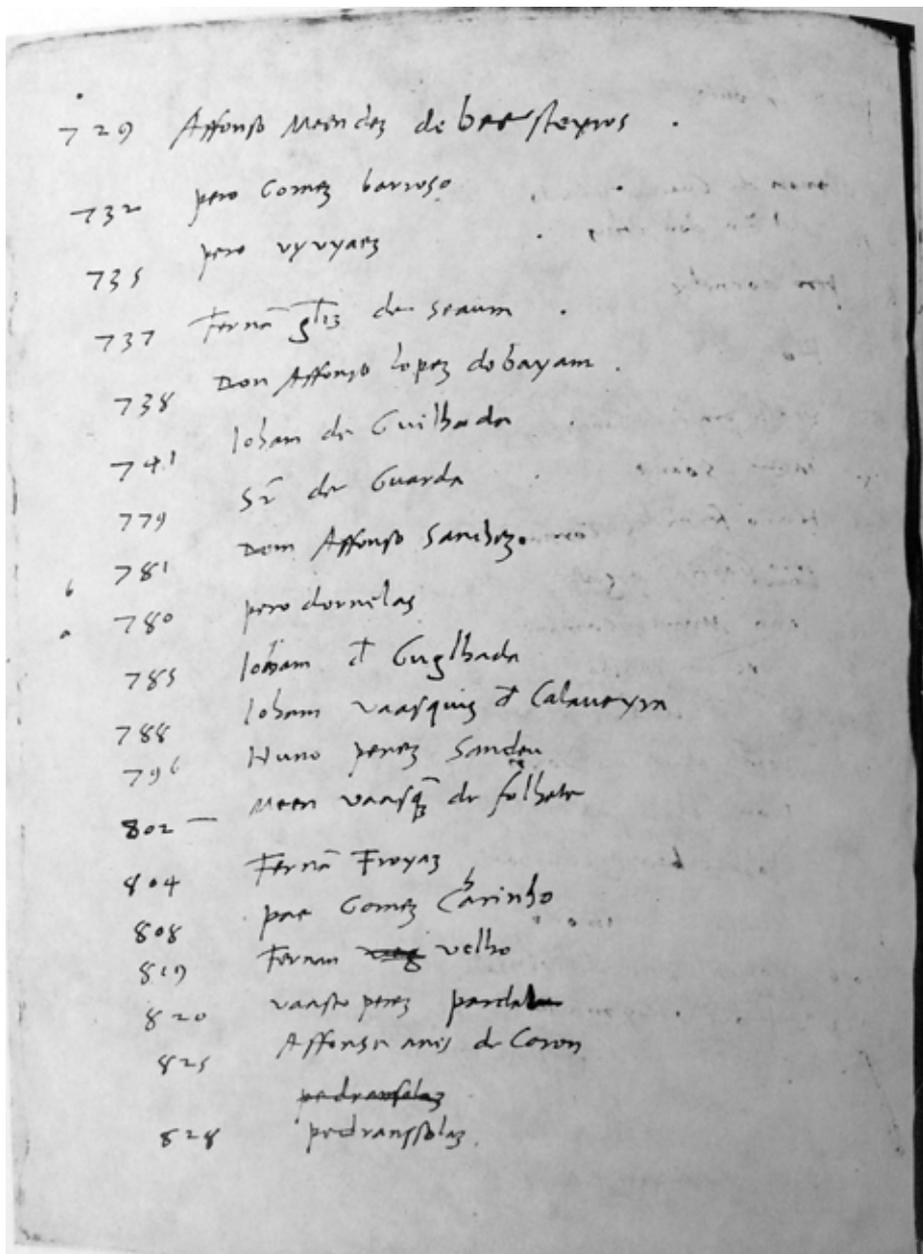
3 - Foto Biblioteca Vaticana. Cod. Vat. lat. 3217, fl. 301 r.

438. Sturam falam
 434 forma velle
 443 Ayres vraz
 447 pero vyvraz
 449 bernifaz de lonen
 nich bambos ^{bernifaz}
 catno di gonon
 451 vante yraz
 6 455 o Cora don Gon^o: conde de conculo Carria i lat do Rodrigo
 454 Don Garcia Maffrey Deixo [Sambor + codurny Colurni
 456 il Rei don Affonso de Leon
 bento dia de Pagan filio de
 Gostignoni
 alia lutha i parragel Rey don Sarris
 duponit
 467 il Rey don affonso de Castella re
 de Leon vider nel mis lousure
 al mudi Castella in sapir alor
 affonso. re Leon
 497 El Rey don domis
 553 Dom Domus Rey di porragal
 575 el Rey don domis
 607 el Rey don Affonso de Castella re de Leon
 q vintu el rey de Galles moris con opedre
 da alom mar apor t Canfa.
 608 el con don pedro dupos lugal

4 - Foto Biblioteca Vaticana. Cod. Vat. lat. 3217, fl. 301 v.



5 - Foto Biblioteca Vaticana. Cod. Vat. lat. 3217, fl. 302 r.



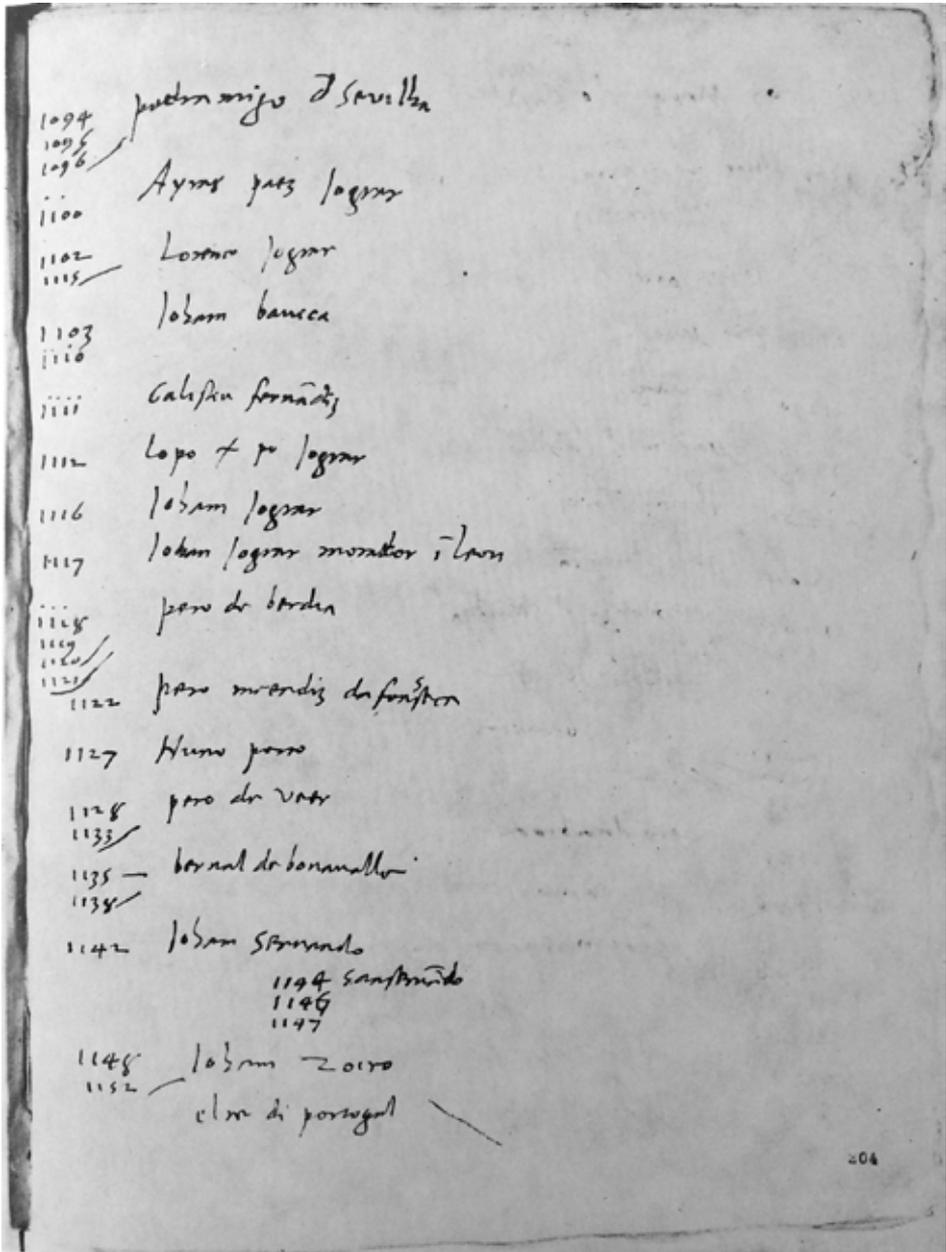
6 - Foto Biblioteca Vaticana. Cod. Vat. lat. 3217, fl. 302 v.

831	João de panto
838	João Gomes Sainho
847	Raimundo Cozalsuis
848	João Garcia Sobrinho dia Nuno anq:
848	Garcia Soares Armado da Mestre Soares
850	vance Rodrigues de Caluclo
852	Mten dinho
853	Afonso puz de bragan
858	Dom mato reis de brityro
859	Dom João de Matadiz d'brityro l' de brando
864	Ayres Munoz tejo
886	Ao Gomes Joaze de Sarrea ad Martin Moxa
887	Martin Moxa
899	Roy fernandiz de stingo
915	Martin Moxa
917	João Guez de jo Carrizo
918	João Guez de jo Carrizo
921	Dom Estevam puz braya
923	Dom Gomes Carrin abate de valledelre

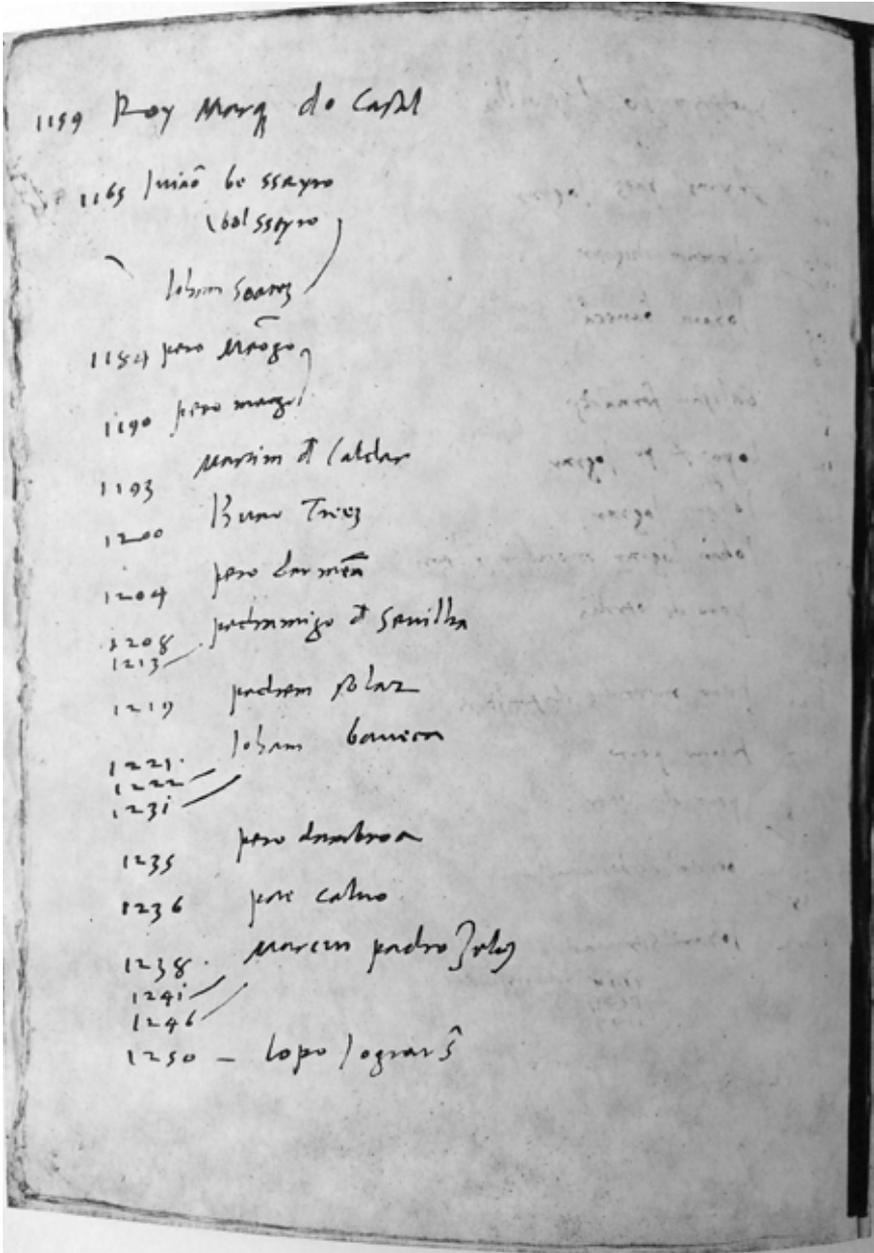
7 - Foto Biblioteca Vaticana. Cod. Vat. lat. 3217, fl. 303 r.

926 Roy fernandiz etigo
par de casa etigo
933 sancho sanchez etigo
936 ptre ans martinio
937 Iohann Ayres burguer et shago
942
1004
968 Affonso anty
969 ptre da pover de Ao Amos
do coton
972 Ayres engaytado
6 977 fernam padroem
A 975 Rodrigue Aires da luyra
979 ptre da pover
vante Rodrigue de Calualo
991 Roy matqz dubuaym
999 Dom ptre Comtz barroto
1003 martim ptrez H luyra
1053 ptre et vtra
1060 Bernal de benavalle ptre benavalle
1074 Iohann fernandiz
1076 Iuho boffayre
1091 Steuan fernandiz et lvas

8 - Foto Biblioteca Vaticana. Cod. Vat. lat. 3217, fl. 303 v.



9 - Foto Biblioteca Vaticana. Cod. Vat. lat. 3217, fl. 304 r.



10 - Foto Biblioteca Vaticana. Cod. Vat. lat. 3217, fl. 304 v.

1256	Solista fernandes	
1260	Lorenzo Jozan	
1266	Colpino	
	Martin	
1267	João d'Alcay	
1270	Martin d'Alcay	
1274	Martin Codax	
1278		
1287	fernã de lago	
1289	João de magixo	
	fernã de lago	
1294		
1297	fernã de lago	
	Stevã de guarda	
1300		
	Stevã de guarda	
1304		
1306		
1308		
1309	rest mlti	
1323	El Rey dom Af. filho do Rey dom dom	alfonso . iij alfonso domyfo
1327	Jo: fernandiz d'architeyro	
1329	dom Martin Rodriguez di. Garcheyro	
	Jo Soares	
1331	fernã Rodriguez	
1334	dom fernã paiz	
1338	dom lopo h'ar	

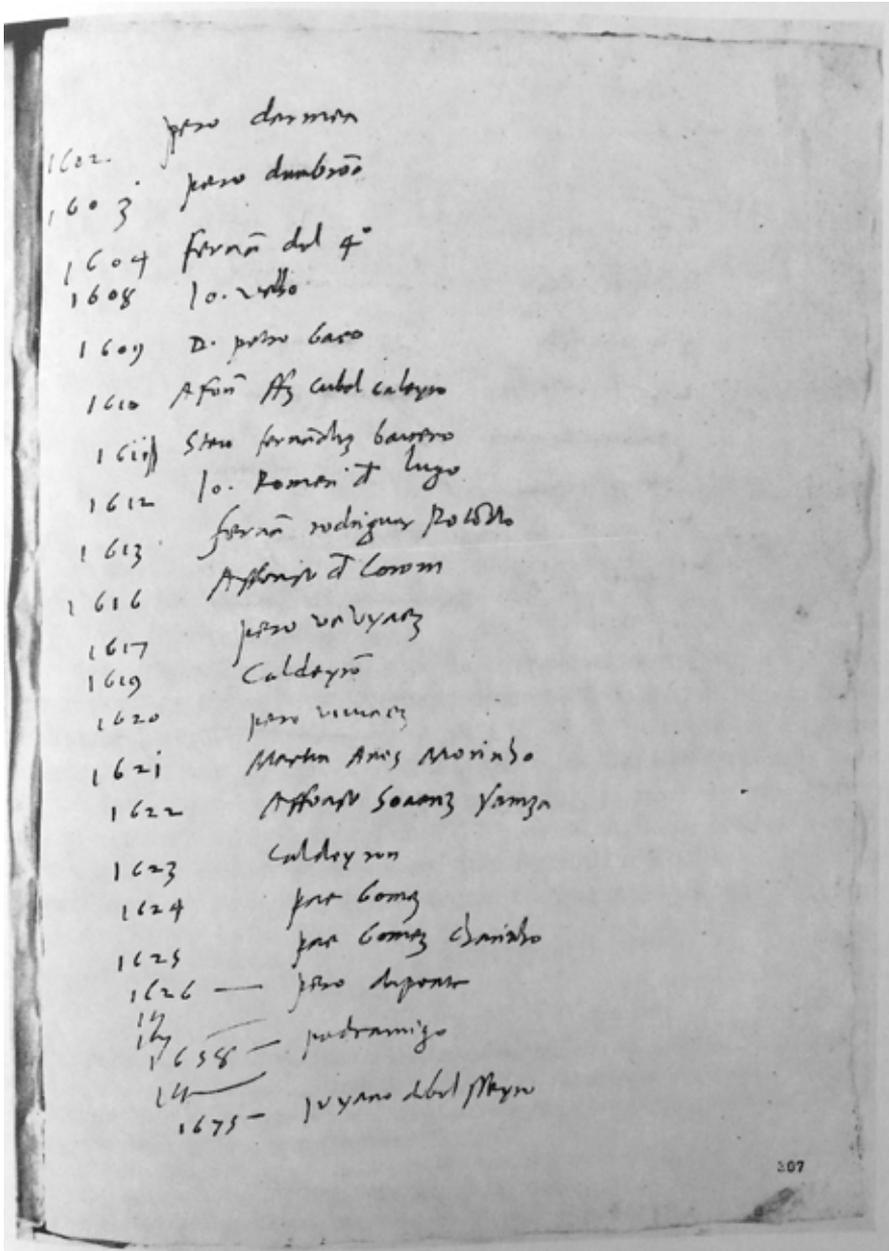
11 - Foto Biblioteca Vaticana. Cod. Vat. lat. 3217, fl. 305 r.

1357 Martin Soans
1358 Affinse amis d'Colas .
1371 Nuno fernandes
1372 Juro Conrinburgale
1385 Roy quymado
1390 Dom Goncalo amis de vinbat
1397/1399 Jo. Lo bayla
1389 Concalians
1390 Dom Arrigue
vinbat
1391 Concalians
1400 Dom Joã da wyssa
1403 Jo Soans cuillo
1417 Roy ynis
1419 Jo. fernand
1423 Lourenço logron
1426 Juro Conrin
1428 Conti d's patero patero d' puzt.
1433 Jo. d' Gays findero

12 - Foto Biblioteca Vaticana. Cod. Vat. lat. 3217, fl. 305 v.

151^o v. n. g. l.
 1515 Gil p. m. c. o. n. t. r.
 1533 El Rey don d. n. s. p. l. u. s. a. l. f. o. n. s. - 3. r. e. p. a. l. f. o. n. s. 4. p. o. r. t. o.
 1534
 1535
 1536
 1543 Don Rey Com. d. b. m. a. y. s. o.
 1545 I. o. r. a. v. a. n. q. u. y.
 1552 Hu. n. y.
 1553 Fern. So. a. n. z.
 1554 Fern. So. a. n. z. d. q. u. e. l. l. o. n. t. a.
 1561 S. a. n. t. o. n. f. u. y. a. n.
 1562 M. a. t. a. p. a. r. t. e.
 1565 J. e. s. u. v. a. n. y. a. r. t. e.
 1569 J. e. s. u. d. a. m. b. r. o. n.
 1592 Diego p. a. t. r. u. l. l. o. p. e. r. n. a.
 1593 J. u. a. n. m. i. g. u. e. d. S. a. n. t. i. l. l. a.
 1599 J. e. s. u. d. a. m. b. r. o. n.
 1600 J. e. s. u. m. e. n. t. e. d. e. R. i. n. t. e. n.
 1601 J. e. s. u. s. H. u. n. y.

14 - Foto Biblioteca Vaticana. Cod. Vat. lat. 3217, fl. 306 v.



15 - Foto Biblioteca Vaticana. Cod. Vat. lat. 3217, fl. 307 r.

II

Anna Ferrari, “Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10 991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (materiali e note problematiche)”, Paris, 1979 [*Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV, pp. 27-142 + XXIV planches]

1983

Après les travaux de Giuseppe Tavani (1967 et 1979) et de Jean Marie D’Heur (1974) sur la tradition manuscrite de la lyrique galégo-portugaise (XII^e- XIV^e siècle), il faut signaler une étude importante consacrée à l’un des témoins de la tradition, le chansonnier Colocci-Brancuti de la Bibliothèque Nationale de Lisbonne (sigle *B*). L’auteur de cette longue étude appartient à la prestigieuse école italienne qui compte, parmi les pionniers de l’exégèse philologique de la poésie médiévale portugaise, les noms d’Angelo Colocci (premier possesseur non seulement du codex *B* mais encore de son homologue, le chansonnier portugais de la Vaticane (sigle *V*), copiés sous sa direction et pour son compte) et d’Ernesto Monaci (auteur de la première édition complète du chansonnier *V* et des premières descriptions paléographiques et codicologiques des deux manuscrits).

Philologue provençaliste, Anna Ferrari est arrivée à l’étude de la formation et de la structure du chansonnier portugais en partant d’un problème d’édition de textes pour lesquels le codex *B* est témoin unique. Le besoin d’expliquer une situation textuelle visiblement anormale exigeait préalablement une définition minutieuse des mécanismes et des critères sous-jacents à la copie du manuscrit. C’est ainsi que l’auteur a dû entreprendre une étude codicologique et paléographique très rigoureuse et approfondie où l’histoire externe du codex (transcrit à l’initiative de Colocci entre 1504 et 1527; Ferrari 1979: 53 e 62) et les éléments internes (notes colocciennes, nombre et caractéristiques des copistes, composition des cahiers) susceptibles de fournir une information pour l’histoire du texte sont successivement examinés. Les résultats, énoncés avec prudence, semblent fort stimulants.

Des six parties fondamentales qui composent cet ouvrage¹ – un ouvrage dont l’austérité méthodologique ne constitue pas le moindre mérite – j’isolerais d’abord les paragraphes qui relèvent plus directement de l’archéologie du livre. Au paragraphe 3 (Ferrari 1979: 41-54), par exemple, trouve place la transcription du folio 13 v contenant les comptes de Colocci avec ses copistes: élément dont les exégètes du chansonnier *B* n’avaient pas encore tiré toute l’information qu’il peut fournir. Or, à travers l’interprétation codicologique de la situation de ces notes dans le manuscrit et les tentatives d’interprétation des comptes mêmes, A. Ferrari attire notre attention sur l’importance que ce folio 13 v peut avoir pour donner une réponse à des questions telles que le nombre des copistes, la date de copie, la signification de la terminologie codicologique utilisée par Colocci. Beaucoup de points restent encore obscurs, mais une conclusion est déjà possible: celle de fixer un *terminus a quo* pour la copie de *B* à l’année 1504, date de l’introduction de l’une des monnaies citées dans les comptes de Colocci, le *giulio*; l’auteur, d’ailleurs, propose comme date probable pour la copie les années 1526-1527, sur la base des calculs monétaires et en rapport avec la présence dans le codex d’un folio de notes provençales (fl. 1 r) dont il sera question ci-dessous.

L’identification des différents scribes qui ont collaboré à la copie de *B*, matière du chapitre 5 (1979: 81-89), révèle une situation paléographique complexe, que l’a résume d’abord dans une “Table des mains” et interprète ensuite à travers une série d’éléments significatifs, tels que l’intervention de si nombreux copistes (six, non pas trois comme l’on croyait jusqu’à présent), les caractéristiques de l’écriture et de la part prise par chacun des scribes, le système de copie (à la *pecia*? ou plutôt *ad fragmenta*?). L’ensemble des faits anormaux qui se vérifient dans les changements de main (parfois au milieu d’un vers) porte l’auteur à formuler l’hypothèse que Colocci “durante la sua presenza in Curia², avesse lì impiantato uno ‘scriptorium’ occasionale (in certo senso, abusivo), e ch’egli utilizzasse in loco i copisti curiali nei loro momenti di libertà, anche provvisoriissima, dagli impegni ufficiali. [...] Tale ipotesi non mancherebbe di qualche motivazione ragionevole: si potrebbe infatti addirittura pensare che Colocci *non abbia mai avuto a sua esclusiva e personale disposizione il canzoniere-modello*, e che

1 Cf. *Schéma* (p. 28): 1. Introduzione – 2. Notizie sul codice – 3. La carta 13 v: conti di Colocci con i copisti – 4. Carte d’appunti colocciani presenti nel codice – 5. Mani intervenute nella copiatura – 6. Fascicolazione (attuale e primitiva) – 7. Avvertenza finale – 8. Lista delle opere citate in forma abbreviata.

2 Dans la citation j’ai supprimé les notes.

gliene fosse accessibile la consultazione solo in Curia, dove il manoscritto poteva trovarsi anche solo di passaggio” (1979: 89).

À la complexe situation paléographique mise en évidence par la table des mains correspond la non moindre complexité de la disposition actuelle des cahiers. Le chapitre 6 (1979: 89-139) nous offre le schéma des 41 cahiers qui constituent aujourd’hui le codex *B*. Chacun des schémas – dont il faut souligner la clarté de la représentation graphique – est accompagné d’un ensemble d’indications portant sur le type de cahier (actuel et primitif), sur les mains, sur les filigranes et sur les caractéristiques particulières (par ex. absence de signature et de réglure, présence de notes colocciennes, de foliotation d’origine et de réclames, etc.) qui, par la suite, font l’objet d’un commentaire où les observations archéologiques sont mises en rapport avec des considérations d’ordre philologique. Par l’exhaustivité et l’extension des analyses, ce chapitre me semble central pour le raisonnement codicologique qui concerne l’organisation du codex, non seulement comme il se présente aujourd’hui, mais tel qu’il a été voulu par son illustre propriétaire. D’après les éléments recueillis il apparaît en effet que beaucoup des troubles que l’on constate aujourd’hui dans la composition du codex remontent à l’origine et que c’est justement là qu’il faut chercher l’explication des “irregolarità che, parallelamente, si registrano nella trasmissione dei testi” (1979: 115).

À ce propos, et à l’appui de la validité de cette direction de recherche, je voudrais ajouter quelques remarques concernant l’agencement des cahiers 5, 12, 13 et 14. Il s’agit d’observations ponctuelles suggérées précisément par les commentaires de l’auteur, lesquels rendent évidente la structuration anormale et mouvementée de cette section du codex. Je signalerai deux faits:

- 1) Le cahier 5 a été constitué avec 3 folios de provenances diverses:
 - a) le folio 36 destiné, dans un premier moment, à être uni au cahier 4, comme il ressort de la présence de la réclame et du lambeau résiduaire portant la numérotation 32 écrite par Colocci (tous éléments relevés par A. F.: à noter seulement que la réclame devra être lue, non pas *A mha senhor tendo*, mais *A mha senhor a / tanto*; il ne s’agit donc pas d’une réclame au cahier 6, mais au cahier 11, écrit, comme d’ailleurs le n° 6, par la main **d**³);

3 Une première mise en ordre erronée des cahiers écrits par le scribe **d** (6, 7 et 11) aura peut-être conduit Colocci à écrire au bas du fl. 36 v (dernier du cahier 4) une réclame qui renvoie, non pas au cahier 6 (qui devait suivre le cahier 4, puisque le cahier 5 n’était pas

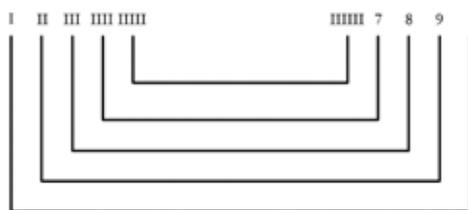
- b) les folios 37 et 38, coupés du primitif cahier 14, ce qui explique qu'ils soient privés de leurs homologues et qu'ils soient "di misura sensibilmente inferiore a quella delle altre corte del codice" (1979: 97): l'amputation, due au fait que dans ces feuilles se trouvaient –copiés par le scribe **d** immédiatement après la dernière "cantiga" d'Alphonse X *Quen da guerra levou cavaleyros*– les textes numérotés 145 à 150 de Pay Soarez de Taveirós, devient parfaitement claire quand on observe que le début de la "cantiga" d'Alphonse X (n° 496) se trouve au fl. 110 v (dernier du cahier 14), que la suite de ce texte, barrée par Colocci, se trouve au fl. 37 et que, dans la marge inférieur du fl. 110 v, Colocci a noté "Vide in hoc manuscripto 145 ubi sequitur", se rapportant justement au fl. 37.

Le fait que l'on trouve dans le cahier 5 –un cahier additionnel et non prévu– les écritures des copistes **c** et **d** ne doit pas surprendre: le premier a écrit le fl. 36 pour finir de copier les textes qui auraient dû être les derniers du cahier 4; le second a transcrit, dans les ff. 37 et 38 (qui, au moment de la copie, appartenaient encore au cahier 14), les textes de Pay Soarez de Taveirós, que Colocci a ensuite disloqués, les voulant auprès de ceux de Martin Soarez et non pas entre les poésies du roi Alphonse de Castille et celles du roi Denis de Portugal.

2) Tout cela est confirmé par la structure primitive du cahier 12, actuellement un binion mais originairement un quinion, préparé par le scribe **d**. Or, nous devons à la perspicacité d'A. F. la découverte d'une habitude de ce copiste qui va nous fournir la clé pour comprendre la composition du cahier 5 et de ceux qui sont en rapport avec lui, à savoir les cahiers 12, 13 et 14. En effet A. F. a observé que le scribe **d** est le seul qui numérote habituellement les folios qu'il va utiliser pour constituer ses cahiers. Cette constatation nous permet d'imaginer que le processus de composition des cahiers 5, 12, 13 et 14 aura été le suivant:

- a) après avoir terminé le cahier n° 11 (ff. 87-96), le copiste **d** prépare un quinion en numérotant les folios au moyen de petites barres verticales et de minuscules chiffres arabes:

prévu), mais au cahier 11 (fl. 87 r): l'erreur a d'ailleurs été remarquée par Colocci lui-même, qui a biffé la réclame en question.

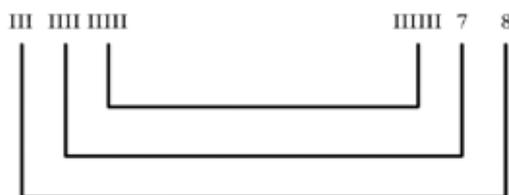


b) il prend les deux premiers bifolios et y écrit les textes qui n’avaient pas tenu dans le cahier 11: il constitue ainsi le cahier 12, un binion, dont trois pages restent blanches:



c) avec les trois folios restants on a d’abord constitué un ternion (le primitif cahier 14) destiné à recevoir les “cantigas” d’Alphonse X qui devaient conclure le groupe de textes du même poète copiés dans le cahier 13, originairement un ternion lui aussi (ff. 101-106);

d) dans le cahier primitif 14:



furent effectivement copiés les textes alphonsons (du n° 479 au n° 496), mais, après le dernier texte du Roi savant, le scribe **d** a également transcrit, utilisant les

g) grâce à la dislocation des folios qui contiennent les textes de Pay Soarez de Taveirós (actuels 37 et 38), les cahiers 13 et 14 forment, à l’intérieur du manuscrit *B*, le chansonnier individuel du Roi savant.

Sur les motifs qui auront porté Colocci à structurer son codex d’une façon apparemment si irrégulière, on pourrait faire l’hypothèse que l’humaniste a voulu imiter la structure de l’*exemplar* de *B*. Les futurs éditeurs des textes d’Alphonse X et de Pay Soarez de Taveirós pourront peut-être éclaircir cette question.

Une deuxième remarque concerne la constitution problématique du cahier 35. Publiant, en 1976, l’édition interprétative d’une liste de *Autori portughesi* compilée par Colocci (Gonçalves 1976a [§ I]), je me suis moi-même occupée des problèmes que soulève ce cahier et de son importance pour l’étude des rapports entre ladite liste et le chansonnier *B*. Il s’agissait alors de trouver une explication pour une vaste lacune de quarante textes située à cet endroit du codex, et parallèlement de trouver une justification pour le désaccord entre la liste (où les 40 textes sont enregistrés) et le chansonnier *B* (où ils manquent). Vu le saut de la numérotation des textes qui se vérifie du fl. 297 (où la dernière pièce, incomplète, a le numéro 1390) au fl. 298 (où l’on trouve la pièce n° 1431), l’hypothèse la plus économique serait de penser à une mutilation qui aurait privé le codex d’un groupe de folios entre les actuels ff. 297 et 298, où les pièces manquantes auraient pu tenir. L’observation codicologique des cahiers semblait appuyer cette conjecture: entre le cahier 34 (signé *LL*) et l’actuel cahier 35 (signé *NN*) il manque en effet la signature *MM*, laquelle, selon l’habitude, devrait se trouver au verso du dernier folio du cahier correspondant. On pourrait donc penser que l’actuel cahier 35 est le résultat de la juxtaposition des cahiers *MM* et *NN*, c’est-à-dire que le codex a subi une mutilation qui l’aurait privé du dernier folio du cahier *MM*, peut-être blanc comme le verso du fl. 297, et de presque tout le cahier *NN*, duquel il ne resterait que le dernier folio (aujourd’hui numéroté 298) avec la signature *NN*. Mais cette hypothèse que j’avais alors proposée – et à l’appui de laquelle A. F. a elle-même ajouté d’autres éléments très significatifs (le changement de copiste au fl. 298 r et la diversité de réglure entre le fl. 298 et les autres folios du cahier) – ne semble pas suffire à l’auteur, qui voudrait quelque confirmation de fait. Faute de preuve matérielle (existence d’un lambeau ou d’un autre vestige de dégradation) elle finit par mettre en relief deux qui, en effet, soulèvent quelque perplexité: 1) la régularité des pontuseaux en coïncidence avec

l'éventuelle union artificielle du fl. 298 au fl. 289; 2) la présence régulière de filigrane au seul fl. 289, là où l'on voudrait trouver deux filigranes ou bien l'absence de tout filigrane (comme c'est le cas pour les ff. 69 et 72 au cahier 9; Ferrari 1979: 106-108). Tous ces éléments donnent la mesure de la rigueur méthodologique dont fait preuve l'auteur. Et pourtant j'oserais dire qu'il y a là un excès de positivisme. Les données réunies en faveur du caractère artificiel du cahier 35 et par conséquent de la mutilation subie par le codex à cet endroit me semblent suffisantes à exclure les doutes qui pourraient subsister. Mais je voudrais apporter un autre élément qui, à mon avis, constitue une preuve ultérieure de la dégradation subie par le chansonnier après sa confection. Cet argument vient de l'observation des indications chiffrées écrites par Colocci en tête de nombreux cahiers du manuscrit.

Comme on l'a admis depuis longtemps, ces indications chiffrées devaient servir de repère à l'*exemplar* de *B*. Or, la table de concordance entre la foliotation de *B* (due à Molteni) et l'ensemble des renvois portés par Colocci fournit, pour une zone qui va du cahier 19 à la fin du codex⁴, les indications suivantes:

cahier	Folio de <i>B</i>	revoi à l' <i>exemplar</i>	décalage
19 (= x ?)	149	138	11
21 (= &)	167	150	17
23 (= 2l)	183	164	19
24 (= AA)	191	169	22
26 (= <CC>)	209	181	28
29 (= FF)	233	202	31
30 (= GG)	241	209	32
34 (= LL)	279	236	43
35 (= NN)	289		
37 (=pp)	311	270	41
40 (-)	339	289	50
41 (-)	345	292	53

⁴ La section qui précède le cahier 19 accuse de nombreux troubles, y compris la présence de feuilles blanches, qui faussent les données.

Si on examine le tableau, on constate: 1) que pour copier une portion x de folios du modèle, les copistes de B ont besoin d'un nombre de folios supérieur; 2) que, pour cette raison, il y a un décalage entre la foliotation de B et les renvois à l'*exemplar*; 3) que cette différence augmente toujours jusqu'au cahier 34 (où le décalage atteint 43 unités), accuse une réduction entre le cahier 34 et le 37 et augmente de nouveau à partir du cahier 37 jusqu'au 41, dernier du codex; 4) que c'est précisément en coïncidence avec la localisation du cahier 35 que le décalage, au lieu d'augmenter, diminue, passant de 43 à 41 unités (la diminution est d'autant plus significative que le 41 en réalité vaut 39, quand on considère que dans la foliotation moderne du cahier 36 a été inclus un bifolio clairement intrus, pour lequel voir le schéma et les observations de l'auteur; 1979: 133-134). Il est évident que cette réduction ne peut être due qu'à une perte de plusieurs folios survenue après la confection du codex (et avant la foliotation de Molteni).

Si le chapitre 6 dont il vient d'être question illustre un raisonnement extrêmement soutenu, le chapitre 4 constitue, par sa nouveauté dans le cadre des recherches sur le chansonnier B , un des plus suggestifs pour le romaniste. A. Ferrari y présente l'interprétation de deux séries d'annotations écrites par Colocci sur deux folios du codex.

Au chapitre 4.1., elle étudie les notes du folio 1 r. Il s'agit de notes provençales, toutes relatives au chansonnier provençal M^b , que Colocci a possédé et apostillé abondamment, comme il a fait avec le chansonnier portugais Colocci-Brancuti. Le déchiffrement, l'identification et l'interprétation de ces notes métriques et linguistiques permettent au lecteur moderne de saisir la méthode de travail de l'humaniste italien, une méthode comparatiste attentive aux rapports entre la poésie galégo-portugaise, la poésie provençale et la poésie italienne. Ce folio de notes représente, en effet, au dire de l'auteur, “un sintomatico trait-d'union tra il tirocinio provenzale di Colocci, su M , ed il suo tirocinio portughese, su B ” (1979: 61). Il faut relever que la compétence herméneutique de l'auteur se révèle aussi bien dans les commentaires philologiques à propos de certaines notes que dans l'interprétation codicologique et historique de la présence du folio 1 r dans le manuscrit (1979: 62-93).

Le chapitre 4.2. s'occupe des annotations enregistrées par Colocci au folio 303 r. Ce folio fait partie d'un bifolio intrus (les actuels ff. 303-304) où l'humaniste a laissé ce que l'auteur considère, à juste titre, comme une espèce

5 Paris, Bibl. Nat., fran. 12474 (ancien Vat. lat. 3794).

d'*errata-corrige* du codex *B*. Les indications, toutes relatives à des problèmes techniques de la structuration du chansonnier, se révèlent –d'après l'interprétation proposée par A. F.– d'une importance fondamentale pour la discussion des relations de famille entre les témoins de la tradition manuscrite de la lyrique galégo-portugaise, en particulier du chansonnier *B* avec son homologue *V* et avec la liste d'*Autori portughesi* compilée par Colocci (sigle *C*). Il y a là toute une série d'éléments qu'il faudra désormais prendre en considération lorsqu'on abordera deux questions concrètes: a) le problème des textes *recentiori* transmis par *V* et non par *B*: l'expression *lettera nova* utilisée par l'humaniste dans quatre annotations précédées de renvois numériques et l'analyse attentive des rapports entre ladite annotation et les indications chiffrées portent l'auteur à conclure que les textes tardifs présents en *V* et non pas en *B* étaient présents dans l'*exemplar* de *B* et qu'ils n'ont pas été copiés justement parce que le fait qu'ils étaient écrits en *lettera nova* dénonçait aux yeux des copistes de *B* (ou de Colocci?) leur caractère d'interpolation tardive; b) le problème des *codices interpositi* entre les chansonniers *BV* et leur antécédent commun (le niveau *Y* du *stemma* proposé par Tavani); se promettant de revenir sur cette question après une étude codicologique préalable de *V*, l'auteur se montre portée, sur la base des éléments fournis par: l'*errata-corrige* du folio 303 r, à admettre que *B* et *V* dérivent du même *exemplar*.

Voilà bien des "matériaux et notes problématiques" que les futurs éditeurs de textes de la lyrique galégo-portugaise ne pourront pas ignorer.

III

Pressupostos históricos e geográficos à crítica textual no âmbito da lírica medieval galego-portuguesa:

1. “Quel da Ribera” 2. A romaria de San Servando

1986

O título desta comunicação pode parecer ambicioso. No subtítulo, porém, com a indicação de duas epígrafes, procura-se delimitar de forma mais precisa os dois sectores, um histórico, outro geográfico, que serão objecto das nossas considerações. Insere-se o primeiro na história da tradição da lírica galego-portuguesa; remete o segundo para aquilo que poderemos chamar “geografia da lírica galego-portuguesa” (Ferrari/Gonçalves/Ramos 1982). Cremos não ser necessário justificar o facto de num colóquio de crítica textual introduzirmos problemas de história e de geografia. O título de um livro já hoje aqui referido contém em si a justificação. Aludimos à *Storia della tradizione e critica del testo* de Giorgio Pasquali.

Entre os apontamentos que Angelo Colocci deixou nos manuscritos da sua famosa biblioteca¹ existe um que suscitou a curiosidade dos primeiros estudiosos da tradição cancioneresca galego-portuguesa. A lacónica anotação, descoberta por Ernesto Monaci numa das mais conhecidas miscelâneas coloccianas – o códice Vat. lat. 4817² – e por ele transcrita sob a forma “Messer Octaviano di messer barbarino ha il libro di portoghesi, quel da Ribera l’ha lassato” (Monaci 1875a: XI) sugeriu logo algumas hipóteses acerca das relações entre o “libro di portoghesi” referido na nota pro-memória e os testemunhos conservados da nossa poesia trovadoresca. Carolina Michaëlis (*CA*: II, 274-279), por exemplo, ao incluir o “libro di portoghesi” entre os cancioneiros “cuja existencia em tempos passados está mais ou menos authenticada por parcas noticias historicas” (*CA*: II, 230), extrai do apontamento de Colocci algumas indicações e sobre ele formula conjecturas relativas à possibilidade de identificar o “libro di portoghesi” com o cancioneiro cujo índice, escrito por Colocci e por ele intitulado

1 Sobre a biblioteca de Angelo Colocci, ver sobretudo: Lattès 1931; Nohac 1887: 79-82, 249-258 e 318-321; Michelini 1972: 77-96.

2 Sobre o cód. 4817 ver em especial Avesani 1972.

“Autori portughesi”³, se conserva noutra miscelânea collociana, o códice Vat. lat. 3217, igualmente descoberta por Monaci.

Os extensos comentários de C. Michaëlis em torno do *memorandum collociano* não provocaram até hoje investigações específicas nos domínios por ela sugeridos. Considerada como “curiosidade” improdutiva, a notícia de Colocci acerca do “libro di portughesi” é apenas recordada por Giuseppe Tavani no seu estudo sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa (1967).

Ao prepararmos, em 1976, a edição interpretativa do índice “Autori portughesi” atrás referido, tivemos ocasião de ler directamente a anotação autógrafa de Colocci, tendo então verificado que o apontamento registado pelo humanista nas duas últimas linhas do fólio 204 verso⁴ do cód. 4817 não coincidia totalmente com a transcrição feita por Monaci. A decifração do apressado escrito de Colocci permitia ler: “Messer Octaviano di messer Lactantio ha il libro di portughesi; quel da Ribera l’ha lassato” (Gonçalves 1976a: 13, nota 31 [§ I: 10, nota 19]). Uma diferença mínima: onde Monaci lera *barbarino* Colocci havia, afinal, escrito *lactantio*. Mas a modesta correcção constituía um facto estimulante. Se o “Messer Octaviano di messer Barbarino” da leitura de Monaci era personagem desconhecido, o nome *Lactantio*, pelo contrário, podia acordar reminiscências na memória de quem, por um lado havia lido Sá de Miranda e Francisco de Holanda, e por outro tinha a mente voltada para aquela elite intelectual “romana” que, depois da morte de Pomponio Leto, se reunia à volta do humanista iesino.

Retomámos então a nota-memorandum para um novo exame dos três dados concretos que nela deixara Colocci:

1. O humanista fala de um “libro di portughesi”: seria esse livro um dos códices perdidos da lírica medieval portuguesa? Qual?
2. Esse livro estava nas mãos de “Messer Octaviano di messer Lactantio”: quem seria esse depositário?
3. O livro fora deixado por “quel da Ribera”: quem seria esse “da Ribera”?

3 Edição interpretativa, com introdução, notas e reprodução fotográfica in Gonçalves 1976a [§ I].

4 Nem Monaci, nem Tavani informam sobre a localização do apontamento collociano na miscelânea; a indicação do fólio que o contém aparece, pelo contrário, na citação de Fanelli (Ubalini 1969: 98-99, nota 173).

No estado actual dos nossos conhecimentos, cremos não ser possível desmentir nem confirmar as conjecturas já feitas por Monaci (1875a: XI) e Carolina Michaëlis (CA: II, 274-279) para identificar o códice chamado por Colocci “libro di portughesi”. Dada a identidade da designação “libro di portughesi”: “autori portughesi”, a hipótese mais provável é que o “libro di portughesi” cuja presença em Roma Colocci regista fosse um cancionero da lírica galego-portuguesa, tal como o índice “Autori portughesi” é uma lista de nomes dos poetas que encontramos nos cancioneros conservados. Note-se que Colocci não diz *un* “libro di portughesi”, mas *il* “libro di portughesi”, o que permite supor que a nota se refere a um cancionero determinado, cuja existência Colocci já conhecia. Será o “Libro di portughesi” o antecedente directo de um dos cancioneros (ou dos dois?) copiados em Itália por mandado de Colocci?

Antes de afrontarmos esta pergunta, passemos à segunda questão: Quem seria “messer Octaviano di messer Lactantio”?

Supomos que messer Lactantio seja Lattanzio Tolomei, um dos maiores eruditos italianos do século XVI, possuidor de vasta colecção de manuscritos e relacionado com os mais famosos literatos do seu tempo. As relações com Colocci estão documentadas numa carta que o humanista de Siena dirige a Colocci, informando-o de que não possuía um manuscrito da *Perspettiva* de Leon Battista Alberti, não podendo, por isso, satisfazer o pedido que Colocci lhe fizera⁵. A fórmula “messer Octaviano di messer Lactantio” cremos que deva entender-se como “messer Octaviano [famigliare] di...”. É fórmula recorrente, por exemplo, nos registos de empréstimo de códices da Biblioteca Vaticana relativos ao século XVI, nos quais figura um “Pietro familio di Messer Lattantio”, mas não, infelizmente, um Octaviano (Bertòla 1942: 79). Quem fosse, concretamente, este “messer Octaviano” não conseguimos apurar. As investigações que fizemos no Arquivo e na Biblioteca Comunal de Siena, bem como a consulta da bibliografia sobre a “ilustríssima e antiquíssima família Tolomei”⁶ não nos permitiram encontrar qualquer referência a este personagem. Mas a identificação de “messer Lactantio” com Lattanzio Tolomei cremos que nos autoriza a prolongar as reflexões que vimos fazendo.

5 A carta, datada de 1532 e conservada no cód. Regin. lat. 2023, fl. 283r, foi publicada por Giovanni Mercati em “Codici di Lattanzio Tolomei?”, *Appendice VII* (1926: 138-150 [149]).

6 Especialmente Ugurgieri 1649.

Documentadas as relações de Lattanzio Tolomei com o nosso Colocci, vamos agora inquirir sobre eventuais relações do ilustre senês com portugueses ilustres cuja presença em Roma no tempo em que Lattanzio Tolomei aí se de- teve possa ser documentada. Lattanzio foi embaixador da República de Siena junto dos papas Clemente VII e Paulo III, mas a sua presença em Roma pode atestar-se entre 1522 e 1543 (Fрати/Sorbelli 1934: 542). Nesses anos, pode bem dizer-se que Roma foi o centro não apenas da vida diplomática portuguesa, mas também cultural. Na lista dos nomes de portugueses ilustres que por lá passaram ou lá viveram por períodos mais ou menos longos, Carolina Michaëlis regista, entre outros, os nomes de Sá de Miranda, André de Resende, Damião de Góis, Francisco de Holanda, Dom Miguel da Silva. As relações destes intelectuais com a sociedade romana culta da época são conhecidas, mas aqui interessam-nos apenas os seus contactos com Lattanzio Tolomei. Deixando de lado as alusões literárias de Sá de Miranda na écloga *Nemoroso* (CA: II, 277), recordaremos o testemunho de Francisco de Holanda que, nos seus *Diálogos de Roma*, refere o convívio com “messer Lactancio Tolomeu”, ao qual ficara devendo a entrada no círculo que rodeava Vittoria Colonna e, através dela, “com a ajuda de mes- ser Blosio, secretário do Papa”, a amizade de Miguel Ângelo (CA: II, 277). No palácio de V. Colonna, poderia também D. Miguel da Silva ter estabelecido contactos com Lattanzio Tolomei: basta lembrar que, entre os amigos da ilustre patricia, se contava Baldassar Castiglione que, em 1527, dedicou a D. Miguel da Silva o seu *Cortegiano*. Aliás, o douto bispo de Viseu foi também embaixador de Portugal junto de Clemente VII, e na Corte pontifícia terá certamente encontrado o embaixador da República de Siena.

No *memorandum* de Colocci, porém, não se fala de nenhuma destas celebridades. Fala-se de “Quel da Ribera”. Quem seria este personagem que deixou (para sempre? ou apenas emprestado?) o “libro di portughesi”? *Quel da Ribera* não é designação que possa referir-se a um estranho, a um conhecimento fortuito, a pessoa distante. Deve tratar-se – como indica o demonstrativo *quel* – de pessoa conhecida no ambiente. Um familiar da Cúria? No ambiente da Cúria romana encontrou certamente Colocci – que foi secretário de Leão X e de Clemente VII – as condições materiais e humanas (os copistas, por exemplo) para promover a cópia dos seus dois cancioneiros galego-portugueses conhecidos pelas siglas *B* e *V*. Os dados recolhidos por Anna Ferrari no seu estudo paleográfico e codicológico do cancionero *B* apontam para esta hipótese (1979: 42 e nota 69 *bis*). É nesse ambiente de cultura humanística internacional que

teremos de procurar um personagem que, nos anos em que Colocci poderia ter registado o seu apontamento pro-memória, frequentasse a Cúria. *Da Ribera* faz, naturalmente, pensar no apelido Ribeiro (já Teófilo Braga, sem base documental, supusera tratar-se de Bernardim Ribeiro; *CA*: II, 274, nota 2) e um Ribeiro viveu seguramente no ambiente da Cúria nos anos em que Colocci era secretário de Clemente VII. Trata-se de António Ribeiro, camarário de Clemente VII, encarregado pelo Pontífice, em 1525, de levar a Rosa de ouro ao Rei de Portugal e de lhe expor *verbis* o que o embaixador D. Miguel da Silva havia explicado *per litteras* acerca da gravíssima situação da Cristandade⁷. A missão era delicada e diplomaticamente importante. Nos *Anais de D. João III*, Frei Luís de Sousa, ao descrever a cerimónia da entrega da Rosa de ouro ao Rei, refere-se ao portador nestes termos: “Chamava-se este Prelado Antonio Ribeyro, que no nome mostrava mais ser espanhol que romano, e todo podia ser, mas de certo não nos consta” (Sousa 1844: 138-139). Mas António Ribeiro era português: “clérigo bracarense” lhe chama Clemente VII na bula de 2 de Julho de 1526 dirigida a D. Miguel da Silva, que então se encontrava já em Lisboa, chamado por D. João III (Silva 1862-1891: XI, 298-299). O portador da Rosa de ouro tinha regressado à Cúria. Em 1541 sabemos que estava também em Roma, visto que de lá escreveu uma carta ao Conde de Portalegre, irmão de D. Miguel da Silva⁸.

Terá sido António Ribeiro que, ao partir de Roma como portador da Rosa de ouro, deixou, nas mãos de “messer Octaviano di messer Lactantio” o “libro di portughesi”? O *memorandum* colocciano não está datado, mas no cód. 4817 lêem-se duas notas que trazem a data de 1528, e muitos apontamentos métricos da autoria de Colocci conservados na mesma miscelânea são datáveis da mesma época (Avesani 1972: 128). Por outro lado, a interpretação de certas anotações coloccianas ao cancionero *B* levaram A. Ferrari a admitir como data provável para a cópia deste apógrafo os anos entre 1525 e 1527. Estamos nas vésperas do saque de Roma. Se o “libro di portughesi” fosse o antecedente de *B*, deixado por António Ribeiro em 1525, teríamos uma explicação para a maneira anómala, irregular e imprevisível como o cancionero foi copiado.

7 Cf. breves “Quod Romani Pontifices...” e “Cum elegissimus dilectum...” a D. João III, “Cum rosam auream...” à Rainha D. Catarina e “Et officio et amores...” ao cardeal Infante D. Afonso, todos datados de 18 de Junho de 1525 e publicados por Luís A. Rebelo da Silva (1862-1891: II, 287-288, 240-241, 241-242 e XI, 289-290).

8 Cf. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, XXVIII, p. 831, col. B: artigo sobre D. Miguel da Silva.

De qualquer modo, o que se pretende com estas observações é apontar para um ambiente – a Cúria romana – e para um personagem – um português – desse ambiente diplomático-literário que pode estar ligado à história dos apógrafos italianos da nossa lírica das Origens. A hipótese que identifica o detentor do manuscrito chamado por Colocci “libro di portughesi” com o portador da Rosa de ouro – que pertencia, não o esqueçamos, ao círculo do bispo D. Miguel da Silva – pode talvez encontrar outros indícios comprovativos, como, por exemplo, a presença no códice que conserva os cinco lais de Bretanha (um manuscrito que, pelo menos em parte, provém da biblioteca de Colocci) de dois poemas em honra do bispo de Viseu⁹.

DA HISTÓRIA À GEOGRAFIA

A um poeta Johan Servando atribuem os cancioneiros *B* e *V* vinte e duas cantigas pertencentes aos três géneros codificados na chamada “Arte de Trovar”. O núcleo mais consistente, formado por dezasseis cantigas de amigo¹⁰, foi no século passado objecto de uma elegante edição *per nozze* publicada por E. Monaci com o título *Cantos de ledino tratti dal Grande Canzoniere della Biblioteca Vaticana* (1875b), onde “cantos de ledino” (designação fantástica nascida de um interessante erro de leitura) é sinónimo de “cantigas de romaria”¹¹. A classificação de alguns destes textos como cantigas de romaria é discutível ou mesmo inaceitável, mas, ao reuni-los sob essa epígrafe, Monaci põe, afinal, em evidência o elemento que unifica todo o cancionero de amigo do nosso poeta: a invocação a San Servando. O nome do santo aparece, de facto, nestas dezasseis composições, e não apenas naquelas cujo cenário (a romaria como lugar de *oraçõn* ou de encontro dos namorados) justifica a sua presença, mas também nas que, pelo tema, parecem excluir a possibilidade de o citar. Se nas primeiras o nome do santo surge logo no *incipit* anunciando a ida da protagonista ou do amigo *a San Servando* nas outras o poeta recorre a uma fórmula de juramento (*Par San Servando*),

9 Vat. lat. 7182, ff. 64 v e 89r.

10 Na secção *amigo* os códices *B* e *V* transmitem 17 textos atribuídos a Johan Servando, mas a cantiga *Donas van a San Servando muytas oj'en romaria* (B 1146 /V 749) apresenta-se como variante, incompleta e corrupta, de *Ora van a San Servando donas fazer romaria* (B 1146 /V 735).

11 A denominação “cantos de ledino” nasceu da errónea leitura de um passo da égloga *Crisfal* na edição de Teófilo Braga (*cantou canto de ledino* em vez de *cantou canto d'ele dino*) e foi indevidamente adoptada por Monaci e outros estudiosos como sinónimo de “cantigas de romaria”. Sobre este curioso equívoco, ver Michaëlis 1893-1895: 355 e Moreira 1897-1899.

colocando-a, significativamente, na fiinda: um expediente que permite manter a citação mesmo nas duas únicas cantigas de amor. Que tal elemento fosse importante para o autor parece poder concluir-se desta constante iteração ao longo de dezoito cantigas. Mas a conclusão sai reforçada, ao verificarmos que a mesma citação – transformada, é certo, em *autonominatio* – aparece em duas das quatro cantigas de mal dizer, género que, pela sua estrutura temática, mal comportaria a citação de um santo. Deste modo, como se cumprisse uma obrigação assumida perante alguém, o autor constitui-se como cantor de San Servando. Um cantor de santuário, provavelmente como outros que encontramos nos nossos cancioneiros medievais: Johan de Requeyxo, que canta a romaria de Faro, Nuno Trez, cantor de San Clemenço do Mar, Martin de Ginzo, devoto das *virtudes de Santa Cecilia* do Soveral, Johan de Cangas, cantor de San Mamede, Martin de Padrozelos, romeiro de San Salvador¹².

Mas, se nenhum dos cantores de santuário canta mais do que um santo e nenhum santuário (se excluirmos Sant’Iago) tem mais do que um cantor, este exclusivismo torna-se ainda mais interessante no caso de Johan Servando, porque, como poeta sem perfil histórico, ao nome do Santo deve ele o apelido e a individualidade poética. Johan Servando é, verdadeiramente, o Johan... de San Servando. Torna-se, portanto, evidente que, para a compreensão deste cancionero individual e da personalidade do seu autor, para o conhecimento do *porquê* e *para quem escreveria* (elementos indispensáveis ao correcto entendimento dos textos), não poderemos prescindir da interpretação deste dado.

A primeira operação que se impõe é a localização geográfica da romaria de San Servando, já que todos os comentadores repetem a identificação proposta, com incerteza, por J. J. Nunes, segundo a qual o único topónimo conhecido como San Servando é San Servando de Toledo, referido a um castelo que hoje se ergue sobranceiro ao Tejo no lugar onde antigamente existia o mosteiro do mesmo nome citado no *Cantar do Mio Cid* (Nunes *amigo*: I, 332 e III, 685-686). É verdade que esta tentativa de localização da romaria foi sempre considerada por alguns pouco convincente, mas todos, estabelecendo a ligação da romaria de San Servando com a naturalidade ou morada do seu cantor, acabam por sugerir

12 Além destes poetas, referem-se a romarias ou a devoções de santos: D. Afonso Lopez de Bayan, Ayras Carpancho, Ayras Nunez, Ayras Paez, Bernal de Bonaval, Fernan do Lago (provavelmente identificável com Fernand’Esquio), Golparro, o jogral Lopo, Martin Codax, Mendinho, Pay Gomez Charinho, Pero de Bardia, Pero de Veer, Pero Viviaz e Sancho Sanchez.

que o poeta fosse oriundo de Toledo. A apoiar tal suposição tem parecido, aliás, correcto invocar a cantiga *Don Domingo Caorinha*¹³ em que Johan Servando cita a cidade imperial.

Ora a hipótese de que a devoção a San Servando insistentemente invocada nas cantigas de amigo e de amor do nosso poeta tivesse como meta um mosteiro real¹⁴ contrasta gritantemente com a tradição do género, visto que, exceptuando Sant'Iago, cuja devoção vemos reflectida em mais do que um texto, nenhum grande santuário inspirou ciclos de cantigas ou mesmo cantigas de peregrinação isoladas. Todas giram à volta de pequenos cultos regionais com sede em ermidas ou igrejinhas espalhadas pela Galiza ou pelo Norte de Portugal (Lapa 1981: 116). E quanto à expressão *daqui atró en Toledo* usada por Johan Servando na sátira a *Don Domingo Caorinha* cremos que, em vez de argumento a favor da localização do santuário e da actividade do poeta na cidade imperial, deva, pelo contrário, ser logicamente invocada como argumento contra tal tese. Trata-se, efectivamente, de uma expressão tópica, como outras utilizadas pelos trovadores galego-portugueses¹⁵, para significar uma grande distância. Ao afirmar *daqui atró en Toledo / non á clerigo prelado / que non tenha o degredo* (Lapa: 348, n.º 227, vv. 15-17), o poeta sugere, a nosso ver, que actuava num ponto (*aqui*) muito distante de *Toledo*.

É longe de Toledo, fora de Castela, que, efectivamente, devemos procurar a *ermida de San Servando* assim explicitamente designada pela protagonista de uma das cantigas do ciclo em honra do santo de Cádiz (ou de Mérida?), mártir do século IV.

A investigação *in loco* a partir de uma vaga referência do Professor Joseph M. Piel (1949-1950: 328), conduziu-nos ao cenário tradicional das romarias, a Galiza. Em terras de Ourense, no alto de um monte, discretamente escondida por detrás das árvores, lá se ergue a minúscula capela de San Servando do lugar de Pazos. Pertencente à paróquia de Santa Maria de Barxeles, no concelho de Muiños, a ermida, hoje semi-abandonada, fica sobranceira ao rio (o Lima) que

13 V 1030: editada por Lapa: 348-349, n.º 227.

14 A basílica de San Servando foi reedificada por Afonso VI e por ele dada aos monges de S. Vítor de Marselha (Nunes *amigo*: III, 685-686).

15 Cf. B 1479 / V 1090 de Ayras Perez Vuytoron, *Fernan Díaz é aqui como vistes* v. 13: “ca d’Estorga ata San Fagundo”; B 1575 de Pero d’Ambroa, *De Pero Bôo and’ora espantado* v. 10: “ca de Santiag’ata San Fagundo”; B 1603 / V 1135 também de Pero d’Ambroa, *Pero d’Armea quando composestes* v. 14: “de San Fagundo ata San Felizes”.

traça a fronteira com Portugal¹⁶, e a ela concorriam, ainda há bem poucos anos, as romarias em honra do Santo. Quanto ao seu passado histórico, apenas pudemos saber que nos registos de visitas episcopais conservados no Arquivo da Catedral de Ourense se relatam visitas de bispos à ermida de San Servando nos séculos XVII e XVIII¹⁷. Mas Johan Servando viveu, provavelmente, no século XIII. Seria este o santuário para onde, no tempo do poeta, convergiam as romarias *de donas* que faziam exclamar a protagonista de uma das suas cantigas: *Tal romaria de donas vai alá que non á par!*? Não será, talvez, improvável que a investigação de arquivo nos venha a fornecer dados que atestem a existência da ermida de San Servando na época trovadoresca e constituam a base documental para a identificação, que aqui propomos, do San Servando das cantigas medievais com o San Servando de Pazos.

Com esta localização, o poeta Johan Servando é restituído ao seu ambiente cultural, talvez à sua terra de origem, ou pelo menos ao meio em que se situaria a sua actividade poética. A referência, numa das suas cantigas de mal dizer¹⁸, à feira de Santa Maria poderá mesmo apoiar esta proposta, visto que, na freguesia de Santa Maria de Barxeles, à qual pertence San Servando de Pazos, ainda hoje tem lugar uma feira anual.

Mas a restituição do poeta à sua naturalidade mais provável permite também tecer algumas conjecturas sobre a sua função como cantor de santuário: uma função propagandística, exercida por encomenda? Considerar Johan Servando um jogral encarregado de atrair romeiros à ermida de San Servando parece natural: assim se explicará a diligente citação do Santo em todas as suas cantigas de tema não satírico (precisamente dezoito, não o esqueçamos), quer elas tenham como protagonista a menina vigiada e rebelde para quem a romaria de San Servando constitui a oportunidade de se encontrar com o amigo, quer o tema nada tenha a ver com a peregrinação local e o nome do santo surja apenas nos dois versos conclusivos, sob a forma de invocação-juramento, funcionando, neste caso, como verdadeira marca de autor.

16 A ermida de San Servando aparece referenciada no Índice toponímico do volume da *Geografía General del Reino de Galicia* dirigida por F. Carreras y Candi (1928-1936) relativo à província de Ourense, cujo autor é Vicente Risco. As informações sobre a sua localização encontram-se nas pp. 418-421 [420].

17 Devo esta informação à cortesia de Dom Emilio Duro Peña, arquivista da catedral de Ourense.

18 V 1029 *Comeron infanções en outro dia* = Lapa: 347, n.º 226.

Estaríamos assim perante um poeta do meio, cantor “oficial” de San Servando, talvez adstrito a um mosteiro (Oseira?) do qual a ermida dependeria¹⁹. As suas cantigas seriam então instrumento de “publicidade”, isto é, seriam dirigidas a um público regional, com o intento de atrair romeiros²⁰ e donativos. O confronto com Gonzalo de Berceo, cuja *Vida de Santo Domingo de Silos* teria sido composta com a intenção de reclamar as peregrinações ao mosteiro do Santo, desviando para Silos os peregrinos que se dirigiam a Santiago de Compostela (Ruffinatto 1968-1970: 17), poderá alargar-se a algumas narrativas de milagres das Cantigas de Santa Maria²¹. O mesmo intento propagandístico e a mesma ideia de competição entre santuários parece poder identificar-se em cantigas como a n.º 218 da edição de Mettmann (1959-1972: II, 296-298) em que um “ome bõo d’Alemanha que era contreiro” regressando da romaria a Santiago sem que o Apóstolo tivesse operado o milagre esperado, acaba por obter a cura milagrosa em Santa Maria de Vila-Sirga. Ouçamos o final da narrativa:

E este, que fez ? Logo fillou mui bõos dões
e pois a Vila-Sirga os deu en offrecções
aa Virgen que nunca fallez’ aos cuitados.

O convite à “gratidão” dos devotos não precisa de ser mais explícito...

Poder-se-á objectar que as cantigas de romaria não oferecem nada de semelhante. Estamos longe da “literatura miraculística” representada, quer pelos poemas hagiográficos de Berceo, quer pelos milagres marianos de Afonso X. E, no entanto, a mesma intenção “publicitária” parece estar subjacente a estes ciclos de cantigas, já que cada um deles gira em torno de um único santo local. O próprio facto de não existir, entre os trovadores e jograis dos Cancioneiros, um que possa ser considerado o cantor de S. Tiago talvez deva interpretar-se nesse sentido: é evidente que a romaria ao santuário do Apóstolo não necessitava de “cartazes publicitários”. Essa necessidade existiria quando o santo era um San Servando e o santuário uma ermida perdida nos confins entre a Galiza e Portugal. Por isso a romaria de San Servando teve o seu inspirado cantor, um *Johan*

19 Ao potentíssimo mosteiro de Oseira pertenciam numerosos coutos, senhorios, herdades, rendas, entre os quais o couro de Barxeles (Carreras 1928-1936: 451).

20 A interpretação da função das cantigas de romaria como “cartaz de propaganda” é proposta por G. Tavani (1964: 24).

21 A sugestão é de Luciana Stegagno Picchio (1980: 336).

provavelmente *jograr* que a tradição identificou com o nome do santo: *Johan* [de San] *Servando*. Único, entre os poetas galego-portugueses, cujo apelido é um hagiónimo. E tão bem se desempenhou da sua função de cantor de San Servando, que, à distância de sete séculos, um poeta como Manuel Bandeira, ao evocar, no *Itinerário de Pasárgada* o seu primeiro contacto com a poesia trovadoresca, dirá: “...Sonhava com as ondas do mar de Vigo e com romarias a San Servando” (Vilhena 1974: 85).

IV

Filologia literária e terminologia musical: *Martin Codaz esta non acho pontada*

1989

1.

Uma anotação singular do *Cancioneiro Português da Vaticana* (V) – no qual, como é sabido, as notas marginais são escassas – é a que encontramos no fl. 139r, col. b, linha 16, transcrita pelo copista na linha imediatamente a seguir ao último verso de uma cantiga fragmentária de Martin de Ginzo, *Nunca eu vi melhor ermida nen mays santa*¹, à qual Monaci (1875a: 301) atribuiu o n.º 882.

A intrigante nota, que aqui reproduzo em transcrição diplomática – *m̄ codaz esta nō acho pôcada* – não parece ter despertado até agora a devida atenção por parte dos estudiosos que editaram os poetas nela implicados, isto é, Martin Codax², nomeado explicitamente, e Martin de Ginzo³, autor da cantiga a que, pela sua localização, a nota deveria referir-se. Tal desatenção, porém, dever-se-á, provavelmente, a uma circunstância fortuita que impediu os modernos editores da lírica galego-portuguesa de colher na frase o seu real significado. Estamos, de facto, perante um daqueles erros de leitura destinados a instalar-se solidamente e a provocar um despiste nas várias tentativas hermenêuticas. Da incorrecta abordagem é responsável a edição diplomática de V, onde a nota aparece transcrita por Monaci do seguinte modo: *m' codaz esta nō acho pôchada* (Monaci 1875a: 301). A intrusão daquele *-h-*, do qual não existe qualquer vestígio no códice (cf. fac-símile), tem levado os editores críticos, desde Teófilo Braga (1878: 165) até Barbara Spaggiari (1980: 387 e nota), a aceitar que *pôchada* esteja por *fechada* e a procurar uma interpretação para a frase obtida através da emenda: *Martin Codaz esta non acho fechada*.

1 Esta cantiga é também transmitida, monostrófica, pelo cancionero B, onde tem o n.º 1276, mas aí não traz qualquer nota incorporada.

2 Para as edições completas de M. C. anteriores a 1956, ver Cunha (1956: 27-29); a ed. crítica mais recente é a de Spaggiari (1980).

3 Ed. monográfica de A. da Costa Lopes, *Martim de Ginzo, jogral português* (1960 e, anteriormente, 1959).

Entre as propostas interpretativas, algumas provocaram rejeição quase imediata. Registam-se aqui como curiosidade histórica, a título de prova da necessidade de controlar sempre a edição diplomática sobre o manuscrito, mesmo quando o editor, como neste caso, se recomenda pela competência paleográfica. A errada transcrição feita por Monaci, não só o impediu de compreender o sentido da nota, como o levou a crer que ela fizesse parte da cantiga nº 882, constituindo uma citação. De facto, no *Índice Onomástico* da edição, encontramos registado em itálico (convenção adoptada por Monaci para o registo de poetas citados em textos) *Martin Codax* 882. E, numa nota de rodapé em que sugere a interpretação de *Martin de Gijzo* (grafia do manuscrito) como “Martin de Nebrizo”, Monaci acaba por perguntar “È tutt’uno con Martin Codax? vd. 882-7” (Monaci 1875a: 453)⁴. Teófilo Braga acolheu, naturalmente, a ideia do filólogo italiano de considerar a presença do nome *Martin Codax* na frase como uma citação (1878: CX, “*Martin Codax*, 882”) e assim procedeu também Henry Lang, produzindo este um novo erro que consistiu em incluir Martin Codax entre os poetas que se autoneciam e a cantiga nº 882 de *V* entre os exemplos de *autonominatio* na lírica galego-portuguesa (Lang 1894: LXIV, nota 2)⁵.

De qualquer modo, nenhum dos três estudiosos arriscou uma interpretação da frase na sua aparente formulação. Monaci nada nos diz acerca da sua leitura *pôchada* e Braga, emendando *pôchada* para *fechada*, não explica a estranha ligação entre o antropónimo e a afirmação *esta non acho fechada*.

Na breve introdução à edição facsimilada do famoso pergaminho que contém as sete cantigas de Martin Codax com a música de seis delas, Pedro Vindel parece associar a misteriosa anotação à tentativa de explicar o nome do cantor de Vigo. Transcrevendo-a incorporada na fragmentária cantiga de Martin de Ginzo, segundo a leitura de Braga, o livreiro madrilenho conjectura que *Codax* possa estar por *Códice* e que Martin Codax possa entender-se como “Martín Códice”, ou seja, “Libro de Martín” (Vindel 1915: 8). O que poderá significar que, para Vindel, a nota do cancionero *V* equivaleria a “Libro de Martín esta non

4 A suposição de Monaci de que *Martin de Gijzo* pudesse estar por Martin de Nebrizo apoia-se no testemunho da chamada *Tavola Colocciana*, mas decorre de um erro de leitura do próprio Monaci ao editar o Índice compilado por Colocci: o humanista não escreveu “1270 Martin dne brizo”, como leu Monaci, mas “1270 Martin de Grizo”, grafia que reproduz a da rubrica atributiva presente no cancionero *B*, fl. 268r, col. b. Embora o *G* e o *b* de Colocci possam confundir-se, o traçado do *G* parece-me mais inclinado para a direita.

5 O erro de Lang é denunciado por C. Michaëlis de Vasconcelos (*CA*: II, 409, nota 1), a qual, porém, não refere a fonte que originou a confusão do editor de D. Denis.

acho fechada”. Mas também ele se dispensou de explicitar este entendimento e de esclarecer a relação entre “Libro de Martín” e *esta non acho fechada*⁶.

Foi Carolina Michaëlis de Vasconcelos que, recenseando a publicação de Vindel (1915), ao mesmo tempo que recusou a hipótese de entender o nome do poeta como *Codex Martini*, admitiu, no entanto, que *Codax*, ou antes, *Codaz* pudesse ser uma alcunha derivada de *Codex* aplicada ao cantor de Vigo talvez por ele ser amanuense. Embora de modo obscuro, está aqui implícita uma interpretação para a frase em análise: dirigindo-se a *Martin Codaz*, alguém (um ‘companheiro’?) lhe diria que não achava *esta* (a cantiga n.º 882?) *fechada*, isto é, completa.

Os estudiosos que vieram depois de C. Michaëlis desprezaram a sua proposta de considerar o apelido *Codax* como alcunha jocosa sugerida por um ofício (Oviedo 1917: 12, nota 11 e Pellegrini 1959: 73), mas não deixaram de aproveitar a luz que as suas hipóteses lançaram sobre a estrutura da enigmática anotação. Já em 1904, referindo-se ao citado passo de Lang sobre a ocorrência da *autonominatio* nos cancioneiros galego-portugueses, a ilustre filóloga havia, efectivamente, esclarecido que não se tratava de qualquer citação, mas de uma ‘nota’ (CA: II, 409, nota 1)⁷. No estudo “A propósito de Martin Codax”, as suas palavras deixam entender claramente a convicção de que a nota se refere ao carácter fragmentário da cantiga 882 de V (Michaëlis 1915: 272).

Assim o entenderam, sucessivamente, Silvio Pellegrini (“l’interpretazione generalmente accettata è: *Martin Codaz. Esta non acho fechada*”; 1959: 76, nota 10), Celso Cunha (“Na interpretação desta frase aceita-se geralmente que *põchada* esteja por *fechada*. A leitura seria, pois: *Martin Codaz, esta non acho fechada*, isto é, ‘completa’”; 1956: 13, nota 4) e B. Spaggiari (“l’interpretazione comunemente accettata è: *Martin Codaz, esta non acho fechada*”; 1980: 387, nota 35).

Entretanto, vindas de hermeneutas menos cautelosos, outras interpretações foram aventadas. A sugestão de Xosé M.^a Álvarez Blázquez

6 A “inocente suposición” de Vindel tem sido analisada como se dissesse apenas respeito ao nome *Martin Codax*, mas, a ser assim, não se percebe o porquê da citação da cantiga de Martin de Ginzo com a nota. Rejeitada por E. Oviedo y Arce (1917: 12, nota 5) e por A. Cotarelo Valledor (1933a: 1-2), a hipótese do antiquário madrilenho acerca do significado de *Martin Codax* aparece também refutada em S. Pellegrini, “Ancora sul nome di Martín Codax” (1959: 72-77 [72]).

7 Mesmo depois desta advertência, continuam a falar de ‘citação’; Álvarez 1952: I, 98 e 1975: 114; Landeira 1975: 28 e 55.

Compre supor que Martín Codax escribise mais que as sete composicións conecidas. O devandito Martín de Xinzo diríxelle unha incompreta cantiga, na que dí:

Nunca eu vi mellor ermida nen mais santa

.....

Martín Codax, esta non hacho fechada

(C.V. 882)

e nistas verbas coidamos nós ollar a alusión a algunha outra poesía de Codax, na que figurase que as portas da ermida que cantaba non se deschoían pra íl (Álvarez 1952: 123)⁸

não parece ter encontrado eco nos estudos codacianos. Mas o Autor teve oportunidade de voltar a emitir a sua opinião sobre o assunto, lançando agora a hipótese, mais que inverosímil, de estarmos perante o *incipit* de “unha cantiga de burlas adicada a Martín Codax, que o copista non quiso reproducir”⁹.

Completemos a ronda das leituras. Num artigo publicado no semanário cultural *Artes e Letras* do jornal *Faro de Vigo*, de 11 de Novembro de 1983, Xosé Filgueira Valverde faz uma curiosa citação da discutida nota. O artigo é de “homenaxe a Martín Códax” e versa sobre o problema da relación das suas cantigas com *Altas undas que venez suz la mar* atribuído a Raimbaut de Vaqueiras. Propondo aos leitores uma tradución galega do texto occitânico, Filgueira Valverde remata as suas consideracións com esta simpática *captatio benevolentiae*: “Non vos queixedes das abrigadas licencias en verbas, acento e rima. Compriría poñer no marxe aquilo que, a cáron dunha cantiga incompleta, escribiu Martín de Xinzo pra o poeta de Vigo: «Martín Codax, esta no acho pechada»”. Podemos notar o novo erro de lectura – *pechada*¹⁰ –, estranhar a suposición de que a frase possa ser ‘escrita’ pelo jogral Martín de Ginzo. Mas não podemos deixar de reconhecer

8 Repetido *ipsis verbis* en 1975: 157-58.

9 Esta conxectura aparece atribuída a Álvarez Blázquez no texto de uma entrevista concedida a um grupo de alunos do Colégio Universitario de Vigo. Nesse texto, publicado no livrinho *Homenaxe a Martín Codax* (Alonso 1983: 49-50), a frase reproducida tem a forma “m’ codax esta non acho pochada”: rejeitando a emenda de Braga, Álvarez Blázquez terá lido ‘pochada’ pensando no significado que o vocábulo tem no galego ‘puchada, cataplasma de engрудо’ (Rodríguez 1961: III, 161) e essa interpretación o terá levado a conceber a hipótese referida?

10 Penso que ‘pechada’ tem, na lectura de Filgueira Valverde, o mesmo sentido de ‘fechada’, isto é, ‘terminada’.

que a última transformação da nota copiada pelo escriba de *V* teve, na pena de Filgueira Valverde, uma bela utilização literária.

2.

Acompanhámos em resenha, quiçá demasiado longa, o esforço interpretativo exercitado por filólogos e outros estudiosos para deciframos o sentido de uma frase inexistente. Convém, pois, antes de mais, afastar o alçapão em que todos caíram, isto é, a leitura de Monaci *pōchada*¹¹, base da emenda *fechada*, aquela que foi aceite quase por unanimidade, já que, por ironia da tradição, a nota vem incorporada a uma cantiga que os códices conservaram monostrofica, provavelmente incompleta, portanto.

Como disse no início deste trabalho, o que o copista de *V* escreveu foi exactamente: *m̄ codaz esta nō acho pōcada*. A emenda resulta, por conseguinte, abusiva, visto exigir a correcção do *p* inicial em *f* e do *o* em *e*, além de obrigar a eliminar o sinal abreviativo colocado sobre o *o*. Mas resulta abusiva ainda e sobretudo porque *pōcada* não passa de simples corruptela devida à banal troca de um *t* por um *c*. A leitura certa será, por isso, *esta non acho pontada*.

Passando à interpretação, impõe-se primeiramente distinguir na frase que aparece em *V* dois elementos de diversa proveniência. *Martin Codaz* representará, com grande probabilidade, uma rubrica atributiva, enquanto *esta non acho pontada* deverá ser entendido como nota lançada à margem de uma cantiga a que faltava a notação musical. *Pontada* é, efectivamente, palavra técnica cujo sentido se depreende sem dificuldade. Usado por quem concebeu a nota como termo genérico equivalente a “com música”, *pontada* remete para um vocábulo específico – o *punctum* – que designa uma das formas mais simples do neuma e, portanto, da notação neumática por meio de *puncta* e *virgae*. De *punctare* com o sentido de “escrever música” bastará um exemplo tirado do *Livro das Kalendas*, onde se regista o legado de Raymond Ebrard à Sé de Coimbra de um “librum cum prefaciis *puntatum*” (David/Soares 1948: II, 34-35)¹². Em ibero-romance, o uso de *puntar/apuntar* com o significado de “marcar los puntos musicales” é confirmado por Corominas/Pascual (1981: IV) com atestações do *Libro de Buen*

11 Ao editar as cantigas de Martin de Ginzo, já A. da Costa Lopes havia fornecido, em nota de rodapé, a correcta transcrição da nota de *V*, observando que Monaci a lera “de outro modo, indevido” (1960: 60, nota 4, e 68). A observação de Costa Lopes não inclui, porém, qualquer proposta de interpretação.

12 Citação em Corbin (1952: 225), onde, porém, se lê *prefatio* em vez de *prefaciis*.

Amor de J. Ruiz, 70 *b, d*, enquanto para o uso de *punto* [“tono, modulación musical”] são citados os *Milagros* de Berceo, 8 *b*, o *Libro de Apolonio*¹³ e de novo J. Ruiz¹⁴, aos quais acrescentarei o *Libro de Alexandre*¹⁵. Corominas não fornece abonações para *apuntado*, mas o termo é empregue pelo redactor de um inventário dos objectos que em 1503 se guardavam no Alcázar de Segóvia, entre os quais se refere “otro libro... en pergamino en lengua portuguesa que son los *Milagros de Nuestra Señora... a parte apuntado de canto llano*” (Anglès 1943: II, 36)¹⁶.

Não faltam atestações para o português, apesar da escassa documentação fornecida pelos dicionários. O uso de *pontos* na acepção de “notas musicais” aparece no *Dicionário Etimológico* de J. P. Machado (1967: III)¹⁷ numa referência à cantiga de Afonso X *Fui eu poer noutro dia*, vv. 8-11:

U a voz começastes, entendi
ben que non era de Deus aquel son
ca os *pontos* del no meu coraçom
se ficaran, de guisa que logu'i (Lapa: 23-24)¹⁸

Para *pontado/apontado* as abonações são mais abundantes. Encontro a primeira forma num inventário dos livros do mosteiro de Bouro (cantiga de Amares) datado de 1437 e publicado por J. Mattoso (1982: 514, 551-52)¹⁹:

13 Corominas não menciona a passagem do *Libro de Apolonio*, mas a referência será a 179c: “Faziá a la viuelá dezir *puntos* ortados” (cito da ed. Manuel Alvar; 1976: II, 81).

14 69 d: “las copias con los *puntos* loat o denostat” (cito da ed. crítica de J. Corominas; 1973: 99).

15 44 b: “Se fer sabrosos *puntos* las bozes acordar” / “Se fer fremosos *puntos* las voces acordar” (cito da ed. de R. S. Willis; 1934: 10-11).

16 Onde este livro vem identificado como um dos códices escurialenses das *Cantigas de Santa Maria*, proveniente da catedral de Sevilha. A expressão *a parte apuntado de canto llano* significa, segundo Anglès, “con fragmentos –estribillo y estrofa– de notación musical cuadrada como la del canto llano”.

Uma abonação de *puntada* na acepção de ‘com música’ poderá ser tirada do *Libro de Buen Amor*, 69 b, se aceitarmos a leitura de J. Cejador y Frauca (1913): “en las coplas *puntadas* yaze la falssedat” (sobre este problema, veja-se Jenaro 1977: 355).

17 Embora o Autor não registe este sentido, a atestação documenta-o, como se deduz do *Glossário* que acompanha a ed. do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*, Paxeco/Machado 1949-1964: VIII.

18 Comentando estes versos, diz Lapa que “em *pontos* devemos considerar os das notas musicais parecidos com estiletos dotados de punhos quadrados” e esta explicação traduz bem o duplo sentido, técnico-musical e metafórico-obsceno, que a palavra tem na cantiga.

19 Na nota 9 da p. 514, o autor interpreta *pontados* como ‘anotados para o canto’.

- nº 10. Item tres diurnaes *pontados* cõ os himnos
11. Item tres sanctaes e dous dominguaes *pontados* das maitinas
68. Item hymnos velhos *pontados*.

A segunda forma é registada por Viterbo (Fiúza 1962-1966: I, 522) com a explicação “o [livro] que tinha notas musicais” abonada por “Hum Dominical, e hũ Sanctural *apontados*”. S. Corbin fornece uma atestação do emprego de *apontado* e outra de *apontar*. Uma é tirada da *Crónica dos Cónegos Regrantes* de Frei Nicolau de Santa Maria e refere-se a “hum antiphonario *apontado* de solfa” que fazia parte dos livros enviados em 1182 pelo mosteiro de Santa Cruz de Coimbra ao de Santa Cruz de Cortes, junto de Ciudad Rodrigo (María 1668: II, 167)²⁰. A outra, proveniente do *explicit* de um antifonário do século XV, diz o seguinte: “Este livro escreveu e *apontou* a muyto virtuosa madre Maria Dathayde prioressa deste mosteyro de Jhesu nosso Senhor” (Corbin 1952: 167)²¹.

Pontada resulta, portanto, leitura óbvia. Mas, se quisermos precisar ainda mais o sentido que a palavra tem na anotação do cancionero vaticano, poderemos acrescentar que, se a nota assinala a deficiência de um exemplar onde a música não fora escrita, nada nos autoriza a pensar que a letra da cantiga 6ª não andasse unida a uma melodia. Quem traçou a pauta esperava ‘apontar’ (ou que alguém ‘apontasse’) a música, mas esta não foi ‘achada’.

3.

Esclarecido o significado da nota *esta non acho pontada*, será agora necessário relacionar os dois elementos que constituem a frase escrita pelo copista de V. Tal relação deverá sair da análise dos testemunhos que transmitem os textos copiados no sector do cancionero vaticano onde a nota aparece.

O nome de Martin Codax encontramos-lo no verso do fólho 139. Foi Colloci quem escreveu esta rubrica atributiva, na margem superior do fólho, em correspondência com o início da série de cantigas do poeta de Vigo. Sabido

20 Cit. por Corbin (1952: 223), a qual vê no qualificativo *apontado* uma referência à notação aquitana.

21 Citação tirada de Corbin (1952: 167). No “Inventário da Infanta D. Beatriz 1507” publicado em Pessanha 1914, encontro referidos os seguintes livros *apontados* que foram entregues à abadessa do mosteiro da Conceição de Beja: “hũ livro samtal *apomtado* de purguaminho encadernado...”; “hũ caderno de purguaminho *apomtado*, em que estam certas misas do ficio do amjo”; “e outro livro de besperas de purguaminho *apomtado*...”; “e huũ ofiçal de missas mistiquo *apomtado* de purguaminho”.

que a produção de Martin Codax, copiada em *V* e *B*, foi também transmitida pelo famoso Pergaminho Vindel, que neste manuscrito os textos se apresentam acompanhados de música e que apenas a sexta cantiga, *Eno sagrado en Vigo*, carece de notação musical, fácil se torna conjecturar que a frase em apreço se refere *in toto* à única cantiga de Martin Codax que o copista não achara *pontada*.

Causará certa estranheza que tal associação não tenha sido feita até agora. É verdade que, antes de 1915, isto é, antes de Pedro Vindel ter descoberto e revelado a existência do único testemunho que traz *apontada* a música de seis das sete cantigas nele copiadas, esta conjectura era impossível. Em 1875, Monaci não pôde intuir o significado da frase que transcreveu. E, no entanto, por trás da sua errónea leitura *ponchada*, parece-nos poder identificar a interferência de uma outra associação. Filólogo românico, Monaci terá lido *ponchada* pensando no provençal *ponchar*, *punchar*, *punchada*, do qual oferece documentação E. Levy (1894-1924: VI, 443). E eis que a associação por via etimológica (*ponchar* < PUNCTARE) nos conduz a uma das acepções do verbo latino (herdada também pelo ibero-romance (*a*)*puntar* / (*a*)*pontar* “marcar pausas, pontuar”), mas não àquela, técnico-musical, que o participio do verbo *pontar* tem na frase em exame²².

4.

Aclarado o sentido da frase, estabelecida a sua relação com a cantiga 6^a de Martin Codax, resta a sua anómala localização. Se a frase copiada pelo escriba de *V* se refere a um texto de Martin Codax que no códice tem o n.º 889 e se encontra no recto do fólio 140, como explicar que tal anotação apareça escrita na linha imediatamente a seguir ao último verso de um texto de Martin de Ginzo que tem o n.º 882 e se encontra no recto do fólio 139?

Para responder a esta dificuldade, torna-se necessário reconstruir a situação em que a frase teria surgido, isto é, a sua proveniência.

Já C. Michaëlis, falando de “nota explicativa”, considerou a “linha em prosa” acrescentada à cantiga n.º 882 de Martin de Ginzo “proveniente do modelo antigo” (1915: 271-272) e Oviedo y Arce, acolhendo a opinião de C. Michaëlis, admitiu tratar-se de “una nota marginal del original del manuscrito vaticano,

22 Embora o *Provenzalisches Supplement Wörterbuch* não registe para o vocábulo *ponh* o sentido de ‘nota musical’ nem inclua entre as significações de *ponchar* a acepção de ‘escrever música’, creio ser este o valor de *ponh* em *cantar en sancta glieiza per ponhs e per accens* (*Tezaur* de Peire de Corbiac) cit. pelo *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, s.v. *Contrapunctus*.

desplazada por el amanuense de éste, quien la añadió a la canción 882...” (1916: 12, nota **). A proposta de S. Pellegrini parece ir no mesmo sentido: “...una nota che certo risale all’organizzatore portoghese del canzoniere antigrafo di *V* e *B* e che si legge, con probabilità per malestro del copista, in coda al num. 882 di *V*, mentre manca in *B*” (1959: 76)²³. Se, como julgo, o vocábulo “antigrafo” é usado por Pellegrini na acepção de ‘antecedente directo’, podemos concluir que, para os três estudiosos, a nota remonta ao antecedente de *V*, onde estaria escrita à margem, devendo-se a sua errada incorporação na cantiga 882 ao copista do códice vaticano.

Tal hipótese afigura-se pouco convincente. Julgo necessário recuar um pouco mais na história da constituição da tradição manuscrita. O modelo de *V* apresentaria já a nota incorporada à cantiga 882, provavelmente como a lemos hoje no cancionero. A minha conjectura funda-se em dois argumentos.

Primeiro. A escrita de *V* revela da parte do amanuense um propósito de fidelidade ao modelo que se traduz na tentativa de reproduzir a situação textual que encontra. Esta observação genérica, registada com abundante documentação por Monaci (1875a: XIII), não foi até agora desmentida, mas poderá ser concretizada com um exemplo mais interessante para o nosso caso. Refiro-me a uma situação em que o exemplar de *V* apresentaria uma nota marginal cuja escrita denunciava ainda a sua origem. Tal é, quanto a mim, a apostila que aparece no fólho 159 verso, coluna b, onde vem transcrita a cantiga nº 998 *Hun cavaleyro á ’qui tal entendença*. No espaço entre esta cantiga e a anterior, correspondente a duas linhas de texto, Colocci registou o nome do autor desta poesia “Joham lobeyla” e, à direita, mas na linha de cima, transcreveu a nota “de mal dizer”. Ora, neste caso, o copista, obedecendo provavelmente a uma ordem de Colocci para que não copiasse as rubricas atributivas, omitiu a transcrição, quer do nome do poeta, quer da nota organizativa²⁴.

23 Na citação suprimi as notas de rodapé, consideradas supérfluas para esta referência.

24 Contrariamente a V. Bertolucci (1966: 19, nota 2), penso que a anotação “de mal dizer” não é da responsabilidade de Colocci: o humanista, que deixou no cancionero *B* algumas apostilas relativas ao conteúdo das cantigas, neste caso, limitou-se a copiar uma indicação que já estava no exemplar de *V* e que, com grande probabilidade, remonta a um nível mais alto da tradição, talvez um rolo que contivesse as sete cantigas de Johan Lobeyra. Sendo a cantiga *Hun cavaleyro á ’qui tal entendença* a única do poeta que não é de amor, a nota serviria para orientar a transcrição numa recolha organizada por géneros. Por isso lhe chamo nota ‘organizativa’.

Segundo. Se, como podemos pensar, o modelo de *V* já não era um cancionero musical mas apenas literário²⁵, não se compreende a razão de uma nota marginal que assinala precisamente uma deficiência de notação da música.

A hipótese mais plausível será, portanto, a que supõe a existência de um antecedente onde a nota pudesse ser motivada, isto é, um manuscrito em que as cantigas fossem transmitidas com a respectiva notação musical. Nesse antecedente, os textos de Martin de Ginzo e de Martin Codax deveriam ser contíguos como o são nos testemunhos conservados (*B* e *V*)²⁶, mas o número dos textos e a ordem de sucessão não seriam como hoje se apresentam. As cantigas estariam talvez dispostas por esta ordem:

Mart Gi	<i>Como vyvo coyada, madre, por meu amigo</i>	(= V 876)
	<i>Se vus prouguer, madr', o'este dia</i>	(= V 877)
	<i>Treydes, ay mha madr', en romaria</i>	(= V 878)
	<i>Non poss'eu, madre, hir a Santa Cecilia</i>	(= V 879)
	<i>Ay vertudes de Santa Cecilia</i>	(= V 880)
	<i>Non mi digades, madre, mal e irey</i>	(= V 881)
	<i>Nunca eu vi melhor ermida nen mays santa</i>	(= V 882)
Mart Cod	<i>Eno sagrado en Vigo</i>	(= V 889, sexta cant. da série codaciana)

Quem nesse manuscrito copiava a música não encontrou a da cantiga de Martin Codax e por isso, ao lado da rubrica atributiva *m̄ codax*, terá lançado uma nota: *esta nō acho pôtada*. E claro que, nesse antecedente musical, rubrica atributiva e nota podiam encontrar-se escritas na cabeça do texto ou na cauda²⁷; mas no modelo de *V* as rubricas deveriam preceder as cantigas pertencentes a cada autor²⁸. O que significa que uma linha escrita à cabeça de um texto, da

25 Esta suposição a propósito do nível α , identificável com o Livro das Cantigas do Conde de Barcelos, aparece já em G. Tavani 1967 (depois em 1969: 138).

26 Em *V* é atribuído a Martin de Ginzo o grupo numerado por Monaci de 876 a 883 e a Martin Codax o grupo 884-890.

27 Não existindo na tradição manuscrita da poesia galego-portuguesa nenhum cancionero musical com rubricas atributivas, a hipótese baseia-se no exemplo de cancioneros provençais e franceses, onde existem estes dois modos de escrita, além de outros.

28 Índícios desta característica do modelo são os casos, verificados nos primeiros fólhos de *V* em que o escriba copia as rubricas: cf. fólhos 4v, 6v, 7r, 3'v, 6'v, 32r (os ápices em 3'v e 6'v referem-se à segunda numeração de 1 a 10).

qual fazia parte o nome do autor e uma nota que perdera o seu significado ao ser transportada para um cancionero sem música, facilmente poderia ter sido transcrita com uma pequena deslocação de modo a resultar incorporada ao texto precedente.

Mas, para que isto pudesse acontecer, é necessário supor, como atrás foi dito, que a cantiga nº 889 de *V* (sexta de Martin Codax) tivesse circulado num testemunho em que andasse transcrita imediatamente a seguir à cantiga nº 882 de *V* (penúltima de Martin de Ginzo). Ora, como nenhum dos testemunhos conservados confirma tal hipótese e esse facto nos obriga a concluir que o antecedente comum de *B* e *V*²⁹ também não transmitiria os textos por essa ordem, forçoso se torna pensar numa modalidade de transmissão textual diferente.

A sucessão dos textos num sector mais vasto do cancionero *V* (e também de *B*) – precisamente o que vai da cantiga nº 872 de Golparro à cantiga nº 898 de Johan de Requeixo – parece indicar que este grupo de poesias terá entrado na tradição cancioneresca através de uma colectânea do tipo das que Gröber designava “*Liedersammlungen*” (Tavani 1969: 172-175). Eis como os textos se sucedem em *V*:

872	Golparro	1 cantiga de romaria a S. Treçon
873-875	Joan de Cangas	3 cantigas de romaria a S. Mamede
876-883	Martin de Ginzo	7 cantigas de romaria a Santa Cecília (a série termina com uma cantiga, a nº 883, que não é de romaria)
884-890	Martin Codax	só o nº 889 corresponde a uma cantiga de romaria, dedicada ao santuário de Vigo
891-892	Ayras Paes	2 cantigas de romaria a Santa Maria de Reça
893	Fernan do Lago	1 cantiga de romaria a Santa Maria do Lago
894-898	Joan de Requeixo	5 cantigas de romaria a Santa Maria do Faro

Estamos perante uma recolha de vinte cantigas de romaria³⁰ cuja sucessão linear é apenas prejudicada pela presença da última cantiga de Martin de Ginzo (a nº 883) e de todas as de Martin Codax com excepção da nº 889.

29 Por antecedente comum de *B* e *V* entendo aqui uma fonte da qual, directamente ou através de códices intermediários, os dois cancioneros derivam.

30 A colectânea de cantigas de romaria poderia incluir também algumas cantigas de Martin de Padrozelos (nomeadamente *V* 848 e 851) e do jogral Lopo (*V* 857-860), mas a produção de Galisteu Fernandez (*V* 861-864) e a de Lourenço (*V* 865-871), inseridas entre a de Lopo

Imaginemos então um ‘livrinho’ de cantigas de romaria do qual estivesse ausente a cantiga nº 883 de Martin de Ginzo (por não ser de romaria) e no qual Martin Codax estivesse representado apenas pela cantiga nº 889 por ser a única do género. Nessa recolha parcial, as cantigas nº 882 e 889 seriam contíguas, isto é, estariam escritas uma a seguir à outra, separadas unicamente pela rubrica que registava a autoria da cantiga nº 889, à qual andaria associada uma frase relativa à falta de notação musical: *m̄ codaz esta nõ acho pôxada*.

Passemos a outra fase da constituição da tradição cancioneresca, ou seja, à compilação de um volume colectivo, talvez α , organizado, não já unicamente segundo a rígida repartição por géneros que parece ter orientado a confecção do arquétipo, mas segundo critérios exigidos pelo progressivo enriquecimento da tradição (confluência de outros rolos ou livros com poesias de um só autor ou de vários, de poetas pertencentes a um determinado ambiente, de um género específico)³¹. A inserção da nossa hipotética “Liedersammlung” numa recolha colectiva que reunisse toda a produção de cada poeta explicaria que a cantiga 883 de Martin de Ginzo fosse acrescentada no fim da série do autor (lugar que hoje ocupa) e que as restantes composições de Martin Codax viessem juntar-se à cantiga 889, dispondo-se agora segundo a ordem que teriam, por exemplo, num rolo individual em que a cantiga de romaria ocupasse o sexto lugar, sendo talvez a última, como parece sugerir o testemunho do Pergaminho Vindel. Deste modo, a frase constituída pelo nome *m̄ codaz* e pela nota *esta nõ acho pôxada* que, numa recolha de cantigas de romaria, estaria escrita no espaço entre os textos 882 e 889, ao ser copiada numa colectânea geral que acolhe novos textos (neste caso, os nº 883, 884, 885, 886, 887, 888), poderia facilmente ser transcrita junto da cantiga 882 – uma cantiga provavelmente incompleta, não o esqueçamos –, separando-se assim daquela a que se referia.

A hipótese que supõe um enriquecimento da tradição com materiais de diversa proveniência e segundo um processo de estratificação ainda não completamente definido encontra aliás, nesta zona dos cancioneiros, outro indício que me parece significativo. Se repararmos na lista dos poetas que figuram no sector ‘romaria’ atrás reproduzido, veremos que o penúltimo cantor de santuário é Fernan do Lago e que a série se conclui com Johan de Requeyxo, cantor de

e a de Golparro, provavelmente por razões de contiguidade já verificadas no sector *amor*, interrompe a sucessão dos cantores de romaria.

31 Acerca das fases da constituição da tradição cancioneresca e da organização do arquétipo ω e do sub-arquétipo α , veja-se Tavani 1969: 145-179 (e, em síntese, em 1980: 32-35).

Santa Maria do Faro. Com o poeta seguinte, Fernand'Esquio – aqui representado com cinco cantigas, das quais uma de amor (V 900)³² e quatro de amigo (V 899, 901, 902 e 903) – encerra-se a secção dedicada às cantigas de amigo (o texto n.º 904 é já uma cantiga de escárnio da autoria de Estevan da Guarda)³³. Admitindo, com Fernanda Toriello, que o poeta Fernand'Esquio é identificável com Fernan do Lago (Toriello 1976: 26-30 e 47-49), a anómala antecipação da cantiga *D'ir a Santa Maria do Lagu'ey gran sabor*, colocada na cauda de um grupo homogéneo de cantigas de romaria mas separada das restantes cantigas do trovador pela presença do último cantor de santuário da série (Johan de Requeixo), poderá significar, por um lado, que a cantiga de romaria teria circulado autonomamente numa recolha de cantores de santuário e, por outro, que a transcrição da produção integral do trovador Fernand'Esquio / Fernan do Lago num volume colectivo teria seguido um processo de inserção semelhante ao que conjecturei para Martin de Ginzo e Martin Codax. Tal processo poderia até explicar o aparecimento de duas rubricas atributivas para designar o mesmo poeta: em Fernand'Esquio teríamos uma identificação baseada no apelido de família³⁴, enquanto Fernan do Lago, remetendo para o topónimo Lago³⁵, identificaria numa “Liedersammlung” de cantores de romaria o cantor da ermida dedicada a Santa Maria do Lago³⁶.

5.

Em conclusão: motivada num antecedente que transmitia as cantigas com letra e melodia, a nota “Martin Codax esta non acho pontada” referida à cantiga *Eno sagrado en Vigo* – a única de Martin Codax desprovida de notação musical – veio, por um acidente cuja dinâmica procurei reconstruir, a ser incorporada noutra

32 Em *B*, além desta, vem atribuída a Fernand'Esquio outra cantiga de amor com o n.º 1294.

33 A secção de cantigas de amigo, que no arquétipo começaria com o texto n.º 227 de *V* (= *B* 626), é a que apresenta maior número de indícios da desordenada confluência de textos que entraram na tradição ao nível do sub-arquétipo α . Sinal dessa desordem é também a presença aqui da produção satírica de Estevan da Guarda e de Johan Fernandez d'Ardeleyro (*V* 904-936), uma vez que, na origem, a secção das cantigas de escárnio e de mal dizer deveria começar com o sirventês de Johan Soares de Páiva (*V* 937).

34 Sobre o apelido, a naturalidade e a condição social dos Esquio, veja-se Toriello 1976: 30-38.

35 Sobre o topónimo Lago, veja-se também Toriello 1976: 104-105.

36 Será pertinente fazer notar a presença, neste sector, dos nomes Johan de *Cangas*, Martin de *Ginzo*, Johan de *Requeixo*, e, mais atrás, Pero de *Veer*, Martin de *Padrozelos*, Bernal de *Bona-val*: todos cantores de santuários conhecidos pelo topónimo ligado à terra da sua ‘devoção’.

cantiga com a qual nada tinha que ver; creio ter aclarado a estrutura da intrigante nota, interpretado correctamente o seu significado, proposto uma explicação aceitável para a sua anómala localização.

Duas observações finais.

Primeira. Não escondo a minha perplexidade perante a ausência da nota no cancionero *B*. Como foi dito, a concordância entre os dois apógrafos italianos quanto ao grupo de textos que aqui nos interessa não regista qualquer sobressalto significativo. A falta de coincidência verifica-se apenas em relação à nota de *V*, que *B* não transmite. Tal omissão explicar-se-á sem dificuldade, se admitirmos que o exemplar de *B* não coincide com o de *V*³⁷, sendo, portanto, legítimo pensar que em *B* a nota não existe, porque não existia no seu modelo. Mas se, pelo contrário, admitirmos que *B* e *V* foram copiados do mesmo antecedente³⁸ – no qual, como atrás sugeri, a nota já se apresentaria incorporada à cantiga –, então seremos obrigados a supor que o escriba de *B* que copiou a cantiga nº 1276 (= *V* 882) não transcreveu a nota, por distração ou, ao invés, por uma surpreendente atenção ‘filológica’. Embora uma e outra hipótese sejam teoricamente admissíveis, a resolução desta dificuldade exige, antes de mais, um exame codicológico e paleográfico dos sectores de *B* escritos pelo referido copista³⁹.

Segunda. Um estudo em torno da sexta cantiga de Martin Codax talvez resulte incompleto, se não fizer menção dos problemas suscitados pela sétima. Sabido que, no Pergaminho Vindel, a última cantiga aparece escrita em letra diversa – facto que, junto a outros, levou C. Michaëlis a observar que lhe parecia “acrescentada posteriormente, quer pelo próprio [?], quer por outrem” (1915: 261) – justificar-se-á uma breve reflexão sobre o significado de tal acrescentamento. Com base nas características que isolam a sétima cantiga das restantes, B. Spaggiari não hesitou em considerá-la “spuria”, afirmando em mais de um

37 Esta opinião, que encontramos já em E. Monaci, C. Michaëlis e S. Pellegrini, recebeu de G. Tavani uma articulada formulação que está na base do *stemma codicum* por ele proposto em “La tradizione manoscritta” cit. (1967), sendo, desde então, a opinião geralmente aceite.

38 Esta hipótese, a favor da qual foram reunidos vários elementos muito significativos por A. Ferrari (1979: 56-57, 60, 68), foi recentemente apresentada como “une conviction qui se fait de plus en plus forte” por J. M. D’Heur (1984: 33-34). Reflexos destas “ponderações” em C. Cunha (1985: 40 e 58-59).

39 Deve-se a A. Ferrari (1979: 61-69), não só a distinção das seis mãos que intervieram na cópia de *B*, mas também o estudo das características e extensão do trabalho realizado por cada uma delas. Sobre o copista *a*, que copiou a cantiga em apreço, vejamos sobretudo 1979: 63-64, além da “Tavola delle mani” (entre as 82-83).

lugar a sua convicção de que esse texto “non appartiene al canzoniere di Codax” (1980: 380-382). No estado actual dos nossos conhecimentos, não creio que esta solução extrema se possa aceitar sem discussão. Por isso me limitei a conjecturar que, numa fase pré-cancioneiresca, a sexta cantiga fosse a última, admitindo implicitamente que o Pergaminho Vindel possa ser o testemunho desse estádio da transmissão (assim interpreto a escrita das seis cantigas pela mesma mão) e simultaneamente de um estádio sucessivo, em que a sétima cantiga passou a fazer parte do cancionerinho de Martin Codax. Mas concluir daqui que a cantiga não pertence ao cantor de Vigo é transformar em certeza uma das hipóteses a considerar, quando se examinarem outras possibilidades que tenham em conta o processo de enriquecimento progressivo da tradição manuscrita (Tavani 1969: 153-175) e, ao mesmo tempo, o conceito de “movência” tal como o entendeu Celso Cunha, quando aplicado à transmissão oral dos textos trovadorescos (1985: 36-41 [37]).

Post- Scriptum

Quando este artigo se encontrava na tipografia, saiu a lume um amplo estudo com o título *O Som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)* por M. P. Ferreira, com prefácio de C. Ferreira da Cunha (1986). O Autor, a quem tive ocasião de comunicar os resultados deste meu trabalho, não só transcreve a nota *Martin Codax esta non acho pontada* de acordo com a leitura que aqui proponho, como acolhe a minha proposta de relacionar a referida frase com a ausência de notação musical da sexta cantiga de Martin Codax.

V

Sur la lyrique galégo-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres

1991

On sait que les trois chansonniers galégo-portugais, *A* (chansonnier d'Ajuda), *B* (chansonnier Colocci-Brancuti), *V* (chansonnier de la Vaticane), sont les témoins d'une tradition manuscrite parfaitement unitaire. En effet s'il faut admettre deux états de la tradition, le premier correspondant à l'archétype, représenté par le chansonnier *A*, et le second, à un sous-archétype α dont dérivent *B* et *V*, pour ce qui est du rassemblement des textes, ces trois manuscrits collectifs se présentent comme les témoins d'une première organisation par genres, à savoir: *cantigas d'amor* (chansons d'amour), *cantigas d'amigo* (chansons d'ami) et *cantigas d'escarnho e de mal dizer* (chansons de raillerie et de médisance). Encore visible dans les deux chansonniers jumeaux, *B* et *V*, qui, eux, recouvrent toute la période historique de la production galégo-portugaise, cette division des pièces en trois sections n'est pas démentie par le témoin plus ancien, le manuscrit *A*, lequel, étant un codex inachevé, ne contient pratiquement que des chansons d'amour. Ce qui indique que nous nous trouvons devant un programme d'organisation qui doit remonter au premier compilateur, c'est-à-dire, en termes chronologiques, à la fin du XIII^e siècle. Il est vrai que la constitution de *B* et *V* témoigne aussi d'un autre projet de transmission, celui du compilateur du XIV^e siècle auquel on attribue l'enrichissement de la tradition textuelle et le désordre provoqué par l'insertion de nouveaux matériaux, surtout dans la partie finale de chaque section déjà organisée.

Tout cela a déjà été remarqué par C. Michaëlis de Vasconcelos (*CA*: surtout 180-226) et par G. Tavani (1969: 144-179, et déjà 1967: 41-94). Récemment, A. Ferrari (1988) a dressé un premier cadre des infractions à la tripartition des textes, mettant en relief le changement des critères ordonnateurs par rapport à l'agencement primitif. De son côté, A. Resende de Oliveira (1988: 695-701), analysant "avec le regard de l'historien", la structure interne des apoglyphes *B* et *V*, a contribué à préciser comment dans le passage de la première collection à la seconde (disons de ω à α) il s'est produit un changement des critères anthologiques, soit du

point de vue de la chronologie, de la géographie et de la classe sociale des poètes, soit par rapport à la disposition des pièces lyriques.

Il est en effet perceptible que le deuxième compilateur a rassemblé et inséré les nouveaux rajouts avec des critères qui ne répondent plus à la stricte division par genres qui devait caractériser la structure du premier volume collectif. Les manifestations macroscopiques de cet écart sont bien connues (CA: 215-217; Tavani 1969: 151, 162-163 et 169-175; Oliveira 1988: 697-719), et il me semble qu'il n'est pas nécessaire de les préciser. Il vaut mieux plutôt de réfléchir sur deux aspects du phénomène: 1) les infractions vérifiées au niveau α par rapport à l'archétype, au moins pour certains groupes de textes, constituent des indices sur la typologie des matériaux ajoutés au premier recueil; 2) l'ordonnance des pièces à l'intérieur de ces groupes déviants confirme en général la norme de la séparation par genres. Les apoglyphes *B* et *V* conservent les rubriques indiquant le début des sections des chansons d'ami et de celles de raillerie et de médisance. La première section, celle des chansons d'amour, aurait-elle une rubrique semblable? Nous n'en savons rien même si nous pouvons supposer une situation pareille. Face aux témoins conservés, on observe pourtant que le chansonnier plus complet, *B*, s'ouvre avec cinq textes anonymes (les soi-disant *lais* de Bretagne) qui ne devaient pas figurer dans l'archétype, et qu'immédiatement après le cinquième "lai", se trouve la première chanson d'amour, sans aucune rubrique indiquant le genre. Cette absence de rubrique peut suggérer que le volume utilisé comme source par le compilateur du sous-archétype était acéphale: ce qui expliquerait aussi la décision de placer ici les cinq pièces extravagantes.

D'autre part, il convient de remarquer que la lettre de la rubrique qui précède les *cantigas d'amigo* n'est pas tout à fait identique à celle qui signale le commencement du secteur primitif des *cantigas d'escarnho e de mal dizer*: il y a en effet une information *cantigas d'amigo que fezeron os cavalleiros e o primeiro é Fernan Rodriguiz de Calheyros*¹ –qui tient à préciser la condition sociale des premiers auteurs de chanson d'ami présents dans le secteur du volume collectif; cette spécification n'existe pas dans la rubrique *Aqui se começan as cantigas d'escarnho e de mal dizer*² qui précède les chansons de raillerie et de médisance. Pas plus que n'existe

1 Dans *B*, fl. 137v, précédant la *cantiga* n° 626; dans *V*, fl. 33r, au-dessus de la *cantiga* n° 227.

2 Dans *B*, fl. 285r, au-dessus de la *cantiga* n° 1330[bis]; dans *V*, fl. 148v, précédant la *cantiga* n° 937.

l'indication topographique *En esta folha adeante se começan as cantigas*, qui fait penser à un *livre* où la rubrique aurait la fonction de réclame³.

Mais si l'absence de rubrique au début du premier secteur et l'identité imparfaite des rubriques du deuxième et du troisième secteurs suscitent quelque perplexité, il semble clair que la succession des auteurs, suivant foncièrement le même ordre dans les trois sections, fait supposer que l'arrangement des matériaux au niveau ω a dû être contemporain.

Vu la répartition opérée dans le recueil lyrique auquel il faut rapporter toute la tradition des chansonniers, on se demandera si déjà à ce niveau-là, il se serait produit quelque dérogation à la séparation des pièces. A notre propos important seulement les défaillances dont l'origine peut être imputée au processus du passage d'un recueil individuel, ou d'un recueil avec plus d'un auteur, *rotulus* ou livre, à une anthologie collective ordonnée par genres. La répartition des textes d'un même auteur en plusieurs sections, selon les genres auxquels ils appartenaient, pouvait en effet donner lieu à quelques anomalies. Nos chansonniers en illustrent quelques-unes qui, à mon avis, peuvent rentrer dans la typologie suivante: a) collocation d'une poésie dans une section qui ne correspond pas à son genre, par exemple, une chanson d'ami ou de raillerie parmi les chansons d'amour du poète; b) phénomènes de duplication de la transmission: une même poésie apparaît deux fois, attribuée au même auteur, dans deux endroits du même manuscrit; c) phénomènes de duplication de l'attribution: une poésie qui avait été copiée avec les compositions d'un poète se présente à nouveau dans le même chansonnier sous le nom d'un auteur différent; d) placement des textes appartenant à un genre étranger aux trois genres prévus.

Je commencerai par un examen des anomalies quant à la collocation des pièces. La présence de textes étrangers se vérifie dans les trois secteurs, mais une distinction s'impose dès le début quand on parcourt les trois chansonniers. On remarquera d'abord que les dérogations qui perturbent la troisième section, celle des chansons de raillerie, sont beaucoup moins nombreuses et constituent des cas isolés, c'est-à-dire qu'elles ne concernent chaque fois qu'une seule, ou bien deux pièces du même auteur, tandis que dans chacune des deux premières sections, on peut discerner de vraies sous-sections déviantes presque compactes:

³ J'interprète dans le même sens la présence de la rubrique *En esta folha adeante se começan as cantigas d'amor. Primeiro trobador Bernal de Bonaval* transcrite au fl. 225v de B, au-dessus de la *cantiga* n° 1062 et dans V au fl. 104r, précédant la *cantiga* n° 653. Sur cette rubrique voir Tavani (1969: 172-174) et Oliveira (1988: 702 et 725-726).

cela tient, comme l'avait déjà vu Carolina Michaëlis, à la constitution des deux niveaux de la tradition, ω et α , le second accusant, nous l'avons déjà dit, un enrichissement du corpus par l'immixtion de livres individuels ou recueils collectifs partiels déjà constitués, aussi bien que par l'apport de *Liederblätter* contenant les compositions des auteurs qui, pour des raisons chronologiques ou autres, n'auraient pas été copiées dans ω (CA: 215-217; Tavani 1969: 151, 162-163 et 169-175; Oliveira 1988: 697-719). Il faudrait séparer ces deux niveaux, car les dérogations que l'on peut situer au moment de la compilation de l'archétype seront dues à des facteurs fortuits, tandis que celles qui se sont produites au niveau α s'expliquent par le processus même de transcription de vastes ensembles de textes réunis par le compilateur du XIV^e siècle, dans des espaces disponibles ou créés *ad hoc*, ou bien par l'utilisation de ω , postérieure à sa compilation.

Cela dit, nous devons pourtant reconnaître que même dans une tradition simple comme la nôtre, il devient parfois difficile, voire impossible, de décider si telle anomalie remonte à l'archétype, ou si au contraire, elle est due au développement de la tradition. Disons plus: dans l'état actuel de nos connaissances, il faut avouer que la reconstitution conjecturale de l'archétype suscite bien des doutes. Car après les recherches codicologiques et biographiques de Carolina Michaëlis sur le chansonnier *A* – nous sommes en 1904 –, nous appuyons encore d'habitude nos conjectures sur les informations qu'elle nous donne quant à la structure du codex, l'ordonnance des cahiers, les mutilations réelles ou hypothétiques. Nous sommes à un moment où on ressent la nécessité urgente d'une révision des conclusions de Carolina Michaëlis, autrement dit d'une description matérielle plus systématique du vieux codex *A*, laquelle pourra seule permettre des conjectures plus fiables à propos de l'ordonnance originale des auteurs et des textes, des lacunes du manuscrit et des divergences entre *A* et les apoglyphes *B* et *V*.

Malgré ces incertitudes, je crois qu'on pourrait accepter comme hypothèse de travail que, dans les parties communes, les trois chansonniers reflètent l'ordonnance de l'archétype; et malgré les doutes parfois avancés à propos de l'identification de l'archétype avec une première anthologie collective, un livre structuré, en somme, je continue à penser que les coïncidences qui unissent les trois témoins, et surtout la "rigueur" de l'organisation et la qualité textuelle du chansonnier d'Ajuda – justement mises en relief par Maria Ana Ramos (1986a: 224) – semblent postuler que le manuscrit *A* doit être la copie d'un livre et non pas une anthologie "faite directement" à partir de *Liederblätter*. Je pars donc du

principe qu'il aurait existé une première anthologie ordonnée par genres, et que celle-ci aurait été constituée à partir de *rotuli* contenant la production des poètes antérieurs à la fin du XIII^e siècle⁴. Ordonnés chronologiquement, les *Liederblätter* auraient été transcrits par un compilateur qui aurait procédé à la séparation des textes au fur et à mesure de l'écriture. Pour la distinction des genres, il lui aurait suffi, dans la majeure partie des cas, de lire l'*incipit* de la pièce. Nous pouvons d'ailleurs supposer que, si l'auteur avait par exemple six chansons d'amour et une seule de médisance, le compilateur aurait signalé celle-ci avec une note marginale "de mal dizer", qui servirait de repère au moment de l'organisation et de la transcription de la troisième section du volume. C'est ce qui, à mon avis, est arrivé avec le *rotulus* des poésies de Johan Lobeyra. En parcourant le manuscrit V, on trouve cette poésie de médisance avec une note marginale "de mal dizer" écrite par Colocci; mais il est évident que cette apostille n'est pas de la responsabilité de l'humaniste: elle semble plutôt une note 'organisative' qui remonte au *rotulus* utilisé pour la compilation d'un volume collectif. Nous pouvons encore supposer que tout en copiant les chansons d'amour d'un poète dont la production comprenait aussi un nombre considérable de chansons d'ami et/ou de chansons de raillerie, notre compilateur n'aurait pas laissé de mettre un signe en marge des pièces copiées, en pensant à la compilation des autres sections.

Carolina Michaëlis parle d'une répartition matérielle des pièces avant leur transcription dans le volume anthologique (CA: 211-212). J'avoue que cette séparation physique me semble assez improbable. Excluant un travail de découpage et couture de brins de parchemin, il faudrait penser que dans les *Liederblätter*, les poésies auraient déjà été séparées par genres, ce qui aurait permis de les grouper physiquement pour constituer les trois sections amour, ami, raillerie, ou bien que, partant de *Liederblätter* où les poésies d'un auteur se seraient trouvées pêle-mêle, on aurait récrit ces mêmes poésies, en les séparant par genres, sur d'autres feuilles volantes destinées à servir de matériau pour la copie d'un volume collectif. Or, si la première hypothèse, formulée par Tavani (1969: 163-164) semble démentie par certaines dérognations à la séparation des textes, la seconde, impliquant une duplication du travail, se révèle, à mon avis, peu économique, même au sens littéral du mot –le parchemin coûtait cher. Je

⁴ Les recherches de C. Michaëlis visant à établir la chronologie des poètes ont été reprises et prolongées par Resende de Oliveira dans trois études récentes (1987; 1988: 720-751; 1989).

serais donc d'avis que les *Liederblätter* utilisés pour la compilation d'une première anthologie n'auraient pas présenté les poésies divisées par genres, et que la séparation aura été l'œuvre du compilateur/copiste. Pour étayer cette opinion, je citerai le cas de deux chansons d'ami qui apparaissent dans la section des chansons d'amour. Numérotée 47 dans le chansonnier *B* –seul témoin, puisque en correspondance les manuscrits *A* et *V* exhibent une vaste lacune initiale–, la première de ces deux *cantigas d'amigo* est attribuée à Fernan Figueyra de Lemos et vient après une autre chanson d'amour du poète; elle se trouve réduite à une strophe. L'autre *cantiga d'amigo* est de Men Rodriguiz Tenoyro (*B* 403/*V* 13). Elle ne figure pas non plus dans le chansonnier d'Ajuda, et, comme la précédente, elle est monostrophique dans *B* et *V*: situation pareille, donc, avec la seule différence que cette chanson de Men Rodriguiz Tenoyro réapparaît, complète, dans la deuxième section de *B* et *V*, c'est-à-dire dans le secteur propre, où elle fait groupe avec les autres *cantigas d'amigo* du poète.

Je crois que les deux anomalies remontent à l'archétype: dans les deux cas, le compilateur, copiant à partir d'un *Liederblatt* (pour Men Rodriguiz, on doit peut-être croire à deux *Liederblätter*) aura commencé la copie de la chanson d'ami sans se rendre compte du genre et, s'étant aperçu de sa faute, il aura interrompu la copie, afin de transcrire le texte complet plus loin, dans la section appropriée. C'est ce qui est arrivé avec la chanson de Men Rodriguiz Tenoyro (la *cantiga*, complète, se retrouve sous le n° 718 de *B*, 319 de *V*), mais dans le cas de Fernan Figueyra de Lemos, sa production lyrique se composait de deux *cantigas* seulement, l'une d'amour et l'autre d'ami, et notre compilateur n'aura pas eu le moyen de se rappeler qu'il fallait écrire la deuxième pièce dans la section des chansons d'ami. Il est évident que la confirmation de cette hypothèse devrait venir du manuscrit *A*: malheureusement, le fait que ce chansonnier se trouve lacuneux dans les deux cas nous empêche de savoir s'il transmettait ou non les deux chansons d'ami fragmentaires. Les publiant en appendice à son édition du chansonnier d'Ajuda, Carolina Michaëlis considérait implicitement qu'elles devaient y figurer avant les mutilations subies par le vieux manuscrit. Mais aurait-elle raison? Rappelant qu'il faudra contrôler l'entité et la position des mutilations du codex, je serais d'avis que le compilateur du chansonnier *A* n'aura pas suivi l'erreur commise dans l'archétype. Dans le cas de Men Rodriguiz Tenoyro, l'absence de la *cantiga d'amigo* à la fin du groupe des chansons d'amour conservées en *A* semble plutôt due à une décision du compilateur, vu l'espace laissé blanc (moitié d'une colonne du recto et tout le verso du feuillet) après la

dernière composition du poète. Cela confirme encore la rigueur de l'organisation dont parle Maria Ana Ramos.

La collocation dans le même secteur des *cantigas d'amor* de la composition *Non sey dona que podesse* de Fernan Paez de Tamallancos (*B* 75) pose une question plus intéressante. Classée comme "canzone d'amore burlesca" par Tavani et "cantiga d'amor e de mal dizer" par Lapa, la poésie, par son *incipit*, peut sembler une chanson d'amour, et cela pourrait expliquer que le compilateur de l'archétype l'ait rangée parmi les *cantigas d'amor* du poète. Mais cette collocation se révèle erronée, quand nous voyons le même texte réapparaître dans la troisième partie des chansonniers *B* et *V* (*B* 1336/*V* 943), considérée donc comme une chanson de raillerie, et par surcroît précédée d'une *razo* qui non seulement résume le contenu moqueur de la *cantiga*, mais l'associe explicitement à la suivante, où la satire est encore plus directe⁵. C'est un exemple unique dans la tradition galégo-portugaise de transmission d'un texte sous deux genres différents. Comment expliquer ce phénomène? La vaste lacune initiale du codex *A* nous empêche, encore une fois, de savoir s'il transmettait le texte, c'est-à-dire si la collocation erronée remonte à l'archétype. Il reste tout de même le fait que la double transmission de la *cantiga*, d'abord comme chanson d'amour sans *razo*, puis comme chanson de raillerie pourvue de *razo* doit être mise en rapport avec le processus du passage d'un *rotulus* individuel à une anthologie collective agencée par genres. Pour expliquer la double transmission et le double classement, on peut supposer, au moins, trois situations: 1) l'existence, déjà au niveau pré-anthologique, de deux *rotuli*, l'un transmettant le texte sans *razo*, et l'autre avec *razo*; 2) l'existence d'un seul *rotulus* où la *cantiga*, au contraire de ce qui arrive en *B* et *V*, se présenterait suivie, et non pas précédée de la *razo*⁶; 3) l'absence

5 Le texte de la *razo*, qui se trouve dans *B* au f. 286v et dans *V* au f. 149v, est le suivant: *Outrosi fez estas cantigas a hũa abbadessa sa coyrmaa en que entendia e passou per aquel moesteyro hun cavaleiro e levava hũa çinta e deu-lha por que era pera ela e por en troubo-lbi estes cantares.*

6 Comme introduction fonctionnelle destinée à orienter l'interprétation des textes poétiques, les *razos* devraient précéder les compositions, soit qu'on imagine une présentation orale, soit qu'on pense à une présentation écrite. C'est ce qui arrive dans de vastes secteurs des chansonniers *B* et *V* où prennent place les *cantigas d'escarh'ne de mal dizer* des troubadours plus anciens (il y a tout de même des exceptions qu'il faudrait expliquer: cf. *B* 147 et *B* 1369/*V* 977 de Martin Soarez, dont les *razos* disent explicitement: *Esta cantiga de cima...*", "*Esta cantiga que se aqui acaba...*"). Mais les *razos* écrites après les *cantigas* qui leur correspondent ne manquent pas et cette collocation semble être la norme dans le secteur qu'on identifie avec le niveau α cf. *B* 1303, 1305, 1308, 1309, 1313, 1314, 1316, 1322, 1323 (= *V* 908, 910, 913, 914, 918, 919, 921, 927, 928) de Estevan da Guarda; *V* 1036 attribué à Lourenço, mais tenson avec Martin Moxa; *V* 1039, 1040, *B* 1431/*V* 1041 et *B* 1432/*V* 1042 du

de toute *razo* dans le *Liederblatt* qui transmettait les chansons de Fernan Paez de Tamallancos. Cette dernière hypothèse présuppose que les *razos* – du moins quelques-unes – auraient été introduites par les compilateurs mêmes des grandes collections poétiques, avec la fonction de donner au lecteur, une clé d'interprétation⁷.

Revenons à la question des anomalies dans la collocation des textes. Outre celles que j'ai commentées à titre d'exemple, on en enregistre beaucoup d'autres, présentes dans les trois sections. La plupart semblent postérieures à la compilation de l'archétype, résultant d'arrangements qui coïncident avec de nouvelles insertions. Elles entrent donc dans la catégorie des dérogations concentrées dans la partie finale de la section des chansons d'amour des manuscrits *B* et *V*, et à l'intérieur de la section des *cantigas d'amigo*. Ce sont celles qui ont été examinées de façon plus détaillée par les critiques depuis 1904, c'est-à-dire depuis les travaux de C. Michaëlis. Je passe donc à la section des chansons de raillerie et de médisance.

Ici les présences intruses sont beaucoup moins nombreuses, comme je l'ai précisé dès le début. La position de deux *cantigas d'amigo* (*B* 1390/*V* 999 et *V* 1008), l'une à l'ouverture et l'autre à la fin du cycle des chansons de raillerie de Gonçal' Eanes do Vinhal, semble indiquer que cette dérogation résulte d'une décision du compilateur: c'était peut-être le seul moyen de conserver deux pièces qui n'avaient pas été transcrites dans le secteur approprié. Les dérogations plus éclatantes – quatre chansons d'amour attribuées à Johan de Gaya et deux du Juif Vidal⁸ – font partie des matériaux recueillis dans le sous-archétype α . Encore faut-il expliquer comment Johan de Gaya compte parmi ses *cantigas d'amor* une qui figure à un autre endroit du chansonnier *B* – cette fois dans la section propre sous le nom de Nuno Rodriguez de Canderey⁹. Une chanson d'amour, donc,

Comte D. Pedro; *B* 1433/*V* 1043, *B* 1448/*V* 1058 et *B* 1452/*V* 1062 de Johan de Gaya. Le fait que dans *B* 1608/*V* 1141 de Johan Velho de Pedrogaez, *B* 1611/*V* 1144 de Estevan Fernandiz Barreto, *B* 1612/*V* 1145 de Johan Romeu de Lugo et *B* 1614/*V* 1147 de Fernan Rodriguez Redondo les *razos* viennent aussi après les *cantigas* et sont, en général, introduites par la formule *Esta cantiga de cima...* est, à mon avis, un autre indice d'insertion postérieure, c'est-à-dire au niveau α .

7 A propos de la fonction des *razos* provençales voir le livre de Maria Luisa Meneghetti (1984: surtout 249-254, 279-280, 297).

8 Il s'agit de *B* 1434, 1449, 1450, 1451 (= *V* 1044, 1059, 1060, 1061) attribués à Johan de Gaya et de *B* 1605, 1606 (= *V* 1138, 1139) de Vidal.

9 C'est la *cantiga* *B* 1451/*V* 1061 que l'on trouve aussi dans *A* 68 et *B* [181bis], mais dans ce manuscrit attribuée à Nuno Rodriguez de Canderey et privée de la strophe II, comme

dont la situation manuscrite présente trois anomalies, la première concernant la transmission qui est double (*A* 68/*B* [181bis] et *B* 1451/*V* 1061), la seconde touchant la collocation du doublon (*B* 1451/*V* 1061), la troisième concernant l'attribution, double elle aussi.

Les cas de transmission double présents dans nos chansonniers n'ont pas encore fait l'objet d'un examen méthodique et complet. A titre d'exemples, Tavani en a cité quelques-uns dans son étude sur la poésie de Pedr' Eanes Solaz, *Non est a de Nogueyra*¹⁰, une chanson d'amour "scherzosa" que les manuscrits *B* et *V* transmettent dans une version amplement divergente de celle du manuscrit *A*. Mais je dois préciser que j'appelle transmission double seulement la situation d'un texte copié deux fois à deux endroits divers du ou des mêmes manuscrits et non pas celle d'un texte comme celui de Pedr' Eanes Solaz que les deux branches de la tradition, *A* d'un côté et *BV* de l'autre, transmettent avec des divergences éclatantes. Utilisant la précieuse Table de concordances établie par Jean Marie D'Heur (1973a), on peut compter seize compositions répétées avec des variantes plus ou moins significatives. L'examen pièce par pièce montre qu'il est souvent difficile de comprendre l'origine de la duplication. Je donne tout de même quelques exemples, même si je ne peux pas les expliquer complètement. Une chanson d'ami du Roi Denis de Portugal, qui avait été copiée dans son secteur des chansons d'amour (*B* 523[bis]/*V* 116) –je dis son secteur, parce qu'on admet que les *cantigas d'amor* et *d'amigo* de Don Denis se trouvent toutes réunies constituant un chansonnier autonome ordonné par genres– réapparaît dans la seconde section, dans une version plus correcte (*B* 570[bis]/*V* 174). Il est probable que la deuxième occurrence dépend d'une autre source et que la duplication constitue un expédient pour remédier aux défaillances –fautes, lacunes, insertion erronée– de la première transcription.

d'ailleurs dans le chansonnier *A*.

10 "Un caso di duplice tradizione", dans 1969: 235-250 (et avant dans 1963b).

Les cas de transmission double cités par Tavani (236) sont: *B* 75 et *B* 1336/*V* 943; *A* 68/*B* [181bis] et *B* 1451/ *V* 1061; *B* 394/ *V* 4 et *A* 291/*B* 982/ *V* 569; *B* 873/ *V* 457 et *B* 885[bis]/ *V* 469; *B* 1044/ *V* 634 et *B* 1048/ *V* 638; *B* 1146/ *V* 738 et *B* 1146[bis]/ *V* 749; auxquels on doit ajouter le cas de la composition *B* 640/ *V* 241 répétée dans *B* 827/ *V* 413 que Tavani cite en note à la page 235.

La répétition de deux des *cantigas d'amigo* de Johan Ayras de Santiago¹¹ a des aspects plus curieux. Les deux doublons apparaissent vers la fin de la série: *B* 1049/*V* 639, suivi de deux chansons fragmentaires dont l'*incipit* coïncide partiellement avec celui du texte répété semble devoir sa présence à cette espèce de réunion matérielle de variations sur un *incipit*; *B* 1048/*V* 638 présente des variantes textuelles (qui commencent au premier vers) et une extension différente, caractéristiques qui doivent être à l'origine de la duplication. Ce qui différencie les doublons présents dans le corpus des chansons d'amour de Fernan Rodriguez de Calheyros et de Johan Garcia de Guilhade¹², c'est que l'origine semble être un accident physique dans la transmission. L'interversion des deux premières strophes dans une des versions de la chanson de Fernan Rodriguez de Calheyros (*B* 72) fait que l'*incipit* et le développement thématique s'avèrent différents, ce qui a pu désorienter le compilateur¹³; tandis que l'absence du premier vers dans l'une des versions de la *cantiga* de Johan Garcia (*B* 418/*V* 29) pourrait facilement avoir provoqué une double transmission au niveau pré-anthologique déjà (en pratique on pouvait croire à deux chansons différentes).

Le seul cas de transmission double dans le chansonnier d'Ajuda –répétition, après le n° 253, de toute la pièce n° 248, *Oy eu sempre, mia senhor, dizer*– ne s'explique pas facilement: la composition en effet est aussi transmise par les manuscrits *B* et *V* mais une seule fois, réduite aux deux premiers couplets et visiblement déplacée au secteur des *cantigas d'amigo*. A première vue, je dirais que la transmission double dans le codex *A* semble due à une méprise du copiste et non pas au processus du passage d'un recueil individuel à une anthologie collective, mais la question exige un examen détaillé de la collocation de toutes les poésies de Pay Gomez Charinho dans les trois manuscrits relateurs. Pour conclure sur ce point, je veux parler de la double transmission d'une tenson entre Martin Moxa et Lourenço (*B* 888/*V* 472 et *V*1036). Figurant dans la section des *cantigas d'amigo* des manuscrits *B* et *V*, où elle fait partie d'un groupe désordonné de sirventes et chansons d'amour attribués à Martin Moxa, cette tenson réapparaît, dans une leçon plus correcte, dans le secteur des chansons de raillerie de

11 Il s'agit de la *cantiga* *B* 1023/*V* 613 répétée dans *B* 1049/*V* 639 et de *B* 1044/*V* 634 répétée dans *B* 1048/*V* 638.

12 De Fernan Rodriguez de Calheyros *B* 57 et *B* 72; de Johan Garcia de Guilhade *B* 418/*V* 29 et *B* 426/*V* 38. A noter que la deuxième version de la *cantiga* de Fernan Rodriguez de Calheyros ne présente que les deux premiers couplets, inversés; le texte de Johan Garcia de Guilhade, au contraire, a sa forme complète dans la seconde transcription.

13 Telle est aussi l'interprétation de J. M. D'Heur (1974).

V – le manuscrit *B* est ici lacuneux – sous le nom de Lourenço. Me promettant de reprendre ce problème dans une étude plus détaillée de la collocation des pièces appartenant à un genre étranger aux trois genres prévus, je me limite à souligner que cette tenson est la seule dans notre tradition qui ne nomme pas les interlocuteurs¹⁴ – elle n’a d’ailleurs que trois strophes, autre anomalie – et que par conséquent la double transmission du texte, d’abord sous le nom du premier partenaire, Martin Moxa, et puis sous le nom du second, Lourenço, a évité un problème d’attribution¹⁵.

Au contraire, pour quatre textes du groupe des doublons, la double transmission se complique d’une double attribution. J’ai déjà mentionné le cas de la chanson *En gran coita vivo, senhor* attribuée une première fois à Nuno Rodriguez de Canderey et ensuite à Johan de Gaya. La chronologie des deux poètes et le fait que le texte est aussi transmis par le chansonnier *A* rend plus probable qu’il appartienne au premier (D’Heur 1973a: 41, sous le n° 1470). Mais le problème subsiste de savoir comment un texte transmis sous le nom d’un poète galicien du XIII^e siècle a fini parmi les compositions d’un troubadour portugais de la première moitié du XIV^e siècle. Quant à la chanson d’amour *A mia senhor que eu mais d’outra ren*, qui dans *A* 291/*B* 982/*V* 569 fait partie d’un groupe de pièces appartenant à Pero da Ponte et apparaît dans *B* 394/*V* 4, réduite aux couplets I et IV, sous le nom de Sancho Sanchez, on peut penser que l’attribution à Pero da Ponte est la plus probable; encore faudrait-il également expliquer la présence du doublon (et son état fragmentaire) à un endroit des chansonniers *B* et *V* où Sancho Sanchez n’a aucun autre texte. En ce qui concerne la composition *Quando se foy meu amigo*, attribuée dans *B* 640/*V* 241 à Pay Soarez de Taveyrós et répétée dans *B* 827/*V* 413 sous le nom de Afons’ Eanes do Coton, des raisons stylistiques semblent suggérer qu’elle appartient au premier¹⁶, mais j’hésite

14 La tenson qui oppose Pero Velho de Taveirós à son frère Pay Soarez (*B* 142) ne donne pas non plus le nom des interlocuteurs en apostrophe au v. 1 de chaque couplet, mais elle est précédée d’une *razo* qui non seulement nomme les deux troubadours, mais fournit aussi des renseignements sur leur parenté et sur l’occasion et le sujet du débat.

15 La liste des seize textes avec transmission double s’obtient en additionnant aux exemples donnés par Tavani (1963b) les autres cas que je viens de commenter ici et encore, outre la *cantiga d’amigo* de Men Rodriguez Tenoyro dont il a été parlé à cause de sa collocation extravagante dans le secteur *amor*, les cas suivants: *B* 331 de Rodrigu’Eanes Redondo répété en version plus complète dans *B* 335 et *B* 794/*V* 378 attribué ici à Johan Vasquiz de Talaveyra et, plus loin, sous le n° *B* 1212/*V* 817, à Pedr’Amigo.

16 Tavani, au contraire, retient que l’attribution à Afons’Eanes “paraît la plus probable” ajoutant toutefois que “on ne dispose pas d’éléments internes et externes suffisants pour

à tirer des conclusions d'un élément si faible: c'est pourquoi je préfère observer que la duplication de la transmission et l'attribution à Afons' Eanes se situent dans une zone de *B* et *V* qui accuse un certain désordre. Reste à parler du texte *O meu amigo que mi gran ben quer*, donné par *B* 794/*V* 378 à Johan Vasquiz de Talaveyra et par *B* 1212/*V* 817 à Pedr'Amigo de Sevilha. Placée devant le problème attributif, l'éditrice de Pedr'Amigo a décidé d'exclure la *cantiga* du corpus de son poète, considérant que la version du texte qui lui est attribuée (version incomplète, avec ordonnance diverse des strophes et incohérences sémantiques) pouvait être "la trascrizione a memoria di una poesia ascoltata" et que "perciò, la priorità di redazione deve spettare al testo di Johan Vaasques de Talaveira" (Marroni 1968: 192-194)¹⁷. Par contre, D'Heur a pris parti pour Pedr'Amigo reconnaissant tout de même que "Seule la présence de cette pièce au cœur d'une série de pièces de [Pedr'Amigo de Sevilha] offre une présomption en faveur d'une attribution préférentielle" (D'Heur 1973a: 39, sous le n° 1228): en réalité la version attribuée à Johan Vasquiz se trouve, elle aussi, à l'intérieur de la série des *cantigas d'amigo* de ce poète. Mais ce n'est pas la solution des conflits attributifs qui nous occupe en ce moment.

Revenant au sujet de mon propos, je voudrais seulement mettre en évidence que les doubles attributions concernant des textes avec double transmission constituent un phénomène qui relève du processus de passage des recueils individuels ou partiels à un volume collectif ordonné par genres. Pour ce qui est du texte *A mia senhor que eu mais d'outra ren* (cité en second lieu), par exemple, le témoignage du chansonnier *A* nous permet de conjecturer, d'une part, que la version transmise par les apographes italiens sous le nom de Sancho Sanchez ne remonte pas à l'archétype et, d'autre part, qu'elle doit être un rajout intégré à la première collection: provenant d'une source différente, elle aura été copiée dans l'espace entre deux auteurs¹⁸. Autre est l'origine de la plupart des divergences d'attribution présentées par nos chansonniers, lesquelles sont presque toujours

l'affirmer en toute certitude" (1983: 10). Mais comme je viens de l'observer, il existe des éléments internes, parmi lesquels la présence dans toutes les chansons d'ami de Pay Soarez de l'apostrophe aux *donas*, qu'il faudra prendre en considération.

17 L'attribution à Johan Vasquiz est acceptée par Tavani (*Rep*: 479, note 8).

18 En effet, on remarque, d'une part, qu'il n'y a pas de solution de continuité entre *A* 223 de Pero Gomez Barroso et *A* 224 de Don Afonso Lopez de Bayan (*CA*: II, 149) et d'autre part, que le verso du folio où finit le cycle des poésies du premier troubadour n'a d'écrit qu'un tiers de la colonne c.

en rapport avec la collocation et le mode d'écriture des rubriques dans le modèle dont dérivent *B* et *V*.

Organisés par genres, nos chansonniers n'ont pas prévu une section pour les tensons. Leur nombre (trente-trois), assez réduit par rapport à l'ensemble du corpus lyrique (plus de mille six cents textes) ne justifiait peut-être pas leur rassemblement. Et comme l'*Art de trouver* du chansonnier *B* enseigne que les tensons peuvent être d'amour, d'ami ou de médisance – ce qui, dans une certaine mesure, reconduit le genre aux trois genres principaux – on s'attendrait à trouver la majeure partie rassemblée dans la troisième section des manuscrits *B* et *V*. Pourtant cette attente n'est que partiellement confirmée. C'est pourquoi, prenant le contrepied du beau rapport de M. Roberto Crespo sur le rassemblement des jeux-partis dans les chansonniers français *Aa* et *b*, je me propose d'examiner ici la dispersion des tensons galégo-portugaises.

Les données fournies par une analyse de la situation sont les suivantes: des deux tensons d'amour¹⁹, seul le débat entre Afonso Sanchez et Vasco Martins de Resende se trouve dans le secteur des *cantigas d'amor*, clôturant un groupe de onze poésies attribuées au premier interlocuteur, tandis que la tenson (fictive?) entre Pero Garcia Burgalés et un *senhor* non identifié prend place dans la section des *cantigas d'escarnho*, au beau milieu de la série attribuée au troubadour, séparant les pièces d'un petit cycle de chansons obscènes; pour ce qui concerne deux tensons que Tavani considère comme *partimens* (1983: 81-82)²⁰ (mais il faut remarquer que les deux partenaires de *B* 1221/*V* 826 emploient le mot *tençon* pour parler de leur débat), celle de Johan Baveca et Pedr'Amigo est copiée dans le secteur des chansons d'ami ouvrant la série des *cantigas* de ce genre attribuées au premier poète, tandis que celle de Pero da Ponte et Garcia Martins se trouve dans la section des *cantigas d'escarnho*; quant aux vingt-neuf tensons clairement satiriques ou comico-burlesques, elles se distribuent entre les trois sections, même si la plupart prennent place dans le secteur des *cantigas d'escarnho e de mal dizer*.

Pour se rendre compte de la stratégie de la collocation des textes appartenant à la dernière catégorie, c'est-à-dire aux tensons de raillerie et de médisance,

19 *Vasco Martiis, poyz vos trabalhades* (*B* 416/*V* 27) et *Senhor, eu quer'ora de vós saber* (*B* 1383/*V* 991).

20 Les deux "partimens" sont: *Pedr'Amigo, quer'ora hũa ren* (*B* 1221/*V* 826) et *Don Garcia Martinz, saber* (*B* 1652/*V* 1186).

il faudrait analyser, pièce par pièce, leur position. Parfois, elle semble déterminée par des raisons de contiguïté des co-auteurs: c'est le cas des tensons entre Pero Velho de Taveyrós et son frère Pay Soarez (*B* 142), entre Pay Soarez de Taveyrós et Martin Soarez (*B* 144) et surtout le cas du groupe de trois tensons de Don Johan Perez d'Avoyñ (*V* 1009, 1010, 1011) placé immédiatement avant la production satirique de Johan Soarez Coelho (*V* 1012-1025), avec lequel le seigneur d'Aboim tensonne²¹. Une position qui paraît également répondre à un projet organisatif du compilateur est celle de sept tensons qui apparaissent chacune à la fin d'un cycle de *cantigas* appartenant au premier interlocuteur²². Le placement des tensons en rapport matériel avec les textes du poète qui entame le dialogue est, en tout cas, la norme générale: les deux seules exceptions sont les tensons qui opposent le roi Alphonse X à Garcia Perez (*B* 465) et à un certain Don Arnaldo (*B* 477), mais leur collocation parmi les *cantigas d'escarnho* d'Alphonse X, qui n'est pas le premier interlocuteur, s'explique par le fait que ni l'un ni l'autre des deux partenaires du Roi Savant n'a d'autres poésies dans le chansonnier²³. Enfin, pour comprendre la collocation de certaines tensons, il faudra penser à des raisons de voisinage avec d'autres textes de poètes différents mais qui se rapportent au même milieu social, voire à la même matière poétique. Je reviens à la tenson entre Martin Moxa et Lourenço. Dans la deuxième version, transmise par le manuscrit *V*, elle clôture le cycle des chansons polémiques du jongleur Lourenço (*V* 1032-1036) et se présente suivie d'une rubrique explicative qui informe: *Esta cantiga de cima foy feita en tempo d'el-rey don Affonso a seus privados*. Or, après

21 Tenant compte de cette situation de contiguïté entre les co-auteurs de tensons, on comprend mieux, par exemple, que la collocation des deux *cantigas d'amor* de Pedr'Eanes Solaz dans les apoglyphes italiens (*B* 1219, 1220/*V* 824, 825) est aberrante: le fait qu'elles séparent la production de Johan Baveca de celle de Pedr'Amigo de Sevilha, précédant la tenson qui devait établir le pont entre les deux adversaires (*B* 1221/*V* 826) montre que les poésies de Pedr'Eanes Solaz dans les apoglyphes italiens (*B* 1219, 1220/*V* 824, 825) est aberrante: le fait qu'elles s'ép ont été déplacées dans l'antécédent dont dérive *BV* et que l'ordonnance juste est celle du manuscrit *A* (n° 282, 283). C'est également l'opinion de C. Michaëlis (*CA*: II, 217-218) reprise par A. Resende de Oliveira (1988: 699-700, note 30).

22 En voici la liste: *B* 403[bis]/*V* 14 entre Men Rodriguiz Tenoyro et Juyão Bolseyro; *B* 1052/*V* 642 entre Johan Ayras et Rui Martiis; *B* 1072/*V* 663 entre Bernal de Bonaval et Abril Perez; *B* 1181/*V* 786 entre Juyão Bolseyro et Johan Soarez Coelho; *B* 1509 entre Vasco Perez Pardal et Pedr'Amigo; *B* 1550 entre Johan Vasquiz de Talaveyra et Pedr'Amigo; *B* 1551 entre le même Johan Vasquiz de Talaveyra et Johan Ayras. La même position, comme je l'ai déjà signalé, a été assignée à la tenson entre Afonso Sanchez et Vasco Martins de Resende.

23 Les autres tensons d'Alphonse X (*B* 1512 avec Vasco Gil et *B* 1624/*V* 1158 avec Pay Gomez Charinho) sont placées dans le III^e secteur, et leur position respecte la place des partenaires dans les sections précédentes.

cette petite *razo*, vient le groupe des chansons satiriques du Conde Dom Pedro et le plus intéressant c'est que la seconde de ces *cantigas*, *Os privados que d'el-rey han*, attaque aussi les *privados*, ceux de la cour d'Alphonse IV de Portugal, dont les noms sont déclarés dans la *razo* qui se trouve au-dessus du texte: *Esta cantiga foy feita a Miguel Vivas que foy enlleito de Viseu e a Gomez Lourenço de Beja*. Il semble évident qu'une telle situation manuscrite dénonce un dessein du compilateur, probablement le Comte lui-même ou quelqu'un qui travaillait sous ses ordres. La lettre même des *razos* qui accompagnent ces poésies pourrait être de sa responsabilité, ainsi que la collocation, dans cette zone, d'autres textes qui ont pour cible les *privados* d'Alphonse IV²⁴.

A propos de la tradition manuscrite des tensons, il conviendrait de remarquer encore que la liaison matérielle avec le corpus du premier interlocuteur explique l'absence de rubrique attributive pour la majorité des tensons galégo-portugaises: il n'y en a que dix qui sont pourvues de rubriques et quatre seulement offrent le nom des deux adversaires²⁵. Il vaut tout de même la peine d'observer que si, en général, l'absence de rubrique attributive ne fait pas difficulté à l'identification des co-auteurs, il y a des cas problématiques surtout quand le nom de l'un des partenaires, mis en apostrophe au vers 1 des couplets qui lui sont adressés, est réduit à un seul élément ou bien permet deux possibilités d'identification: ainsi *Don Bernaldo* (B 477), *Don Vaasco* (V 1020), *Rodrigu'Eanes* (V 1032), *Pero Garcia* (V 1034)²⁶.

24 Cf. B 1448/V 1058 contre Fernan Vasques Pimentel et B 1452/V 1062 contre *hũ bispo de Viseu natural d'Aragon*, qui est le même Dom Miguel Vivas satirisé par le Conde D. Pedro.

25 Les rubriques qui donnent le nom des deux partenaires figurent en tête des tensons B 142 entre Pero Velho de Taveirós et Pay Soarez de Taveirós, B 144 entre Pay Soarez de Taveirós et Martin Soarez B 969/V 556 entre Afons'Eanes do Coton et Pero da Ponte et B 1052/V 642 entre Johan Ayras et Rui Martiãs. Les autres tensons pourvues de rubriques attributives sont: B 1181/V 786 (Juyão Bolseyro: seulement dans B); B 1221/V 827 (Johan Baveca); V 1009 (Don Johan d'Avoyen); B 1509 (Vasco Perez Pardal: placée entre le III^e et le IV^e couplet); B 1512 (Vasco Gil) et B 1624/V 1158 (Pay Gomez).

26 Sur la question de l'identification du *Don Arnaldo* de la tenson avec le roi Alphonse X (*Sinher*), voir D'Heur (1973b: 128-135); pour ce qui concerne l'identification de *Don Vaasco* avec Vasco Gil, après l'hypothèse formulée par C. Michaëlis dans une de ses "Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch" (1901), elle est acceptée dubitativement par M. Rodrigues Lapa (Lapa: 618-619), par Tavani (*Rep*: 511) et par D'Heur (1973a: 92); le *Rodrigu'Eanes* qui tensonne avec Lourenço est identifié avec le troubadour portugais Rodrigu'Eanes Redondo par Tavani (1964b: 109), par Lapa (1970: 409) et par D'Heur (1973a: 92), tandis que C. Michaëlis (*CA*: II, 338 et 651) opte pour Rodrigu'Eanes d'Alvares; quant au *Pero Garcia* de la tenson avec Lourenço, C. Michaëlis (*CA*: II, 655, note 2), déclare qu'elle ignore s'il s'agit du *Burgalês* ou du *d'Ambroa*, mais la première hypothèse

Les remarques que je viens de faire appellent une conclusion qui devra mettre en lumière les limites de la recherche. Nous savons tous que l'agencement des textes par rapport aux genres poétiques principaux n'est pas une particularité des chansonniers galégo-portugais. Il serait donc nécessaire, pour proposer une interprétation plus générale des phénomènes analysés concernant la constitution des recueils lyriques organisés par genres, d'inscrire la recherche dans l'ensemble de la tradition des chansonniers romans. Quelle meilleure occasion que ce beau Colloque de Liège pour entamer un discours plus vaste?

Discussion

Au. RONCAGLIA:

Cette tradition portugaise, justement parce qu'elle est si simple, peut nous enseigner beaucoup de choses pour l'étude des chansonniers provençaux. Elsa n'en a pas parlé aujourd'hui, mais c'est elle qui a identifié les personnages qui avaient transporté en Italie le livre dont dérivent les deux chansonniers *B* et *V*, c'est elle qui a identifié le milieu, sinon le personnage à la cour duquel un recueil aurait été assemblé. Il faudrait faire exactement la même chose pour les troubadours, c'est-à-dire, arriver à faire coïncider les nœuds de l'arbre généalogique des chansonniers avec des lieux précis et des personnalités précises. Ainsi, c'est nous qui avons appris, et il n'y a rien à enseigner aux spécialistes de cette tradition.

M. L. MENEGHETTI:

Il reste tout de même un gros problème. Dans le domaine galicien-portugais, il y a une cour royale, c'est-à-dire qu'on a un lieu bien défini, une documentation précise, des gens qui ont bougé, mais relativement peu. Par contre tout ce qu'on sait de la tradition provençale montre que les troubadours bougent sans cesse. On sait bien, par exemple, que Sordello est passé de l'Italie du Nord à l'Espagne et au Portugal, puis à la Provence, enfin au royaume de Naples, peut-être en voyageant toujours avec un volume dans sa poche. Dans ces conditions, il est bien plus difficile de préciser les circonstances de la transmission.

a été accueillie comme la plus probable par Lapa (Lapa: 411), par D'Heur (1973a: 92) et par Tavani (1964b: 411).

Au. RONCAGLIA:

Plus difficile, il est vrai. Mais j'avais commencé une liste des troubadours où j'avais noté tous les rapports que chacun avait eus, soit avec des mécènes, soit avec d'autres troubadours. C'est un réseau qui devrait servir de base pour un travail d'histoire littéraire et histoire de la tradition à la fois. C'est un procédé qu'il faudrait appliquer systématiquement.

V. BERTOLUCCI-PIZZORUSSO:

Mi pare che siano già venuti fuori dei punti comuni, dei criteri comuni di organizzazione delle antologie, per esempio quella di un rappresentante di prestigio per ceti e gli amici suoi, la cerchia, per francesi, portoghesi, forse per provenzali. Il problema è della collocazione delle tenzioni; è un problema importante, ma difficile anche da risolvere in certi canzonieri provenzali, per esempio *R*. Però anche lì sono dei principi generali di organizzazione del libro che sono diversi. Un problema è quello delle tenzioni che si coniuga con quello del genere dialogato rispetto al genere non dialogato, per esempio *C*, che mette sirventesi e canzoni insieme e poi distingue tenzioni in quanto genere dialogato. Allora il genere dialogato ha appunto due autori e quindi ecco il problema che viene risolto in modo diverso e anche contingente, a secondo della quantità con soluzione anche di buon senso, che si riferiscono molto bene a una personalità che decide caso per caso.

E. GONÇALVES:

Le problème des tensons mériterait un discours plus approfondi. Comme j'ai essayé de le montrer, elles semblent dispersées au hasard –en somme le revers de la belle conférence de M. Crespo–, mais leur collocation n'est pas sans motif. Certes, il y a des cas particuliers qu'il faudrait examiner avec plus de détail et cette étude minutieuse pourra fournir une quantité de remarques curieuses. Par exemple à propos de l'absence de rubrique attributive, il serait intéressant de comprendre les exceptions, c'est-à-dire la fonctionnalité des quatre seules rubriques qui offrent le nom des deux adversaires: trois sont de véritables *razos*. Mais sur les *razos* le discours est encore à faire, car nos *razos* n'ont rien à voir avec les *razos* provençales. Il n'y a pas non plus de *vidas*, même si on en trouve un "noyau" précisément dans la *razo* qui précède la *cantiga en maneira de tençon* dont le premier interlocuteur est Martin Soarez. Mais ce cas constitue un *unicum*. Les *razos* que précèdent ou suivent les *cantigas d'escarnh e de mal dizer*

–les seules qui possèdent des *razos*– n’ont aucun rapport avec la vie du poète: dans une grande partie, à la formule initiale “*Esta cantiga...fez...*” suit le nom de l’auteur et l’indication du destinataire visé, après quoi on trouve quelque renseignement sur le thème de la satire; d’autres cependant, ont une rédaction différente, mettant en tête le nom de l’auteur, puis l’indication du visé, ensuite le sujet de la *cantiga*. Il y a donc –à mon avis– un changement de syntaxe qui peut correspondre à un changement de compilateur. En tout cas, je le répète, le discours sur les *razos* galégo-portugaises exige une étude à part.

V. BERTOLUCCI-PIZZORUSSO:

Per chiarire, se sono tanto diverse dalle *razos* provenzali –come a me risulta– sarà bene non chiamarle *razos*. E’ un principio di confusione.

E. GONÇALVES:

Infatti. Si potrebbe distinguere soltanto tra rubriche attributive tout court e rubriche esplicative.

V. BERTOLUCCI-PIZZORUSSO:

Salvo per qualcuna più ricca –quella di Martin Soarez, per esempio.

M. L. MENEGHETTI:

Mi pare che siano geneticamente molto vicine a quelle del libro di Guiraut Riquier. Anche qui ci sarebbe un elemento interessante: Guiraut è stato alla corte di Alfonso. Bisognerebbe un po’ vedere cosa ha appreso anche proprio in materia di usi esplicativi dei testi.

V. BERTOLUCCI-PIZZORUSSO:

Non so se siano tanto vicini, perché l’indicazione per Guiraut è indicazione cronologica.

E. GONÇALVES:

Esplicative della materia.

A. FERRARI:

Je voudrais souligner la spécificité totale de cette tradition, qui fait que les enseignements qu’on en a tirés aujourd’hui ne sont pas applicables aux chansonniers

provençaux. En particulier, les chansonniers portugais présentent un mélange de genres tout à fait inconnu de nos chansonniers, parce qu'il y a les genres traditionnels dans la lyrique romane et, en plus, la division dans les trois genres, ce qui complique énormément la situation des chansonniers portugais. Est-ce qu'Elsa ne voudrait pas préciser cet aspect si important de la spécificité de la tradition portugaise?

E. GONÇALVES:

J'aurais dû préciser en effet que, selon moi, les trois genres qui président à la séparation des textes sont des genres définis par le contenu – d'ailleurs, l'*Arte de Trovar* du chansonnier B les définit par le contenu – et non pas des genres métriques, stylistiques comme ceux de la lyrique provençale et surtout de la lyrique italienne. Il faut réfléchir sur cette donnée. Les tensons sont peu nombreuses, il est vrai; mais c'est aussi, parmi les genres, celui qui est le plus lié à la forme plutôt qu'au contenu; et il n'y a pas de section réservée pour ce genre. En somme, c'est une caractéristique de cette poésie qu'elle a privilégié le contenu plutôt que la forme: c'est un abaissement de la qualité, de la catégorie.

Je me suis interrogé aussi sur la question de la collocation des tensons: j'ai vu beaucoup de chansonniers français, et les rubriques qui précèdent les tensons dans certains chansonniers m'ont beaucoup intéressée: on trouve le nom des interlocuteurs, tandis que pour les nôtres, ou bien il n'y a pas de rubrique, ou alors elle donne seulement le nom de l'interlocuteur qui a l'initiative. Pourtant les rubriques étaient plus nécessaires dans nos chansonniers que dans un chansonnier où les tensons étaient toutes groupées et où les noms étaient indiqués en rouge. Sur ce point j'ai rassemblé des indications que je dois développer.

C. ALVAR:

Est-ce que Dom Pedro pourrait avoir connu un chansonnier provençal ou français? C'est-à-dire est-ce que son chansonnier est né du néant, ou pourrait-il avoir un modèle préexistant auquel il devrait toute son organisation?

E. GONÇALVES:

Pour ce qui est de Dom Pedro, son modèle aura pu être la première anthologie – disons l'archétype ou plutôt une copie –, laquelle lui aura fourni non seulement des matériaux poétiques mais aussi la structure pour son *Livro das Cantigas*. Il a ajouté, recueilli d'autres textes, réorganisé ou fait réorganiser, mais la base

existait déjà. Pour la première anthologie, je me demande quel serait le modèle. Je crois qu'il faudrait une recherche plus approfondie, l'examen de beaucoup de chansonniers français: n'oublions pas que le père de Dom Denis a été à la cour du roi Louis IX et qu'il a épousé la comtesse de Boulogne et donc qu'il aura pu observer des modèles, lui-même et ceux qui l'accompagnaient, parmi lesquels on compte beaucoup de troubadours portugais.

M. A. RAMOS:

Si on examine le chansonnier le plus ancien, celui d'Ajuda du point de vue esthétique –abstraction faite du contenu et de l'organisation thématique et chronologique–, la miniature, la disposition des strophes, la décoration des initiales évoquent plutôt le modèle français que le modèle provençal. Ainsi si l'on regarde le manuscrit français du Roi, qui a des miniatures achevées, les miniatures du volume portugais sont très proches, si ce n'est qu'elles sont inachevées: c'est l'or qui manque, parce qu'on n'avait peut-être pas les moyens de l'utiliser ou parce que, tout simplement, le travail a été interrompu.

VI

Poesia de Rei: três notas dionisinas

1991

*À memoria
de Celso Ferreira da Cunha*

NOTA PRÉVIA

Este livrinho, que a Comissão Organizadora do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval me convidou a preparar para o encontro de Lisboa, foi idealizado em moldes mais ambiciosos. A ocasião era estimulante e o Trovador oferecia matéria para pesquisas novas. Vários limites, porém – dos quais o menor não foi, certamente, a penúria das nossas bibliotecas em instrumentos críticos adequados à investigação na área da poesia medieval românica –, foram restringindo o plano originário. Por isso se reúnem aqui apenas três notas sobre a poesia dionisina.

A feliz descoberta do fólio pergamináceo da Torre do Tombo com fragmentos de sete cantigas de amor de D. Denis¹ suscitou o nosso interesse em rever a edição de uma das cantigas que nele se conservasse em melhor estado. Lang havia baseado a sua leitura apenas num testemunho, o *Cancioneiro da Vaticana*, embora dando em nota as variantes do outro apógrafo quinhentista, o *Cancioneiro Colocci-Brancuti*; Nunes utilizara os dois códices italianos; surgia agora a possibilidade de recolher a lição mais antiga e, por isso, mais próxima da fonte. Assim surgiu a nota intitulada “Tradição manuscrita e isometria: Notas problemáticas acerca da cantiga *Non sei como me salv’a mia senhor*”.

A insatisfação provocada pela leitura da cantiga *Disse-m’o’j’un cavaleiro*, quer na edição de Lang, quer na de Lapa, e sobretudo a imaginosa interpretação que dela propôs D. Carolina Michaëlis e que Lapa, “à falta de melhor”, aceitara com

¹ A descoberta deve-se ao Professor Sharrer, da Universidade da Califórnia, que, em Julho de 1990, ao analisar a capa de um conjunto de documentos notariais guardados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, reconheceu no bocado de pergaminho utilizado para esse efeito um fólio com cantigas de D. Denis (Sharrer 1991). Para designar este testemunho, utilizaremos daqui em diante a sigla *T*.

algumas rectificações pouco convincentes, despertou o nosso desejo de melhorar a fixação crítica do texto e procurar entender a sátira de D. Denis. Dessa fadiga dá conta a terceira nota, que intitulámos “*Praga por praga*”.

O rei português, distinguido pelo seu provençalismo na cantiga de amor, pela “singeleza” do lirismo da cantiga de amigo e pela delicada inventividade das suas pastorelas, tem sido menos apreciado como poeta de mal dizer. Em confronto com o virtuosismo formal e o robusto conteúdo dos sirventeses e escarnhos de Afonso X, as cantigas satíricas de D. Denis têm sido lidas como divertimentos inofensivos, composições burlescas dotadas de algum humorismo, enfim exercícios de um poeta “composto” num género propício a invenções violentas, quando não desbragadas.

É claro que juízos como o que se lê na edição das *Cantigas de Santa Maria* (CSM) de 1889, preparada pelo Marquês de Valmar, têm hoje apenas o interesse de revelarem uma mentalidade ultrapassada: “El monarca de Portugal, Don Dionisio, entró en la corriente reformadora, y no dejó en sus trovas, como su ilustre abuelo, ejemplo alguno de impropiedad moral y de lúbrica audacia que pudiese desdorar el decoro del escritor y la majestad de la realeza” (Cueto 1889: I, [152]). Mas, quando lemos a opinião daquele fino conhecedor da sátira galego-portuguesa que foi M. Rodrigues Lapa, não podemos deixar de exprimir uma certa curiosidade em verificar o seu fundamento. Diz o editor das *Cantigas d’escarnho e de mal dizer* (CEM), no Prefácio à sua 1ª edição (1965: XVIII):

A curta distância, que vai das suas [de Afonso X] poesias às do seu neto, o rei D. Dinis de Portugal, torna, sem dúvida, estimulante um paralelo entre os dois régios trovadores, que tão bem representam as tendências do lirismo galego-português, tomado entre as sugestões da arte occitânica e os temas e formas da poesia tradicional. Esse confronto, quanto à cantiga de mal dizer, resulta, segundo nos parece, em nítida vantagem do castelhano, e talvez acuse a diferença de estilo e carácter entre os dois povos peninsulares: no português, uma graça ingénua e delicada, um pouco monótona, que refoge a asperidão e a violência; no castelhano, a energia apaixonada do tom, o impropério acerbo, a facécia que não desadora a protérvia da linguagem.

Tentar confirmar, desmentir ou matizar este juízo foi o objectivo da nota sobre “A mula de Joan Bolo”.

Duas advertências finais.

Primeira. Estranhar-se-á que, apoiando-se estas apostilas na restituição crítica de cinco cantigas de D. Denis, se citem os textos de outros trovadores convocados para confrontos temáticos e estilísticos, não pelas edições críticas monográficas, mas recorrendo às grandes edições por géneros, de Carolina Michaëlis, José Joaquim Nunes e Manuel Rodrigues Lapa. Estas são as que um público mais vasto tem à sua disposição, se quiser seguir as nossas propostas de leitura. Ao especialista é fornecida a referência à ficha bibliográfica registada para cada texto no *Repertorio Metrico* de Giuseppe Tavani. Mas embora este tenha sido o critério geral seguido ao longo do trabalho, uma que outra vez, quando a discussão de um problema o exigia, a remissão foi, naturalmente, para o editor do cancionero individual.

Segunda. Num contributo modesto como este, parecerá pretensioso atavio um índice das palavras comentadas. Sem pretendermos alcançar a eficácia dos índices deste tipo que integram algumas das edições de trovadores que consultámos, queremos apenas significar que consideramos tal instrumento, não apenas útil, mas imprescindível. O mesmo se deverá dizer dos índices de rimas que, no nosso caso, dada a exiguidade do número de textos analisados, não teria, porém, qualquer justificação.

CRITÉRIOS DE EDIÇÃO

A fixação crítica dos textos baseia-se na leitura directa dos dois códices, *B* e *V*, que transmitem todo o corpus poético de D. Denis². Para a cantiga *Non sei como me salv'a mia senhor*, dispondo agora de três testemunhos, partimos da lição do manuscrito mais antigo, isto é, do Pergaminho *T*, afortunadamente descoberto em Julho de 1990 no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Sobre os cancioneros manuscritos foram verificadas as transcrições de Monaci (1875a) e de Molteni (1880). As edições críticas de Lang, de Nunes e de Lapa constituíram, naturalmente, marcos de referência indispensáveis, embora não raras vezes

2 Em *B*, o cancionero de D. Denis distribui-se pelos seguintes sectores: nos ff. 111r-133r (correspondentes aos cadernos nºs 15, 16 e parte do 17) estão copiadas as cantigas de amor e de amigo, separadas pela rubrica “En esta folha adeante se começam as cantigas d’amigo que o mui nobre Don Denis Rei de Portugal fez” (fl. 124r); nos ff. 320v-322v (pertencentes aos cadernos nºs 37 e 38) estão as cantigas de escárnio e mal dizer. Em *V*, as cantigas de amor e de amigo ocupam os ff. 7v-29r; as cantigas de escárnio faltam neste cancionero por não terem sido copiadas, e não devido a qualquer mutilação, como supõe H. Livermore (1988: 119-120).

a nossa leitura crítica e, conseqüentemente, a interpretação dos textos se afastem das que foram propostas pelos editores que nos precederam. Apesar dos defeitos que as caracterizam, as edições de Machado e de Moura foram também tidas em conta.

Os lugares significativos aparecem assinalados no aparato crítico, mas a sua discussão em pormenor é feita nas notas ao texto. A fim de tornar mais fácil a consulta, organizámos o aparato em duas faixas: registámos na faixa superior as lições consideradas errôneas e particularidades da situação manuscrita com incidência na restituição do texto; na faixa inferior, assinalámos apenas as grafias e abreviaturas que foram interpretadas diversamente por parte de outros editores.

Cada cantiga, identificada através do *incipit* seguido da referência à numeração no *Índice* de Tavani (*Ind*), vem precedida das informações relativas à tradição manuscrita e às edições diplomáticas e críticas; neste lugar, damos também a ficha métrica da cantiga, com breves comentários. Ao texto poético seguem-se as notas críticas e interpretativas. Conscientes da nossa incapacidade de oferecer ao leitor uma versão poética que, actualizando a linguagem, conservasse os valores estilísticos que caracterizam o texto medieval, preferimos dar, nas notas, os esclarecimentos, por vezes sob a forma de paráfrase, que considerámos úteis.

CRITÉRIOS DE TRANSCRIÇÃO GRÁFICA

Optando pela modernização e uniformidade de grafias, seguimos as seguintes normas, na transcrição dos textos:

1. Desenvolvemos todas as abreviaturas, sem assinalar as letras resultantes do desenvolvimento, mas mencionando no aparato (faixa inferior) as abreviaturas que apresentem alguma ambigüidade ou que estejam na base de leituras divergentes.
2. Utilizamos <j> e <v> onde os manuscritos apresentam <i> e <u> com valor consonântico.
3. Uniformizamos em <i> todas as representações da vogal e da semi-vogal.
4. Regularizamos o emprego de <ç> e <z> e de <g> e <j>.
5. Representamos a nasalidade final por <n>. Quanto à nasalidade medial, utilizamos o til quando à vogal nasal se segue outra vogal, o <m> antes de ou <p> e o <n> nos demais casos; conservamos, porém, o <n> intervocálico nas formas *beno* (= ben-no) e *nenno* (= nen-no).

6. Suprimimos o <h> não etimológico e substituímo-lo por <i> quando corresponde à semi-vogal.
7. Simplificamos as consoantes dobradas, com excepção dos <rr> e dos <ss> intervocálicos.
8. Usamos apóstrofo para indicar a elisão.
9. Utilizamos um sistema de acentuação muito parco, destinado apenas a distinguir entre homógrafos (*á/a*) e a marcar o hiato (*oír* = ouvir).
10. Também na pontuação, embora seguindo o uso moderno, usamos de grande sobriedade.
11. Assinalamos entre parênteses rectos todos os elementos introduzidos no texto, mas não marcamos graficamente a restituição das palavras ou versos do refrão que foram omitidos nos códices, preferindo registar esse facto no aparato crítico.

1. TRADIÇÃO MANUSCRITA E ISOMETRIA

(Notas problemáticas acerca da cantiga *Non sei como me salv'a mia senhor*)

Introdução

Antes da descoberta do fólio de pergaminho com fragmentos de sete cantigas de amor de D. Denis, acompanhadas da respectiva notação musical, o editor das cantigas do Rei Trovador – conhecidas através dos dois apógrafos italianos *B* e *V*, ou apenas por um deles, *B*, no caso das cantigas de escárnio e de mal dizer –, colocado perante um erro comum aos dois códices, conjecturava que a alteração da mensagem se teria produzido no antecedente do qual ambos os testemunhos derivam, directamente, segundo uns, através de códices intermediários, segundo outros³. Mal imaginaria esse editor poder vir a verificar materialmente o acerto da sua conjectura.

Há ainda que investigar qual a proveniência de *T*, se terá pertencido a um cancionero individual do Rei Trovador (talvez o “Livro das trovas d’el-rey Dom Denis” que tinha D. Duarte na sua livraria) ou se, antes de baixar à condição de capa de um volume de “papelada”, não terá sido um dos muitos fólhos de um cancionero colectivo, quiçá com miniaturas a marcar o início do ciclo poético de cada trovador, como previa, e só parcialmente foi realizado, o projecto do *Cancioneiro da Ajuda*. Esperamos do estudo paleográfico e codicológico, que H. L. Sharrer apresentará proximamente, dados e hipóteses que nos permitam entender o precioso fólio em todos os seus aspectos. A consulta que dele fizemos em Julho-Agosto de 1991, com a finalidade imediata de fixar criticamente o texto da cantiga *Non sei como me salv'a mia senhor*, e as informações verbais que o Professor Sharrer teve a amabilidade de nos antecipar, não deixam dúvidas de que estamos perante um testemunho antigo, provavelmente contemporâneo de D. Denis.

Ora bem. A *collatio codicum* mostra que, para as lições que, nos apógrafos quinhentistas, suscitavam dúvidas e tinham, por isso, dado lugar a intervenções por parte dos editores, o testemunho de *T* coincide com o de *B* e *V*. Concretizemos: no v. 6, a lição *uir/uyr* (em vez de *vi*, como exige a rima com *guareci*) é confirmada por *T* (cf. edição diplomática e reprodução fotográfica); o v. 19

³ Existindo, sobre esta espinhosa matéria, uma bibliografia já vasta, seria fastidioso e inoportuno referir os vários estudos publicados, sem acompanhar a resenha bibliográfica de um esclarecimento acerca da nossa própria posição sobre o problema.

(1º da finda), que em *B* e *V* se apresenta hipométrico, tem igualmente nove sílabas, em vez de dez, no Pergaminho; no v. 20, a forma nasalada do pronome pessoal complemento da 1ª pessoa *mim*, que Lang e Nunes substituíram por *mi*, a fim de obterem uma rima perfeita com *assi*, é, do mesmo modo, confirmada pelo testemunho de *T*. A coincidência é surpreendente, e, como outras se verificam, ao nível da escrita do texto, mormente do refrão, haverá que interpretar o seu significado em sede estemática. O nosso escopo, todavia, neste momento, é apenas o de tomar decisões relativamente às duas soluções críticas que se nos oferecem: 1ª) conservar, tendo em conta a unanimidade dos testemunhos e, nesta unanimidade, o peso de *T*, como testemunho antigo; 2ª) intervir, olhando à coerência rimática e métrica.

Tanto no caso do v. 6, como no do v. 19, a evidência do erro parece indiscutível e o modo de saná-lo tão simples, que os dois editores que nos precederam não diferem nas correcções adoptadas. Difere a nossa edição, visto que, no primeiro caso, corrigimos o verso, dando a justificação da emenda em nota, e no segundo, mantivemos a lição manuscrita. Que um códice antigo – mesmo que seja autógrafo – possa ter erros é facto que não suscita dúvidas. A deficiência rimática verificada no v. 6 parece-nos um erro evidente: por isso o emendámos. Outra é a questão da hipometria do v. 19. Seguindo o ensinamento de Celso Cunha (1982: 66-68 e *passim*)⁴, consideramos que a presença de um verso de nove sílabas numa cantiga cuja base métrica é o decassílabo só poderá ser vista como erro emendável, quando se tenha da versificação das cantigas “uma concepção mecânica”. Por isso, no v. 19, mantivemos a letra dos três códices. O problema da rima de vogal oral com vogal nasal, suscitado pelo v. 20, foi minuciosamente tratado por C. Cunha. Com base na prática de D. Denis e de outros trovadores, como Afonso X, conservamos, também aqui, a lição concorde dos três manuscritos.

Remetendo para as notas aos três versos em análise, onde se poderão encontrar outras observações de ordem paleográfica e estilística, terminaremos com a florar o problema que sugeriu o título desta nota: tradição manuscrita e isometria.

Quem percorrer as edições da poesia de D. Denis (Lang 1894; Nunes *amigo e amor*; Lapa) verificará que cerca de 70 versos foram considerados hipométricos

⁴ Importantes também, pela competência musical do autor, são as observações de M. P. Ferreira em *O Som de Martin Codax*, sobretudo no cap. VII (1986: 123-169).

e, por isso, emendados. Não fizemos o cômputo dos versos em que os editores realizaram a operação contrária: a eliminação de palavras – normalmente monossílabos – não costuma ser assinalada graficamente no texto, o que dificulta a pesquisa.

Uma breve reflexão sobre estes dados sugeriu-nos algumas dúvidas quanto à legitimidade da atitude crítica que consiste em resolver os problemas da edição de texto com a eliminação ou acrescento de palavras, a fim de obter, a todo o custo, a isometria estrófica. Esta dúvida precisa de ser fundamentada com a análise, caso a caso, de todos os versos do cancionero dionisino que foram regularizados. Por agora, limitar-nos-emos a observar o seguinte:

- a) uma aparente hipometria poderá significar que o poeta previu a existência de uma pausa entre duas palavras cuja contiguidade produzia uma cacofonia: o caso está tratado nas *Leys d'Amors* provençais e D. Denis revela que conhecia essa regra, ao compor o verso “d’ir dar rocin feit’e corredor” com nove sílabas (cfr. notas ao texto *De Joan Bol’ and’ eu maravilhado*);
- b) enquanto o conhecimento da relação entre letra e música nas cantigas trovadorescas galego-portuguesas não nos oferecer uma base menos precária para revelar os problemas de versificação, parece-nos mais prudente não intervir na lição transmitida pelos códices, para regularizar a métrica: o estudo de M. P. Ferreira sobre a música do *Pergaminho Vindel* (1986: 123-169) veio mostrar que determinadas intervenções tendentes a obter o isossilabismo são perfeitamente desnecessárias (veja-se, por exemplo, o caso da cantiga VI; 1986: 161-162).
- c) que manter a lição dos códices não é um convite à preguiça: ao contrário, é um desafio à nossa capacidade de explicar essa lição, o que, muitas vezes, exige um aprofundamento do saber acerca dos próprios códices.

Non sei como me salv' a mia senhor

(Ind: 25, 53)

MANUSCRITOS

T 6, fl. 1v; B 529, fl.116r; V 112, fl.13r.

Para descrever a situação do texto no fragmento da Torre do Tombo (T), torna-se necessário fornecer as seguintes informações:

- a) o fólio pergamináceo encontra-se gravemente danificado: na parte que interessa ao texto da cantiga, as muitas lacunas são consequência de acidentes materiais (buracos, mutilações e apagamento) devidos à utilização do suporte como capa (Sharrer 1991).
- b) a escrita do fólio é em três colunas: a cantiga em análise está transcrita no verso do fólio e ocupa parte das colunas b e c;
- c) não tendo as cantigas numeração no testemunho, o nº 6 corresponde à ordem da sucessão dos textos a partir do recto do fólio.

As duas primeiras linhas da letra do texto e a respectiva notação musical estão transcritas na coluna b: um buraco de grande dimensão afecta sobretudo o texto musical; outro, pequeno, no interior da última linha ocasionou a perda de três letras. A coluna c encontra-se fortemente mutilada: na parte superior, truncada, deveriam estar transcritas duas linhas inteiras de texto com a respectiva notação musical e ainda a pauta com a música correspondente à linha de texto que inicia com as letras *iul*; das linhas que continham o restante texto da I estrofe (letra e música) apenas se conserva a parte inicial (ver reprodução fotográfica e transcrição diplomática). A capital com que começa o texto, de traço regular, mas singelamente ornada, encontra-se preenchida a tinta vermelha; as iniciais de estrofe e da fiinda, de tamanho muito mais reduzido, também são preenchidas a vermelho ou a azul, segundo um critério de alternância. No intercolúquio, em correspondência com as iniciais da estrofe III e da fiinda, distinguem-se as letras de espera *E* e *S*, respectivamente, escritas a vermelho; também à altura do início da estrofe II figura um sinal (letra?) cujo significado não conseguimos decifrar. Os versos estão escritos como prosa, tanto na estrofe I como nas restantes, sendo a divisão métrica sistematicamente assinalada por um ponto ao qual se sobrepõe ou justapõe uma barrinha a vermelho (Γ).

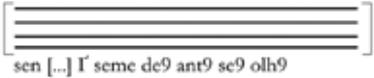
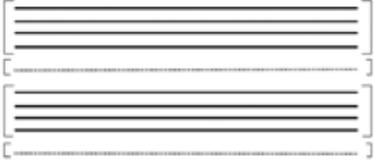
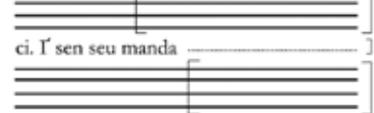
Em *B*, no espaço entre esta cantiga e a anterior, duas notas de Colocci: “tornel *congedo*” com o significado de ‘refrão’ e ‘finda’: um sinal em forma de ângulo obtuso, também da mão de Colocci, marca o início do refrão em todas as estrofes.



Verso do pergaminho com cantigas musicadas de D. Denis designado “Capa do Cartório Notarial de Lisboa, nº 7 A, caixa 1, mapa 1, livro 3 (Casa Forte)”, do Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

TRANSCRIÇÃO DIPLOMÁTICA

1. Embora a nossa transcrição não corresponda à distribuição do texto pelas duas colunas, nem reproduza a parte conservada da notação musical, procurámos respeitar a disposição das linhas, representando com pontos seguidos e colocados entre parênteses rectos [...] as lacunas do texto poético e por linhas, também colocadas entre parênteses, as lacunas do texto musical.
2. Mantivemos as abreviaturas, mas, por razões de ordem prática, simplificámos a sua representação. Assim, além da nota tironiana -9 = *us/os* (linha 2: *de9*), utilizámos os seguintes sinais:
 - a) o til, tanto para indicar a nasalidade (linha 7: *bē*), como para substituir o tracinho ondulado sobreposto à palavra para significar *re*, *ra*, *er* (linha 9: *ḡm*);
 - b) o ápice (´) para substituir o tracinho levemente ondulado disposto verticalmente que equivale a *er*, *ar*, *re* (linha 8: *f`mosa*);
 - c) o tracinho recto sobreposto para abreviar *que* (*q̄*).
3. Não reproduzimos as letras de espera (ver p. 155).

col. b		1
		2
col. c		3
		4
		5

[.]ýr. Γ	
Essey eu muj bẽ no m[.....]	7
senh ^r f'mosa fara Γ depoýs q̄an [..]	8
iulgarma Γ por seu [...] có muj ãm	9
razó. Γ Poýs tamanho tẽpa q̄ guareçi Γ	10
E poýs tamanho foý o erro meu Γ q̄ lhi	11
fiz torto tã descomunal Γ semha sa ãm	12
mesura nõ val Γ iulgarma poren por	13
traedor seu Poýs tamanho tẽpa q̄. Γ	14
Seo júyzo passar assý Γ ay eu catiue q̄	15
sera de m̃j. Γ	16

1. me]m pouco legível devido a pequeno buraco; mh] lacuna de uma letra devida a um grande buraco que afecta sobretudo a coluna c
2. sen] lacuna de três letras devida ao mesmo acidente
3. iulg] haste do l e corpo do g mutilados
6. lacuna da 1^a letra devida a um buraco
9. lacuna por apagamento
14. traedor] pouco legível devido a um rasgão que afecta também o início da linha seguinte Seo.

EDIÇÕES

Monaci 1875: 49, nº 112; Braga 1878: 23, nº 112; Paxeco/Machado 1949-1964: III, 77, nº [474]; Moura 1847: 48-49 (omitida a estrofe II); Lang 1894: 35, nº XXXIII; Nunes *amor*: 120-121, nº 59.

MÉTRICA

Cantiga de refrão de três coblas singulares de seis decassílabos agudos (4+2) e fiinda de dois versos que repetem a rima do refrão:

	10	10	10	10	10	10
	a	b	b	a	C	C
I	or	ar			i	
II	on	á				
III	eu	al				
fiinda					i/in	

Rep: 160: 22

(mas para a rima da fiinda baseia-se na correcção de *mĩ* em *mi*).

Esquema dos mais frequentes nos cancioneiros galego-portugueses e também preferido por D. Denis, que o utiliza em vinte cantigas de amor, doze de amigo e duas de escárnio, todas de refrão, embora com fórmulas silábicas diversas. A mesma estrutura rímica encontra-se em dezanove poesias provençais, das quais doze são do catalão Cerverí de Girona (Frank 1953-1957: 104-105, nº 547): a fórmula silábica preferida é também o verso decassilábico. Raro na lírica francesa, com apenas um *jeu-parti* de Jehan Bretel (Mölk/Wolfzettel 1972: 648, nº 1408).

I	Non sei como me salv'a mia senhor	1
	se me Deus ant'os seus olhos levar	2
	ca, par Deus, non ei como m'assalvar	3
	que me non julgue por seu traedor,	4
	pois tamanho temp'á que guareci	5
	sen seu mandad'oír e a non vi.	6
II	E sei eu mui ben no meu coraçõ	7
	o que mia senhor fremosa fará	8
	depois que ant'ela for: julgar-m'á	9
	por seu traedor con mui gran rason,	10
	pois tamanho temp'á que guareci	11
	sen seu mandad'oír e a non vi.	12
III	E pois tamanho foi o erro meu	13
	que lhe fiz torto tan descomunal,	14
	se mi a sa gran mesura non val,	15
	julgar-m'á por én por traedor seu,	16
	pois tamanho temp'á que guareci	17
	sen seu mandad'oír e a non vi.	18
Fiinda	Se o juizo passar assi,	19
	ai eu cativ'! e que será de min?	20

4. seu] sen *B* – 5. tamhano *B*, camanho *V* – 6. sen] *om.* *V*; vi] uir *B*, [u]ýr *T*, uyr *V* – 10. con] cu *B* – 11. camanho *V* – 12. *om. nos três testemunhos* – 13. eiro *B* – 17-18. *a escrita do refrão interrompe-se nos três mss. com tēpa q̄ seguido de ponto e barrinha vermelha em T.*

m'assalvar] massaluar *BV* – mandad'oír] mandado hir *BV* – min] mĩ *B*, m̃ *TV*.

NOTAS AO TEXTO

v. 1

Non sei: fórmula exordial que encontramos em quatro outros textos da lírica galego-portuguesa: *Non sei dona que podesse*, de Fernan Paez de Tamallancos (*Ind*: 46, 5), *Non sei no mundo outro omen tan coitado*, de Pedr'Amigo de Sevilha (*Ind*: 116, 20), *Non sei eu no tempo quand' eu nulha ren*, de Pero de Veer (*Ind*: 123, 7) e *Non sei oj' amigo quen padecesse*, de D. Denis (*Ind*: 25, 54).

O registo parodístico das cantigas de Fernan Paez e de Pedr'Amigo, acertadamente incluídas por Lapa no corpus das *CEM* (n^{os} 135 e 308, respectivamente) afasta-as do confronto. De amor, como a de D. Denis, resta apenas a de Pero de Veer (*Nunes amor*: n^o 205), uma rebuscada cantiga de mestria, cuja segunda estrofe acumula uma série de variações sobre o verbo *saber*: o tema, porém, é muito diferente. No texto de D. Denis o *Non sei* introduz um discurso objectivo: o sujeito declara, na estrofe I, a dificuldade que terá em justificar o seu comportamento, errado, perante a dama (*non sei como*); a esta declaração opõe-se, a nível lexical, mas não a nível semântico a afirmação da estrofe III, *sei eu mui ben*, exprimindo a certeza quanto ao previsível juízo da *senhor*; na estrofe III, reconhecida a gravidade do próprio erro, e a justiça do veredicto da *senhor*, o sujeito apela para a sua *gran mesura*, receando, no entanto, que o seu juízo seja implacável (fiinda). Na cantiga de amigo atrás citada (Lang 1894: n^o CXXVIII), D. Denis usa a mesma fórmula exordial, que repete no início das três coblas segundo um processo de paralelismo semântico que aproxima esta poesia das cantigas de amor. Mas o *non sei* da protagonista é semanticamente diverso, porque subjectivo, seguido de elementos de uma comparação negativa que corresponde a um processo de intensificação, como na segunda cantiga da série de Joan Bolo (ver nota ao v. 10). Fora do *incipit*, a expressão *non sei* aparece em vários trovadores, algumas vezes em oposição com *sei*, como em D. Denis. É possível que se trate de fórmula pertencente à tópica do *devinalh*, como sugere, a propósito de Johan Perez d'Avoyan (ou Vasco Gil?), A. Ferrari (1984: 40).

Como me salv'a mia senhor: 'que justificação dê à minha amada' (*me salv'* = 1^a pessoa do singular do conjuntivo presente do verbo *salvar-se*). *Salvar-se* [a alguém], com o significado 'justificar-se perante alguém, apresentar provas de inocência', é termo técnico da linguagem jurídica, como explica Lang, citando exemplos tirados dos *Inéditos de História Portuguesa* e da *Primavera y Flor de Romances*

(1894: 122), aos quais se poderiam acrescentar outros, do *Foro Real* de Afonso X (Ferreira 1987: II (“Glossário”), 201). C. Michaëlis, no “Glossário do *Cancio-neiro da Ajuda*” regista a ocorrência do verbo em cantigas de Osoyr’Anes e Johan Soarez Somesso (Michaëlis 1920: 80), omitindo, porém, um verso da cantiga *Senhor, os que me queren mal*, que V. Bertolucci, atribuindo a cantiga a Martin Soarez, comenta na sua edição deste poeta (1963: 55-57), mas que, provavelmente, pertencerá a Pay Soarez de Taveyrós (Ramos 1989). Nas *CEM*, *salvar-se* é usado com a acepção jurídica de ‘defender-se, provar a inocência’ numa cantiga de Pero da Ponte, *Martin de Cornes vi queixar* (*Ind*: 120, 24; *Lapa*: nº 363), vv. 10-11: “ca salvar-se pod’el ben / que nen un torto vos fez”.

O exemplo de Johan Soarez Somesso (*Ind*: 78, 3; *CA*: nº 29, vv. 11-12), pelo contexto em que surge o verbo *salvar-se* “E non osm’og’ eu nen o sei /per que me lhe possa salvar”, é, não só o que mais se aproxima da cantiga de D. Denis, mas ainda o que melhor esclarece o sentido que o termo tem nos versos exordiais: justificar-se para obter perdão. Este é também o significado de *salva* (substantivo) na cantiga de D. Denis *Que razom cuidades vós, mia senhor* (Lang 1894: nº IV), composição que, de certo modo, funciona como contraponto de *Non sei como me salv’a mia senhor*: nesta, é o sujeito que deve justificar-se perante a *senhor* pelo *torto* que lhe fez; naquela, é a *senhor* que deverá justificar-se perante Deus por *matar* o amante.

v. 2

ant’ os seus olhos levar: ‘levar à sua presença’. *Levar ante* [alguém] pertence igualmente ao campo semântico do poder judicial: “*vir ant’ o alcaide a juízo*”, “*trager / aduzer ant’ o alcaide*”, “*responder ante os juízes*”, “*seer ant’ o alcaide*” são fórmulas que encontramos no *Foro Real* (Ferreira 1987: Livro I, linha 423; Livro II, linhas 3, 54, 588, 600).

O confronto entre este verso e o que lhe corresponde na cantiga *Que razon cuidades vós, mia senhor* – “dar a Deus, quand’ant’el fordes, por mi” –, é mais um elemento de aproximação entre os dois textos.

Em Lang, *lavar*, por evidente lapso.

v. 3

A leitura de Lang “como m’a salvar”, que tem os seus precedentes em Moura e Braga, foi criticada e corrigida por C. Michaëlis (1895: 523), que propôs a leitura “m’assalvar”, escolhida, depois, por Nunes. Com efeito, dada a impossibilidade

de considerar o *a* como pronome complemento, já que *salvar-se* exigiria *lhe*, a única interpretação correcta da lição manuscrita *massaluar* só pode ser “m’ assalvar”. Para a coexistência das duas variantes *salvar-se* / *assalvar-se*, cf. *poer* / *apoer*, *guisar* / *aguisar*, *comendar* / *acomendar*, *mesurar* / *amesurar* (‘medir’) atestadas na língua dos trovadores, e ainda *serrar* / *asserrar*, *referir* / *arreferir* (‘reprender’) registadas nas CSM (Mettmann 1959-1972: IV “Glossário”, s.v.).

Nunes: “non [s]ey”, em vez de “non ey”, correcção injustificada, que alteraria o verdadeiro sentido do verso, no qual se explica que a causa do “não saber” do sujeito é “não ter” uma razão com que prove a sua inocência.

v. 4

que me non julgue por seu traedor: ‘que não julgue que a traí’; o pronome *seu* tem aqui função de complemento: *seu traedor* equivale a ‘traidor em relação a ela’. Para outros exemplos de emprego de *seu*, *meu*, *teu*, *vosso* com valor objectivo, ver Lang (1894: 117-118) e Michaëlis (1920: 86, s.v. *seu* e 94, s.v. *vosso*). *Traedor* parece ter, neste contexto, um valor mais forte do que ‘desleal’, sinónimo registado por C. Michaelis (1920: 89), tem na linguagem vulgar. A abundância de citações que encontramos em Lorenzo (1977: II, 1276-1277), testemunha o largo uso da palavra, mas são as citações tiradas das Crónicas das *Leges et Consuetudines*, das cantigas de escárnio, em particular os sirventeses políticos, que documentam o sentido que, a nosso ver, *traedor* tem na cantiga de D. Denis: mais do que um insulto vago, trata-se de uma acusação precisa. Da gravidade da “categoria” *traedor* testemunham certas disposições legais como a do Livro II do *Foro Real*, segundo o qual o *traedor* é equiparado ao assassino, excomungado, herege: “Outrosy nõ testemoyar possã... nõ omeẽ que matou outro a torto nõ traedor nõ falso nõ aleyuoso nõ escomungado dementre o for nõ herege...” (Ferreira 1987: 174, linhas 444-447) ou a do Livro IV, em que *trahedor* aparece como injúria gravíssima: “Qual quer que [doestar] outro ou lhy disser falso ou trehedor ou fudodinculi: ou cornudo ou erege...” (Ferreira 1987: 265, linhas 89-91). É aliás a própria concepção do amor cortês como um serviço feudal que determina a semântica do *traedor* e *traïçon* (termo também usado por D. Denis na cantiga de amigo *Vai-s’o meu amig’alhur sen mi morar*, (Lang 1894: nº CXXVII, v. 8): “e ora vai-s’ e faz-mi gran traïçon”), nas poesias de tema amoroso: *traidor* é o amante que quebra o compromisso de “fidelidade” que, como “vassalo”, deve à “senhor”. Sobre estes termos e outros do vocabulário feudal utilizados pelos trovadores, ver J. Mattoso (1987).

v. 5

Embora a forma *camanho* esteja atestada (por exemplo, Lapa 1970: 19), a aceitação da lição de *V* por *Lang* não se justifica, dado que a forma *tamanho* aparece nos vv. 13 e 17, no mesmo manuscrito. A comprovar que *camanho* é erro do copista (troca do *t* por *c*) temos hoje o testemunho do Pergaminho *T* (cf. transcrição diplomática e reprodução fotográfica).

O verbo *guarecer* é, neste verso, sinónimo de ‘estar, morar’, tal como *guarir* na cantiga *Non poss’eu, meu amigo* (Lang 1894: nº CII), em que *guaride* (v. 16) alterna com *morade* (v. 4) e *vivede* (v. 10). A tradução de Lang “gesunden, genesen” (1894: 155), isto é, ‘restabelecer-se’, não corresponde ao sentido da cantiga e também não se adequa ao da cantiga de amigo *Meu amigo non poss’eu guarecer* (Lang 1894: nº CV), onde *guarecer* equivale a ‘viver, estar em vida’.

v. 6

A lição do ms. *V Seu mandado hir*, devida a um erro de haplografia (a escrita de *sen* e *seu* facilmente se confundiam, pelo que o copista memorizou apenas um vocábulo) deu lugar às leituras erradas de Moura e Braga “seu mandado ir” (Braga: *hir*) e também de Lang “Seu mandado oi”. A leitura correcta, baseada, não em *V*, mas em *B* (*T* não socorre, por mutilação, nesta zona) aparece em Nunes e é essa também a nossa.

Mais problemática se apresenta a lição oferecida pelos três testemunhos para a última palavra do verso, explicitamente grafada *uir/uyr* nos apógrafos quinzentistas e quase seguramente também *uyr* no Pergaminho do séc. XIII-XIV (cf. transcrição diplomática e reprodução fotográfica). É claro que nem a sintaxe, nem o esquema rímico, aconselham o respeito pelo testemunho concorde dos três manuscritos. Com a correcção feita, “e a non vi”, o sentido do refrão é: ‘pois estive tanto tempo sem ouvir notícias dela [da senhor] e não a vi’. O pretérito perfeito *non vi* liga-se sintacticamente a *guareci* e não a *sen seu mandad’oir*; por outro lado, do ponto de vista rimático, parece evidente que *guareci* deverá rimar com *vi*. Por isso, embora D. Denis tenha no seu cancionero dois casos de assonância em cantigas não paralelísticas, citados por Lang (1894: nº CXXV) (*amor. frol* em 1894: nº XLVII, vv. 2-3 e *creades: mandardes* em 1894: nº CII, fiinda), tendo em conta a raridade do fenómeno e a dificuldade sintáctica, consideramos a lição dos manuscritos errónea e adoptamos a correcção introduzida desde Moura.

Para explicar o erro – que não remonta ao antecedente directo de *B* e *V*, como pensaríamos antes da descoberta do Pergaminho da Torre do Tombo –

podemos pensar num fenómeno mecânico de substituição de uma terminação *i* por atracção de outra vizinha *ir* (de *oir*): exemplos deste tipo podem encontrar-se em A. Blecua (1983: 26). *Mandado* significa ‘notícias, mensagem’ e, com este sentido, aparece associado aos verbos *oir*, *ver*, *enviar*, *aver* (Lang 1894: nº LXXIX, v. 15 e nº LXXXI, vv. 1-2, 8, 19-20, além da conhecida cantiga de Martin Codax *Mandad’ei comigo*). A associação entre *non ver* e *non oir mandado* aparece também na cantiga de D. Denis, *Que trist’ oj’ é meu amigo* (Lang 1894: nº LXXIX), vv. 14-15:

ca o non vi, nem vio el mi
nem ar oiú meu mandado.

Mas é com outra cantiga de amigo, *Com’ ousará parecer ante mi* (Lang 1894: nº XCVI) que a nossa cantiga de amor se apresenta em estreitíssima relação: como se, enquanto o trovador-amante exprime o seu temor perante a ideia de ir à presença da *senhor* e esta lhe recusar o perdão para a sua longa ausência, a *amiga/senhor*, em conversa com uma confidente, perguntasse (por puro artifício retórico...):

Com’ousará parecer ante mi
o meu amig’, ai amiga, por Deus,
e com’ ousará catar estes meus
olhos se o Deus trazer aqui?
pois tam muit’ á que non veo ver
mi e meus olhos e meu parecer.

A esta relação dialógica entre os dois textos dionisinos se refere também Rip Cohen (1987: 62).

v. 14

torto: ‘agravo’ pertence também ao léxico jurídico: cf. por exemplo, o “Glossário” do *Foro Real* (Ferreira 1987: II, 293), além da vetusta “Notícia de Torto”, agora na nova edição de Luís F. Lindley Cintra (1990). Para outras abonações, incluindo as dos *Livros de Linhagens*, ver Lorenzo (1977: II, 1266-1267). *descomunal*: ‘fora do comum, grande’. O vocábulo não é muito usado na lírica trovadoresca. Embora as verificações deste tipo possam ser extremamente falíveis,

dada a inexistência do instrumento crítico adequado, isto é, das “Concordâncias da lírica galego-portuguesa”, a consulta dos glossários leva-nos a admitir que D. Denis é o poeta que mais vezes usa o adjetivo *descomunal*: em três cantigas de amor (além da que estamos analisando, também Lang 1894 nos nºs I e II) e numa cantiga de amigo (1894: nº XCIX). Efectivamente, além do Rei Trovador, vemos apenas citados, em sede de abonações, Estevan Perez Froyan, *Senhor, se o outro mundo passar* (*Ind*: 34, 1; *Nunes amor*: nº 168), o terceiro dos “lais da Bretanha” (*Ind*: 157,3 2; *CA*: nº 313) e a cantiga de escárnio de Afonso X *Pero da Ponte, pare-vos en mal* (*Ind*: 18, 34; *incipit* ligeiramente diverso em Lapa: nº 17).

A singularidade de D. Denis revela-se estilisticamente mais significativa no uso do adjetivo contrário, *comunal*. Ele é o único a usar este qualificativo numa cantiga de amor, *Quer’eu en maneira de proença* (Lang 1894: nº XLIII), v. 11: “e con tod’est’é mui *comunal*”, onde tem sido interpretado como sinónimo de ‘sociável, afável’, um traço positivo, portanto; na verdade, porém, de acordo com o étimo COMMUNALIS, *comunal* significava ‘comum, ordinário, igual’ (Lorenzo 1977: II, 343) e é nessa acepção que é usado nos exemplos tirados da *Traduccion Gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*, das CSM, da tenção entre Johan Baveca e Pedr’Amigo, *Pedr’Amigo, quer’ora ùa ren* (*Ind*: 64, 22; Lapa: nº 169), vv. 45-46, “do rafeç’ome que sa *comunal* / non quer servir...” e ainda da *Crónica Troiana* e da *Crónica de 1344* (Lorenzo 1977: II, 343). É por isso que D. Denis, recorrendo à figura da *correctio* e a um *enjambement* violento, acrescenta, no verso seguinte, a restrição *ali u deve*, resultando, portanto, que a senhor é *comunal ali u deve*, ou seja: ela mostra-se igual às outras, apesar da excelência das suas qualidades, mas apenas “quando deve”. Estamos em supor que, conhecendo a lírica occitânica, em que *comunal* podia ter sentido fortemente negativo, de tal modo que *amors comunaus* se opõe a *fin’amors*, por exemplo, na canção de Bernart de Ventadorn *Chantar no pot gaire valer* (*BdT*: 70,15; Riquer 1975: nº 55), vv. 17-19, “c’amors no.n pot ges dechazer / si no es *amors comunaus*. / Aisso non es amors...”, D. Denis não podia deixar de “corrigir” o seu inovador emprego de *comunal*, em rima, numa cantiga de louvor da dama.

v. 15

Opto pela conservação da lição manuscrita, segundo a qual o verso tem apenas nove sílabas. A fim de repor a isometria, Lang propôs que se lesse “se mh-a sa [mui] gram...” e Nunes “se mh-a [mi] sa gram...”. Conjectura por conjectura,

preferimos conjecturar que a lição originária fosse a que transmitem os três códices e que as nove sílabas contadas se tornassem dez quando o verso fosse interpretado musicalmente. Se, como sugere M. P. Ferreira (1986: 149), “bastaria uma pequena alteração articulatória ou a simples omissão de uma nota sobre a cesura para que um verso de treze sílabas se pudesse cantar com a música de um de catorze” parece-nos (mas a nossa competência nesta matéria é nula) que o contrário também é admissível, isto é, que um verso de nove sílabas pudesse ser cantado com a música de um de dez. Esperamos do seu estudo sobre a melodia desta cantiga (felizmente as figuras desenhadas sobre o primeiro hemistíquio do v. 1 lêem-se razoavelmente) que ele possa dizer-nos, por exemplo, se entre o pronome *mi* e o artigo *a* a única solução articulatória possível é a sinalefa, como decididamente concluiu O. Nobiling e confirma C. Cunha (1982: 14).

v. 19

Também este verso tem apenas nove sílabas. Por isso, a integração de Lang “[E] se o juízo...”, seguida por Nunes, parece, não só legítima, mas indispensável: o próprio editor do *Liederbuch* dionisino, justificando a sua intervenção, aponta para outras fiindas de D. Denis iniciadas pela copulativa. Efectivamente, das cinquenta e duas fiindas que concluem cantigas de amor, de amigo e de escarnh’e mal dizer do Rei Trovador, bem vinte e três começam por *E*. Observe-se, desde já, todavia, que três devem a copulativa ao cuidado dos editores. São elas, além da que estamos a analisar, a fiinda da cantiga d’amigo *Vós que vos en vossos cantares meu* (Lang 1894: nº LXXXV)

[E] estade com’ estades de mi
e enfingede-vos ben des aqui

e a da cantiga do mesmo género *Amiga, sei eu bem d’ũa molher* (Lang 1894: nº LXXXVIII):

[E] por esto faz ela seu poder
para fazê-lo convosco perder.

Ora, nestes dois exemplos, há que ponderar o seguinte:

- a) No primeiro caso, a copulativa falta nos dois códices, mas a omissão, que deve remontar a um testemunho mais antigo, poderá explicar-se facilmente a partir de uma lição *Eestade*: um copista poderia ter omitido um dos grafemas iguais, transcrevendo *Estade*. A restituição pode, portanto, ser aceitável.
- b) Já no segundo exemplo, a situação se apresenta mais problemática. É claro que o confronto com outra cantiga de D. Denis, *Por Deus, punhade de veerdes meu* (Lang 1894: nº CXXI) cuja fiinda começa com o verso

E por aquesto non ei eu poder

sugere que o início da fiinda da cantiga citada em segundo lugar fosse também

E por esto faz ele seu poder

Mas esta conjectura pressupõe que o copista de um códice mais antigo tenha cometido dois erros, o de omitir, sem deixar espaço vazio, um grafema que estaria grafado com maiúscula (*E*) e o de transformar em maiúscula uma letra minúscula (*p*). E, embora a hipótese não seja inaceitável, a situação que proporcionaria a corruptela é mais difícil de imaginar.

Pelo que respeita ao caso da cantiga que provocou esta explanação, o testemunho *T*, onde as iniciais de estrofe e de fiinda (as que restam...) foram todas escritas com maiúscula desenhada e preenchida a vermelho ou azul, reforça as nossas dúvidas de que na lição originária a fiinda tivesse copulativa: o *S* inicial não só se encontra bem desenhado e colorido, como tem ao lado, no intercolúnio, a letra-guia *S*, escrita a vermelho, como as outras que se podem ver.

Razões paleográficas nos levam, portanto, a conservar o verso como foi transmitido pelos códices. A semântica do texto também não exige a restituição da copulativa: o teor conclusivo da fiinda, que, aliás, apresenta uma certa autonomia em relação à última cobla, e o tom exclamativo do último verso resultam até mais fortes, se a oração condicional for introduzida pela conjunção subordinativa. Moura e Braga, como no v. 15, não corrigiram a hipometria.

v. 20

ai eu cativ'e que será de min?: cativo 'infeliz'. Sobre o uso da copulativa com valor afectivo, frequente nas cantigas trovadorescas depois de uma exclamação ou de uma apóstrofe, ver Lang (1894: 122), onde se encontram citações várias, incluindo algumas de trovadores provençais, que foram acrescentadas nas “Correcções e aditamentos” (1894: 173).

Um verso inteiramente igual a este de D. Denis encontra-se na cantiga de Vasco Gil, *Ai, mia senhor, quero-vos perguntar* (*Ind*: 152, 1; *CA*: nº 154), situado também na fiinda

Ay eu cativ', e que será de min?
 Ay eu cativ', e mal-dia naci
 pois ei de vós alongad'a viver!

(alteramos a leitura de C. Michaëlis no último verso, por nos parecer que é a forma tónica *vós*, e não *vos*, que dá sentido à frase). No *incipit* da poesia de Nuno Fernandez Torneol *Ai de min, o que será?* (*Ind*: 106, 1; *CA*: nº 78) a fórmula interrogativa é idêntica, embora a ordem dos elementos textuais seja diversa. Mas o uso destas interrogações retóricas, sobretudo com a formulação *que farei eu?*, é comum a vários poetas dos Cancioneiros, tendo sido interpretado como um dos estilemas herdados dos Provençais, nomeadamente Uc de Saint Circ (ver, além de Lang 1895; Bertolucci 1963: 81 e Spampinato 1987: 131-132).

Pelo que respeita a D. Denis e a Vasco Gil, a exclamação *ai eu cativo!* não pode deixar de evocar a que encontramos na canção de Bernart de Ventadorn *En cossirer et en esmai* (*BdT*: 70,17; Riquer 1975: nº 54), v. 9 (primeiro da estrofe II): “*Ai las, chaitius!* e que.m farai?”: uma coincidência a juntar às que A. Ferrari comentou, com finura, no seu estudo “Linguaggi lirici in contatto: *Trobadors e Trobadores*” (1984: 40 e seguintes).

Interpretamos a concordância dos três manuscritos na lição *min* como um indício de que a lição originária seria a forma nasalada e não a variante *mi*, que Lang e Nunes introduziram no verso. O testemunho de *T* vem corroborar as conclusões de C. Cunha acerca da possibilidade de rima de vogal oral com vogal nasal nas cantigas trovadorescas. Também V. Bertolucci observa que a frequência dos casos em que *min* rima com palavra terminada em vogal oral e o facto de, em alguns desses casos, a lição dos códices ser concordante torna pouco provável que se trate de uma intervenção dos copistas (Bertolucci 1963: 42-44).

2. A MULA DE JOAN BOLO

Introdução

Serão “pilhérias inocentes” (Lapa: 149) as três cantigas de escárnio que têm como alvo o cavaleiro Joan Bolo?

O primeiro filólogo que as editou, Lang, não comenta nenhuma delas. Na “Introdução” ao *Liederbuch*, fazendo uma apreciação global da produção satírico-jocosa de D. Denis, declara que, nas suas dez cantigas, o Rei se “diverte de um modo quase inofensivo” com as enfermidades, defeitos e outros inconvenientes das pessoas visadas” (1894: CV-CVI) e remete para as notas aos textos “o pouco mais que se pode dizer” sobre o assunto de cada uma delas. Mas as notas às cantigas contra Joan Bolo omitem toda a espécie de juízo sobre a matéria, sinal, a nosso ver, de que, para Lang, nenhuma dificuldade ou ambiguidade podia retardar a sua imediata compreensão. A opinião de Lapa acerca da “inocência” das chufas a Joan Bolo é partilhada, explícita ou implicitamente, por todas as antologias que acolheram alguns dos três textos. Aliás, será pertinente observar desde já que nenhuma das selectas consultadas inclui a primeira da série, *Joan Bolo jov'en ùa pousada*, e que a mais citada é a terceira, *Joan Bol'anda mal desbaratado*, seguramente por ser a que apresenta uma estrutura poética mais cantante, já que é a única de refrão, e um conteúdo mais acessível, sobretudo quando isolada das outras. Passando das edições e antologias para os manuais e estudos, verificamos que as três cantigas e o lugar que elas ocupam no corpus das cantigas de escárnio e mal dizer não mereceram qualquer referência a Lapa nas suas preciosas *Lições* (1981), nem a F. Jensen (1978), nem mesmo a Tavani que, na sua síntese sobre os três géneros fundamentais, analisa com finura e exaustividade as variedades semânticas e formais que o escárnio reveste na área galego-portuguesa (ver, agora, em 1990: 175-201). A ausência de qualquer menção é também notória no estudo de J. A. Osório intitulado “Cantiga d'Escarnho Galego-Portuguesa: Sociologia ou Poética?” (1986).

Em abordagens de cariz essencialmente temático ou mesmo retórico, as cantigas de Joan Bolo, à primeira vista, não têm nada que lhes assegure um lugar no panorama riquíssimo da sátira peninsular da Idade Média. De facto, ao serem citadas por M. Martins no seu estudo sobre *A Sátira Medieval Portuguesa* (1977), vemo-las no último núcleo temático, significativamente encabeçado pela epígrafe

“Casos e acasos da vida corrente” – uma espécie de caldeirão onde entram as “historietas” que suscitaram a ‘vis comica’ dos trovadores (Martins 1977: 111-112). Menos vago, K. Scholberg concede ao pequeno ciclo de Joan Bolo um apontamento de tom histórico-literário e genericamente interpretativo, segundo o qual as três cantigas têm como assunto “las dificultades o problemas que tenían algunos hombres por causa de sus cabalgaduras”: na primeira, Joan Bolo é acusado de ter roubado uma mula; na segunda, é escarnecido por ter trocado o seu belo rocim por uma mula rebelde; na terceira, é ridicularizado por se ter deixado roubar por um criado, que lhe levou o rocim, deixando-lhe a mula (Scholberg 1971: 62). Outra não é a interpretação global que podemos deduzir dos comentários que acompanham a leitura crítica dos textos na edição de Lapa. Todavia, mais atento ao significado de alguns elementos textuais, não deixa este editor de observar que, na primeira cantiga, “toda a história parece inventada para nos dizer que a pileca estava cheia de mazelas e que não abonava o seu dono” (Lapa: 149), na segunda, Joan Bolo faz figura de “parvalhão”, ao ficar com uma mula “que o podia pôr em perigo” (Lapa: 151) e, na terceira, D. Denis “representa-o [Joan Bolo] andando pela rua fazendo o seu queixume” (Lapa: 153). Para completar a resenha das leituras, acrescentaremos que também Scholberg anota a possibilidade de ver nas três cantigas uma “nota de censura satírica”, mas acaba por concluir: “pero comúnmente no parecen ser sino burlas inofensivas”.

O carácter jocoso das três cantigas é inegável; mas a inocência do jogo talvez não seja tanta como parece. Esperamos poder demonstrar porquê. Vamos seguir, num primeiro momento, a leitura de certo modo serial esboçada por Scholberg. Na primeira cantiga, *Joan Bolo jouv'en ãa pousada*, o protagonista é acusado de ter roubado uma mula. De acordo com esta leitura, o assunto encontrar-se-ia integralmente narrado nos versos que constituem a frente da estrofe inicial, cabendo aos dezassete versos seguintes apenas glosar esse enunciado. Na verdade, porém, exposto o caso, o autor organiza a poesia, não em torno da acusação, mas à volta da defesa que Joan Bolo poderá fazer para provar a sua inocência. Quer dizer, a cantiga “dramatiza” uma espécie de audiência em que Joan Bolo, com um bom advogado e testemunhas – “ben cento daquela rua” (v. 14), “enquisas” (v. 16) e “maestre Reinel” (v. 19) – provará perante o juiz que a mula sempre lhe pertenceu. Mas, se esta leitura corresponde à vontade expressiva do autor, difícil se torna, em nosso entender, explicar, pelo menos, os seguintes pormenores: 1º) que Joan Bolo tivesse tal *medo do meirinho*, que *jazia* numa pousada há mais de um ano; 2º) que, entre as provas que serviriam ao advogado

para defender a inocência do réu, figure como última, portanto conclusiva e mais clara, o testemunho do veterinário Reinel que, há dez meses ou doze, trata a mula de um tumor. É que a legislação da época (leis gerais, foros e costumes) sobre os que furtam ou *negam* (= sonegam) cousas, nomeadamente *bestas*, prevê *pêas* que iam da prisão à simples indemnização e pagamento de custas e só em caso de “ladrão conhecido ou encartado” e que “roubar camião” (isto é, ‘ladrão de estradas’) é que a pena podia ir até à morte. A não ser assim, mesmo ao servo que roubasse o senhor, seria possível aplicar qualquer castigo “*de morte en fora* e de tolhimento de membro” (Ferreira 1987: I, 273 e 278). Não se percebe, por conseguinte, que D. Denis, conhecedor das leis que ele mesmo manda traduzir, “dá” ou confirma, nos apresente Joan Bolo com tanto medo do meirinho só porque este lhe *achou* uma mula *que tragia negada*.

A segunda cantiga, *De Joan Bol'and' eu maravilhado*, e a terceira, *Joan Bol'anda mal desbaratado*, apesar da diversidade das situações protagonizadas por Joan Bolo (naquela, troca um rocim *bel'e loução* por uma mula *mal manhada*; nesta, é roubado por um rapaz, que lhe leva o rocim e lhe deixa a mula), apresentam-se ligadas pelo motivo central, a oposição entre *mua* e *rocim*, que em ambas ressalta vistosamente. Em relação à terceira, que, mercê da estrutura iterativa baseada no paralelismo conceptual, oferece um desenvolvimento temático simples, a segunda acumula, pelo contrário, pormenores que tendem a complicar o enunciado do episódio anedótico contido na 1ª cobra. Entre esses elementos destinados a integrar o que foi dito, avulta a insistente referência aos defeitos da mula – que, na segunda cobra é já *muacha* ‘mula ordinária’ – e às dificuldades que o dono terá em cavalgar tal besta. Tudo isto contado num tom semi-sério, a meio caminho entre o que se diz e o que se insinua, até que, na fiinda, surge o juízo do narrador expresso através da veemente exclamação: ‘se eu não tivesse outra besta, antes queria não cavalgar do que andar *encavalgado* em tal mula!’.

Toma-se óbvio, portanto, que Joan Bolo não é apenas um tonto que troca um animal bom por outro cheio de defeitos, mas um homem que *ousa* cavalgar numa mula que nenhum outro homem quereria montar (vv. 10-12, 17-18, 21-22 e 25-26). Lendo a terceira cantiga, poder-se-ia compreender este comportamento: Joan Bolo contenta-se com a mula, porque, afinal, lhe roubaram o rocim que tinha. Mas esta interpretação seria demasiado simplista, depois dos pormenores que vimos alinhando e de outros que a última cantiga do ciclo acrescenta, novos ou retomados da primeira. Destes, mencionaremos a referência à mãe de Joan Bolo, a propósito da pertença da mula e da perda do rocim:

na primeira cantiga, Joan Bolo poderá apresentar testemunhas que o viram *criar e trager* a mula *en cas sa madre* (vv. 17-18); na última, ele tem razão para andar triste, porque *perdeu quant’avia guanhado / e o que lhe leixou a madre sua* (vv. 3-4). Digno de nota se nos afigura também o facto de Joan Bolo exteriorizar a sua queixa *andando pela rua* (v. 16).

Todos estes elementos nos fazem desconfiar da interpretação até agora proposta. Por isso, começaremos por perguntar: a mula que Joan Bolo *tragia negada* seria, de facto, o quadrúpede que os dicionários definem como ‘filha de burro e égua’? E o rocim de que Joan Bolo *avia gran sabor* seria mesmo um ‘cavalinho pequeno’? Ou não estaremos antes perante uma linguagem figurada em que o tema da mula e do rocim veiculam um sentido translato? Na verdade, a leitura das três cantigas de D. Denis não pode deixar de trazer à memória o *vers* dos dois cavalos de Guilherme IX de Aquitânia, *Companho, farai un vers qu’er covinen* (*BdT*: 183,3; Riquer 1975: nº 5) cujo sentido metafórico, cavalos = mulheres, o autor se encarrega de descobrir, ao chamar os “cavalos” pelos nomes, *N’Agnes* e *N’Arsen* (Dona Inês e Dona Arsénia).

Mas não precisamos de ir tão longe procurar confrontos iluminantes para os nossos textos. Bastará recorrer à “prata da casa”. No *Livro Velho de Linhagens*, cuja redacção remonta ao tempo de D. Denis, lê-se que Sancha Fernandes, casada com Paio Soares de Valadares e conhecida pela alcunha “Dona Delgadilha”, foi *mula d’el-rei de Portugal*, isto é, foi barregã de Afonso III (Piel/Mattoso 1980a: 30, 221, 245-246, 263). Várias são, por outro lado, as cantigas de escárnio e mal dizer em que *muu / mûu* e *mua / mûa*, com os derivados *muacho*, *muacha*, besta *muar*, se referem metaforicamente a pessoas.

Johan Garcia de Guilhade, *Dona Ouroana, pois já besta avedes* (*Ind*: 70, 16; Lapa: nº 213): mesmo Lapa admite que o autor, “com intenção obscena, dá conselhos à soldadeira Ouroana sobre o modo de se conduzir com a cavalgadaura” e, a propósito da fiinda

E, se ficardes en besta mûar,
eu vos conselho sempr’a ficar
ant’en mûacho novo ca en mua.

esclarece que estes versos fazem “presumir vícios lésbicos em Ouroana”.

Ayras Veaz, *Comprar quer’eu, Fernan Furado, muu* (*Ind*: 17, 2 atribuído a Fernan Gonçalvez de Seavra; Lapa: nº 131): o malicioso equívoco entre Fernan

Furado e o mulo não deixa dúvidas quanto ao uso metafórico de *muu* como equivalente a pederasta; esta é também a interpretação de Lapa.

Gonçal'Eanes do Vinhal, *Pero Fernandiz, ome de barnage* (Ind: 60, 12; Lapa: nº 168): o emprego de *muu* com o mesmo sentido metafórico é aqui menos evidente, mas, em nosso entender, muito provável; a intenção obscena não foi percebida por Lapa, nem certamente pelos autores do artigo sobre sodomitas e cornudos (Pimenta/Parnes/Krus 1978), que não incluíram o texto de Gonçal'Eanes entre as cantigas comentadas; o tipo de *peage* ('imposto de passagem') que o visado paga, a informação do v. 2 "que me non quer de noite guardar o muu" e a rima com o v. 7 (*cuu*) parecem-nos, todavia, elementos destinados a orientar a leitura no sentido que aqui propomos.

Estevan da Guarda, *Un cavaleiro me diss'en baldon* (Ind: 30, 34; Lapa: nº 104): o *muu* do cavaleiro que ameaça o narrador de *lhe pøer eiceição* (isto é, de fazer uma alegação que baldasse a acção judicial por ele intentada) poderá ser apenas "animal de referência", sem outras conotações, mas, para evitar dúvidas acerca da interpretação da cantiga, uma rubrica que precede o texto nos dois manuscritos (B 1304 / V 909) informa: "Esta foi feita a un cavaleiro que lhe apoinham que era puto". Ora, *puto* equivale a pederasta.

Fixando agora a nossa atenção sobre o vocabulário que rodeia os lexemas *mua* e *rocin* nas três cantigas, poderemos identificar um campo semântico que inclui as seguintes palavras com virtualidades metafóricas indiscutíveis e experimentadas pelos trovadores galego-portugueses: *cavalgador*, *encavalgado*, *conhocer*, *jazer*, *pousada*, *trager*, *teer*.

Na cantiga de Pero Garcia Buralês *Don Fernando, pero mi mal digades* (Ind: 125, 10; Lapa: nº 380), o verbo *cavalgar*, que aparece repetido com variantes poliptóticas nos vv. 4, 5, 6, 7 e 13, tem um sentido tão claro, que Lapa comenta: "É possível que as cavalgadas nocturnas aqui referidas se tomassem suspeitas, por se supor que se tratava de encontros homossexuais". *Cavalgador*, sobretudo acompanhado dos qualificativos *tan pastor led'e ligeiro*, traz à memória um passo da *Crónica de D. Pedro*, cap. VIII: "Em esta sazom vivia com el-rrei hũ boom escudeiro e pera muito, mancebo e homem de proll, e em aquel tempo estremado em asiinadas bondades, grande justador e cavalgador...". Deste escudeiro diz Fernão Lopes que el-rei o amava "mais que se deve aqui de dizer" (Macchi 1966: 119-121). Quanto ao verbo *conhocer*, a sua ligação ao campo erótico é bem "conhecida". A avivar a memória, bastará recordar o diálogo entre

a mãe de Inês Pereira e Lianor Vaz a propósito do encontro que esta tivera com o clérigo:

Mãe – Mana, conhecia-t’ ele?

Lianor – Mas queria-me conhecer!

Nas *Cantigas d’escarnho e maldizer*, a dar crédito ao *Vocabulário* de Lapa e aos glossários individuais, não encontramos atestação para o sentido que Lianor Vaz dá ao verbo *conhecer*, mas talvez não seja presunção da nossa parte supor que aos editores de textos como *Pero Garcia me disse*, de Johan Ayras de Santiago, ou *Maria Balteira, por que jogades*, de Pero Garcia Buralês, tivesse passado despercebida a ambiguidade do termo nos versos “Mal conhecedes dona Maria” (Rodríguez 1980: nº LXXVIII, v. 19) e “con quantos vos conhocen vos perdedes” (Blasco 1984: nº XLI, v. 4). Os *Livros Velhos de Linhagens*, na edição moderna atrás referida, com o precioso “Índice ideográfico” organizado por J. Mattoso, comprovam a nossa interpretação dos verbos *aver* ‘ter como amante’ e *jazer* ‘dormir com’: “E Maria Rodrigues, *houve*-a el-rei dom Diniz e depois casou com Martin Fernandes Barreto” (Piel/Mattoso 1980b: 118); “E Maria Gomes que foi freira e *jouve* com ela Nuno Martins de Chacin...” (Piel/Mattoso 1980b: 118). Às *CEM* vamos buscar exemplos da utilização dos verbos *teer* e *trager* como vocabulário da sexualidade: Fernan Velho, *Maria Perez se maenfestou* (*Ind*: 50, 2; Lapa: nº 146), vv. 18-20: “e logu’enton un clérigo filhou / e deu-lh’a cama en que sol jazer / e diz que o *terrá*, mentre viver;”; Martin Soarez, *Joan Fernandez, un mouro est’aqui* (*Ind*: 97, 12; Lapa: nº 297), v. 16: “por este mouro que vosco *tragedes*”: as relações entre Joan Fernandez e o mouro são claramente interpretadas por Lapa como “práticas homossexuais”).

As afinidades entre o texto de Martin Soarez e as cantigas de D. Denis incluem a voluntária ambiguidade com que ambos os trovadores usam termos aparentemente apenas denotativos para descreverem situações que, em nossa opinião, se equivalem. O poeta de Riba de Lima, dirigindo-se a Joan Fernandez, aconselha-o veementemente a afastar um mouro que tem em casa *ascondudo*, antes que o dono o ache e cumpra uma terrível ameaça. Transcrevemos a última estrofe por nos parecer que, do ponto de vista semântico, ela constitui a chave interpretativa para a primeira cantiga contra Joan Bolo:

- 15 Si quer meaçan-vos agor' aqui
 16 por este mouro que vosco tragedes
 17 e juran que, se vos achan assi
 18 mour'ascondudo, com'est'ascondedes,
 19 se o quiserdes un pouqu'emparrar,
 20 ca vo-lo iran sô o manto cortar,
 21 de guisa que vos sempr'en doedes.

A expressão “emparrar sô o manto” pertence ao vocabulário feudal, como explicou V. Bertolucci, e significa ‘conceder protecção’; quanto ao verbo *cortar* do v. 20, é ainda a competente editora do cancionero de Martin Soarez a esclarecer que o seu sentido no texto é ‘castrar’ e a fornecer-nos abonações comprovativas (Bertolucci 1963: 136).

Ora bem: esta interpretação, seguida por Lapa (embora *sô o manto* não tenha, no seu comentário, o significado feudal que V. Bertolucci acertadamente lhe atribui) tira todas as dúvidas que pudésemos ter acerca do *medo* de Joan Bolo. A *mua* que ele *tragia negada* corresponde ao *mouro* que Joan Fernandez *tragia ascondudo*; a possível intervenção do meirinho constitui para Joan Bolo a mesma ameaça que paira sobre Joan Fernandez; e a solução para o perigo que ambos correm é a mesma: Joan Fernandez é aconselhado a levar o mouro a ir-se embora, Joan Bolo escondeu-se numa pousada e aí vive há mais de um ano, *com medo do meirinho*. Medo justificado, já que o oficial de justiça tinha a seu cargo executar a lei e esta, com a mesma ou diferente formulação, dizia o seguinte “Pero que graue nos é de falar en cousa que é muy sê guisa de cuydar e muy mays sen guisa de o fazer, pero porque mal peccado algua uez cubiça omê outro por peccar có el contra natura, mandamos que quaes quer que seyã que façã tal pecado, que logo que for sabudo ambos seyã castrados dante todos. E depoyos a tercar dia que seyã culgados das pernas ata que moyrá que nũqua ende seyã tollheytos.” (Ferreira 1987: I, 280).

À insinuação de vícios homossexuais haverá também que referir a funcionalidade do testemunho de Mestre Reinel como veterinário que tratou a “mula” de um tumor, localizado, não no pescoço ou no toutiço, como sugere Lapa, mas provavelmente no lugar onde o *muu* da cantiga contra Fernan Furado tinha a *espulha* (Lapa: nº 131, vv. 6,13) e onde o Pero Tinhoso da cantiga de Pero Viviaez, *Vós que por Pero Tinhoso perguntades, se queredes* (Ind: 136, 8; Lapa: nº 404, vv. 6, 12, 18) tinha o *alvaraz*: duas maleitas descritas no *Livro de*

Alveitaria composto por Mestre Giraldo em tempo de D. Denis e estudado por D. Carolina Michaëlis (1910), que, a propósito, cita as duas fesceninas cantigas.

Às duas cantigas agora citadas vamos ainda recorrer para apresentarmos uma última prova de que a “mula” de Joan Bolo era uma pessoa e que a relação entre eles era pouco respeitável. Em textos poéticos medievais, ninguém duvidará de que a forma é um significante e que determinadas rimas e artifícios métricos ou retóricos, como a palavra rima, o *enjambement* e o *rejet*, o dobre ou a figura etimológica, veiculam, por vezes, a verdadeira intenção literária do poeta, que a superfície do texto não deixa entender. Não será então curioso que, nas cantigas de D. Denis, *mua* rime com *sua*, *rua* e *crũa* e estas sejam também as rimas que encontramos na cantiga de Ayra Nunez, *O meu senhor, o bispo, na Redondela, un dia* (Ind: 14, 10; Lapa: nº 71), a par de outras pouco seguras e de uma de significado bem claro, *fududancua*⁵? E que *mua* rime também com *rua* e *fududancua* no escarnho de Afonso X, *Achei Sancha Anes encavalgada* (Ind: 18, 1; Lapa: nº 28) e na invectiva de Johan Garcia de Guilhade a Dona Ouroana (Lapa: nº 231)?

Perguntar-se-á por que motivo D. Denis, querendo significar que a mula era uma pessoa e Joan Bolo um pederasta, não utilizou *muu* em vez de *mua*. As respostas podem remeter para conotações ligadas ao feminino, mas a nós interessa-nos apontar para razões formais, que têm a ver com as disponibilidades do rimário da lírica galego-portuguesa. D. Denis sabia que, para rimar com *muu*, a tradição só lhe oferecia um termo neutro, o pronome *nengun / nen uu*, e um termo “grosseiro”, *cuu*, que ele não quis usar, ao contrário de Ayra Veaz (ou Fernan Gonçalves de Seabra), de Gonçal’Eanes do Vinhal e de Pero Viviaez (cf. cantigas atrás citadas, respectivamente, Lapa: nºs 131, 168, 404). Por isso ao Rei português nenhum trovador poderia dirigir a censura que Estevan da Guarda dirige a Rui Gonçalvis, acusando-o, em nome do visado, de compor cantigas de mal dizer excessivamente “descobertas”:

u lhi fostes trobar de mal dizer
 en tal guisa, que ben pod’entender
 quen quer o mal que aí lhe parece.

5 A forma masculina *fudodinculi*, com as variantes *fududuncul* e *fududinculo* aparece nos Foros entre os *deostos* (‘insultos’) passíveis de penas. A base etimológica é clara: FOTUTU + CULU.

(cf. Estevan da Guarda, *Rui Gonçálvis, pero vos agravece, Ind.*: 30, 31; Lapa: nº 112, vv. 5-7). No caso das cantigas de Joan Bolo, tão escondido é o jogo com palavras de duplo entendimento, que o leitor moderno, ao contrário do público dos trovadores, pode não *acalçar* ('alcançar, atingir') o mal que a letra encobre.

Não se estranhará que D. Denis, poeta-rei, brinque com “cousa” que o legislador (isto é, o rei, em última análise) considera “grave de dizer”. Ele segue, afinal, uma tradição e, ao entrar na corrente, prova a sua capacidade de tratar com ironia um tema que outros (não todos) desenvolveram recorrendo à imagem brutal ou ao termo cru. Convirá notar que, além da linguagem da cavalaria, que lhe permite obter o equívoco através de termos técnicos como *cavalgador*, *encavalgado*, *muacha revelador* (adjectivo tópico usado no *Livro de Alveitaria*; Pereira 1909: 14), D. Denis explora sabiamente as possibilidades que lhe oferece o léxico do campo judicial: *meirinho*, *juiz*, *vogado*, *enquisas*, *provar*, *pøer*, *dereito*, *forçar*, *embargado*, *queixar*. É precisamente ao ambiente judicial que D. Denis vai buscar os ingredientes para dizer o contrário daquilo que diz: Joan Bolo, através de testemunhas, provará o que não deveria divulgar, isto é, que sempre foi pederasta, e, andando a queixar-se *pela rua*, porque o rapaz lhe levou o rocim, procede de acordo com os costumes da época, ou seja – se a minha interpretação está certa –, faz como fazia a *mulher forçada*: “Custume he que molher en vila non he forçada saluo se a teem en tal logar que non possa braadar. E quando sahir desse logar deuesse logo a carpir e braadar pela Rua e hir logo aa justiça e dizer – uedes que me fez foam per nome – E sse o assy faz fica por forçada segundo o costume e segundo presençom.” (Herculano 1868: II, 21). Joan Bolo bradaria que o rapaz lhe levou o “rocim” forçado. E, ao utilizar, na segunda cantiga, o vocábulo *embargado*, não antecipará D. Denis o “ousado” trocadilho da *Farsa de Inês Pereira* “eu t’assolverei / co breviário de Braga”? Sobre este passo diz Révah: “Il y a évidemment un jeu de mots osé entre Braga, la ville où fut imprimé en 1494 le *Breviarium Bracarense*, et bragas: ‘calças, calções’ [...] Il me paraît inutile d’indiquer ce qu’était, dans l’esprit du Clérigo, l’absolution à l’aide du bréviaire de Braga.” (Révah 1955: 194-195). Dois séculos antes de Gil Vicente, talvez D. Denis tivesse no espírito um trocadilho semelhante, usando um termo jurídico, *embargado* ‘impedido’, para evocar outro com conotações aderentes ao contexto: *embragado* ‘com calças’, metonimicamente equivalente a *encavalgado*, que aparece, também em posição de rima, no último verso da cantiga.

Concluindo.

Para nós, as três cantigas de escárnio de D. Denis contra Joan Bolo não são uma “pilhéria inocente”, versam sobre um dos temas mais “ásperos” (para usar outro dos qualificativos que só a um linguista como Celso Cunha poderia vir em mente) da sátira peninsular. Mas para o seu entendimento, a nosso ver correcto, é necessário ter presente o contexto, que, neste caso, é constituído, não apenas pela temática de outras cantigas de escárnio e de mal dizer ou de sirventeses de outra área românica, mas sobretudo pelas estruturas linguísticas e rítmicas da tradição poética a que os textos dionisinos pertencem. A sátira do Rei Trovador, de certo transparente para o público a que se destinava, é hoje menos fácil de decifrar. O leitor dos Cancioneiros não conhece Joan Bolo. Mas não será o nome⁶, em si mesmo, uma alusão satírica às características do personagem? Personagem histórico, note-se. Embora nem Lang, nem C. Michaëlis, nem Lapa, o tenham identificado, os *Inventários e Contas da Casa de D. Denis* referentes ao período entre 1272 e 1282 talvez nos permitam dar-lhe um perfil. No “*liber de uestire hominum tocius Domus dominj Dionisij*”, onde vem indicado o valor dos panos que o Senhor Rei dá “*eos Militibus suis vassallis et suis de creacione*” encontramos o seguinte item: “*Item. Johanni bolo.septem.cubitos et dimidium de Arrays.et.tres.libras pro pennis.xxv. die Nouembris.*” (Freire 1916: 56-58)⁷. Nada parece obstar a que o *Johannis bolus* contemplado com sete côvados e meio de arraiz (‘pano tecido com lavoires para adorno e vestuário’, segundo Viterbo; Fiúza 1962-1966: I, 577-578) e três libras para *penas* (‘peles’, segundo Lapa 1970: 75, com abonações tiradas das *CEM*) possa ser o Joan Bolo das nossas cantigas. Seria ele *miles vassallus* do Rei ou *suus de creacione*⁸? A resposta requer uma investigação histórica que não nos foi possível levar a cabo.

6 Sobre o sentido que atribuímos à alcunha “Bolo”, ver nota ao texto.

7 Devo a João Dionísio, a quem deixo aqui o meu agradecimento, esta referência bibliográfica.

8 Sobre a “vassalidade” e “criação”, ver Mattoso (1985a: I, 222-227).

Joan Bolo jouv'en ùa pousada

(*Ind:* 25, 42)

MANUSCRITO

B 1535, fl. 321r

Precedido da rubrica “El Rey dó denis” escrita pelo copista no espaço que separa esta cantiga da anterior; sublinhadas por Colocci as palavras “Joham bolo” e “rua”.

EDIÇÕES

Molteni 1880: 173, nº 408; Paxeco/Machado 1949-1964: VI, 248, nº [1447]; Lang 1894: 102, nº CXXXI; Lapa: 148-150, nº 90.

MÉTRICA

Cantiga de mestria de três coblas singulares de sete decassílabos, graves os da rima a e agudos os restantes:

	10'	10	10	10'	10	10	10'
	a	b	b	a	c	c	a
I	ada	ou			ér		
II	ua	ar			en		
III	ado	êr			el		

Rep: 161: 131

Esquema largamente representado na lírica galego-portuguesa (297 exemplos) e também na poesia de D. Denis (doze cantigas de amor, duas de amigo e duas de escárnio). As estrofes de sete versos com o esquema rímico *abbacca* tiveram grande fortuna nos cancioneiros do século XV (Le Gentil 1952: II, 32-33).

A mesma estrutura rimática em nove textos da lírica occitânica, dos quais cinco também de versos decassilábicos (Frank 1953-1957: 105, nº 548). Na poesia dos *trouvères*, apenas três textos: um *jeu-parti* de Gilles le Vinier, uma canção do Trésorier de Lille e outra de Thibaut de Champagne; nenhum deles tem a fórmula silábica da cantiga de D. Denis (Mölk/Wolfzettel 1972: 648, nº 1409).

I	Joan Bolo jov'en ãa pousada	1
	ben des ogano que da era passou	2
	con medo do meirinho que lh'achou	3
	ũa mua que tragia negada	4
	pero diz el que se lhi for mester	5
	que provará ante qual juiz quer	6
	que a trouxe sempre des que foi nada.	7
II	Esta mũa pod'el provar por sua	8
	que a non pod'ome d'ele levar	9
	pelo dereito, se a non forçar,	10
	ca moran ben cento naquela rua	11
	per que el poderá provar mui ben	12
	que aquela mua que ora ten	13
	que a teve sempre mentre foi mua.	14
III	Nóna perderá se ouver bon vogado	15
	pois el pode per enquisas pōer	16
	como lha viron criar e trager	17
	en cas sa madr'u foi el criado;	18
	e provará per mestre Reinel	19
	que lha guardou ben dez meses d'aquel	20
	cerro, ou ben doze, que trag'inchado.	21

8. por sua] *escrito no início da linha seguinte* – 20. Q̄lha guardou bẽ dez meses – 21. O bẽ douze daçl çerror q̄ traginchado.

1. per] p *com a perna traçada (e assim nos vv. 16 e 19)* – 15. Nóna – 21. douze (*mas o u parece estar cancelado com dois tracinhos verticais*).

NOTAS AO TEXTO

v. 1

Joan Bolo: deve tratar-se do “Johannis bolus” nomeado nas Contas da Casa de D. Denis referentes ao período entre 1272 e 1282 (ver introdução *supra*, p. 179). A ser assim, pertenceria à categoria do *miles vassallus* ou do vassalo da casa real aí “criado”: categorias que encontramos definidas em J. Mattoso (1985a: I, 118-120, 222-223 e 270; II, 44). *Bolo* deve ser alcunha relacionada com qualquer característica física, provavelmente a gordura. O uso de “bolo” em sentido depreciativo é atestado no galego moderno “bolo crú”, com o significado de ‘mujer de formas desgarbadas y que además viste con el mayor desaliño’, confirmado pelo elucidativo provérbio “Bolo crú soilo engorda o cú” (Rodríguez 1958-1961: I, 373). Com este *interpretamentum*, cremos que o nome do nosso personagem ficará esclarecido, se tivermos em conta que a associação entre gordura e homossexualidade aparece na cantiga *Comprar quer’eu, Fernan Furado, muu*, cujo tema se desenvolve em torno da maliciosa identificação entre Fernan Furado (alcunha claramente alusiva) e um *muu muito gordo*.

pousada: além do sentido denotativo ‘casa, estalagem, hospedaria’, tem sentido metafórico ligado à sexualidade, por exemplo, na cantiga de Pero da Ponte *Maria Perez, a nossa cruzada* (*Ind*: 120, 20; *Lapa*: nº 358), v. 18, tal como *maeta, casa, prisión e cárcer*, termos usados em cantigas de mal dizer fortemente obscenas. A utilização de *pousada* em contexto satírico, provavelmente com sentido de prostíbulo, resulta ainda mais significativa, para o nosso texto, na cantiga de Estevan da Guarda *Pois a todos avorrece* (*Ind*: 30, 26; *Lapa*: nº 106) em que uma mulher que se prostitui “vai a cada *pousada* / per algo...” (vv. 9-10). A aproximação entre *pousada* e *jazer* poderá clarificar também a metáfora.

v. 2

des o gano que da era passou: Lang, com desenvolvida informação relativa ao uso de *era*, explica este verso com a seguinte paráfrase: “seit dem aben verwichnen Jahre”, isto é, ‘desde os primeiros anos’ (1894: 140). A frase deverá, efectivamente, querer significar que passou muito tempo, mas não deveremos entendê-la como equivalente de ‘desde o ano passado’? Não encontramos, nos dicionários, incluindo o *Elucidario* com o seu longo artigo s.v. *era* (Fiúza 1962-1966: 223-226), ajuda para uma segura elucidação do verso.

v. 4

A forma *mua* é a que aparece mais vezes neste texto (vv. 4, 13 e 14) e nos seguintes (II, vv. 6 e 16; III, vv. 6, 14 e 18), mas com ela concorria a forma nasalada *mũa*, que os códices apresentam no v. 8 desta cantiga e nos vv. 7 e 12 da nº III. A alternância gráfica torna-se significativa, quando *mũa* surge em rima com *rua* e *sua*, como acontece na cantiga nº III (ver nota ao texto).

negada: Lang, com abonações tiradas das *Leges et Consuetudines* e de outras cantigas de escárnio, traduz por “verbogen, widerrechtlich” (‘dissimulado, ilegal’). O contexto aponta para a acepção que *negar* tem nos textos jurídicos, ‘sonegar, esconder’. Sobre o segundo sentido do verbo *trager*, já nos pronunciámos na introdução (cf. *supra*, pp. 173, 175, 176); anotaremos, portanto, aqui apenas o valor durativo do imperfeito *tragia* e a intencional repetição do verbo sob as formas *trouxe* (v. 7) e *trager* (v. 17).

v. 9

d’el: a preposição *de* exprime, aqui, afastamento.

v. 10

levar / pelo dereito: outra expressão da linguagem jurídica, à qual se opõe *forçar*, no mesmo verso. A acepção jurídica de *forçar* (e *força*, *forçador*) está largamente atestada nas Leis gerais do Reino e nos Foros municipais, onde títulos específicos são dedicados a este crime: no *Foro Real* de Afonso X, por exemplo, “Título das forças e dos danos” (Ferreira 1987: 265-271).

v. 11

ben cento: Lapa ‘umas cem pessoas’. O cardinal *cento* está aqui utilizado como indeterminado, com valor intensivo e afectivo. Trata-se de um processo de superlativação que encontramos frequentemente em textos medievais: vários exemplos, entre os quais alguns tirados das cantigas, do emprego de *cem*, *mil*, *mais de cento*, *mais de mil*, *cem tanto*, com o mesmo valor (Cruzeiro 1973: 172-176).

naquela rua: na rua onde Joan Bolo nasceu, foi criado e mora? V. Bertolucci, comentando a cantiga de Martin Soarez, *Nostro Senhor, com’eu ando coitado*, observa que *morar na rua* é a expressão usada nas poesias jocosas (1963: 119).

v. 13

per que: ‘por meio das quais’.

v. 14

A sequência dos tempos *ora tem – teve sempre*, que, aparentemente, reforça a prova da inocência de Joan Bolo, na verdade, por um processo de ironia, agrava o crime: ele teve sempre com a “mula” uma relação punível pela lei. A ironia manifesta-se igualmente na expressão do tempo: *mentre foi mua* equivale a *des que foi nada*, no v. 7.

v. 15

Nóna: mantemos a grafia do manuscrito, que Lapa também adoptou. A forma resultante da assimilação da nasal de *non* com a consoante inicial de *lo* aparece também grafada *nono*: sobre este fenómeno de fonética sinctática e as suas representações gráficas, ver agora Maia (1986: 671-672).

v. 16

enquisas. Embora os vocábulos *enquisas* e *esquisas* signifiquem, nos textos das leis gerais, ‘inquirições tiradas por depoimento de testemunhas’, passaram também a designar as próprias testemunhas que assistiam ao acto judicial. Por isso, Lapa interpreta: ‘testemunhas de vista’, remetendo para Magne (1944: 185-186). Lang, referindo também o primeiro sentido da palavra, toma-a, neste verso de D. Denis, na acepção de “*untersuchungsrichter, welche dazu berufen wuden*” (‘juízes de instrução criminal’), o que parece não se adaptar ao nosso caso. O *Elucidario* de Viterbo traz um longo artigo (Fiúza 1962-1966: 237-238, s.v. *exquisas*).

vv. 17-18

A repetição *criar, criado* parece-nos intencional e alusiva. Os termos *criar, criado* e *criação* tinham no português medieval um sentido preciso, diferente do que têm na língua actual. Nos *Livros Velhos de Linhagens*, a propósito de Egas Moniz e do seu papel na ascensão de Afonso Henriques ao poder, diz o linhagista: “E este dom Egas Moniz *criou* el rei dom Afonso de Portugal” e, mais adiante: “E fez senhor do reino o *criado*, a pezar de sa madre, a rainha dona Tareja, de cuja parte o reino vinha” (Piel/Mattoso 1980a: 131). A interpretação, fornecida por

J. Mattoso, no “Índice ideográfico”, (1980a: 231), é a de que *criar* significa “sustentar em sua casa” e *criado* “pessoa ‘criada’ em casa de alguém”.

Criado era, portanto, termo que podia aplicar-se ao próprio rei, mas que, normalmente, designava aqueles que os reis e os senhores deviam “armar e criar” (cf. “Prólogo” do *Livro do Deão*, também citado por Mattoso). Ora, do registo de contas a que atrás nos referimos poder-se-á deduzir que Joan Bolo pertenceria à categoria dos *criados* em casa de D. Denis. A cantiga, porém, diz que o personagem contra quem se dirigem as chufas do Rei Trovador foi criado *en casa madre*, o que talvez queira dizer que se tratava de um bastardo. De qualquer modo, suspeitamos de que exista um jogo de palavras nos versos 17, em que *criar* funciona como verbo activo (é Joan Bolo o agente de *criar* e *trager*), e 18, onde o mesmo verbo está usado na passiva: “u *foi* el [Joan Bolo] *criado*”. De momento, confessamos não saber interpretar a intenção deste jogo.

v. 19

Em *maestre Reinel*, temos o nome de um médico. Para outras abonações de *maestre* = médico, ver Lang 1894: 140, às quais poderemos acrescentar, no âmbito da lírica galego-portuguesa, as cantigas de Gonçal’Eanes do Vinhal, *Quantos mal an, se queren guarecer* e *Maestre, tôdolos vossos cantares* (*Ind*: 60, 14 e 5; *Lapa*: nº 174 e 175), de Vasco Perez Pardal, *Vedes agora que malaventura* (*Ind*: 154, 13; *Lapa*: nº 424) e de Pero Garcia Burgalês, *Fernand’Escalho leixei mal doente* (*Ind*: 125, 13; *Lapa*: nº 378), além do milagre nº 69 das *CSM*, vv. 72-73, onde *maestre* aparece ligado ao nome das escolas médicas mais famosas da época: “maestre de Meçinna / ou de Salerna, a cizilláa” (Mettmann 1959-1972: I, 200).

O médico que tratou a “mula” de Joan Bolo tem nome, *Maestre Reinel*, tal como o da cantiga de Martin Moya (ou Moxa), *Maestr’Acenço, dereito faria* (*Ind*: 94, 10; *Lapa*: nº 282) e o das cantigas de Afons’Eanes do Coton, *Meestre Nicolás, a meu cuidar* (*Ind*: 2,15; *Lapa*: nº 334). Mas, enquanto para Mestre Nicolau, já identificado por D. Carolina como médico de Afonso X (*CA*: II, 534), dispomos de uma investigação bem documentada (Alvar 1981), e para Mestre Acenço contamos com os esclarecimentos de L. Stegagno Picchio na sua edição *Martin Moya. Le Poesie* (1968: 210-216), segundo a qual se trataria de um “medicastro” incompetente, activo no tempo do Sábio, acerca de Mestre Reinel, pelo que nós sabemos, não existe qualquer informação. A sábia editora do *Cancioneiro da Ajuda*, em nota, cita esta cantiga de D. Denis entre as que satirizam físicos medievais, mas não refere sequer o nome de Mestre Reinel. Também a nós não

foi possível dar um vulto histórico ao personagem. Veterinário ou médico, seria talvez de origem maiorquina como os cartógrafos Pedro e Jorge Reinel, dos séculos XV e XVI, que estiveram ao serviço do Rei de Portugal. J. P. Machado (1984: III, 1252), cita um Martin Reynell que aparece em texto anterior a 1486. Todos personagens tardios, em relação ao nosso Mestre Reinel. Antepassado dele poderia ser o Mestre Reinel citado numa carta de foro da chancelaria de Afonso IX de Leão (rei entre 1188 e 1230).

vv. 20-21

A lição manuscrita é manifestamente errónea: como observa Lang, ao verso 20 faltam duas sílabas e a rima com o v. 19, isto é, com *Reinel*. A génese do erro, que deve remontar ao antecedente de *B*, parece estar num salto de palavras, clássico erro de memorização, favorecido pela construção frásica, em que a epífrase se complica com o hipérbato, visto que o complemento directo *daquel cerro* se interpõe entre os dois membros do adjunto adverbial de tempo, *ben dez meses ou ben doze*. Compreende-se que, lida a frase, um copista a tenha memorizado reordenando as palavras segundo a construção mais normal “ben dez meses ou ben doze *daquel cerro*”. Outra hipótese, igualmente resultante de um primeiro erro de memorização, seria a de imaginar um aditamento marginal mal incorporado pelo copista que transcrevia o *exemplar* onde o aditamento tinha sido feito. A situação podia ser a seguinte:

✓
bẽ dez meses. ou bẽ doze

✓
daql çerro q̄ traginchado

A feliz conjectura de Lang, aceite por C. Michaëlis e por Lapa, restituiu aos dois versos um sentido coerente e uma estrutura métrico-rímica perfeita, na qual haverá que assinalar a raridade da rima em *el* (*Reinel: daquel*), obtida através do violento *rejet*.

v. 20

guardou: como já supusera Lapa, embora com dúvidas, o sentido de “guardar” que convém ao texto é o de ‘tratar medicamente’. A prová-lo bastará citar os dois passos da *Demanda* registados por J. P. Machado (1967: II, 1181), dos quais

transcrevo o seguinte: “...e levaram-no a ùa câmara e trabalharom-se de lhe *guardar* a chaga, que era mui grande.”

v. 21

cerro: também aqui a conjectura de Lapa de que *cerro* esteja por *cirro* e designe algum “caroço ou dureza no pescoço do animal” parece ser a sugestão que permite encontrar a interpretação mais plausível, a nosso ver, para a doença da *mua*. Para nós, trata-se de uma daquelas doenças que se curavam com as mezinhas prescritas nos capítulos XXV e XXVI do *Thesaurus Pauperum* de Pedro Hispano (Pereira 1973: 204-209). Não se exclui a hipótese de que na acepção dada a *cerro* por D. Denis, confluem os sentidos de CIRRUS ‘tufo de crinas’ e de SCIRRHUS ‘tumor duro, cancro duro’ (Morais 1949-1959: III, 148). A interpretação de Lang “Ruchen, Leib?” (‘lombo, barriga?’), acolhida por Corominas/Pascual (1980-1991: II, 54), como observa Lapa, não satisfaz.

que trag’inchado: o uso do presente, associado a um adjunto temporal intensivo “ben dez meses ou doze” enfatiza a temporalidade da doença, que não só é antiga, mas continua no presente.

De Joan Bol' and' eu maravilhado

(Ind: 25, 26)

MANUSCRITO

B 1536, fl. 321v

Precedido da rubrica “El Rey don denis” grafada por Colocci ao alto da coluna; sublinhadas as palavras “*Joham boland'*”; notas collocianas: “*congedo*” e “*tornel*” (= ‘fiinda’, ‘refrão’); a fiinda está assinalada por um traço vertical.

EDIÇÕES

Molteni 1880: 174, nº 409; Paxeco/Machado 1949-1964: VI, 249-250, nº [1448]; Lang 1894: 102-103, nº CXXXII; Lapa: 151-152, nº 91.

MÉTRICA

Cantiga de mestria de quatro coblas parcialmente uníssonas (a rima c varia de estrofe para estrofe) de seis decassílabos agudos nos vv. 2 e 3 de cada cobla e graves nos restantes; fiinda de dois versos graves que rimam com os dois últimos versos da estrofe IV. As coblas, além de “capcaudadas”, são também “capfnidas” (I-II: *cambiado – cambio*; II-III: *se... non for non – non foi ...senon*; III-IV: *dessen – dar*). Numerosos e expressivos os casos de ligação entre versos por *enjambement* ou *rejet* (ver Notas ao texto).

	10'	10	10	10'	10'	10'
	a	b	b	c	c	a
I	ado	or		ão		
II	ado	or		asse		
III	ado	or		ada		
IV	ado	or		endo		
fiinda					endo	ado

Rep: 189: 21.

São trinta e quatro as composições galego-portuguesas que apresentam este esquema, quase todas de mestria, como a de D. Denis; do Rei Trovador uma outra cantiga, *Proençaes soen mui ben trobar* (*Ind.*: 25, 86; Lang 1894: nº XLVII), segue o mesmo modelo estrófico e métrico-rimático, mas o número de estrofes reduz-se a três e falta-lhe a fiinda.

Inexistente na lírica occitânica, o esquema abbcca tem um precedente na poesia em língua d'oil, um sirventês de Richart de Fournival também composto de coblas uníssonas e capcaudadas, mas em versos de sete sílabas (Mölk/Wolfzettel 1972: 665, nº 1480).

I	De Joan Bol'and'eu maravilhado	1
	u foi sen siso, d'ome tan pastor	2
	e led'e ligeiro cavalgador	3
	que tragia rocin bel'e loução,	4
	e disse-m'ora aqui un seu vilão	5
	que o avia por mua cambiado.	6
II	E deste cambio foi el enganado	7
	d'ir dar rocin feit'e corredor	8
	por ùa muacha revelador	9
	que non sei o'ome que a tirasse	10
	fora da vila, pero o provasse,	11
	se x'el non for non sera tan ousado.	12
III	Mais non foi esto senon seu pecado	13
	que el mereceu a Nostro Senhor	14
	ir seu rocin, de que el gran sabor	15
	avia, dar por mua mal manhada	16
	que non queria, pero mi a doada	17
	dessen, nen andar dela embargado.	18
IV	Melhor fora dar o rocin dóado	19
	ca por tal muacha remusgador	20
	que lh'ome non guardará se non for	21
	el que xa vai ja quanto conhecendo;	22
	mais se el fica, per quant'eu entendo,	23
	sen cajon dela, est'aventurado.	24
Fiinda	Mui mais queria, besta non avendo,	25
	ant'ir de pé, ca d'el'encavalgado!	26

1. loucano – 18. dessen] *escrito no fim da linha anterior* – 19. doádo – 26. de pé ca]
de peça.

NOTAS AO TEXTO

v. 1

O *incipit* recorda, muito de perto, o da cantiga de Pero d'Ambroa *De Pero Bóo and' ora espantado* (*Ind*: 126, 3; *Lapa*: nº 332): idêntica a rima em *ado*, semelhante o léxico (*ando espantado* – *ando maravilhado*) e a estrutura sintáctica com recurso à prolepse que evidencia o nome do personagem (*Pero Bóo* – *Joan Bolo*). A este artifício retórico recorrem também, com o mesmo objectivo, Pero da Ponte nas cantigas *De Fernan Dias Estaturão* (*Ind*: 120, 6; *Lapa*: nº 365) e *De Sueir'Eanes direi* (*Ind*: 120, 7; *Lapa*: nº 361) e Martin Moxa no auto-escarnho *De Martin Moxa posfaçam as gentes* (*Ind*: 94, 8; *Lapa*: nº 283); igual efeito, ao nível da recepção, procurariam obter Pero Garcia Burgalês na poesia *D'ũa cousa son maravilhado* (*Ind*: 125, 11; *Lapa*: nº 374) e o mesmo Pero da Ponte em *D'un tal ricom' ouç' eu dizer* (*Ind*: 120, 12; *Lapa*: nº 356), *D'un tal ricome vos quero contar* (*Ind*: 120, 13; *Lapa*: nº 349) e *D'ũa cousa son maravilhado* (*Ind*: 120, 11; *Lapa*: nº 354), apesar de não nomearem os visados, no *incipit*. Na verdade, o primeiro trovador apenas retarda a nomeação do satirizado, *Pero Boo*, que surge no início do v. 3; Pero da Ponte substitui, num caso, o nome pela categoria social, *ricome*, e, no outro, pela *cousa* que causa a maravilha.

v. 2

Lapa, entendendo que a lição manuscrita *dome* (d'ome) não fazia sentido, eliminou a preposição, que atribuiu a erro de troca de *h* por *d*: uma lição originária *home* teria sido substituída por *dome*. Ora, precisamente o confronto com o texto de Pero d'Ambroa cit. na nota anterior

De Pero Bóo and' ora espantado
de como era valent'e ligeiro

e com o de Pero Garcia Burgalês

D'ũa cousa são maravilhado
 que nunca vi a outre conteçer:
de Pedro Boo, que era arriçado

mostra que a leitura dos versos de D. Denis deve ser

De Joan Bol' and' eu maravilhado
u foi sen siso, d'ome tan pastor

exactamente como indica o manuscrito e como leu Lang. Parafraseando a 1ª estrofe, teremos: Ando admirado com João Bolo, de como foi desassisado, sendo um homem tão jovem, alegre e ágil cavaleiro, que trazia um rocim belo e vigoroso, e disse-me agora aqui um seu vilão que o tinha trocado por uma mula.

v. 3

Cremos que o adjectivo *ledo*, 'alegre', deva ligar-se a *pastor* (*ome tan pastor e ledo*), enquanto *ligeiro* é epíteto tópico de *cavalgador*. A sequência dos adjectivos utilizados para qualificar Joan Bolo encontra também paralelo no texto de Pero d'Ambroa: "de como era valent'e *ligeiro* / e vivedoiro assaz e arriçado" (vv. 2-3). Sobre o duplo sentido que atribuímos a *cavalgador*, ver introdução *supra*.

v. 4

bel' e loução: ditologia sinonímica que não vemos usada em nenhuma outra cantiga ou mesmo texto em prosa. O adjectivo *loução* é raro nas cantigas de amor: o "Glossário do *Cancioneiro da Ajuda*" (Michaëlis 1920) não o regista e o mesmo acontece no "Glossário» das *Cantigas d'Amor* de Nunes, embora este devesse ter mencionado a ocorrência do vocábulo na cantiga de amor de D. Denis *Senhor fremosa e de mui loução / coração* (Lang 1894: nº XXXVI) e da ditologia *led' e mui loução* na cantiga de amor de Ayras Nunez *Que muyto m' eu pago d' este verão*, v. 6, sobre a qual ver a nota de G. Tavani (1964: 78). Nas cantigas de amigo, onde o feminino *louçana* aparece em sinonímia como *velida* ou em refrães monósticos como apelativo com que a protagonista se refere a si própria, apenas encontramos duas ocorrências da forma masculina, precisamente em D. Denis: *amigo loução*, na pastorela do papagaio, e *corpo louçano* na cantiga d'amigo *De que morredes filha, a do corpo velido?* (Lang 1894: nº XCI). Não deixa, por isso, de ser interessante que o corpus das *CEM* ofereça um número significativo de exemplos: *vestid' e loução*, em Ayras Perez Vuytoron *Fernan Diaz é aqui como vistes* (*Ind*: 16, 10; Lapa: nº 80), v. 7; *custos' e loução*, em Johan Garcia de Guilhade *Don Foan disse que partir queria* (*Ind*: 70, 17; Lapa: nº 216), v. 10; *mui fidalgu' e mui loução*, em Pero da Ponte *De Fernan Diaz Estaturão* (*Ind*: 120, 6; Lapa: nº 364), v. 13 e *falagueir' e loução*, no mesmo Pero da Ponte, *Sueir' Eanes, nunca eu terrei* (*Ind*: 120, 49; Lapa: nº 365), v. 14 – além do exemplo de D. Denis e do

curioso sintagma *panos louçãos* utilizado por Johan Soarez Coelho na sátira contra Martin Alvelo (*Ind*: 79, 35; Lapa: n° 239), v. 32. Esta última citação chama em causa a polissemia do adjectivo, comprovável através da variedade de nomes que qualifica e da riqueza das sequências sinonímicas em que entra. A consulta do monumental “Glosario” de Lorenzo oferece ao leitor as seguintes abonações: “muy *loução* como *rey*”, “sodes nobles *caualeyros* et *louçãos*” (1977: II), “a *Virgen* piedosa e *louçãa*”, “os *demões louçãos*” (nas *CSM*), “*mha filha louçana*” (em Pero Meogo: mas os exemplos podem multiplicar-se, neste corpus); “leal et verda-deyro et *loução*”, “mui *loução* et muy aposto et muy graado”, “muy *loução* et muy alegre”, “muy *loução* et muy bẽ andante” (Lorenzo 1977), “sobervio e *loução*” (nas *CSM*), etc. Em tanta diversidade de exemplos, a ditologia *bel’ e loução* aplicada a um rocim poderá significar ‘belo e vigoroso’, como interpretámos, mas o mais interessante, a nosso ver, é a figura da hipálage que D. Denis aqui utiliza: os dois adjectivos qualificam o *rocim* ou a pessoa que ele representa?

v. 5

un seu vilão: ‘um seu servidor’, naturalmente da classe dos vilãos mais pobres que serviam os membros da pequena nobreza. Sobre o significado desprezível que os trovadores atribuíam ao termo *vilão*, ver J. Mattoso (1985a: I, 229-232): para este estudioso, o nosso Joan Bolo seria um cavaleiro vilão (1985a: I, 231).

A rima entre os vv. 4 e 5 (*loução: vilão*) recorda uma vez mais o texto de Pero da Ponte contra Fernan Diaz Estaturão cit. na nota anterior. Aliás, se a nossa interpretação das cantigas de D. Denis está correcta, as afinidades entre estas duas composições incluem outros aspectos que relevam do vício comum aos dois personagens visados e, no plano formal, se condensam na fiinda, em que, ironicamente, os dois autores comentam o facto narrado, depois de, ao longo das estrofes, terem deixado outras marcas de subjectividade: em D. Denis, v. 1 “and’eu maravilhado”, v. 10 “non sei oj’ome”, v. 17 “non queria...”, v. 23 “per quant’eu entendo”.

v. 8

O verso é hipómetro. Das integrações propostas por todos os editores – Lang “feit[o] e corredor”, Michaelis “perfeit’e e corredor”, Lapa “dar [un] rocim” – a de Lang seria a mais convincente do ponto de vista paleográfico (numa sequência gráfica como *feytoe* não custa a admitir que o copista possa ter omitido uma das vogais finais, escrevendo *feyte*, como aparece no manuscrito); mas Lapa,

restituindo a isometria através da inserção do artigo *un*, fez uma conjectura estilística que consiste em estabelecer a oposição entre “*ũa muacha revelador*” do v. 9 e “*un rocin feit’e corredor*”. Com a intromissão de *un* entre *dar* e *rocin* evitar-se-ia ainda aquele vício que no tratado *Las Leys d’Amors* de Guilherme de Molinier é definido sob o título *De Fre* (*fre*: ‘freio’): “Fres es apelatz cant una dictios freneia amb outra per ajustamen de dos .rr. como cant una dictios fenish en .r. e lautra comensa per .r. lo qual vici esquivam fort en Romans” (Gatien 1841-1843: III, 50).

Deste vício exceptuavam-se, no entanto, dois casos: a) quando existe uma pausa medial: “Empero lo vicis es escuzatz del tot can en lo mieg de lor: es pauza de bordo. segon que apar en aquest ysshemple

.....
Ben deu voler . regla doux e tenir

b) quando o encontro de dois *rr* resulta do emprego da preposição *per*: “De la regla dessus dicha de .r. denan .r. es exceptada esta propositios .*per*. quar de son casual o dalcus infinitius pauzatz en loc de son casual comensans per .r. no.s pot leumen departir” (Gatien 1841-1843: III, 24 e 28).

D. Denis revela conhecer esta doutrina e é nesse pressuposto que nos fundamos para conservar a lição do manuscrito, isto é, manter um verso de nove sílabas contadas, que, na prática, era de dez, pois a pausa medial exigida para evitar o encontro dos dois *rr* da sequência *dar rocin* repunha a isometria. Aliás, no cancionero dionisino, encontramos outro caso de encontro de dois *rr*, um em final de palavra e outro no início do vocábulo seguinte. Este enquadra-se na segunda excepção, referente ao uso da preposição *per* (português: *por*). Pertence à famosa cantiga *Senhor, que de grad’oj’ eu queria* (Lang 1894: n° LVI), vv. 6, 14 e 20 (= segundo do refrão): “*por rei nen infante*”. A justificar a tolerância em relação a este vício diz o tratadista: “quar de son casual no.s pot de leu departir coma *per re* e *per razo*” (exemplos tirados da versão catalanizada publicada por Anglade (1919-1920: II, 38).

v. 9

muacha revelador: ‘mula reles e rebelde’; o adjectivo *revelador* (tal como *remusgador*, no v. 20) era uniforme (Huber 1933: 145; 1986: 169).

v. 10

que non sei oj' ome: a expressão da impossibilidade de encontrar alguém, excepuando Joan Bolo, que conseguisse tirar a mula *fora da vila*, aparece lexicalizada com a mesma construção sintáctica utilizada por Pero da Ponte no panegírico a Fernando III, *O mui bon rei que conquis a fronteira* (*Ind*: 120, 30; *CA*: nº 460), v. 15: “Non sei oj' ome... / que podesse...”. Tal construção entra nos processos de intensificação próprios do português medieval obtidos através de uma comparação negativa. Outros exemplos da mesma estrutura intensificadora construídos com a forma negativa do verbo *saber* + elemento nominal (*ome / molher / quen*) em Cruzeiro (1973: 432).

vv. 10-11

A paráfrase de Lapa “não sei de ninguém que tivesse artes de levar para fora da vila essa mula teimosa” adere perfeitamente à “primeira leitura” do texto. Mas “tirar fora da vila” deve ter um segundo sentido, que não conseguimos decifrar. O *enjambement* entre os vv. 10 e 11 reforça a nossa suspeita acerca do significado metafórico de *fora da vila*.

v. 12

Segundo Lapa, o sentido do verso é “a não ser ele, ninguém terá atrevimento para o fazer”. Embora o verbo *ousar* apareça com frequência na poesia de tema amoroso, onde o trovador amante *não ousa* dizer à dama o amor que lhe tem e as *velidas* namoradas *não ousam* falar com os amigos por causa da vigilância materna, o adjetivo *ousado* é de emprego raro. Lorenzo (1977: II) regista apenas três ocorrências poéticas: o v. de D. Denis, um das *CSM*, nº 218, v. 43 “Ca de u mais levaren sol non foron ousados” e outro de uma cantiga de Nuno Perez Sandeu *Ai, filha, o que vos ben queria* (*Ind*: 107,1; *Nunes amigo*: nº 213) em que, referindo-se ao amigo, a filha diz: “ – Madre, por vós non foi ousado”. A construção é a mesma nos três exemplos, *ser ousado*, isto é, ‘atrever-se’.

O pronome *xe* tem apenas valor expletivo.

v. 13

O déictico *esto* refere-se às dificuldades que Joan Bolo vai ter para “tirar a mula da vila”, dificuldades que o poeta designa por *seu pecado*. É claro que *pecado* tem aqui o sentido de ‘mal, desgraça’, isto é, D. Denis usa metonimicamente o nome da causa para significar o efeito. Este sentido resulta claro numa cantiga de Johan

Soarez Coelho, *Bon casament' é pero sen gramilho* (*Ind:* 79, 10; *Lapa:* n° 236): mas a leitura correcta do *incipit* foi proposta por Aurelio Roncaglia (1986), na qual *pecado* surge em relação sinonímica com *mal*, *dano* e *meos ventura*:

E ben seria meu mal e meu dano,
per boa fé, e mia meos ventura
e meu pecado grave sen mesura, (vv. 13-15)

vv. 15-16

Um duplo artifício retórico (o hipérbato “*ir* seu rocin, de que ele gran sabor / avia, *dar...*” e o rejet *sabor / avia*) caracteriza a estratégia compositiva adoptada por D. Denis com o objectivo evidente de atrair a atenção do ouvinte para o sintagma *gran sabor / avia*. Ora, apesar de *sabor* entrar também no vocabulário das *CEM*, sabemos que o seu campo semântico tem sobretudo incidência nas cantigas de amor e de amigo, onde *sabor* e os seus sinónimos *prazer*, *conforto*, *alegrança*, etc., equivalem muitas vezes (embora nem sempre) à alegria do amor (Michaëlis 1920: 80; Nunes *amigo*: III, 677).

Aliás D. Denis foi um dos poetas que mais utilizou o lexema *sabor*: precisamente em seis cantigas de amor e de amigo, além desta. Pois bem: o facto de, em quatro dessas poesias, *sabor* rimar com *amor*, e nas outras estar também em relação com esse lexema, permite-nos descobrir nestes versos uma intenção alusiva inerente ao próprio vocábulo e à sua colocação. Em nosso entender, os versos 15-16 funcionam como chave interpretativa: Joan Bolo trocou um amante jovem, provavelmente dócil (“un rocin bel’e loução... de que el gran sabor avia”) por um amante velho (“ũa muacha revelador... mua mal manhada”). As sequências fónicas “*rocin feit’e corredor*” vs. “*mua mal manhada*” constituem, quanto a nós, um significante sugestivo.

vv. 17-18

Mais um *rejet*, associado à figura etimológica, *doada / dessen*, a enfatizar o desprezo do narrador pela *mua*. Quanto ao possível trocadilho entre *embargado* ‘impedido’, acepção jurídica documentada, em âmbito trovadoresco, pela cantiga de Estevan da Guarda, *Meu dano fiz por tal juiz pedir* (*Ind:* 30, 20; *Lapa:* n° 105, v. 6) e *embragado* ‘com bragas, calças’, ver Introdução. Note-se que, por comparação com o v. 26, *D’el’ encavalgado*, a preposição *de* deverá introduzir um adjunto

adverbial de lugar e não agente da passiva: mais um motivo para atribuímos a *embargado* a mesma conotação sexual que atribuímos a *encavalgado*. Observaremos que *desembragado* ‘sem calças’ aparece na cantiga de Ayras Perez Vuytoron, *Correola, sodes adeantado* (*Ind*: 2, 9; Lapa: nº 83, v. 14).

v. 22

xa = xe + a, funcionando o primeiro pronome como dativo ético; *ja quanto* ‘um tanto’.

Sobre o segundo sentido de *conhocendo* (‘conhecer sexualmente’), ver Introdução.

v. 24

cajon: dos vários sentidos minuciosamente analisados e ilustrados por S. Pellegrini (1933), parece-nos que o que convém ao nosso texto é ‘lesão’ (como no estribilho da CSM nº 84 “Dano nen grã mal nen oqueijon”) ou, se quisermos ficar num plano mais genérico, ‘dano, acidente’: se Joan Bolo não sofrer algum dano causado por ela [a mula], pode dar-se por feliz.

Será oportuno registrar que das dez atestações da palavra nos cancioneiros recolhidas por Pellegrini cinco pertencem a D. Denis.

v. 26

A lição ms. *antyr de peça delencaualgado* não produz um sentido aceitável. Todos os editores entenderam, por isso, que a cedilha estava a mais. A fiinda significará então: não tendo outra cavalgada, eu preferia andar a pé que montado nela [na mula].

Joan Bol' anda mal desbaratado

(*Ind:* 25, 42)

MANUSCRITO

B 1537, fl. 321v

Sublinhadas, no 1º verso, as palavras “Joham bolan” e “mal des”.

EDIÇÕES

Molteni 1880: 174, nº 410; Paxeco/Machado 1949-1964: VI, 250, nº [1449];

Lang 1894: 103-104, nº CXXXIII; Lapa: 153, nº 92.

MÉTRICA

Cantiga de refrão de três coblas singulares de cinco decassílabos seguidos de refrão de um verso com a mesma medida; construídas com duas rimas, as estrofes apresentam a seguinte estrutura: uma quadra monorrima na qual se encontra inserido, em quarta posição, um verso de rima diversa, que antecipa a do estribilho; mas, embora o v. 5, do ponto de vista rimático, emparelhe com o trístico inicial e o v. 4 rime com o refrão, o tipo de estrutura da estrofe é equivalente a dois tercetos, sendo o primeiro monorrimo (aaa) e o segundo de duas rimas (baB). A estrutura temática da cantiga sugere, porém, outra possibilidade de divisão da estrofe, também em dois segmentos, correspondendo o primeiro aos vv. 1-4 e o segundo aos versos 5 + refrão (ver notas ao texto). Os versos são todos graves na 1ª estrofe e agudos os da rima a das estrofes II-III.

I	10'	10'	10'	10'	10'	10'
	a	a	a	b	a	B
	ado			ua		
II-III	10	10	10	10'	10	10'
II	ar			ua		
III	ou			ua		

A coerência formal do texto é reforçada pelos elementos de ligação interestrófica do tipo “coblas capfinidas” (I-II: *mua-mua*, II-III: *levou-levou*) e “capdenals” (v. 5: I *un rapaz*, II-III *mais o rapaz*). Significativa a rima interna do refrão (*levou-leixou* e a rima derivada (ou “figura etimológica”, segundo Mölk/Wolfzettel 1972) dos vv. 7-13 (*levar-levou*).

Rep: 13: 38 (estr. I) e 13:30 (II-III).

O esquema rimático *aaabab* é usado por cinco poetas provençais conhecidos e um anónimo, mas só Guilherme IX, com três exemplos, e Marcabru, com dois, o usaram em mais de uma composição; de notar também que só o sirventês marcabruniano *Dirai vos senes duptansa* (*BdT*: 293; Riquer 1975: nº 15) tem refrão (*mot-refranh*), no v. 4 (Frank 1953-1957: 12, nº 55). Na lírica dos *trouvères*, este esquema é dos mais frequentes, embora os módulos estróficos das composições em que é utilizado sejam todos diferentes do da cantiga dionisina: predomina a forma do rondel, com três versos de refrão, dos quais um intercalado, e refrão inicial (Mölk/Wolfzettel 1972: 159-180, nº 181).

I	Joan Bol'anda mal desbaratado	1
	e anda trist'e faz muit'aguisado	2
	ca perdeu quant'avia guanhado	3
	e o que lhi leixou a madre sua:	4
	un rapaz que era seu criado	5
	levou-lh'o rocin e leixou-lh'a mua.	6
II	Se el a mũa quisesse levar	7
	a Joan Bol'e o rocin leixar,	8
	non lhi pesara tant', a meu cuidar,	9
	nen ar semelhara cousa tan crua;	10
	mais o rapaz por lhi fazer pesar	11
	levou-lh'o rocin e leixou-lh'a mũa.	12
III	Aquel rapaz que lh'o rocin levou,	13
	se lhi levass'a mua que lhi ficou	14
	a Joan Bolo, como se queixou	15
	non se queixar'andando pela rua;	16
	mais o rapaz por mal que lhi cuidou	17
	levou-lh'o rocin e leixou-lh'a mua.	18

6. e leixou-lh'a] e leuoulha (*erro de cópia evidente*).

NOTAS AO TEXTO

v. 1

Mal desbaratado: o verbo *desbaratar*, documentado sobretudo em narrativas de batalhas, significa ‘derrotar, destroçar’, mas pode também ter o sentido actual de ‘desbaratar’, isto é, ‘esbanjar’, como tem na cantiga de D. Denis *Mui melhor ca m’ eu governo* (Lang 1894: n.º CXXXVII, v. 14). Em *mal desbaratado*, o primeiro elemento tem valor reforçativo, como em *mal doente, mal desaguisado, mal ferido, mal espantado* (Lorenzo 1977: II, 790-792, s.v. *mal*), pelo que o sentido é ‘muito abatido’.

v. 2

Faz muit’ aguisado: “tem razão para isso” (Lapa).

v. 3-4

O sentido destes versos não é bem claro para nós. Joan Bolo *perdeu quant’ avia gaaanhado* significará, provavelmente, que ficou sem o rocim; [perdeu] *o que lhi leixou a madre sua* referir-se-á ao rapaz que levou o rocim, deixando-lhe a mua.

v. 5

Além de ‘moço, servidor’, *rapaz* tinha normalmente nas cantigas um sentido depreciativo, de acordo com a base etimológica, como observa Lapa (1970: 88). Na cantiga, tal sentido é óbvio: o lexema *rapaz* aparece nas três estrofes sempre seguido de uma oração que explica o seu carácter: neste verso, a oração relativa *que era seu criado*, ao informar o ouvinte acerca da categoria social do rapaz, classifica-o negativamente, sugerindo que ele traiu a confiança do seu “senhor”; no v. 11, que repete paralelamente a estrutura do v. 5, a intenção malévola do rapaz é clara: *por lhi fazer pesar*; no v. 17, *por mal que lhi cuidou* repete sinónimicamente a estrutura lexical e sintáctica anterior.

v. 6

O jogo entre “*levou*” e “*leixou*”, lexemas fonicamente semelhantes, ocasionou o erro do copista ao transcrever o refrão nesta estrofe.

A primeira cobra enuncia um caso aparentemente sério: Joan Bolo anda abatido e tem razão, porque acaba de sofrer duas perdas importantes: um rapaz, que era seu criado, fugiu e levou-lhe um rocim. Mas o refrão constrói-se sobre

duas oposições: *levou / leixou* e *rocin / mua*. É evidente que o jogo entre *levar* e *leixar* e entre *o rocin* e *a mua* constitui o núcleo temático da cantiga e que esta não se entende, se não tivermos presentes as duas anteriores. Com efeito, o narrador deste caso conta com a cumplicidade do ouvinte, que, não só conhece *o rocin* e *a mula* (note-se o emprego do determinativo), mas também sabe o que significa o comportamento do rapaz, que *levou* o rocin e *leixou* a mula, e o abatimento de Joan Bolo.

vv. 7-8

O enjambement *levar / a Joan Bolo* marca a intenção literária do autor: por uma técnica de paralelismo conceptual, os segmentos textuais que veiculam o tema vão ser repetidos em posições estratégicas. Assim, *Joan Bolo* aparece em início de verso (vv. 8 e 15) e *levar* ocupa a posição de rima (v. 7 *levar* – v. 13 *levou*).

v. 10

‘nem, por outro lado, parecera coisa tão cruel’.

vv. 15-16

Sobre o significado que julgamos poder atribuir a “queixar-se *andando pela rua*”, ver Introdução.

v. 17

Entenda-se: ‘por mal que lhe cuidou fazer’.

3. PRAGA POR PRAGA

Introdução

“Não é perfeitamente claro o significado desta ‘grosseira’ cantiga, como lhe chama H. Lang.” Com esta desconsolada afirmação inicia Lapa a sua nota interpretativa ao texto de D. Denis, confirmando as dificuldades que já o editor do cancionero dionisino encontrara em 1894, ao tentar procurar um sentido coerente para os versos em que se concentram os elementos textuais que definem o tema da cantiga. Mas o obstáculo ao correcto entendimento da mensagem não está no texto transmitido pelo manuscrito: deve-se precisamente à leitura crítica que dele fez Lang e que depois foi aceite por todos os filólogos que a tomaram como base para interpretar o conteúdo ou analisar a estrutura métrica. O mal-entendido tem a sua origem no refrão, que o editor do *Liederbuch* leu “comeu praga por praga”, vendo na lição manuscrita *comeo* uma grafia da 3ª pessoa do singular do pretérito perfeito de *comer*. Reconhecendo, porém, não conseguir explicar o sentido do verso, alvitra que “talvez *comer* tenha aqui a acepção de *suprimir, não proferir* (Vieira 1871-1874: s.v.), de modo que o significado seria: ‘Er verschluckte fluch auf fluch’” (Lang 1894: 141): uma explicação que, naturalmente, não satisfaz. Por isso, C. Michaëlis, atenta ao duplo significado do vocábulo *praga*, propõe uma outra interpretação: ‘Para castigo de tantas *pragas* (= maledicências, calúnias que saíram da sua boca) tivera ele [o doente] de meter na boca uma outra *praga*, isto é, a desagradável *lorbaga*’ (cf. “Zum Liederbuch”, 61, que citamos a partir de Lapa: 157). Com esta explicação, “à falta de melhor”, se conforma o autor da edição das *CEM*, não, todavia, sem comentar, em nota de rodapé: “Se o verso está bem, teremos de admitir três sílabas em *comeo*. A própria grafia (= *co-mê-o*) parece indicá-lo. O sentido seria: «recebeu castigo por ter Praguejado tanto». Ou teremos de admitir esta lição: *comeu triaga por praga* = comeu triaga contra o veneno das suas pragas?”.

Ora, o verso “está bem”: a isometria é garantida pelas três sílabas da forma verbal, que não é *comeu* (pronunciado *co-mê-o*), mas *come-o* (= *có-me-o*). A sintaxe é, portanto, outra: o sujeito de *come* não é o doente, mas a *praga*, tendo o pronome *o*, referido a doente, a função de complemento directo. O duplo sentido de *praga*, com o qual D. Denis joga intencionalmente ao longo de toda a cantiga, é também outro: *praga* é, primeiro, ‘chaga’ e, depois, ‘maldição’. O

sentido do verso torna-se assim claro e terrível, porque nele se afirma nada menos do que isto: como castigo das *pragas* (= maldições) que o desgraçado tantas vezes disse, uma *praga* (= chaga) o come agora, atormentando-o *feramente*, como se fosse um cão faminto (v. 11) ou um lobo raivoso (v. 17). *Praga*, de acordo com a sua base etimológica – o latim *PLAGA* ‘ferida’ – coexistia no português arcaico ao lado de *chaga* (Figueiredo 1939: 742, s.v. *praga*, e 743, s.v. *pragão*; Machado 1967: III, 1865, com abonação tirada da *Crónica da Ordem dos Frades Menores*), tendo, igualmente o sentido de ‘úlceras, feridas’. Para o uso metafórico de *comer* aplicado à acção de feridas, úlceras e chagas, ainda hoje vivo na linguagem popular, bastarão dois exemplos tirados das *CSM*: “Como Santa Maria guareceu a mulher do fogo de San Marçal que ll’ avia comesto todo o rosto” (epígrafe da cantiga nº 81) e “tornou-ll’a cara *comesta* / igual / e con sa coor natural” (vv. 35-38 do mesmo “milagre”).

Questão não menos interessante seria a de dar um nome à doença que afligia o infeliz maldizente. Nem os sintomas (referidos com os lexemas *praga* ‘chaga’ e *caga*), nem o remédio procurado pelo amigo do doente (a *lorbaga*) sugerem, de per si, um diagnóstico provável. De qualquer modo, talvez não seja totalmente despropositado registar a ocorrência da associação chaga-cancro num receituário provençal do séc. XIII: “A *cranc*. Pren .j. lesca de fromage fresc e pausan sobre la *plaga* et apres aiso lia desobre .j. fege de graisan, et in quart dia mora.” (Brunel 1962: 169, sob o nº 295). E para a associação entre cancro e *comer*, implícita na citada receita, vem-nos à memória a linguagem e o comportamento do povo perante a terrível doença.

Finalmente, convirá observar, com Lapa, que a aproximação feita por Lang entre esta cantiga e as de Vasco Perez Pardo, *Vedes agora que malaventura* (*Ind*: 154, 13; Lapa: nº 424), e de Fernan Garcia Esgaravunha, *Nenguen-min, que vistes mal doente* (*Ind*: 43, 6; Lapa: nº 129) não tem grande fundamento. O único ponto de contacto é, como diz Lapa, a situação de doença. Mas nem estas duas poesias, nem outras que visam doentes (por exemplo: *Domingas Eanes ouve sa baralha*, de Afonso X (*Ind*: 18, 11; Lapa: nº 25); *Luzia Sanchez, jazedes en gran falha*, de Johan Soares Coelho (*Ind*: 79, 33; Lapa 1970: nº 234); *Fernand’Escalho leixei mui mal doente*, de Pero Garcia Burgalês (*Ind*: 125, 13; Lapa: nº 378); *Vós, que por Pero Tinhoso perguntades, se queredes*, de Pero Viviaez (*Ind*: 136, 8; Lapa: nº 404)) se podem colocar no mesmo plano estilístico. O texto de D. Denis, na sua brevidade epigramática, oferece um dos exemplos mais interessantes do

aproveitamento das virtualidades semânticas de uma palavra como forma de obter o equívoco.

O carácter singular da cantiga evidencia-se por outros aspectos formais. Um deles é a ligação interestrófica, que a aproxima das cantigas chamadas “de ata a fiinda”. É verdade que D. Denis não compôs fiinda para esta cantiga (apesar do gosto marcado pela utilização dos versos-remate revelado em nada menos que cinquenta e dois textos, pertencentes aos três géneros) e é também verdade que, segundo a doutrina da “Arte de Trovar”, a fiinda parece ser o elemento fundamental das cantigas designadas por *atehudas*: “... E toda a cantiga asy deve d’yr ata a fiinda e aly deve d’ensarrar e concluir o entendimento todo do que ante nó acabou nas cobras.” (D’Heur 1975a: 351). Lendo, porém, os Cancioneiros, verificamos que, para além das dezanove cantigas de amor e cinco de amigo rigorosamente “de ata a fiinda” citadas por Kellermann (1966), pelo menos mais dez têm uma estrutura que consideramos semelhante, faltando-lhes, nuns casos, a fiinda e, noutros, apenas a ligação por *enjambement* entre a última cobra e os versos-remate. Acerca de duas delas, pertencentes a Pay Gomez Charinho (*Ind*: 114, 22 e 114,25; Nunes *amor*: nº 119 e 120), admitia C. Cunha que, na sua forma originária, deveriam “possuir tais versos-remate” (1982: 227). Ou que se tivesse perdido a fiinda, ou que o poeta tivesse confiado ao refrão, na sua última ocorrência, a função conclusiva, sentenciosa, exclamativa, própria dos versos-remate (hipótese, a nosso ver, mais provável), pensamos que a “liaison encadrée”, como lhe chama Kellermann, foi mais praticada pelos trovadores galego-portugueses do que resulta da lista por ele elaborada: na qual, aliás, se estranha que não figure a cantiga de Roy Queymado *Nostro Senhor, e ora que será?* (*Ind*: 148, 11; *CA*: nº 135), que a própria editora classificou de “especimen das cantigas de *atafiinda*” (*CA*: 275).

Guardando para outro lugar o aprofundamento da questão e voltando à cantiga de D. Denis, julgamos que ela representa um curioso exemplo – único, talvez, no corpus das *CEM* – de cantiga de “ata a fiinda”, na qual a ausência de remate corresponde a uma escolha estilística do autor.

Explicamos o nosso pensamento.

Na sua extensa nota acerca do conteúdo da cantiga, Lapa, ao declarar a sua incerteza quanto à justa interpretação do texto, observa: “há um ou outro ponto que fica ainda obscuro, podendo muito bem tratar-se de um anexim popular, cuja forma não somos capazes de fixar.” A observação aguçou o nosso apetite de descobrir até que ponto era fundada. Não temos conhecimento de

nenhum provérbio popular com o conteúdo e a formulação semelhantes aos do refrão da cantiga de D. Denis. Mas, quanto a nós, quer a substância, quer a forma do verso repetido em cada estrofe, pertencem a uma tradição que vem de longe: “... oculum pro oculo, dentem pro dente, manum pro manu, pedem pro pede, adustionem pro adustione, vulnus pro vulnere, livorem pro livore” (*Êxodo*, cap. 21, 24-25); “... fracturam pro fractura, oculum pro oculo, dentem pro dente...” (*Levítico*, cap. 24,20). D. Denis aplica ao “caso” do doente que rogava pragas a “lei de Talião”, que bem deveria conhecer, como rei-legislador e sobretudo como homem do seu tempo, formado e informado pelo saber dos textos bíblicos. Mas, ao compor uma cantiga de escárnio, o Rei Trovador não está a ditar uma sentença jurídica. *Praga por praga* decalca a fórmula do Antigo Testamento⁹, mas D. Denis transforma-a pelo jogo semântico entre *praga* ‘chaga’ e *praga* ‘maldição’ e só na última estrofe, liberto da restrição criada pela oração relativa dos versos 7 e 13, o refrão aparece carregado de todo o seu poder alusivo: como uma fiinda, em suma.

A outra singularidade da cantiga releva ainda da forma. O primeiro verso de cada cobra constitui aquilo a que a “Arte de Trovar” chama *palavra perduda* e que as *Leys d’ Amors* designam por *rims estramps* ou *dissolutz* (quando o verso que não tem rima dentro da cobra rima com os que lhe correspondem nas outras estrofes) e por *rims espars* ou *brut* (no caso de não rimar com nenhum outro verso da composição). Também o trovador peninsular podia escolher entre as duas modalidades: “... ou er podê meter ssenhas palavras en cada cobra que rrimê hûas [cô] outras, ou se er quiser[ê] en cada cobra de senhas rimas.” (D’Heur 1975a: 347)¹⁰. Ora, D. Denis, ao repetir *ipsis verbis* o primeiro verso da estrofe II como primeiro verso da estrofe III não realiza, nem a primeira, nem a segunda modalidade fixadas pelo tratado galego-português: o que, se a nossa investigação está correcta, resulta inédito. O motivo de tal singularidade parece-nos relacionado, precisamente, com a estrutura formal da cantiga, já que a suspeita de que se trate de um erro de cópia (repetição do v. 7, porque o v. 13 iniciava da mesma maneira) parece desmentida pelo exemplo da cantiga de Pay Gómez Charinho *Mia filha, non ei eu pesar* (*Ind*: 114, 10; Nunes *amigo*: nº 223) em que as estrofes II e III e a fiinda iniciam com o mesmo verso.

9 Devo à amizade de Isabel Cepeda a informação de que, na Bíblia do século XIII conservada no Alcobacense nº 396, os dois passos citados têm a mesma formulação.

10 Para a terminologia provençal utilizei o manual de Costanzo Di Girolamo, *I Trovatori* (1989: 25).

Disse-m'oj' un cavaleiro

(Ind: 25, 33)

MANUSCRITO

B 1540, fl. 322r

Nota de Colocci: “tornel” (‘refrão’); sublinhadas as duas ocorrências da palavra *praga* na linha 6.

EDIÇÕES

Molteni 1880: 175, nº 413; Paxeco/Machado 1949-1964: VI, 253, nº [1452]; Lang 1894: 105-106, nº CXXXVI; Lapa: 157-158, nº 95.

MÉTRICA

Cantiga de refrão de três coblas de seis heptassílabos graves, dos quais o último constitui o refrão. O tipo de ligação rimática entre as coblas escapa à classificação consagrada (uníssonas, singulares, etc.): a rima a aparece isolada dentro da estrofe (*palavra perduda*), mas nas estrofes II e III é igual; a rima b varia de cobra para cobra; a rima c, por antecipar a do refrão, é igual em todas as estrofes:

	7'	7'	7'	7'	7'	7'
	a	b	b	c	b	C
I	eiro	ente		aga		
II	isse	ome		aga		
III	isse	oso		aga		

A ligação interestrófica por *enjambement* entre a última palavra do refrão e o 1º verso da estrofe seguinte aproxima esta cantiga das chamadas *de ata a fiinda* (Ver Introdução, p. 205 e [§ X]).

O esquema rimático *abbcbc* é raro na poesia galego-portuguesa: apenas numa cantiga de Juyão Bolseiro (Ind: 85, 7; Nunes *amigo*: nº 395) a distribuição das rimas é idêntica, mas a fórmula silábica e a estrutura estrófica são diversas. Inexistente na poesia dos *trouvères* (Mölk/Wolfzettel 1972: 665), este esquema também não se encontra entre os provençais (Frank 1953-1957: I, 149).

Cf. *Rep*: 187: 2, mas a fórmula silábica deve ser corrigida, porque, baseando-se na edição de Lang, Tavani considerou o refrão um hexassílabo.

I	Disse-m'oj' un cavaleiro	1
	que jazia feramente	2
	un seu amigo doente	3
	e buscava-lhi lorbaga;	4
	e dixi-lh'eu: "Seguramente	5
	come-o praga por praga"	6
II	que el muitas vezes disse	7
	per essa per que o come	8
	quantas én nunca diss'omen;	9
	e o que disse beno paga,	10
	ca come can que á fome	11
	come-o praga por praga	12
III	que el muitas vezes disse;	13
	e jaz ora o astroso	14
	mui doente mui nojoso	15
	e con medo per si caga,	16
	ca come lobo ravioso	17
	come-o praga por praga.	18

2. feramante – 3. doante (*idem v. 15*) – 11. can]erá; fame.

6. comeo – 12. por] p *com r sobreposto* (*idem v. 18*) – 16. cómedo – 17. rauhoso.

NOTAS AO TEXTO

v. 1

O início narrativo *Disse-m' oje*, ao qual se segue o sujeito gramatical, recorda o de duas cantigas de escárnio de Estevan da Guarda, *Disse-m' oj' assi un ome* (*Ind:* 30, 8; *Lapa:* nº 107) e *Diss' oj' el-Rei: – Pois Don Foão mais val* (*Ind:* 30, 9; *Lapa:* nº 113); un *incipit* muito semelhante, embora com alteração da ordem dos elementos da frase surge em *Un cavaleiro me diss' en baldon* (*Ind:* 30, 34; *Lapa:* nº 104), também de Estevan da Guarda.

v. 2

Machado mantém a lição ms. *feramente*, em rima com *doante* do v. 3 (também *doante* no interior do v. 15), mas deve tratar-se de erro do copista devido à banal confusão entre *e* e *a*. Mais usado nas *CSM* do que na poesia profana (Lorenzo 1977: II, 637-38, cita, além do verso de D. Denis, apenas Johan Garcia de Guilhade, *Vi oj' eu donas mui ben parecer*, v. 13: “que *feramente* a todas venceu”), *feramente* era um advérbio de intensidade com sentido neutro (‘muitíssimo, extremamente’), tal como o adjetivo *fero* (cf., entre outros, Lorenzo 1977: II, 640, onde se podem encontrar numerosas abonações).

v. 4

Segundo C. Michaëlis, a *lorbaga* ‘fruto do loureiro’ (lat. LAURIBACCA), era utilizada como vomitório e purgante (cf. “Zum Liederbuch”, 60-61, cit. por Lapa: 157). O termo continua vivo no galego, *lorbaga* (García 1985: 437) e no asturiano ocidental *llorbaga* (Corominas/Pascual 1980-1991: III, 607), mas, quanto aos efeitos terapêuticos referidos pela ilustre filóloga, não conseguimos encontrar qualquer notícia. É verdade que as bagas do loureiro fazem parte das mezinhas prescritas no *Thesaurus Pauperum* de Pedro Hispano (vejam-se Pereira 1973: XV.4, XXXVII.1, 2, XLVII.7, XLVIII.35, 39, 40) e noutros receituários medievais, nomeadamente em provençal, em que as *baguas de laurier* são aconselhadas para as dores de cabeça e de peito e para as doenças dos olhos. Em nenhuma destas receitas, contudo, se alude às propriedades purgativas das bagas de loureiro. Lang, remetendo para Gröber (1884: 247), dá a *lorbaga* o sentido imediato de ‘remédio’, mas acrescenta que também significava ‘esterco de cabra’, tal como o italiano antigo *orbacca* (1894: 141). Quanto a Machado, identifica a

lorbaga com o louro-cerejo e diz apenas que era usado medicinalmente (cf. nota ao texto, p. 253).

v. 5

Lapa: “dixi-lh’eu”, com supressão da copulativa, a fim de evitar a hipermetria. Mas esta podia corrigir-se através da absorção de uma sílaba na sequência fónica *dixi-lh’ eu*, obtendo-se assim também um verso com acento na 3ª sílaba (que é o dominante):

e dix(i)-lh’ eu: se - gu - ra - men - (te)
 1 2 3 4 5 6 7

O emudecimento da vogal final de *dixi* parece até sugerido por certas grafias dos apógrafos italianos: encontramos *dixlheu*, por exemplo, no v. 3 da cantiga de Estevan da Guarda *Disse-m’ oj’ assi un ome*, B 1307/V912; mas o comportamento dos copistas não permite tirar conclusões por nem sempre se apresentar concordante, ao contrário do que acontece no exemplo citado. Não deixa, porém, de ser curioso que o procedimento de Lapa relativamente a versos heterométricos em que o sintagma *dixi / disse* introduz discurso directo também não é uniforme. Um exame pouco mais que perfunctório da sua esplêndida edição das *CEM* permitiu-nos recolher cinco versos, além do que estamos analisando, em que a leitura do editor se afasta da lição dos códices, introduzindo ou suprimindo a copulativa que, em seu entender, falta ou está a mais. Exemplifiquemos:

B 1589 / V1121; Lapa: nº 47, v. 7

Trata-se de um verso de uma cantiga de mal dizer de Afonso Eanes do Coton com três falas em discurso directo que, nos manuscritos, aparecem introduzidas como segue:

E disse-m’ ela, tod’ en jograria: / – Sôo velha...	(vv. 3-4)
E dixel-h’eu: – Cuidades gran folia	(v. 5)
Dixe-lh’ eu: – Gran folia pensades	(v. 7)

Para corrigir a hipometria do v. 7, Lapa acrescentou a copulativa, lendo: “E dixel-h’eu: – Gran folia pensades”.

B 1307 / V 912; Lapa: nº 107, v. 13

O verso pertence à cantiga de escárnio de Estevan da Guarda atrás referida, cuja estrutura se organiza à volta de seis falas em discurso directo que se distribuem simetricamente pelas três coblas. Nos manuscritos, o v. 13, que é o da estrofe III, apresenta-se como segue:

E disse-m'el: – este caminho

A fim de obter um verso setessílabo, Lapa eliminou a copulativa, transcrevendo: “Disse-m'el: – Este caminho”.

Estas intervenções regularizadoras tornam-se mais surpreendentes quando verificamos que, no verso de Johan Ayras de Santiago “e dixelhe, que non oisse:” (B 1461 / V 1071; Lapa: nº 181, v. 3), o ilustre editor mantém a lição manuscrita, apesar de apresentar uma sílaba a mais relativamente à estrutura métrica da cantiga, observando em nota: “É possível que o *e* [de *dixelhe*] esteja a mais”.

Significa isto, a nosso ver, que a regularidade silábica talvez não deva ser procurada a todo o preço em enunciados poéticos de modalidade elocutória exclamativa ou enfaticamente asseverativa (como é o caso do verso de D. Denis), nos quais o efeito estilístico se sobreporia à simples materialidade das sílabas contadas, mormente numa tradição poética em que a letra era acompanhada de música e as pausas ou acelerações de ritmo também “contavam”. Este nos parece ser o ensinamento que podemos retirar dos *Estudos de Versificação* de C. Cunha (1982: 102-103 e 293-297).

v. 6

Nenhum dos estudiosos que se ocuparam deste verso parece ter entendido o duplo sentido de *praga*, que a Lang passou mesmo despercebido. C. Michaëlis, seguida por Lapa, julgou que D. Denis jogava com *praga* ‘coisa ruim, desagradável’ e *praga* ‘maldição’, tomando a primeira *praga* como substituto da ‘amarga *lorbaga*’; quanto a Machado, o seu comentário é: “Cantiga de Escárnio baseada nos vários sentidos da palavra *praga*: imprecação, calamidade, mosquito, etc”. Como já atrás dissemos, o jogo é muito mais “culto”: *praga* é, na primeira ocorrência, um divergente de *chaga* e, na segunda, sinónimo de imprecação, maldição. Relativamente à forma verbal *comeu* presente em todos os editores (Machado: *comeo*), explicámos também que se trata de um erro de crítica textual, já que a leitura correcta é *cóme-o*. Surpreende que nem C. Michaëlis nem

Lapa se tenham apercebido de que o cavaleiro *buscava* a lorbaga para o amigo doente e que, portanto, o interlocutor não podia responder-lhe: *comeu* praga [= lorbaga]. A lorbaga, aliás, não voltará a ser referida para além do v. 4.

Fechamos o verso com aspas por entendermos que a fala do narrador/personagem dirigida ao cavaleiro termina na 1ª estrofe; mas não utilizamos o ponto final, como fizeram Lang e Lapa, por considerarmos que, apesar de lhe faltar a fiinda, a poesia se enquadra no tipo de cantigas “que os trovadores... disinarom *atehudas*”. A estrutura da cantiga aproxima-se, efectivamente, da chamada “atá-fiinda” (cf. nota ao v. 7).

v. 7

A ligação sintáctica do refrão com a estrofe II, através do pronome relativo *que* (ligação que se repete, anaforicamente, na estrofe III), tem como efeito tornar o refrão eixo do desenvolvimento temático e formal da cantiga: sintáctica e semanticamente ligado ao corpo da estrofe a que pertence, o refrão é prolongado, por *enjambement*, integrando-se também no corpo da estrofe seguinte, até que, no fim, assume o valor de conclusão sentenciosa (ver Introdução, p. 205). Note-se que nenhum dos editores assinalou, nem mesmo ao nível da pontuação, a ligação sintáctica do refrão com o v. 7. Para Lapa, como se verá na nota seguinte, o *que* tem valor causal.

v. 8

Já Lapa considerou este verso “extremamente difícil” e, discordando da leitura de Lang – que respeita a lição dos códices –, leu “per’essa per que a come”, interpretando o primeiro *per* como “redução da preposição *pera*” e substituindo a lição *o come* por *a come* (*a* referido a *lorbaga*). Explicitando o seu entendimento do verso assim estabelecido criticamente, acrescenta: “Logo, o sentido dos vv. 7-9 seria: ‘Pois ele muitas vezes disse para essa, por mão de quem toma o remédio, quantas pragas jamais disse um homem’. Trata-se provavelmente daquele personagem visado na cantiga nº 93 [*U noutro dia Don Foan*], que dizia mal de tudo e do seu próprio casamento. Seria a mulher, naturalmente, que lhe ministrava a lorbaga.” É claro que esta interpretação não se adequa à lição do texto. A lição do manuscrito é correcta e as intervenções de Lapa não se justificam. Com isto não queremos, todavia, dizer que o sentido do verso nos seja claro. Se considerarmos o primeiro *per* como preposição que introduz um complemento de meio e o segundo como partícula adverbial de intensidade ou como simples expletivo,

o sentido poderá ser: uma chaga o come em troca das maldições que ele muitas vezes proferiu, desejando aos outros essa praga (chaga) que agora o come terrivelmente. Obstáculo a que o segundo *per* possa ser a partícula adverbial de intensidade é a sua colocação longe da forma verbal *come*. No documentadíssimo estudo “A propósito de la partícula *per*, intensiva o perfectiva, en la lengua medieval gallego-portuguesa” (1976), J. L. Rodríguez afirma que a partícula intensiva precedia sempre o verbo. Por isso, a nossa interpretação, neste ponto, é incerta.

v. 9

Este verso deve ligar-se ao v. 7: *quantas* tem como referente *vezes* e como correlativo *muitas* (equivalente a *tantas*), pelo que o sentido será: que ele disse muitas vezes, quantas nunca homem algum proferiu desse género (*én*). Todos os editores substituíram a forma nasalada *omẽ* por *ome* por causa da rima com *come* (v. 8) e *fome* (v. 11). Afastamo-nos desse procedimento, mantendo, portanto, a lição manuscrita, por entendermos que o copista reproduziu a lição originária: fazendo rimar *omen* com *come*, isto é, vogal nasal com vogal oral, D. Denis segue o exemplo de Afonso X, que, na cantiga *Direi-vos eu dun ricomen* (B 461; Lapa: nº 31), faz rimar *ricomen* e *omen* com *come*. E o mais curioso é que, no caso de Afonso X, Lapa não altera o testemunho do manuscrito, que também é único, como para a cantiga de D. Denis. Sobre a rima de vogal oral com vogal nasal, ver nota à cantiga *Non sei como me salv' a mia senhor*.

v. 10

Para que o verso seja isométrico, Lang supôs a existência de sinalefa entre a copulativa e o pronome *o* (Lang 1894: CXXIII). Com base no princípio de que “a versificação trovadoresca desconhecia a ditongação da copulativa com a vogal seguinte”, Celso Cunha sugere outras soluções que, mantendo a individualidade silábica da copulativa, permitem obter um verso setessílabo: “... juntar, na pronúncia, o *e* à palavra *ome*, que finaliza o verso anterior, ou confundir com a pausa o *-se de disse*”. E acrescenta: “Não sugerimos a hipótese de uma fusão *ben o*, porque, sendo pronome, o monossílabo *o* deve manter a individualidade silábica.” (Cunha 1982: 37). Enquanto não dispusermos de conhecimentos menos genéricos sobre a relação entre letra e música nos cancioneiros trovadorescos, julgamos difícil optar por uma das soluções possíveis. As conclusões a que chegou M. P. Ferreira, ao analisar essa relação nas cantigas de amigo de Martin Codax

transmitidas pelo *Pergaminho Vindel* (1986: sobretudo cap. VII), autorizam-nos a esperar que um estudo igualmente minucioso do Pergaminho da Torre do Tombo nos informe sobre as relações entre texto poético e texto melódico nas cantigas de amor de D. Denis.

beno: adoptamos a grafia de Lapa, que é também a do manuscrito; *beno* equivale a “bem-no”, resultante da assimilação da consoante inicial de *lo* à nasal anterior.

v. 11

A lição manuscrita *erã*, que Machado mantém, interpretando-a como equivalente ao popular *arrã*, é erro de cópia evidente, por *cã*. Assim pensou também Lapa, que, em nota de rodapé, apontou para o paralelismo entre o símile ‘como cão esfomeado’ e o que aparece no v. 17 ‘como lobo raivoso’. A leitura de Lang “ca, com’ era grand’ a fame”, além de paleograficamente injustificada, eliminaria a expressiva comparação. A interpretação de Machado, da qual resultaria uma *similitudo* ‘como rã que tem fome’, carece de base semântica, já que, nem a rã é elemento de comparação na tradição retórica medieval, nem a sua presença se documenta sequer entre os animais que aparecem nos cancioneiros galego-portugueses (Brea *et al.* 1984). Aliás, desde a Antiguidade greco-latina, a rã é conhecida pela sua voz desagradável, pela timidez e sobretudo pelo habitat natural, a água, sendo o seu nome utilizado como metáfora para designar os abstémios, mas nunca como símbolo de voracidade – característica que, pelo contrário, distingue o cão e o lobo (Gonçalves 1983: II, 298 e 393). Mas se, do ponto de vista semântico e retórico, a correção de *erã* em *cã* aparece perfeitamente justificada, já do ponto de vista paleográfico resulta menos imediata a explicação da corruptela. A confusão entre *c* e *e* constitui um dos erros frequentes nos apógrafos italianos, mas para a presença do *r* a única explicação que nos ocorre é a de que, no modelo de cópia, existisse algum sinal que o copista entendeu como abreviatura de *r* (Cappelli 1973: 114, 2ª coluna, linha 9).

Seguimos Lapa, ao substituir a grafia *fame* do ms. por *fome*. Veja-se a este propósito, além de Lapa (158 e 188) e Lang (1894: 141), J. J. Nunes (1945: 43) e Lorenzo (1977: II, 625-26).

v. 13

A propósito deste verso, diz Lapa que ele, “repetido e isolado, não fazia bom sentido”; por isso, usou vírgula depois de *praga*, no v. 12, para significar que o

sentido do refrão se completa com o v. 13. É exactamente o que pensamos também em relação ao v. 7, como atrás dissemos.

v. 14

astroso: ‘nascido sob mau astro, desgraçado’, mas também ‘pérfido’. Para as várias acepções da palavra e respectivas abonações, ver Viterbo (Fiúza 1962-1966: I, 625-626). Na lírica galego-portuguesa, *astroso* é usado, em rima com *lixoso*, por Afonso X (*Ind*: 18, 43; Lapa: nº 32, v. 4) e, em rima com *avegoso* e *viçoso*, por Martin Soarez (*Ind*: 97, 22; Lapa: nº 288, v. 9); em posição interna, aparece em versos de Fernan Soarez de Quinhones (*Ind*: 49, 1; Lapa: nº 141, v. 2) e de Lopo Lias (*Ind*: 87, 19; Lapa: nº 269, v. 10). As ocorrências nas CSM são muito mais numerosas, avultando também a grande variedade de rimas.

v. 15

nojoso: das várias acepções que os dicionários e vocabulários registam para o vocábulo (enfadonho, descontente, molesto, penoso, reles, repugnante), a última é, aparentemente, a que melhor se coaduna com o sentido do texto, sobretudo tendo em conta a situação referida no v. 16 “... per si caga”; cremos, no entanto, que tal acepção é demasiado moderna e assim terá pensado também Lapa, ao colocar um ponto de interrogação depois de “repugnante” (Lapa 1970: 67). Analisando algumas sequências sinonímicas utilizadas pelos trovadores, verificamos que *nojo* e *nojoso* nunca aparecem com a conotação de ‘repulsa’: assim, em D. Denis: “*nojo* e pesar” (*Ind*: 25, 135; Lang 1894: nº LXX, v. 25) e numa tenção entre Martin Soarez e Pay Soarez: “trist’e *nojoso* e torp’e sen sabor” (*Ind*: 97, 2; Lapa: nº 301, v. 13) repetido, com pequena variação no v. 16 “trist’e *nojoso* e torp’e sen mester”; e a estes exemplos poderemos acrescentar outros tirados de textos em prosa, citados em Lorenzo (1977: II, 901-902): “pesar nẽ mal nẽ *nojo*”, “grande *nojo* e tristeza”, “dos *nojos* e dos pesares que lle en este mundo fige”. Baseando-nos em sequências deste tipo, atribuímos a *nojoso* o sentido de ‘triste’, ‘infeliz’.

v. 16

A repetição anafórica da copulativa (cf. vv. 4 e 10) contribui para reforçar a ligação entre as três estrofes.

A lição manuscrita *cõmedo* sugere a leitura “con medo”, que é, aliás, a que encontramos em Lang e Machado. O sentido do verso é, portanto: com medo

[de morrer], ao doente acontece aquilo que acontecia aos *coteifes con pavor* da cantiga de Afonso X, *O genete* (*Ind:* 18, 28; Lapa: nº 21, vv. 17-18 e 23-24). A leitura de Lapa “comendo” – admissível do ponto de vista paleográfico, dada a frequente deslocação do sinal de nasalidade – só se explica dentro da errónea interpretação dada ao texto pelo editor das *CEM*, segundo a qual o efeito escatológico dever-se-ia à *lorbaga* e não ao *medo*. *Per si* significa ‘por si abaixo’ (cf. Lapa). Foi, certamente, o emprego do termo *caga* que levou Lang a chamar “grosseira” esta cantiga. Não sabemos se, na língua do século XIII-XIV, o uso de “cagar” (lat. *CACARE*) era tido como plebeísmo grosseiro. J. P. Machado (1967: I, 486), sem citar D. Denis, assinala a ocorrência da palavra no “Dicionário de verbos latim-português” do século XIV conservado no Alcobacense 286, e do mesmo século XIV refere ainda o *Livro de Falcoaria* de Pero Menino, em que aparece o derivado *cagátea*. Corominas/Pascual (1980-1991: I, 736), que também não cita D. Denis, dá como primeira documentação o *Cancioneiro de Baena*, cuja poesia remonta à 2ª metade do século XIV – 1ª metade do século XV, sem, contudo, fornecer a referência completa. Querendo referir o acto fisiológico em questão, o autor da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, ao relatar o assassinato de Sancho II de Castela pelo traidor Velido, usa um circunlóquio: “el rei apartousse pera fazer sua necessidade que os homêes nõ podem escusar” (Cintra 1951-1990: III, 386). A língua dos trovadores era, porém, mais solta, nomeadamente em textos de tom burlesco: bastará recordar, na área provençal, a paródia escatológica da 1ª estrofe da célebre canção de Bernart de Ventadorn *Can la frej’ aura venta* (*BdT:* 70, 37; Riquer 1975: nº 61) cujos primeiros versos soam: “Quand lo pet del cul venta / dond midonz *caga* e vis”. Aliás, na lírica galego-portuguesa, tinha D. Denis alguns exemplos do recurso ao vocabulário coprológico, desde os mais literários como a tenção bilingue entre Afonso X e Arnaut Catalan (*Ind:* 21, 1; Lapa: nº 430) até aos mais “fétidos” como a humorística cantiga do mesmo Rei Sábio *Non quer’ eu donzela fea* (*Ind:* 18, 27; Lapa: nº 7); e para a associação entre medo e evacuação intestinal (no caso: *peer*), o confronto poderá ser com o v. 34 da sátira de Ayras Perez Vuytoron contra os alcaides que traíram D. Sancho II (*Ind:* 16, 1; Lapa nº 78).

**Índice das palavras e expressões comentadas nas notas
(os números indicam páginas)**

assalvar-se	162-163	<i>hipermetria (casos de)</i>	210
<i>assonância</i>	164-165	<i>hipometria (casos de)</i>	167-168, 193-194, 210
astroso	215	Joan Bolo	182
<i>ata a fiinda</i>	182-183	lorbaga	209
Bolo (<i>alcunha</i>)	182	loução	192-193
cagar	216	maestre	185-186
cagátea	216	mal desbaratado	201
cajon	197	mandado	164-165
cavalgador	192	min (<i>em rima</i>)	169
cento	183	negar	183
chaga	211	nojoso	215
cirro	187	non sei	161
comer (<i>referido a chaga</i>)	211	non sei ome	195
comunal	166	ogano	182
conhocer (<i>sexualmente</i>)	174-175	omen (<i>em rima</i>)	213
criado	184-185	ousado	195
criar	184-185	ousar	195
embargado	196-197	pecado	195
embragado	196-197	per (<i>partícula intensiva</i>)	212-213
encavalgado	196-197	pousada	183
enquisas	184	praga	211-212
feramente	209	queixarse	202
forçar	183	rapaz	201
fududinculi	164-165	Reinel	185-186
guardar (<i>tratar medicamento</i>)	186-187	remusgador	194
guarecer	164	revelador	194

<i>rima de vogal oral con vogal nasal</i>		torto	165-166
(<i>casos de</i>)	169, 213	traedor	163
rua	183, 202	trager (<i>em mancebia</i>)	183
sabor	196	traíçon	163
salvar-se	161-163	vilão	193
seu (<i>com valor objectivo</i>)	163		

VII

Intertextualidades na poesia de D. Denis

1992

Colocada numa sessão de trabalho “À roda da Universidade de Coimbra”, a minha comunicação sobre “Intertextualidades na poesia de D. Denis” ficará nos arredores, não completamente de fora, porque, felizmente, a História ensina que a fundação da Universidade, em 1290, foi uma iniciativa de D. Denis.

Esse facto levou-me a fazer algumas associações:

1224 – Frederico II da Suábia, Imperador da Alemanha e senhor do Reino da Sicília, funda, em Nápoles, a primeira “universidade estatal da Europa” (Antonelli 1979: 29 e nota 100)¹.

1254 – Afonso, rei de Castela e Leão, funda a Universidade de Sevilha e outorga a *magna carta* à Universidade de Salamanca (fundada em 1227 por Afonso IX de Leão).

1290 – D. Denis, rei de Portugal e dos Algarves, funda a Universidade de Coimbra, à qual dará carta de privilégio em 1309.

Três cortes régias, três Universidades, três monarcas literatos e poetas².

Dir-se-á que a distância cronológica e a geográfica mal consentem a associação das datas e factos enumerados. Mas talvez uma particular atenção à árvore genealógica dos três soberanos (traça-a Ackerlind em 1981: 196, *appendix A*), permitindo descobrir relações de parentesco – por consanguinidade ou por vínculos matrimoniais –, permita igualmente perceber os laços de cultura que vieram constituindo, entre cortes longínquas, uma mesma ideia de corte como lugar de cultura e de poesia, de civilização cortês, em suma.

1 Onde vem discutido este juízo baseado numa noção de “estado” na época de Frederico II.

2 De Frederico II conservam-se algumas poesias, entre as quais uma acompanhada de música, mas é duvidoso que a melodia seja da autoria do Imperador (Antonelli 1979: 32 e nota 119bis).

1.

Filho de Afonso III, o Bolonhês, e de Beatriz de Guillén (bastarda de Afonso X), Denis era, por parte da mãe, neto do Rei Sábio, o qual, sendo filho de Fernando III de Leão e Castela e de Beatriz da Suábia, era, por parte da mãe, primo de Frederico II. Casando com a princesa Isabel, filha de Pedro III de Aragão e de Constança Stauffen, D. Denis relaciona-se indiretamente com a linhagem de Frederico II, avô de Constança Stauffen. Isto quer dizer que o Rei português reúne na sua pessoa e nos seus desígnios de política cultural a herança, por linhagem de sangue ou por via matrimonial, de várias cortes iluminadas em que o cultivo da poesia constituía sinal de prestígio. E nesta herança será obrigatório incluir os efeitos culturais da estada de Afonso III na corte do Rei de França e no Condado de Bolonha, em contacto com trovadores de língua d'oïl como Moniot d'Arras (que o cita em duas composições³) e provavelmente com Thibaut de Champagne (a partir de 1234, rei de Navarra), o melhor dos *trouvères*.

2.

Ora, a relação entre Corte e nascimento da poesia trovadoresca é um facto conhecido; conhecida também a sua difusão fora da pátria de origem – a Provença de Guilherme IX –, a sua penetração nas cortes europeias, com modos diversos de assimilação. Que entre Universidade e poesia vernacular não seja possível instituir relações documentáveis talvez não deva ser motivo de surpresa. Ainda assim, pelo que diz respeito ao campo da nossa lírica medieval, conviria indagar mais a fundo sobre a formação dos trovadores. Do galego Osoir'Anes diz Cotarelo Valledor (1933b) que foi estudante em Paris, mas esta informação não nos autoriza a relacionar a sua poesia de amor com uma cultura de tipo universitário. Diferente é o caso da poesia cultivada na corte de Frederico II: a chamada “escola siciliana” é, de facto, uma *escuela* de poetas notários, juizes, altos funcionários de chancelaria, com formação jurídico-retórica recebida nas universidades do *Reino*⁴.

Da formação de D. Denis, dos seus mestres e dos livros que leu, pouco sabemos. Mas, como trovador – isto é, autor de poesia cantada – terá aprendido retórica e música, podendo, portanto, compor os versos e a melodia das suas

3 As composições são *Plus aim ke je ne soloie* (Dyggve 1938: 99-101) e *Molt lieement dirai mon serventois* (1938: 142-144); mas Dyggve considera esta última anónima.

4 A data do nascimento da “escola siciliana” foi estabelecida em termos precisos (1233) e historicamente documentáveis por Aurelio Roncaglia (1983).

cantigas. Somos mesmo levados a pensar que a capacidade artística revelada nas subtilidades da tessitura verbal – conhecidas desde que, no século passado, foram desenterrados das bibliotecas a que pertenciam os dois cancioneiros italianos, *Vaticana* e *Colocci-Brancuti* –, essa mestria da letra andaria associada aos requintes da expressão melódica – da qual, até há poucos dias, julgávamos não restar o menor vestígio.

Julgávamos não existir... mas existe! Um diário lisboeta⁵ deu a emocionante notícia do achamento, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, de um fólio de pergaminho com sete cantigas de D. Denis: letra e música! O afortunado descobridor foi o Professor Harvey Sharrer da Universidade da Califórnia, Santa Bárbara. Ele o identificou na capa de um códice de papel, que nada tinha a ver com a preciosa folha pergaminácea que lhe servia de proteção.

3.

E agora a nossa conversa “À volta de D. Denis” deslocar-se-á do *Pergaminho Sharrer* (designação que aqui uso em homenagem ao autor de tão importante revelação) para os cancioneiros *B* e *V*, testemunhos mais tardios, mas menos escassos (137 textos contra 7), nos quais basearei o estudo de algumas intertextualidades na poesia do Rei Trovador.

Como oportunamente afirmou Cesare Segre (1985: 85), a intertextualidade, pelo requinte das suas aplicações, caracteriza de modo predominante o texto poético. Com maior razão, o texto poético medieval. Entre o trovador e o seu público existe, de facto, uma espécie de cumplicidade, de colaboração criativa que não só proporciona, mas também justifica o uso explícito, programático, de um texto noutra texto: como se cada poesia estruturada segundo uma precisa vontade expressiva fosse recebida à maneira de um complexo de elementos prontos a serem desmontados, transformados e combinados de modo diverso, dando assim origem a um texto novo. É sobretudo no carácter marcadamente formal da lírica trovadoresca que encontra explicação a variedade e o êxito das relações intertextuais nela detectáveis⁶.

Entendo aqui “intertextualidade” como presença, numa determinada poesia, de unidades textuais (*incipit*, refrão, fórmula estrófica, rimas, lexemas

5 Jornal *Público*, Lisboa, 15 de Julho de 1990, p. 28.

6 Sobre a “solidariedade cultural e ideológica” que liga o emissor e o receptor da poesia trovadoresca e os modos como se concretiza a recepção “activa” em âmbito provençal ver Meneghetti (1984: sobretudo 101-163).

significativos) provenientes de outras poesias. Partindo de uma reflexão que prevê e engloba um trabalho filológico, por vezes requerido pela própria fixação crítica do texto, as observações que me proponho comunicar acerca de algumas cantigas de amor, de amigo e de escárnio e mal dizer do Rei D. Denis são também de tipo semântico, mas fundamentalmente são de tipo formal. Uma declaração que não pretende surpreender ninguém. Como acentuei no início, os nossos trovadores (e, antes deles, os provençais – inventores da poesia cortês –, os sicilianos, catalães, franceses do Norte) conceberam e realizaram a poesia como um exercício formal cujas variações encontravam no público uma recepção entendida e “activa”.

Restringindo o campo da análise à poesia galego-portuguesa, o meu ponto de partida é a evidente re-utilização, em textos de D. Denis, de partes textuais pertencentes a cantigas de outros trovadores também galego-portugueses. Mas, em algum caso, uma consideração intertextual pode exigir que se abordem previamente ou simultaneamente pequenos problemas de natureza ecdótica. Por outro lado, a análise de certos elementos seleccionados torna possível dar uma base concreta às hipóteses sobre o modelo retórico-formal eleito por D. Denis e sobre os meios de contacto com o modelo. Finalmente, poder-se-á verificar que também D. Denis foi modelo de poetas da corte, que o citam ou com ele estabelecem “diálogo”.

Já por outros foi dito (Jenny 1979: 49) que a intertextualidade nunca é anódina. Seja qual for o tipo de trabalho intertextual, o re-uso de um discurso alheio corresponde sempre a uma atitude crítica (de adesão ou de intervenção satírica) e quase sempre lúdica. Entre as variedades de relação intertextual (citação, alusão, centão, paródia, *interpretatio*, etc.), os poetas da lírica galego-portuguesa privilegiaram a citação parodística, concretizada, na maior parte dos casos, através da re-utilização de refrães (ou partes do refrão) de uma cantiga de amigo numa cantiga de escárnio ou de mal dizer.

É exemplo deste tipo de intertextualidade a cantiga de D. Denis *U, noutra dia, don Foan* (B 1538 = Lapa: nº 93), uma cantiga de mal dizer, cujo refrão

per que lhi trobasse; non quis
e fiz mal por que o non fiz.

repete, apenas com uma alteração lexical, o refrão de uma cantiga de amigo de Estevan Travanca, *Amigas, quando se quitou* (B 723 / V 324 = Nunes *amigo*: nº 158):

que lhi perdoasse, non quix
e fiz mal por que o non fiz

Como resulta do v. 3, a sátira é contra um don Foan “de falar despropósito” (Lapa) que frequentava a *cas d’el-rei*, constituindo a cantiga, portanto, uma daquelas “apostilas de mal dizer” que nascem na corte, às quais o *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro se refere no título XXXV sobre a origem dos Pimentéis (Mattoso 1980: II/1, 393-394). Ao manifestar ironicamente o seu arrependimento por não ter *trobado* na ocasião, D. Denis afirma implicitamente que o seu *trobar* nada tem de espontâneo e, enquanto repete *fiz mal por que o non fiz*, vai afinal construindo a sua cantiga: uma hábil forma de se vingar pelo que *enton* tinha ouvido.

De facto, o aproveitamento parodístico do refrão da cantiga de amigo revela um trabalho intertextual que, consistindo aparentemente na simples substituição do lexema *perdoasse* pelo lexema *trobasse*, implicou outras estratégias compositivas que fazem desta cantiga de mal dizer contra um don Foan maldizente também uma paródia da cantiga de amigo de Estevan Travanca, da qual o Rei Trovador faz uma citação explícita, não apenas do refrão, mas também da fórmula estrófica, do esquema métrico-rimático, das rimas (das sete utilizadas por Estevan Travanca D. Denis re-utiliza cinco!) e de algumas palavras em rima (*razon, al, mal, acharei, ali*) e – o que é mais curioso – da própria *fiinda*, que é dupla.

Falei de *fiinda*. Mas onde está a *fiinda* da cantiga de Estevan Travanca? A edição de Nunes apresenta o texto formado por cinco coblas de quatro versos seguidos de refrão, sendo a última:

E sempre m’en mal acharei,
por que lh’enton non perdoei,
ca, se lh’eu perdoass’ali,
nunca s’el partira d’aqui;
que lhi perdoasse, non quix,
e fiz mal, por que o non fiz.

Uma leitura que parece extrair a sua legitimidade do testemunho dos manuscritos *B* e *V*. A lição certa, porém, é seguramente a que aqui se propõe:

E sempre m'en mal acharei,
por que lh'enton non perdoei;

ca, se lh'eu perdoass'ali,
nunca s'el partira d'aqui.

na qual se elimina o refrão e se dividem os quatro versos da falsa estrofe em duas fiindas de dois versos⁷. Vários motivos justificam esta intervenção crítica: o primeiro tem a ver com a própria semântica do texto (os últimos quatro versos contêm uma reflexão do sujeito sobre o seu comportamento: assunto adequado a uma fiinda); o segundo baseia-se na integração sintáctica do refrão no corpo da estrofe (se os quatro versos finais constituíssem uma quinta cobla, a integração aqui não se verificaria); o terceiro decorre do esquema rimático (numa cantiga composta por coblas singulares, a repetição das rimas da quarta estrofe nos últimos quatro versos é prova de que eles constituem uma fiinda, na qual é respeitado o preceito da “Arte de Trovar”); o quarto é sugerido pela situação intertextual (a presença das duas fiindas na cantiga de D. Denis é indício de que o remate da cantiga “citada” devia ser também uma dupla fiinda). O mais curioso, porém, é que quem ler a cantiga de D. Denis na edição de Lang (1894: 104) encontrará a fiinda transcrita e classificada como uma quadra (1894: nº CXXXIV) – o que parece retirar todo o peso ao quarto argumento –, mas a verdade é que o ilustre editor do cancionero dionisino errou, por não ter visto o manuscrito, isto é, por não ter podido verificar que as duas fiindas aparecem nitidamente separadas por uma linha em branco e até numeradas *j* e *ij* à margem, por Colocci (cf. fl. 322, col. a). Deste modo, Lang, que notou a coincidência entre o refrão da cantiga de D. Denis e o da “ballade” de Estevan Travanca (1894: nº CXXXIV, 141 notas), não se apercebeu de que a concordância “quase literal” entre os versos da falsa quadra final do primeiro e os da pretensa quinta estrofe do segundo era afinal também uma concordância estrutural: tão intencionalmente inequívoca, que a dupla fiinda da cantiga de D. Denis, ao re-utilizar as rimas da dupla fiinda da cantiga de Estevan Travanca, infringe o preceituado na “Poética fragmentária”, por não reproduzir as consonâncias da última estrofe, como seria de esperar.

Os elementos que ligam a cantiga de escárnio de D. Denis à cantiga de amigo de Estevan Travanca não podem deixar de sugerir a prática por parte do Rei Trovador de uma técnica trovadoresca que, na “Arte de Trovar”, é chamada

7 Esta é também a leitura seguida por Tavani (*Rep*: 189).

seguir. Será a composição de D. Denis uma “cantiga de seguir”? A resposta não parece fácil. Se bem que a teorização do “género” no tratado medieval tenha sido objecto de várias tentativas de interpretação, das quais destacarei a proposta por M. P. Ferreira (1986: 17-29), a identificação dos exemplos, se abstrairmos dos três declaradamente apresentados como tais pelas rubricas que os acompanham na tradição manuscrita (Tavani 1986: 211), só recentemente registou algum avanço (Tavani 1986: 212-213; Ferreira 1986: 29).

Mas a cantiga de D. Denis chama à memória outros casos de intertextualidade parodística: nas cantigas de escárnio *Don Airas, pois me rogades* (B 473 = Lapa: nº 3) e *Don Meendo, vós veestes* (B 474 = Lapa: nº 4), Afonso X re-utiliza, com efeito cómico, os refrães de duas cantigas de amigo, uma de Fernan Frojaz, *Juravades-mi vós, amigo* (B 804 / V 388 = Nunes *amigo*: nº 216), outra de Pero Garcia Burgalês, *Non vos nembra, meu amigo* (B 650 / V 257 = Nunes *amigo*: nº 84)⁸; Pero da Ponte, numa obscena cantiga de escárnio, *Don Tisso Peres, queria o j’eu* (B 1657 / V 1191 = Lapa: nº 370) realiza uma forma de intertextualidade mais subtil, ao citar, dividindo-o por dois versos contíguos de uma estrofe, o breve refrão *de noit’ou l’iar* de uma cantiga, também de escárnio, *A donzela de Biscaia* (B 1435 / V 1045 = Lapa: nº 412) de Roy Paez de Ribela⁹; Gonçal’Eanes do Vinhal, tomando como modelo o sirventês político de Afonso Mendez de Besteyros *Já l’hi nunca pedirán* (B 1559 = Lapa: nº 61), provavelmente dirigido contra um dos alcaides que traíram D. Sancho II de Portugal, re-evoca o refrão numa maliciosa cantiga de escárnio, *Ûa dona foi de pran* (V 1003 = Lapa: nº 171), que tem como duplo alvo *ũa dona* não identificada e os cavaleiros-clérigos da *ordin de San Joan*; finalmente, Estevan da Guarda, na cantiga *Diss’oj’el-Rei: – Pois Don Foão mais val* (B 1313 / V 918 = Lapa: nº 113), assimila parodisticamente o refrão de uma cantiga de amigo de Estevan Fernandez d’Elvas, *O meu amigo, que por min o sen* (B 1091 / V 682 = Nunes *amigo*: nº 57), compondo uma divertida sátira do “ensandecer d’amor”, tema cantado pelo trovador de Elvas. Ora, este último exemplo, que Tavani inclui na magra lista das cantigas de seguir (Tavani 1986: 212-213)¹⁰, concretiza uma forma de intertextualidade perfeitamente idêntica à

8 Esta utilização parodística foi assinalada por Asensio (1970: 93).

9 Também a associação entre a cantiga de Roy Paez de Ribela e a de Pero da Ponte se encontra em Asensio (1970: 96-97), mas a sugestão acerca do modo como Pero da Ponte “cita” o refrão é de Juárez (1988: 259).

10 Para a identificação da cantiga de Estevan da Guarda como um *seguir* ver Radulet (1979: 27-35).

realizada por D. Denis: o que equivale a dizer que, seguindo o mesmo critério, também a cantiga em análise deverá ser considerada um *seguir*¹¹.

4.

Verdadeiras situações de intertextualidade que saiam do nível dos enunciados genéricos, dos motivos tópicos e expressões formulares e se configurem como casos de citação de um texto noutra texto são raras no sector das cantigas de amor. Todavia, creio, por exemplo, poder considerar a cantiga de Fernand'Esquio *Senhor, por que eu tant'afan levei* (B 1296 / V 900 = Nunes *amor*: nº 261) como uma curiosa citação da poesia de Nun'Eanes Cerzeo *Senhor, que coitad'og' eu no mundo vivo* (B 136 = CA: I, 390). Com efeito, o verso inicial da primeira cantiga reproduz *ipsis verbis* parte de um verso da segunda, precisamente o v. 13: *ca non vós, senhor por que eu tant'afan levei*. Será talvez pertinente registar o facto de nem mesmo a atenta editora do cancionero de Fernand'Esquio (Torriello 1976) ter notado a relação entre os dois textos: o que poderá significar que a astúcia inventiva (no sentido etimológico de *invenire* 'encontrar') com que o trovador re-usa, transformando-o em *incipit* decassilábico, um verso alheio, de treze sílabas, pertencente à segunda estrofe de uma poesia composta por cinco coblas heterométricas, já não produz no leitor do século XX o efeito de "reconhecimento" que, certamente, obteve junto do público *cortês*.

A cantiga de D. Denis *Grave vos é de que vos ei amor* (B 511 / V 94 = Lang 1894: XV) oferece, pelo contrário, tantas e tão vistosas coincidências com a poesia *Tan grave m'é, senhor, que morrerei* (B 943 / V 531 = Nunes *amor*: nº 173), de Johan Ayras de Santiago, que o crítico de hoje não pode deixar de se interrogar acerca da direção da intertextualidade, isto é, terá de proceder a uma análise que lhe permita compreender se foi D. Denis que re-utilizou os componentes do texto de Johan Ayras ou foi Johan Ayras que construiu a sua cantiga com materiais do texto dionisino.

Eixo da relação intertextual que liga as duas poesias é o lexema exordial *grave* (em Johan Ayras, *tan grave*), verdadeira palavra-tema repetida anaforicamente no primeiro verso de todas as coblas de ambos os textos e colocada simetricamente

11 Assim sendo, talvez ao grupo das "cantigas de seguir" enumeradas por M. P. Ferreira se devam acrescentar, não só a cantiga de D. Denis *U, noutra dia, don Foam*, mas também as duas citadas de Afonso X e a de Gonçal'Eanes do Vinhal: todas de escárnio. Do mesmo modo me parece que deva ser considerada a cantiga *Grave vos é de que vos ei amor*, também do Rei Trovador, da qual se fala nos parágrafos seguintes deste trabalho.

nos dois versos do refrão. Este apresenta uma identidade quase total nas duas cantigas, constituindo a citação explícita e deliberada, em torno da qual se organiza todo o processo intertextual de recuperação da fórmula métrica, estrófica e rimática, e das estruturas sintáctico-lexicais.

É claro que a decidir qual das duas cantigas serviu de modelo serão sobretudo aqueles elementos de desvio que denunciam uma re-interpretação. No plano conceptual, parece ser D. Denis a re-elaborar o tema cantado por Johan Ayras, partindo precisamente da apropriação do refrão, cuja estrutura temática (*se vos grave é, tan grav' é a mi, mas não posso*) funciona, na cantiga, como um resumo e epílogo de cada estrofe, já que estas se estruturam também com os dois primeiros segmentos, mas invertidos (*tan grave m' é – e a vós grav' é*), e uma adversativa destinada a introduzir o refrão. Ora, D. Denis recupera apenas o segundo destes elementos estruturais, fazendo dele o suporte do desenvolvimento estrófico, modula, com variação e autonomia, o “motivo” do amor superlativo que conduz à morte do sujeito, retomando a adversativa que integra o refrão na estrofe. Uma análise mais minuciosa do processo de assimilação do texto “citado” revela outros elementos de desvio que poderão ser interpretados como materialização de uma atitude de confronto competitivo do texto assimilador com o texto assimilado. Repare-se, por exemplo, que o lexema *coita* aparece em todas as coblas da cantiga de Johan Ayras (na terceira, sob a forma poliptótica *coitar*): D. Denis elimina esta repetição, não sem deixar um vestígio, ao transformar retoricamente *coita* em apóstrofe – *coita do meu coração* (estrofe III) – correspondente a *fremosa mha senhor* (I) e *senhor* (II).

Mas a mais significativa, a meu ver, de todas estas inovações é, sem dúvida, o acrescentamento da *fiinda*. A esta, em perfeita adesão aos preceitos da “Poética fragmentária”, D. Denis confiou a conclusão lógica do *seu* desenvolvimento do tema: a conclusão de que *mais grave* do que a situação da dama, que sofre por o trovador a amar, é o sofrimento do próprio sujeito, que, não podendo renunciar ao amor, morrerá inelutavelmente. Uma conclusão que tira todo o seu valor da formulação axiomática, direi irónica – *mais grave do que viver é morrer!* Aliás, o significado mais profundo desta marcada diferenciação relativamente ao texto-modelo (que não tem *fiinda*) talvez sejam os indícios de uma atitude cultural do régio trovador: por um lado, o seu gosto, quase uma vocação lúdica, em relação às estruturas ideológicas do *trobar*; por outro, a afirmação de uma capacidade de re-criar, completando, a mensagem recebida. Retomando o esquema métrico-melódico das estrofes de Johan Ayras, D. Denis

quis acrescentar-lhes uma unidade métrico-melódica com função conclusiva, na qual terá concentrado os elementos destinados a provocar no público o efeito de surpresa que definisse superiormente a sua prática de intertextualidade: ao inesperado do conteúdo, os dois versos da fiinda quiçá associassem o inesperado da melodia. No *Cancioneiro da Ajuda*, 39 cantigas apresentam espaço para a notação musical das respectivas fiindas: característica provavelmente única na tradição lírica medieval românica, como bem sublinhou Maria Ana Ramos (1984), e que poderá ser testemunho, segundo M. P. Ferreira, de uma tradição poético-musical exclusivamente ibérica (1986: 118).

A confirmar a hipótese sobre a direcção da intertextualidade no caso dos dois textos análise, acrescentarei dois dados que me parecem de referência obrigatória nestas questões: 1º) a cronologia dos autores, embora para o caso do burguês de Santiago não esteja documentalmente comprovada (mas o último editor, J. L. Rodríguez (1980: 17), coloca a sua actividade literária entre 1230 e 1270), aponta para a anterioridade da cantiga aqui proposta como modelo; 2º) a presença, no cancionero de Johan Ayras, de uma cantiga de amigo, *Morreredes, se vos non fezer bem* (B 1038 / V 628 = Nunes *amigo*: nº 314) – cantiga que aliás tem com a de amor uma relação de evidente dialogismo – de um refrão com a mesma estrutura comparativa centrada no lexema *grave*

é-mi mui grave de vos ben fazer
e mui grave de vos leixar morrer

constitui, a meu ver, mais uma razão para podermos pensar que a poesia de Johan Ayras é o intertexto da cantiga dionisina.

O que significa que a minha opinião acerca das coincidências entre a cantiga de D. Denis e a de Johan Ayras se afasta radicalmete da do editor do segundo, para quem elas significam que tanto o poeta compostelano como D. Denis se teriam baseado “no acervo popular” (Rodríguez 1980: 63).

5.

O tipo de intertextualidade praticada pelo Rei Trovador na cantiga *Senhor, pois me non queredes* (B 528[bis] / V 131 = Lang 1894: LI) coloca-se num plano completamente diverso, constituindo um exemplo de citação exclusivamente formal. Estudando a poesia pela edição de Lang, verificamos que a disposição por ele dada ao texto, transcrito em quadras, não só contraria a lição dos manuscritos (onde ele aparece transcrito em estrofes de oito versos), como retira sentido a duas notas que Colocci lançou à margem do texto: o humanista classifica a estrutura desta cantiga como *nova* e associa-a à da canção de Petrarca *S'i 'l dissì mai, ch'i' vegna in odio a quella*¹². *Nova* porquê?

A tipologia das notas coloccianas sugere, naturalmente, que tanto o qualificativo *nova* como o registo das primeiras palavras da canção de Petrarca, *seldissi*, têm a ver com a estrutura formal da cantiga. Ora, a análise do seu estrofismo e esquema métrico-rimático (de acordo com a disposição dada pelos manuscritos e adoptada por Nunes *amor*: nº 77 – que corrige Lang) mostra que a cantiga tem uma forma silábica que combina versos de sete e três sílabas e é formada por quatro oitavas perfeitamente bipartidas sobre duas rimas segundo o esquema aabbaabb – uma forma que nenhum outro texto da lírica galego-portuguesa apresenta. Isto quer dizer que estamos perante um *unicum* absoluto: o que dá razão a Colocci. Tão *nova* é a estrutura, que é única.

Mas observando esquemas afins, em busca de um texto em estrofes polimétricas que, combinando versos de sete sílabas com um verso curto, apresentasse o esquema rimático aabbaabb, descobrimos que a cantiga *Non me posso pagar tanto* (B 480 / V 63 = Lapa: nº 10) revela a seguinte estrutura: estrofes de treze versos, de rima aabbaabbccbbc e fórmula silábica resultante da combinação, de versos de sete e duas sílabas. A sobreposição das duas estruturas torna óbvia a relação intertextual: os oito primeiros versos da estrofe da cantiga de Afonso X (pois é ele o inspirado autor da composição *Non me posso pagar tanto*¹³) formam precisamente uma oitava bipartida sobre duas rimas, em versos de sete e duas sílabas, que coincide perfeitamente com a forma escolhida por D. Denis. Isto significa que o esquema estrófico e métrico-rimático de D. Denis é um *unicum*, sim, mas correponde ao esquema da cantiga de Afonso X, reduzido

12 Sobre a nota *seldissi* ver Bertolucci (1966: 20).

13 Para fixação do texto (v. 4) e interpretação da estrutura temática salientam-se dois contributos recentes: Meneghetti 1988 e Flores 1988.

à oitava bipartida sobre duas rimas. Mais: se prolongarmos o confronto, notamos que, dessas duas rimas, o Rei português re-utiliza uma empregue pelo Rei Sábio (-ado); que quatro palavras em rima (*pecado, dōado, grado e pagado*) são comuns e que idênticas são também as estruturas em que aparecem alguns dos lexemas em rima. Infelizmente, não podemos saber se a coincidência se verifica também ao nível melódico – como é de supor. A estas subtis relações chamarei intertextualidade formal, a mais requintada e consentânea com a natureza da poesia dos trovadores medievais (“poésie formelle”, como lhe chama R. Guiette; 1949).

O modelo de D. Denis é, portanto, o grande e sábio Avô. Entre o texto do primeiro e o do segundo não há qualquer relação temática. Daí que esta intertextualidade não tenha sido – que eu saiba – notada por nenhum dos estudiosos da poesia de D. Denis nem de Afonso X. O intertexto é uma forma, que só eles os dois usaram – uma vez!

6.

A finalizar, abordarei agora muito brevemente um outro tipo de relação intertextual, aquele, precisamente, que atraiu o meu primeiro e mais apaixonado olhar sobre estas questões. Refiro-me à intertextualidade alusiva.

Falando de alusão, arte alusiva, é claro que não entendo o vago re-uso de uma palavra, de uma fórmula mais ou menos tópica: por alusão entendo uma intencional referência a um universo cultural representado por um autor-modelo, por um género amplamente codificado. Forma menos evidente de intertextualidade, a alusão concretiza-se por vezes através de um lexema único e o trabalho realizado pelo autor só se torna perceptível mediante uma atenta análise formal.

A cantiga de D. Denis *Levantou-s’a velida* (B 569 / V 172 = Lang 1894: XCIII) ilustra, em minha opinião, este tipo de intertextualidade.

Já em tempos, propus um comentário do texto, para discordar da tradicional leitura dos versos dionisinos como um *rifacimento* do texto de Pero Meogo [*Levou-s’a louçana*], *levou-s’a velida*¹⁴. Fundamentalmente, eu sublinhava então: 1º) que o núcleo da cantiga do Rei Trovador é a palavra *alva* (repetida catorze vezes e totalmente ausente na cantiga de Pero Meogo); 2º) que a sua utilização

14 B 1188 / V 793 = Nunes *amigo*: nº 315 (onde o texto aparece transcrito em versos curtos). A cantiga de Pero Meogo é considerada o modelo da cantiga de D. Denis por Macedo/Reckert (1976: 59, 101 e 212); para W. Cardoso (1977: 106), a poesia *Levantou-s’a velida* entra mesmo na categoria do *seguir*: proposta acolhida por Beltrán (1984b: 11, nota 20).

como *mot-refranh* e como palavra-chave de evidente valor polissémico remete, quanto a mim, para a cantiga de Santa Maria nº 340, *Virgen Madre Groriosa*, cujas estrofes terminam, todas, e começam, a partir da II, com o lexema *alva*, também aqui polissémico; 3º) que, re-utilizando, alusivamente, o *mot-refranh* da cantiga mariana, D. Denis revela conhecer as relações intertextuais de tipo formal que ligam a poesia de Afonso X à “alba” de Cadenet *S’anc fui belha ni prezada* (*BdT* 106, 14: Riquer 1975: III, 1231-1233). Deste modo, conclua que, embora a substância semântica e os valores metafóricos da cantiga de Pero Meogo apareçam recompostos e cristalizados com lexemas idênticos, o elemento catalizador dos estímulos recebidos da tradição autóctone não está no texto do cantor dos *cervos do monte*. Esse elemento é *alva*: em torno dele giram as ágeis estrofes heterométricas de D. Denis e também o sentido da cantiga, ao qual não é estranha a referência *alusiva* ao género *alba*. Sou mesmo tentada a propor o percurso seguinte: da alba *S’anc fui belha ni prezada* de Cadenet à *alva Virgen Madre Groriosa* de Afonso X e desta à velida que se levantou *alva*, à *alva*, de D. Denis.

7.

Os textos até agora estudados documentam várias formas de intertextualidade praticadas por D. Denis: paródia, citação, alusão. Mas também as suas cantigas foram “citadas” por outros poetas da “escola” trovadoresca. Referirei apenas dois.

De citação explícita temos um exemplo na cantiga de amor de Johan de Gaya *Meus amigos, pois me Deus foi mostrar* (*B* 1450 / *V* 1060 = Nunes *amor*: nº 264), cujas estrofes terminam, todas, com um verso alheio, precisamente o *incipit* de três cantigas de três trovadores diferentes:

- I, 7 oymays quer’eu já leixar o trobar
- II, 7 o meu amigo, que me gram ben quer
- III, 7 a melhor dona que eu nunca vi.

Estamos perante um tipo de citação centónica que revela da parte do “mui bõo trovador e mui saboroso” Johan de Gaya uma técnica compositiva merecedora de maior atenção analítica. Mas, neste momento, apenas me interessa apontar para o facto de o primeiro verso re-evocado ser o *incipit* de uma cantiga de amor de D. Denis (*B* 498 / *V* 81 = Lang 1894: II), enquanto o segundo é o *incipit* de uma cantiga de amigo de Johan Vasquiz de Talaveyra (ou de Pedr’Amigo

de Sevilha)¹⁵ e o terceiro de uma cantiga de amor de Fernan Garcia Esgaravunha (A 118 / B 234 = CA: I, 118). A enumeração talvez baste para interpretar as citações como referência a três *auctoritates* reconhecíveis como tais para o público de Johan de Gaya.

A presença do texto de D. Denis *Amor fez a mi amar* (B 544 / V 147 = Lang 1894: LXVII) no texto de Ayras Nunez *Amor faz a mi amar tal senhor*¹⁶ foi já posta em evidência pelo competente editor do clérigo compostelano. Tavani interpretou a explícita citação exordial feita por Ayras Nunez como um facto de dialogia: contrapondo, polemicamente, o amor entendido como “estímulo de alegria e de esperança” ao amor “fonte de *coita*, de mal e de morte”, o trovador clérigo parece, de facto, responder à cantiga de D. Denis.

8.

Concluindo. Se a minha visão é correcta, creio que as observações que decorrem das análises, forçosamente incompletas, dos textos escolhidos poderão contribuir para redimensionar certos exageros de uma leitura “popularizante” do cancionero do rei D. Denis, neto de Afonso X, rei de Castela e Leão. A poesia do Rei Sábio constitui, em meu entender, o intertexto privilegiado por D. Denis e a mediação é de tipo escrito, não oral. A poesia cortês é, neste caso, não apenas poesia de corte, mas poesia de reis que tiveram à sua disposição cancioneros e foram promotores de recolhas cancionerescas.

15 A cantiga *O meu amigo, que mi gram bem quer* constitui um caso de dupla tradição e dupla atribuição: em B 794 / V 378 é atribuída a Johan Vasquiz de Talaveyra, enquanto em B 1212 / V 817 é dada a Pedr^o Amigo de Sevilha. Ed. em Nunes *amigo*: n.º 207 com atribuição a Johan Vasquiz de Talaveyra.

16 A cantiga aparece nos manuscritos em duas versões diferentes (B 873 / V 457 e B 885 [bis] / V 469) que foram restituídas criticamente por G. Tavani (1964a: 81 e 127-128).

VIII

D. Denis: um Poeta Rei e um Rei Poeta

1993

1.

Cedo terá começado D. Denis a compor poesia e música dentro de uma tradição poética que vinha de longe, com quase um século de existência histórica. Referindo-se a esta tradição, o Marquês de Santilhana distingue três nomes: “Johan Suares de Pavia”, “Fernand Gonçales de Senabria” e “Don Dionis de Portugal”. Destes três nomes, o único que verdadeiramente, quer no tempo de D. Íñigo López de Mendoza, quer no nosso tempo, seria de citação obrigatória é o do rei português. Além de tetravô do destinatário da Carta-Proémio, D. Denis era seguramente o que ocupava mais fólios no “grand volumen de cantigas, serranas e dezires” que D. Íñigo “asaz pequeno moço” vira em casa da avó, Dona Mencia de Cisneros, ou seja, aquele que a tradição privilegiara na transmissão manuscrita e o que mais impressionou, em termos qualitativos, o nobre leitor-poeta. De facto, aos cinquenta anos de idade, fazendo uma breve história da poesia lírica românica, na qual incluiu a lírica galego-portuguesa depois da provençal, francesa, italiana e catalã, o Marquês de Santilhana refere três trovadores, mas nada nos diz acerca da escolha dos dois que emparceiram com o trovador régio, de quem os entendidos louvavam as “invenciones sotiles” e as “graciosas e dulces palabras” (Durán 1986: 209-23 [218-19]).

2.

Não vimos ainda – mas tal lacuna pode dever-se a deficiência da nossa informação – nenhuma resposta para um interrogativo que certamente acudiu já a muitos leitores deste passo da carta ao Condestável D. Pedro: porque é que, referindo-se a uma escola que conta cento e cinquenta e seis poetas com nome, o Marquês de Santilhana cita três, sendo o primeiro Johan Soarez de Pávia e o segundo Fernan Gonçalvez de Seavra?

Para o número três, uma sugestão poderia encontrar-se na citação que Dante faz no *De vulgari eloquentia*, livro 1, cap. 9, quando procura três versos

em que apareça a palavra “amor” nas três línguas vulgares (*d’oc, d’oil e di si*), citando, por ordem, Giraut de Bornelh, *Si-m sentis fizels amics, per ver encuzer’ Amor*, o Rei de Navarra, *De fin amor si vient sen et bonté*, e Guido Guinizelli, *Nè fe amor prima che gentil core* (Rajna 1897: 16). Mas a ênfase posta na diversidade das línguas e das escolas representadas pelos três poetas torna pouco plausível este confronto.

Uma segunda tríade, precisamente a que Dante cita no segundo capítulo do livro II para ilustrar os três tipos temáticos designados por *armorum probitas, amoris accensio e directio voluntatis* (Rajna 1897: 44), oferece matéria para mais profícua reflexão. Todos provenientes da lírica provençal, os três nomes aqui citados são conhecidos: Bertran de Born, com o sirventês *Non puosc mudar un cantar non esparja*, Arnaut Daniel, com a famosa canção *L’aur’amara fa-ls bruels brancutz* e Giraut de Bornelh, *Per solatz revelhar*: as armas, o amor, a rectidão da vontade.

Giorgio Chiarini, analisando o sirventês de Bertran de Born, procurou identificar o motivo que terá sugerido a Dante a citação desse texto, não sendo ele um dos mais representativos da temática guerreira do trovador (Chiarini 1989: 418-19). A conclusão, que não difere da que o autor já havia formulado relativamente ao primeiro texto de Giraut de Bornelh citado no livro I (Chiarini 1983), é a de que a escolha de Dante é de tipo formal: ambas as composições – e com maior razão ainda *L’aur’amara* de Arnaut Daniel – se distinguem exemplarmente pela técnica versificatória.

A tríade convocada pelo Marquês a representar a lírica galego-portuguesa é apenas de poetas, não de textos. Mas não estaria na mente do autor da carta ao Condestável D. Pedro a ideia de identificar, como fizera Dante, cada um dos trovadores recordados com um dos três temas definidos no *De vulgari eloquentia*?

Johan Soarez de Pávia faz a sua aparição na Carta-Proémio como mito: “el qual se dize aver muerto en Galizia por amores de una infanta de Portugal” (cf. pp. 218-19). Infelizmente a tradição manuscrita não conserva nenhuma das suas poesias de tema amoroso, embora a *Tavola Colocciana* lhe atribua seis cantigas de amor (Gonçalves 1976a: 28 e também 21 e 23 [§ I: 24 e tamén 17 e 19]) que estariam copiadas nos primeiros fólhos de *B*, hoje inexistentes por mutilação do códice. Não podemos, portanto, verificar se a morte por amor que fez do senhor de Pávia um mito (como, mais tarde, acontecerá com Macias, o enamorado) era o tema central das suas cantigas perdidas. De Johan Soarez de Pávia a tradição conserva apenas o sirventês *Ora faz ost’o senhor de Navarra*, acerca do qual já D.

Carolina Michaëlis, sem aludir a Dante nem às suas citações dos Provençais, afirmou que, pela sua base histórica e carácter civil, lembra os sirventeses marciais de Bertran de Born (*CA*: II, 566).

Quanto a Fernan Gonçalvez de Seavra, pensava a ilustre filóloga que, nada distinguindo a sua poesia da dos demais trovadores, a citação se deveria a motivos fortuitos. Tivemos já ocasião de exprimir parecer diverso, apontando para o rigor formal e para os efeitos fónico-rítmicos de uma das cantigas que lhe são atribuídas (Gonçalves/Ramos 1983: 53-54)¹; lembramos também que a temática das suas composições, por ser uma das mais frequentes do género a que pertencem, bem poderia ter influenciado na escolha do Marquês de Santilhana, levando-o a considerar Fernan Gonçalvez de Seavra como um expressivo representante do canto de amor tal como o conceberam os galego-portugueses.

Admitimos, porém, que motivos menos literários possam ter estado na base da citação: motivos cronológicos e espaciais, por exemplo², ou mesmo razões puramente codicológicas relacionadas com a situação dos três poetas no grande Cancioneiro³. Mas, para D. Denis, as motivações, como atrás dissemos,

1 A cantiga em apreço é a nº 46 da antologia citada, *De mort' é o mal que me vem* (*CA*: nº 216). A sua atribuição a Fernan Gonçalvez de Seavra é conjectural, já que o texto é transmitido apenas pelo cancionero *A*. Convém, no entanto, ter presente que a contiguidade física com a cantiga seguinte *A mia senhor atanto lhe farei* (ambas estão transcritas no fólio 57r do cancionero ajudense, sem qualquer elemento – miniatura ou espaço branco – que possa indicar mudança de autor) e o facto de esta cantiga se encontrar em *B* atribuída a Fernan Gonçalvez de Seavra obriga a concluir que ambos os textos são do mesmo trovador.

2 Johan Soarez de Pávia situar-se-ia nos alvares e Fernan Gonçalvez de Seavra no meio-dia da experiência trovadoresca, sendo o primeiro talvez catalão (como propõe Tavani; 1990: 298) e o segundo leonês (Tavani 1990: 285); D. Denis, rei de Portugal, remetia para outro espaço geográfico e outro tempo. A escolha do Marquês poderia assim ter valor meramente exemplificativo.

3 A poesia de D. Denis ocuparia, seguramente, no Cancioneiro de Dona Mencia, uma série de fólhos, prolongando-se por mais de um caderno e correspondendo a um sector do grande volume perfeitamente individualizado. Quanto a Johan Soarez de Pávia, que é o segundo a ser nomeado na Carta-Proémio, o testemunho dos cancioneros *B* e *V* permite conjecturar que ocuparia o primeiro lugar no sector das cantigas d'escarnh'e de mal dizer, estando o seu sirventês precedido pela epígrafe que identifica o sector. É possível que as suas cantigas de amor (hoje perdidas) se encontrassem também no início de um dos primeiros cadernos do volume e nada nos impede de pensar que a lendária informação acerca dos amores do senhor de Pávia por uma Infanta de Portugal constasse de alguma *razo* do tipo das *vidas* provençais transcrita antes do primeiro texto. Sobre a localização de Fernan Gonçalvez no códice antigo, qualquer hipótese, no estado actual dos nossos conhecimentos, terá de ser, naturalmente, vaga: as suas cantigas de amor encontram-se na parte final do que se considera o nível ω da tradição, isto é, no estádio anterior aos acrescentos coincidentes com a compilação do subarquétipo (a este propósito ver agora Oliveira 1988).

nem precisam de ser procuradas. O Marquês de Santilhana cita-o como poeta-rei, tal como anteriormente citara Roberto, rei de Nápoles, e a seguir citará Afonso X.

3.

Dando ao nosso contributo para esta sessão o título “D. Denis: um poeta rei e um rei poeta”, quisemos de certo modo atar o nosso discurso de leitora do século XX ao do primeiro recensor da poesia dionisina. Com a expressão “poeta-rei” pretendemos significar que D. Denis tem um lugar privilegiado entre os outros trovadores da lírica galego-portuguesa: rei, portanto, em termos figurados, representante de uma tradição poética da qual faz a síntese e o acabamento. Mas a poesia do Rei Trovador não seria o que é, se o seu autor não tivesse sido, objectivamente, rei, isto é, suzerano, legislador, promotor de uma política cultural que se manifesta em várias iniciativas e de uma vida de corte em que a poesia era, umas vezes “solaz”, outras vezes “apostila de mal dizer”.

Poeta-rei, D. Denis tem na sua poesia alguns elementos (por vezes apenas um lexema ou uma rima) que podem ser interpretados como marcas da sua condição régia. A própria tradição manuscrita o tratou como rei. Recordemos alguns dados: a) o cancionero dionisino chegou até nós através dos dois apógrafos italianos *B* e *V* (a descoberta do Pergaminho da Torre do Tombo, importantíssima sob muitos pontos de vista, não veio alterar o corpus poético do Rei Trovador); b) o testemunho do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* permite-nos conjecturar que, no antecedente, o compilador fizera coincidir o início de um caderno com o começo da transcrição das poesias do Rei e que, por outro lado, foi sua intenção reunir nesta zona a produção de poetas reis e filhos de reis: o cancionero dionisino é precedido imediatamente pela poesia profana de Afonso X, rei de Leão e Castela, e seguido pela de Afonso XI, rei de Castela e Leão e neto de D. Denis, o qual, por sua vez, precede o Conde D. Pedro, filho bastardo do rei português. Quanto à fonte que terá utilizado o compilador do século XIV para transcrever as cantigas de D. Denis, todos os estudiosos que se têm ocupado do problema têm suposto, com maior ou menor soma de indícios interpretáveis neste sentido, que tal fonte deveria ser um *Liederbuch* individual, talvez o “Livro das Trovas d’el-rei dom Denis” registado no catálogo da livraria de D. Duarte. Com a descoberta do Pergaminho da Torre do Tombo surge a esperança de podermos estar perante um fólio desse *Liederbuch*. Mas sobre a questão a palavra

pertence ao Professor H. Sharrer: com a competência e a prudência que todos lhe reconhecemos, ele nos revelará o seu pensamento acerca do assunto.

Que num volume colectivo da lírica galego-portuguesa a poesia de D. Denis tenha sido integrada a partir de um testemunho autónomo e que esse testemunho fosse um livro bem estruturado é hipótese que ninguém recusa. No livro das cantigas do Rei Trovador deveriam andar reunidas as cantigas de amor e de amigo; talvez também as de escárnio e mal dizer que, no entanto, foram deslocadas para o terceiro sector no momento da *translatio* numa recolha colectiva organizada por géneros, sem que, apesar disso, a fonte individual perdesse totalmente a sua autonomia. No antecedente de *B* e *V*, essa autonomia devia ser suficientemente perceptível para que Colocci, ao organizar a cópia de *B*, decidiu colocar o trovador régio em abertura de caderno e confiar a transcrição ao copista mais competente, aquele que designamos por copista **a** (Ferrari 1979: 61-69).

4.

Do contacto com estes elementos materiais poderemos colher a primeira sugestão para a leitura do cancionero individual de um poeta que a tradição tratou como rei. Abre esse cancionero uma cantiga de amor de quatro coblas cujo *incipit*, *Praz-mh a mi, senhor, de morrer* (Lang 1894: nº I)⁴ poderá ser aproximado de alguns exórdios provençais do tipo *Be ·m platz lo gais temps de pascor* de Bertran de Born (Riquer 1975: II, nº 140) ou *Era ·m platz, Giraut de Bornelh*, da tenção entre Raimbaut d'Aurenga e Giraut de Bornelh (Riquer 1975: I, nº 78). Como no sirventês de Bertran de Born, em que a expressão *E platz mi* reaparece no início da segunda estrofe, a cantiga de D. Denis exhibe a *repetitio e praz m'ende* no verso 2.

Nos cancioneros galego-portugueses, a locução *praz-mi* faz parte do formulário utilizado por outros trovadores: Pero Garcia Burgalês, por exemplo, usa-a também no *incipit* de uma cantiga de amor, *Moir'eu e praz-me, se Deus mi perdon* (CA: I, nº 91) e Nuno Fernandez Torneol em início de estrofe, *E praz-me, se Deus mi perdon / de morrer* (CA: I, nº 79, vv. 7-8). Mas, coincidência fortuita ou vontade do autor, a posição da cantiga na abertura do *Liederbuch* e a posição da fórmula *Praz-mh a mi* no início do primeiro verso assume um

⁴ Embora citando pela edição de Lang, por ser a única que reúne todo o cancionero dionisino, introduzimos algumas correcções provenientes da edição de José Joaquim Nunes, não só neste texto, mas também nos que a seguir transcrevemos.

relevo significativo naquilo a que – inspirando-nos no belo título de uma recente obra de Valeria Bertolucci – chamaremos “morfologias” de um cancioneiro régio. Como no dispositivo de um documento emanado da sua chancelaria, D. Denis declara: *Praz-mh a mi, senhor, de morrer*. Sabido que a fórmula é usada por outros trovadores, sendo o verbo *prazer* de uso geral na Idade Média, o que importa salientar é que, quando o trovador é rei, a fórmula readquire o seu sentido institucional originário. E, se confrontarmos o desenvolvimento do tema anunciado pelo *incipit* nos três textos (de Pero Garcia, de Nuno Fernandez e de D. Denis), vemos que, enquanto o sujeito da cantiga do Burgalês deseja morrer para deixar de sofrer a pena de amor e em Nuno Fernandez Torneol o prazer da morte – consequência do ensandecimento – se associa ao pesar do trovador porque a sua morte constitui grave culpa para a senhor, D. Denis segue uma linha de desenvolvimento completamente diversa:

Praz-mh a mi, senhor, de morrer,
 e praz-m'ende por vosso mal,
 ca sei que sentiredes qual
 mingua vos pois ei-de fazer;
 ca nom perde pouco senhor
 quando perde tal servidor
 qual perdedes em me perder.

Concebendo o amor como um serviço feudal, com direitos e deveres bem precisos, D. Denis interpreta uma situação prevista pelo código da vassalidade, que ele, “senhor rei”, bem conhece: uma vez que a *senhor* falta ao seu dever de *amor*, isto é, àquela disposição para conceder favores que faz parte do compromisso vassálico, ele, amante-vassalo, faltará ao serviço que sempre lhe prestara com a maior fidelidade. A transferência de uma situação real para a ficção poética opera-se através de uma equivalência subjectiva que, por um lado, insere o canto de D. Denis na tópica do género e, por outro, representa uma inovação, já que o prazer de morrer, que os outros trovadores proclamam como solução para o mal de amor e que D. Denis proclamará noutras cantigas (Lang 1894: n^{os} V, XIV, LIV), surge aqui como prazer de fazer mal à senhor, privando-a do seu vassalo mais leal.

Este conceito de justiça dentro das regras do amor-serviço inspira outras cantigas do Rei Trovador: na cantiga *Se o'jem vós á nenhum mal, senhor* (Lang

1894: nº III), o amante adverte a dama de que, ao matá-lo com a sua indiferença, comete um acto reprovável; na cantiga *Que razom cuidades vós, mha senhor* (Lang 1894: nº IV), a advertência sobe de tom: não tendo a senhor justificação para a sua cruel indiferença, Deus não lhe perdoará a morte do amante, quando ela própria morrer e tiver de sofrer o julgamento divino; e, como os deveres são recíprocos, na cantiga *Nom sei como me salv'a mha senhor* (Lang 1894: nº XXXIII), é o trovador-amante a reconhecer o *torto* que cometeu vivendo tanto tempo longe da senhor e a admitir a justiça de um veredicto implacável por parte da dama.

A primeira cantiga do cancionero dionisino exhibe ainda outros vocábulos carregados de sugestões feudais que se aglutinam em torno da relação vassálica: assim ao binómio *senhor-vassalo* (com os sinónimos *servidor* e *omen leal* a substituírem o segundo elemento) devemos acrescentar o conjunto *amor-serviço-lealdade*, cujas ressonâncias feudais são bem conhecidas, e ainda, a par de *mingua*, a locução *perder per mingua* (vocábulos atestados, por exemplo, na tradução portuguesa do *Fuero Real* de Afonso X (Ferreira 1987: II, 187).

Mas o vocabulário conotado com a mentalidade vassálica conjuga-se na poesia dionisina – talvez de modo único, pela variedade e frequência da utilização – com termos provenientes de um campo semântico afim, o da linguagem jurídica. Preceitos jurídicos subjazem a termos como *ir ante* Deus ou a senhor, *salva* e *salvar-se* (ou *assalvar-se*) com o sentido de ‘provar a inocência, justificar-se para obter perdão’, *julgar*, *juizo*, *traedor* e *traíçon*: todos usados na cantiga *Nom sei como me salv'a mha senhor*, atrás referida, uma das afortunadas que o Pergaminho da Torre do Tombo conserva, embora de modo fragmentário, acompanhada de notação musical.

5.

Um rei é suserano e, por isso, mesmo quando se submete às convenções de uma poesia que confere à dama esse grau, reconhecendo-lhe uma superioridade sobre o amante que se diz seu servidor, só com ironia poderá declarar:

Pois que vos Deus fez, mha senhor,
fazer do bem sempr'o melhor,
e vos ém fez tam sabedor,
unha verdade vos direi,
se mi valha nostro senhor:
erades bõa pera rei.⁵

É que, apesar do título *mha senhor*, retomado com amplificação nas coblas seguintes, apesar das qualidades excelentes desta dona que Deus fez única em *bom sem* e em *bom falar*, a declaração resulta, não só irónica, mas também ambígua. Que significado tem, de facto, a apódose *erades bõa pera rei*, depois da condicional *se o Deus quizesse guisar*, que encontramos na última estrofe?

Sendo sempre o mesmo, o refrão vai ganhando valores novos de acordo com a estrutura sintáctica de cada cobla, embora a intencional ambiguidade permaneça. As possibilidades de interpretação parecem várias, mas as nossas considerações partem da mais óbvia: *erades bõa pera rei* significaria para o público de D. Denis 'seríeis digna de um rei'. Cantiga autobiográfica, então? A destinatária seria uma das boas donas que deram ao Rei Trovador filhos bastardos inteligentes, cultos e poetas? Longe de nós sugerir tal leitura.

A ideia de considerar a dona amada digna de um rei é um lugar-comum da poesia românica. Já o disse Lang em 1894, aduzindo exemplos da poesia provençal – de Bertran de Born e Pons de Capdueil (Lang 1894: LI) –, aos quais outros se podem acrescentar, vindo o mais significativo, como era de esperar depois dos sistemáticos confrontos realizados por Anna Ferrari (1984), da poesia de Bernart de Ventadorn:

francha, doussa, fin'e leiaus,
en cui lo reis seria saus.⁶

D. Denis utiliza, aliás, a figura de rei e de infante como termo de comparação em outra cantiga de amor, na qual, exprimindo o veemente desejo de viver junto da senhor, declara:

5 Lang 1894: nº XVI

6 Riquer 1975: I, nº 55, *Chantars no pot gaire valer*, vv. 39-40.

Senhor, que de grad'oj' eu querria,
 se a Deus e a vós aprouguesse,
 que u vós estades, estevesse
 con vosqu', e por esto me terria
 por tam bem andante
 que por rei nem ifante
 des ali adeante
 nom me cambharia.⁷

Trata-se, evidentemente, de um topos que já antes de D. Denis tinham usado os trovadores provençais (por exemplo Bernart de Ventadorn, Bernart Marti ou Cadenet⁸) e os *trouvères* (Raoul de Soissons e Perrin d'Angicourt; Dragonetti 1979: 201-202) e que fazia parte também da retórica da hipérbole entre os poetas peninsulares, como Pay Soarez de Taveyrós:

.....e se m'ela fazer
 quisesse ben, non querria seer
 rey, nen seu filho, nen emperador.⁹

Johan Soarez Coelho:

E Deus que mi-a fez ben querer
 se m'este ben quisesse dar,
 non me cuidaria cambiar
 por rei nen por emperador!¹⁰

Afonso Paez de Braga:

7 Lang 1894: n° LVI

8 Bernart de Ventadorn *Anc no gardei sazo ni mes* (Riquer 1975: I, n° 59), vv. 26-28: “D’aitan cum poira ·n essiens / no ·n volh que ·m si’adiramens, / que Deus aya faih de mi rei.”; Bernart Marti, *Lancan lo douz temps s’esclaire* (Riquer 1975: I, n° 31), vv. 41-42: “ges no tenc envei’al rei / ni a comte tan ni quant.”; Cadenet, *Ab leial cor et ab humil talan*, vv. 22-23: “Qu’ieu la triei, segou lo mieu semblan / per la melhor de las autras reials.”

9 CA: I, n° 171, vv.16-18

10 CA: I, n° 33, vv.21-24)

E, sse eu foss' emperador ou rey,
era muyto de m'aviir assy
de vós, senhor, com'eu depoyz cuydey,¹¹

tendo sido mesmo adaptada ao registo do gabo pelo jogral Lourenço, numa tenção com Rodrigu'Eanes:

Rodrigu'lanes, hu meu cantar for
non achará rey nen emperador
que o non colha muy ben, eu o sey.¹²

Significam estas citações que D. Denis não inova, mas reutiliza uma comparação tópica devolvendo-lhe a sua carga expressiva máxima. Nenhum dos poetas citados foi rei nem filho de rei: ele, sim. Por isso podia galantear uma dona dizendo-lhe “erades bõa pera rei” ou então afirmar, com irónica superioridade, que não trocaria a recompensa do amor pela condição de rei ou infante. A cantigas como estas cremos poder chamar “poesia de rei”.

6.

Mas a marca real torna-se ainda mais significativa quando surge num género, a cantiga de amigo, que, apesar das suas relações, por vezes dialógicas, com a cantiga de amor, por norma se situa num plano menos aristocrático. Ora, numa das suas cantigas de amigo, D. Denis apresenta-nos uma protagonista muito segura do seu comportamento que, dirigindo-se ao amigo para lhe manifestar a sua total indiferença pelo facto de a ter nomeado nos seus cantares, utiliza a apóstrofe *senhor* e – o que é mais surpreendente – recorrendo à forma provençal *senher* (pronunciado *senhér* por exigência da rima):

Ca demo lev'essa rem que eu der
por enfinta fazer o mentiral
de mi, ca me nom monta bem nem mal;
e por aquesto vos mand'eu, senher,
que bem quanto quizerdes des aqui
fazer, façades enfinta de mi.¹³

11 Nunes *amor*: n.º 129, vv. 13-15

12 Tavani 1964b: n.º XIII, vv. 29-31

13 Lang 1894: n.º LXXXV

De novo teremos de reconhecer que D. Denis não é o único a usar esta apóstrofe. O levantamento feito por Maria Ana Ramos para o seu estudo intitulado “Um provençalismo no Cancioneiro da Ajuda: *senher*” (1988), mostra que vários trovadores galego-portugueses a usaram em cantigas de escárnio, sempre como forma de tratamento irónica (só Arnaut Catalan, dirigindo-se a Afonso X numa tenção bilingue, emprega *senher* como título adequado ao seu régio interlocutor). Em cantigas de amor, é mais rara: utilizam-na apenas Afonso Sanchez, filho de D. Denis, para se dirigir à dona amada, e Johan Garcia de Guilhade ao interpelar Deus com uma fórmula, *Deus Senher*, que recorda a invocação *Senher Dieus quez es del mon capdels e reis*, usada por Guilherme IX na obscena composição *Companho, tant ai agutz d'avols conres* (Pasero 1973: nº III, v. 7).

O inventário permite, portanto, afirmar (com as cautelas exigidas quando a investigação se baseia apenas nos vocabulários e glossários disponíveis) que D. Denis é o único trovador que introduz no discurso da cantiga de amigo, pondo-o na boca da personagem feminina, um aristocrático *senher* que, dirigido ao amigo, poderia querer significar que este, não sendo Deus, era rei...

7.

Rei de Portugal no período que vai de 1279 a 1325, D. Denis – neto de Afonso X, o Sábio (cuja personalidade e obra tanto fascínio exerceram sobre os homens do seu tempo), filho de Afonso III, o Bolonhês (rei inteligente e astuto, que procurou introduzir no reino lusitano hábitos políticos e culturais aprendidos na corte de França), casado com Isabel de Aragão e, portanto, genro de Pedro III (soberano de um reino onde a língua e a poesia *d’oc* desde muito cedo tinham sido adoptadas e cultivadas com fervor) – foi o herdeiro de uma cultura trovadoresca proveniente de três cortes diferentes.

No seu ensaio sobre os contactos entre as duas linguagens líricas, a dos *trovadors* provençais e a dos *trobadores* galego-portugueses (1984), Anna Ferrari sublinhou: 1º que Afonso X e D. Denis se distinguem pela qualidade e pela quantidade dos confrontos com a poesia occitânica; 2º que o modelo reevocado pela poesia de ambos é sobretudo Bernart de Ventadorn; 3º que tanto o rei castelhano como o português devem ter possuído cancioneros provençais e franceses, recebidos, quer por via dinástica, quer por via matrimonial.

Pela nossa parte, tivemos já ocasião de observar que D. Denis, pertencendo a uma tradição poética em que avultam personalidades como o Rei Sábio, Martin Soarez, Pero Garcia Burgalês, Johan Ayras de Santiago, Pero Meogo ou

Estevan Travanca, quando compõe cantigas de amor, de amigo ou de escárnio e mal dizer, imita os que o precederam, cita-os de forma explícita ou alusiva, tece, em suma, toda uma rede de intertextualidades feita de apropriação, transformação, subversão parodística (Gonçalves 1992 [§ VII]). Como se, através do trabalho intertextual, o poeta tardio concretizasse um ideal de condensação, de recapitulação e síntese de toda a tradição poética e, ao mesmo tempo, de confronto criativo. A este propósito, seria interessante analisar os elementos que emergem de uma leitura dos *incipit* das cantigas de D. Denis quando comparados com os das poesias dos outros trovadores. Facilitado pelo utilíssimo incipitário do *Repertorio metrico* de Giuseppe Tavani (*Rep*: 333-72), tal confronto tornaria inteligíveis os vários modos de citação praticados pelo Rei Trovador, permitindo, simultaneamente, traçar um quadro dos poetas por ele escolhidos.

Das conclusões a que chegámos ao estudar algumas intertextualidades na poesia dionisina recordaremos apenas aquela que nos parece mais pertinente para o tema desta comunicação. Com esse estudo, pudemos verificar que o modelo privilegiado pelo rei português é a poesia do seu régio avô e que a relação com o modelo é, muitas vezes, denunciada por uma forma (por exemplo, a oitava bipartida sobre duas rimas com fórmula silábica de versos longos e curtos) ou por uma rima infrequente (por exemplo, a rima entre *conselho* ‘opinião, ajuda’ e *en concelho* ‘publicamente’) ou por um simples lexema (*alva*) carregado de sugestões literárias. Também na escolha do modelo estilístico a atitude de D. Denis é a de um poeta-rei.

8.

Esta característica manifesta-se igualmente no reduzido corpus das suas dez cantigas de escárnio e mal dizer: um sector menos frequentado pelos estudiosos, que dele têm dado uma ideia pouco aderente ao sentido dos textos. De Lang a Lapa, passando por Carolina Michaëlis, Pellegrini, Scholberg ou Mário Martins, as apreciações convergem para a mesma classificação: “pilhérias inocentes”, divertimento “inofensivo”, “cantigas burlescas com algum humorismo”. Não admira assim que, no prefácio da edição das *Cantigas de Santa Maria* dirigida pelo Marquês de Valmar, se louve o rei português por não ter deixado nas suas poesias, ao contrário do avô, “ejemplo alguno de impropriedad moral y de lubrica audacia que pudiesse desdorar el decoro del escritor y la majestad de la realeza” (Cueto 1889: I, [152]). Ou que um fino conhecedor da sátira galego-portuguesa como Lapa sublinhe em D. Denis tão somente a “graça ingénua

e delicada, um pouco monótona, que refoge a asperidão e a violência” (1965: XVIII).

Esta imagem do poeta “composto”, autor de cantigas jocosas sobre “casos e acasos da vida corrente” (para usarmos uma expressão do Padre Mário Martins) não resiste a uma leitura mais interrogativa, ou menos ingénua, dos textos.

Façamos dois exemplos.

1º) Lendo a cantiga *Disse-m’oj’un cavaleiro* pelas edições de Lang (1894: nº CXXXVI) ou de Lapa (1965: nº 95) e sobretudo seguindo a imaginosa interpretação que dela propôs D. Carolina e que Lapa aceitou (Lapa: 157), embora com dúvidas e fazendo algumas rectificações pouco convincentes, apercebemo-nos de que, afinal, o obstáculo ao correcto entendimento do texto se deve aos editores. De facto, onde Lapa leu:

Disse-m’oj’un cavaleiro
que jazia feramente
un seu amigo doente,
e buscava-lhi lorbaga.
Dixi-lh’eu: – Seguramente
comeu praga por praga.
Que el muitas vezes disse

entendendo que o doente comia uma *praga* (o remédio amargo) como castigo das *pragas* (‘maledicências’) que tantas vezes dissera, deverá ler-se

Disse-m’oj’un cavaleiro
que jazia feramente
un seu amigo doente
e buscava-lhi lorbaga;
e dixi-lh’eu: “seguramente
come-o praga por praga
que el muitas vezes disse

o que significa, por um lado, que não é o doente que come uma *praga* mas uma *praga* que o come a ele, e por outro, que *praga* se deve entender, primeiro, no sentido etimológico de ‘chaga’ e, depois, como sinónimo de ‘maldição’. Ou seja:

como castigo pelas muitas *pragas* (‘maldições’) que o doente disse, uma *praga* (‘chaga’) o come agora *feramente*.

Com esta leitura, a cantiga deixa de ser um comentário jocoso a um “caso da vida corrente” para adquirir um sentido terrível, sublinhado pela insistente iteração do verso *come-o praga por praga*, no final de cada estrofe. Sentido que se torna mais evidente, quando atentamos na substância e na forma deste refrão e nos vêm à memória as frases bíblicas “oculum pro oculo, dentem pro dente, manum pro manu, pedem pro pede, adustionem pro adustione, vulnus pro vulnere, livorem pro livore” (*Êxodo*, cap. 21, 24-25) ou “...fracturam pro fractura, oculum pro oculo, dentem pro dente” (*Levitico*, cap. 24, 20). D. Denis aplica ao doente useiro e vezeiro em rogar pragas aos outros ou contra Deus a pena de talião, que não podia deixar de ter em mente, como rei-legislador e como homem do seu tempo, conhecedor da Bíblia. Mas, ao compor uma cantiga de escárnio, ele não está a ditar uma sentença jurídica: *praga por praga* decalca a fórmula do Antigo Testamento, mas o poeta transforma-a em jogo, um jogo etimológico e semântico¹⁴.

2º) O outro exemplo é constituído por um ciclo de três cantigas de escárnio contra um tal Joan Bolo, cujo conteúdo tem sido resumido do modo seguinte: na primeira cantiga, Joan Bolo é acusado de ter roubado uma mula; na segunda, é escarnecido por ter trocado o seu belo rocim por uma mula rebelde; na terceira, é ridicularizado por se ter deixado roubar por um criado que lhe levou o rocim, deixando-lhe a mula. Ora, se esta leitura correspondesse à vontade expressiva do autor, difícil se tornaria interpretar uma série de elementos textuais que os editores explicam de forma insuficiente ou incerta, ou deixam simplesmente em silêncio. Não podendo repetir aqui os resultados da análise a que submetemos todos esses elementos e, de modo geral, a fraseologia dos três textos, limitar-nos-emos a referir brevemente o ponto de partida da nossa reflexão e as conclusões a que tal exame nos conduziu (Gonçalves 1991c [§ VI: 170-202]).

Começámos por interrogar-nos: a mula que Joan Bolo *tragia negada* seria, de facto, o quadrúpede que os dicionários definem como “filha de burro e de égua”? e o rocim de que Joan Bolo *avia gran sabor* seria mesmo “um cavalo pequeno”? ou não estaremos antes perante uma linguagem figurada em

14 Para um comentário mais desenvolvido, ver Gonçalves 1991d [§ VI: 203-216].

que *mula* e *rocim* são outra coisa? Na verdade, a leitura das três cantigas de D. Denis facilmente nos recorda o “vers” dos dois cavalos de Guilherme IX de Aquitânia, *Companho, farai un vers qu’er covinen* (Riquer 1975: I, nº 5), cujo sentido metafórico, cavalos=mulheres, o autor se encarrega de esclarecer, ao chamar os “cavalos” pelos nomes, N’Agnes e N’Arsen (D. Inês e D. Arsénia). Mas nem sequer precisamos de sair da literatura medieval portuguesa ou galego-portuguesa para encontrar a mesma metáfora. No *Livro Velho de Linhagens* (Piel/Mattoso 1980a: I, 30), por exemplo, lê-se que Sancha Fernandes foi *mula* d’el-rei de Portugal, isto é, foi barregã de Afonso III e ninguém duvida de que, em várias cantigas de escárnio, *muu* e *mua*, com os derivados *muacho*, *muacha*, *besta muar*, se referem metaforicamente a pessoas com quem os visados, sendo do mesmo sexo, mantêm uma relação estreita “mais que se deve aqui de dizer” (para usarmos as palavras de Fernão Lopes no capítulo VIII da *Crónica de Dom Pedro*; Macchi 1966:119-21).

Mais. Se fixarmos a atenção sobre o vocabulário que rodeia os lexemas *mua* e *rocim* nas três cantigas, poderemos identificar um campo semântico constituído por palavras com virtualidades metafóricas indiscutíveis e experimentadas pelos trovadores: *cavalgador*, *encavalgado*, *conhocer*, *jazer*, *trager*, *teer*. O uso que deles fazem outros poetas ilumina o sentido das cantigas de D. Denis, permitindo-nos perceber que a mula de Joan Bolo era uma pessoa e que a relação entre ambos era suspeita. Mas, se das linhas de sentido passarmos à técnica formal, a nossa conclusão sai reforçada. Em textos poéticos medievais, a forma é um significante e determinadas rimas, certos artifícios poéticos ou retóricos, como a palavra rima, o *enjambement* ou o *rejet* violento, o dobre ou a figura etimológica veiculam, por vezes, a verdadeira intenção do autor. É exactamente o caso das rimas em *ua* e *uu*, isto é, das rimas dependentes dos lexemas *mua* e *muu*. Convirá ainda notar que, além da linguagem da cavalaria, que lhe permite obter o equívoco através de termos técnicos, D. Denis explora também as possibilidades que lhe oferece o léxico do campo judicial: *meirinho*, *juiz*, *vogado*, *enquisas*, *provar*, *forçar*, *queixar-se andando pela rua*, *embargado*. Precisamente ao ambiente judicial vai o poeta buscar os ingredientes para dizer o contrário daquilo que parece dizer: Joan Bolo, através das testemunhas, provará aquilo que não deveria divulgar, ou seja, que o “pecado” de que o acusam é antigo e conhecido de todos; andando a queixar-se pela rua, faz como a mulher forçada que, segundo os foros e costumes da época, devia “carpir e bradar pela rua” (Herculano 1868: II, 21); e, ao temer o meirinho, tem boas razões para isso, já que o seu crime não é o de ter roubado

um animal, mas o de *trager ãa mua negada*, como o Joan Fernandes de uma cantiga de Martin Soarez *tragia* um mouro *ascondudo* (Bertolucci 1963: 136).

As três cantigas de escárnio de D. Denis contra Joan Bolo não são, portanto, “pilhérias inocentes”, versam sobre um dos temas mais “ásperos” da sátira peninsular; mas, para o seu entendimento, a nosso ver correcto, é necessário ter presente o contexto, que, neste caso, é formado, não apenas pela temática de outras cantigas de escárnio e de mal dizer ou de sirventeses de outras áreas românicas, mas também pelas estruturas linguísticas e rítmicas da tradição poética a que os textos dionisinos pertencem. A sátira do Rei Trovador, de certo transparente para o público a que se destinava, é hoje menos fácil de decifrar. O leitor dos Cancioneiros não conhece Joan Bolo. Mas não será o nome em si mesmo¹⁵ uma alusão satírica às características do personagem? Personagem da corte de D. Denis (Gonçalves 1991b: 44 [§ VI: 179]), rei-poeta que, na sátira aos seus *privados*, se comporta também como poeta-rei.

15 Para a interpretação de *Bolo* como alcunha motivada por qualquer característica física, provavelmente a gordura, e para a associação entre gordura e homossexualidade, ver, no estudo acima citado, a nota ao v. 1 do texto *Joon Bolo jou'ven ãa pousada* (1991c: 48 [§ VI: 180-202]).

IX

Angelo Colocci

1993

Humanista italiano cujo nome anda associado por direito à história da transmissão da poesia trovadoresca galego-portuguesa. Bastará lembrar que o Cancioneiro da Biblioteca Nacional é também citado como *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, que nas páginas deste cancionero se lêem numerosas apostilas marginais referidas como “notas coloccianas” e que da tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa faz parte também um índice de autores conhecido pela designação *Tavola Colocciana*.

Angelo Colocci nasceu em Iesi, pequena cidade das Marcas (Itália), em 1474 e morreu em Roma em 1549. Entre as várias etapas da sua vida civil e religiosa, a primeira referência vai para os anos vividos em Nápoles, onde terá convivido com os intelectuais que frequentavam a corte aragonesa e terá ouvido falar da poesia provençal: aí brilhava o poeta catalão António Cariteo, imitador dos provençais em língua italiana e possuidor do famoso cancionero provençal que, mais tarde, Colocci virá a comprar e citará sob o nome de “libro limosino”. Mas é sobretudo o primeiro período romano (entre 1498 e 1527, ano do Saque de Roma) que aqui nos interessa, por ser o mais intenso da sua actividade como humanista e por coincidir, provavelmente, com a época em que terá mandado copiar os dois cancioneros galego-portugueses hoje chamados *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e *Cancioneiro da Vaticana*, deixando, ao mesmo tempo, outros testemunhos da sua curiosidade em relação à poesia que esses códices transmitem. Os múltiplos e rendosos cargos que exerceu (abreviador papal, mestre do Registro das Bulas, secretário apostólico, entre outros) proporcionaram-lhe, não apenas os meios para adquirir um vasto património e tornar-se um esplêndido mecenas mas também a possibilidade de se dedicar a uma infatigável actividade de leitor e anotador de códices.

No ambiente da Cúria romana, nas reuniões literárias dos “Horti Colocciani”, no convívio com os eruditos da Itália de Quinhentos – quando P.

Bembo, M. Equicola ou B. Lampridio se dedicavam apaixonadamente ao estudo da poesia provençal, comprando, trocando ou mandando copiar cancioneiros –, terá surgido o interesse de Colocci pela poesia em vulgar. Mas, ao contrário do que acontece com os estudos provençais destes humanistas, cuja génese petrarquista é bem conhecida, nenhum documento nos informa directamente acerca das motivações da curiosidade de Colocci pela poesia medieval da Península Ibérica, da qual parece ter sido estudioso solitário. Podemos, no entanto, ver neste interesse a faceta do “filólogo românico” capaz de estabelecer confrontos entre as três grandes líricas em língua romance: a mãe provençal e as filhas sículo-toscana e galego-portuguesa.

Já possuidor de alguns cancioneiros da lírica provençal e da siciliana, em cujas margens ia registando notas de tipo comparativista, e tendo, certamente, ouvido falar de um cancioneiro da antiga poesia ibérica, Colocci terá desejado comprá-lo ou apenas copiá-lo para o estudar. Tal parece ser o significado de um lacónico *pro-memoria* escrito pelo punho do humanista, numa das suas desordenadas miscelâneas: “Messer Ottaviano di messer Lactantio ha il libro di portughesi; quel da Ribera l’ha lassato.” Identificando *messer Lactantio* com Lattanzio Tolomei e vendo na designação *libro di portughesi* o título dado por Colocci a um cancioneiro da poesia trovadoresca galego-portuguesa, podemos conjecturar que o douto iesino registava uma mensagem para si próprio, a recordar-lhe que esse cancioneiro estava então (talvez por volta de 1525-1526) nas mãos de um seu conhecido, depositário ocasional a quem *quel da Ribera* o deixara [§ II] . Ora este personagem assim apelidado por Colocci deverá ser monsenhor António Ribeiro, clérigo bracarense, camareiro do papa Clemente VII e fiel servidor do famoso bispo de Viseu, D. Miguel da Silva, embaixador de Portugal junto dos papas Medici (1515-1525). As suas relações com os melhores espíritos da Roma culta da época (B. Castiglione, G. Rucellai, G. Trissino, J. Sadoletto, Lattanzio Tolomei e o próprio Colocci) estão solidamente documentadas.

Tudo aponta para a Cúria como o ambiente em que Colocci, não só terá tido acesso ao manuscrito ibérico que lhe serviu de modelo para a cópia dos cancioneiros *B* e *V*, como terá encontrado os copistas capazes de executar a obra. Certos dados materiais do cancioneiro *B* permitem conjecturar que este seria o manuscrito que Colocci destinou ao seu estudo. Os sinais de colaboração com os copistas, nomeadamente na transcrição dos primeiros capítulos da *Arte de Trovar* e os vestígios da atenta revisão da cópia (perceptíveis nas correcções,

cruzes, notas marginais e outras registadas numa espécie de “*errata-corrige*”), a numeração e ordenação dos cadernos, a escrita da maior parte das rubricas atributivas e a numeração das cantigas, são indícios claros de um projecto “filológico” [§ XI]. Interpretamos, por exemplo, a decisão de Colocci de guardar para si o trabalho de escrita dos nomes dos poetas e a iniciativa de numerar os textos (que não deveriam estar numerados no modelo) como preliminares para a compilação da *Tavola Colocciana*, que, em nosso entender, é o índice do Cancioneiro, elaborado, naturalmente, antes das mutilações que o códice veio a sofrer mais tarde [§ I]. O intuito comparativista do projecto colocciano torna-se evidente, quando observamos o conteúdo de um conjunto de “Notas provençais” escritas pelo humanista no fólio 1 (da numeração Molteni) e sobretudo quando analisamos o teor das apostilas marginais que acompanham os textos.

Estas notas, de carácter linguístico, métrico ou literário, informam-nos sobre o modo como Colocci lia as cantigas: anotando palavras e estruturas lexicais para as comparar com as correspondentes na língua comum italiana ou em algum dialecto, como o piceno; classificando versos, estrofes e tipos de ligação interestrófica, sempre tendo como pano de fundo a poesia de Petrarca e as Poéticas do Renascimento; estabelecendo ligações entre textos do próprio cancioneiro ou entre poesias galego-portuguesas e italianas. Por isso, a decifração e correcta interpretação destas notas requer um confronto que não incidirá apenas sobre outros cancioneiros – da lírica provençal, como o *libro limosino* atrás mencionado, ou da antiga lírica italiana, como o vetusto *liber siculorum* – mas também sobre outros apontamentos mais extensos acumulados em várias miscelâneas parcialmente autógrafas que, em companhia de outros manuscritos da sua riquíssima biblioteca, estão hoje na Biblioteca Apostólica Vaticana. Um interesse especial lhe devem ter merecido os cinco primeiros textos de *B* (os chamados “lais de Bretanha”), já que deles possuiu Colocci uma cópia separada (*V^o*) que, actualmente, faz parte de um volume também pertencente à Biblioteca papal (Gonçalves 1993e).

Ao humanista deve, portanto, a cultura portuguesa a existência dos dois cancioneiros mais ricos da sua antiga poesia, do índice de um desses cancioneiros e ainda um testemunho parcial com cinco desses textos. Significa isto que, sem a iniciativa de Colocci, o *corpus* da lírica galego-portuguesa estaria hoje reduzido às 310 cantigas conservadas anónimas

no *Cancioneiro da Ajuda*, às sete cantigas de Martin Codax transmitidas pelo *Pergaminho Vindel*, a uma tenção entre Vasco Martins de Resende e Afonso Sanchez copiada em dois apógrafos seiscentistas, *P* e *M* (Gonçalves 1993e) e a sete cantigas (das quais uma apenas iniciada) descobertas recentemente, sem nome de autor, no chamado *Pergaminho Sharrer* (Gonçalves 1993e), cuja atribuição a D. Denis só é possível por comparação com os cancioneiros *B* e *V*. Ignorariamos, por outro lado, as normas de poética dos trovadores, visto que a única *Arte de Trovar* conservada se encontra, precisamente, no códice *B*, em parte copiada pelo próprio Colocci. Por isso, podemos dizer, com Eugenio Asensio, que “o primitivo lirismo da Hispania ocidental é, de certo modo, um presente do Renascimento”: de um dos mais ilustres representantes do Renascimento italiano.

X

Atehudas ata a fiinda

1993

*À memória
de Don Ramón Piñeiro*

1. O NOME

No título IV da “Arte de Trovar”, o doutrinador medieval, depois de ter tratado superficialmente das dimensões das estrofes, do seu número e dos esquemas rítmicos que podem apresentar, passa a descrever alguns artifícios de versificação, dos quais o segundo consiste num modo particular de concatenação das cobras que se verifica em algumas cantigas. Ouçamos as palavras do tratadista:

Outrossy fezeron os trobadores algumas cantigas a que disinaron atehudas e estas poden seer tan ben de meestria come de refran. E chamaron-lhe atehudas por que conven que a prestomeyra palavra da cobra non acabe razon per sy mays ten a prima palavra da outra cobra que ven apos ela de entendimento e fara concluson. E toda a cantiga assy deve d’yr ata a fiinda et aly deve d’ensarrar e concluirir o entendimento todo do que antes non acabou nas cobras¹.

Quer isto dizer que o teorizador, não só declara, como justifica, a denominação que na época dos trovadores se dava às cantigas cujas estrofes não constituíam uma unidade semântica nem sintáctica, ligando-se umas às outras, da primeira à última, segundo um sistema de *enjambements* que anulava as pausas rítmicas. A palavra utilizada para designar estas cantigas é *atehudas* – adjectivo que os dicionários não registam, mas que E. Paxeco e J. P. Machado, na edição do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, identificam com o particípio passado do verbo *ater* (composto de *ter*), acrescentando a seguinte glosa: “*atehudas* = *atidas* (i.e. sustêm o entendimento)” (Paxeco/Machado 1949-1964: VIII, s.v. *atehudo* e I, 23-24). O adjectivo não aparece em nenhum outro lugar dos cancioneros. Mas, se para *ateúdo* não encontramos outras ocorrências, já para o particípio

1 Título IV, capítulo 3º: B, f. 4 r. Seguimos a leitura crítica de J. M. D’Heur em 1975a, mas conservamos a lição do códice “prima”, que concorre, no português arcaico, com “primeira”. Citamos da versão incluída em 1975b: 125, 127.

passado de *teer*, na mesma acepção de ‘segurar’, ‘reter’, ‘suster’ temos um exemplo na cantiga de Santa Maria nº 181, v. 38: “que fogindo non avia niun redêa têuda” (Mettmann 1959-1972: II, 203): e o sentido de ‘apegar-se’, ‘cingir-se’ é o que convém à forma reflexa do verbo *teer* no verso de Pero Mafaldo “por que me quígi teer à verdade” (Lapa: 388, nº 399, v. 16). Compreende-se, portanto, a razão do nome: nas cantigas *atehudas*, as estrofes estão ‘atidas umas às outras’, visto que o sentido do último verso da primeira cobra só se completa no primeiro verso da segunda, o do último verso da segunda continua-se no primeiro verso da terceira e assim por diante, até aos versos-remate, onde se deve concluir todo o entendimento. Ou seja: as cantigas com esta estrutura são *atehudas ata a fiinda*.

Ora, quando em 1904 D. Carolina Michaëlis, ao comentar a edição de Teófilo Braga da “Arte de Trovar” de *B* (Braga 1881a), afirmava que o Editor, “... não querendo restringir-se às partes legíveis, interpretou outras arbitrariamente, conservando palavras adulteradas, como: *cantigas a tehudas* em vez de *c. de atá-fiinda...*” (CA: II, 56), estava lançado o descrédito sobre a lição manuscrita – que Braga respeitara – e passava a impor-se, a injustificada correcção introduzida por Ernesto Monaci ao ler “...Outrossy fizeram os trovadores algumas cantigas a que chamaron Atefiindas... E chamaronlhe Atafiindas porque...” (Monaci 1886: 421). Foi, sem dúvida, a leitura do filólogo romano a influenciar C. Michaëlis e, antes dela, Henry Lang (1972 [1894]: CXXXI-CXXXII) e, mais tarde, J. J. Nunes (*amigo*: I, 427-28) e Rodrigues Lapa, ao qual pertence a significativa observação: “O terceiro [capítulo] versa sobre as cantigas de *atá-fiinda*, que T. Braga persistia em chamar erroneamente *ateúda*” (Lapa 1981: 224). Deste modo, apesar de, já em 1956, Celso Cunha, num lúcido artigo sobre a versificação da poesia lírica medieval incluído no *Dicionário de Literatura*, ter invocado a justeza da designação *cantigas ateúdas* (acrescentando, é certo, conciliadoramente: “que alguns preferem chamar *de atá-fiindas*” (Cunha 1969: I, 554), não foi a primeira denominação (defendida também por E. Paxeco e J. P. Machado 1949-1964: I, 23-24 e Elza Paxeco 1974: 54) que teve sucesso, mas a segunda. Será, por isso, pertinente recordar que as cantigas caracterizadas pelo processo de ligação interestrófica descrito na “Poética” de *B* se devem chamar *cantigas ateúdas* e não “cantigas de *ata-fiinda*” ou “*atá-fiindas*”: o que significa regressar ao nome adoptado na época dos trovadores (como, aliás, fez J. M. D’Heur (1975a: 154) e, mais recentemente, Giuseppe Tavani; 1993: 28), deixando de lado o nome que a crítica moderna criou a partir do *interpretamentum*.

2. DO NOME À COISA

A interpretação das normas a que deviam obedecer os trovadores quando compunham cantigas ateúdas não suscita problemas de maior: as pausas estróficas não devem coincidir com as pausas sintácticas, as cobras ligam-se umas às outras, e este processo de ligação estrófica pela continuação da frase na cobra seguinte deve ser mantido até à fiinda, na qual se completa todo o sentido. O último preceito pressupõe, naturalmente, o conhecimento do que é a fiinda: daí que, no capítulo seguinte (o quarto deste título), o doutrinador nos diga que

as fiindas son cousa que os trobadores sempre husaran de poer en acabamento de sas cantigas pera concludiren e acabaren melhor en elas as razones que disseron nas cantigas [...] E esta fiinda poden fazer de hua, ou de duas, ou de tres, ou de quatro palabras².

O exagero da afirmação “*sempre husaram de poer*” aparece matizado, mais adiante, com o reconhecimento de que alguns trovadores fizeram cantigas sem fiindas, mas a opinião do tratadista é que a fiinda “*é mais comprimento*”. Parece, portanto, que os dois elementos estruturadores da cantiga ateúda são o *enjambement* interestrófico e a fiinda: o primeiro produz a continuidade do discurso e o segundo permite o seu acabamento. Não há ateúda sem encavalamento interestrófico: o princípio da autonomia sintáctica e rítmica característica da cobra românica é aqui abandonado, dando lugar a uma interdependência completa das estrofes. Em termos práticos, poderemos dizer que, numa edição crítica, o leitor identificará as cantigas ateúdas, ou pela total ausência de pontuação no fim das cobras, ou pela presença de sinais que indicam apenas uma débil inflexão suspensiva (como a vírgula e os dois pontos) e que, uma vez reconhecida esta particularidade prosódica, o mesmo leitor esperará encontrar uma fiinda em que se complete a frase que ficou suspensa na última estrofe. Mas será a existência da fiinda obrigatória e indispensável na cantiga ateúda? Da resposta a esta pergunta dependerá, por um lado, a ideia do número de ateúdas na lírica galego-portuguesa e, por outro, a compreensão dos motivos que levaram os trovadores peninsulares a escolher um processo de elaboração estrutural tão avesso ao conceito românico de estrofe. Concomitantemente, tornar-se-á possível analisar as soluções a que

2 Título IV, capítulo 4: B, f. 4 r. (D’Heur 1975a: 129 e 131).

recorreram os autores de ateúdas para dar acabamento a um discurso aparentemente condenado a não ter fim lógico-sintáctico.

3. O NÚMERO

No estudo que dedicou a esta “forma original da antiga poesia portuguesa”, Wilhelm Kellermann (1966) refere a existência de vinte e quatro “cantigas de ata-fiinda” (designação usada ao longo de todo o artigo), enumera-as e põe em evidência: 1º) que a forma preferida por este tipo de composições é a de refran (vinte e duas cantigas de refran contra duas de *meestria*); 2º) que o género que conta com maior número de ateúdas é a cantiga de amor (dezanove cantigas de amor contra cinco de amigo): Kellerman não põe em destaque, mas deveremos concluir que o género *escarnho* recusou esta estrutura; 3º) que o início anafórico das estrofes é a “forma normal” das cantigas ateúdas (são dezoito as ateúdas cujas estrofes, incluindo a fiinda, começam com as mesmas palavras). A exactidão destes dados e o brilho da interpretação proposta pelo ilustre filólogo apresentam-se de tal maneira evidentes, que ninguém (que nós saibamos) contestou ou ampliou as suas conclusões, nem mesmo as numéricas.

Percorrendo, no entanto, todo o acervo trovadoresco, em busca de elementos que permitissem descobrir o modo como os poetas puseram em prática o conceito de ateúda explanado na “Arte de Trovar” e perceber o lugar que concederam às irregularidades, pareceu-nos que os exemplos de ateúdas nos Cancioneiros são bastante mais numerosos. Este ponto de vista vai constituir o núcleo central da nossa comunicação.

Começaremos por destacar que a premissa admitida por Kellermann para a quase totalidade das ateúdas é que esta estrutura se realiza através da combinação de três fenómenos poéticos: o *enjambement* de estrofe para estrofe, o refran e a fiinda. Se o segundo pode faltar (e falta, de facto, nas duas ateúdas que apresentam a forma da *meestria*), quanto aos outros dois, a sua ocorrência não sofre excepção no *corpus* considerado pelo referido estudioso. Tal premissa encontra plena justificação nas palavras do tratadista medieval.

Convirá, porém, não esquecer que a existência de uma norma reconhecida implica a existência de desvio relativamente à norma. A advertência foi já feita pelo último editor da “Arte de Trovar” galego-portuguesa (J. M. D’Heur) a propósito do papel determinante que as exigências e constrangimentos enunciados pelo anónimo teorizador ao longo dos vários capítulos têm na sua poética (1975a: 161). Vimos já que, no capítulo reservado às fiindas, o próprio tratadista admite

que, embora as fiindas sejam “cousa que os trobadores sempre husaron de poer en acabamento de sas cantigas”, “taes i ouve que as fezeron sen fiindas”. Ora, sabendo nós que, na realidade, o número das cantigas com versos-remate não passa de aproximadamente um quarto do total (Tavani 1990: 92), afigura-se lícito supor que, também quanto ao obrigatório encadeamento das cobras “ata a fiinda”, a preceptiva da “Arte de Trovar” não correspondesse inteiramente à real prática dos trovadores e que o tratadista tivesse omitido uma referência às exceções. Isto é: a “conclusion do entendimento” das cantigas de estrofes ateúdas nem sempre exigiria a presença de uma fiinda, já que esta estrofe menor poderia tornar-se desnecessária, quando o entendimento ficasse completo nos versos finais da última cobra e, conseqüentemente, as composições com esta particularidade seriam também designadas *atehudas*. Vejamos alguns exemplos.

Sete cantigas que consideramos ateúdas, apesar de não terem fiinda, apresentam uma característica comum: sendo todas elas de refran de dois versos, a articulação do sentido por encaivamento de estrofe a estrofe não é exigida pela sintaxe dos versos do estribilho (à frase que eles contêm não falta qualquer elemento essencial), mas a ligação gramatical do último verso do refran com o início da estrofe seguinte torna-se necessária, porque as primeiras palavras ou todo o primeiro verso desta cobra não podem integrar-se, nem sintática nem semanticamente, nela. E é precisamente esta característica que possibilita o acabamento da *razon* destas cantigas sem a presença de uma fiinda. Com efeito, em todas, o sentido fica completo com a última ocorrência do refran. Na cantiga de Johan Soarez Coelho *Senhor, por Deus que vos fez parecer* (CA: I, 337, nº 169), por exemplo, a comparação amplificante “vos amo mais ca min nen al” completa-se, no primeiro verso das estrofes II e III, com a enumeração de um terceiro elemento que, na segunda estrofe, é “nen ca os olhos meus” e, na terceira, “nen ca outr’omen”; mas a interrupção do *incrementum* no fim da cantiga, não só não impede o completamento do sentido, como toma agora mais perceptíveis os efeitos fônicos e semânticos da cadeia constituída pela seqüência ...*al* ...*mal* ...*al*. Idêntico o caso do texto *Vy eu donas, senhor, en cas d’el rey* (Nunes amor: 357-58, nº 176) de Johan Ayras de Santiago, cuja estrutura *ateúda* não passou despercebida ao mais recente editor do poeta compostelano: comparando a cantiga em apreço com a de Men Rodriguiz Tenoyro (?) *Senhor fremosa, creede per mi* (CA: I, 439, nº 226), observa José Luís Rodríguez que esta “presenta como la de Joan Airas el encabalgamiento del último verso del refran sobre el primero de la estrofa siguiente, mediante además la misma expresión comparativa: *come vós*

[...]” e que, apesar de nem um nem outro dos textos ter fiinda, o sentido do último refran não fica truncado, porque “la comparación queda convertida en mera intensificación” (1980: 73). Perfeita ateúda sem fiinda nos parece outra cantiga do mesmo Men Rodriguiz, *Quando m’eu mui triste de mia senhor* (CA: I, 440-41, nº 227), também com *enjambement* interestrófico e repetição anafórica no v. 1 das estrofes II e III: a ausência de uma fiinda não deixa o sentido suspenso, já que a *exclamatío* final adquire valor absoluto. O mesmo acontece na cantiga *Des quand’eu a minha senhor entendi* (CA: I, 591, nº 294), de Vasco Rodriguez de Calvelo, e nas de Pay Gomez Charinho *Senhor, sempr’os olhos meus* (Nunes amor: 253-54, nº 123) e *Hũa dona que eu quero gran ben* (Nunes amor: 244-45, nº 119): nesta última, viu Stephen Reckert um exemplo da arte de repetir o refran *ipsis verbis*, variando o sentido. Com efeito, o refran

mar nen terra, nen prazer, nen pesar
nen ben, nen mal non mh-a poden quitar

que nas estrofes I e II se referia à *dona* e, por isso, se completava logicamente com as palavras iniciais do primeiro verso das estrofes seguintes, *do coraçõ*, na terceira estrofe dispensa este complemento, porque passa a referir-se a *coita*, significando que nada pode libertar o sujeito do pior sofrimento que existe (Reckert 1976: 13-16).

Neste número das ateúdas sem fiinda, poderão ser incluídas também a cantiga de Estevan Fayan *Senhor fremosa, des que vos amei* (CA: I, 888, nº 457) e a de Martin Moxa *Por vós, senhor fremosa, poys vos vy* (Nunes amor: 294-95, nº 144), ambas de refran. O tipo de *liaison* interestrófica que se verifica no texto de Estevan Fayan não se apresenta imediatamente perceptível, apesar de se realizar através de uma vistosa anáfora. É que o sintagma *vós sabedes* tem, nas estrofes II e III, uma dupla função: se, por um lado, completa o pensamento do segundo verso do refran (“en que fezess’eu i pesar a quen / *vós sabedes*”), por outro, constitui o arranque para o prosseguimento do discurso na estrofe em que está inserido: “*Vós sabedes* no vosso coraçõ / que vos fez el muitas vezes pesar” (estr. II); “*Vós sabedes* que ben vos estará / de vos servir o que vos mereceu” (estr. III). A exigência de uma fiinda, eventualmente iniciada com a mesma anáfora, foi notada por D. Carolina que, para obviar a esta deficiência e dar um remate à cantiga, substituiu a última palavra do refran, *quen*, por *alguen*. Mas esta dificuldade não obsta a que consideremos o texto de Estevan Fayan como uma verdadeira ateúda. Tal

como o de Martin Moxa, acerca do qual L. Stegagno Picchio refere a hipótese de leitura “a strofe aperte” sugerida pela edição de Nunes (*amor*: 295, nota ao v. 18), negando, todavia, essa possibilidade interpretativa (Stegagno 1968: 124). Ora, quanto a nós, a leitura da cantiga com refran aberto sintacticamente ao corpo da estrofe seguinte é, não só possível, mas a única que dá conta da construção poética realizada por Martin Moxa: cada uma das três estrofes começa com as mesmas palavras, *Por vós*, mas, enquanto na primeira cobra este sintagma apenas deve funcionar como complemento da oração principal (“*Por vós... / me faz viver coytrado sempr’Amor*”), nas estrofes subsequentes passa a ter duas funções, já que explicita, simultaneamente, o *mal* que vem ao sujeito por amar a senhor (“... o mal que m’en ven / *por vós...*”) e o pesar que o sujeito experimenta porque o seu amor *pesa* à senhor (“*Por vós*, a que pesa de vos amar, / aly me pesa de vos ben querer”). Desta ambiguidade gramatical participam também alguns morfemas repetidos simetricamente ao longo da cantiga e essa característica confere aos últimos versos um sentido completo, que dispensa a presença de fiinda.

No seu estudo, Kellermann observou que a cantiga de mestria, pela sua natureza “discursiva”, deveria constituir a forma mais adequada para a cantiga ateúda, mas que, paradoxalmente, se contavam apenas duas cantigas de *meestria* entre as vinte e quatro ateúdas da sua lista (1966: 1204-1205). Embora a observação seja fundamentalmente correcta, julgamos poder acrescentar algumas outras. Duas são cantigas de amor constituídas por três cobras de seis versos, desprovidas de fiinda. Em *Se eu, amigos, hu he mha senhor* (Nunes *amor*: 523-24, nº 263), de Johan de Gaya, as três estrofes apresentam-se ligadas, não só pela rima (*capcaudadas*³), mas por *enjambement* de estrofe a estrofe: o complemento directo da forma verbal *conven* com que termina a primeira estrofe encontra-se no início da segunda (*que moyra*), tal como o complemento de *servir* se encontra no começo da III estrofe (*ela*). Mas, na forma da *meestria*, para que o sentido

3 A informação de D’Heur (1975a: 154, nota 15) “Une liste de *cantigas atehudas* figure dans le répertoire de M. Tavani, pp. 318-19. Dans ces chansons, on aura reconnu les *coblas capcaudadas* des arts poétiques occitans”, não corresponde à realidade. As cantigas formadas por coblas capcaudadas são cerca de 270, enquanto as cantigas *atehudas*, mesmo no inventário alargado, não chegam a 50. Sendo o tipo de ligação que caracteriza as cantigas ateúdas de natureza sintáctico-semântica e o que define as coblas capcaudadas de natureza rímica, uma coincidência entre estas duas estruturas não estaria no horizonte dos trovadores galego-portugueses; e, como a forma preferida pelas cantigas ateúdas é a do refran e a das coblas capcaudadas a da *meestria*, de facto só três das 43 ateúdas (Afonso Sanchez, *Muytos me dizen que servy doado*, Johan de Gaya, *Se eu, amigos, hu he mha senhor* e Roy Queymado, *Nostro Senhor, e ora que serâ*) são em coblas capcaudadas.

não ficasse suspenso, bastaria que a estrutura sintáctica dos últimos versos não exigisse outro encavalamento: e assim poderia suceder na composição de Johan de Gaya. Se a falta da fiinda é originária (e não devida a acidente da tradição, como parece indicar a situação manuscrita em *B*⁴), podemos dizer que os sucessivos encavalamentos de verso a verso conduzem o discurso final a uma pausa determinada pela dolorosa verificação

.....e meu gran ben querer
e meu serviço tod' é seu pesar⁵

A outra cantiga de *mestria* a que nos referimos é de D. Denis, *Senhor fremosa, vejo-vos queixar* (Nunes *amor*: 184-185, nº 91): a terceira cobra acaba com um verso perfeitamente autónomo que, por isso, constitui de *per si* o acabamento da *razon* e, assim sendo, a fiinda não faz mister.

E não são as únicas. No mesmo conjunto das cantigas de mestria ateúdas poderá ter cabimento a cantiga de amor de Roy Queymado *Nostro Senhor, e ora que será* (CA: I, 274-75, nº 135), formada por coblas capcaudadas duas a duas, com dobre nos versos 1, 4 e 7, à qual nem sequer falta a fiinda. A dependência sintáctica entre o último verso das estrofes I, II e III e o primeiro verso das subsequentes é óbvia; mas a ligação entre a quarta cobra e a fiinda (embora não impossível e mesmo bastante provável) encontra alguma resistência na leitura proposta por C. Michaëlis para os versos finais da estrofe e certamente por isso Kellermann excluiu esta cantiga do número das ateúdas, apesar da nota da editora “especimen das cantigas de atafiinda” (CA: I, 275, nota IV).

A autonomia da fiinda não nos parece, todavia, elemento decisivo para que uma cantiga com todas as estrofes encadeadas não seja ateúda, até porque a falta da *liaison* entre a estrofe final e o remate pode ser apenas aparente. Por isso, consideramos também ateúdas algumas cantigas em que a ligação sintáctico-semântica se apresenta menos perceptível. Por exemplo, na cantiga de Johan Mendiz de Briteyros *Eya, senhor, aque-vos min aqui* (Finazzi 1979: 86), a oração temporal “poys m'eu for”, embora pertencendo logicamente à frase do primeiro

4 No *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, fl. 301 vº, o copista, após a terceira estrofe (à qual falta a última palavra), deixando uma linha branca de separação, escreveu as palavras *Pero amig' ey eu*, que bem poderiam, como sugere Nunes, “fazer parte de uma fiinda” (Paxecol Machado 1949-1964: I, 523).

5 No último verso, Nunes leu: “e meu serviço tod(o) [é] seu pesar”.

verso da fiinda, completa ao mesmo tempo o pensamento dos versos finais da estrofe III:

III
 e, mha senhor, pero que m' é muy greu,
 nulh'ome nunca mh-o estrayará

Fiinda E, poys m'eu for, mha senhor, que será?

E na cantiga de amigo *Conselhou-mi ùa mia amiga* (Nunes *amigo*: 184-185, nº 204), de Johan Vasquiz de Talaveyra, o primeiro verso da fiinda, repetindo *ipsis verbis* o segundo verso do refran, adquire a função ambígua de complementar o sentido deste e iniciar a ideia contida naquela:

III
 e Deu-la leixe d'esto mal achar
 e a min nunca mi mostre prazer,
 se eu nunca por amiga tener
 a que mi a mi atal conselho der.

Fiinda A que mi a mi atal conselho der
 filhe-xo pera si, se o quiser.

Ao passo que na cantiga de romaria *Madr', enviou-vo-lo meu amigo*, de Martin Padrozelos (Nunes *amigo*: 412, nº 454), e na cantiga de amor *Meus amigos, pese-vus do meu mal*, de Vasco Rodriguez de Calvelo (*CA*: I, 593-94, nº 296), que também são de refran, temos duas ateúdas com fiinda sintacticamente independente.

Já dissemos que Kellermann não identificou nenhuma cantiga ateúda entre as mais de quatrocentas do género escarnh'e mal dizer. Em verdade, como seria de esperar em textos mais acentuadamente narrativos, não faltam exemplos de *enjambement* interestrófico, mas a ligação raramente abrange a totalidade das estrofes. Duas excepções merecem, porém, ser analisadas. Uma é a cantiga de D. Denis *Disse-m'oj'un cavaleiro* (Gonçalves 1991b: 71 [§ VI: 208]), cujo refran, monóstico, se liga sintacticamente ao primeiro verso das estrofes subsequentes, originando um discurso que começa no v. 5 e, com breves pausas que nunca

coincidem com a pausa estrófica, se estende até ao fim da cantiga. Como os textos até agora analisados, também esta ateuída se apresenta sem fiinda, talvez porque, na última cobra, o refran reforça o tom sentencioso que o caracteriza, carregando-se de alusões bíblicas e constituindo um remate de efeito surpreendente.

Contemporâneo de D. Denis, Estevan da Guarda deixou na cantiga *Bispo, senhor, eu dou a Deus bon grado* (Lapa: 177-78, nº 110) um interessante exemplo de ateuída de mal dizer, à qual nem sequer falta a fiinda. Mas, como o encavalgamento de estrofe a estrofe se não deixa entender “ligeiramente”, nenhum dos editores do texto admitiu (através da pontuação) a possibilidade de ler a cantiga com as estrofes ‘atidas’ umas às outras. E, contudo, essa é a interpretação que melhor convém ao sentido global da sátira de Estevan da Guarda, inteiramente centrada sobre o equívoco entre *privado* substantivo, isto é, ‘favorito’ e *privado* adjectivo verbal, isto é, ‘despojado’. O efeito da invenção pode imaginar-se: habituado à coincidência entre o fim da frase e o fim da estrofe, o ouvinte daria ao último verso da estrofe I a significação mais banal: ‘rogo a Deus que sejas favorito do Rei’; mas, em vez de fazer uma longa pausa na palavra *privado*, o intérprete levantaria de novo a voz e entoaria o primeiro sintagma da cobra seguinte, *Do bispado*: surpreendido, o nosso ouvinte só então compreenderia que o verdadeiro sentido da primeira estrofe não se encontra completo nela, transita para o início da segunda: ‘rogo a Deus que sejas despojado do bispado e de tudo quanto tendes’. Idêntico o expediente sintáctico-semântico na passagem da segunda para a terceira estrofe: a frase “...fio, por Deus, que *privado* seredes”, pertencente à segunda cobra, significa em sentido absoluto ‘...por Deus, confio em que sereis favorito do Rei’, mas o seu real significado depende das palavras iniciais da terceira estrofe, “Per este Papa”, as quais funcionam como agente da passiva de “seredes privado”. Quanto ao encavalgamento entre o verso final da estrofe III e a fiinda, o seu entendimento não oferece dificuldade: ‘vós sereis despojado / deste vosso benéfico’⁶. Com esta leitura (já sugerida por Filgueira Valverde; 1992: 212-13), a poesia em nada difere das ateuídas com fiinda que constituem a lista de Kellermann.

E o inventário talvez se amplie, se tivermos em conta um dado material a que já atrás aludimos, ao falar da cantiga de Johan de Gaya, *Se eu, amigos, hu*

6 Embora o sentido seja claro, a disposição dos versos da fiinda não é a mesma nos dois editores (Lapa: 177-78, nº 110 e Paganí 1971: 120) e a destes difere ainda da que supõe Tavani (*Rep*: 161: 133).

he mba senhor: referimo-nos a lacunas, provavelmente, devidas às vicissitudes da transmissão escrita, concretamente, à eventual perda das fiindas de algumas composições. A hipótese foi já formulada por Celso Cunha, no seu estudo sobre “As *fiindas* das cantigas de Paay Gomez Charinho” (1982: 221-32). Das vinte e oito poesias deste trovador, dez terminam com fiinda, e C. Cunha, depois de as enumerar, comenta: “e outras mais (CV 394 - CBN 810; CV 396 - CBN 812) deveriam possuir, na forma originária, tais versos-remate” (1982: 227). Entre as dez que os cancioneiros transmitiram com fiinda, três têm sido unanimemente consideradas ateúdas; das duas que a deveriam possuir na forma originária, incluímos já a primeira referida pelo filólogo brasileiro (*Hũa dona que eu quero gran ben* = CV 394 - CBN 810) no grupo das ateúdas de refran, sem fiinda, em que os trovadores, mediante um artifício retórico, obtiveram um elegante *acabamento de rason* sem terem de acrescentar qualquer verso-remate. Mas, para a segunda cantiga referida por C. Cunha (*Senhor fremeosa, tan de coraçom* (Nunes amor: 246-47, nº 120) = CV 396 - CBN 812), caracterizada por uma estrutura também vistosamente ateúda, a hipótese mais provável é que se trate de tradição lacunosa, isto é, que, na origem, a cantiga terminasse com uma fiinda, já que o complemento *morrer*, que se repete anaforicamente nas estrofes II e III, é exigido pela sintaxe do refran, cuja última oração ficaria “suspensa”, sem o “transporte” para o primeiro verso de uma unidade métrica conclusiva.

4. AS ORIGENS

Feito o levantamento dos textos (que, de modo nenhum, se considera exaustivo nem isento de subjectividade), convirá retomar alguns dados que possam esclarecer o problema das motivações e dos antecedentes desta inovação rítmica. Primeiro elemento a tomar em consideração, a cronologia dos autores. A pertença da maioria à nobreza da época de Afonso X de Leão e Castela e de Afonso III de Portugal (segunda metade do século XIII) é incontestável, mas é necessário não perder de vista, por um lado, que Roy Gomez o Freyre é bastante anterior⁷ e, por outro, que D. Denis e os poetas da sua corte (Afonso Sanchez e Estevan

⁷ A colocação das duas cantigas no cancionero *B*, as hipóteses formuladas por D. Carolina Michaëlis (*CA*: II, 529) e a investigação histórica mais recente permitem supor que Roy Gomez fosse cavaleiro de uma ordem militar e tivesse vivido no primeiro quartel do século XIII. Se for o “Rodrigo Gomez, freire da ordem de Avis, que testemunha a doação, pela rainha D. Mafalda, filha de D. Sancho I, dos seus bens em Seia à mesma ordem em 1215...” (Oliveira 1992: 567-68), podemos considerá-lo um dos trovadores mais antigos.

da Guarda, por exemplo) pertencem ao último período do trovadorismo peninsular. A estrutura ateuída foi, portanto, manejada por trovadores de diversa cronologia, proveniência e ambiente cultural, desde a primeira geração até à última.

Se Roy Gomez o Freyre foi o primeiro a compor uma cantiga ateuída⁸, a invenção aparece ligada à forma da *meestria*, e não à de refran, como se poderia supor, atendendo aos números. E o mais interessante é que a Roy Gomez pertence outra cantiga de *meestria*, *Oimais non sei eu, mia senhor* (CA: I, 667-68, nº 334), formada por quatro coblas (mas sem fiinda), que seria uma perfeita ateuída, se o encavalgamento sintáctico que une as estrofes duas a duas não faltasse entre a segunda e a terceira cobra. Será então pertinente e porventura compensador analisar mais de perto a estrutura formal destas duas cantigas, começando pela ateuída *imperfecta*. Esta compõe-se de trinta e dois octossílabos agudos agrupados em quatro oitavas bipartidas, cuja primeira parte constitui uma quadra de rima oposta (abba), sendo a segunda quadra resultante da sucessão de dois dísticos emparelhados (ccdd).

Octossílabo e dístico emparelhado: dois elementos que caracterizam a estrutura dos mais antigos poemas narrativos franceses, cuja peculiaridade, segundo Paul Meyer, é a coincidência entre construção das frases e construção dos *couplets*: “Une phrase peut être complète en un couplet, comme elle peut s’étendre sur deux ou plus, mais toujours elle se termine avec le second vers du couplet, jamais avec le premier” (Meyer 1894: 6). A coesão dos dois versos emparelhados faz com que, num poema como o *Saint Léger* construído em estrofes de seis versos, cada estrofe constitua “une unité de forme et de sens” na qual cada um dos três *couplets* delimita “une proposition complète sans enjambement d’un couplet à l’autre” (Meyer 1894: 7). A unidade sintáctica da estrofe é, aliás, como já atrás dissemos, a característica de toda a poesia românica das Origens. Caberá aqui recordar a afirmação de Theodor Elwert: “Le seul principe reconnu et la seule habitude véritable, qui règnent depuis les temps les plus anciens, sont que la strophe forme une unité syntaxique. La phrase s’achève avec la strophe” (1965: 141).

Ora, a estrofe da cantiga de Roy Gomez infringe drasticamente este princípio: a frase começada na I cobra completa-se na estrofe II através de um *enjambement* que liga a oração coordenada “e non m’ei end’a quitar” a um dos seus termos acessórios, o adjectivo adverbial “entanto com’eu vivo for”; na *liaison*

⁸ Trata-se da cantiga *Pois eu d’atal ventura, mia senhor* (CA: I, 665-66, nº 333).

entre as estrofes III e IV, a força da quebra sintáctica é ainda mais intensa, porque as palavras implicadas fazem parte de uma locução verbal “pude / viver”.

Quebra sintáctica: o fenómeno traz novamente à memória o estudo de P. Meyer sobre o “couplet de deux vers” e a passagem da unidade tradicional do *couplet* à “*brisure du couplet*” (Meyer 1894: 17): uma inovação que, segundo o autor, começa a desenhar-se na segunda metade do século XIII, mas que atinge o seu significado decisivo com Chrétien de Troyes. A motivação desta mudança foi já sintetizada por Jean Frappier (1965), precisamente ao analisar os efeitos da “*brisure du couplet*” no poema *Erec et Enide*: tratava-se de libertar a sintaxe da monotonia do ritmo par e, conseqüentemente, permitir que os movimentos da expressão não estivessem submetidos aos constrangimentos da pausa rítmica.

A poesia que escolhemos para uma reflexão sobre os antecedentes da cantiga ateúda não é, naturalmente, um poema narrativo em “*couplets de deux vers*”, embora os quatro últimos octossílabos de cada estrofe formem dois dísticos emparelhados: mas será despropositado estabelecer um nexo entre a “*brisure du couplet*” dos poemas franceses e a quebra da estrofe das cantigas ateúdas galego-portuguesas, cuja estrutura se baseia no *enjambement* interestrófico? A nossa suposição é que a forma da cantiga ateúda representa uma novidade técnica relativamente ao conceito de autonomia da estrofe, semelhante à novidade representada pela “*brisure du couplet*” relativamente à antiga unidade da estrofe de dois versos. E as intenções não terão sido diferentes. Na cantiga ateúda de *meestria*, onde a inovação terá sido primeiramente experimentada – e a nós parece normal que assim tivesse acontecido, já que a *meestria* era a forma mais adequada a demonstrações de habilidade técnica –, o trovador visaria obter a ligação das frases umas às outras de modo a ampliar o pensamento e a causar surpresa no ouvinte habituado à coincidência entre ritmo e sintaxe. Mas, se a invenção poderá andar ligada à cantiga de *meestria*, a sua maior incidência e o aproveitamento mais original dos seus efeitos manifestam-se na cantiga de refran, com trinta e seis exemplos, dos quais apenas três apresentam refran monóstico e todos os outros refran de dois versos de rima emparelhada, diferente das rimas da estrofe. Será este um dado irrelevante? Cremos que não.

Sensíveis à banalidade da fórmula estrófica mais frequentemente aplicada nas cantigas de refran – um tetrástico de rima oposta (abba) ou alternada (abab) seguido de um dístico monorrimo (C C) com função de estribilho –, os trovadores viram na abertura sintáctica do refran à estrofe seguinte um meio de obliterar os efeitos da repetição (intrínseca à natureza do refran) e da monotonia

do ritmo par (característica do refran de dois versos monorrimos). A ligação sintáctica do estribilho ao corpo das estrofes seguintes tornava a cantiga de refran menos de refran, possibilitando a obtenção de efeitos retóricos inesperados (a anáfora é o mais visível, mas já foram referidas outras figuras como o equívoco e a prolepse com a sua carga de ênfase). E, se o cavalgamento do refran *ata a fiinda* aparece como a forma normal da cantiga ateúda, a falta dos versos-remate não seria sentida como prova de menos capacidade técnica, já que só um refran com características sintácticas especiais podia integrar-se na sintaxe do verso inicial das estrofes subsequentes e, ao mesmo tempo, dispensar o *enjambement* sobre uma fiinda, por ter, em si mesmo, virtualidades de fechamento do discurso.

5. POESIA E MÚSICA

O frequente uso do encavalgamento verso a verso e estrofe a estrofe na lírica galego-portuguesa foi notado logo em 1863 por Diez (1863: 101-102), e os exemplos por ele aduzidos incluem três cantigas ateúdas de D. Denis – que Diez, naturalmente, não designa por este nome (a “Arte de trovar” só viria a ser conhecida em 1880). Mas Diez não parece ter sido sensível aos efeitos estilísticos do encadeamento das estrofes na cantiga ateúda. Ele tinha presente a relação entre poesia e música e sabia que, por causa da componente musical, a quebra sintáctica fora pouco praticada pelas trovadores provençais⁹. Por isso, esta particularidade da lírica galego-portuguesa poderia, em seu entender, dar ocasião para se duvidar de que as *cantigas* fossem realmente destinadas ao canto. No estado actual dos nossos conhecimentos, não só podemos afastar essa dúvida genérica (basta invocar o testemunho do *Pergaminho Vindel*¹⁰ e do *Pergaminho Sharrer*¹¹), mas afirmar que as cantigas ateúdas eram também cantadas, visto que

9 Alguns poetas de língua *d’oc* e *d’oïl* usaram também *enjambements* interestróficos (Billy 1989: 2, nota 1, onde vêm citados textos de Peire d’Alvernha, Bertolome Zorzi, Guiraut d’Espanha, Raimbaut d’Aurenga e Cerverí, entre os *trovadors* e de Blondel de Nesle, Colin Muset, Lambert Ferri e Thibaut de Blaison, entre os *trouvères*), mas a *liaison*, normalmente, não abrange mais de duas estrofes.

10 Como se sabe, no chamado *Pergaminho Vindel* (= Ms 979 da Pierpont Morgan Library, de Nova Iorque), seis das sete cantigas de Martin Codax têm notação melódica. Sobre este importante testemunho musical da lírica galego-portuguesa, veja-se M. Pedro Ferreira 1986.

11 Com a designação *Pergaminho Sharrer* referimo-nos a uma folha de pergaminho pertencente ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo, descoberta em 1990 pelo Professor H. L. Sharrer na capa de um livro do Cartório Notarial de Lisboa (Casa Forte, nº 7-A, Caixa 1, Maço 1, Livro 3), na qual se encontra o texto, muito lacunoso, de sete cantigas de amor de

as catorze que se encontram no *Cancioneiro da Ajuda* exibem o espaço branco para a notação musical da primeira estrofe e três delas trazem até os versos da fiinda dispostos de modo a receberem notação própria, isto é, diversa da das estrofes¹².

Como seriam cantadas? Uma vez que nos dois testemunhos musicais da lírica profana se não encontra nenhuma cantiga ateúda, haverá que procurar analogias na única coleção de cantigas que, derivando da mesma tradição trovadoresca, chegaram até nós com o *som*. Estamos a referir-nos às *Cantigas de Santa Maria*, cujo texto de abertura (“Introdução” na edição de Mettmann; 1959-1972: I, 101), no qual se faz a apresentação do Autor *Don Affonso de Castela* (vv. 1-18) e do *livro* (vv. 19-28), exhibe a estrutura de uma ateúda de *meestria* constituída por sete quadras de rima abab, todas ligadas por *enjambement*. Tanto os *loores* como as narrativas de milagre, oferecem, aliás, vários casos de *liaison* interestrófica (quase sempre limitada a grupos de estrofes¹³). Entre os *loores*, sobressai o n.º 240, verdadeira ateúda sem fiinda, cujo refran cavalga sobre o primeiro verso das sucessivas estrofes, mantendo o mesmo início anafórico em todas elas (Alvar/Beltrán 1985: 61). Convirá, no entanto, assinalar (como já por outros foi feito) que não é este o tipo de *enjambement* geralmente praticado nas *Cantigas de Santa Maria*: nas narrativas de milagre (das quais se podem citar os números 81, 124, 153, 181, 276), o encavalgamento de estrofe a estrofe não se realiza “a través del estribillo, sino prescindiendo de él” (Alvar/Beltrán 1985: 61)¹⁴.

D. Denis com a respectiva notação musical (também muito deteriorada) (Sharrer 1993 e Ferreira 1993).

- 12 As *cantigas atehudas* que, no *Cancioneiro da Ajuda*, apresentam espaço para a música da fiinda são: *De morr' é o mal que me ven*, de Fernan Gonçalvez de Seavra (*CA*: I, 419, n.º 216), *Quand'eu, mia senhor, convusco falei*, de Pero Barroso (*CA*: I, 429, n.º 222) e *Nostro Senhor, e ora que será*, de Roy Queymado (*CA*: I, 274-75, n.º 135). Sobre as fiindas do *Cancioneiro da Ajuda* que deveriam ter música própria, ver M. Ana Ramos 1984.
- 13 Estão neste caso, por exemplo, as cantigas n.º 102, 107, 118, 225 e 379 da edição de Mettmann (1959-1972).
- 14 A mesma observação é feita por D. Billy a propósito do texto de Guiraut d'Espanha (*BdT*: 244, 3): o *enjambement* entre a III estrofe e a *tornada* “plaide contre l'hypothèse de reprise du *respos* après chaque couplet” (1989: 2, nota 1).

Em síntese, são estas as nossas conclusões:

- 1^a) A estrutura da cantiga ateúda, na forma mais comum, assentava na ligação sintáctica entre todas as estrofes, incluindo a fiinda, mas a fiinda podia faltar ou ser sintacticamente independente.
- 2^a) A *liaison* interestrófica nem sempre se apresenta imediatamente perceptível, porque os trovadores combinaram este artifício com figuras de retórica (como a prolepse, o hipérbato e a equivocatio), criando assim uma sintaxe ambígua.
- 3^a) O número das cantigas ateúdas excede significativamente o que foi indicado por Kellermann, passando, na presente abordagem, de 24 para 43, com a seguinte distribuição por géneros: 34 cantigas de amor, das quais 6 de *meestria* e 28 de refran; 7 cantigas de amigo, todas de refran; 2 cantigas de escárnio (uma de *meestria*, outra de refran)¹⁵.
- 4^a) Embora a questão dos antecedentes desta inovação necessite de mais adequado tratamento, parece possível estabelecer um nexó entre a quebra sintáctica da cantiga ateúda galego-portuguesa e a “*brisure du couplet*” dos poemas narrativos franceses.

15 Para comodidade do leitor, fornecemos em apêndice uma lista (por autores, ordenados alfabeticamente) das cantigas *atebudas* consideradas neste estudo.

APÊNDICE

Assinalam-se com * as *atebudas* de Kellermann:

D. Afonso Sanchez	*Muytos me dizen que servy doado	Nunes <i>amor</i> : nº 9
D. Denis	*Da mha senhor que eu servi	Nunes <i>amor</i> : nº 36
D. Denis	Disse-m'oj'un cavaleiro	Lapa: nº 95
D. Denis	*En gran coyta, senhor	Nunes <i>amor</i> : nº 37
D. Denis	*Meu amigo, non poss'eu guarecer	Nunes <i>amigo</i> : nº 32
D. Denis	*Meu amigo vem oj'aqui	Nunes <i>amigo</i> : nº 35
D. Denis	*Que soydade de mha senhor ey	Nunes <i>amor</i> : nº 65
D. Denis	*Senhor fremosa e do mui loução	Nunes <i>amor</i> : nº 62
D. Denis	Senhor fremosa, vejo-vos queixar	Nunes <i>amor</i> : nº 91
Estevan da Guarda	Bispo, senhor, eu dou a Deus bon grado	Lapa: nº 110
Estevan da Guarda	*Ouç'eu muytos d'amor queixar	Nunes <i>amor</i> : nº 111
Estevan Fayan	Senhor fremosa, des que vus amei	CA: nº 457
Fernan Gonçalves de Seavra	*De mort' é o mal que me ven	CA: nº 216
Fernan Velho	*Nostro Senhor que eu sempre roguei	CA: nº 261
Galisteu Fernandiz	*Meu amigo sei ca se foi d'aqui	Nunes <i>amigo</i> : nº 469
Johan Ayras	*Dizen-mh-a mi quantos amigos ey	Nunes <i>amor</i> : nº 190
Johan Ayras	Vy eu donas, senhor, en cas d'el-rey	Nunes <i>amor</i> : nº 176
Johan Baveca	*Hu vos non vejo, senhor, sol poder	Nunes <i>amor</i> : nº 241
Johan de Gaya	Se eu, amigos, hu he mha senhor	Nunes <i>amor</i> : nº 263
Johan Mendiz de Briteyros	Eya, senhor, aque-vos min aqui	Nunes <i>amor</i> : nº 134
Johan Soares Coelho	*-Filha, direi-vos ùa ren	Nunes <i>amigo</i> : nº 120
Johan Soares Coelho	*Da mia senhor, que tan mal-dia vi	CA: nº 176
Johan Soares Coelho	*Senhor e lume d'estes olhos meus	CA: nº 172
Johan Soares Coelho	Senhor, por Deus que vos fez parecer	CA: nº 169
Johan Vasquiz de Talaveyra	Conselhou-mi amor ùa mia amiga	Nunes <i>amigo</i> : nº 204
Martin Moxa	Por vós, senhor fremosa, poys vos vy	Nunes <i>amor</i> : nº 144
Martin Padrozelos	Madr', enviou-vo-lo meu amigo	Nunes <i>amigo</i> : nº 453
Men Rodriguiz Tenoyro	Senhor fremosa, creede per mi	CA: nº 226
Men Rodriguiz Tenoyro	Quando m'eu mui triste de mia senhor	CA: nº 227
Pay Gomez Charinho	*Mia filha, non ei eu prazer	Nunes <i>amigo</i> : nº 223

Pay Gomez Charinho	*Muytos dizem com gram coyta d'amor	Nunes <i>amor</i> : nº 118
Pay Gomez Charinho	*Quantos oj'andan eno mar aqui	CA: nº 251
Pay Gomez Charinho	Senhor fremosa, tam de coração	Nunes <i>amor</i> : nº 120
Pay Gomez Charinho	Senhor, semp'os olhos meus	Nunes <i>amor</i> : nº 123
Pay Gomez Charinho	Hũa dona que eu quero gram ben	Nunes <i>amor</i> : nº 119
Pero Gomez Barroso	*Quand'eu, mia senhor, convusco falei	CA: nº 222
Rodrig'Eanes Redondo	*Pois ora faz Deus que eu viver aqui	CA: nº 419
Roy Gomez, o Freire	*Pois eu d'atal ventura, mia senhor	CA: nº 333
Roy Queymado	Nostro Senhor, e ora que será	CA: nº 135
Vasco Rodriguez de Calvelo	Des quand'eu a mia senhor entendi	CA: nº 294
Vasco Rodriguez de Calvelo	Meus amigos, pese-vus do meu mal	CA: nº 296
Vasco Rodriguez de Calvelo	*Non perç'eu coita do meu coração	CA: nº 298
Vasco Rodriguez de Calvelo	*Senhor, eu vivo muit'a meu pesar	CA: nº 299

XI

O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneros trovadorescos galego-portugueses

1994

A minha intervenção nesta mesa redonda visa, fundamentalmente, propor uma reflexão sobre questões atributivas no âmbito da poesia medieval galego-portuguesa: a crítica textual concerne também o autor do texto, o qual, nos dois cancioneros quinhentistas conhecidos como *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)* (sigla *B*) e *Cancioneiro da Vaticana* (sigla *V*) tem o seu nome ligado a um sistema de rubricas cujos princípios deverão ser analisados e interpretados. Falei de “sistema” e de “princípios”. Todavia, o sistema de rubricas dos cancioneros *B* e *V* tem muito de assistemático, de anómalo e incompreensível, pelo que julgo necessário proceder a um exame de todos os elementos disponíveis, para que alguns princípios se deixem perceber.

Um esclarecimento preliminar acerca da acepção em que se usa o termo “rubrica”, nos estudos sobre os cancioneros galego-portugueses. *Rubrica* é termo apropriado quando se fala de um belo cancionero do século XIII ou XIV estruturado segundo critérios de funcionalidade e estética que prevêm a alternância entre o negro da mancha formada pela sucessão dos textos poéticos e o rubro das breves didascálias que nomeiam os seus autores ou narram eventos da sua biografia, fixam a repartição dos textos por géneros ou explicam o seu conteúdo. Ora, na tradição cancioneresca galego-portuguesa, rubricas de cor rubra não aparecem em nenhum dos três cancioneros: é sabido que no *Cancioneiro da Ajuda* – único pergamináceo, com miniaturas e iniciais ornadas a cores – os textos são transmitidos anónimos, por falta de rubricas atributivas¹; quanto aos códices *B* e *V*, toda a escrita é a preto, mesmo os nomes dos poetas e as *razos*². Uma

1 A falta de rubricas atributivas, tal como o inacabamento de miniaturas e iniciais, e os muitos espaços brancos destinados a estes elementos decorativos, dever-se-á ao facto de a escrita do códice ter sido interrompida por motivos que hoje desconhecemos.

2 Chamo *razo* aos breves textos narrativos que têm como função esclarecer o assunto das cantigas (na sua maioria de escárnio e de mal dizer) às quais estão ligadas.

só excepção para a lírica profana: o famoso *Pergaminho Vindeß*, com o nome de Martin Codax em *littera rubea*. Uso aqui, portanto, “rubrica” para designar um elemento codicológico que nada tem a ver com a cor. Como, aliás, não tinha já no léxico dos humanistas, para os quais “rubrica” se tornara, de certo modo, sinónimo de *titulus*: Colocci utiliza, efectivamente, os dois termos nas anotações aos seus cancioneiros, usando “titolo” no fl. 303r de *B* (em correspondência com uma série de indicações numéricas (Ferrari 1979: 44) que deverão remeter para lugares em que a escrita dos nomes dos autores resultaria problemática) e “rubrica” numa anotação ao cancioneiro *V* lançada no verso do último fólio, branco e não numerado, onde parece ter o significado de *raza* (Cintra 1973: 456).

Escritas a preto, as rubricas que encontramos nos cancioneiros galego-portugueses poderão (1) fornecer apenas os nomes dos poetas, que, em alguns casos, vêm acompanhados da indicação do género das cantigas que lhe são atribuídas⁴, (2) referir-se à constituição da tradição manuscrita (dando, por exemplo, informações acerca da transmissão dos textos em *rolos* ou da sua ordenação por géneros nas primeiras recolhas poéticas)⁵ ou (3) esclarecer o conteúdo das poesias através da narração das circunstâncias em que foram produzidas ou dos acontecimentos que lhe deram origem (a maioria destas didascálias fornece também os nomes dos autores das cantigas e, algumas vezes, a designação do género a que elas pertencem)⁶. Chamo “atributivas” às primeiras, “codicológicas” às segundas e “explicativas” ou *razos* às últimas.

Tanto em *B* como em *V*, as rubricas (quer se trate apenas dos nomes dos autores, quer de didascálias mais extensas) aparecem grafadas por dois operadores distintos: o(s) copista(s) e Colocci. Ora, se um copista, em geral, procura transcrever o modelo com a máxima fidelidade, Colocci realiza uma operação mais complexa, que associa à escrita das rubricas, a revisão da cópia e, em certa medida, a crítica

3 Reprodução a cores em Ferreira (1986: *post* 73).

4 São rubricas mais extensas do tipo “Nun’Eanes Cerzeo que fez estas cantigas d’amor” (*B* fl. 32v) ou “Cantigas que fez dom Afonso Lopez de Bayan d’escarnh’e de mal dizer” (*B* fl. 307r / *V* fl. 175v).

5 São deste tipo as rubricas “Outro Rolo se começa aqui” (*B* fl. 124 v) ou “Aqui se começam as cantigas d’escarnh’e de mal dizer” (*B* fl. 285r / *V* fl. 148 v).

6 Exemplos: “Esta cantiga fez Martyn Soares a hun cavaleiro que era chufador querazia que vinha d’Outramar” (*B* fl. 36r) ou “Don Fernan Paez de Talamancos fez este cantar de mal dizer a hun jograr que chamavan Jograr Saco e era mui mal feyto e por en trobou-lhe que mays guisad era de seer sacco ca jograr” (*B* fl. 286r / *V* fl. 149v).

do texto. Portanto um princípio parece já delinear-se no horizonte de quem pretenda perceber o sistema: o de que a explicação para as anomalias verificadas em rubricas escritas pelo copista poderá ser encontrada através da reconstituição conjectural do lugar que essas rubricas ocupariam no antecedente e do modo como aí estariam grafadas, enquanto os problemas suscitados por rubricas da mão de Colocci podem ter origem em decisões do humanista que pouco ou nada terão a ver com a situação no *exemplar*. É a verdade é que a presença de Colocci como “rubricador” impõe-se quantitativamente, tanto em *B* como em *V*.

Em termos numéricos e simplificadores, podemos afirmar que, no cancionero vaticano, a transcrição das rubricas esteve a cargo do copista até ao fólio 32v (onde tem início a secção das cantigas de amigo) e que, neste sector, Colocci se limitou a intervenções de correcção, clarificação ou integração, deixando, porém, a sua presença marcada de forma mais vistosa nos fólhos ocupados pelas cantigas de D. Denis, nos quais a letra de Colocci se alterna com a do copista⁷. Do fl. 32v em diante, Colocci passa a escrever sistematicamente as rubricas que dão apenas os nomes dos autores, com uma excepção misteriosa, “Meen Vaasquez de Folhete” (fl. 61v), cabendo ao copista a transcrição das rubricas atributivas mais extensas⁸, nas quais se incluem as que se referem a textos espúrios⁹, e ainda das *razos*; mas também nesta grande zona se nota o trabalho de revisão por parte do humanista, que transcreve na margem as *razos* omitidas

7 No sector das cantigas de amor e de amigo de D. Denis (ff. 7v a 29r), as rubricas atributivas da mão do copista encontram-se localizadas deste modo: a primeira, no fl. 7v, entre o último texto de Afonso X e o primeiro de D. Denis; as seguintes, nos fólhos 8r (col. a, entre as cantigas nº 82 e 83), 9r (col. a, entre as cantigas 88 e 89), 10r (na margem superior, col. a), 10v, 12v e 17r (na margem superior, a toda a largura da página); no fl. 20v, uma rubrica, simultaneamente atributiva e “codicológica”, que assinala o início das cantigas de amigo do Rei português. Colocci repete a rubrica atributiva, escrevendo-a sempre na margem superior e quase sempre a toda a largura da página, no recto dos ff. 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19 (neste fólio, a rubrica ocupa apenas o espaço da col. a), 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28 e 29 (no fl. 29, que é o último do sector dionisino, a rubrica ocupa apenas a col. a e foi escrita mais à esquerda: Colocci parece ter querido deixar patente que o texto copiado na col. b não pertence a D. Denis. Sobre esta questão, ver mais adiante).

8 Do tipo “Estas cantigas son d’escarnh’e de mal dizer e feze-as Gonçal’Eanes do Vinhal” (fl. 160r): ver também as rubricas dos ff. 175v e 186v.

9 Ff. 61v (antes da *troba* nº 387: pelo conteúdo, esta rubrica entra também no grupo das “explicativas”), 65r (antes da *pregunta* nº 410), 106r (antes da *pregunta* nº 666).

pelo copista¹⁰ e repete, sob a forma de rubrica atributiva *tout court*, muitos dos nomes de autor contidos nas *razos* que o copista transcrevera no lugar certo¹¹.

Quanto ao cancioneiro lisbonense, a situação é menos linear, já que Colocci tem aqui um notável concorrente na “rubricação”. Refiro-me ao copista **a**¹². É este, de facto, o único dos seis copistas que transcreve os nomes dos autores. E como a sua intervenção na cópia de *B* é bastante regular, compacta e consistente, poderemos afirmar que, na prática, as rubricas meramente atributivas do cancioneiro *B* são da mão de Colocci ou do copista **a**¹³. Única derrogação a este princípio é a escrita do nome “Meen Vaasquez de Folhete” (fl. 170v, antes do texto nº 802), devida ao copista **c**: uma coincidência com o cancioneiro vaticano para a qual se deverá encontrar uma explicação, sendo a mais óbvia a que admite um único *exemplar* para a transcrição de *B* e *V*, no qual a referida rubrica estaria grafada de modo diferente do habitual. Registe-se ainda que, tal como no cancioneiro *V*, também em *B* Colocci revê o trabalho dos seus copistas, incluindo **a**, isto é, reescreve nomes de autores (sobretudo daqueles que se encontram em *razos*), corrige a sua colocação, integra aqueles que tinham sido omitidos.

As consequências da colaboração de Colocci na “rubricação” dos seus dois cancioneiros deverão ser devidamente ponderadas por parte dos editores de textos, nomeadamente nos casos de conflito atributivo entre os dois testemunhos. Concretizarei esta observação mais adiante.

10 Cf. ff. 188r e v, 190r (o copista omitira duas rubricas explicativas), 191r, 196v: estamos nos fólhos finais do cancioneiro.

11 Estas rubricas redundantes, que também encontramos no cancioneiro *B*, deveriam servir de *repère* a Colocci.

12 Designo os copistas de *B* com as letras propostas por Ferrari em 1979: 61-69. As rubricas atributivas da mão de **a** encontram-se em quatro zonas do códice: 1ª, do fl. 111r a 144r; 2ª, do fl. 233r a 273v; 3ª, do fl. 298r a 326r; 4ª, do fl. 345r a 355v (último fólho escrito conservado).

13 Duas rubricas atributivas mais extensas são da mão de outros copistas: no fl. 293r col. b, o copista **e** escreveu a rubrica que atribui os textos a partir do nº 1372 a “Pero Garcia” e no fl. 339r col. a, **e** copiou a rubrica relativa à cantiga nº 1603: no primeiro caso, parece que o *scriptor* tomou a rubrica por uma fiinda da cantiga anterior; no segundo, a rubrica é ainda mais extensa e a sua redacção tem características que a aproximam das *razos*. Registe-se também que o copista **e** transcreveu a rubrica referente à *pregunta* que vem a seguir à cantiga nº 1075 (um texto espúrio): Colocci tomou esta rubrica por uma falsa segunda fiinda do texto anterior. É claro que nomes de poetas se encontram também em muitas das *razos* escritas pelos outros copistas, mas aqui não estou a referir-me a esse tipo de rubricas.

Guardando o estudo das rubricas “explicativas” (ou *razos*) para outra ocasião, passarei a ocupar-me dos outros dois tipos, começando por aquelas que chamei “rubricas codicológicas”. A inclusão deste grupo pode causar alguma perplexidade, já que o nome “rubrica” talvez não convenha a todos os breves textos prosásticos, copiados do *exemplar*, que informam acerca da constituição da tradição cancioneresca: é provável que uma epígrafe como “Aqui se começam as cantigas d’escarnh’e de mal dizer” estivesse no antecedente directo de *B* e *V* grafada em *littera rubea*, mas pequenas frases do tipo “Outro Rolo se começa” não estariam escritas como “rubricas”. De qualquer modo, pareceu-me útil reunir e interpretar em conjunto todas as frases que contêm informações ou dão indícios significativos para o estudo da tradição cancioneresca, concretamente aquelas que se referem de modo explícito a *rolo* e *folha*.

Rolo ou *Rotulus* ocorre apenas em oito “rubricas” do cancionero *B*¹⁴ (*V* não conserva nenhuma delas). Mas bastará atentar nas palavras de uma – “Decimus Rotulus Outro rolo se começa...” – para podermos deduzir que já nos fólhos precedentes do códice ao qual remonta esta nota tinham sido copiados dez rolos e que se iniciava a transcrição de *outro rolo*. Aliás, quando consideramos que, destas oito referências a *rolos*, apenas duas foram transcritas por Colocci e que as outras seis foram grafadas pelo copista *a* e aparecem, com excepção de uma, todas riscadas com um traço, somos autorizados a supor: 1º) que no *exemplar* haveria outras indicações que fariam menção de rolos, pois não é provável que elas se encontrassem exclusivamente nos sectores copiados por *a*; 2º) que os outros copistas as não teriam transcrito por terem recebido de Colocci instruções nesse sentido; 3º) que Colocci consideraria inúteis essas referências e por isso as teria riscado, poupando apenas as que ele próprio copiara e uma única da mão

14 1ª) no fl. 99r, col. a, margem inferior: “A min falta rolo don Gonçalo” (leitura baseada numa das propostas de G. Tavani em 1979: 413-415); 2ª) fl. 100v, margem inferior, escrita como reclamo: “Rolo outro Rolo das cantigas que fez o mui nobre rei dom Sancho de Portugal...”; 3ª) fl. 124v, col. b, entre a I e II estrofes da cant. *Que trist’o’jé meu amigo* de D. Denis: “Outro Rolo se começa”; 4ª) fl. 144r, margem inferior: “Decimus Rotulus Outro Rolo se começa ou’v’e m’ey et eu [v]os fiz e vos desfarey”; 5ª) fl. 240v, a meio da col. b, no espaço branco deixado após a cópia de quatro versos da cantiga fragmentária numerada 1121: “Outro Rolo se começa assy”; 6ª) na margem inferior do mesmo fólho, e referida ao *rolo* indicado na anotação anterior: “Rolo par deus senhor quero m’eu hir”; 7ª) fl. 258r, col. a, entre a I e a II estrofes da cantiga numerada 1215; 8ª) fl. 325v, col. b, entre a rubrica atributiva (que pertence ao tipo das mais extensas) e a cantiga a que diz respeito, numerada 1561: “Outro Rolo começa-s’assy”. Note-se que Colocci riscou as frases 3ª, 4ª, 5ª, 7ª, 8ª e enquadró a 6ª com duas linhas horizontais.

do copista, provavelmente por lhe suscitarem especial interesse. É claro que estas oito “rubricas” constituem o mais eloquente dos elementos que indiciam uma fase da tradição pré-cancioneiresca em que os rolos foram reunidos, ordenados e copiados em recolhas poéticas, individuais ou colectivas.

Apenas em três rubricas, transmitidas por *B* e *V*, se faz menção de *folha*: todas seguem o mesmo modelo frásico – “En esta folha adeante se começam as cantigas...” – e em todas o vocábulo *folha* deverá ser entendido como ‘folha de um livro’. Assim, a rubrica “En esta folha adeante se començan as cantigas d’amor Primeyro trovador Bernal de Bonaval”¹⁵, tem sido justamente interpretada como testemunho da existência de uma “Bernal de Bonaval Sammlung” com existência autónoma antes de ter sido transladada para uma colectânea maior: testemunho, portanto, de um livro que, para Tavani, seria uma recolha antológica de *cantigas d’amor* (Tavani 1969: 172-174), mas que, recentemente, Resende de Oliveira considerou como um autêntico “cancioneiro galego” cuja organização remontaria a finais do século XIII ou inícios do XIV, tendo depois sido incorporado no volume colectivo – provavelmente, o *Livro das cantigas* do Conde de Barcelos – de meados do século XIV (Oliveira 1988: 701-704). De modo diferente se tem entendido a rubrica “En esta folha adeante se començan as cantigas d’amigo que fezeron os cavaleyros e o primeyro he Fernan Rodriguez de Calheyros”¹⁶, onde *esta folha* deverá corresponder ao início, não de uma recolha constituída anteriormente apenas com cantigas d’amigo de trovadores cavaleiros, mas ao começo da Parte II da primeira antologia colectiva. Quanto à rubrica “En esta folha adeante se començan as cantigas d’amigo que o mui nobre Don Denis rei de Portugal fez”¹⁷, parece evidente que *esta folha* deverá remeter para um “Liederbuch” de D. Denis onde a rubrica estaria a marcar a transição das *cantigas d’amor* para as *cantigas d’amigo*. O facto de, neste sector, um pouco adiante, aparecer a indicação “Outro Rolo se comença”¹⁸, não só exclui a hipótese de *folha* poder significar ‘folha avulsa’, como indicia também a formação do “Liederbuch” de D. Denis a partir de *rolos*.

15 *B* fl. 225v col. a (escrita por Colocci no espaço branco entre os textos nº 1061 e 1062); *V* fl. 104r col. a (escrita pelo copista imediatamente a seguir ao último verso da cantiga de Pero de Veer, sem qualquer espaço branco).

16 *B* fl. 137v / *V* fl. 33r.

17 *B* fl. 124r, col. b / *V* fl. 20v, col. b.

18 *B* fl. 124v, col. b.

Antes de abandonar o comentário às rubricas que chamei “codicológicas” (grupo em que, naturalmente, se inclui a rubrica “Aqui se começam as cantigas d’escarnh’e de mal dizer”: um dos testemunhos da repartição dos textos por géneros), acrescentarei que algumas das *razos* fornecem também elementos que apontam para o modo como foram ordenados os materiais que serviram para a confecção da primeira colectânea e para os acrescentos efectuados entre o último quartel do século XIII e a primeira metade do séc. XIV¹⁹. De algumas destas rubricas, creio que poderemos colher indícios da confluência, nas antologias colectivas, de materiais menos organizados. Analisarei aqui um dos vestígios que me parecem mais significativos a este propósito.

As rubricas em apreço concernem o trovador Martin Soarez, do qual encontramos, no primeiro sector de *B* (o das *cantigas d’amor*), quatro cantigas que não pertencem a este género. Duas delas estão precedidas, e uma seguida, de *razos* cujo teor e sucessão convirá examinar:

1^a “Esta cantiga fez Martym Soares a hun cavaleiro que era chufador que dezia que viinha d’Outramar” (cantiga n^o 143).

2^a “Esta cantiga fez Martim Soarez como en maneira de tençom com Paay Soarez e he d’escarnho. Este Martim Soarez foy de Riba de Limha en Portugal e trobou melhor ca todolos que trobaron e ali foy julgado antr’os outros trobadores” (cantiga n^o 144).

3^a “Esta cantiga de cima fez Martin Soarez a Roy Gomez de Breteyros que era infançon... ricone porque rousou dona Elvira Anes filha de don Joan Perez da Maya e de dona Guyomar Mendiz filha del conde Mendo” (cantiga n^o 172).

De acordo com o que se diz na 2^a rubrica, a tenção entre Martin Soarez e Pay Soarez ficaria bem no início da série, funcionando a didascália como uma espécie de *vida* do primeiro interveniente; aliás, a declaração de que a *cantiga he d’escarnho* torna estranha a sua colocação neste sector do cancionero. Mas se, por um lado, a hipótese de, num ramo mais alto de tradição, ter sido esta a primeira composição da série de Martin Soarez se afigura dificilmente comprovável e, por outro, a sua localização no primeiro sector dos cancioneros constitui problema que não é possível afrontar nesta sede, uma coisa parece evidente: é que esta ou outra das três cantigas providas de *razos* (com função atributiva, além de

19 Sobre este acrescento ver o estudo de Oliveira (1988).

explicativa) deveria ter sido contígua à primeira cantiga de Martin Soarez que surge no sector *escarnho*, pois a *razo* que a precede – “Estoutro cantar fez de maldizer a hun cavaleiro que cuydavan que trovava muy ben e que fazia muy bõos sãos e non era assy”²⁰ – pressupõe a precedência de um “cantar de maldizer” cuja rubrica nomeasse o sujeito de *fez*²¹.

Sobre a escrita das rubricas meramente atributivas, depois da referência à alternância das mãos (copista / Colocci), convirá descrever a norma geral da sua colocação. São duas as variantes fundamentais: (1) os nomes dos poetas precedem a primeira cantiga da série pertencente a um autor e estão escritos no espaço entre textos, ou na margem de cabeça, ao alto de uma coluna de escrita, ou (caso mais raro) na margem externa; 2) as rubricas estão dispostas a toda a largura da página, na margem superior, como título corrente. Desta tendência geral se afasta um número restrito de rubricas do cancionero *B* (cinco), que aparecem transcritas em fim de coluna²² (referindo-se a textos cuja cópia, em três casos, se inicia no verso do fólho ou no recto do fólho seguinte) e um número considerável de outras erradamente grafadas entre estrofes ou mesmo separando versos de uma estrofe: todas estas anomalias (com excepção de uma) são da responsabilidade do copista *a* e foram quase sempre remediadas por Colocci, que riscou essas rubricas e as reescreveu no lugar certo²³; no códice vaticano, a presença de rubricas

20 *B* fl. 290r, cant. n.º 1357 / *V* fl. 153v, cantiga n.º 965.

21 Assim acontece, por exemplo, com as rubricas que precedem as cantigas de mal dizer de Fernan Rodriguez de Calheyros (*B* fl. 285v / *V* fl. 149r e v).

22 Fl. 128r col. b: “El Rey don Denis” (separa as duas primeiras estrofes da cant. n.º 575-576: a colocação da rubrica é responsável pelo erro de numeração cometido por Colocci); fl. 235v col. b: “Joham Baveca”; fl. 239v col. a “Pero de Berdia”; fl. 254v col. b: “Nuno Treez”; fl. 260v col. a: “Joham Baveca”.

23 Cf. *B* ff. 128r (“El Rey don Denis”), 137v (“Rodríguez de Calheyros”), 140v (“Pero Garcia Burgales”), 234v (“Pedr’Amigo de Sevilha”), 238v (“Lourenço Jograr”), 247r (“Joam Zorro”), 251r (“Juyão Bolseyro”), 259v (“Joham Baveca”), 261v (“Joham Baveca”), 263v (“Martin Padrozelos”), 270v (“Fernan do Lago”), 308r (“Don Afonso Lopez de Bayan”), 319v (“Joam de Guylhade”), 316r (“Vaasco Perez Pardal”), 323r (“Joham Vaasquiz”). Note-se que a revisão do trabalho do copista por parte de Colocci evitou um conflito atributivo gerado pela colocação da rubrica “Pero Garcia Burgales”, mas a presença destas rubricas colocadas entre estrofes da mesma cantiga é responsável por vários erros que o humanista cometeu, ao numerar as cantigas.

que separam estrofes de uma cantiga é muito mais rara: das duas ocorrências, uma é da mão de Colocci²⁴.

O exame destes e de outros aspectos da escrita das rubricas atributivas poderá fornecer informações importantes acerca do antecedente dos dois apógrafos italianos e da diversidade das fontes utilizadas na compilação do antígrafo. Um dado, por exemplo, que deverá ser reexaminado é a repetição da rubrica atributiva no interior de um grupo de textos do mesmo autor e do mesmo género²⁵; por esclarecer está também a génese de rubricas excêntricas, como as que resultam da divisão do nome de um poeta, dando a ilusão de que se trata de dois nomes diferentes²⁶ ou aquelas em que o nome do autor é parcialmente repetido²⁷. Torna-se evidente que a transcrição das rubricas atributivas deveria suscitar problemas, criar dúvidas, não apenas ao nível da leitura (são numerosos os erros e os sinais de hesitação) mas também ao nível da colocação em correspondência com os textos: e esta, no *exemplar*, deveria apresentar variações relacionadas com as fontes.

A interpretação do modo como estão escritos e do lugar que ocupam os nomes dos autores parece-me central para a discussão de problemas atributivos criados por divergências entre os testemunhos. A observação dos dados objectivos fornecidos pelos cancioneiros *B* e *V* e as conjecturas que, a partir deles, se possam formular acerca da situação no antecedente permitirão perceber a génese do conflito e propor a autoria que tem mais probabilidades de ser a originária. Mas é claro que esta pesquisa orientada para a materialidade dos códices terá que ser conduzida em paralelo com a investigação histórica, que interpretará, por

24 Em *V*, tem colocação errada a rubrica “Joham Guilhade” escrita pelo copista no fl. 8; é da mão de Colocci a rubrica do fl. 190r “Afonso Soares”: a colocação destas duas rubricas está também na origem de dois erros de numeração cometidos por E. Monaci na sua edição de *V*.

25 A grande quantidade destas repetições desaconselha a sua enumeração. A explicação para cada um dos casos deverá ter em conta a colocação da rubrica repetida, nos cancioneiros conservados, e a sua provável situação no modelo comum (conjecturável a partir dos números remissivos nos dois códices quincentistas).

26 O caso mais vistoso é o do nome de Johan Velho de Pedroguez, autor de duas cantigas (*B* 1608-1609 / *V* 1141-1142) que, em *B* fl. 340v, aparecem precedidas de duas rubricas: “Johã Velho” antes do nº 1608 e “De pedro Gaez” antes do nº 1609; um caso idêntico em *V*, onde o nome de Garcia Soares, irmão de Martin Soares, aparece dividido, constituindo duas rubricas diferentes: “Garcia Soares” antes do nº 434 e “Irmão de Martin Soares” antes do nº 435. Estas duas rubricas são da mão de Colocci.

27 Um exemplo em *B* fl. 134r / *V* fl. 29v: “O conde don Pedro de Portugal o Conte don Pedro”.

exemplo, a sequência de determinados autores ou a presença de outros numa zona não prevista pela estruturação das primeiras colectâneas.

Concretizarei com três exemplos de atribuições divergentes que me parecem relacionadas com o modo como as rubricas estariam escritas no modelo.

O primeiro concerne uma cantiga de amor que em *B* aparece sob o nome de Men Rodriguez de Briteyros e em *V* é atribuída ao filho, Johan Mendiz de Briteyros²⁸. A visão da página onde a cantiga se encontra mostra que em *B* temos três textos, dos quais o primeiro vem precedido da rubrica “Dom Meen Rodrigues de Briteyros”, estando os outros dois sob o nome “Dom Johan Mendiz de Briteiros”, e que em *V* existe uma única rubrica, “Dom Johan Mendiz de Briteyros”, para os três textos. Para explicar esta divergência, duas hipóteses se afiguram possíveis: 1^a) admitir duas tradições diversas, sendo uma representada por *B* e outra por *V* (os laços de parentesco e de apelido explicariam o erro de uma das tradições); 2^a) considerar, pelo contrário, *B* e *V* derivados de um modelo único e atribuir a divergência atributiva ao processo de cópia, isto é, a dois modos diferentes de interpretar / reproduzir o mesmo antecedente. Ora, a reproduzir o modelo, no que se refere às rubricas atributivas desta zona dos dois cancioneiros, o operador é, num caso como noutra, Colocci. Haverá, portanto, que imaginar uma situação que pudesse propiciar duas soluções diferentes. Os códices oferecem os elementos necessários para uma conjectura aceitável. Efectivamente, em *B*, ao alto da página, notamos o registo de um número 164, o qual aparece também registado em *V*: indício de que a indicação numérica deverá remeter para o fólio do *exemplar* em que estes textos se encontravam. Imaginemos então: (1) que no fl. 164 do antecedente comum de *B* e *V*, a cantiga em apreço (*B* 858 / *V* 444) ocupava a coluna a, sendo a coluna da direita preenchida com os textos *B* 859 / *V* 445 e *B* 860 / *V* 446; (2) que o nome de Men Rodriguez de Briteyros estava escrito no verso do fl. 163, ao fundo da coluna b, e só a rubrica referente a Dom Johan Mendiz de Briteyros figurava no fl. 164, talvez ao alto da coluna b²⁹. Esta situação conjectual poderá explicar que, ao transcrever as rubricas em *B*, Colocci tenha notado a presença do nome de Men Rodriguez no fl. 163 do

28 Trata-se da cantiga *Veheron-me meus amigos dizer* (*B* 858 / *V* 444) copiada no fl. 183r de *B* e no fl. 71r de *V*.

29 A conjectura apoia-se em exemplos de situações deste tipo verificadas em cancioneiros da lírica provençal, onde rubricas atributivas grafadas na última linha de uma coluna se referem a textos transcritos na coluna seguinte e nos exemplos de colocação idêntica fornecidos pelo cancioneiro lisbonense (cf. nota 23).

modelo e o tenha escrito na sua cópia, no lugar habitual dentro do sistema, e que, ao executar a mesma operação em *V*, apenas tenha visto o nome de Dom Johan Mendiz, por ser o único presente no fólho 164, que continha, afinal, textos dos dois poetas.

É claro que, neste caso, a autoria dada por *B* (segundo a qual a cantiga é de Men Rodriguez) é a que se afigura mais provável³⁰, mas nem sempre os conflitos atributivos relacionados com a escrita das rubricas se resolvem com igual facilidade. Um caso que já fez correr alguma tinta é o da cantiga *Ai eu coitada como vivo em gram cuidado* (*B* 456), por uns atribuída a D. Sancho, rei de Portugal, e por outros a D. Afonso, rei de Leão³¹.

Os termos da questão são bem conhecidos: duas rubricas discordantes, escritas em fólhos diferentes (embora contíguos) do cancionero *B*, atribuem o texto (conservado apenas neste códice), primeiro ao “mui nobre rei dom Sancho de Portugal” e depois a “el rei dom Afonso de Leom”. Apesar de ambas terem função atributiva, a primeira rubrica – “Rolo outro. Rolo das cantigas que fez o mui nobre rei dom Sancho de Portugal e diz ai eu coitada como vivo” –, pela sua colocação na margem inferior do verso do fl. 100 (último do caderno), funciona como reclamo, visto que, além do nome do autor, fornece as primeiras palavras do texto copiado no início do caderno seguinte. A segunda – escrita na margem superior do fl. 101, acima da coluna a – deveria, de acordo com o sistema, aplicar-se a todos os textos presentes na página. Convirá, no entanto, observar que existem nos dois apógrafos italianos situações ambíguas criadas, precisamente, por rubricas escritas na margem de cabeça. A mais interessante verifica-se no verso do fl. 9 de *V*, onde a rubrica “Stevam Faiam” aparece grafada a meio da margem de cabeça como se devesse referir-se aos quatro textos presentes na página, quando, na realidade, o confronto com *B* mostra que as duas cantigas transcritas na coluna a são de Johan Garcia de Guilhade (cujo nome está na página anterior) e só as duas copiadas na coluna b pertencem a Estevan Fayán³². Aliás, a suposição de que também a rubrica “El rei dom Afonso de

30 Assim o entendeu o editor de Dom Johan Mendiz, embora sem propor uma explicação para a génese do conflito (Finazzi 1979: 25-37).

31 A atribuição a D. Sancho (Sancho I) é defendida, entre outros, por C. Michaëlis de Vasconcelos (*CA*: II, sobretudo 593-595) e A. J. da Costa Pimpão (1947: 153); a atribuição a D. Afonso (Afonso X), reivindicada por S. Pellegrini (1959: 78-93) é dada como definitiva por G. Tavani (1969: 169, n. 91). Ver [§ XVI: 349-351].

32 Situações ambíguas, mas menos significativas, nos ff. 11r e v e 14r de *B* e os ff. 10r e 29v de *V*.

Leom” possa ter incidência apenas a partir do segundo texto do fl. 101 adquire maior plausibilidade, se pensarmos que, pelo teor e pela posição, a rubrica-reclamo escrita no fl. 100v podia dispensar a repetição do nome de D. Sancho antes da cantiga “Ai eu coitada”: recorde o testemunho de cancioneiros da lírica provençal em que o nome dos trovadores cujas poesias vêm precedidas de *vidas* só aparece escrito como rubrica a partir do segundo texto. Mas se a filologia material pode trazer alguns elementos para a abordagem deste problema, que considero ainda não resolvido definitivamente, torna-se claro que a discussão não pode prescindir da história, à qual o filólogo irá buscar os argumentos para identificar este Sancho de Portugal, não com Sancho I, mas com Sancho II³³.

Problema menos apaixonante, mas não isento de interesse, é o da poesia *Pero muito amo muito non desejo* (B 605-606/V 208), cuja atribuição e *silentio* ao rei D. Denis foi objecto de minuciosa análise por parte de Tavani, o qual demonstrou que a composição é anónima e alheia à tradição poética cancioneresca (1969: 219-233). Dos argumentos expostos por Tavani, considerarei aqui apenas os que dizem respeito ao modo como o texto é transmitido no códice B (a situação manuscrita no outro códice não foi examinada), destacando um dado codicológico, cuja interpretação devemos a A. Ferrari: trata-se da apostila *littera nova*, com a qual Colocci quis significar que, no modelo, esta poesia estava escrita em letra mais moderna, constituindo, portanto, uma interpolação tardia. Mas, apesar de V ser parco em notas collocianas, também ele parece transmitir uma indicação da não pertença do texto ao rei português, precisamente através do modo como Colocci grafou a rubrica “El rei don denis” no fl. 29. A interpretação desse dado exige, porém, a observação do conjunto das rubricas atributivas lançadas ao longo de todos os fólhos de V em que foram transcritas as cantigas de amor e de amigo de D. Denis: um total de vinte e sete rubricas, das quais dezanove foram escritas por Colocci. Ora o humanista, que vinha escrevendo sistematicamente a rubrica na margem superior de cada página, abrangendo as duas colunas de escrita, ao chegar ao fl. 29, onde a poesia *Pero muito amo* ocupa toda a coluna b e apenas as duas últimas linhas da coluna a, deslocou a rubrica para a esquerda, como se pretendesse que ela não afectasse a coluna b. Parece legítimo interpretar este comportamento de Colocci como um propósito de excluir o texto *Pero muito amo* do “cancioneiro” dionisino.

33 Já na 2ª edição da sua *História da Literatura* (1959 [1947]: 124), Costa Pimpão declara propender para a identificação do “mui nobre rei dom Sancho de Portugal” com D. Sancho II, o Capelo.

XII

Tradição manuscrita e edição de textos: experiências ecdóticas no campo da lírica galego-portuguesa

1995

1.

Preparando a bagagem mental para este *Encontro* com os amigos brasileiros em torno dos *Estudos Medievais*, ocorreu-me a idéia de folhear volumes de actas de outros encontros brasileiros em que, pela via da crítica textual, tivessem sido tratados, quiçá desenvolvidos com minúcia, problemas relacionados com os que me proponho abordar aqui.

Abro ao acaso. Rio, 1987: Congresso sobre *Discurso e ideologia*. A páginas 27-28 dos Anais, detenho-me na sinopse e apresentação do coordenador da mesa redonda intitulada “Aspectos ideológicos da prática e do ensino da filologia” e leio algo que me sobressalta: “É [...] raro que filólogos militantes falem do que fazem ou ensinam sem, de uma forma ou de outra, introduzir o habitual encômio à filologia” (Trinta 1989). Procuro acalmar-me, pensando que não pertenço ao número dos “filólogos militantes” e que o meu objetivo é apenas expor resultados de um labor filológico circunscrito ao setor da literatura portuguesa com o qual tenho alguma familiaridade.

Mas a minha inquietude persiste: recordo ter lido algo semelhante (o tom era, porém, muito mais polémico – diria mesmo demolidor) numa tese de doutoramento intitulada *Sátira Galego-Portuguesa: textos, contextos, metatextos*, onde surgem expressões do tipo “imperialismo [da filologia]”, “dogmática filológica” e onde se fala da “filologia *que conta textos*” ou que se preocupa com a “compreensão miudinha do texto, em que os sentidos de todas as palavras, uma por uma consideradas, fariam as vezes de factos, sendo a compreensão global o resultado de uma generalização alcançada a partir deles” (Diogo 1992: 369-370). Talvez esta visão distorcida da filologia e do valor da interpretação no estabelecimento crítico do texto explique a posição assumida pelo autor da referida tese – uma monografia que, por outros motivos, merece ser distinguida – e o leve a formular a necessidade de uma “ecdótica mais problemática ou mais autoreflexiva” (Diogo

1992: I)¹. Propondo-se oferecer uma “leitura renovada” das cantigas d’escarnho e de mal dizer, A. Lindeza Diogo despreza os contributos trazidos pelas edições críticas monográficas ou por notas filológicas pontuais relativas aos textos em apreço, contentando-se com a edição de Lapa e com o sentido global das cantigas que a referida edição supostamente proporciona. Ora, esta edição – prestimosa e insubstituível, sem dúvida – é perfectível e foi já aperfeiçoada em vários lugares por filólogos posteriores que se debruçaram sobre leituras problemáticas.

2.

Valerá a pena vir falar de questões de edição de textos da poesia trovadoresca, quando, afinal, todas as cantigas d’amor estão já editadas criticamente por Carolina Michaëlis (*CA*) e José Joaquim Nunes (*amor*), todas as cantigas d’amigo se podem ler na edição do mesmo Nunes (*amigo*) e as cantigas d’escarnho e mal dizer tiveram também a sua edição crítica preparada, em 1965, por Manuel Rodrigues Lapa? Para responder a esta pergunta, nada melhor do que citar Aurelio Roncaglia: “A exigência à qual responde a crítica textual é, na sua raiz, uma exigência moral antes mesmo de ser científica” (1978: 481). O respeito pelo texto, entendido na sua “objetividade histórica”, e o desejo de perceber o genuíno articular-se de substância e forma, exigem do leitor um esforço crítico que não vise apenas a compreensão do sentido global da mensagem, mas procure aproximar-se do entendimento das suas componentes semânticas, lingüísticas, métricas e retóricas. Ora, esse esforço não se esgotou nas meritórias edições que atrás referi: a comprová-lo, bastará atentar nas correções que os autores fazem às suas próprias leituras (na segunda edição das *Cantigas d’escarnho e mal dizer*, por exemplo, Lapa não só acolhe algumas das emendas propostas pelos seus recensores ou introduzidas por edições individuais publicadas entre 1965 e 1970, como reforça dúvidas acerca das suas leituras, sugerindo soluções alternativas, sem se decidir por uma delas).

Guardemo-nos da tentação de julgar severamente as anteriores edições, acreditando que os progressos atuais nos garantem a superioridade das nossas leituras sobre as deles – tal é a judiciosa advertência de Edward Ham, no belo ensaio traduzido por Antônio Houaiss com o título “Crítica textual e senso

1 A necessidade de reflexão sobre a disciplina filológica tem sido sempre sentida, desde as suas origens e continua a preocupar os filólogos. Bastará citar dois contributos recentes de Aurelio Roncaglia: “Riflessioni sulla Filologia romanza” (1993a) e “Continuità e Rinnovamento” (1992).

comum” –, onde se poderá ler também a famosa frase de Alfred Housman: “Um homem tal como [Joseph] Scaliger, vivendo em nosso tempo, seria um crítico melhor do que Scaliger foi; mas nós não seremos críticos melhores do que Scaliger pelo simples fato de vivermos em nosso tempo” (Ham 1967: 31).

Mas guardemo-nos igualmente da preguiçosa conclusão de que tudo está feito e de que tentar melhorar uma leitura é tarefa inútil. À parte a consideração óbvia de que toda a edição crítica é uma “hipótese de trabalho” (como afirmou Gianfranco Contini), sempre perfectível e aberta a novas soluções (que, naturalmente, deverão ser justificadas nos seus fundamentos e nas operações ecdóticas praticadas), será bom recordar (1) que a crítica de uma edição crítica é sempre um ato de homenagem ao editor; (2) que o aparecimento de novos instrumentos filológicos (reproduções fotográficas dos manuscritos, descrições codicológicas, scriptológicas e grafemáticas dos mesmos, revisão dos *stemma codicum*, elaboração de concordâncias e glossários, pesquisas lingüísticas e históricas) possibilita ou exige mudanças, nomeadamente, nos critérios de edição; (3) que no próprio exercício da crítica filológica se vão verificando deslocamentos (da “filologia literária” para a “filologia material”, por exemplo).

3.

No campo da lírica galego-portuguesa, novas perspectivas de pesquisa e aquisições cognitivas determinantes se verificam, precisamente, no domínio da tradição manuscrita e da prática da edição crítica.

Já em 1981, Valeria Bertolucci assinalava o vivaz dinamismo que, então, se verificava na investigação sobre os testemunhos manuscritos – uma linha de pesquisa que, partindo do fundamental estudo de Giuseppe Tavani *La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese*², havia conduzido a uma discussão dos seus resultados e à formulação de novas hipóteses sobre pontos discutíveis do raciocínio estemático –. Vastas operações de análise e interpretação sistemática de conjuntos de dados materiais (codicológicos e paleográficos), levadas a cabo por Jean Marie D’Heur (1974 e 1984), Anna Ferrari (1979 e 1991) e por mim própria (1976 e 1988), permitiram, não só um conhecimento mais seguro da materialidade e da história dos manuscritos coloccianos estudados (o *Cancioneiro*

2 Publicado, primeiro, na revista *Cultura Neolatina* XXVII (1967), depois em *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica* (1969), é hoje acessível nos seus *Ensaio Portugueses* (1988), onde se pode ler, sobre o mesmo assunto, a tradução do ensaio “A proposito della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese”.

da Vaticana, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e o Índice de autores conhecido como *Tavola Colocciana*), mas também o apuramento das relações de parentesco entre os três testemunhos.

Entretanto, fora desta animada polémica, o velho cancionero pergamináceo da Biblioteca da Ajuda tornava-se a “menina dos olhos” de Maria Ana Ramos, que sobre ele ia publicando vários contributos destinados a prolongar as investigações de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, apurando alguns dos seus resultados e esclarecendo observações mais nebulosas. Assim foram surgindo, entre outros, os seus estudos sobre os espaços deixados em branco (1986), sobre a escrita das fiindas (1984) ou sobre o significado de correções marginais (1993) no códice ajudense.

Por outro lado, ao melhor conhecimento dos testemunhos “tirados dos seus esconderijos” no século XIX (*A B V V^a C*), veio juntar-se, neste século, a recuperação de mais cinco, a saber: dois testemunhos tardios da tenção entre Afonso Sanchez e Vasco Martins de Resende (conhecidos pelas siglas *M* e *P*)³, dados a conhecer, respectivamente em 1902 e 1905; uma folha pergaminácea, o chamado *Pergaminho Vindel*, revelado ao mundo pelo seu proprietário em 1914 e logo a seguir de novo perdido até à sua redescoberta em 1977, na Pierpont Morgan Library de Nova York⁴; um cancionero de papel, hoje conhecido como *Cancioneiro da Bancroft Library* (Berkeley), redescoberto em 1983 pelo Professor Askins (1993a), que o identificou com o cancionero visto já em 1857, em Madrid, na biblioteca “de um Grande d’Hespanha”, pelo insigne Francisco A. de Varnhagen; e, finalmente, o chamado *Pergaminho Sharrer*, descoberto em 1990, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, pelo Professor Harvey Sharrer (1993)⁵.

3 *M* = Fólio 25 r da miscelânea MS 9249 da Biblioteca Nacional de Madrid; *P* = três páginas da miscelânea MS 419 (anteriormente, n.º 72 do Fundo Azevedo) da Biblioteca Municipal do Porto.

4 Sobre a história externa e descrição do *PV*, ver agora Manuel Pedro Ferreira, *O Som de Martin Codax*. Prefácio de Celso Ferreira da Cunha (1986). O livro inclui a primeira reprodução a cores do Pergaminho.

5 Embora aceitando a designação *Pergaminho Sharrer*, parece-nos que a sigla mais correta para referir este testemunho deverá ser a letra *T*.

4.

Como conseqüência de todas estas investigações e “achados”, o nosso conhecimento da tradição manuscrita alterou-se significativamente.

O número dos testemunhos conhecidos é hoje de dez: quatro cancioneiros (dos quais um, o de Berkeley, *descriptus*) + cinco testemunhos parciais (*V^a*, com os cinco *lais de Bretanha*; o *Pergaminho Vindel*, com as sete cantigas d’amigo de Martin Codax, seis das quais transmitidas com notação musical; o *Pergaminho Sharrer*, com fragmentos da letra e música de sete cantigas d’amor de D. Denis; e as duas cópias seiscentistas, *M e P*, com a tenção entre Afonso Sanchez e Vasco Martinz de Resende) + um índice de autores, a *Tavola Colocciana*, que não é mais do que o índice do cancionero *B*, como julgo ter demonstrado em 1976.

Uma vez que todos os textos transmitidos pelos manuscritos reencontrados estão também num ou nos dois cancioneiros quinhentistas (*BV*), o *corpus* da lírica galego-portuguesa não se enriqueceu com o aumento do número dos testemunhos relatores: o que, como veremos, não retira importância à sua descoberta.

Começamos pelo *Cancioneiro da Bancroft Library*. Sendo uma cópia, datável de cerca de 1600, do *Cancioneiro da Vaticana*, pertence esse códice à categoria dos *codices descripti* e, como tal, não possui valor para a reconstrução do arquétipo, devendo, por isso, ser eliminado, a nível estemático. Mas é evidente também que, além do seu significado para a história da difusão da poesia galego-portuguesa em Espanha (para onde o *Cancioneiro de Berkeley* deve ter sido levado logo a seguir à sua confecção, aí estacionando por mais de três séculos) (Askins 1993a: 44-45), esta cópia apresenta variantes que poderão ter interesse para o editor crítico. Constituinte o resultado de uma primeira decifração e interpretação do *Cancioneiro da Vaticana*, as leituras oferecidas pelo *descriptus* podem facilitar a restituição de passos que ao editor de hoje se apresentam de leitura duvidosa.

Por outro lado, as lúcidas observações de Anna Ferrari, ao escrever aquilo que ela própria chama “*défense et illustration du descriptus*” (1991: 305), fazem pensar que o *Cancioneiro de Berkeley* vai permitir observar os mecanismos psicológicos da cópia (gênese e tipologia dos erros) e bem assim os mecanismos físicos da passagem do *exemplar* (o códice da Vaticana) para a cópia. Esta última observação enquadra-se, precisamente, nos objetivos daquela filologia material, a que me referi no início. Askins informa-nos, por exemplo, de que “todas as notas à margem (nomes de autores e comentário) que Angelo Colocci acrescentou ao

Cancioneiro da Vaticana se incorporam na cópia como se fossem elementos integrais do cancionero copiado, processo que, em vários momentos, as desligou do texto referido por Colocci ou conduziu a outras confusões” (Askins 1993b: 119). Ora, esta verificação de um dado negativo, pelo que respeita à genuinidade do texto, tem a utilidade de apontar para a problemática da incorporação de notas marginais por obra de copistas inadvertidos, confirmando aquilo que o confronto de outros *descripti* com os seus modelos conservados evidencia e apoiando as conjecturas que, na falta do antecedente, podem orientar o editor crítico que se defronta com um caso de corruptela devida a provável inserção de glosas lançadas na margem do texto, seguida, não raro, da adaptação desses vocábulos espúrios ao contexto semântico ou formal. Deste mecanismo, darei um exemplo, ao expor alguns problemas concretos de edição.

Passemos à redescoberta do *Pergaminho Vindel* e descoberta do *Pergaminho Sharrer*. O seu interesse, para a edição dos textos e para a história da constituição da tradição manuscrita, é enorme, quer por causa da antigüidade dos testemunhos (ambos datáveis dos finais do século XIII ou, no caso do *Pergaminho Sharrer*, do início do século XIV) – que de acordo com o princípio ecdótico *lectio antiquior potior*, lhes confere maior autoridade relativamente aos cancioneros coloccianos, mesmo a nível lingüístico –, quer sobretudo por serem eles os únicos testemunhos materiais da associação entre letra e música na poesia profana galego-portuguesa.

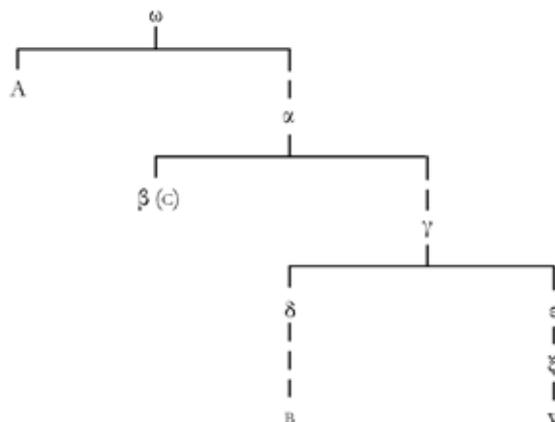
A redescoberta do *PV*, nos Estados Unidos, está na origem de duas novas leituras do texto melódico (Fernández 1982: 189-192 e Ferreira 1986), a última das quais (devida a Manuel Pedro Ferreira), ao combinar filologia musical, evidenciou importantes dados codicológicos e paleográficos que aconselham uma revisão textual em certos pontos duvidosos. Isso mesmo reconheceu, com a superioridade intelectual que o distinguia, o Professor Celso Cunha, quando sublinhou as aquisições cognitivas aportadas pelo trabalho de M. P. Ferreira, nomeadamente “a comprovação, pelo testemunho da música, do que vínhamos afirmando, desde 1949, com relação à obrigatoriedade do -e paragógico nos versos das paralelísticas terminados ou cesurados em palavras agudas” e a proposta de “emissão dissilábica dos pronomes *eu* e *meu* na cantiga I, onde por eles se distribuem duas figuras musicais” (Ferreira 1986: XI-XII).

Quanto ao *Pergaminho Sharrer*, depois do entusiasmo suscitado pela descoberta e pelas circunstâncias em que ela ocorreu, temos hoje algumas informações fornecidas pelo descobridor (Sharrer 1991: sobretudo 17), as quais, se

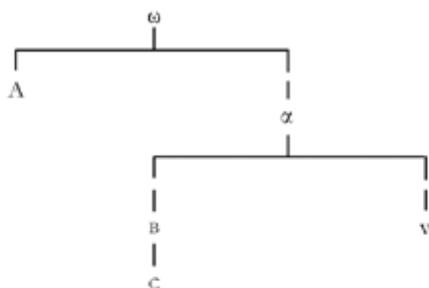
por um lado, abalaram a hipótese de estarmos perante uma folha do *Livro das trovas d'el-rey Dom Denis* referenciado no catálogo da livraria do rei D. Duarte, por outro lado, mostram que, ao contrário do *Pergaminho de Vindel* (que é uma folha volante escrita apenas numa face), o Pergaminho da Torre do Tombo, com poesias escritas no recto e no verso, foi outrora um fólio de um códice de grandes dimensões que, no século XVI ou mesmo antes, terá sido desmantelado para fornecer capas a livros bem menos preciosos.

Utilizando os dados apresentados pelo Professor Sharrer, procurarei dar uma idéia do valor deste testemunho através de dois ou três apontamentos: 1º) os dois erros, uma lacuna e outras características comuns ao Pergaminho e aos cancioneiros *B* e *V* mostram que os três testemunhos remontam a um mesmo antecedente já corrupto; 2º) o confronto entre *BV* e o Pergaminho quanto à escrita dos versos confirma a hipótese de que, no antecedente dos dois apógrafos italianos, tal como no Pergaminho, os versos estavam escritos a modo de prosa, tanto na primeira estrofe como nas restantes, sendo a divisão métrica indicada por um ponto (no Pergaminho, além do ponto, vê-se uma barrinha traçada a vermelho, talvez por algum leitor da época); 3º) o fato de as cantigas de D. Denis serem transmitidas com a notação melódica, confere ao *Pergaminho Sharrer*, não só o valor de fragmento do único cancioneiro musical da lírica profana galego-portuguesa de que há vestígios materiais, mas, também um significado particular para a história da música no tempo de D. Denis. A esse propósito, talvez seja útil anunciar aqui a próxima publicação do livro *Cantus Coronatus: Sete Cantigas de Amor D'el-Rei Dom Dinis*, da autoria de M. P. Ferreira (2005), no qual serão expostos os resultados das pesquisas musicológicas realizadas em torno das melodias conservadas no Pergaminho.

Além do número dos testemunhos conhecidos, também as conclusões acerca da relação de parentesco que une os dois cancioneiros mais importantes quanto à consistência do acervo poético – *B* e *V* – e acerca da origem da *Tavola Colocciana* (sigla *C*) acabaram por se alterar substancialmente. Depois da acesa discussão em torno da genealogia dos cancioneiros proposta por Tavani em 1967 – uma discussão que, como já atrás referi, ocupou, durante largos anos, Jean Marie D'Heur, o próprio Tavani, Anna Ferrari e a mim própria – o *stemma* fixado pelo filólogo italiano:



deu lugar a outro – ainda mais pobre –, mas muito mais convincente:



Seria inoportuno, além de fastidioso, referir aqui pormenorizadamente os argumentos que fundamentaram o *stemma* proposto por Tavani e as objeções que foram contrapostas a esses argumentos. Limito-me, por isso, a sintetizar os raciocínios que explicam a redução operada no segundo *stemma*⁶.

6 Uma síntese das últimas opiniões acerca da “tradição manuscrita da poesia lírica” da autoria de Elsa Gonçalves, com a bibliografia considerada essencial, no *Dicionário da Literatura Medieval* (1993e).

Quanto ao ramo *B*, a sua eliminação é sugerida por uma série de elementos que revelam claramente que Colocci compilou a *Tavola* (*C*) sobre o seu cancionero *B*: de fato, as coincidências entre os dois testemunhos (não apenas na sucessão dos autores e dos textos, mas também nos erros, de atribuição, de grafia dos nomes dos poetas e de numeração das cantigas) podem constituir prova de que *C* é o Índice de *B*; a não concordância dos dois manuscritos, quando o cancionero não transmite grupos de autores e de textos registrados na *Tavola*, longe de desmentir a dependência de *C* em relação a *B*, apenas prova que o índice foi compilado quando o cancionero se encontrava íntegro, isto é, antes de ter sofrido as mutilações que originaram essas lacunas (Gonçalves 1976: 401-404 [§ I: 15-21]); as divergências de atribuição devem ser consideradas como erros (omissões ou registros inexatos) cometidos pelo compilador da *Tavola*, Colocci (D’Heur 1974: 19-41; Gonçalves 1993d).

No que respeita às relações entre *B* e *V*, se as coincidências apontam para um antecedente comum, as diferenças não invalidam tal conjectura: as lacunas privativas de um e de outro códice explicam-se pelos acidentes materiais ocorridos após a cópia (caso das lacunas de *B*) ou pelo modo como a partir do mesmo *exemplar* dividido em fragmentos (cópia *alla pezia*), foram copiados, por pessoas diferentes (seis copistas para *B*, um apenas para *V*), dois cancioneros humanísticos (Ferrari 1979: 88), ou ainda pela diversidade de comportamento dos copistas (caso de quatro textos espúrios assinalados por Tavani, que, por se encontrarem no *exemplar* escritos em *littera nova*, foram excluídos de *B*, mas não de *V*; Ferrari 1979: 71-73 e 76-77); para outras diferenças (diversificação dos erros textuais, divergências atributivas), a explicação deverá relacionar-se com características da escrita, da organização e do estado físico do modelo. Em conclusão, a hipótese mais econômica e plausível é que *B* e *V* tenham sido copiados do mesmo antecedente, tratando-se, portanto, de códices irmãos (D’Heur 1984: 41-42; Ferrari 1991: 319-322). Aliás, a esse antecedente direto deverá referir-se, como tive já ocasião de sugerir (1984a), o apontamento do colocciano 4817, fl. 204v, em que o humanista registra a presença em Roma do *Libro di portughesi* que “quel da Ribera” havia deixado [§ III].

5.

Torna-se evidente que os editores da poesia galego-portuguesa não poderão, de agora em diante, ignorar a incidência destas conclusões, ao prepararem a edição crítica de um poeta dos Cancioneiros trovadorescos. (Por saírem dos objetivos da

minha palestra, não me refiro aqui aos contributos importantíssimos que as investigações do historiador António Resende de Oliveira⁷ e do filólogo românico Vicente Beltrán⁸ também trouxeram para o estudo da constituição da tradição manuscrita e sobretudo para a cronologia e ambiente em que atuaram os trovadores e se impuseram os gêneros poéticos).

Eis algumas observações que o editor deverá ter em conta:

- 1^a) Dos três Cancioneiros galego-portugueses, só um é de origem ibérica (*A*), os outros dois provém da Itália; só um remonta à época dos trovadores (*A*), os outros dois são do século XVI. Contendo *A*, no estado em que se encontra, apenas 310 cantigas, o *PV* somente sete cantigas e *T* nada mais do que fragmentos de sete cantigas de amor, conclui-se que apenas um quinto do acervo trovadoresco chegou até nós através de testemunhos *escritos* num tempo em que ainda se “trobava d’amor e de mal dizer”: a conclusão não é sem importância para a ponderação das “questões scriptológicas” e das informações lingüísticas que os sistemas gráficos fornecem (vejam-se, a propósito, as lúcidas observações de Celso Cunha; 1986: 74-80).
- 2^a) Sendo *B* e *V*, como atrás foi defendido, dois códices irmãos, o editor de textos da lírica galego-portuguesa encontra-se, a maior parte das vezes, perante um caso de “manuscrit unique” (o antecedente comum dos dois códices quinhentistas), pelo que, ao identificar lições errôneas e ao propor uma explicação para a sua gênese, terá de reconstruir as características do modelo perdido, começando pelas paleográficas (ver, a este respeito, Ferrari 1991: 321-22 e 324-27).
- 3^a) No que respeita, por exemplo, às divergências de atribuição entre *B* e *V*, é claro que o testemunho da *Tavola Colocciana* não permite resolver o conflito (dois contra um), uma vez que ela é um índice compilado sobre o cancionero *B*. A solução do problema passará, portanto, a depender de conjecturas convincentes acerca da colocação e do modo como o nome do autor estaria escrito no antecedente e, para isso, será necessário ver quem transcreve as

7 Ver sobretudo a sua fundamental tese de doutoramento intitulada *Depois do Espectáculo Trovadoresco* (1993).

8 Vicente Beltrán, “Los trovadores en las cortes de Castilla y León: Bonifaci Calvo y Ayras Moniz d’Asme” (1985); “Tipos y temas trovadorescos. I. Xemeno de Aybar” (1988); “Tipos y temas trovadorescos. VI. García López de Alfaro y el ciclo de las hostilidades del Norte” (1989b); “Tipos y temas trovadorescos. III. Pedro Amigo de Sevilha” (1989a); “Tipos y temas trovadorescos. IV. Pero da Ponte y la rebelión de Don Lope Díaz de Haro” (1991a).

rubricas nos apógrafos italianos (quase sempre Colocci, mas também, em alguns casos, os copistas) e perceber o sistema da rubricação.

- 4ª) Se descontarmos as inovações paleográficas operadas, ora pelo copista de *B*, ora pelo copista de *V*, temos que a lição de *T* coincide com a que estaria no antecedente dos cancioneiros coloccianos; tal coincidência, mesmo em lições que suscitam dúvidas e que, por isso, deram lugar a intervenções corretivas por parte dos editores de D. Denis, obriga-nos agora a ponderar as duas opções críticas que se nos oferecem: conservar, tendo em conta a unanimidade de testemunhos de épocas diferentes e, nesta unanimidade, o peso do Pergaminho como testemunho antigo? ou, pelo contrário, intervir, olhando à coerência rimática e métrica?

6.

Esta pergunta servirá de trampolim para a breve exposição de alguns problemas de edição de texto com os quais me defrontei, ao ter de restituir criticamente, ou apenas ler, alguns textos dos Cancioneiros.

O primeiro exemplo refere-se exatamente à edição de uma das cantigas dionisinas conservadas em estado menos lacunoso no *Pergaminho Sharrer*. Quando, em 1991, utilizei o Pergaminho para propor uma nova leitura crítica da cantiga sexta, *Non sei como me salv'a mia senhor*, dei à “nota” que então publiquei (1991b: 13-34 [19-20] [§ VI: 152-169]) o título “Tradição manuscrita e isometria”, porque as divergências entre a minha leitura e as de Lang e Nunes incidiam fundamentalmente em aspectos métricos. Concretamente, eu conservava versos hipométricos, onde Lang e Nunes restituíam a isometria por meio da integração conjectural de uma palavra monossilábica. Para justificar a minha posição, lembrava que, analisando os procedimentos dos editores da poesia de D. Denis (Lang, Nunes e Lapa), se verifica que cerca de 70 versos considerados hipométricos foram emendados e que, embora eu não tivesse feito o cômputo dos versos em que os editores realizaram a operação contrária, visto que a eliminação de palavras não costuma ser assinalada graficamente no texto, aquele dado lança dúvidas sobre a legitimidade da atitude crítica que consiste em resolver os problemas da edição de texto com a eliminação ou acrescento de palavras, apenas para obter, a todo o custo, a isometria estrófica. Não podendo, então, nem agora, proceder à análise de cada um dos versos que foram regularizados, limitar-me-ei a observar: 1º) que uma aparente hipometria poderá significar que o poeta previu a existência de uma pausa entre duas palavras cuja contiguidade produzia

um cacófato: o caso está tratado nas *Leys d'Amors* provençais e D. Denis revela conhecer a regra, ao compor, por exemplo, o verso “d’ir dar rocin feit’e corredor” com nove sílabas (Gonçalves 1991b: 56 [§ VI: 154]); 2º) que o estudo de M. P. Ferreira sobre a notação musical do *Pergaminho Vindel* veio mostrar que determinadas intervenções tendentes a obter o isossilabismo são perfeitamente desnecessárias (Ferreira 1986: 161-162); 3º) que manter a lição dos códices não é um convite à preguiça: ao contrário, é um desafio à nossa capacidade de explicar a lição aparentemente defeituosa, o que, não raro, exige um aprofundamento do saber acerca da própria materialidade dos códices.

O segundo exemplo (que tive ocasião de apresentar no Colóquio sobre “Filologia clássica e filologia romanza: esperienze ecdotiche in confronto”, recentemente realizado em Roma) é tirado do “cancioneiro” profano de Afonso X. Trata-se de uma cantiga de escárnio (*B* 457)⁹ contra um certo Don Gil, onde a *aequivocatio* é construída com termos do léxico cinegético de interpretação nem sempre fácil [§ XVI: 351-353]. Na estrutura formal dada pelos editores e acolhida no *Repertório métrico* de Tavani (*Rep*: 87), as estrofes são quatro: as duas primeiras, uníssonas, têm quatro versos (dois heptassílabos - um quadrissílabo - um heptassílabo) de rima aabb, enquanto as estrofes III e IV, também uníssonas, se apresentam com cinco versos (dois heptassílabos - um quadrissílabo - um trissílabo - um heptassílabo) de rima aabab. Um caso, portanto, de heterostrofismo, raríssimo na lírica galego-portuguesa, onde um dos dois gêneros heterostróficos por natureza – o lai lírico “independente”¹⁰ – é inexistente e o outro – o discorrido – está representado, talvez, por dois únicos textos (Brea 1993). Esta verificação não pode deixar de levantar a suspeita de que a estrutura originária tenha sido alterada no decurso da tradição. Por isso, nada melhor do que regressar ao manuscrito.

Manuscrit unique para este setor da poesia afonsina¹¹, *B* oferece o texto escrito do seguinte modo: enquanto, nas duas primeiras estrofes, os versos estão divididos corretamente, a terceira estrofe, se admitirmos a estrutura aceite pelos editores, foge a esta regularidade, apresentando o v. 4 (um trissílabo supranumerário em relação às duas coblas anteriores) escrito na mesma linha do v. 5; a escrita da estrofe IV revela-se ainda mais problemática: com efeito, depois dos

9 *Mester avia Don Gil* (*Ind*: 18, 25), Lapa: 51-52, nº 27. O texto apresenta a mesma forma na leitura crítica de C. Michaëlis.

10 Uso a designação de Anna Ferrari em “Lai” (1993b: 374).

11 Em *V*, as primeiras composições atribuídas a Afonso X não foram copiadas.

dois primeiros setessílabos de rima a, vemos um verso bissilábico novamente de rima a, equivalente ao quarto verso da terceira estrofe, mas sem a preposição inicial, escrito na mesma linha do setessílabo final, de rima b. Isto é: temos quatro versos, de rima aaab, distribuídos por três linhas. Julgando que esta estrutura aberrante fosse apenas devida à perda do terceiro verso, de rima b, os editores restituíram-no *ope ingenii* conseguindo assim uma estrofe pentástica de rima aabab (como a terceira). É verdade que Lapa admitiu a hipótese de interpolação, mas preferiu, como ele próprio declara, “seguir a lição dos manuscritos” (na realidade, apenas um). Ora, é precisamente, a lição do manuscrito a sugerir-nos a decisão de a corrigir, tentando remontar à lição originária e conjecturando a dinâmica da inovação.

A hipótese de que o verso supranumerário *a don gil*, na terceira estrofe, resulte de uma glosa marginal presente num testemunho mais antigo e depois erroneamente incorporada ao texto numa cópia dele derivada parece-me a mais econômica e convincente. Deste fenômeno podem-se aduzir outros exemplos pertencentes aos códices *B* e *V*. O caso mais semelhante ao nosso é, sem dúvida, o da cantiga de Martin Moya assinalado por Luciana Stegagno Picchio (1968: 64-68)¹²: trata-se de uma nota do revisor, “corregasse non der”, já incorporada ao texto no antecedente de *BV* e reproduzida, de modo diverso, pelos copistas dos dois códices coloccianos. A outra é uma nota relativa à tradição musical das cantigas de Martin Codax – “Martin Codax esta non acho pontada” – a qual, devendo assinalar uma deficiência na transcrição da sexta cantiga codaciana (a única cuja música falta no *Pergaminho Vindel*), aparece em *V* (e não em *B*) escrita como se fosse o último verso de uma cantiga monostrofica de Martin de Ginzo (Gonçalves 1989 [§ IV]).

Para o texto do Rei Sábio, podemos imaginar um testemunho onde, à margem do verso 3 da terceira estrofe, alguém tivesse escrito “a don Gil”: um comentário jocoso talvez destinado a interpretar o equívoco do verso, resultante da possibilidade de referir a proposição *que lhi mejasse*, quer ao *podengo*, quer ao seu proprietário. Numa cópia deste testemunho, a nota teria sido transferida para

12 Trata-se da cantiga *Vós que soedes en corte morar* (*Ind*: 94, 20), um texto problemático, não apenas por causa das corruptelas que a lição manuscrita oferece, mas por ser um caso de dúplice tradição e dupla atribuição (*B* 888 / *V* 472 atribuído a Martin Moxa e *V* 1036 sob o nome de Lourenço): sobre as questões de atribuição e gênero, ver também António Resende de Oliveira (1992: 402-404), onde o autor defende a atribuição da cantiga ao Conde D. Pedro.

o texto e assim uma primitiva quadra tornava-se numa estrofe de cinco versos, cuja escrita, em quatro linhas, a tomava materialmente igual às outras. Só que um acidente na transmissão da IV estrofe (perda do v. 3) viria a determinar a necessidade material de acolher o verso intruso também nesta estrofe, talvez com a finalidade (não conseguida) de preencher a lacuna.

Esta será a explicação vinda daquilo a que poderemos chamar a imagem mental da materialidade de um antecedente responsável pela corruptela. Mas, se a complementarmos com a reflexão sobre os casos de falsas “chansons hétéromorphiques” analisados por Madeleine Tyssens (1988), reconheceremos que a própria forma, simples, da cantiga afonsina favorecia a expansão da estrofe por parte de um copista menos atento. Com a obrigação, a meu ver razoável, para o editor moderno, de corrigir o heterostrofismo do texto transmitido pelo cancionero *B*, fixando a letra das estrofes III e IV como segue:

- 9 E podengo [+] de Sil
- 10 que cufiasse un muril
- 11 que lhi mejasse
- 12 quando lebor i achasse.
- 13 Osas du javaril
- 14 que dessen per seu quadril
- 15 [+ + + +]
- 16 quando lebor levantasse.

É claro que nem tudo fica resolvido: a restituição crítica dos versos 9, 10 e 13 continua problemática e a conjectura de Lapa para preencher a lacuna da quarta estrofe não parece sintaticamente satisfatória. Mas o que aqui me importa sobretudo é apontar o aspecto metodológico da edição reconstrutiva, para a qual cada aquisição justifica ou, pelo menos, facilita as operações ecdóticas posteriores.

No terceiro exemplo, o problema não tem a ver com a lição manuscrita, mas com a leitura *vulgata*: a lição do único testemunho está certa, é a leitura *vulgata* que precisa de ser corrigida. Estou a referir-me à cantiga d'escarnho de D. Denis *Disse m'oj'un cavaleiro*, da qual me ocupei já no livrinho *Poesia de Rei* [§ VI: 207-216] e num breve texto a ser publicado na *Miscelânea em homenagem à Professora Cleonice Berardinelli* (1995b [§ XIII]). Da questão ecdótica tratei no primeiro estudo e, se a retomo agora, é apenas por me parecer um

bom exemplo de como, não raro, o editor, ofuscado por uma operação crítica errada, não entende o sentido do texto, acabando por corrigir lições certas, pela necessidade de manter a coerência com a sua interpretação. Efetivamente, ao ler, no v. 6, “*comeu praga por praga*”, Lang abriu um alçapão em que depois caíram D. Carolina e Lapa. Com esta leitura, todos entenderam que a lição manuscrita *comeo* equivalia a “comeu” (terceira pessoa singular do pretérito perfeito de “comer”) e que o sujeito desta forma verbal seria o doente de quem se está a falar. Isto é: na interpretação de Carolina Michaëlis (seguida, com dúvidas, por Lapa), o trovador, respondendo ao cavaleiro que lhe dava a notícia da doença do amigo, exclamava: “comeu uma praga [a amarga lorbaga] em castigo das pragas [maldicências] que saíram da sua boca”! Ora, a lição manuscrita deve ler-se *cóme-o* (terceira pessoa singular do presente do indicativo) e o sujeito desta forma verbal é “praga”, na acepção de ‘chaga’, sendo o sentido do verso ‘uma chaga o come [ao doente], em castigo das pragas «que el muitas vezes disse»’. Deste modo, tornam-se desnecessárias e criticamente inaceitáveis as emendas de Lapa nos versos 8 e 16 (substituição do pronome *o* por *a* no v. 8, e transformação, no v. 16, da lição manuscrita *cômedo*, complemento circunstancial de causa, na forma verbal *comendo*): duas correções que só se explicam dentro da errônea interpretação do ilustre Editor, segundo a qual, o doente comera a praga-lorbaga. Mas a própria fonte bíblica que está por trás deste refrão mostra que a interpretação por mim proposta deve ser a que convém à cantiga. E não é apenas a coerência do sentido (critério fundamental, sobretudo quando o texto é transmitido por um manuscrito único a impor a leitura *cóme-o*); também a métrica o exige (*come-o* tem 3 sílabas e *comeu* é um dissílabo) e até a grafia do manuscrito poderá querer indicar que não estamos perante uma forma do pretérito perfeito, visto que, embora, nos cancioneiros, coexistam as duas grafias *-eo* e *-eu* para a terminação da terceira pessoa, a grafia mais freqüente é, sem dúvida, o *-eu* e aqui, pelo contrário, temos *-eo*.

Mas este caso constitui também um bom exemplo de como a leitura errônea solidamente instalada continua a ser aceite, mesmo depois de ter sido demonstrado o erro e resposta a lição originária. Com efeito, ainda em 1994, Graça Videira Lopes, autora do livro *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, ao citar a cantiga em apreço segue textualmente a edição de Lapa, suprimindo apenas a pontuação no fim das estrofes I e II, de forma a obter o encavalamento estrófico característico das cantigas chamada *ateúdas* (estrutura que eu própria também propus, em 1991 [§ X]). Pois bem! Indiferente aos problemas exegético-ecdóticos

que a leitura de Lapa suscita (e que o ilustre filólogo não escondera), a autora do livro conclui que o “sentido obscuro, de que fala Lapa, se torna absolutamente claro quando lemos [a cantiga] como *atá finda*” (1994: 101)¹³. Pena é que Graça Videira Lopes não nos diga qual é o sentido “absolutamente claro” que deu à cantiga... Tanto mais que esta declaração tem seguinte nota de rodapé: “Uma leitura semelhante à nossa e abundantemente comentada faz Elsa Gonçalves, *Poesia de Rei...* etc.”. À parte o insólito da verificação – leitura de 1991 ser semelhante a outra de 1994: o contrário é que seria normal – registre-se que tal semelhança é uma ilusão da autora.

O último exemplo concerne o famoso “pranto de maldizer” de Pero da Ponte, *Mort’é don Martin Marcos, ai Deus, se é verdade*¹⁴ [§ XIV]. Paródia do gênero pranto, esta cantiga de Pero da Ponte é também, como podemos deduzir da *razo* que precede o texto manuscrito, uma sátira contra o Infante dom Manuel (irmão mais novo do rei Afonso X), ironicamente apontado como o único senhor capaz de igualar o defunto nos *maos costumes* que o “adornavam”.

Não é, contudo, das figuras de retórica que desejo agora ocupar-me. Nem poderei, por outro lado, discutir a fixação crítica do texto, nomeadamente no que se refere à estrutura estrófica, métrica e rimática (uma cobla de treze versos, como vemos em Lapa? ou três quadras e uma fiinda de um verso, como aparece, por exemplo, em Machado (Paxeco/Machado 1949-1964: VI, 376), Panunzio (1967: 203-204), Aurora Juarez (1988: 295), ou verso de oito sílabas, como divide Braga (1878: 228), seguido por Machado?). O meu interesse centra-se na referência geográfica contida no v. 7, *de Roma ata cidade*¹⁵.

Ao percorrer o *corpus* das cantigas d’escarnho e de mal dizer em busca de outras expressões usadas pelos trovadores para sugerir uma grande distância, pareceu-me que o espaço geográfico referenciado nessas expressões se limitava quase só à Península Ibérica, não ultrapassando, na maior parte dos casos, o norte

13 Sublinhado meu.

14 Lapa 368. Com notável ironia, Pero da Ponte segue o paradigma temático do gênero: (1) anúncio da morte do personagem e conseqüente surpresa; (2) enumeração das suas “virtudes” (*torpidade, bavequia, neicidade, covardia, maldade, falta de prez e de bondade*); (3) declaração da perda sofrida com o desaparecimento do defunto; (4) hábil dissimulação da identidade de um sucessor que possa igualar ou superar o “mérito” do desaparecido. De notar, no último verso, o artifício da *reticentia*, pelo qual o poeta deixa a indicação do sucessor de Martin Marcos suspensa.

15 Sobre esta fórmula usada por Pero da Ponte, encontra-se em publicação, na Miscelânea de homenagem ao Professor Giuseppe Tavani, um breve apontamento meu intitulado, precisamente, “*de Roma atá Cidade*” (1997a [§ XIV]).

do reino de Castela, o reino de Leão e a Galiza, com lugares situados ao longo do Caminho de Santiago, entre Burgos a oriente e Santiago de Compostela a ocidente. Concretamente: Fernan Garcia Esgaravunha¹⁶, louvando a excelência do marido da “ama” cantada por Johan Soarez Coelho, afirma, ironicamente, que no ofício de “crastar verrões” não se encontra quem o iguale, *de Burgos a Carrion*; Pero Garcia Buralgalês¹⁷ indica a área de ação do meirinho Fernan Diaz, e conseqüentemente da sua fama de homossexual, com os limites *des Viveiro ata Carron*; acerca do mesmo Fernan Diaz afirma Ayras Perez Vuytoron¹⁸ que as suas preferências por “casamento d’ome” são bem conhecidas *d’Estorga ata San Fagundo*; Pero d’Ambroa¹⁹ justifica o espanto causado pela morte súbita de Pero Bõo declarando que não havia ninguém mais cheio de saúde de *Santiago ata San Fagundo*; e o mesmo Pero d’Ambroa, “louvando” o traseiro de Pero d’Armea²⁰, conclui que seria impossível achar outro tão belo de *San Fagundo ata San Felizes*.

Fora do itinerário Burgos/Santiago, encontramos na sátira de Johan Servando²¹ contra *Don Domingo Caorinha*, a expressão *d’aqui atró en Toledo*: se admitirmos que o *aqui* de quem fala se situa em Ourense (província à qual parece estar ligada a atividade poética do autor), a distância sugerida, sendo mais apreciada, também não sai dos limites da Espanha cristã. O único poeta galego-português cujos horizontes geográficos se estendem para além dos Pirinéus, englobando, a norte, Paris e, a oriente, Roma, é Pero da Ponte. Nas suas cantigas aparecem as duas fórmulas mais curiosas do repertório: *des Paris atees acá*²² e, precisamente, aquela que deu motivo à presente explanação – *de Roma ata cidade*.

Analisando as expressões anteriormente citadas, e recordando outras fórmulas equivalentes usadas na épica francesa ou nos trovadores provençais, verificamos que os limites do espaço que se quer referenciar são indicados por dois topônimos reais ou por um topônimo real e um advérbio de lugar que serve de ponto de partida (como na fórmula *d’aqui atró en Toledo*) ou de ponto

16 *Esta ama, cuj’ é Johan Coelho* (Ind: 43, 4); Lapa: nº 130, vv. 15-16.

17 *Que muito mi de Fernan Diaz praz* (Ind: 125, 42); Lapa: nº 381, vv. 10-11.

18 *Fernan Diaz é aqui, como vistes* (Ind: 16, 10); Lapa: nº 80, vv. 13-14.

19 *De Pero Bõo and’ora espantado* (Ind: 126, 3); Lapa: nº 332, vv. 10-11.

20 *Pero d’Armea, quando composestes* (Ind: 126, 11); Lapa: nº 340, vv. 10-11.

21 *Don Domingo Caorinha* (Ind: 77, 10); Lapa: nº 227, vv. 14-17. Embora a leitura de muitos lugares do texto, a começar pelo nome do personagem (Caorinha?) suscite numerosos problemas, o v. 15, onde se localiza a expressão em apreço, não oferece dúvidas.

22 *Quen a sa filha quiser dar* (Ind: 120, 43); Lapa: nº 367, vv. 12-14.

terminal (por ex. em *des Paris atees acá*). *De Roma ata cidade* não se enquadra, portanto, no modelo frásico. Roma é topônimo real, localizável com precisão. Mas o que significa o nome comum *cidade* posto como outro extremo do território delimitado?

Sentindo a dificuldade, tanto Saverio Panunzio (1967: 250) como Aurora Juarez (1988: 296) declaram não saber a que cidade se quer referir Pero da Ponte; mas, ao traduzirem a cantiga, um e outro procedem como se se tratasse da cidade onde está o sujeito da enunciação. Ora, a tradição literária faz supor que também no v. 7 da cantiga de Pero da Ponte tenhamos dois topônimos.

Que *Cidade* pudesse ser a atual Ciudad Real é hipótese a não considerar, já que, só depois de 1420, a povoação castelhana a que Afonso X outorgara o nome de Villa Real, passou a chamar-se Ciudad Real (Menéndez 1957: 158). Todavia, uma cidade leonesa era já no tempo de Pero da Ponte chamada *Cidade*: essa era Cidade Rodrigo, na fronteira com Portugal e, se não vemos o seu nome no mapa das “terras líricas” traçado por J. P. Machado (Paxeco/Machado 1949-1964: VIII, depois da última folha do fac-símile), é apenas porque também este editor leu *cidade* como substantivo comum. O topônimo aparece, por exemplo, nas *Cantigas de Santa Maria* e na *Tradución gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla* (Mettmann 1959-1972: IV, 61; Lorenzo 1977: I, 932), nas formas *Cidad Rodrigo*, *Cidaa Rodrigo*, *Çibdad Rodrigo*, mas a minha hipótese de que, no pranto de Pero da Ponte, “Cidade” *tout court* designe, por antonomásia, Cidade Rodrigo poderá ser confirmada, não só por um documento de 1259 citado por Ballesteros (1984: 626) em que *Cipdat* está por *Cipdat [Rodrigo]*, mas também por dois passos do *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, nos quais *Cidade* só pode ser Cidade [Rodrigo]: no título XXI, referindo-se aos reis de Portugal e de Castela, o Conde relata as “vistas que ambos fizeram em *Cidade*” (i.é. o encontro dos dois em Cidade Rodrigo) e no título XXXIV, diz que Johan Redondo “morreu em *Cidade*” (Mattoso 1980: II/1, 239, 388).

Afinal, o próprio contexto aponta para esta identificação: parodiando o gênero pranto, Pero da Ponte declara que, com a morte de Don Martin Marcos, os *maos costumes* perderam o seu senhor e não poderão achar outro, ainda que o busquem numa grande distância – *de Roma ata Cidade* –. Se o limite oriental desse vasto território é Roma, nada mais natural do que procurar o outro extremo a ocidente, lá onde o reino de Castela e Leon confina com Portugal e onde, justamente, fica Cidade Rodrigo.

Como sabemos, nos cancioneiros em que os versos foram escritos à maneira de prosa, determinados procedimentos gráficos (espaços brancos e maiúsculas ornadas, pontos métricos, barrinhas ou maiúsculas iniciais de verso) indicavam ao leitor o começo dos textos e das estrofes e a passagem de um verso para o seguinte. Assim deveria ser no *exemplar* dos cancioneiros *B* e *V*. Existiram também, nesse antecedente perdido, sinais de pontuação sintática, em concomitância com os da escansão métrica? A pesquisa, que eu saiba, não foi ainda feita para os Cancioneiros, ao contrário do que acontece para os manuscritos com textos prosásticos²³. Do mesmo modo, falta estudo sistemático do uso das maiúsculas no interior de verso. Um exame rápido de vários setores de *B* e *V* leva, porém, a pensar que os topónimos e antropónimos aparecem, na maioria dos casos, grafados com minúscula. Ao editor compete, por isso, interpretar a lição manuscrita e grafar com maiúscula os nomes próprios, como *Cidade*, que no manuscrito vêm escritos com minúscula. Pelo contrário, o editor errará, quando, por não ter entendido um “hapax” como *gramilho* (‘peça de pau ou de ferro com que se fecha uma porta’), o transforma em nome próprio, escrevendo-o com maiúscula e inventando, assim, um personagem inexistente como demonstrou Aurelio Roncaglia (1986), num sugestivo contributo filológico apresentado ao Colóquio de Crítica Textual Portuguesa organizado pelo Centro Cultural de Paris da Fundação Gulbenkian.

23 Sobre a pontuação em manuscritos medievais, nomeadamente em textos portugueses, ver a nota 11 do estudo de Maria Careri (1986: 26).

XIII

Plaga autem linguae comminuet ossa (Eccli. 28,21).
A propósito de D. Denis,
Disse-m'oj'un cavaleiro (B 1540)

1995

No desejo de propor um entendimento menos expeditivo da poesia satírica de D. Denis – dez cantigas geralmente consideradas como burlas em que aflora uma “ironia ténue e comedida” (Tavani 1990: 281) ou uma “graça ingénua e delicada” (Lapa 1965: 18) –, tivemos já ocasião de nos debruçar sobre a cantiga *Disse-m'oj'un cavaleiro* (B 1540), corrigindo, por um lado, a leitura do refrão oferecida pelas edições de Lang (1894: CXXXVI) e Lapa (Lapa: 157, nº 95) (em vez de “comeu praga por praga”, deverá ler-se *come-o praga por praga*, como exigem a lição manuscrita e métrica, além do sentido do texto) e, por outro, a interpretação que dele nos deu Carolina Michaëlis¹, seguida, com alguma reserva, pelo editor português (na nossa leitura, não foi o doente que *comeu* uma *praga* – que, para C. Michaëlis, seria a amarga *lorbaga* –, mas é uma *praga* “chaga” que *come* o doente²).

O personagem visado é um maldizente contumaz, mas o assunto da cantiga gira em torno de uma doença, que um amigo referiu ao trovador, suscitando da parte deste uma pronta resposta que estabelece a *relatio* causa-efeito entre a maledicência do doente e o mal que o aflige:

- 1 Disse-m'oj'un cavaleiro
- 2 que jazia feramente
- 3 un seu amigo doente
- 4 e buscava-lhi lorbaga
- 5 e dixi-lh'eu: -Seguramente
- 6 come-o praga por praga
- 7 que el muitas vezes disse
-

1 Referida por Lapa: 157. A esta edição se refere a numeração dos textos citados ao longo do nosso trabalho.

2 “Praga por praga” (Gonçalves 1991d [§ VI: 203-216]); [§ VIII: 245-246].

Tratando-se de uma cantiga de refrão, o dito sentencioso repete-se nas três estrofes que compõem a cantiga, atraindo a atenção do ouvinte para o jogo semântico que ele encerra (*praga* ‘chaga’ e *praga* ‘maledicência’) e para o conceito expendido com tanta segurança: a *praga* que *come* o doente é o justo castigo das *pragas* que *el muitas vezes disse*. Não estamos, portanto, diante de um simples comentário jocoso, mas de uma condenação terrível.

No estudo atrás citado, dizíamos que, com a frase “come-o praga por praga”, D. Denis se reportava à antiga “pena de talião” da legislação moisaica (*Ex.* 21, 24-25 “[...] oculum pro oculo, dentem pro dente, manum pro manu, pedem pro pede, adustionem pro adustione, vulnus pro vulnere, livorem pro livore”; *Levit.* 24, 20 “[...] fracturam pro fractura, oculum pro oculo, dentem pro dente...”), exprimindo um parecer que bem se coadunava com a sua figura de rei-legislador formado dentro da cultura bíblica. Tanto a idéia – a punição sofrida deve ser igual à ofensa cometida – como a forma – *praga por praga* decalca a formulação sintática *oculum pro oculo* – têm, indubitavelmente, a sua matriz nos textos do Pentateuco.

A esse comentário desejamos acrescentar agora duas notas breves: destina-se a primeira a identificar uma fonte escriturística ainda mais próxima do conteúdo semântico e da formulação lingüística do refran em apreço; procura-se, com a segunda, apontar para um dos aspectos, a nosso ver peculiar, da poesia satírica dionisina.

Embora a idéia fundamental da cantiga esteja em perfeita sintonia com a antiga lei, conservando a sua terrível crueldade, os textos bíblicos citados (em latim, porque era nesta língua que D. Denis os ouvia mencionar nos sermões e na liturgia, ou os lia nos livros sagrados) não explicam, nem a sua aplicação por parte do trovador ao caso de um doente que peca pela língua, nem o uso do termo *praga*, nem, sobretudo, o jogo semântico obtido com o vocábulo, utilizado, quer para designar o efeito (*praga* = ‘chaga’), quer para referir a causa (*praga* = ‘maledicência, maldição’).

A fonte que explica este jogo lingüístico é ainda a Bíblia, onde *plaga* (étimo de *praga* e de *chaga*) aparece repetidas vezes, não apenas na acepção de ‘calamidade’ que, geralmente, atribuímos ao português *praga*, mas também com o sentido de ‘ferida, úlcera’ ínsito no divergente *chaga* (cf., por exemplo, *Levit.* 13, versículos 2, 3, 9, 20, 25 “*plaga leprae*”; 1 *Reg.* 22, 35 “*fluebat autem sanguis plagae*”; *Is.* 1, 6 “*vulnus et livor et plaga*”) e com o significado genérico de ‘golpe’

(*Prv.* 17, 10 “Plus proficit correctio apud prudentem / quam centum *plagae* apud stulum”; *Eccli.* 22, 26-27 “*plaga dolosa*”). E o que é mais importante para o esclarecimento da invenção poética do Rei D. Denis é que, num outro passo bíblico, encontramos também a justificação da associação subentendida na cantiga entre *plaga* ‘golpe’ e *lingua*:

Eccli. 28, 21 Flagelli plaga livorem facit,
plaga autem linguae comminuet ossa³

A “*praga* / que el muitas vezes *disse*” é o golpe infligido pela língua do maldizente e, se o golpe do chicote faz uma chaga, o golpe da língua (equiparada ao chicote em *Iob.* 5, 21 “*A flagello linguae absconderis*” e à “*sagitta vulnerans*” em *Ier.* 9, 7) esmagalha os ossos. Daí que o castigo do maldizente seja justo:

Eccli. 28, 22 multi ceciderunt in ore gladii,
sed non sic quasi qui interierunt *per*
linguam suam
23, 8 In labiis suis apprehendetur peccator,
et *maledicus* et superbus scandalizabitur in illis.

Com estas fontes se aclara o sutil *mal dizer* de D. Denis: no sentencioso refrão da cantiga subjaz, visivelmente, o conceito de justiça da antiga lei moisaica, mas a sua motivação ideológica está no passo do *Eclesiástico*, do qual o discurso poético tira toda a sua força; no cruzamento do texto de Ben Sira, onde surge a metáfora *plaga linguae*, com a *sententia* formulada no texto da “pena de talião” se encontra a fonte da invenção expressiva do Rei Trovador⁴.

3 A indicação deste passo do *Eclesiástico* – do qual partiu o desenvolvimento do nosso estudo citado na nota anterior – deve-se ao senhor Cônego Doutor António Gregório Neves, solicitado no âmbito de uma investigação mais ampla sobre provérbios de origem bíblica na lírica galego-portuguesa.

4 A sugestiva hipótese, avançada por Lapa: 157, de que o refrão de D. Denis possa ser um “anexim popular” não encontra confirmação nas recolhas paremiológicas por nós consultadas. Mas o provérbio “A língua nom ha osso, mais rompe o dosso”, recolhido por C. Michaëlis de Vasconcelos (1986), concorda perfeitamente com o passo do *Eclesiástico* (28, 21) que, em nosso entender, serviu de fonte a D. Denis; o mesmo acontece, por exemplo, com o francês “Langue n’a os mais elle fraint dos”, com as variantes “Langue n’a pas os et se les brise” ou “Langue n’a point de ous et si tranche elle grous” (nº 1014, 1015 e 1016 da coleção de *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*; Morawski 1925).

Passando do esclarecimento pontual ao plano da apreciação global da poesia satírica de D. Denis, começaremos por notar que as cantigas em que se censuram vícios da língua, como a maledicência e a tagarelice, não abundam no *corpus* do *escarnh'e mal dizer* galego-português e que, no exíguo grupo dos poetas que trataram este tema (M. Martins cita, além de D. Denis, Pero da Ponte e Roy Queymado, mas poderemos acrescentar Estevan da Guarda, 1977: 95⁵), D. Denis é o único que dirigiu mais de uma cantiga contra um tagarela importuno e maldizente, protagonista do pequeno ciclo das três composições que o cancionero *B* (testemunho único da produção satírica do Rei português) transmite numa seqüência, a nosso ver, significativa⁶. Não podendo desenvolver aqui a interpretação deste dado – não irrelevante, se tivermos em conta, por exemplo, que Pero da Ponte fez trinta e uma cantigas de escárnio e mal dizer, Estevan da Guarda vinte e sete e D. Denis apenas uma dezena –, limitamo-nos a sugerir que a insistência neste tema talvez possa ser relacionada com a condição do Poeta-Rei, não apenas formado nas regras e máximas bíblicas concernentes à sensatez no falar e aos “pecados da língua”, mas também conhecedor da normativa consignada nos textos jurídicos afonsinos, nomeadamente a *Partida Segunda*, onde expressões como *dezir mal*, *ferir de palabra*, *retraer* designam comportamentos reprováveis, mormente no âmbito do *palaçio* (Juárez/Rubio 1991: sobretudo os títulos IV, lei IV e IX, lei XXX): note-se que na cantiga *U noutro dia Don Foan* (Lapa: nº 93), a sátira atinge as maledicências pronunciadas pelo visado, *andand'aqui en cas d'el-rei*⁷.

Em “The Love Poetry of King Dinis”, Deyermond (1983: 123-124) refere algumas *religious associations* (entre Deus, pecado, o trovador-amante e a dama) presentes nas cantigas de amor e de amigo do Rei português, citando *Senhor, pois me non queredes* e *Que grave coita, senhor, é* (Lang 1894: nºs LI e LII) e sublinhando a alusão ao Dia do Juízo, em que Deus pedirá contas à *senhor* por *matar* o seu

5 As cantigas a que se refere o autor são: Pero da Ponte, *Dũa cousa soo maravilhado* (Lapa: nº 354) e Roy Queymado, *Querr'agora saber de grado* (Lapa: nº 420). A esta indicação acrescentamos o texto de Estevan da Guarda *Se vós, Don Foão, dizedes* (Lapa: nº 120), cujo protagonista é satirizado por falar mal “do casamento seu e d'al,” exatamente como o Don Foan da cantiga de D. Denis *U noutro dia Don Foan* (Lapa: nº 93).

6 As três cantigas aparecem transcritas no cancionero *B* pela seguinte ordem: *U noutro dia Don Foan*, *U noutro dia seve Don Foan* e *Disse-m'oj'un cavaleiro* (= B 1538 - 1539 - 1540). O doente a que se refere a terceira cantiga, amigo do cavaleiro citado no *incipit*, será, com muitas probabilidades, o mesmo Don Foan dos dois primeiros textos.

7 O mesmo se verifica na sátira de Pero da Ponte *Dũa cousa soo maravilhado* (Lapa: nº 354) contra um *mal torpe* que procurava evidenciar-se dizendo mal “dos que son en cas d'el-rei”.

trovador-amante (Lang 1894: nº IV) Estas associações religiosas são, todavia, muito mais significativas no exíguo acervo satírico de D. Denis, no qual o poeta acomoda os textos sagrados à sua interpretação das desgraças alheias (caso da poesia aqui analisada) ou se arroga o poder divino de julgar e condenar o *pecador* à danação eterna (veja-se o pequeno ciclo contra Melion Garcia e também a difícil cantiga contra *o que revolv'o caderno*) [§ XV, XXVI]. Aliás, se excetuarmos a divertida burla que ridiculariza o cortesão Joan Simion por causa da morte de *três bestas* que tinha *sãas e vivas* e que mandara sangrar indevidamente (Lapa: nº 97), o Rei-trovador parece ter escolhido para alvo das suas críticas alguns tipos de “pecadores”: um homossexual – o *Joan Bolo* visado em três cantigas (Lapa: nºs 90, 91 e 92) –, um avarento (ou luxurioso?) – o *Melion Garcia*, cujo comportamento aparece violentamente satirizado em Lapa: nºs 88 e 89 –, um funcionário corrupto – *o que revolv'o caderno*, também ele amontoador de riquezas (Lapa: nº 96) – e um lingüareiro maldizente – o *Don Foa*n das cantigas nº 93 e 94, que tudo indica ser o mesmo personagem do texto em epígrafe. Ora, se a sátira contra homossexuais e avarentos era tópica na lírica galego-portuguesa⁸, o mesmo não podemos afirmar relativamente à condenação da maledicência e da tagarelice. Esta preferência temática deverá, por isso, ser objeto de maior atenção. Mas, por ora, apenas pretendemos aprofundar o entendimento de uma cantiga, dedicando esta breve nota a Alguém que, sendo competente editora de textos, melhor poderá compreender como é, por vezes, árduo aclarar a lição de um texto: a professora Cleonice Berardinelli.

8 Em Pero da Ponte, Johan Garcia de Guilhade, Ayras Veaz, Gonçal'Eanes do Vinhal, Pero Garcia Buralês, Martin Soarez ou Pero Viviaeaz, encontrava D. Denis as situações, o vocabulário “técnico”, a linguagem metafórica e até algumas das rimas que utilizou nas três cantigas dirigidas a Joan Bolo. Veja-se, a este propósito, “A Mula de Joan Bolo” (Gonçalves 1991c [§ VI: 170-202]).

XIV

De Roma ata Cidade

1997

1.

A expressão escolhida para título desta breve nota pertence ao v. 7 da cantiga de Pero da Ponte *Mort' é Don Martin Marcos, ai Deus, se é verdade?*, que o *Repertorio* de Tavani classifica como “pianto satirico” (*Ind*: 120, 27)¹: um texto único no exíguo *corpus* dos prantos galego-portugueses², não só por ser uma curiosa paródia do género, mas também por atingir dois personagens com nome, o defunto (real ou fictício) e o seu sucessor (figura histórica de relevo).

Com notável ironia, Pero da Ponte segue o paradigma temático do *planh* provençal: (1) anúncio da morte do personagem, D. Martin Marcos, e surpresa do sujeito anunciador; (2) enumeração das “virtudes” que “adornavam” o defunto (*torpidade, bavequia, neicidade, covardia, maldade, falta de prez e de bondade*); (3) declaração da perda sofrida com o seu desaparecimento (os *maos costumes* ficaram órfãos...); (4) identificação, habilmente dissimulada, do sucessor que será capaz de igualar ou superar o “mérito” do desaparecido. A identidade deste enigmático sucessor surge na *razo* transcrita pelo copista no cancionero *B*: “Esta cantiga fez Pero da Ponte ao infante Don Manuel, que se começa *é morto don Martin Marcos*, et na cobra segunda o poden de entender”³. Isto é: o sucessor

1 Sigo a edição de Lapa: n° 368. A cantiga foi editada também por S. Panunzio (1967: 249-51) e A. Juárez Blanquer (1988: 295-97).

2 O *corpus*, exíguo quanto ao número de textos, apresenta-se relativamente rico quanto às variedades, já que, além dos quatro prantos “oficiais” de Pero da Ponte (*Ind*: 120, 28, 32, 41, 42, respectivamente, à morte de Fernando III, rei de Castela e Leão, de Beatriz de Suábia, sua mulher e dos magnates D. Lopo Díaz de Haro e D. Telo Afonso de Meneses) e do pranto do jogral Johan à morte do rei D. Denis (*Ind*: 62, 2), podemos incluir na categoria de prantos à morte da amada várias cantigas d’amor como as de Pero Garcia Burgalês, *Ja eu non ey oymays por que temer, Nunca Deus quis nulha cousa gran ben* e *Ora veg’eu que xe pode fazer* (*Ind*: 125, 16, 30 e 31), enquanto o escarnho de Pero Garcia d’Ambroa, *De Pero Bão and’ora espantado* (*Ind*: 126, 3) revela afinidades com o de Pero da Ponte, podendo, como este, ser considerado um “pranto burlesco”.

3 *B*, ff. 353v-354r, separando as estrofes I e II de *B* 1656.

que parecia impossível *achar* é, afinal, o Infante D. Manuel, irmão mais novo do rei Afonso X, o Sábio.

A fixação do texto, no que respeita à estrutura estrófica e métrica, talvez necessite ainda de uma discussão mais completa que esclareça, por exemplo, quais os versos que, para o redactor da *razo*, constituíam a segunda estrofe da cantiga⁴. De momento, porém, convidada a participar numa miscelânea celebrativa, organizada em torno do tema da viagem, decidimos retirar da cantiga apenas uma fórmula de conteúdo geográfico e fazer a viagem da “busca” sugerida no verso 7: *de Roma ata cidade*.

O ponto de partida é conhecido. Mas onde se situa o ponto de chegada, que, nos manuscritos e nas edições conhecidas, aparece escrito como se se tratasse do nome comum *cidade*⁵? Que espaço geográfico tinha Pero da Ponte em mente, ao utilizar uma fórmula que deveria significar uma distância razoável?

2.

Nos seus preciosos *Appunti* para o curso de Filologia Românica do ano académico de 1969-70, observa Aurelio Roncaglia que os trovadores provençais foram grandes viajadores e que, por isso, os seus horizontes estão longe de se restringir aos feudos de origem (1969-1970: 158-160). Efectivamente, as viagens destes poetas por terras de Espanha, Itália, Inglaterra ou mesmo Hungria, as peregrinações à Terra Santa e a participação nas Cruzadas, imprimiram à lírica occitânica um concretismo geográfico cujo reconhecimento inventarial, facilitado por índices como o de Chambers (1971) permite traçar os limites de um mundo vasto, tanto no sentido Norte-Sul, como no sentido Este-Oeste.

4 Lapa, que transcreve a cantiga como uma única estrofe de 13 versos de 13 sílabas, admite a hipótese de à poesia faltar uma segunda estrofe, “donde se tiraria o alvo da sátira [...]”. (Lapa: 549). Nem Panunzio, nem A. Juárez, que dispõem o texto em três quadras de versos longos e uma fiinda monóstica, se interrogam sobre a “anormal” separação dos versos operada pelos copistas de *B* e *V* e sobre o significado da última proposição da *razo*. Em nosso entender, a cantiga está completa e a “cobra segunda” a que se refere o redactor da rubrica explicativa seria talvez a que, nos dois cancioneiros (e, com muitas probabilidades, no seu antecedente) começa, erroneamente, com o segundo hemistíquio do verso 6 “outro senhor catade”, significativamente escrito, em ambos os códices, com inicial de estrofe (em *B*, após uma linha em branco).

5 No texto crítico estabelecido por A. Juárez, *Cidade* aparece grafado com maiúscula, mas, na nota ao v. 7, a inicial é minúscula e a interpretação está de acordo com esta última grafia (1988: 296).

Sabemos que a referência a áreas delimitadas por lugares que se consideram muito afastados constitui um expediente retórico ligado às convenções do elogio ou vitupério de um personagem, do louvor da *domna* ou do auto-elógio do trovador como *fin amans*:

Deus lo temps Rolan,
de lai ni denan,
Non vi hom tan pro
Ni tan guerrian
Ni don sa lausors
Tan pel mon s'enpeingna
Ne si lo reveingna,
Neis qui l'an sercan
Per tot a garan,
Del Nil tro-l soleill colgan.

declara Bertran de Born, no pranto à morte de Henrique Plantageneta, *Mon chan fenis ab dol et ab maltraire* (*BdT*: 80, 26, vv. 47-56; Gouiran 1985: I, 242).

Idênticas as expressões – como assinala Gérard Gouiran (1985: I, 251-52) – usadas por Arnaut Daniel, *Ans que sim reston de branches* (*BdT*: 29, 3) vv. 36-39:

De part Nil entro c'a Sanchas
genser no·s vest ni·s despuelha,
e sa beutatz es tan granda
que semblaria 'us messonia:⁶

e por Giraut de Bornelh:

Anc pairis contra filhol
No fetz tal falha, per Crist,

6 Eusebi 1984: 117.

Ni paire contra so filh
De lai on s'abriva-l Nils
*Tro sai on sols es colgans;*⁷

A par do Nilo – símbolo do Oriente – também a Alemanha aparece como limite oriental em Bertran de Born, *Ieu chan, que-l reys m'en a preguat*:

Lo Reys Joves s'a pretz donat
*De Burcx troqu'en Alamanha.*⁸

e em Guillem de Berguedà, *Un sirventes ai en cor a bastir*, onde o espaço delimitado é ainda mais vasto, sendo o ponto de partida Padrón, na Galiza:

e pot vos hom per lo meillor chausir
*q'es dal Peiron tro sus en Alamaigna;*⁹

A cidade de Reggio Calabria, no extremo sul da Itália, constitui o limite de uma área medida a partir de Santiago de Compostela:

Non és amanz, *de San Jacme part Riza*
sitot amors me frayn e-m fon e m'art
meyls de mé am;.....¹⁰

e, no mesmo eixo Norte-Sul, Paris opõe-se a Logronho, em Gausbert Amiel, *Breu vers per tal que meins i poing* (*BdT* 172, 1), vv. 24-26:

c'una basseta m'a conques,
tal que *de Paris tro al Groing*

7 *Nó'm platz chans de rossinhol* (*BdT*: 242, 49), vv. 50-54 (Kolsen 1910: 100).

8 Bertran de Born, *Ieu chan que-l reys m'en a preguat* (*BdT*: 80, 14), vv. 75-76 (Gouiran 1985: I, 224).

9 *BdT*: 210, 20, vv. 35-36 (Riquer 1975: I, 540).

10 Cerveri de Girona, *Volgra midons m'azirés de tal guiza* (*BdT*: 434a, 83), vv. 21-24 (Coromines 1988: 141).

gensser non es ni miells no-ill vai
a nuila de fin pretz verai¹¹

enquanto o cabo Finisterre, extremo norte ocidental da Europa, assume valor de fim do mundo no v. 12 do já referido sirventes que Bertran de Born compôs a pedido do jovem Rei de Inglaterra:

E tot Centonge deliurat
*Tro lai pari Finibus-Terra.*¹²

3.

Frente a estes vastos territórios assim delimitados (e a enumeração poderia ser ampliada com referências à lírica siciliana¹³, à poesia dos *trouvères*¹⁴, aos *fabliaux*¹⁵ e, sobretudo, à épica francesa¹⁶), o espaço geográfico referenciado nas expressões do mesmo tipo encontráveis nos textos da lírica galego-portuguesa distingue-se pelo seu carácter regional.

Em cinco das oito ocorrências que colhemos no *corpus* das cantigas d'escarinho e mal dizer¹⁷, os itinerários escolhidos pelos poetas para servirem de referência

11 Riquer 1975: III, 1671

12 Gouiran 1985: I, 220

13 Por ex., Giacomino Pugliese, *Lontano amore manda sospiri*, vv. 29-31: “Canzonetta, va a quella ch'è dea, / che l'altre donne tene in dimino / da Lamagna infino in Agulea” (Panvini 1962: I, 188) ou Cielo D'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, - *c'apari inver la state*, vv. 61-65: “Cercat' aio Calabria, - Toscana e Lombardia, / Puglia, Costantinopoli, - Genova. Pisa e Soria, / Lamagna e Babilonia - e tutta Barberia: / donna non ci trovai tanto cortese, / per che sovrana di meve te prese” (Panvini 1962: I, 172).

14 Por ex., Gace Brulé, *Des or me vueill esjoir*, v. 48: “d'Espaigne jusqu'en Baiviere” (Dyggve 1951: 314).

15 Por ex., no *fabliau Du vair palefroi*, vv. 657-660: “De Chaalons dusqu'à Biauvais / n'avoit chavalier en toz sens / plus viel de lui, ne jusqu'à Sens / n'avoit plus riche...” (Montaiglon 1973: I, 64) ou em *Du prestre et d'Alison*, vv. 148-151: “Aelison, un mairage / t'ai porchacié; par Saint Denise, / de ci à l'aive de Tamice / n'aura feme mielz mariée” (Montaiglon 1973: II, 13).

16 Bastará, aqui, lembrar a fórmula da *Chanson de Roland*, 869-870, “De tute Espagne aquiterai les pans / des les porz d'Aspre entresqu'à Durestant”, sobre a qual se pode ler em Roncaglia 1990. Para uma recolha das numerosas ocorrências destas expressões na épica, consulte-se o Índice da obra de Wolf-Dieter Heim, *Romanen und Germanen in Charlemagnes Reich* (1984: 641-712).

17 Nas cantigas d'amor e d'amigo, não encontramos expressões de limites geográficos: apenas em Johan Ayras, *Andey, senhor, Leon e Castela* (*Ind*: 63, 14), o sujeito refere, logo no *incipit*, o espaço abrangido pelos reinos de Leão e Castela, com o propósito de enaltecer as qualidades

a um espaço delimitado não ultrapassam o Norte do reino de Castela, o reino de Leão e a Galiza, localizando-se as suas etapas ao longo do Caminho de Santiago, entre Burgos, a Oriente, e Santiago de Compostela, a Ocidente.

Don Fernan Garcia Esgaravunha louva a excelência do marido da “ama” cantada por Johan Soarez Coelho, afirmando, ironicamente, que no ofício de “crastar verrões” não se encontra quem o iguale, numa área que vai de Burgos a Carrion:

E seu marido, de crastar verrões,
non lh’achan par, *de Burgos a Carrion*.¹⁸

Se Carrion é Carrión de los Condes, no reino de Leão, a fama do capador de porcos não ultrapassa um raio de cerca de 80 km., pela estrada actual.

Maior é a área de acção como meirinho, e consequentemente a fama de homossexual, de Fernan Diaz:

o fez El-rei meirinho, *des Viveiro*
ata Carron, onde outro nunca fez.¹⁹

Viveiro situar-se-á na província de Lugo; Carron, embora seja topónimo presente noutras regiões da Espanha, deverá ser a mesma Carrión de los Condes de cidiana lembrança.

O topónimo San Fagundo (a actual Sahagún, na província de Leão) entra em três fórmulas, quer como ponto de partida, quer como ponto terminal: na expressão *d’Estorga ata San Fagundo*, opondo-se a Astorga (cidade leonesa onde encontravam acolhimento os peregrinos vindos pelo “caminho francês”, pela “Via de la Plata” ou procedentes de Portugal), *San Fagundo* (terminus de uma

da dama; no *refran* de uma cantiga d’amigo do mesmo poeta, *A meu amigo mandad’ enviey* (*Ind*: 63, 7), a protagonista “mede” a distância entre Toledo e o lugar onde se encontra pelos dias que o *mandadeiro* empregará para fazer a viagem. As *Cantigas de Santa Maria* oferecem várias expressões que remetem para vastas áreas delimitadas: *des Compostela l ta o reyno d’Aragon* (Mettmann 1959-1972: I, 1, “Prólogo A”, vv. 3-4), *Daqui ata Suz* (Mettmann 1959-1972: III, 196, n° 329, v. 77) [de Toledo] *ben ata en Raz* (Mettmann 1959-1972: II, 62, n° 122, v. 63).

18 *Esta ama cuj’ é Johan Coelho* (*Ind*: 43, 4; Lapa: n° 130, vv. 15-16).

19 Pero Garcia Buralês, *Que muito mi de Fernan Diaz praz* (*Ind*: 125, 42; Lapa: n° 381, vv. 10-11).

das etapas previstas no guia calixtino) é limite terminal do espaço em que as preferências de Fernan Diaz por “casamento d’ome” são bem conhecidas.

ca d’Estorga ata San Fagundo
don’á que á de Don Fernando torto²⁰;

num pranto burlesco à morte de Pero Bóo, Pero d’Ambroa justifica o espanto que a todos causou a morte súbita do personagem, declarando que

...de Santiago ata San Fagundo
mais vivedoiro omen non avia.²¹

e na cantiga *Pero d’Armea, quando composestes*, o mesmo Pero d’Ambroa jura:

e matarei ñu par de perdizes,
que atan bel cuu com’esse vosso,
ainda que o ome queira buscar,
que o non possan en toda a terra achar
*de San Fagundo ata San Felizes.*²²

Sendo San Felizes (actual Saelices) uma localidade vizinha de San Fagundo, esta delimitação geográfica, como nota Carlos Alvar (1986: 93), não pode deixar de ser irónica.

Aliás, será talvez pertinente observar que, nestas fórmulas, os topónimos que definem os limites de um espaço geográfico preciso, para além do seu significado referencial, teriam também uma ressonância épica, que acentuaria a intenção paródica do contexto em que são usados: Burgos e Carrión são, como se sabe, terras particularmente evocativas no *Cantar de Mio Cid*; quanto a San Fagundo (*San Fagunt*, no Poema) – não longe de Carrión –, era lugar de particular devoção de Afonso VI, que aí se encontrava, quando o Cid lhe enviou o magnífico presente resultante da conquista de Valência e quando lhe mandou pedir justiça após a “afrota de Corpes” (vv. 1312 e 2922 do *Cantar*).

20 Ayras Perez Vuytoron, *Fernan Diaz é aqui, como vistes* (*Ind:* 16, 10; *Lapa:* nº 80, vv. 13-14).

21 Pero d’Ambroa, *De Pero Bóo and’ora espantado* (*Ind:* 126, 3; *Lapa:* nº 332, vv. 10-11).

22 *Ind:* 126, 11; *Lapa:* nº 340, vv. 10-14.

Fora do itinerário Burgos-Santiago, com as povoações localizadas ao longo do percurso (Carrión, San Fagundo, San Felizes, Astorga e Viveiro), encontramos, na sátira de Johan Servando contra Don Domingo Caorinha, um espaço geográfico cujo ponto terminal é Toledo, sendo o ponto de partida indeterminado (*d'aquí*):

Don Domingo, a Deus loado,
d'aquí atró en Toledo
 non á clérigo prelado
 que non tenha o degredo²³.

Admitindo que o *aquí* de quem fala se situa em Ourense (província onde fica o lugar de San Servando, tão ligado à actividade poética do autor do escarinho contra Don Domingo), a distância sugerida é bastante apreciável, mas não sai dos limites da Espanha cristã.

4.

O único poeta da lírica galego-portuguesa cujos horizontes geográficos concretamente delimitados se estendem para além dos Pirinéus, englobando, a Norte, Paris e, a Oriente, Roma, é Pero da Ponte.

A filha de Maria Domingo foi tão bem instruída pela mãe, que

...des Paris atees acá
 molher de seus dias non á
 que tan ben s'acorde d'ambrar²⁴.

Não sabemos se, na época, Paris tinha fama de “capital europeia” da ciência de *ambrar*, isto é, ‘dar às ancas, saracotear-se’ e, por extensão, ‘fornicar’, como informa Lapa (Lapa: 543)²⁵. O que a expressão pretende, sem dúvida, é sugerir que o espaço compreendido entre Paris, a Norte, e um ponto indeterminado

23 *Don Domingo Caorinha* (Ind: 77, 10; Lapa: nº 227, vv. 14-17). Embora, no códice vaticano, o texto se apresente muito corrompido e a leitura de Lapa suscite algumas dúvidas, o v. 15 não levanta problemas.

24 Pero da Ponte, *Quen a sa filha quiser dar* (Ind: 120, 43; Lapa: nº 367, vv. 12-14).

25 Certo é que na cantiga de Fernand'Esquio *A vós, Dona abadessa* (Ind: 38, 3; Lapa: nº 148, v. 6), o atrevido presente que o sujeito envia à abadessa era de origem francesa.

(*acá*) – talvez Toledo ou outra terra do reino de Leão e Castela –, a Sul, era intencionalmente vasto.

Afastados deveriam ser também os limites da área geográfica em que os “maos costumes” teriam de “catar” um novo “senhor” que substituísse Don Martin Marcos. Mas, concretamente, onde se situariam os limites fixados por Pero da Ponte?

Analisando as expressões anteriormente citadas, e recordando as fórmulas equivalentes usadas na épica francesa, nos *fabliaux* e nos trovadores provençais, franceses ou sicilianos, verificamos que os limites do espaço que se quer referenciar são indicados por dois topónimos reais ou por um topónimo real e um deítico locativo que serve de ponto de partida (como na fórmula *d’aquí atró en Toledo*) ou de ponto terminal (por ex. em *des Paris atees acá*). *De Roma ata cidade* não se enquadra, portanto, no modelo frásico. Roma é topónimo real, localizável com precisão. Mas o que significa o nome comum *cidade* posto como o outro extremo do território delimitado?

A dificuldade foi sentida, tanto por Saverio Panunzio (1967: 250), como por Aurora Juárez (1988: 296); ambos declaram, efectivamente, não saber a que cidade se quer referir Pero da Ponte, mas, ao traduzirem a cantiga, um e outro procedem como se se tratasse da cidade onde está o sujeito da enunciação. Ora, a tradição literária faz supor que também no v. 7 da cantiga em apreço tenhamos dois topónimos e que a escrita correcta da expressão usada por Pero da Ponte seja, portanto, *de Roma ata Cidade*.

Que o topónimo *Cidade* possa corresponder à actual Ciudad Real é hipótese a não considerar, já que, só depois de 1420, a povoação castelhana a que Afonso X outorgara o nome de “Villa Real”, passou a chamar-se Ciudad Real (Menéndez 1957: 158). Todavia, uma cidade leonesa era já no tempo de Pero da Ponte chamada *Cidade*: essa era Cidade Rodrigo, na fronteira com Portugal.

Se não vemos o seu nome no mapa das “terras líricas” traçado por E. Paxeco e J. P. Machado (1949-1964: VIII, depois da última folha do facsimile), é apenas porque também estes editores leram *cidade* como substantivo comum. O topónimo aparece, todavia, nas *Cantigas de Santa Maria* e na *Tradución gallega de la Crónica General y Crónica de Castilla* (Mettmann 1959-1972: IV, 61; Lorenzo 1977: I, 932), por exemplo, onde apresenta as formas *Cidad Rodrigo*, *Cidaa Rodrigo*, *Çibdad Rodrigo*. Ora, a nossa hipótese é que, no pranto de Pero da Ponte, “Cidade” *tout court* designe, por antonomásia, Cidade Rodrigo. Tal conjectura poderá ser confirmada, não só por um documento de 1259 citado

por Ballesteros Beretta em que se nomeiam, entre as possessões de Don Martin Alfonso, filho bastardo de Afonso IX de Leão, “herdades en *Cipdat*” (onde *Cipdat* designa, claramente, *Cipdat* [Rodrigo]; Ballesteros 1984: 626), mas também por dois passos do *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro, nos quais *Cidade* só pode ser Cidade Rodrigo: no título XXI, referindo-se aos reis de Portugal e de Castela, o Conde relata as “vistas que ambos fezeron em *Cidade*” (i.é. o encontro dos dois em Cidade Rodrigo) e no título XXXIV, diz que Joham Redondo “morreu em *Cidade*” (Mattoso 1980: II/a, 239 e 388)²⁶. Acrescente-se ainda que do *Registro de Cancillería de los años 1283 á 1286* constam vários averbamentos de privilégios e cartas régias referentes ao ano de 1284, dados “en *Çibdat*” (Gaibrois 1922-1924: I, CLIV do apêndice de documentos) e que, no mesmo *Registro*, o bispo de Cidade Rodrigo aparece entre os confirmantes de vários documentos sob a designação “don Antón, obispo de *Cibdat*” (a maior parte das vezes) ou “don Antón, obispo de *Ciudad Rodrigo*” (Gaibrois 1922-1924: I, CLVI; III, LXVII, XCVII, CXIX, CXLV, CLXXXI, CCX, CDIX). Aliás, uma observação gramatical parece pertinente: a ausência do artigo definido antes de *cidade* significa também que, na fórmula em análise, não temos um nome comum, mas sim um nome próprio. Efectivamente, poderemos notar que, nas *Cantigas de Santa Maria*, por exemplo, quando *cidade* é nome comum, aparece sempre precedido de artigo²⁷, enquanto o topónimo *Cidad Rodrigo*, presente na cantiga nº 225, dispensa o determinante (v. 9: “dentro en *Cidad-Rodrigo*”).

Afinal, o próprio contexto aponta para esta identificação: parodiando o género pranto, Pero da Ponte declara que, com a morte de don Martin Marcos, os *maos costumes* perderam o seu senhor e não poderão achar outro, ainda que o busquem numa grande distância – *de Roma ata Cidade*. Se o limite oriental desse vasto território é Roma, nada mais natural do que procurar o outro extremo a Ocidente, lá onde o reino de Leão confina com Portugal e onde, justamente, fica Cidade Rodrigo.

26 Também o Editor admite que, em ambos os casos, se possa tratar de Cidade Rodrigo (Mattoso 1980: II/2, 377).

27 Vários exemplos no “Glossário” da edição de Mettmann, cit., s.v. *cidade* e *cibdade*.

5.

A nível histórico, poderemos dizer que, na consciência de Pero da Ponte e dos seus ouvintes, não só a identificação de *Cidade* era óbvia, mas sê-lo-ia também a razão da escolha deste topónimo para a construção da expressiva fórmula com que termina o v. 7 da cantiga. É claro que um topónimo colocado como última palavra de um verso pode responder pura e simplesmente a necessidades de rima e, no caso vertente, a exigência não admitia fugas, uma vez que o esquema rimático previa a manutenção da consonância *-ade*, ao longo de toda a composição (excluído o último verso, com função de fiinda). Mas, como observa A. Sakari, “d’une façon générale, on a certainement presque toujours tort d’attribuer l’emploi d’un nom de lieu aux purs besoins de la rime”: os trovadores tinham outros recursos para ultrapassar estas dificuldades técnicas e, embora a escolha das palavras fosse influenciada pela estrutura formal, “les localités qui figuraient dans les chansons renfermaient sans doute toujours des allusions compréhensibles pour les auditeurs de l’époque, même si leur sens nous échappe aujourd’hui” (Sakari 1949: 86)²⁸. Será, portanto, conveniente procurar uma ligação entre os lugares citados e os personagens visados pela sátira do segrel galego.

Começemos pelos personagens. Não dispondo de elementos que permitam identificar o *Don Martin Marcos*, cuja morte, certamente fictícia, se configura como ocasião do pranto²⁹, a nossa atenção volta-se para o verdadeiro alvo da sátira, o infante D. Manuel, irmão mais novo de Afonso X e seu preferido. A trajectória política deste poderoso senhor é bem conhecida, não só por se confundir com a do próprio Rei Sábio, mas também por assumir relevo notável nas obras autobiográficas do filho, Don Juan Manuel³⁰. Aqui, interessam-nos, porém, apenas as acções e atitudes que poderão ajudar a esclarecer o “alcance político” (Lapa: 549) do texto.

28 Lido em Roncaglia 1953: 26.

29 A. Juárez Blanquer (1988: 293 e 296) admite que o próprio nome do defunto seja fictício. A hipótese de estarmos perante um nome inventado, e não histórico, pode abrir caminho a uma interpretação etimológica sugerida pela conexão entre *Martin* e *março* < MARTIU –, segundo a qual o nome do defunto evocaria o carácter volúvel e infido de D. Manuel (baseio esta hipótese interpretativa na conexão estabelecida por A. Roncaglia entre *Martin* e *martz* no estudo sobre o texto de Marcabru *Al departir...*; 1953). A sugerir a via da interpretação etimológica, poder-se-á, talvez, apontar para a intenção satírica insita nos seguintes nomes que aparecem nas cantigas d’escarnho de Pero da Ponte: *Martin de Cornes*, *Pedro Agudo*, *Pedro Bodinbo*, *Marinha Foça*, *Marinha Crespa* e, provavelmente, também *Don Tisso Peres*.

30 Sobretudo no *Libro de las tres razones*.

Acompanhando, com Ballesteros Beretta, o desenrolar da actividade política e da vida privada de Afonso X, não poucas vezes encontramos a figura do irmão mais novo entre os seus conselheiros, intimamente aliado à governação do reino e às ambições do monarca no *fecho del imperio*, detentor de altos cargos e de vastos “repartimientos”. A esta imagem de poder e riqueza (diz Ballesteros que “ningún noble le aventajaba en señoríos”; 1984: 551) se adequa perfeitamente a enigmática identificação contida no v. 13: “Non est rei, nen conde, mais é-x’outra podestade”.

E os *maos costumes* enumerados na primeira parte da cantiga?

É claro que não poderemos encontrar qualquer traço negativo no retrato do Infante D. Manuel pintado pelo filho: como, recentemente, mostrou Derek Lomax (1982), Don Juan Manuel, à custa de erros históricos carregados de intencionalidade, transformou o pai num príncipe de insuperável nobreza e honradez. O contrário, exactamente, do personagem retratado em verso por Pero da Ponte... Mas, interpretando atitudes do Infante, Ballesteros Beretta classifica-o como “espíritu untuoso y contemporizador” e, por várias vezes, condena a sua deslealdade e traição para com Afonso X, seu rei e senhor, ao passar-se para o bando do príncipe rebelde, futuro Sancho IV: “mientras el hermano fue poderoso, estuvo a su lado, pero en la hora de la desgracia, se apartaría, siguiendo las huellas de los desleales” (Ballesteros 1984: 431 e 553)³¹.

A animosidade manifestada por Pero da Ponte tem, certamente, como fundo histórico a defecção do infante Dom Manuel e espelhará a má fama de que, a partir de uma dada altura, o ambicioso irmão de Afonso X gozaria entre os partidários do Rei e, provavelmente, entre os frequentadores da corte, como Pero da Ponte. Convirá até pôr em relevo a congruência deste texto com outros do mesmo poeta, visto que não é esta a única cantiga que ele compõe contra inimigos do Sábio. Em *Quand’eu d’Olide sai*³², a sátira tem como alvo D. Xemenno de Aibar, um nobre navarro, mas o seu alcance político, como explica Vicente Beltrán, está em reflectir um momento concreto das hostilidades entre

31 Observa ainda o autor, a propósito das propriedades murcianas dadas pelo Rei ao Infante D. Manuel: “...no olvidaba a su hermano, el más querido, que tan mal le pagaría” (Ballesteros 1984: 551); e, mais adiante, comentando o elogio que Don Juan Manuel faz do pai, declara: “En cuanto a la bondad y lealtad de Don Manuel, tenemos nuestras reservas mentales” (1984: 553). Importante, a este propósito, é também a observação feita na p. 967: “... el infante Don Manuel, príncipe de los traidores, que ataba corto a su sobrino, al par que le exigía tierras sin cuento”.

32 *Ind*: 120, 40; *Lapa*: nº 353.

Castela e Navarra nas quais Don Xemeno representa a resistência dos reis de Navarra e Aragão contra as pretensões hegemónicas de Afonso X (Beltrán 1988). A Vicente Beltrán se deve também a interpretação política da divertida cantiga *Marinha Lopez, oymais, a seu grado*³³: por muitos lida apenas como burla contra a soldadeira nomeada no *incipit*, ela constitui, afinal, uma sátira contra Don Lope Díaz de Haro, senhor de Vizcaya, na qual Pero da Ponte alude ao período em que, à cabeça de uma rebelião dos nobres contra Afonso X, Don Lope perdeu o cargo de alferes e viu os seus senhorios controlados pela autoridade régia, o que bem se concilia com a solidão política e militar repetidamente sugerida no texto (Beltrán 1991a).

Reconhecer no pranto à morte de *don Martin Marcos* uma alusão histórica aos acontecimentos que, a partir de 1275, marcam o início das questões que irão abrir caminho à violenta rebelião de Sancho contra o rei seu pai, com o apoio do infante Dom Manuel, implica, naturalmente, uma tentativa de datação do texto. Ao situar em 1254 e 1255, respectivamente, a composição das duas cantigas d’escarnho atrás referidas, Vicente Beltrán recorda que a actividade poética de Pero da Ponte se pode documentar até 1275 (1988: 53). O pranto de mal dizer contra o infante Dom Manuel parece posterior a esta data: embora já em 1276 o Infante tivesse defendido vigorosamente a candidatura de Sancho, só em 1280 se afasta definitivamente de Afonso X, para seguir o “bando” do príncipe rebelde. Poderemos, então, pensar que cantiga foi composta à volta de 1280, antes de 1283 (ano da morte de Dom Manuel)?

Passemos aos topónimos, Roma e Cidade [Rodrigo]. Sobre a ligação do infante Dom Manuel com Roma são elucidativos os relatos das vicissitudes que marcam a “questão do Império”. Enviado em 1259 por Afonso X, como chefe da embaixada ao Papa Alexandre IV, Dom Manuel continuará a desempenhar o papel de intermediário entre o rei castelhano e a Cúria romana, até à desistência de Afonso à candidatura imperial. Nos meses cruciais do encontro de Beaucaire (1275), Dom Manuel assiste, por expresso desejo de Gregório X, à entrevista privada entre o Papa e o Rei Sábio (Ballesteros 1984: 729). Ao “dilecto filio nobili viro Emanueli, clare memorie Alfonsi illustris regis Castelle ac Legionis, germano” se dirige ainda o Papa pedindo-lhe, primeiro, para dissuadir Afonso X das pretensões imperiais e, depois, para o convencer a aceitar o veredicto de Beaucaire (Ballesteros 1984: 712, 722-23 e 774). Sinais evidentes de que Roma

33 *Ind*: 120, 23; *Lapa*: nº 347.

estava bem informada acerca da influência que Dom Manuel podia exercer sobre o irmão.

Para a referência a Cidade Rodrigo, não dispondo de documentos que testemunhem uma ligação com os personagens visados pela sátira de Pero da Ponte, apenas podemos adiantar que, em 1282, Cidade Rodrigo tinha tomado o partido de Sancho, contra Afonso X³⁴. Mas esperamos que a investigação necessária para ancorar a poesia à história venha a ser objecto de uma daquelas exaustivas notas que Vicente Beltrán, há vários anos, vem dedicando a “Tipos e temas trovadorescos”³⁵.

Uma coisa, porém, se nos afigura não oferecer dúvidas: querer a expressão *de Roma ata Cidade* significar um espaço geográfico que se estende de Oriente a Ocidente, e ser *Cidade* o topónimo equivalente, por antonomásia, a Cidade Rodrigo.

34 *Historia de la muy noble y leal Ciudad de Ciudad Rodrigo* por Don Dionisio de Nogales-Delicado y Rendon (1882: 65): “Ciudad-Rodrigo, desmintiendo por primera vez la acendrada lealtad que habia mostrado á sus legítimos soberanos, tomó el partido del hijo contra el padre”.

35 Além dos dois títulos citados neste trabalho, deverão referir-se ainda “Bonifaci Calvo y Ayras Moniz d’Asme” (1989c), “Pedro Amigo de Sevilha” (1989a), “García Lopez d’Alfaro y el ciclo de las hostilidades del Norte” (1989b), “*Leonoreta, fin roseta*” (1991b) e “Datos para la biografía de Pero Mafaldo” (1993). Na mesma linha, são de referir os estudos consagrados à presença dos trovadores nas cortes de Castela e Leão: “I. Bonifaci Calvo y Ayras Moniz d’Asme” (1985), “II. Alfonso X, Guiraut Riquier y Pero da Ponte” (1986).

XV
...nunca veerá... a face de Deus...
A propósito de duas cantigas de D. Denis
(B 1533-1534)

1997

1.

A afirmação que serve de título a esta conferência pertence a uma cantiga de mal-dizer do rei D. Denis (Lapa: 147-148, nº 89)¹, cujo *incipit*, igualmente asseverativo, introduz um amplo polissíndeto que se distende pelos três primeiros versos

Tant' é Melion pecador
e tant' é fazedor de mal
e tant' é un ome infernal

criando uma tensão que justifica, não só a sentença conclusiva, mas também a segurança de quem a enuncia:

que eu são ben sabedor
quanto o mais posso seer
que nunca poderá veer
a face de Nostro Senhor.

Ou seja: Melion é tão pecador, que a sua condenação eterna é absolutamente certa.

Apódose e prótase repetem-se, com variação, nas duas estrofes seguintes: na segunda, chamando em causa um público congenial (*amigos meus*), o sujeito da enunciação explícita com maior veemência a relação entre o mau carácter de Melion e a condenação à pena eterna:

¹ Esta edição oferece algumas leituras divergentes relativamente à de Lang (1894: 101, CXXVIII).

Tantos son os pecados seus
e tan muit' é de mal talan
que eu sôo certo de pran
quant' aqeste, amigos meus,
que por quanto mal en el á
que já mais nunca veerá
en nẽ un temp' a face de Deus.

e na terceira, enfatizando a continuidade dos *pecados* de Melion – quer por pensamentos (*cuidou sempre mal*), quer por actos (*fez sempre mal*), quer por omissões (*já mais nunca fezo ben*) – conclui (*pois assi é*) que ele *nunca já... pode veer... a face do que nos comprou*.

2.

Quem é este *ome infernal* de nome *Melion* visado pela sátira de D. Denis?

Do seu nome completo, *Melion Garcia*, tomamos conhecimento pela leitura de outra cantiga dionisina que, no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, precede aquela que acabámos de apresentar (Lapa: 146, nº 88; Lang 1894: 100-101, CXXIX). As duas composições têm como alvo o mesmo Melion e, embora não estejam unidas por uma visível unidade de tema (de facto, sendo o conteúdo da primeira cantiga, no dizer de Lapa, uma “repreensão a Melion Garcia, por trazer em sua casa duas meninas sob tutela, certamente suas parentas, a quem ele não dava o que lhes pertencia, pelo que andavam mal vestidas e mal tratadas” (Lapa: 146), em *Tant' é Melion pecador*, não vemos qualquer referência a esta situação concreta), a verdade é que a relação de contiguidade entre os textos e a unicidade do personagem vituperado permitem estabelecer um elo de ligação entre o comportamento reprovável descrito com abundância de pormenores, no primeiro texto, e a danação eterna que, no segundo, é reservada ao agente de tal procedimento. Isto é: a conduta de Melion Garcia, que, na primeira composição do breve ciclo, fundamenta a qualificação do sujeito como *ome desmesurado* e ignóbil, está implícita na cantiga seguinte, onde o trovador já não precisa de justificar os doestos *pecador, fazedor de mal, ome infernal*, que em catadupa aplica a Melion, para o condenar à privação eterna da visão de Deus.

Este o personagem da *letra*. Mas não seria Melion Garcia uma pessoa de carne e osso bem conhecida no ambiente da corte régia? A pergunta assume toda a sua pertinência quando temos presente que outros nomes visados nas cantigas

de escárnio e mal-dizer de D. Denis não são puro material verbal, identificam personagens históricos cuja pertença ao meio cortesão é atestada por documentos da chancelaria ou de outra proveniência. Assim, o *Joan Bolo* satirizado em três cantigas de sentido pouco inocente (Gonçalves 1991c [§ VI: 170-202]) aparece citado nos *Inventários e contas da Casa de D. Dinis* (1991c: 44 [§ VI: 179]), sendo, portanto, um dos *milites vassalli* que acompanham o infante e que, mais tarde, exerce funções de monteiro-mór (Oliveira 1992: 380)², podendo tratar-se de um descendente do João Lourenço de Bolo que fazia parte dos homens de Rui Garcia de Paiva (conselheiro de Afonso III entre 1263 e 1274) e que aparece como jurado nas *Inquirições* de 1258 (Ventura 1992: II, 680-681)³. Personagem histórico é também o *Joan Simion* amistosamente ridicularizado noutra cantiga dionisina (Lapa: 161, nº 97; Lang 1894: 106-107, CXXXVIII), por causa da morte de três bestas que, estando *sãas e vivas*, ele mandara sangrar, talvez indevidamente: trata-se de Dom Joan Simon, o “zeloso meirinho-mór” e conselheiro de D. Denis que, no testamento régio de 1299, é o único nobre a servir de testemunha (Mattoso 1985: II, 172-173); em 1305, defende os direitos do monarca perante o concelho de Santarém e que terá morrido depois de 1315, sendo elogiado no *Livro de Linhagens* do Conde Dom Pedro, título XLIV, da linhagem dos de Urrô (Oliveira 1992: 380-381; Lang 1894: 141-142).

O subsídio da História torna mais concreto o mundo da sátira, dando um vulto real ao *Joan Bolo*, provavelmente ainda jovem, e às suas aventuras com *ũa mũa* (designação metafórica do parceiro homossexual) que *tragia negada, com medo do meirinho*. Quanto a *Joan Simion*, o facto de conhecermos a sua condição de leal *privado* do Rei leva-nos a ver na cantiga *Deus! com'ora se perdeu Joan Simion*, uma espécie de paródia do género pranto⁴, destinada a fazer rir, muito mais do que uma censura satírica contra o dono das três bestas *assi perdudas*: em perfeita consonância com a normativa exposta na *Partida Segunda* de Afonso X

2 A. Resende de Oliveira cita um documento de 1311, em que o Rei “lhe afora, na qualidade de seu monteiro-mór, uma propriedade”.

3 Devo esta informação ao Doutor A. Resende de Oliveira, a quem deixo aqui o meu agradecimento por esta e outras indicações bibliográficas úteis para este trabalho.

4 Afasto-me, portanto, da interpretação de Scholberg, para quem a cantiga “tiene aún más aspecto de escarnio, de desprecio por la estupidez del sujeto que dejó morir sus animales” (1971: 62). O *incipit* e o v. 17, não só reproduzem elementos temáticos e retóricos dos prantos (cf. *Deus! como se foron perder e matar*, de Johan Garcia de Guilhade), como revelam também relações intertextuais com a cantiga de Afonso Eanes do Coton, *Foi Don Fagundo un dia convidar* (cf. sobretudo vv. 5 e 17).

(título IX, lei 30) acerca do *jugar de palabra* que se deve usar no *palaçio*, o qual deve ser “de manera que aquel a quien jugaren non se tenga por denostado, mas quel ayan de placer, e ayan de reyr dello tan bien el como los otros que lo oyeren” (Juárez/Rubio 1991: 101-102).

3.

Ninguém, que nós saibamos, identificou ainda o *Melion Garcia* castigado pela sátira de D. Denis; e também nós, na ausência de referências históricas a qualquer indivíduo com este nome, não podemos avançar uma conjectura sustentável. De momento, apenas nos permitimos chamar a atenção para a raridade do nome *Melion* em textos portugueses da época trovadoresca: sendo um *unicum* no *corpus* da lírica, é antropónimo que não encontramos, nem nos *Livros de Linhagens*, nem na historiografia portuguesa trecentista, nem em documentos da chancelaria régia de que pudemos haver notícia⁵, mas que o texto português da *Demanda do Santo Graal* atesta em dois lugares, com as variantes *Meliam*, *Miliam*⁶. Ora, na literatura francesa das origens, não é apenas a *Queste del Saint Graal* a documentar a presença de um cavaleiro do rei Artur de nome *Melion / Meliam*, aparecendo o mesmo cavaleiro em muitos outros textos arturianos, do *Brut de Wace à Mort le Roi Artu*, dos romances de Chrétien de Troyes ao anónimo *Lai de Melion*: pelo que o nome deveria ser familiar aos conhecedores da matéria de Bretanha, e em primeiro lugar aos trovadores mais cultos.

Alusões e referências a heróis arturianos, se bem que escassas, não faltam na lírica galego-portuguesa: além dos cinco “lais de Bretanha”, anónimos, estranhamente colocados no início do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, numa clara derrogação aos critérios ordenadores da primeira compilação (Ferrari 1993b), a resenha de Sharrer em “La

5 Na impossibilidade de consultar os documentos da chancelaria de D. Denis, socorri-me das pesquisas realizadas por A. Resende de Oliveira, ao qual devo a informação de que nenhum personagem de nome Melion Garcia consta do ficheiro por ele elaborado a partir daqueles documentos.

6 Logo no capítulo XXXIX, intitulado “O conto dos CL cavalleiros da Tavola Redonda. Os nomes deles” e depois, nos capítulos DCC-DCCI, em que Miliam “filho de Mordaret” mata Lionel e é morto por Boorz: cito pela edição de Piel/Freire (1988: 26, 468-469). O nome não vem registado no *Dicionário onomástico etimológico da língua portuguesa*, de J. P. Machado, nem no *Onomástico Medieval Português*, de A. A. Cortesão. No *Diccionario crítico etimológico hispánico*, de Corominas/Pascual, vol. IV, aparece registado o substantivo *melión* “especie de águila”, mas a abonação mais antiga é dos finais do séc. XV.

materia de Bretaña en la poesía gallego-portuguesa” (1988) cita seis textos⁷ de autores do período afonsino (três são narrativas de milagres das *Cantigas de Santa Maria*, dois são cantigas de escárnio e o outro é uma cantiga de amor) e três da época de D. Denis (uma cantiga de amor e duas de escárnio). Se excluirmos as duas cantigas de amor (uma pertencente ao Rei português e a outra do seu régio avô, Afonso X) – nas quais a alusão aos amores de Tristão e Isolda, mais do que o conhecimento da novelística, deve revelar a influência dos trovadores provençais (Ferrari 1984: 52) – as quatro restantes cantigas de tema profano⁸, todas de tom humorístico, podem ser interpretadas como testemunho da difusão da matéria da Bretanha, na Península Ibérica: não será irrelevante notar que, no restrito círculo destes poetas que aludem às lendas arturianas, três são portugueses (Martin Soarez, Gonçalo Eanes do Vinhal e Estevan da Guarda) e que o quarto, Fernand’Esquio, embora galego, talvez tenha estado em contacto com o ambiente poético português, mais precisamente com o ambiente literário do tempo de D. Denis (Toriello 1976: 42-43 e 60)⁹.

Ao contrário de Tristan, Iseo, Ginevra, Lancelot ou Artur, *Melion* não entra no número dos personagens mais conhecidos do ciclo bretão, daqueles que os trovadores assumiram como referência tópica para cantarem o amor insuperável e trágico, nem pode ser associado aos personagens ou lugares que estão na origem das alusões parodísticas contidas nas cantigas de escárnio atrás referidas: D’Heur presume que o *don Caralhote* da cantiga de Martin Soarez evoque o episódio do gigante *Caradoc* no romance do *Lancelot del Lac*, resultando o nome do cruzamento parodístico de *Caradoc* e *Lancelot* (D’Heur 1973-1974; Sharrer 1988: 562), e que os *cantares de Cornoalha* de Gonçalo Eanes do Vinhal designem um género ligado à matéria de Bretanha (mas D. Carolina Michaëlis acrescenta-lhes um “sentido derivado, figurativo, do termo *Cornoalha*”) (D’Heur 1976; Sharrer 1988: 563); quanto à *besta ladrador*, recordada por Fernand’Esquio

7 Sharrer inclui também a alusão a *Floire et Blanchefleur* na cantiga de amigo de Johan Garcia de Guilhade B 755 / V 358, mas, como ele próprio adverte, trata-se de “alusión novelesca no artúrica”.

8 Martin Soarez, *Ūa donzela jaz [preto d] aqui* (Lapa: 446, nº 299); Gonçal’Eanes do Vinhal, *Maestre, tôdolos vossos cantares* (Lapa: 273-274, nº 175); Estevan da Guarda, *Com’avêeo a Merlin de morrer* (Lapa: 198-199, nº 123); Fernand’Esquio, *Disse un infante ante sa companha* (Lapa: 237-238, nº 149).

9 A ligação do texto de Fernand’Esquio com as cantigas de D. Denis contra Joan Bolo e com as duas poesias, de Fernan Soarez de Quinhones e de Johan Garcia de Guilhade, citadas por F. Toriello precisa de ser revista à luz das novas interpretações propostas por Gonçalves (1991c [§ VI: 170-202]); por Dionísio (1992: 72-86) e por Arias (1993: 175-76).

para caracterizar o cavalo inexistente prometido pelo *infançon*, a alusão tem por detrás a *beste glatissante* do ciclo bretão (Toriello 1976: 135-136; Sharrer 1988: 566-567); finalmente, as *vozes* de Martin Vasquez, qual *Merlin* prisioneiro que grita ao mundo as suas últimas profecias, vêm de um episódio bem conhecido da *Estoire de Merlin* (Sharrer 1988: 566).

E *Melion Garcia*?

Será nome real, de algum membro da pequena nobreza do tempo de D. Denis que, sendo filho de um Garcia, recebera aquele primeiro nome por influência da literatura arturiana? Há muito que o gosto pela matéria de Bretanha se afirmara nos reinos peninsulares, de tal modo que, não só as obras historiográficas e jurídicas (do *Fuero General* de Navarra à *General Estoria* de Afonso X) ou a poesia cortês podem testemunhar amplamente o seu conhecimento, mas também entre a burguesia havia quem recebesse o nome de algum desses personagens lendários (*Artu e Enebra*, por exemplo, aparecem em documentos de Salamanca, Valladolid e Placencia; Scudieri 1980: 21¹⁰) e nomes de heróis arturianos, concretamente Galvão e Lançarote, eram atribuídos a dois falcões, dos quais D. Juan Manuel (1282-1348) fala no seu *Libro de la caza* (Scudieri 1980: 22) – um facto que nos aproxima mais do tempo e do espírito de D. Denis.

Ou será nome alusivo, emprestado por D. Denis a algum funcionário régio de apelido Garcia cujo comportamento pretendeu satirizar através de um nome com ressonâncias inteligíveis para os seus ouvintes? Perseguido esta segunda hipótese, podemos perguntar-nos se o Melion de D. Denis tem qualquer afinidade com algum dos heróis bretões assim chamados, nomeadamente com o do anónimo *Lai de Melion*, texto que já Lang refere, ao pôr a hipótese de D. Denis ter ido buscar o nome do seu personagem às “sagas bretãs” (1894: CVI, nota 1).

No lai francês¹¹, Melion é um jovem cavaleiro do rei Artur cuja história entra no tipo das narrativas de cavaleiros que se transformam em lobisomens, por efeito de circunstâncias ligada ao meio (a floresta), à perda do vestuário ou a um objecto com propriedades mágicas (um anel). Traído pela mulher, quando esta foge com o escudeiro, levando consigo o anel mágico, Melion não consegue recuperar a aparência humana (apesar de ter regressado à companhia do rei

10 O nome Artu aparece em documentos datados de Salamanca, 1200 e de Valladolid, 1217; Enebra, num documento de Plasencia, 1218.

11 Lemos pela edição de Tobin (1976).

Artur), até ao momento em que o encontro com o escudeiro cúmplice da dama suscita nele a fúria animalesca que levará à descoberta da traição e à quebra do encantamento. É verdade que Melion não é um homem intrinsecamente mau, é um lobisomem, mas o nome poderia funcionar como sugestão para D. Denis: por um lado, o personagem lupino, com a sua agressividade selvática, poderia objectivar o comportamento ignóbil de Melion Garcia; por outro, a situação do mesmo personagem – espoliado das vestes e da aparência humana por uma cruel traição dos seus próximos (a mulher e o escudeiro) – poderia representar o estado das *meninhas* obrigadas a andar em público *vestidas de mui mau pano, chorosas e minguadas de conselho*, por causa da malvez de Melion Garcia. Note-se que a referência ao vestuário, obrigatória nas narrativas de lobisomens, surge logo na I estrofe da cantiga de D. Denis, talvez por as roupas serem, como observa Danielle Régner Bohler, “símbolo estratificado do envolvimento social” (Ariès/Duby 1990: II, 369). Devemos, porém, reconhecer que estas coincidências nada têm de decisivo e que, pelo contrário, são demasiado vagas e surgem em contextos totalmente diversos. Mas, ainda assim, talvez valha a pena lembrar que a disponibilidade para interpretar humoristicamente elementos literários vindos de outros textos – manifestada por D. Denis em cantigas como a pastorela do *papagay*¹², por exemplo, ou o escárnio contra o *Dan Foan* que dizia mal de tudo, *andand'en cas d'el-rei*¹³ – poderá explicar a subtil caricatura de Melion Garcia, transformado, por força do nome, no lobo Melion. Um humorismo que não impede, e talvez tornasse até mais incisiva, a severidade com que Melion Garcia é condenado nas duas cantigas dionisinas.

4.

Deixando esta tentativa de *interpretatio nominis*, ou antes, a hipótese plausível de mais um testemunho do conhecimento dos textos arturianos por parte dos trovadores galego-portugueses, passamos agora a uma leitura mais concentrada das duas cantigas contra Melion Garcia.

12 Sobre as possíveis fontes do ambíguo *papagay* que dialoga com a *pastor ben talhada* em B 534 / V 137 e o aproveitamento irónico que D. Denis faz deste pássaro falante, ver, por último, Stegagno 1979b.

13 O aproveitamento irónico do refrão da cantiga d'amigo de Estevan Travanca *Amigas, quando se quitou* na cantiga d'escarnho de D. Denis *U noutro dia Don Foan* foi analisado por Gonçalves (1992: 148-50 [§ VII: 222-223]).

Diz a primeira¹⁴:

1 Ou é Melion Garcia queixoso
 2 ou non faz come ome de parage
 3 escontra duas meninhas que trage
 4 contra que non cata ben nen fremoso
 5 ca lhas vej'eu trager ben des antano
 6 ambas vestidas de mui mao pano
 7 nunca mais feo vi nen mais lixoso.
 8 Andan ant'el chorando mil vegadas
 9 por muito mal que an con el levado
 10 el, come ome desmesurado
 11 contra elas que andan mui coitadas,
 12 non cata ren do que catar devia
 13 e poi-las ten sigo noit'e dia
 14 seu mal é trage-las mal lazeradas.
 15 E pois el sa fazenda tan mal cata
 16 contra elas que faz viver tal vida
 17 que nen d'el nen d'outren non a[n] guarida,
 18 eu non lho tenho por bõa barata
 19 de as trager come trag'en concelho
 20 chorosas e mingudas de conselho
 21 ca demo lev'a prol que xi lh'en ata.

O conteúdo, que já atrás anunciámos com palavras de Lapa, não será tão evidente e inequívoco como o definimos, seguindo a interpretação dos dois editores (Lang e Lapa) e também dos estudiosos da sátira galego-portuguesa (pensamos em Scholberg e M. Martins) que a ela se referiram. Não temos, de facto, a certeza de que o tema seja apenas a mesquinhez de Melion Garcia, fica-nos a suspeita de que este *ome desmesurado*, além de não cumprir os deveres de hospitalidade para com as *duas meninhas* entregues à sua tutela ou colocadas em regime de *criação* – talvez suas parentas (Scholberg diz “sus dos ahijadas”, mas podiam ser suas irmãs órfãs, ou sobrinhas) –, deixando-as andar em público mal vestidas, chorosas e

14 Afastamo-nos da leitura de Lapa nos versos 10 e 13, por nos parecer que a hipometria não precisa de ser sanada graficamente.

desprotegidas, tivesse com elas uma relação moralmente reprovável. A suspeita, que poderá instalar-se no leitor logo no início da cantiga (v. 3) com aquele *trage* intransitivo colocado em posição de rima, parece ganhar força com o sentido da expressão *tem sigo noit'e dia* do v. 13. Recorde-se que o verbo *trager* é usado com conotações sexuais em cantigas como *Traj'agora Marinha Sabugal*, de Afons'Eanes do Coton, *O arraiz de Roy Garcia*, de Afonso Mendez de Besteyros, *Correola, sodes adeantado*, de Ayras Perez Vuytoron, *Comprar quer'eu Fernan Furado muu*, de Ayras Veaz, *Contar-vos-ei costumes e feituraz*, de Fernan Soarez de Quinhones, *Elvira López, que mal vos sabedes*, de Johan Garcia de Guilhade, *Don Estêvan, que lhi non gradecedes*, de Johan Soarez Coelho, *Joan Fernandiz, un mour' est aqui*, de Martin Soarez e *Joan Bolo jov'en ùa pousada*, do próprio D. Denis e que, na poesia em análise, a repetição poliptótica *trage / trager / tragê-las / trager / trage* poderá querer veicular uma certa ambiguidade; por outro lado, *ter sigo noit'e dia* pode não ser apenas significante de hospedar: não o é, por exemplo, nas cantigas de Fernan Soarez de Quinhones, *Contar-vos-ei costumes e feituraz*, e de Afonso X, *Ao daian de Cález eu achei*, ambas de sentido obsceno; finalmente, parece-nos que as cantigas contra Melion compartilham com uma de Ayras Perez Vuytoron, *Don Estêvão, tan de mal talan* (Lapa: 75), além da nomeação e qualificação do visado como *de mal talan*, logo no *incipit*, e da insistência no uso dos vocábulos *catar* e *trager*, a mesma abertura à interpretação sexual¹⁵.

Mas, admitindo que a cantiga tenha dois sentidos, e que o seu mais completo entendimento necessite ainda de maior apuro hermenêutico, vamos considerar, por agora, o menos ousado, tanto mais que encontra apoio em situações sociais juridicamente previstas nas leis do tempo. Notemos, antes de mais, que a cantiga começa com uma antítese frásica – “Ou é Melion Garcia queixoso / ou non faz come ome de parage” – (e, de passagem, observar-se-á também que este é o único texto do *corpus* trovadoresco com um *incipit* assim construído¹⁶. A alternativa tem como efeito provocar um “estranhamento”¹⁷ que excita o interesse do ouvinte: será Melion Garcia *queixoso*? De quê? E contra quem? Ou,

15 A associação desta cantiga a outra contra o mesmo *Don Estêvão* (Lapa: 73) permite pensar que, também nesta, o poeta insinue “vícios homossexuais” do visado.

16 No início de uma tenção fragmentária entre Afons'Eanes do Coton e Pero da Ponte, B 1615 / V1148 (reduzida aos cinco primeiros versos, em ambos os códices, mas, em B, com espaço e maiúsculas para as restantes estrofes do debate), encontra-se uma antítese frásica, “Pero da Ponte, ou eu non vejo ben / ou de pran essa cabeça non é”, mas não sabemos qual seria o seu desenvolvimento na cantiga.

17 Usamos o termo na acepção que lhe dá Lausberg (1972: 112-113).

pelo contrário, é um homem ignóbil cujo agir não é próprio de *ome de parage*? A leitura dos versos que se seguem revela a estratégia do poeta: a polaridade contraditória (*aut... aut...*) exprime um falso dilema, pois o enunciador não duvida – e o ouvinte passará a não duvidar – de que Melion é, de facto, um grande malfeitor. Mas o primeiro membro da alternativa não deixa de ter a sua lógica dentro do contexto.

Imaginemos uma situação em que Melion Garcia poderia ser *queixoso*. Ele tinha em casa as duas meninas, que provavelmente seriam suas parentas: a situação vem prevista no *Foro Real* (livro III, título I), bem como nas *Partidas* de Afonso X, e *ome de parage*, embora geralmente signifique “nobre, de alta linhagem”, pode remeter para um sentido mais técnico ligado à manutenção da herança indivisa, isto é *en parage*, pelos irmãos (Fossier 1982: II, 915-917). Mas também poderiam ser filhas de um vassalo, colocadas à sua guarda para serem *criadas* (no sentido jurídico, *criar* equivale a sustentar e educar). Suponhamos, então, que um dos parentes das meninas entrava em guerra com Melion ou faltava a outros deveres vassálicos (de *auxilium* e *consilium*, por exemplo): Melion podia, nesse caso, ser *queixoso*, apresentar mesmo queixa em tribunal (repare-se que, embora o termo *barata* do v. 18 seja habitualmente usado na acepção de “negócio”, sobretudo “negócio feito com engano”, poderá ter aqui também o sentido de “contenda”, “querela”, registado por Magne no *Glossário da Demanda*, p.101).

Mas, se a hipótese “ser queixoso” é a primeira a ser colocada pelo enunciador, é evidente que, para ele, a única que merece ser considerada é a segunda: o procedimento de Melion para com as meninas não é de *ome de parage*: ele traz as meninas, *bens des antano*, mal vestidas (v. 5-7), *coitadas* (v. 11), *mal lazeradas* (v. 14), *chorosas e minguadas de conselho* (v. 20), fazendo-as chorar *mil vegadas* (v. 8), não cuidando delas como deve (*non cata ben nen fremoso, non cata ren do que catar devia, cata mal sa fazenda*), em suma, obrigando-as a levar uma vida tal, que *nen d’el nen d’outren non an guarida* (v. 17). Neste rol de más acções e omissões censuráveis, destacaremos duas fórmulas, a nosso ver, significativas para a interpretação jurídica que estamos propondo: Melion é acusado de *trager* as meninas *minguadas de conselho* e de as sujeitar *a tal vida / que nen d’el nen d’outren non an guarida*. Ora, a nosso ver, *conselho* e *guarida*, neste contexto, equivalem ao *consilium* e *auxilium* que faziam parte das obrigações recíprocas decorrentes de uma relação de vassalagem e, implicitamente, dos deveres de

“criação” (Mattoso 1987: 160-161)¹⁸. Obrigações que Melion infringia miseravelmente. Daí, a *peroratio* que o enunciador (*eu*) formula na última cobra: trazer as meninas em público (*en concelho*) naquele estado patético não é *bõa barata* para Melion Garcia, e o proveito que ele tira da sua malvada mesquinhez (mas será apenas mesquinhez?) será bem pouco, se o voto expresso na exclamação final *ca demo lev'a prol que xi lh'en ata* (isto é: leve o diabo o proveito que lhe vem da sua malvadez) chegar ao céu.

A cantiga termina, portanto, segundo cremos, com um juízo destinado a influenciar o “árbitro” da situação descrita, no sentido de uma sentença não favorável. E embora, neste “tribunal”, nós não conheçamos – como o “orador” (em última análise, o autor da cantiga) e o seu público conheciam – nem o “réu” nem a *quaestio*, estamos preparados para concordar com a sentença que vai ser ditada contra Melion – agora num tribunal divino, onde são julgados os *pecados seus* (v. 8):

nunca poderá veer / a face de Nostro Senhor (I)
já mais nunca veerá / en ñe un tempo a face de Deus (II)
nunca já... pode veer... a face do que nos comprou (III)

E assim passamos ao segundo texto do pequeno ciclo contra Melion, aquele precisamente que dá o título a esta reflexão, e do qual já resumimos o assunto.

Na passagem da primeira para a segunda cantiga, verificam-se algumas mudanças formais e temáticas, embora sejam também perceptíveis os elos de ligação, como tivemos ocasião de observar. A nível formal, a mudança mais evidente é a que afecta, por um lado, o ritmo – mais lento, na primeira cantiga, construída em decassílabos graves, mais premente na segunda, em que a medida silábica é o setessílabo agudo (repete-se, porém, a estrofe de sete versos de rima *abbacca*) – e, por outro, a tessitura retórica – mais complexa na primeira cantiga, em que predominam as “figuras da compreensibilidade semântica” (Lausberg 1972: §§ 378-384): partindo da *dubitatio* que concede ao público a possibilidade de escolher entre duas qualificações em confronto (queixoso *ou* ignóbil), o locutor depressa abandona a primeira alternativa e passa a *definir* a segunda, recorrendo a várias figuras da amplificação (repetição de palavras

18 O Autor cita uma cantiga de amigo de D. Denis em que *conselho* tem o mesmo sentido feudal.

e pensamento, acumulação de pormenores que *evidenciam* o comportamento do visado e o *status* das *meninhas*) e conduzindo o discurso como uma espécie de silogismo cuja *propositio*, “Melion non faz come ome de parage”, depois das *provas* acumuladas considera suficientemente demonstrada.

A retórica da segunda cantiga, por sua vez, assenta, fundamentalmente, na ênfase, figura que, distinguindo a apódose das três estrofes, é obtida, nas duas primeiras, pela *prolepse* e repetição anafórica do advérbio intensivo *tanto* (*tantos* – *tan muito* na II estrofe) e pela amplificação sinonímica (*pecador* – *fazedor de mal* – *ome infernal* – *de mal talan*) e, na terceira, pelo recurso à hipérbole (*fez sempre mal* – *ja mais nunca fez ben* – *sempre* em mal andou). Enfática poderemos dizer também a emergência do *eu* e a sua *voluntas* de certificar o ouvinte (*eu soo ben sabedor / quanto mais posso seer* – *eu são certo*) de que a *conclusio*, repetida com variação sinonímica na segunda parte de todas as estrofes, não pode ser diversa. Aliás, se tivermos em conta a relação que une as duas cantigas, poderemos entender a *ratiocinatio* que estrutura a segunda cantiga como uma ênfase do pensamento principal expresso na primeira. E, no *incipit* da segunda cantiga, a repetição do nome do visado (necessária para a sua identificação) resulta também enfática, na medida em que o locutor pretende do ouvinte o reconhecimento de algo mais do que o nome *Melion* diz (Melion será, não apenas *Melion Garcia*, mas um homem ignóbil¹⁹): a ênfase alusiva, talvez procurada por D. Denis na cantiga *Ou é Melion Garcia queixoso* (alusão a um personagem do ciclo arturiano) constitui aqui um recurso verdadeiramente funcional.

Do ponto de vista temático, a segunda cantiga encerra a sentença ditada pelo juiz para castigo das malfetorias de Melion, descritas na primeira. Ora, a sentença reflecte um salto do domínio do temporal para a esfera do sobrenatural. A pena aplicada a Melion tem a ver com a eternidade: as palavras do enunciatador, que na primeira sátira têm o valor de uma acusação num tribunal régio, na segunda transferem-se para uma instância superior: a do juízo emitido pelo próprio Deus, pois só Ele pode condenar à privação eterna da visão de Deus. E assim D. Denis, poeta-rei, se faz porta-voz do juízo divino, acrescentando à expressividade da sátira a solenidade da religião.

19 Talvez não seja de excluir que D. Denis tivesse presentes as virtualidades depreciativas insitas na própria configuração fónica de antropónimos terminados em *-on*, v.g. *Picandon*, *Pero Canton*, *Roí Toso Canton*, *Lourenço Bouçon*, *Fernando Chacon*, *Afonseanes do Coton*, *Martin de Farazon*, *Almiral Sison*, bem como os jogos poéticos que certos nomes próprios sugeriram a outros trovadores galego-portugueses.

Os vínculos entre a vida social e política – na qual se insere a ira régia (no sentido mais geral de indignação provocada pelo não cumprimento de uma lei, por exemplo a que estabelecia os deveres de *criação* e tutela de menores) – e a religião católica, para a qual remete a noção de castigo pelos *pecados*, poderão explicar o tema da cantiga: só Deus pode condenar a uma pena eterna, mas, como afirma Afonso X no *Fuero Real*, livro I, título II, o rei é o paralelo de Cristo na terra “posto por Deus en adeantar o ben e por vedar e vingar o mal” (Ferreira 1987: I, 131). A escassez e ruindade (*escasseza* e *avoleza*), termos que encontramos associados em Pero da Ponte, “Eu ben me cuidava que *er’avoleza* / do cavaleiro seer / *escasso* muito” (Lapa: nº 346, vv. 1-3) e Martin Moxa, “proeza / venceu *escasseza* / ...vej’*avoleza*...” (Lapa: nº 280, vv. 9-11) e que poderiam ser usados para classificar o comportamento de Melion, seriam defeitos a que o rei era especialmente sensível (na *Primeira Partida*, título V, lei XXXIII, Afonso X inclui a *escasseza* entre os pecados capitais). Aliás, se a hospitalidade mesquinha – reprovada na Bíblia (*Eclesiástico*, 31, 29 “nequissimo in pane murmuravit civitas / et testimonium nequitiae illius verum est”) – é tema de muitas sátiras dirigidas a ricos-homens e cavaleiros²⁰, a mesquinhez de Melion Garcia, mesmo dentro de uma interpretação não maliciosa, deveria ser objecto de um mal dizer violento, porquanto as vítimas eram duas *meninhas*, isto é, duas donzelas, talvez órfãs, postas à sua guarda. Ora, Melion revelava não possuir as condições exigidas no título VII do Livro III do *Foro Real*, “Todo ome que de gardar ouver orphãos ou seus averes deve a seer... creodo e cordo e de boo testemunho e averudo...” (Ferreira 1987: 220): ele não mostrava ser um homem *cordo* (“sensato”) nem *averudo* (“abastado”).

Mas uma interpretação mais ousada, que subentendesse no comportamento de Melion para com as meninas qualquer tipo de exploração (a sugestão já foi avançada por Lapa que, porém, preferiu concluir: “mas tudo isto deve ser apenas uma brincadeira”, Lapa: 146) – exploração puramente económica (para a qual teríamos um antecedente na cantiga de Pero da Ponte *Quen seu parente vendia*, Lapa: nº 364) ou mesmo sexual (lembramos que as meninas podiam estar à guarda de Melion em regime de *criação* e que, nas raras cantigas em que

20 Vejam-se, além das cantigas acima citadas de Pero da Ponte e de Martin Moxa: Johan Garcia de Guilhade, *Par Deus, infançon, queredes perder* (Lapa: nº 209), Estevan da Guarda, *A un corretor a que vi* (Lapa: nº 99) e *Disse- m’ojassi un ome* (Lapa: nº 107), Gonçal’Eanes do Vinhal, *En gran coita andaramos con el-Rei* (Lapa: nº 169) e ainda de Pero da Ponte as cantigas nº 349, 350, 351, 353, 364 da edição de Lapa.

criado pode ter esse sentido jurídico, a relação entre o *criado* e quem o *cria* é, ou ambígua como no caso da sátira de D. Denis a Joan Bolo, ou “cobertamente” obscena, como na cantiga de D. Afonso Sanchez, *Afons’ Afonses, batiçar queredes*, Lapa: nº 65, v. 2) – uma interpretação assim, dizíamos, tornaria mais compreensível a relação entre o *pecado* cometido por Melion e a pena que lhe é reservada em julgamento divino. Se as bem-aventuranças evangélicas prometem a visão de Deus aos puros (*Mateus*, 5, 8; *Lucas*, 6, 20-22), nada mais consequente do que concluir que os impuros nunca poderão *veer a face de Nostro Senhor*.

O juízo de Deus, universal ou particular, como acto pelo qual o Criador julga os actos das criaturas e fixa para sempre a sua sorte, é motivo poético que encontramos em algumas cantigas de amor (vejam-se, por exemplo, os textos *Non quer’eu a Deus por mia morte rogar*, do Conde D. Pedro, e *Que razon cuidades vós, mia senhor*, do próprio D. Denis), mas assume particular significado em textos satíricos. Na área provençal, a polémica moralística suscita frequentes referências ao *jorn del iutjamen*, à salvação ou condenação eterna, à perda do *gaug celestial*, à ameaça do *fuec ifernal*, do “bollidor don jamais non poiran yssir” ou do “turmen que no fallh nueg ni dia” que impende sobre os “malvados” (avaros, luxuriosos, orgulhosos). Trata-se de uma tradição moralística instaurada por Marcabru e desenvolvida também por outros trovadores, Bernart de Venzac, Peire de Cardenal e Gavaudan, por exemplo, nos quais encontramos numerosas citações ou alusões bíblicas (dos *Provérbios* ao *Apocalipse*, dos Profetas aos Evangelistas, de S. Paulo aos Padres da Igreja).

Além da cantiga em apreço, o breve “cancioneiro” satírico de D. Denis oferece outra composição, *Mui melhor ca m’eu governo*, em que surge o motivo da danação eterna [§ XXVI]: nesse texto – cujo sentido talvez não esteja ainda bem claro – o enunciador parece referir-se a alguém com funções na administração régia, provavelmente um funcionário da fazenda corrupto (*o que revolv’o caderno*) que, com a sua actuação, *ganhou o inferno*, onde *jaz atormentado, no fogo ardendo* (Lapa: 96, 5-6, 11-12, 16-17). Ao castigo divino, que pode começar ainda durante a vida terrena, atribui o trovador a *praga* (“chaga”) que *come um* maldizente useiro e vezeiro em pronunciar pragas (Gonçalves 1991d [§ VI], 1995a [§ XIII]). Mas não é só a temática das cantigas e o tom da sátira, nestes três textos, a sugerir a ligação com as fontes de inspiração que se descobrem por trás da superfície linguística. Tivemos já ocasião de mostrar que, no jogo “come-o *praga por praga*”, é clara a referência à pena do talião (cuja formulação encontramos em vários passos bíblicos) e sobretudo aos versículos do *Eclesiástico*

em que se diz que o golpe infligido pela língua do maldizente fere mais do que o golpe do chicote que produz uma *chaga*. O mesmo podemos dizer acerca das outras duas cantigas em que o personagem vituperado recebe a condenação eterna. Notemos, desde já, que os dois textos se completam quanto à noção teológica de *inferno*: na poesia *Mui melhor ca m'eu governo*, através dos lexemas *fogo*, *ardendo*, *atormetado*, aparece representado como lugar de tortura física, em perfeita consonância com a religiosidade popular e com as imagens que uma ampla literatura (visões, navegações, hagiografia etc.) veiculava e que a Igreja assiduamente propunha através da liturgia e da pregação²¹, tomando como base os textos do Antigo e do Novo Testamento²²; em *Tant'è Melion pecador*, D. Denis exprime uma ideia de danação mais espiritual, menos concreta, segundo a qual a pena do inferno consiste na privação eterna da visão de Deus: *nunca veer a face de Deus*.

É visível a familiaridade com os textos da Sagrada Escritura. *A face de Deus*, imagem bíblica que vem do Velho Testamento (*Êxodo*, 33, 14; *Deuteronomio*, 4, 37; *II Samuel*, 17, 11; *Eclesiástico*, 18, 24; *Isaias*, 6, 5), é expressão usada por S. João (*Evangelho* e *Apocalipse*) e retomada por S. Paulo, ao transmitir, na *I Epístola aos Coríntios*, 13, 13 e na *II*, 3, 18, um condensado da mística joânica da visão de Deus em Cristo. Ver Cristo e ver Deus é a mesma coisa: a visão prometida aos justos é uma visão da glória de Deus em Cristo (*João*, 17, 24). Do mesmo modo, “nunca veer a face de *Deus*” equivale a “nunca veer a face de *Nostro Senhor*” ou “nunca veer a face d’*O que nos comprou*”: expressões sinónimas usadas por D. Denis, ao longo da sua composição. Mas, na perífrase escolhida pelo poeta para a variação por sinonímia, descobre-se também a familiaridade com os textos escriturísticos. A expressão metafórica *O que nos comprou* traduz a noção teológica de Redenção. REDIMERE era *comprar* um escravo para o libertar, e *comprar* é o vocábulo usado na Bíblia para significar a acção salvífica de Deus, palavra por excelência para exprimir o sentido da morte redentora de Cristo na Cruz: a aplicação desta imagem da “compra-libertação” ao sacrifício do Redentor tem como referente a palavra que o próprio Jesus aplica a si mesmo em *Mateus*, 20, 28 (cf. *Marcos*, 10, 45) e que, não só S. Paulo por várias vezes (*Romanos*, 6, 18; 8, 2 e

21 Uma vez que a mentalidade religiosa difundida na Península pelos monges de Cluny a partir do século XI perdurou ainda durante muitos séculos, será interessante ler, a este propósito, Mattoso 1992.

22 Para encontrarmos os termos que D. Denis usa ao referir o lugar e as penas eternas, bastará ler *Isaias*, 66, 24; *Judite*, 16, 21; *Mateus*, 5, 22-29; 13, 42-50; 18, 8-9; 25, 41; *Lucas*, 16, 28; *Marcos*, 9, 44, sem esquecer, naturalmente, o *Apocalipse* de S. João, 19, 20; 20, 9 e 15; 21, 8.

21; *II Coríntios*, 1, 10; *Colossenses*, 1, 23; *Gálatas*, 3,1 3; 4, 5; *Tessalonicenses*, 1, 10) desenvolverá, usando o termo grego que significa ‘aquisição’, mas também o *Apocalipse* repetirá, na visão do Cordeiro imolado que, com o seu sangue, comprou os homens para Deus (5, 9 e 14, 3-4).

É tempo de acabar. Enquanto preparávamos esta comunicação, vinha-nos à mente a seguinte admoestação do Arcipreste de Hita ao leitor (Coromines 1973: 387, 986 c-d):

Fasta que el libro entiendas [del] bien no'n <d > digas ni mal ca tú entenderás uno e el libro dize ál

Teremos nós entendido *uno* e D. Denis terá querido dizer *al*? É possível.

O objectivo deste nosso estudo foi tentar esclarecer o sentido de duas cantigas sugerindo, sobretudo (mas não apenas), textos e motivos religiosos que poderão ter inspirado o seu régio autor. Não estamos segura de o ter conseguido. No trabalho filológico, às dificuldades que derivam de limites subjectivos – da incerteza dos nossos conhecimentos linguísticos ou da nossa ignorância de um fundo histórico preciso, como observa Aurelio Roncaglia (1953: 5-6), citando G. Errante – juntam-se, quase sempre, outras derivadas de causas objectivas, como as características da inspiração do poeta, quer formais, quer de conteúdo. Ora, estas, como lucidamente adverte Roncaglia, invertem o nosso juízo acerca do poeta.

Não temos a pretensão de inverter radicalmente o juízo acerca da poesia de escárnio e mal-dizer do rei D. Denis, nem de resolver sequer todas as questões postas pela interpretação dos textos, mas esforçamo-nos por utilizar os elementos disponíveis (os documentos e a própria tradição trovadoresca), procurando neles os nomes, vocábulos, expressões metafóricas, motivos, referências e alusões que nos aproximassem de um entendimento mais coerente e completo.

E como não encaminhar, prevalentemente, a nossa pesquisa para o campo da Sagrada Escritura, se ela foi, durante a Idade Média, a grande fonte inspiradora para os crentes dotados de sensibilidade estética (como eram os trovadores) e a grande referência para os seus ouvintes, que na tessitura verbal e retórica das *cantigas*, reconheceriam passos ouvidos na celebração da Missa e da Liturgia em geral?

XVI

Appunti di filologia materiale per un'edizione critica della poesia profana di Alfonso X

1999

Il mio intervento verterà su problemi della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese, più precisamente su due dei suoi testimoni: i canzonieri copiati nel Cinquecento in Italia (sigle *B* e *V*).

Le osservazioni che voglio proporre riprendono in parte i risultati di ricerche anteriori¹ sull'antecedente di *B* e intendono prolungare l'indagine, questa volta centrata su un settore dei canzonieri colocciani, quello dove sono trascritti i testi di Alfonso X. Centrata, ma non limitata, ovviamente, poiché l'osservazione di un pezzo di canzoniere obbliga all'osservazione dell'intero codice.

Con queste note vorrei portare un piccolo contributo per l'edizione critica complessiva della poesia profana del re castigliano (la quale manca tutt'ora)², mettendo in risalto le deficienze e altre peculiarità della tradizione manoscritta. I rilievi materiali che cercherò di mettere in luce non potevano certo rientrare negli intenti dei valenti curatori delle grandi edizioni per generi. Mentre invece dovranno essere tenuti in conto dal curatore dell'edizione critica monografica, perché la situazione materiale del *corpus* alfonsino nei due canzonieri e l'aleatorio ordinamento delle 44 *cantigas* tramandate dal codice *B*³ (*V* è relatore per una

1 Risultati esposti in una comunicazione alle "I Xornadas de Lingua e Cultura Galega", Barcelona, 22-26 febbraio 1988 (non consegnata per la pubblicazione).

2 Da notare che tra i testi alfonsini tramandati dai canzonieri *B* e *V* se ne trovano due che non sono di 'poesia profana': il *loor* di Santa Maria *Deus te salve gloriosa* [n° 40 dell'ed. di W. Mettmann] e il frammento *Falar quer'eu da senhor ben cousida*, non presente nei codici delle *Cantigas de Santa Maria*.

L'edizione critica dei testi profani di Alfonso X tramandati in questo settore si trova in Nunes *amor*: 52-59, n° 25-27 e Lapa: 1-67 e 630-632, n° 1-35 e 430 (tenzone con *Don Arnaldo*). Per la *cantiga d'amigo Ai eu coitada*, vedi Pellegrini (1959: 80). Per le due laude mariane, vedi Pellegrini (1962: 360-61 e 367; ora, anche in Pellegrini 1977). J. Paredes Núñez (1988) ha pubblicato un'edizione divulgativa di tutto il *corpus* profano che riproduce sostanzialmente le letture di Nunes e Lapa.

3 Anche se la collocazione della produzione alfonsina in un settore che potremo chiamare regio (ad Alfonso seguono Denis, re di Portogallo, e Alfonso XI, re di Castiglia) denota, da parte del compilatore, un proposito di distinzione, la disordinata successione dei testi dovrà

sola parte) condiziona la nostra immagine del poeta: un fatto che non è sfuggito alla più attenta studiosa di Alfonso X trovatore (Valeria Bertolucci, qui presente; 1993: 37-38).

1. IL PROBLEMA CODICOLOGICO

Ad un primo approccio, si ha l'impressione che la tradizione manoscritta abbia avuto poco rispetto per la trasmissione della poesia profana del Re Sapiente⁴. Nei codici conservati essa si presenta come segue:

In *B*, il settore alfonsino ha inizio al fl. 101r col. a (primo del fascicolo 13)⁵ e si prolunga, senza interruzione, fino al verso del fl. 105: il penultimo rigo della col. b è occupato dall'*incipit* della cantiga n° 478, *Ioam rod'guiz ueio uos queixar*, cui segue la c. 106 rimasta bianca. La c. 107 è scritta da un copista diverso, il quale, stranamente, non ha copiato il seguito della *cantiga* 478 iniziata dal copista precedente al fl. 105, bensì un testo nuovo, completo, il n° 479. Le cc. 108, 109 e 110, che costituiscono l'attuale fasc. 14, contengono il resto della produzione di Alfonso. Identificato dalla rubrica "el Rey don Affonso de leon" scritta in testa al primo foglio del settore, il corpus alfonsino, all'interno del quale si trova un'altra rubrica, "el Rey don Affonso de Castella et de leon", presenta tuttavia un problema attributivo risultante dalla presenza, nel margine inferiore della carta 100v, di una nota codicologica che attribuirebbe il primo testo del 'canzoniere' alfonsino al "Rey don Sancho de Portugal".

Il canzoniere *V*, come si è detto, conserva solo una parte della poesia profana di Alfonso, la quale corrisponde al secondo gruppo di *B* (*V* 62-79 = *B* 479-496) più due strofe della cantiga *Joam Rodriguiz vejo-vos queixar* (*V* 61) non trascritte nel codice lisbonense⁶. La trascrizione dei testi alfonsini nel codice vaticano inizia alla c. 3v col. a e finisce alla c. 7v col. a. La rubrica attributiva "El rey Dom Affonso de castella he de Leom", scritta dal copista come *titulus*

significare che i materiali avuti a disposizione, se non erano avulsi (rotuli), erano stati riuniti in una raccolta non organizzata (il contrasto con *D. Denis* risulta illuminante), forse costituita *ad hoc* sotto commissione del compilatore della collezione poetica costituita intorno alla metà del XIV° secolo.

4 Un riflesso della valutazione dell'autore stesso, che ha voluto essere soprattutto trovatore di Santa Maria? L'ipotesi, che a me pare molto suggestiva, è stata suggerita da V. Bertolucci (1985; 1989: 147-168 [168]).

5 Per l'identificazione dei fascicoli di *B* seguì la numerazione di A. Ferrari (1979). Nel discorso sul problema filologico, uso indifferentemente i termini *folium*, *foglio* (abbrev. "fl.") e *carta* (abbrev. "c.") sempre col significato di 'due facciate'.

6 Sulle lacune coniugate di *B* e *V*, cf. Ferrari (1993a: 125).

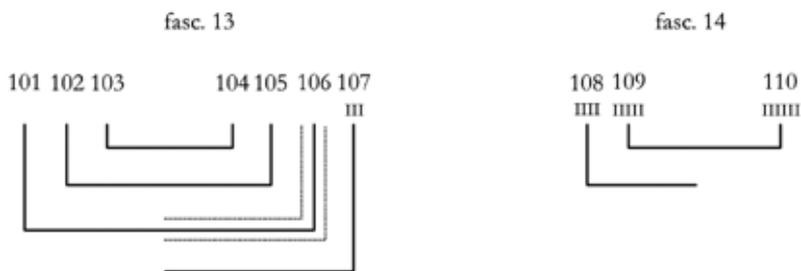
continuus sul margine superiore della c. 3v, appare ripetuta nello stesso modo alle cc. 4r, 5r e 6v.

Tra gli elementi materiali problematici che si riscontrano nel settore di *B* dove sono trascritti i testi di Alfonso X⁷, alcuni ci consentono di avere un'immagine codicologica e paleografica del modello, che ci appare alquanto turbata. Segnalerò due di questi elementi: la fascicolazione, con l'avvicinarsi delle mani, e la presenza di tre rubriche attributive diverse.

FASCICOLI E COPISTI

Le nove carte dove sono trascritti i testi alfonsini costituiscono due fascicoli, non solo di dimensioni diverse e inconsuete (un quaternione e un binione), ma anche caratterizzati da altre anomalie (Ferrari 1979: 112-115):

- fasc. 13 (cc. 101-107): la c. 106 è interamente bianca; la c. 107 è stata aggiunta e la sua omologa tagliata via; due mani: **e**⁸ ha scritto le carte 101-105, **b** la c. 107.
- fasc. 14 (cc. 108-110): la c. 108 manca dell'omologa, che è stata tagliata via; due mani: **b** s'interrompe a metà della colonna b della c. 108r, **d** copia tutto il resto.



7 Per altri settori problematici di *B*, vedi Ferrari (1979: soprattutto 92-138).

8 Utilizzo le lettere attribuite da Ferrari alle sei mani presenti in *B* (1979: 81-89).

L'analisi mostra che il fascicolo 13, originariamente un ternione, fu programmato per la trascrizione di un frammento dell'*exemplar* distribuito al copista **e**, il quale frammento finiva con l'*incipit* della *cantiga* n° 478: perciò la c. 106, ultima del ternione, è rimasta bianca. Il fl. 107, scritto dal copista **b**, doveva essere il primo del fascicolo 14, anch'esso originariamente un ternione, forse programmato per ricevere soltanto il seguito delle *cantigas* di Alfonso X; ma, in realtà, dopo l'ultimo testo alfonsino, sono state trascritte ancora sei *cantigas d'amor* di Pay Soarez de Taveyrós. Evidentemente, la struttura finale di questo fascicolo (un binione, al quale manca l'ultima carta, tagliata via) e anche del precedente fu motivata da questo fatto ed è il risultato di un drastico intervento del Colocci, che, al momento della revisione, ha deciso di tagliare via e dislocare le due carte dove si trovavano i testi di Pay Soarez de Taveyrós (l'omologa della c. 107, oggi numerata 37, e l'omologa della c. 108, oggi numerata 38). Un'operazione però non priva di conseguenze per l'entità fisica del 'canzoniere' alfonsino in *B*, poiché l'omologa della c. 107, tagliata via, si è portata seco le nove strofe dell'ultima *cantiga* di Alfonso ivi scritte. Sicché, seguendo l'avvertenza del Colocci "Vide in hoc meo [non *hoc manuscripto*, come è stato sempre letto⁹] 145 ubi sequitur", dobbiamo andare indietro per trovare queste strofe nel fascicolo 5 (un fascicolo posticcio costituito dai due fogli asportati dal fascicolo 14 e da un altro foglio, pure esso dislocato), dove infatti precedono la *cantiga* 145 di Pay Soarez.

Da questa sommaria descrizione risulta che, per quanto riguarda la fisicità del codice, *B* offre i testi alfonsini, non solo divisi in due gruppi separati da una carta bianca (il primo costituito dai testi n° 456-478, il secondo formato dai testi n° 479-496), ma pure disturbato da altri turbamenti accaduti nell'atto di copia (caso della lacuna del testo 478, del quale *B* tramanda solo l'*incipit*) oppure ad opera del revisore (caso della dislocazione delle strofe VII-XV della *cantiga* 496).

Tutto ciò è già stato segnalato: della fascicolazione dell'intero codice *B*, e quindi del settore alfonsino, si è occupata con dovizia di dettagli e "note problematiche" Anna Ferrari; dal mio canto ho cercato di spiegare la dinamica dell'intervento di Colocci, cioè di mostrare come la fine di un testo cominciato a copiare al fl. 110 del fasc. 14 si trovi al fl. 38 del fasc. 5, lasciando agli editori di Pay Soarez

⁹ Colocci usava spesso il possessivo nelle designazioni che dava a codici di cui era possessore: cf., nel Vat. lat. 4823, al fl. 2v: "in Ovidio meo" e, in altri appunti, "vide nel mio lemosin", "è in mio Siculo".

de Taveyrós e di Alfonso X il compito d'indagare sui motivi del comportamento di Colocci (Gonçalves 1983a [§ II]). Vorrei adesso riprendere alcuni fili per introdurre altre riflessioni.

UNA “PECIA” NELLA “PECIA”

Se il modo di copia del settore alfonsino (*ad fragmenta*) e l'intervento di Colocci possono giustificare l'anomala fascicolazione ed i cambiamenti di mano, resta però da spiegare come mai, bastando un quinione (fascicolo-tipo di *B*) per copiare l'intero peculio di Alfonso, sono invece stati previsti due fascicoli e in essi hanno lavorato tre copisti! La fretta di Colocci e la copiatura simultanea di *B* e *V* forse non sono le uniche ragioni.

La spiegazione dovrà trovarsi a monte dei testimoni conservati, cioè nell'aspetto materiale di quella *pecia* che i copisti di *B*, da una parte, ed il copista di *V*, dall'altra –nonché il committente della copia– hanno avuto in mano. A fornire un'immagine mentale di quel pezzo del “Libro di portughesi” (per dirla col Colocci)¹⁰, ci aiuterà l'interpretazione di alcuni elementi codicologici di *B* e di *V* che ci fanno risalire al modello. Su di essi si può formulare un paio di congetture che riguardano, in primo luogo, la consistenza e l'assetto materiale del settore alfonsino.

Partendo dai rinvii numerici segnati da Colocci all'inizio di molti fascicoli di *B*¹¹ e ammettendo che i numeri segnati si riferiscano a *folii* nel significato di ‘fogli’ (due facciate)¹², si può dedurre che nell'*exemplar* i testi di Alfonso X fossero scritti in sette fogli, dal 102 al <108>¹³. Le indicazioni numeriche registrate in *V* risultano più problematiche, perché sui fogli dove sono stati copiati i diciannove testi alfonsini¹⁴, troviamo due tipi di rinvii numerici non coincidenti: “car 106” a fl. 3v; “CXij” nello stesso folio; “CXiii” al fl. 6v. Orbene, mentre

10 Sul “Libro di portughesi”, identificabile col codice che Colocci ha avuto in prestito per farne le copie *B* e *V*, vedi Gonçalves (1984a) [§ III].

11 È ormai quasi sicuro che questa numerazione colocciana sia riferita al modello di *B* e *V*.

12 Nel codice vaticano, a fl. 81r si legge l'indicazione “173 a tergo”, che si considera riferita al modello. Vedi pure Ferrari (1979: 46).

13 Il numero “102” è stato scritto dal Colocci a c. 101r di *B*, inizio del fasc. 13, dove comincia il settore alfonsino. Che, nell'*exemplar*, questo finisse al *folium* 108 lo si deduce dal fatto che al fl. 111r di *B*, primo del fasc. 15, dove inizia la produzione di Don Denis, si trova il numero di rinvio “109”.

14 Per la mancanza in *V* degli altri testi di Alfonso X, cf. Ferrari (1993a).

per la cifra araba “106” *V* coincide con *B*¹⁵ e quindi non desta difficoltà pensare che essa si riferisca all'*exemplar* e che in esso i diciannove testi comuni a *BV* occupassero tre fogli (dal 106 al 108), le cifre della numerazione romana non hanno rispondenza in *B* e il loro significato in rapporto alla numerazione araba non è ancora ben chiaro¹⁶. Comunque, accertata ormai la dipendenza di *B* e *V* dallo stesso modello¹⁷, due sono le ipotesi che si possono fare circa la presenza di queste due numerazioni nei primi fogli di *V*: o i numeri arabi si riferiscono al modello e quelli romani ad un libro diverso dal modello (fonte di questo?), oppure tutte e due le numerazioni si riferiscono al modello stesso: in questo caso, i numeri romani potrebbero rimandare alla numerazione originaria del codice e le cifre arabe ad una cartolazione apposta dal Colocci¹⁸ in funzione del tipo di copia da lui programmato (copia alla *pecia* e copiatura simultanea di *B* e *V*). Ma, se così fosse, resta da notare che, per quel che riguarda il settore alfonsino, la numerazione in arabo e la numerazione in romano non possono riferirsi allo stesso elemento codicologico, poiché tra 106 e 108 abbiamo tre unità, mentre da CXij a CXvij abbiamo precisamente il doppio.

Lasciando per ora questo problema aperto, prenderò in considerazione la sola numerazione araba (la quale, come ho già accennato, molto probabilmente si riferisce a *folii* dell'*exemplar* nel senso moderno di fogli¹⁹) per ritornare alla congettura fatta addietro, cioè che i testi di Alfonso X fossero scritti in sette fogli dell'*exemplar*.

Il rapporto tra il numero di *folii* e il numero di testi (sette *folii* per quarantaquattro testi: di cui quattro ridotti ad una strofe²⁰) non ci impedisce di

15 Il numero “106” si trova in *B* a c. 107r, la quale, in un primo momento, è stata la prima del fasc. 14.

16 Da quando *V* è stato scoperto si è indagato sul significato di questi due tipi di numerazione presenti nei primi fogli del codice vaticano (Monaci 1875: VII-VIII; Tavani 1969: 111-116; D'Heur 1974: 5-6, n. 7; Ferrari 1993a: 125).

17 Vedi, da ultimo, Gonçalves (1993e: 628-630).

18 L'uso dei numeri romani si addice ad una numerazione antica, mentre quelli arabi sarebbero i normali per un umanista come il Colocci.

19 A quanto detto nella nota 11, aggiungerò che in *B* e in *V* alcuni di questi numeri di rimando in arabo vengono preceduti dai termini *folium* (abbrev. “fo” o “fol”), *carta* (abbrev. “car”) o *fogli*: cf., in *V*, “A fogli 90” (nel fl. 1’); “fol 91” (nel fl. 3’); “fol 97 desunt multa” (nel fl. 10’); “fol 98” (nel fl. 10’v); di nuovo “fol 98” nel fl. 1; “car 106” (nel fl. 3v); “fo 117” (nel fl. 17); “fo: 141” (nel fl. 49); “A fol 290 è cominciata una rubrica et non è finita di copiare” (nel fl. 186v); in *B*, alla carta 303r, il primo dei rinvii numerici segnati, in arabo, è preceduto da “fol”.

20 *B* 468, 471, 474, 475.

pensare che l'antecedente di *BV* fosse un canzoniere musicale, dove l'inizio di ogni componimento, scritto a mo' di prosa, così come l'inizio di ogni strofe, sarebbero contraddistinti da iniziali maiuscole differenziate²¹. Ma in questo canzoniere sembra che il settore alfonsino non avesse né un'autonomia appariscente, né un assetto materiale regolare. L'anomala struttura fascicolare della sezione corrispondente di *B* (fascicoli 12, 13, 14) fa invece supporre che i sette fogli dell'*exemplar* dove erano scritte le poesie di Alfonso facessero parte di un quaderno, un quinione con i fogli numerati da 99 a 108²², all'interno del quale il settore alfonsino occuperebbe il binione centrale (fogli 102-105) più le carte 106, 107 e 108 appartenenti al ternione esterno:



Il fatto che i testi di questo quinione siano stati copiati in tre fascicoli di *B* e che in essi abbiano lavorato tre copisti diversi ci consente di fare qualche ipotesi sulla dinamica del passaggio dal modello alla copia e anche sullo stato fisico di questo settore dell'*exemplar*:

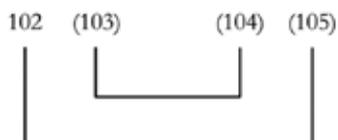
- a) La presenza della rubrica “El rey don Affonso de leon” al fl. 102 avrà determinato che il binione costituito dai fogli 102-105 fosse distribuito al copista **e** (un copista “dotato di alta professionalità”: sono parole di

21 Cf. nell'area galego-portoghese, il *Pergaminho Sharrer*: un foglio scritto recto e verso, dove sei *cantigas* di don Denis più due versi di una settima presentano musica nella prima strofe e iniziali differenziate per inizio testo e inizio strofe. Sulla scoperta di questo manoscritto, vedi Sharrer 1993.

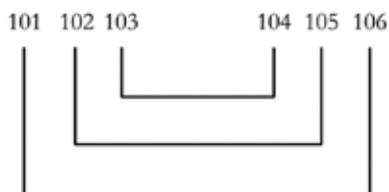
22 Numerazione suggerita dai rinvii segnati in *B* e *V*: “XCviiiij” in *V*, fl. 2’; “102” in *B*, fl. 101; “106” e “car 106”, rispettivamente, in *B*, fl. 107 e *V*, fl. 3v; “109” in *B*, fl. 111, dove comincia la produzione di un nuovo autore, “El rey don Denis”.

Armando Petrucci²³), il quale copista, dopo aver scritto l'*incipit* della cantiga n° 478, *Joan rod'guiz ueio uos queixar*, avrebbe lasciato in bianco l'ultima carta del fascicolo 13 perché non aveva più testo da copiare:

binione dell'exemplar



primitivo fasc. 13 di B



- b) I restanti componenti di Alfonso X si troverebbero, come si è detto, ai fogli 106, 107 e 108 dell'*exemplar* e la loro trascrizione in *B* è stata assegnata ad altri due copisti: al copista **b** sarà toccato il solo foglio 106, mentre **d** avrà avuto l'incarico di trascrivere i fogli 107 e 108.
- c) A questa distribuzione saranno da imputare le anomalie già segnalate della trasmissione del *corpus* alfonsino in *B*, e cioè la lacuna di *B* 478 e l'interruzione del copista **b** dopo il verso 2 della strofe II di *B* 485. La prima anomalia si dovrà al fatto che la 'minipecia' formata dal binione centrale (*folii* 102-105) doveva finire con l'*incipit* di *B* 478 e che il fl. 106 doveva iniziare col secondo verso della *cantiga*: quindi, il copista **e** non ha potuto copiare il seguito del testo che aveva cominciato a copiare ed il copista **b** ha deciso di non trascriverlo, preferendo iniziare il suo lavoro con un testo non acefalo, cioè il n° 479. Quanto all'interruzione della mano **b** a metà di una colonna di scrittura, l'ipotesi che si dovrà formulare è che il folio 106 dell'*exemplar* finisse precisamente con il secondo verso della strofe II di *B* 485.
- d) Per spiegare una programmazione di lavoro così anomala, si dovrà pensare che le carte 106, 107, 108 del modello fossero sciolte, ovvero separate

23 Lo studio di A. Petrucci sull' "Aspetto grafico: le mani e le scritture" del canzoniere *B* dovrà uscire nel vol. 2 dell'edizione facsimilata del codice lisbonense.

dalle loro omologhe (99, 100, 101)²⁴: così si capirebbe come i primi tre *folii* del quiniono-modello possano essere stati consegnati al copista **d**, che li ha trascritti in due fogli più uno scritto su una sola facciata del quaderno 12, e i *folii* 106, 107, 108 possano essere stati distribuiti ai copisti **b** e **d**, che li hanno trascritti in quattro fogli più uno scritto su una sola facciata del primitivo quaderno 14. E ancora: come il copista **d**, dopo aver copiato l'ultimo testo di Alfonso X, contenuto nel foglio 108 del modello (ultimo del settore alfonsino), abbia trascritto di seguito, utilizzando lo spazio bianco del primitivo quaderno 14, un alto foglio dell'*exemplar*, probabilmente anch'esso sciolto e per di più spostato²⁵, dove erano scritte le sei *cantigas* di Pay Soarez de Taveyrós che oggi si trovano a cc. 37-38 del quaderno 5 (cf. schemi alla pagina seguente).

L'ipotesi di “una *pecia* nella *pecia*” pare confermata dalla lacuna di *V* in questo settore (segnalata da Colocci al fl. 3v, con la nota “*Desunt*”), dove mancano precisamente i testi alfonsini (corrispondenti a *B* 456-477 più *incipit* di *B* 478) che dovevano essere contenuti nei *folii* 102-105 dell'*exemplar*: la ‘mini-*pecia*’ da essi costituita non sarebbe mai pervenuta nelle mani del copista di *V* (così come non sono pervenute altre *pecie* più compatte²⁶).

24 Alcuni appunti colocciani registrati nella c. 303r di *B* potranno essere interpretati come prova che l'*exemplar* aveva fogli sciolti, per esempio, “41 42 stracciata” (Ferrari 1979: 43, 49).

25 Che nell'*exemplar* ci fossero fogli spostati e inseriti in luoghi diversi da quelli della struttura originaria del codice lo si può dedurre da una nota della c. 303r di *B*, “35 interposta”, con la quale, a mio avviso, Colocci avrà voluto segnalare che la carta 35 dell'*exemplar* era sciolta e interpolata in un punto sbagliato del libro. Per il significato qui attribuito a *interposta* (Rizzo 1973: 11, 98 e 228).

26 Per esempio, il pezzo del modello copiato in *B* da fl. 314r al fl. 332r: perciò *V* presenta una lacuna di settantotto *cantigas* tra il testo n° 1110 e il n° 1111.

exemplar

99 (100) (101)



fasc. 12 di *B*

97 98 99 100



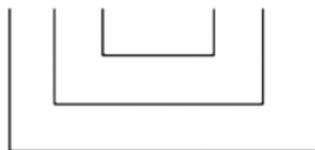
exemplar

106 (107) (108)



primitivo fasc. 14 di *B*

107 108 109 110 [37] [38]



L'INIZIALE DEL SETTORE ALFONSINO

L'iniziale del primo testo del settore alfonsino —una capitale romana di tipo epigrafico non più grande di quelle degli altri testi— risulta singolare e sconcertante, quando analizziamo il comportamento del copista *e* per tutta l'estensione del suo lavoro, e vediamo le belle iniziali ornate di tipo gotico presenti in apertura dei quaderni 9, 10 e 24 o anche l'iniziale non ornata, ma più grande delle successive, che contraddistingue l'inizio del fascicolo 34.

Come spiegare la modestia di dimensioni e l'assenza di qualsiasi ornato all'inizio di un settore regio? Per rispondere a questa domanda occorrerebbe esaminare le iniziali usate dai copisti di *B* che scrivono settori compatti, nell'intento di scoprire qualche indizio del modo come essi cercavano di riprodurre, seppure con mezzi più modesti, il modello trecentesco. Non potendo eseguire questo studio preliminare, dirò soltanto che, per quello che riguarda il copista *e*, l'osservazione delle sue iniziali nei quattro settori del codice dove lui interviene

(fasc. 9-10, primitivo fasc. 13, fasc. 24-28 e 34-35)²⁷ mostra che le grandi iniziali di testo di tipo gotico, ornate e riempite d'inchiostro, si trovano sempre in inizio di quaderno quando questo coincide con l'inizio di un testo: così al fl. 69r, inizio del fasc. 9, l'iniziale del testo n° 267 di Vasco Gil; al fl. 75r, inizio del fasc. 10, l'iniziale del testo n° 319 di Johan Soarez Coelho; a fl. 191r, inizio del fasc. 24, l'iniziale del testo n° 890 di Martin Moxa²⁸. Essendo questa la situazione del primo testo di Alfonso X (inizio del fascicolo 13), viene da pensare che la diversità di trattamento rispecchi una caratteristica del modello, in questo settore.

LE RUBRICHE ATTRIBUTIVE

All'interno del *corpus* alfonsino, vediamo due rubriche scritte da Colocci: 1^a) “El Rey don affonso de leon”, alla c. 101r col. a, in testa alla *cantiga* n° 456, *Ai eu coitada como vivo*; 2^a) “El Rey don Affonso de Castella et de leon”, alla carta 103r col. b, in margine alla *cantiga* n° 467 (una *cantiga* di Santa Maria stranamente presente tra i testi profani). Dentro del sistema di rubricazione di *B* e *V*, questo significa che i testi del gruppo 456-466 sono assegnati a “El Rey don affonso de leon” ed i testi del gruppo 467-496 a “El Rey don Affonso de Castella et de leon”: siccome Alfonso X, conosciuto come re di Castela e di Leon, fu anche chiamato “rey de Leon” (Pellegrini 1959: 91, nota 3 e Colocci nella *Tavola*), ciò vuol dire che tutta la serie dovrebbe essere assegnata al Re Sapiente. Ma, prima dell'inizio del fascicolo 13, cioè nel verso della carta 100, si trova pure, scritta dallo stesso Colocci, una nota codicologica con funzione di richiamo dove si legge: “Rolo outro. Rolo das cantigas que fez o mui nobre rei don Sancho de Portugal e diz ai eu coitada como vivo”. D'accordo con l'interpretazione più ovvia –[si trascrive] un altro *rolo*: il *rolo* delle *cantigas* che compose il re don Sancio di Portogallo, il quale *rolo* inizia con le parole *Ai eu coitada como vivo*²⁹–, la *cantiga* n° 456, che

27 Da notare che una parte del lavoro del copista e si è persa, per la mutilazione sofferta dal codice lisbonense in corrispondenza con il fasc. 9: come dimostrato dal recentissimo restauro di *B*, questo fascicolo è il risultato dell'assetto di fogli e brandelli superstiti di due fascicoli.

28 L'iniziale del testo n° 1303 di Estevan da Guarda, a fl. 279r, in apertura del fasc. 34, non è una gotica ornata, ma una capitale epigrafica, però più grande di quelle usate per i testi seguenti.

29 L'interpretazione di A. Resende de Oliveira, secondo la quale si tratterebbe di un *rolo* dove il re Sancho II avrebbe fatto copiare alcune *cantigas* del futuro re di Castiglia (1994: 194, n. 11 e 313) suscita due obiezioni: 1. l'espressione “que fez” può infatti significare ‘que mandou fazer’, ma in senso intellettuale (vedi Prologo della *General Estoria* oppure il Prologo delle *Cantigas de Santa Maria*), non in senso materiale; 2. “que fez” deve riferirsi a *cantigas* e non a *rolo*: non trovo infatti, nell'insieme delle rubriche (attributive, codicologiche o

nel fl. 101 appare sotto il nome di re don Alfonso di Leon, nella rubrica codicologica risulta invece assegnata ad un re don Sancho di Portogallo.

Sul conflitto, già avvertito dal Colocci che, nel compilare l'indice di *B*, dopo aver registrato "456 el rey don Afonso de Leon", ha aggiunto "alia lectio in portugalensi rei don Sancho de Portugal", gli studiosi si sono pronunciati diversamente.

L'opinione che la *cantiga B* 456 vada assegnata al "rei don Sancho de Portugal" e che questo sia Sancho I (re di Portogallo tra 1185-1211) è stata sostenuta a più riprese da C. Michaëlis (1904: 418-26; *CA*: II, 593-95) sulla base di due elementi, l'uno, esterno, è precisamente la rubrica codicologica scritta al fl. 100v, altro, interno, la citazione, nel refran della *cantiga*, del toponimo *Guarda*, città fondata dal re Sancio I. Questa attribuzione suscitò, già nel 1925, una laconica osservazione di C. De Lollis sulla fragilità dei suoi fondamenti (1925: I, 617, n. 2). Fu però S. Pellegrini che, riprendendo il giudizio del De Lollis, in uno studio dal titolo "Sancio I o Alfonso X?", intraprese la metodica discussione degli argomenti di D. Carolina, per concludere che la paternità della *cantiga B* 456 doveva essere assegnata ad Alfonso *el Sabio* (Pellegrini 1959: 92).

Lasciando da parte l'argomentazione di C. Michaëlis a favore di Sancio I di Portogallo (autoria oggi ritenuta improbabile; Oliveira 1994)³⁰, vorrei piuttosto ribadire i miei dubbi circa l'opinione che considera "definitivamente dimostrata" (Tavani 1969: 169, n. 91)³¹ l'attribuzione ad Alfonso X, sostenuta da Pellegrini³².

Per difendere l'assegnazione ad Alfonso, Pellegrini ritira il valore attributivo alla rubrica-richiamo, proponendo che la frase "rolo das cantigas que fez o mui nobre rei don Sancho de Portugal" vada interpretata come testimonianza non dell'autoria di Sancho, ma dell'offerta al re portoghese Sancho II da parte di Alfonso ancora infante di alcune sue poesie, tra cui la *cantiga* parallelistica *Ai eu*

esplicative), nessuna in cui la forma verbale *fez* abbia altro accusativo che non sia *cantiga*, *cantigas*, *cantar* o *cantares*.

30 Si noti che A. J. da Costa Pimpão, nella 1ª edizione della *História da Literatura Portuguesa. Primeiro Volume (Séculos XII a XV)*, (1947: 153), sosteneva ancora l'attribuzione della *cantiga* a D. Sancho I, ma, nella 2ª edizione intitolata *História da Literatura Portuguesa .I. Idade Média*, (1959: 124), dichiarava di propendere per l'identificazione del "mui nobre rei don Sancho de Portugal" con Sancho II, "o Capelo".

31 Più recentemente in Tavani 1980: 40, n. 64 e 1983: 14.

32 Su questi dubbi, che ho espresso in una comunicazione al Congresso "La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X" (Murcia 1984), vedi ora Gonçalves 1994: 985-986 [§ XI: 281-282].

coitada. Una confusione cioè tra possessore e autore³³. Per Pellegrini la rubrica da tenere in considerazione sarebbe quindi la seconda: “La rubrica che aggiudica la poesia a un re Alfonso di León abbraccia tutto un gruppo di poesie da cui non è lecito, se non si voglia usare violenza al codice, staccare la nostra, e in cui per l'appunto diversi elementi, non contraddetti da quello dello stile, indicano Alfonso X di Castiglia e di León come autore” (Pellegrini 1959: 92).

A questa posizione, credo che si possa obiettare: 1) è vero che la rubrica codicologica può risultare da un malinteso tramandato dalla tradizione, ma può anche essere il residuo di una raccolta in cui era confluito un rotulo con *cantigas* di don Sancho: di questa testimonianza l'antecedente di *B* conserverebbe ormai solo la rubrica e la poesiola *Ai eu coitada*³⁴; 2) il fatto che la rubrica “El Rey don affonso de leon” abbracci tutti i testi scritti sotto, incluso il n° 456, non impedisce di staccare questo componimento dal gruppo, poiché esso ha la sua rubrica, precisamente quella scritta a mo' di richiamo nel verso del foglio precedente: del resto, l'esame della scrittura dei nomi dei poeti in *B* e *V* mostra che non sempre le rubriche stese sul margine superiore di una pagina si riferiscono a tutti i testi che vi si trovano³⁵.

Riconoscendo la debolezza della mia argomentazione, vorrei soprattutto affermare che non ritengo il problema risolto.

2. UN PROBLEMA TESTUALE

Ma se può apparire più evidente che un problema attributivo possa essere risolvibile su dati della filologia materiale, meno ovvio è che la corretta struttura metrica di un testo si possa restituire con ragionamenti che partono da elementi tratti dall'aspetto fisico del manoscritto, concretamente dal modo come il testo è scritto. Il problema riguarda il secondo testo trasmesso sotto il nome del re don Alfonso di Leon, *B* 457, una canzone di scherno contro un certo Don Gil, dove l'*aequivocatio* viene costruita con termini del lessico cinegetico di non sempre

33 “Forse l'esistenza della rubrica che coliega un Sancio re di Portogallo ad un gruppo di poesie verisimilmente appartenenti ad Alfonso X, deriva unicamente e semplicemente dall'aver quest'ultimo fatto omaggio di qualche suo verso, o d'un intero quaderno di versi, a Sancio II.” (Pellegrini 1959: 93).

34 Segnalo la presenza, nel fl. 100r di *B*, di una nota risalente al modello, la quale, secondo Tavani (1979: 413-415), riferendosi alla produzione del Conde don Gonçalo Garcia, registrerebbe la mancanza di un *rolo* con altre poesie del Conde.

35 Cf., nel codice *V*, fl. 9v, “Steuan faian”. Sulla questione vedi Gonçalves 1994: 986 [§ XI: 281-282].

facile interpretazione. Nella struttura formale data da Lapa (n° 27) e seguita da Tavani (*Rep*: 87, 37: 58), le strofe sono quattro: le due prime, *unissonans*, hanno quattro versi (due eptasillabi - uno quadrisillabo - uno eptasillabo) di rima aabb, mentre le strofe III e IV, pure *unissonans*, hanno invece cinque versi (due eptasillabi - uno quadrisillabo - uno trisillabo - uno eptasillabo) di rima aabab. Un caso, dunque, di eterostrofismo, più che raro nella lirica galego-portoghese, dove uno dei due generi eterostrofici per natura –il *lai* lirico indipendente (Ferrari 1993b)– è inesistente, e l'altro –il discordo– è rappresentato forse da due soli testi (Brea 1993). Questa considerazione fa sorgere il sospetto che la struttura originaria abbia subito qualche modifica nel corso della tradizione.

Manuscrit unique per questo settore della produzione alfonsina, *B* offre un testo scritto nel modo seguente: mentre nelle due prime strofe i versi sono divisi correttamente (siamo qui in una zona del canzoniere di scrittura verso per verso), la terza strofe sfugge a questa regolarità e presenta alcune anomalie, tra le quali un irregolarissimo enneasillabo al quarto verso; la quarta strofe si presenta ancor più problematica in quanto risulta, nel manoscritto, di soli tre versi, il terzo dei quali enneasillabo: un'irregolarità che salta subito agli occhi, potendo sembrare che si tratti di una fiinda, graficamente plausibile (tanto da indurre Colocci a segnalarela col consueto segno verticale ondulato e a lanciare la nota "cōgedo").

Credendo che la struttura aberrante della quarta strofe fosse dovuta solo alla perdita del terzo verso, di rima b, e quindi che l'anomalia consistesse nella disuguaglianza tra le strofe III e IV, Lapa ha ripristinato *ope ingenii* il presunto verso mancante, conseguendo così una strofe pentastica di rima aabab (come la terza)³⁶. È ben vero che egli dichiara di aver seguito, per prudenza, in questo punto, la lezione del manoscritto, pur avendo posto l'ipotesi di una interpolazione. E infatti di questo sembra trattarsi.

L'ipotesi che il verso soprannumerario (*a don Gil*) comparso alla III strofe risulti da una glossa marginale presente in un testimone e poi erroneamente incorporata nel testo in una copia di esso mi sembra la più probabile. Di questo fenomeno segnalerò altri due esempi dei codici *B* e *V* a me noti. Il caso più simile al nostro è senz'altro quello del testo di Martin Moxa segnalato da L. Stegagno Picchio (una nota del revisore, "corregasse non der", già incorporata al testo nell'antecedente comune di *BV* e riprodotta, in modi diversi, dai due copisti di

36 C. Michaëlis ha dato un'edizione critica della *cantiga* (1904: 425), e poi in 1910: 201, ripristinando, con due congetture diverse, il verso mancante della strofe IV; diverse sono pure le due soluzioni ecdotiche per l'anomalia dell'ultimo verso delle strofe III e IV.

Colocci). L'altro è una nota relativa alla tradizione musicale dei testi di Martin Codax –“Martin Codax esta non acho pontada”– la quale, dovendo segnalare una deficienza della *cantiga* codaciana n° 6, *Eno sagrado en Vigo* (di cui manca la musica nella *Pergamena Vindel*), appare in *V* scritta come se fosse l'ultimo verso di una *cantiga* monostrofica di Martin de Ginzo, poeta che, negli apografi italiani, precede Martin Codax (Gonçalves 1989 [§ IV]).

Per il testo di Alfonso X, possiamo immaginare un testimone dove, in margine al v. 3 della III strofe, qualcuno avesse scritto “a don Gil”: un commento scherzoso forse destinato a interpretare l'equivoco del verso, risultante dalla possibilità di riferire il pronome personale della proposizione *que lhi mejasse*, sia al *podengo*, sia al suo proprietario, *don Gil*. In una copia di questo testimone, la nota sarebbe stata trasportata nel testo e così una primitiva quartina diventava una strofe di cinque versi, che però risultava materialmente uguale alle precedenti, essendo scritta su quattro righe. Ma un accidente nella trasmissione della IV strofe (perdita del v. 3) sembra aver determinato la necessità materiale di accogliere il verso intruso anche nella IV strofe.

Questa può essere la spiegazione suggerita da un'immagine mentale della materialità di un antecedente responsabile della corruzione. Ma una riflessione sui casi di presunte “chansons hétéromorphiques” analizzati da M. Tyssens (1988) ci fa pensare anche che proprio la forma semplice della *cantiga* di Alfonso X favoriva un'espansione della strofe ad opera di un interprete o di un copista. Con l'obbligo, per l'editore, di correggere l'eterostrofismo del testo tramandato dal codice *B*.

XVII

...soo maravilhado / eu d'En Sordel...

2000

Questa dichiarazione appartiene all'*incipit* di una tenzone tra il trovatore portoghese Johan Soarez Coelho e un certo *Picandon* che, dalla prima strofa del dibattito, risulta essere giullare di *En Sordel*:

- 1 Vedes, Picandon, soo maravilhado
- 2 eu d'En Sordel que ouço en tenções
- 3 muytas e boas [e] en mui boos sões
- 4 como fui en teu preyto tan errado:
- 5 poys non sabes jograria fazer
- 6 por que vos fez per corte guarecer?
- 7 ou vós ou el dad'ende bon recado.¹

Il trovatore portoghese designato, nelle strofe pari e nella seconda *tornada*, con nome e cognome, è personaggio storicamente documentato. Dopo le ricerche di Carolina Michaëlis (*CA*: II, 364-382; 1896) e, più recentemente, di José Mattoso (1985b: 409-435) e di Vicente Beltrán (1998), abbiamo elementi biografici sufficienti a collocarlo in un preciso ambito sociale e cronologico. Ai fini della comprensione del nostro testo, basterà però ricordare che il nome di Johan Soarez è presente nei *Livros de Linhagens* portoghesi (Piel/Mattoso 1980b: I, 92, 110, 113 e 132; Mattoso 1980: II/1, 406-407, 427 e 490; II/2, 14, 19 e 75), tra i membri della famiglia dei *Coelhos*, e che vari documenti permettono di pensare che appartenesse alla categoria dei cavalieri che andavano di corte in corte al servizio di grandi signori: tra il 1235 e il 1245, lo vediamo infatti, nella cerchia

¹ Testo completo in appendice. Trad. della 1^a strofe: "Vedete Picandon io son meravigliato di Messer Sordello di cui sento molte e buone tenzoni [oppure: che sento nominare in molte e buone tenzoni?], con buone melodie, come si è sbagliato talmente rispetto a te: poiché non sai fare giulleria, come mai vi fece prosperare per corti? o voi o lui datemene una buona spiegazione".

dell'Infante Don Fernando de Serpa (fratello del re Sancio II di Portogallo); a questi anni, più precisamente dal 1239 al 1248, risalgono i suoi viaggi in Italia, Provenza, Aragona e la sua permanenza alla corte castigliana di Fernando III, nell'ambiente letterario animato dal futuro Alfonso X. Dal 1249 al 1279 (data probabile della sua morte), passò al servizio del nuovo re di Portogallo, Alfonso III, fratello di Sancio: la sua presenza alla corte portoghese è allora costante e la sua ascensione sociale e economica, rapida².

Di lui i canzonieri galego-portoghesi ci conservano un cospicuo gruppo di poesie: ventuna *cantigas d'amor*, quindici *cantigas d'amigo*, undici *cantigas d'escarnho e de mal dizer* e cinque tenzoni, tutte satiriche (*Ind.*: 445-449, 79, 1-52): in tre di queste, Johan Soares Coelho ha come oppositori dei giullari³, mentre nelle altre due egli tenziona con il trovatore Don Johan Perez d'Avoyñ, il potente *maiordomus* di Alfonso III.

Se si esclude il giullare Lourenço, abbiamo dunque in Johan Soares Coelho il più fecondo tenzonante tra i trovatori galego-portoghesi.

E Picandon, chi è?

Nel dibattito, egli si assume come giullare (v. 3: *mia jograria*) o come *segrel*, *ome de segre* (vv. 12, 25) e così sembra considerarlo il suo interlocutore, a giudicare dalle accuse che gli muove. Ma ecco che, nella *tornada*, cambiando tono, Johan Soares chiama Picandon col titolo di *sinher*: "Sinher, conhosco-mi-vos, Picandon" ("Messer Picandon, mi arrendo a voi").

Anteposto al nome di un giullare, questo termine *sinher* (raro nella lingua dei trovatori peninsulari: lo si trova in soli dieci componimenti; Ramos 1988⁴) risulta chiaramente una forma di trattamento ironica (come, del resto in altri sei testi satirici galego-portoghesi⁵). Ma vi è una ambiguità semantica

2 Una recente scheda riassuntiva dalla quale prendo questi dati si trova in Oliveira (1994: 370-371).

3 Oltre a Picandon, Johan Soares Coelho ha come interlocutori i giullari Lourenço, in *Quen ama Deus, Lourenç, am' a verdade* (*Ind.*: 79, 47) e Juyão Bolseyro in *Johan Soares, de pran as melhores* (*Ind.*: 85, 11): ed. in Lapa: n^{os} 240 e 249, rispettivamente.

4 Ai dieci componimenti di tema profano M. A. Ramos aggiunge sei *cantigas de Santa Maria* ed un testo bilingue (in provenzale e galego-portoghese), *Senher, ara ie -us vein querer* (*Ind.*: 21, 1 = Lapa: 430), che è una tenzone tra un Arnaldo [Arnaut Catalan?] e Alfonso X: qui, il titolo *sinner* è rivolto da Arnaldo ad Alfonso X. Sul significato della forma di trattamento *senher* nella cantiga d'amigo di Don Denis (sfuggito all'interpretazione di M. A. Ramos), si veda Gonçalves 1993a [§ VIII].

5 Oltre che nella nostra tenzone, *sinher* / *senher* viene usato ironicamente in *Don Fernando, vejo-vos andar ledo* (*Ind.*: 16, 8 = Lapa: 81) di Ayra Perez Vuytoron; *Disse-m' oj' assi un ome*

in questo cambiamento di registro che bisognerebbe spiegare, anche perché, insieme all'opposizione tra il tono accusatorio e altezzoso delle due strofe in cui Picandon viene trattato da giullare, e il tono di deferente richiesta di perdono della *tornada*, dove Picandon è chiamato *sinher*, il testo offre pure una ambiguità grammaticale presente nell'incomprensibile passaggio dal *voi* dell'attacco esordiale *Vedes al tu* dei versi 4-5 (*teu preito / non sabes*) e poi nuovamente al *voi* dei versi 6-7, forma che verrà mantenuta lungo tutta la terza strofa e la *fiinda*.

A quanto ne so, nessuno dei commentatori del testo si è preoccupato d'interpretare questo doppio trattamento, anche perché, nell'edizione diplomatica del *Canzoniere Portoghese della Vaticana* (V), a cura di Monaci, la lezione *sabes* appare trascritta *sabedes*, e perciò, nella maggior parte delle edizioni critiche (basate su Monaci, e non sul manoscritto), solo nel v. 4 Johan Soarez dà del *tu* a Picandon. (A proposito, sarà interessante notare che, mentre Carolina Michaëlis, sviata dalla lettura di Monaci, pensa di correggere la lezione manoscritta, ristabilendo “sabes” per ottenere l'isometria (CA: II, 371, n. 1), De Lollis mantiene il “sabedes” dell'edizione Monaci e corregge poi “teu preito” in “seu preito” (De Lollis 1896: 28; Boni 1954: L, n. 17), il che elimina il *tu*.

Solo recentemente Jean-Marie D'Heur, in una nuova edizione del testo, accennando al “tutoiment peu compréhensible” dei vv. 4-5 ha proposto una lettura dei vv. 12-14 che assegnerebbe a Picandon il diritto di dare pure del *tu* al suo interlocutore (1973b: 211):

- 12 como segrel que diga mui ben “Ves,
13 en canzões, e cobras, e serventes,
14 que sejo de falimento guardado.”

“...come un segrier qui dise très bien: Vois, en chansons et couplets et sirventes combien je me garde de [toute] erreur”.

Ma non mi sembra che questa sia la lettura più corretta: non solo perché, al v. 14, il manoscritto ha chiaramente *e que seia*, ma anche perché quel discorso diretto nel discorso diretto mi sembra troppo espressionistico, e soprattutto perché, a mio avviso, il *ves* del v. 12 non è forma verbale, ma bensì un sostantivo

(Ind: 30, 8 = Lapa: 107) di Estevan da Guarda; *Un escudeiro vi oj' arrufado* (Ind: 64, 28 = Lapa: 189) di Johan Baveca; *Joan Fernandes, que mal vos talharon* (Ind: 97, 11 = Lapa: 300) di Martin Soarez; *Noutro dia, en Carrion* (Ind: 120, 29 = Lapa: 348) di Pero da Ponte e *Don Fernando, pero mi mal digades* (Ind: 125, 10 = Lapa: 380) di Garcia Burgalês.

ves, cioè ‘verso’⁶. Nella mia interpretazione, Picandon si ritiene degno di essere apprezzato in corte come *segrel* capace di dire (o cantare) bene versi di canzoni, *coblas* e *sirventesi*.

Rimane così isolato il *tu* dei vv. 4-5. Ma io mi domando se questa dissonanza non sia intenzionale: come se si trattasse di un lapsus, Johan Soarez mescola le due forme di trattamento, il *tu*, generalmente dato dal trovatore al giullare⁷, ed il *voi*, dato dal giullare al trovatore, oppure da trovatore a trovatore. Picandon però è un giullare e quindi l’insolito è che, all’inizio della tenzone e in tutte le altre battute, Johan Soarez gli si rivolga dandogli del *voi*.

Sulla nazionalità di Picandon, le opinioni divergono: valutando la sua capacità di tenzonare con un trovatore portoghese adoperando la lingua dell’intonatore, alcuni lo credono originario della Penisola Iberica, addirittura portoghese (Boni 1954: L); tenendo invece conto, non solo della sua appartenenza alla giulleria di corte al servizio di un trovatore provenzale, ma anche del repertorio poetico che Picandon si vanta di ben conoscere e dei provenzalismi che adopera nel suo discorso, altri lo dicono provenzale⁸. Molti però riconoscono, tacitamente o esplicitamente, di non potere decidere⁹.

Ma un giullare chiamato *Picandon* sarà mai esistito?

In assenza di documenti storici che attestino l’esistenza di un personaggio con questo nome e non essendo egli citato in nessun altro luogo dei canzonieri provenzali o galego-portoghesi, si può dire che la presenza di Picandon tra i poeti della lirica trobadorica è dovuta al fatto di aver tenzonato con Johan

6 Già nel 1945, nella sua edizione di *O Cancioneiro de Paay Gómez Charinho, trovador do século XIII*, C. Ferreira da Cunha nota che “a par do termo *palavra* usado na «Arte de Trovar» para referir o ‘verso’, existiria o termo *ves / vesso*”, dando come attestazione precisamente questo verso di Picandon (1945: XIV). Quest’edizione, finora praticamente inedita, si trova adesso riprodotta nel volume *Cancioneiros dos Trovadores do Mar* (Cunha 1999: 33-147).

7 Unica eccezione la tenzone frammentaria tra Lourenço e Pero Garcia, *Quero que julguedes, Pero Garcia* (*Ind*: 88, 13 = Lapa: 274), in cui al giullare Lourenço, chiamato col titolo di *dom* (*dom Lourenço*) è dato sempre del *voi* (per il testo e l’interpretazione, vedi Tavani 1964b: 134-139).

8 D’Heur (1973b: 99) lo cita tra i “troubadours occitans” autori di poesie scritte “partiellement ou entièrement en galicien-portugais”.

9 “Uno straniero che ha imparato la lingua galego-portoghese? O un peninsolare, instruito da Sordel durante la sua permanenza in Spagna, in modo che vi potesse eseguire i suoi *sirventesi*, le sue canzoni e le sue *coble*? Purtroppo, lo ignoriamo”: così si esprime C. Michaëlis (*CA*: II, 372) (traduzione mia). Così pure R. Menéndez Pidal (1957: 145) dichiara di non conoscere la nazionalità di Picandon.

Soarez Coelho. Ma, a ben guardare il testo, vediamo che a Johan Soarez quello che interessa non è tanto accusare Picandon di non sapere fare giulleria quanto manifestare il suo stupore per il fatto che *En Sordel* l'abbia al suo servizio.

Anche l'interesse dei filologi romanzi per questa tenzone muove dalla citazione in essa del nome di Sordello: le ricerche si sono indirizzate verso la data e il luogo del suo incontro con Johan Soarez Coelho, verso il significato storico-letterario di questo incontro ed i possibili influssi della poesia sordelliana sulla poesia di Johan Soarez. Questa è tutt'oggi una linea di ricerca che può approdare a dei risultati stimolanti. Sul versante della storia, l'abbiamo costata-to stamattina: Vicente Beltrán, studioso esperto nell'evidenziare ed interpretare dati di archivio sfuggiti ad altri, ci ha entusiasmato con le sue novità circa la probabile presenza di Sordello in Portogallo (Beltrán 2000); nel campo dei riscontri testuali, i recenti contributi su *contrafacta* galego-portoghesi (Canettieri/Pulsoni 1994) hanno messo in luce l'imitazione da parte di Johan Soarez Coelho e di altri trovatori peninsulari di forme metriche usate da Sordello.

Col mio intervento, io intendo soltanto proporre una interpretazione della nostra tenzone diversa da quella che è stata data fino ad oggi e, naturalmente, più maliziosa.

Il tono moderato della prima battuta di Johan Soarez e il riferimento diretto a *En Sordel* mostrano chiaramente che in definitiva il trovatore portoghese non intende prendersela con Picandon, bensì con il suo padrone. Johan Soarez non si meraviglia dell'incompetenza di Picandon: quello di cui si dice *maravilhado* e quello che finge di voler sapere è il perché della protezione che Picandon ha trovato presso *En Sordel*. Alle proteste di Picandon, che insiste nel vantarsi di essere un giullare istruito e competente e di meritare i doni e l'apprezzamento di cui gode *en corte*, Johan Soarez finge di convincersi, gli chiede perdono delle accuse (atteggiamento unico da parte di un trovatore, in tutte le tenzoni galego-portoghesi!) e gli sarà grato, se Picandon lo perdonerà. Il gioco mi sembra chiaro: Johan Soarez *sa* perché *En Sordel* si porta con sé il giullare: perché il giullare ha nome *Picandon!*

Certo, *Picandon* ha tutta l'aria di un nomignolo (un accrescitivo con connotazione spregiativa) il cui significato potrà fornirci una chiave interpretativa per l'intero testo.

A proposito della nazionalità di Picandon, D'Heur non ha mancato di annotare: "Le nom du ségrier fait déjà présumer une origine méridionale. Ne

représente-t-il pas, en effet, un mot formé à l'aide du participe présent *picant* de *picar* 'piquer', et du suffixe augmentatif?" (1973b: 218). Ma l'aggiunta "Picandon serait le «Gros piquant». Ce genre de sobriquet serait confirmé par son caractère querelleur, et le confirmerait tout à la fois." non lascia capire se D'Heur abbia colto il vero significato allusivo del nomignolo. A coglierlo ci aiuterà invece una delle "due schede" pubblicate da Aurelio Roncaglia più di trent'anni or sono, quella cioè dedicata al termine *picarel* (1966). Nel collegare questa voce provenzale allo spagnolo *picaro*, Roncaglia fa notare la presenza, nella lirica galego-portoghese, di un altro composto semanticamente affine a *picaro*, precisamente *Picandon*, e rifacendosi ai versi in cui Johan Soarez traccia il ritratto di Picandon, chiede: "Non è questa una figurazione perfettamente congruente all'idea del *picaro* vagabondo suggerita da una formazione soprannominale che combina la radice di *picaro* con quella del verbo *andare*?" (Roncaglia 1966: 138-139).

Come ho già anticipato, la polemica di Johan Soarez più che a Picandon è rivolta a Sordello (e ciò non stupisce, se teniamo presente un'altra tenzone in cui Johan Soarez critica il giullare per criticare il trovatore che lo ha preso al suo servizio¹⁰). Quindi, nel nome del giullare ci dev'essere un significato allusivo che coinvolga il padrone. È vero che la figurazione del giullare vagabondo converrebbe anche a Sordello: è infatti questa una delle accuse che gli muove Joan d'Albusson nella tenzone *Digatz mi s'es vers zo c'om brui* (Boni 1954: 72, vv. 5-6):

Sordel, paubertatz vos condui
Zo dis om, en joglaria

e Peire Bremon Ricas Novas nel sirventes *Lo bels terminis m'agensa* (Boutière 1930: 60, vv. 17-20):

joglars es, a ma parvensa,
fals ab lecharia,
e viu sai, per ma crezensa,
per sa joglaria.

10 Cf. la tenzone contro Lourenço *Quen ama Deus, Lourenç', am' a verdade* (*Ind*: 79, 47), in cui Johan Soarez mostra chiaramente di volere criticare Johan Garcia de Guilhade, padrone di Lourenço.

e pure Aimeric de Peguilhan che, fingendo di escluderlo dalla turba dei giullaretti, ne dà l'immagine del giocatore di dadi, sempre squattrinato, rissoso e frequentatore di taverne¹¹.

Ma non dimentichiamo che nel soprannome *Picandon* la radice è *PIK-* e che “accezioni di gergo osceno-sessuale sono tutt'altro che sconosciute alla famiglia dei derivati dalla radice *pik-*”: così Roncaglia (1966: 138, n. 17)¹², senza alludere al nome del giullare di Sordello, ma ricordando che il verbo portoghese *picar* aveva proprio questo significato osceno nella lingua dei trovatori galego-portoghesi, come risulta da questi versi di Roy Paez de Ribela

Fernand' Escalho me pique
se eu por Sevilh' Anrique
d'amores ey mal.¹³

dove, come precisato da Roncaglia, il verbo *picar* assume il significato di “usare sodomiticamente”.

Ora, a mio avviso, il significato di *Picandon* è collegato a quest'accezione oscena del verbo *picar*, per cui l'interpretazione di D'Heur (*Picandon* = “Gros piquant”, dove “piquant” avrebbe il senso di “querelleur”) dovrà essere sostituita da un'altra, rispondente alla pratica sessuale suggerita dall'investimento metaforico di *picar*¹⁴. Su questa linea si dovrà, a mio avviso, interpretare la tenzone di Johan Soarez contro *Picandon*, cioè contro *En Sordel*, del quale il trovatore portoghese afferma, ai vv. 2-3, di aver sentito molte buone tenzoni, oppure di aver sentito citare il suo nome in molte tenzoni buone: il *ché*, ai nostri fini, ha lo stesso significato. In definitiva, il senso dell'esordio di Johan Soarez può essere questo: “io conosco tenzoni contro di voi, *En Sordel*, e vorrei che mi diate una

11 Cf. il sirventese *Li fol e-il put e-il filol* cit. da Boni (1954: XVII-XVIII).

12 Su questa radice “fortemente espressiva e onomatopeica” si veda pure Guida (1982).

13 *Mala ventura mi venha* (*Ind.*: 147, 7). Cit. da Au. Roncaglia. Il testo, con un'ampio commento ai versi trascritti, si può vedere ora nell'ed. di Barbieri 1980.

14 Benché l'etimologia proposta da D'Heur (*PICANT* + *ON* > *Picandon*, con sonorizzazione della *t*, come in *GUIRAUT* + *ON* > *Guiraudon*) sia linguisticamente accettabile, io propenderei per una formazione dentro della lingua del trovatore Johan Soarez Coelho, cioè per un nome derivato da un gerundivo **PICANDO*, con l'aggiunta del suffisso accrescitivo: *Picandon* significherebbe, letteralmente, “quello che merita di essere *picado*”, parimenti a *Servando* e *Amando* (nomi di due santi martiri del IV secolo). Si ricorda che il primo di questi due antroponomi, *Servando*, fa parte dell'onomastica dei trovatori galego-portoghesi.

buona ragione per il fatto che portate con voi un giullare *Picandon* che non sa fare giuelleria”.

Johan Soarez poteva infatti conoscere quello che si diceva su Sordello in tenzoni, coblas e sirventesi che lo riguardavano direttamente. La supposizione può trovare appoggio in elementi testuali già da altri rilevati: non solo il rapporto intertestuale tra la nostra tenzone e la canzone di Sordello *Lai a ·n Peire Guillem*, ma anche la similitudine tra l'*incipit* di *Vedes Picandon* e quello del sirventese di Peire Bremon Ricas Novas diretto contro Sordello ed il suo amico Bertran d'Alamanon, *Be·m meraveil d'En Sordel e de vos*, ed il rapporto meno evidente del testo galego-portoghese con il testo di Bertran d'Alamanon *Mout m'es greu d'En Sordel*¹⁵. E su *En Sordel* ecco alcune testimonianze poetiche di cui forse non sono ancora stati indagati possibili doppi sensi:

- 1) dalla tenzone di Sordello con Joan d'Albusson *Digatz mi s'es vers*, vv. 13-14 e 29-30:

13 “Sordel, tal joglar en cregues
 14 q'eu sai qe ·us sec noig e dia”

 29 “Sordel, moiller trobatz truep len
 30 e ges non sai per qe sia”¹⁶

- 2) dalla tenzone con Peire Guillem de Tolosa (?) *En Sordel, qe vos es semblan*, vv. 13-18:

“En Sordel, anc entendedor
 no sai vi mais d'aital color
 com vos es; qe' lh autr'amador
 volon baizar e'l·iaçer,

15 Per questi accostamenti, vedi, da ultimo, Canettieri/Pulsoni 1994: 33-34. Ma la ricerca sulle intertestualità riscontrabili tra testi provenzali e testi galego-portoghesi, e soprattutto la direzione degliflussi, andrà anche indagata secondo quanto ha suggerito A. Ferrari e già prima, Roncaglia (1993b).

16 “Sordello, voi ne arricchiste un giullare tale, che so che vi segue notte e giorno”; “Sordello, voi trovate moglie troppo lentamente, e non so punto come ciò avvenga”: testo e traduzione in Boni (1954: 72-75).

e vos metes a no caler
so q'autre drut volon aver.”¹⁷

3) dallo scambio di sirventesi con Peire Bremon Ricas Novas, sirventes *En la major sui e d'estiu e d'invern*, vv. 30-32:

e si ben feing drutz, fols es qui l'en regart,
que s'aisi son tuit freich cum el l'autre Lombart,
non son bon ad amor, que mos Rainiers m'en part!¹⁸

A questi pochi documenti, che a me sembrano già abbastanza eloquenti –tralasciando altri versi dei poeti che hanno deriso Sordello, per esempio l'oscura allusione contenuta nella quarta cobla del secondo sirventese di Peire Bremon Ricas Novas, *Tant fort m'agrat*, dove Peire insinua che Sordello sarà stato sorpreso “ad Ais al macel”¹⁹ – ne aggiungerò uno a mio avviso ancor più illuminante, anche se i commenti di filologi come il Bertoni, il Boni o il De Bartholomaeis consiglierebbero una lettura più cauta. Ecco la famosa cobla satirica di Anonimo contro Sordello, tramandata dal canzoniere *P*:

E tot qan m'a ofes en aiqest an
de bon talan perdon a ser Sordel,
q'el meteis me venzara jugan,
per qe mo·m cal ausir·lo de coutel.
q'el savei ben q'amos sos palafres
e son destrier el a jugat, totz tres:
s'el ven a flum, e no·ill a gau ni pon,
despoilla·si e mostra son reon.²⁰

17 “Messer Sordello, mai io non vidi qua un innamorato di tale specie come voi siete: poiché gli altri amanti vogliono baciare (le loro dame) e giacere (con esse), e voi mettete in cale ciò che gli altri amanti vogliono avere.”: testo e trad. in Boni (1954: 78-81).

18 “Sebbene lui si dia l'aria di grand'amatore, è folle quello che lo crede, perché se gli altri Lombardi sono freddi come lui, non valgono nulla in amore [...]”: testo in Boutière (1930: 68-71, trad. ital. mia).

19 *Tant fort m'agrat dei termini novel* (Boutière 1930: 64-66, vv. 25-32).

20 Trad. dei vv. che a me interessano (5-8): “Egli si è ben giocati ambedue i suoi palafreni e il suo destriero, tutt'e tre; (sicché), se giunge a fiume, in un punto dove non ci sia né guado né ponte, è obbligato a spogliarsi e a mostrare le sue rotondità”. Testo e trad. in Bartholomaeis (1931: II, 73).

L'immagine di un Sordello che ha perso al gioco il suo destriero e ambedue i suoi palafreni, *tutt' e tre*, e che si trova nudo in mezzo alla strada, facendo vedere il suo *reon* (cioè, il suo sedere), non sarà da mettere in parallelo con l'immagine dell'omosessuale dipinto da Ayras Nunez nella cantiga *O meu senhor, o bispo, na Redondela hun dia*, dove il protagonista, vittima di un'aggressione notturna, racconta la fine della sua disavventura dicendo

Leixaron-me qual fuy nado no meyo de la rua
e hun rapaz tinhoso que a de part' estava
chamava-mi "mha mua velha fududancua"?²¹

Detto questo, mi sembra di poter vedere nel nomignolo *Picandon* un nome parlante inventato da Johan Soarez Coelho, il quale, conoscendo i testi provenzali sopra citati, oppure soltanto la fama creatasi intorno alla vita giullesca di Sordello, e rifacendosi ad una tradizione satirica, quella della lirica galego-portoghese, dove la derisione degli omosessuali, veri o presunti, è diventata un topos letterario²² e dove i trovatori si divertono a coniare soprannomi allusivi alle pratiche sessuali dei personaggi da loro scherniti, giullari per lo più²³, ma

-
- 21 "Mi lasciarono com'ero nato in mezzo alla strada e un ragazzo tignoso, che stava da parte, mi chiamava «mia mula vecchia fududancua»": il testo e la traduzione, con lieve alterazione introdotte da me all'ultimo verso, è in G. Tavani (1964: 121-122). Per il significato di *fududancua* e l'accostamento "velha fududancua" vedi, da ultimo, Corral (1996: 326).
- 22 Il numero di *cantigas* che prendono di mira singoli personaggi accusati di omosessualità è abbastanza cospicuo (più di una trentina di testi sono così interpretati nell'ed. di Lapa, ma altri se ne possono aggiungere che hanno due livelli di significato, di cui uno osceno: si veda, ad esempio, il caso delle tre cantigas di D. Denis contro Joan Bolo, in Gonçalves 1991b: 35-62 [§ VI: 170-202]) e spesso costituiscono dei cicli omogenei (oltre a quello di *Joan Bolo*, si possono citare i cicli di *Joan Fernandes*, di *Fernan Dias* e di *Fernand'Escalho*).
- 23 Eccone alcuni: il *Fernand'Escalho* citato alla nota anteriore, schernito da Pero Garcia Burgalès (*Fernand'Escalho leixei mal doente* e *Fernand'Escalho vi eu cantar ben*; *Ind*: 125, 13-14 = *Lapa*: 378-379), da Pero Garcia d'Ambroa (*Pero d'Armea, quando compositestes*; *Ind*: 126, 11 = *Lapa*: 340, con correzione del verso che ci interessa, "ca se ve-lo Fernand'Escalho vir" introdotta da C. Alvar (1986: 90) e da Roy Paez de Ribela nella già citata cantiga *Mala ventura mi venha*, a proposito della quale l'editore spiega che il nome *Escalho* "da raggruppare con le formazioni da *squaleus* [...] andrebbe inteso nel senso di 'ramo spinoso, spina', e ben si inquadrebbe nell'ambito del testo, con *picar* 'pungere', trattandosi evidentemente di un soprannome coniato di proposito per un sodomita" (Barbieri 1980: 69); il giullare *Saco* di due cantigas di Fernan Paez de Tamallancos (*Jograr Saqu*, *eu entendi* e *Jograr Saco, non tenh'eu que fez razon*; *Ind*: 46, 3-4 = *Lapa*: 133 e 132) il cui nome sostiene l'*aequivocatio*, viva ancor oggi, sottintesa lungo i due testi (Martínez 1992: 87-100); il Bernal *Fendudo* inventato da Johan Baveca (*Don Bernaldo, pesa-me que tragedes* e *Un escudeiro vi oj'arrufado*;

anche appartenenti ad altre classi²⁴, avrà affidato al nome del giullare una funzione allusiva ai costumi sia del giullare sia del suo padrone, *En Sordel*. Il doppio bersaglio giustificerebbe anche il doppio trattamento (voi/tu) usato dal trovatore Johan Soarez nel rivolgersi a *Picandon*.

Certo, per essere plausibile, questa proposta interpretativa dovrebbe essere appoggiata, o almeno non smentita, dalla cronologia dei testi provenzali che Johan Soarez Coelho potrebbe aver conosciuto in qualche modo²⁵ e dalle vicende biografiche dei due trovatori, Johan Soarez e Sordello, poiché i primi versi della nostra tenzone, con il verbo al presente (“...En Sordel que *ouço* en tenções”) e l’interpellazione a Sordello (“...ou vós ou *el* dad’ende bon recado”) suggeriscono una compresenza dei due trovatori in un ambiente di corte. I dati cronologici relativi a Johan Soarez riassunti all’inizio di questa comunicazione non portano l’aiuto desiderato: i viaggi del trovatore portoghese, documentati, risalgono agli anni 1239-1248, mentre invece la presenza del poeta italiano in Spagna, dove l’incontro dei due avrebbe potuto essere avvenuto, sarebbe da ascrivere agli anni 1230-1233. Abbiamo visto che V. Beltrán, centrando le sue ricerche su questo periodo “spagnolo” della vita di Sordello, ha suggerito una data e un luogo per

Ind: 64, 10 e 28 = Lapa: 194 e 188) per caratterizzare i costumi ed il fisico dell’omosessuale passivo, da associare al Fernan *Furado* di Ayras Veaz (*Comprar quer’eu, Fernan Furado, muu: Ind:* 17, 2 = Lapa: 131 erroneamente attribuito a Fernan Gonçalves de Seavra).

Su l’*interpretatio nominis* ingiuriosa praticata dai trovatori galego-portoghesi e su alcuni dei testi qui citati, si possono vedere le analisi molto acute di Diogo (1998: specialmente 11-12 e 46-51).

24 Ad esempio, l’*Almiral Sison* coniato da Alfonso X nella tenzone con *Arnaldo* (cf. nota 4); il Don Domingo *Caorinha* di Johan Servando (*Don Domingo Caorinha; Ind:* 77, 10 = Lapa: 227) o il *Correola* di Ayras Perez Vuytoron (*Correola, sodes adeantado; Ind:* 16, 2 = Lapa: 83) o il *Don Beeyto* di Johan Ayras de Santiago (*Dizen que ora chegou Don Beeyto, Don Beeyto, ome duro e U Don Beeyto aos preitos veeron; Ind:* 63, 23 - 27 e 76 = Lapa: 182, 183 e 184). Su questa “onomastica comica” si trovano ora elenchi e osservazioni molto interessanti nella tesi di laurea di S. Panetta, *Onomastica dei Trovatori Galego-Portoghesi (Corpus Profano)*, presentata alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Univ. di Roma “La Sapienza” nell’anno 1996.

25 Le proposte per la datazione dei testi citati sono: circa al 1220, il sirventese di Aimeric de Peguilhan (Boni 1954: XVII, n. 24); prima del 1228, la cobbola d’Ignoto (Boni 1954: XXV, n. 32); intorno al 1230, la tenzone di Sordello con Joan d’Albusson (Boni 1954: XXVI e 72); prima del 1237, la tenzone con Peire Guillem de Tolosa (Boni 1954: XIV e 78); dopo il 1237, il sirventese di Peire Bregon Ricas Novas *Be-m meravelh* (Boutière 1930: 108); gli anni 1240-1241, i sirventesi dello stesso Peire Bregon *Lo bels terminis* e *En la major sui* (Boutière 1930: 110).

il possibile incontro: l'anno 1232 e la cittadina di Sabugal, in Portogallo²⁶. Ma non è da escludere che Johan Soarez, essendo in Castiglia negli stessi anni (il fatto che non ci siano documenti attestando i suoi viaggi prima del 1239 non ci impedisce di ammettere questa ipotesi), avessi potuto incontrare Sordello nella corte di Fernando III ed ivi conoscere alcuni dei testi che lo deridono²⁷.

In conclusione: che Johan Soarez Coelho, "trovador e letrado", come lui stesso si afferma²⁸, esimio nell'arte di *departir* ('distinguere') i significati delle parole²⁹, abbia creato il nome *Picandon*, contando sulla capacità linguistica e letteraria nonché sulla malizia del suo pubblico per capire il vero senso della tenzone, a me sembra, non solo possibile ma anche naturale, quando si leggano molte altre delle sue *cantigas*³⁰.

26 Questa proposta di V. Beltrán (2000) è stata presentata proprio nella sua comunicazione al Congresso su Sordello.

27 Cf. sopra, n. 25.

28 Cf. *Joan Fernandez, o mund' é torvado* (*Ind.*: 79, 26 = *Lapa*: 228).

29 Si vedano, ad es., le *cantigas Maria do Grave, grav' é de saber* (*Ind.*: 79,34 = *Lapa*: 231) e *Atal vej' eu aqui ama chamada* (*Ind.*: 79, 9 = *CA*: I, n° 166).

30 L'analisi più fine ed elegante della retorica di alcune delle *cantigas* di Johan Soarez Coelho si deve a Y. Frateschi Vieira (1995: 115-148).

TESTO

- I 1 Vedes, Picandon, soo maravilhado
 2 eu d'En Sordel, que ouço en tenções
 3 muytas e boas [e] en mui boos sões,
 4 como fui en teu preyto tan errado:
 5 poys non sabes jograria fazer,
 6 por que vos fez per corte guarecer?
 7 ou vós ou el dad'ende bon recado.
- II 8 Johan Soarez, logo vos é dado
 9 e mostrar-vo-lo-ey en poucas razões:
 10 gran dereit'ei de gaar [por en] dôes
 11 e de seer en corte tan preçado
 12 como segrel que diga mui ben ves
 13 en canções e cobras e serventes
 14 e que seja de falimento guardado.
- III 15 Picandon, por vós vos muyto loardes
 16 non vo-lo catarán por cortesia,
 17 nen por entrades na tafularia,
 18 nen por beverdes, nen por pelejardes,
 19 e se vos esto contaren por prez,
 20 nunca Nostro Senhor tan cortês fez
 21 como vós sodes, se o ben catardes.
- IV 22 Johan Soarez, por me doestardes,
 23 non perç' eu por esso mia jograria
 24 e a vós, senhor, melhor estaria
 25 d'a tod' ome de segre ben buscardes,
 26 ca eu sey canções muytas e canto ben
 27 e guardo-me de todo falimen
 28 e cantarei cada que me mandardes.

- V 29 Sinher, conhoso-mi-vos, Picandon,
 30 e do que dixi peço-vos perdon
 31 e gracir-vo-l'ey se me perdoardes.
- VI 32 Johan Soarez, mui de coraçon
 33 vos perdoarei, que mi dedes don
 34 e mi busquedes prol per u andardes.

Ms. V1021: 3. boas e en mui] boas ey mui - 10. dereit' ei] deytei.

Lecture divergenti: 2. LAPA “Sordel [de] que ouço entenções”; D’HEUR “que ouç’ en [en]tenções” - 3. LAPA “boas, en mui b. s.”; D’HEUR “boas e [en] mui b. s.” - 10. LAPA e D’HEUR “de gaar [muitos] dôes” - 12-14 LAPA “como segrel que diga: «Mui ben m’ es / en canços e cobras e serventés» e que seja de falimen guardado”; D’HEUR “como segrel que diga mui ben: «Ves, en canzoas, e cobras, e serventes», / que sejo de falimento guardado” - 26. D’HEUR “ca sey canções”.

XVIII

Des *cansos redondas* dans la lyrique galégo-portugaise?

2001

À l'origine de cette recherche est une banale chanson d'amour de Pero de Veer, *Mha senhor fremosa, por Deus* (*Ind:* 123, 6; *Nunes amor:* 411, n° 204), que Nunes, dans son édition des *Cantigas d'Amor*, désigne du nom de *canção redonda*, considérant cette poésie comme une preuve de la connaissance que son auteur avait de la poétique provençale et de ses artifices (*Nunes amigo:* I, 243). Devant rédiger une note sur le poète, que la critique plus récente tient pour un jongleur galicien du XIII^e siècle (Oliveira 1994: 413-414; Russo 1990), je me suis interrogée sur la convenance de l'étiquette appliquée par l'éditeur, non seulement à la *cantiga* en question, mais aussi à une autre chanson d'amour, *Deus, e que cuydey a fazer*, de Martin Padrozelos (*Ind:* 95, 4; *Nunes amor:* 501-502, n° 251)¹, associée par Nunes à celle de Pero de Veer.

Comme on le sait bien, une forme "canção redonda" n'est pas mentionnée par l'auteur anonyme de l'*Art de Trouver* galego-portugais (D'Heur 1975a, 1975b), ce qui nous empêche d'avoir une caractérisation déjà codifiée de cette structure formelle. C'est pourquoi nous pouvons nous en tenir, pour le moment, à la motivation présentée par Nunes – "Dá-se aqui o artifício chamado *canção redonda*, que consiste em abrir e fechar cada estrofe pelo mesmo verso" (*Nunes amor:* 411) – afin de chercher la base historique de cette définition.

Le chemin en arrière nous mène inévitablement à C. Michaëlis de Vasconcelos, plus précisément à sa première synthèse sur la poésie des chansonniers galego-portugais contenue dans la *Geschichte der Portugiesischen Literatur* (Michaëlis/Braga 1897)², où nous trouvons en effet une courte référence à la

1 Par lapsus évident, dans l'éd. de Nunes, la *cantiga* vient sous le nom de "Lopo, jogar".

2 Peut-être ne sera-t-il pas impertinent de noter que la date de cette publication fournie par Carolina Michaëlis dans son édition du *Chansonnier d'Ajuda* (CA: II, 74) est 1892-1893 et que, dans le *Repertorio bibliografico* de Pellegrini (1939), la référence bibliographique porte la date 1897. La date 1894 figure dans l'exemplaire que j'ai pu consulter à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne (cote : L. 11238 V).

canção redonda, “die mit einem und demselben Worte oder Satze ihre Strophen beginnen und schliessen lässt”, avec l’indication, en note, des textes qui exemplifient l’artifice³. La définition que propose C. Michaëlis se révèle trop imprécise –d’après ses paroles, il suffirait que les strophes d’une chanson commencent et finissent par un même mot ou phrase pour justifier le titre de *canção redonda*–, mais les exemples qu’elle apporte⁴ expliquent l’interprétation que les critiques postérieurs ont fait de sa pensée.

Le premier fut Henry R. Lang, qui dans les pages d’introduction de son édition critique des poésies du roi Denis de Portugal (1894), parmi les remarques assez détaillées sur la forme des *cantigas* du roi Denis, fait cette observation:

Die Runde (*canço redonda*) hat Denis nicht gepflegt und auch andere Portugiesen nur insofern als man darunter Strophen versteht, die mit demselben Verse beginnen und schliessen [note de pied de page: Z.b. V. 650, 852, 1182, 1198], nicht aber die weit Kunstvollere und seltener Weise der Strophenverknüpfung, deren sich z.b. Folquet de Marselha (Archiv XXXV, 386) und Guiraut Riquier (MW. IV, n° 35), der letztere mit dem Namen *canço redonda et encadenada*, bedienen, und in welcher die Reime in solcher Weise von Strophe zu Strophe wechseln, dass periodisch die Reimordnung der ersten Strophe wiederkehrt [note: Vgl. Bartsch, *l.c.* 186; P. Meyer, *Rom.* XIX, 19] (1894: CXXXI)⁵.

Entendant le terme *canção redonda* utilisé par C. Michaëlis dans le *Grundriss* comme une traduction du titre *canço redonda* que les provençalistes donnaient à certaines compositions des troubadours, Lang tient à préciser que ni le roi Denis ni les autres poètes galego-portugais n’ont cultivé la *canço redonda*, puisqu’ils ont

3 La note 3 de la p. 275 cite quatre numéros (“*Vat.* 568, 650, 852. *Aj.* 290”), mais, puisque V 568 = A 290, il s’agit de trois textes: *Agora me part’eu muy sen meu grado*, de Pero da Ponte (*Ind.*: 120, 1), *Mha senhor fremosa, por Deus*, de Pero de Veer et *Deus, e que cuydey a fazer*, de Martin Padrozelos.

4 Cf. la note précédente. À côté des deux *cantigas* de Pero de Veer et de Martin Padrozelos dont il est question ici, le texte de Pero da Ponte révèle une structure beaucoup plus compliquée, parce que ses strophes, *capcaudadas* et *capfinidas*, sont liées par la reprise, au début de chacune, du dernier vers de la précédente. Sur cette *cantiga*, on peut voir une belle analyse de Beltrán (1986).

5 Les textes cités par Lang dans la note de pied de page sont: *Mha senhor fremosa, por Deus*, de Pero de Veer (V 650) et *Deus, e que cuydey a fazer*, de Martin Padrozelos (V 852), que C. Michaëlis retenait pour des *canções redondas*, et *Quen seu parente vendia*, de Pero da Ponte (V 1182)) et *Johan Baveca e Pero d’Ambrôa*, de Pedr’Amigo de Sevilha (V 1198), qui présentent le même type de répétition.

compris cette structure au sens de chanson constituée par des strophes dont le premier et le dernier vers sont identiques, ce qui ne correspond pas à la forme de liaison interstrophique pratiquée dans la *canso redonda* des troubadours, où, d'après les paroles de Lang, les mêmes rimes s'alternent de strophe en strophe, de telle façon que l'ordre de la première strophe revient périodiquement.

Un examen plus approfondi des observations de Lang nous amène à constater, d'une part, la disparité morphologique des pièces citées à titre d'exemples de fausses *cansos redondas* galego-portugaises et, d'autre part, l'inadéquation partielle du sens qu'il attribue au terme provençal *canso redonda*.

Commençons par ce dernier point. On voit que, pour Lang, la structure formelle de la *canso redonda* exigeait, d'une part, une permutation des rimes de strophe en strophe; de l'autre, une récurrence périodique de l'ordre rimique du couplet initial: les exemples de cette structure étaient, pour lui, *A! quan gen vens et ab quan pauc d'afan*, de Folquet de Marselha, et *Pus sabers no ·me val ni sens*, de Guiraut Riquier (*BdT*: 155, 3 et 248, 66, respectivement). Or, si cette définition –qui suivait la position de K. Bartsch et qui est à la base des réflexions de Jeanroy, Anglade et U. Mölk sur le concept de *canso redonda*– correspond au processus de composition des deux textes cités, elle ne rend pas compte de la morphologie de l'autre chanson de Guiraut, *Voluntiers faria*, que Lang ne mentionne pas, mais qui détient à juste titre la classification de “redonda canson”, puisque l'auteur lui-même lui a donné ce titre⁶. La question a récemment été reprise par D. Billy, dans son étude “La *canso redonda* ou les déconvenues d'un genre” (Billy 1986)⁷. Partant d'une analyse des deux seules chansons que Guiraut Riquier a désignées de ce nom, Billy met en évidence les éléments qui déterminent la spécificité de la forme *canso redonda*: quoique les deux pièces soient très différentes⁸, elles ont une structure commune, à savoir, d'une part, l'absence de *tornada* et, d'autre part, “la réalisation dynamique d'un métabolisme évolutif” des rimes (*BdT*: 248, 85) ou de vers entiers (*BdT*: 248, 66) “et qui tient à revenir à son point de départ” (Billy 1986: 374).

6 En fait, le nom *canso redonda* apparaît dans la rubrique des pièces *Voluntiers faria* (*BdT*: 248, 85): “La redonda canson d'en Guiraut Riquier” et *Pus sabers no-me val ni sens* (*BdT*: 248, 66): “Canson redonda ez encadenada de motz e de son d'en Guiraut Riquier...”, cit.

7 Voir, dans cette étude, les autres indications bibliographiques complètes (Bartsch 1870; Jeanroy, Anglade 1919-1920 et Mölk 1962).

8 *BdT*: 248, 85: 6 coblas capcaudadas abcabcbbccb. *BdT*: 248, 66: 6 coblas retrogradadas, capcaudadas et capfinidas ababacdc.

Je ne sais pas si j'ai bien compris le sens des paroles de Billy, mais je crois que la technique utilisée par Guiraut consiste, dans *BdT*: 248, 85, à enchaîner les strophes par *capcaudatio* et à faire évoluer les rimes en ordre progressif, moyennant le rajout, dès la seconde strophe, d'une rime nouvelle par strophe, jusqu'à la cinquième, où le processus d'enrichissement s'interrompt pour réintroduire la rime initiale, de telle sorte qu'elle puisse retourner à la fin de la chanson; dans *BdT*: 248, 66, l'enchaînement des couplets (qui appartiennent au type "coblas alternas retrogradadas *de dreg en dreg*") devient plus surprenant par le fait de la reprise au début de chaque strophe du dernier vers de la strophe précédente (coblas capfinidas) et de la réapparition de l'*incipit* à la fin du dernier couplet. Par cette dynamique, l'agencement des rimes dans *BdT*: 248, 85, des vers dans *BdT*: 248, 66 fait que le dernier couplet des deux pièces se rattache au premier, fermant le cercle. J'ai réélaboré les schémas proposés par Billy, cherchant à les rendre plus explicites de façon à montrer comment l'artifice utilisé par Guiraut aboutit à une véritable "ronde":

<i>BdT</i> : 248, 85				Voluntiers faria								
	a	b	c	a	b	c	c	b	b	c	c	b
I	<u>ia</u>	<u>elha</u>	iva	ia	elha	iva	iva	elha	elha	iva	iva	<u>elha</u>
II	<u>elha</u>	iva	ada*	elha	iva	ada	ada	iva	iva	ada	ada	<u>iva</u>
III	<u>iva</u>	ada	ensa*	iva	ada	ensa	ensa	ada	ada	ensa	ensa	<u>ada</u>
IV	<u>ada</u>	ensa	ida*	ada	ensa	ida	ida	ensa	ensa	ida	ida	<u>ensa</u>
V	<u>ensa</u>	ida	ia	ensa	ida	ia	ia	ida	ida	ia	ia	<u>ida</u>
VI	<u>ida</u>	ia	elha	ida	ia	elha	elha	ia	ia	elha	elha	ia

* = rimes nouvelles

rotation des rimes a b c
 b c d
 c d e
 d e f
 e f a
 f a b

<i>BdT</i> : 248, 66				<i>Pus sabers no-me val ni sens</i>						
	a	b	a	b	a	c	d	c	d	c
I	ens	ire	ens	ir	ens	ans	aire	ans	aire	ans
II	ans	aire	ans	aire	ans	ens	ire	ens	ire	ens
III	ens	ire	ens	ire	ens	ans	aire	ans	aire	ens
IV	ans	aire	ans	aire	ans	ens	ir	ens	ire	ens
V	= I – III VI = II - IV									

reprise des vers :

- I 1 *Pus sabers no-me val ni sens*
10 Eras ay de mal dos tans.
- II 1 Eras ay de mal dos tans,
10 Ab faitz, ab ditz avinens.
- III 1 Ab faitz, ab ditz avinens
10 Amors, don no suy clamans.
- IV 1 Amors, don no suy clamans,
10 Ses esper d'esser iauzens ?
- V 1 Ses esper d'esser iauzens
10 Mas assajar m'ay est lans.
- VI 1 Mas assajar m'ay est lans
10 *Pus sabers no-me val ni sens* (Mölk 1962: XXIII)

Il conviendra de souligner que, à l'exemple de Lang, la plupart des critiques proposent une définition de *canso redonda* à partir de la structure de *Pus sabers no-me val ni sens* (*BdT*: 248,66)⁹. Cela tient probablement au fait que c'est la deuxième "canso redonda", celle qui offre la rubrique plus développée où Guiraut décrit la constitution mélodique de la pièce et le mode selon lequel elle devait être chantée¹⁰. Cette vérification n'est pas sans intérêt pour notre réflexion.

⁹ Voir, en dernier lieu, Tavera 1989.

¹⁰ "Canso redonda ez encadenada de motz e de son d'en Guiraut Riquier, facha l'an M CC LXXXII en avril, e-l sos de la segunda cobla pren se él mieg de de la primera e sec se tro la fin, pueys torna al comensamen de la primeira e fenis en la mieja de la primeira aissi quon es senhat; pueys tota la cansos canta se aissi: la primeira e la tersa e la quinta d'una maneira, e la segunda e la quarta e la sexta d'otra maneira; ez aquesta cansos es la XX^aIII^a".

Comme on a vu, les deux caractéristiques qui distinguent la deuxième “canso redonda” (*BdT*: 248, 66) de la première (*BdT*: 248, 85) sont la rétrogradation des rimes, d’une part, et, d’autre part, la reprise du dernier vers de chaque strophe par le premier vers de la strophe suivante (un type de concaténation des couplets exclusif de Guiraut (Billy 1986: 221; Beltrán 1986: 494-496), qui l’emploie aussi dans *BdT*: 248, 23 et 248, 47), jusqu’à la réapparition de l’*incipit* au bout de la chanson. Or, c’est justement la reprise de vers entiers qui semble avoir été le point de repère pour reconnaître dans telle ou telle *cantiga* galego-portugaise une structure proche de la *canso redonda* provençale. Dans les exemples cités par Lang (1894)¹¹, la particularité qu’on voit unir les quatre *cantigas* est bien la reprise de vers aux positions extrêmes de la strophe, quoiqu’il soit convenable de différencier le premier groupe des pièces citées du second groupe: dans les poésies de Pero de Veer et de Martin Padrozelos, qui sont des chansons d’amour, chaque couplet commence et finit par le même vers, mais celui-ci change de strophe à strophe, tandis que, dans les compositions de Pero da Ponte et de Pedr’Amigo, qui appartiennent au genre *cantigas d’escarnho*, le premier et le dernier vers de chaque couplet, identiques, sont répétés entièrement¹² au début et à la fin de toutes les strophes. Et Lang considère, à mon sens justement, que cet artifice ne répond pas au concept de *canso redonda*. Mais, avant de justifier cette opinion, voyons comment les paroles de Lang ont été recueillies, d’abord par C. Michaëlis de Vasconcelos, puis par Nunes (même si celui-ci ne fait pas mention du nom de Lang¹³).

Commençons par C. Michaëlis de Vasconcelos. Le remarquable compte rendu à l’édition de Lang, publié dans le volume XIX de la *Zeitschrift* (1895), lui offrit l’occasion de revenir à son opinion au sujet de la *canção redonda* galego-portugaise. Elle y exprime la conviction que les poètes de la Péninsule Ibérique, manifestant une visible indifférence, non seulement envers l’idéologie des troubadours, mais aussi envers la richesse et la virtuosité formelle de leurs chansons, se sont contentés des artifices de la répétition dans des modalités plus

11 Cf. *supra* note 5.

12 Dans la *cantiga* de Pero da Ponte *Quen seu parente vendia*, pour que le dernier vers de chaque strophe (c’est-à-dire le second vers du refrain) reproduise entièrement le premier vers de la strophe, il faut admettre que les strophes sont constituées par six vers courts. Lapa, pourtant, donne une lecture en strophes de deux vers de quinze syllabes suivis de deux vers courts (Lapa: 539, 364).

13 Comme on verra par la suite, Nunes se rattache à l’observation de Lang: il suffit de lire ce qu’il dit sur les “*canções redondas*” galego-portugaises (Nunes *amigo*: I, 427).

ou moins raffinées: parallélisme, *leixa-pren, dobre* et *mozdobre, canção redonda* –celle-ci n'étant, d'après les paroles de C. Michaëlis, qu'une réalisation particulière de la répétition, qui consiste dans la reprise du premier vers de chaque strophe à la fin de la même strophe (1895: 609). Une note au bas de la page, associe la désignation *canção redonda* au terme *redondilha*, suggérant qu'à l'origine de cette forme serait une petite *copla redonda* constituée par un distique avec refrain au début et à la fin (1895: 609, note 3).

Un peu plus tard, dans le second volume de son édition du *Chansonnier d'Ajuda*, à propos des “processos difficultosos” utilisés par les poètes ibériques à l'imitation des troubadours et des trouvères, elle fait à nouveau mention de la *canção redonda*, citant en guise d'exemples, outre la *cantiga* de Pero de Veer déjà signalée, une chanson d'amour de Pedr'Amigo de Sevilha, *Sei ben que quantos eno mund' amaron* (CA: II, 599 et note 2)¹⁴. Il semble donc évident que C. Michaëlis maintient sa position sur l'existence de *canções redondas* dans la lyrique péninsulaire et qu'elle apporte seulement un exemple nouveau. Vue la différente structure des deux textes cités, on peut se demander pourquoi l'illustre philologue les a associés sous la désignation de “canção redonda”. Mais peut-être arrive-t-on à une explication plausible: C. Michaëlis aura vu dans ces deux textes un artifice commun, celui de commencer et finir les strophes avec le même vers (Pero de Veer) ou avec le même mot en rime (Pedr'Amigo) et, à son avis, le retour systématique d'un élément structurel aux positions extrêmes de la strophe, avec variation de cet élément, mais non de sa position, qui reste fixe, donnerait à la structure l'aspect d'une figure géométrique, un cercle: chaque strophe étant, ainsi, “ronde”, ce qualificatif pourrait servir à désigner toute la composition du nom de *canção redonda*.

Le terme *canção redonda* revient dans la terminologie employée par C. Michaëlis quand elle décrit la forme de la *cantiga* n° 134 de son édition du *Chansonnier d'Ajuda*¹⁵. Dans l'apparat critique, justifiant la leçon du chansonnier *A* au premier vers, contre celle du chansonnier *B*, elle affirme: “A lição do

14 Où les deux textes sont cités sous le numéro qu'ils ont dans l'édition de *V* (à noter que par lapsus la *cantiga* de Pero de Veer *V* 650 est attribuée par C. Michaëlis à “João Ayres”). Pour le texte de Pedr'Amigo (*Ind*: 116, 33), voir Nunes (*amor*: 465-467, n° 232) et Marroni (1968: 225-226).

15 *Sempr'ando coidando en meu coração* (*Ind*: 148, 22). Dans l'éd. procurée par C. Michaëlis (CA: I, 272-273), il faut corriger la lecture des quatre vers finaux d'accord avec les émendations proposées par O. Nobiling (Paxeco/Machado 1949-1964: II, 27-28).

CA é, porém, preferível, visto que a canção é redonda: o 1^o v. das estrophes tem por rima a mesma palavra com que o último remata”. Il est pourtant curieux que, dans la fiche métrico-rimique du texte, C. Michaëlis parle de “coplas equiconsoantes e redondas”. “Canção redonda” ou “coplas redondas”? Les deux désignations semblent équivalentes: la *cantiga* est *redonda*, parce que les *coblas* sont *redondas*. Mais, parcourant toute l’édition, on peut constater que, pour d’autres textes qui ont une structure formelle analogue à celle du n^o 134, de Roy Queymado¹⁶, C. Michaëlis n’utilise plus l’étiquette *canção redonda*, préférant parler tout simplement de “coplas redondas” ou “arredondadas” et ajoutant toujours une explication du type “coplas redondas, isto é, com rimas identicas no primeiro e ultimo verso da estrophe”¹⁷. On notera que “rimas identicas” équivaut ici à ‘mots en rime identiques’ et que cet artifice n’est qu’une variété de ce que l’*Art de trouver* du Chansonnier Colocci-Brancuti appelle *dobre*¹⁸.

Passons à J. J. Nunes, auquel revient probablement la fixation de la définition de *canção redonda* comme un artifice qui consiste dans la répétition intégrale du même vers au commencement et à la fin de chaque strophe. Il paraît évident que Nunes s’est formé ce concept partant des indications de C. Michaëlis de Vasconcelos et qu’il a une opinion tout à fait contraire à celle de Lang au sujet de l’existence de *canções redondas* dans la lyrique péninsulaire: l’artifice que Lang avait identifié dans les *cantigas* V 650, 852, 1182 et 1198 –et qu’il retenait non équivalant à la technique de la *canso redonda* provençale– devient pour Nunes la justification du titre de *canção redonda* qu’il donne, précisément, aux mêmes textes (Nunes *amigo*: I, 427)¹⁹. Ajoutons encore que, dans le nombre

16 CA: 132, 135 et 136 du même auteur; CA: 88, 94, 103, 104 et 403 de Pero Garcia Burgalês; CA: 328 de Monio (ou Nuno) Fernandez de Mirapeyxe; CA: 387 de Nun’Eanes Cerzeo et CA: 453, tenson entre Men Rodriguiz Tenoyro et Juyão Bolseyro.

17 On notera que le concept de “coplas redondas” chez C. Michaëlis ne coïncide pas avec celui de *coblas redondas* fixé dans Mölk et Wolfzettel –“Nous parlons de *coblas redondas* [...] lorsque les rimes réapparaissent d’une strophe à l’autre, dans un ordre préétabli, mais à une place différente.”– (Mölk/Wolfzettel 1972: 19); encore moins avec le statut morphologique des *coblas redondas* de Billy, duquel on reparlera plus loin.

18 Pour la définition de *dobre*, cf. D’Heur (1975a: 130-131). P. Blasco (1984: 56), en donne cette définition: “répétition d’un même mot, à la même place, dans chacun des couplets, le mot changeant dans chaque couplet”: il faudrait ajouter que le mot répété peut être le même dans tous les couplets.

19 Il est intéressant de noter que, s’éloignant de C. Michaëlis, Nunes n’a pas considéré “canções redondas” les *cantigas* qui présentaient un *dobre* en rime au début et à la fin de chaque couplet, c’est-à-dire les compositions éditées par lui dont la structure est analogue à celle des *cantigas* à “coplas redondas” du *Chansonnier d’Ajuda*. Je parle des *cantigas* n^o 2 (Johan

des chansons d'amour *redondas*, outre celles de Martin Padrozelos et de Pero de Veer, Nunes a aussi compté le texte de Don Denis *Pero que eu mui long'estou*²⁰, montrant, une fois de plus, qu'il ne partageait pas l'opinion de Lang. Il faudra revenir à cette composition, mais, pour le moment, je m'occuperai des *cantigas d'escarnho*, commençant par celle de Pedr'Amigo de Sevilha, *Johan Baveca e Pero d'Ambrôa* (V 1198).

Celle-ci réclame une analyse un peu détaillée. Car l'étude de sa forme implique une réflexion sur des idées acquises, telles que le concept de parallélisme, *leixa-pren* et refrain. Les deux éditeurs (Lapa: 472, n° 316; Marroni 1968: 316-317, XXIX) ont souligné la caractéristique plus visible de la *cantiga* –la répétition du même vers au commencement, au milieu et à la fin de toutes les strophes– et n'ont pas hésité à lui donner le titre de *canção redonda*²¹. Il y a pourtant un aspect sur lequel ils ne sont pas également explicites: la *cantiga* est-elle *de refran* ou *de meestria*? G. Marroni, contestant la convenance de la note coloccienne “tornel doppio”²², affirme que “non c'è alcun refran”; Lapa parle de “repetição do primeiro verso no meio e no fim das estrofes”. Si on cherche à interpréter la position de G. Marroni, on reconnaît que l'ensemble des poésies de Pedr'Amigo, surtout celles de raillerie, révèle une préférence pour le parallélisme sous des formes moins communes qui vont du *dobre* anaphorique (reprise symétrique d'unités lexicales au début de deux ou trois vers de chaque strophe)²³,

de Lobeyra), 7 (Afonso Fernandez Cebolhilha), 33 et 85 (D. Denis), 135 (Johan Mendiz de Briteyros), 141 (Ayras Nunez) et 221 (Pero d'Armea) de l'édition Nunes *amor*, lesquelles ont une structure analogue à celles du *CA* citées à la n. 16 du présent travail.

20 Dans l'introduction de son éd. des *Cantigas d'Amor* (Nunes *amor*: n° 49), Nunes ne cite que les *cantigas* de Martin Padrozelos et de Pero de Veer comme exemples de *canção redonda*, mais, dans le commentaire au texte de Don Denis *Pero que eu mui long'estou* (Nunes *amor*: 95-96, n° 46), nous voyons qu'il lui applique la même désignation.

Les *cantigas* de Pero de Veer et de Martin Padrozelos sont aussi appelées *canções redondas* par G. Tavani (1983: 39-40 et 49-50) et H. Monteagudo (1998: 109 et 120).

21 “O autor deixa-os [Johan Baveca et Pero d'Ambrôa] maliciosamente numa alteração sem fim, posição ridícula de insistência, muito bem expressa pela repetição do 1º verso no meio e no fim das estrofes (*canção redonda*)” (Lapa: 472); “*Cantiga de maldizer*, del tipo *canção redonda*” (Marroni 1968: 315).

22 C'est-à-dire “refrain double”. Sur les notes métriques de Colocci au chansonnier *B*, voir Bertolucci (1966).

23 Lapa: 310, *Elvir', a capa velha dest'aqui* (Marroni 1968: XXIII); Lapa: 317, *Marinha Me-jouchi, Pero d'Ambrôa* (Marroni 1968: XXX) et surtout Lapa: 321, *Pero Ordónhez, torp'e desembrado* (Marroni 1968: XXXIV). On remarquera: 1) que les 3 textes sont des *cantigas de meestria*; 2) que la répétition anaphorique tombe sur des noms propres et se vérifie dans trois vers de chaque strophe, comme dans la composition qui nous occupe.

au *dobre* en rime (reprise symétrique, à la rime de deux ou trois vers de chaque strophe, d'une unité lexicale –mot, locution ou phrase)²⁴, lequel peut s'étendre à un vers entier qui retourne identique plusieurs fois dans chaque couplet et dans tous les couplets (Marroni 1968: 226): on peut donc supposer que, pour G. Marroni, la triple récurrence du même vers dans une position prévisible de toutes les strophes du texte *Johan Baveca e Pero d'Ambrôa* ne serait pas le signe d'une option du poète pour le type *cantiga de refran*, mais plutôt le résultat d'une application originale, voire ironique, des techniques du parallélisme. Il faut pourtant remarquer que, si la *cantiga* n'est pas *de refran*, une autre *cantiga de meestria* avec cette caractéristique ne se trouve pas dans le corpus de la lyrique galego-portugaise. Si, au contraire, partant de la définition de refrain –un ou plusieurs vers qui se répètent toujours dans la même position– on considère que le texte de Pedr'Amigo est une *cantiga de refran*²⁵, son schéma de rimes, AbbAccA, se révèle également unique, au sens qu'il n'y a aucune autre *cantiga* à refrain de trois vers identiques dont l'un est "refrain initial"²⁶, l'autre refrain intercalaire et l'autre refrain final²⁷. Enfin, le fait que le dernier vers de chaque strophe soit repris au début de la strophe suivante peut expliquer que les critiques parlent de *coblas capfinidas* et *capcaudadas* (*Rep*: 220 et Marroni 1968: 226), ou bien d'un enchaînement des strophes par *leixa-pren*. Là encore, nous sommes devant un type de *leixa-pren* très particulier²⁸: *leixa-pren* trop riche, parce qu'il fonctionne, non

24 G. Marroni, qui ne parle pas de "dobre en rime", donne comme exemple de cette répétition une tenson entre Pedr'Amigo et Johan Baveca (1968: XVII = Lapa: n° 196).

25 Ainsi *Ind*: 220, 161:162 et D'Heur 1975b: 93. Â. Correia, dans son mémoire de maîtrise (1992), range ce refrain parmi les refrains intercalaires et les refrains de vers répétés.

26 Par refrain "initial" j'entends ici le refrain qui coïncide avec le premier vers de toutes les strophes.

27 Les autres *cantigas* à refrain intercalaire dont les strophes commencent par un vers du refrain (Afonso X, *Non quer'eu donzela fea*; Estevan Reymondo, *Anda triste meu amigo*; Pero da Ponte, *Dade-m'alvissaras, Pedr'Agudo*) ont un refrain final de deux vers différents dont le premier revient au début de chaque strophe et le second en troisième position. Les deux *cantigas* à refrain de vers identiques dont l'un est intercalaire (Afonso Sanchez, *Dizia la fremosinha* et Ayras Veaz, *Comprar quer'eu, Fernan Furado, muu*) ne répètent pas le refrain au début des strophes.

28 Beltrán (1986: 494) cite ce texte comme un cas de *leixa-pren*, mais il ajoute: "no es un caso estricto de *leixa-pren*". Dans la note 1 de cette page, l'auteur signale la relation formelle qui existe entre la poésie *Johan Baveca e Pero d'Ambrôa* et une *cantiga d'amor* de Pero Garcia Buralês citée sous le n° 290 de l'éd. du *CA* (il s'agit sûrement d'un lapsus: la *cantiga* envisagée doit être la n° 104, *Joana dix'eu, Sancha e Maria*, laquelle est, en effet, de Pero Garcia Buralês et "repite un texto casi idéntico en el primer y último verso de cada estrofa, pero que es distinto de una estrofa a otra").

seulement comme artifice d'enchaînement interstrophique, mais aussi d'enchaînement intrastrophique, dans la mesure où la reprise du même vers au milieu de la strophe enchaîne la partie antérieure à la seconde partie de la strophe; *leixa-pren* trop pauvre, par rapport au mode de réalisation habituel²⁹, parce que le vers repris est toujours le même. Mais, au niveau musical et prosodique, le vers répété neuf fois le long de la *cantiga* serait-il “différent”, selon la position qu'il occupait dans la strophe, comme il l'est au niveau de la progression logique du sens? Est-ce à dire qu'à une fixité verbale correspondrait une variation musicale?

La structure de l'autre *cantiga d'escarnho* citée par Lang, *Quen seu parente vendia*, de Pero da Ponte (V1182)³⁰, est, par certains aspects, analogue à celle de la composition que nous venons d'analyser. De fait, si on admet la disposition des strophes en vers courts³¹, comme elles sont écrites dans les manuscrits³², la *cantiga* de Pero da Ponte, telle celle de Pedr'Amigo, exhibe la répétition du même vers au début et à la fin de toutes les strophes, lesquelles sont, de cette façon, enchaînées par un procédé du même type: la seule différence, à ce niveau, c'est que, dans *Quen seu parente vendia*, le vers répété est le dernier d'un refrain de deux vers³³, tandis que, dans *Johan Baveca e Pero d'Ambrôa*, le refrain est un

29 Dans la tradition lyrique galego-portugaise, où le *leixa-pren* est normalement associé au parallélisme, dans des *cantigas d'amigo* en distiques monorimes à refrain d'un vers, les couplets sont enchaînés de la façon suivante: le v. 2 de la strophe I est repris au v. 1 de la strophe III, le v. 2 de la strophe II est repris au v. 1 de la strophe IV et ainsi de suite: il y a donc un renouvellement du vers repris par *leixa-pren*. Un type de *leixa-pren* sans reprise parallélistique, c'est-à-dire reliant des strophes contiguës, avec renouvellement du vers répété par *leixa-pren*, est rare chez les troubadours hispaniques: E. Asensio (1970: 91) cite deux *cantigas d'amigo* à refrain (Nunes *amigo*: n° 82 et 60); Beltrán (1986: 493, note 3) ajoute Nunes *amigo*: n° 200 et 356 (mais, selon moi, ces deux textes réalisent le type d'enchaînement plus fréquent, car, dans la *cantiga* d'Afonso Sanchez, la lecture qui me semble correcte réclame l'élimination du vers 5 de tous les couplets, et dans la *cantiga* de Bernal de Bonaval, les six vers courts peuvent être lus comme trois tristiques dont les strophe III et IV commencent avec le v. 2 des strophe I et II).

Sur l'emploi du *leixa-pren* dans la lyrique galego-portugaise, on peut voir, outre les chapitres fondamentaux d'E. Asensio, 1970, cit., l'importante contribution de M. Tyssens (1993), innovatrice en beaucoup d'aspects, et surtout par le rapport établi entre les *cantigas* de *amigo* parallélistiques et les “premières formes des chansons à danse françaises”.

30 = B 1648. Éditions: Lapa: 539, 364; Panunzio 1967: 228-231 (trad. galicienne: 1992: 126-128); Juárez 1988: 300-301.

31 Ainsi Panunzio 1967 et Juárez 1988.

32 B 1648, fl. 351v et 352r; V1182, fl. 195r.

33 *Rep*: 217: 5, propose le schéma 7'a 7'b 7'c 7'b 7'a 7'a, avec refrain constitué par les vers 1, 5 et 6, mais pour Panunzio (1992) et Juárez (1988), comme pour moi, le v. 1 ne fait pas partie du refrain.

seul vers qui se répète trois fois dans les couplets. Cela explique, peut-être, que Lapa n'ait pas appliqué à cette poésie le titre "canção redonda", comme il a procédé avec le texte de Pedr'Amigo³⁴.

À ce point, je crois qu'on peut reprendre le fil du discours pour essayer de donner une réponse à la question qui fait l'objet de ce travail. Au fond, il s'agit, premièrement, de savoir si les troubadours de la Péninsule Ibérique ont connu et cultivé une forme de la *canço* provençale que les traités de poétique ne nomment pas et qui, dans la tradition des chansonniers occitans, ne compte que deux exemples explicitement qualifiés par leur auteur comme *canço redonda*; deuxièmement, de définir ce que peut signifier la désignation *canção redonda*, quand on donne ce titre à une *cantiga* galego-portugaise.

À l'égard de la première question, je préciserai d'abord que la décision de Guiraut Riquier de réserver le titre "redonda canson" aux chansons [XIX^a] et XX^aIII^a de son *libre*³⁵ n'empêche pas qu'on ait identifié le même artifice structural dans d'autres textes de Guiraut Riquier³⁶ et que certains critiques modernes utilisent le titre *redonda* pour caractériser la forme de quelques chansons d'autres troubadours, telles que *Molt m'es bon e bel*, de Peire Vidal³⁷, *A! quan gen vens et ab quan pauc d'afan*, de Folquet de Marselha³⁸ ou *Pos vezem boscs e broils floritz*, de Peire Raimon de Tolosa³⁹. Mais, pour classer ces textes et d'autres dont les

34 On explique moins aisément que ni S. Panunzio ni A. Juárez Blanquer n'aient retenu nécessaire une observation autour de l'opinion de Lang. En tout cas, aucun des éditeurs n'a donné le titre de *canção redonda* à la *cantiga* de Pero da Ponte.

35 Sur le *libre* de Guiraut Riquier, voir Bertolucci 1978, avec l'édition de toutes les rubriques.

36 D. Billy, se reportant à la structure de *BdT*: 248, 50 *L'autrier trobei la bergeira* ("la quarta pastorella") et de *BdT*: 248, 47 *Kalenda de mes caut nif reg*, fait noter que le dernier texte, qui est un chant religieux "reprend [...] exactement le même procédé que *BdT*: 248, 66", sauf qu'il a une *tornada*, et que la quatrième pastourelle a la même forme que *BdT*: 248, 85, concluant que, si Guiraut n'a pas appliqué le titre de *canço redonda* à ces deux textes, c'est parce que le premier a une *tornada* et le second est une pastourelle, non pas une *canço* (Billy 1986: 375-376).

37 *BdT*: 364, 29; Avals 1960: II, 211-213. La classification d'Avals est contestée par A. Tavera 1989: 1352, note 20: "cette pièce n'est pas une *canço redonda*, terme employé un siècle plus tard par Guiraut Riquier pour désigner une chanson (*BdT* 248, 66) où la *retrogradatio* pure et simple de l'ordre des rimes de la strophe I dans celle qui suit entraîne fatalement, en III, le retour à l'ordre I". On notera, dans cette description de la structure de *BdT*: 248, 66, que Tavera ne mentionne pas l'artifice qui fait que cette chanson soit *redonda*, c'est-à-dire le retour, à la fin de la dernière strophe, du vers initial de la première.

38 Comme on a vu, Lang cite cette chanson pour exemplifier le concept de *canço redonda*.

39 *BdT*: 355, 14. Ce texte est cité comme exemple de *canço redonda* par Davidson (1910): je trouve cette information chez Au. Roncaglia (1981: 14).

couplets “sont construits sur un rimarium unique dont l’ordre varie d’un couplet à l’autre en fonction d’une permutation circulaire déterminée”, Billy a introduit le concept de *coblas redondas*, empruntant cette désignation à la terminologie du *Répertoire* de Mölk/Wolfzettel (Billy 1989: 137-140 et 288). Quoi qu’il en soit, on peut aisément affirmer qu’aucune des chansons galego-portugaises que les critiques modernes ont appelées *canções redondas* ne reproduit la technique dynamique expérimentée dans les *cansos redondas* de Guiraut ou dans les compositions que Billy préfère appeler *coblas redondas*. Dans toutes les *cantigas* citées jusqu’à ce moment, on a affaire à un artifice statique que j’essaierai de mieux caractériser ci-dessous.

Le seul texte dont la technique de rimes puisse être rapprochée de celle des *cansos redondas* provençales est une *cantiga d’amor* de Bonifaci Calvo, *Mui gran poder á sobre min Amor*, que je reproduis ici dans l’édition de C. Michaëlis (CA: 521-522, 265)⁴⁰:

- 1 Mui gran poder á sobre min Amor,
- 2 pois que me faz amar de coraçõ
- 3 a ren do mundo que me faz mayor
- 4 coita sofrer; e por tod’ esto non
- 5 ousõ pensar sol de me queixar én:
- 6 atan gran pavor ei que mui gran ben
- 7 me lhe fezesse, por meu mal, querer.

- 8 E no’ mi á prol este pavor aver,
- 9 pois cada dia mi-a faz mui melhor
- 10 querer, por mal de min, e por fazer
- 11 me prender mort’ en cab’; e pois sabor
- 12 á de mia morte, rogar-lh’ ei que non
- 13 mi-a tarde muito; ca mui gran sazon
- 14 á que a quis e desejei por én.

40 Les modifications proposées par Piccat (1989: 168) ne me semblent pas justifiées.

15 Pois ja entendo que guisada ten
 16 Amor mia mort', e non pode seer
 17 que me non mate, sei eu ùa ren:
 18 que me val mais logu' i morte prender
 19 que viver coitad' en mui gran pavor
 20 ca non averei, pois eu morto for,
 21 tal coita qual ei no meu coraçõn.

22 E quen soubesse como me vai, non
 23 terria que eu sõo de bon sen
 24 en me leixar viver; ca sen razon
 25 me dá tal coita Amor que me conven
 26 a viver trist' e sen todo prazer;
 27 e me conven tal afan a sofrer
 28 que mayor non fezo Nostro Senhor.

À propos de la structure strophique de cette chanson, C. Michaëlis parle de “coplas equiconsoantes”, puisqu’elles ont les mêmes rimes, ajoutant toutefois qu’elles se présentent “si artificieusement inverties que l’effet est de «coplas singulares»”. Or cette “inversion” des rimes dont parle l’illustre philologue rentre dans le type de permutation circulaire qui définit les *cansos redondas* provençales, comme on peut le voir par le schéma suivant:

	a	b	a	b	c	c	d
I	or	on	or	on	en	en	er
II	er	or	er	or	on	on	en
III	en	er	en	er	or	or	on
IV	on	en	on	en	er	er	or

On remarquera que la seconde strophe reprend les rimes de la première en commençant par la dernière en apparition (*rims estramps* ou *dissolutz*, dans le cas) et suivant, en ordre descendant, avec les rimes abc:

I	a	b	c	d
II	d	a	b	c
III	c	d	a	b
IV	b	c	d	a

ce qui fait que, après la quatrième strophe, on reviendrait à l'ordre rimique initial.

Nous avons donc, dans cette pièce de Bonifaci Calvo, une structure qui répond parfaitement au sémantisme de “redonda” (cercle): concaténation des couplets par *capcaudatio*, permutation des rimes, circularisation, absence de *tornada*. Le fait a déjà été noté par Billy (1989: 139), lequel associe cette *cantiga* galego-portugaise à d'autres *coblas redondas* des troubadours, parmi lesquelles un autre texte du même Bonifaci (*BdT*: 101, 6). Mais il faudra ajouter que la réalisation de l'artifice s'avère valorisée si l'on met en rapport forme et contenu: de fait, à la construction strophique *redonda* correspond un développement thématique qui tourne aussi en rond, comme l'a montré Beltrán (1995: 141 et note 94), qui parle d'un “paralelismo encadeado” représenté par la formule *ab / bc / cd / da*.

Et nous venons à la deuxième question, c'est-à-dire à ce qu'il faut entendre par *canção redonda* chez les critiques de la lyrique galego-portugaise. Une fois écartée toute ressemblance avec la *redonda canso* provençale, il me semble hors de propos considérer les *cantigas* constituées par des strophes qui commencent et finissent par le même vers comme une manifestation de la connaissance de la part de leurs auteurs de la brillante technique de la *canso redonda* ou des *coblas redondas* occitanes. Parlant de *canções redondas* galego-portugaises, C. Michaëlis a sans doute entendu que, dans un *corpus* constitué par des compositions de trois, quatre strophes (c'est le cas de la plupart des *cantigas de meestria*) construites sur le principe de la répétition, et réduites elles aussi à un nombre de vers qui ne dépasse que très rarement les sept et à un maximum de trois rimes différentes⁴¹, le sens de “redonda” pouvait répondre à une structure différente de celle des *canços redondas* provençales: une structure toute jouée sur les figures de la répétition, avec prédominance du *dobre*, dans la variété du *dobre* en rime. Mais le *dobre* en rime pratiqué dans les *cantigas* que C. Michaëlis appelle “*canções redondas*” et

41 Un fait justement mis en relief par V. Bertolucci dans son récent travail “Potenzialità di fissazione di forme metrico-retoriche nella poesia galego-portoghese” (1997: 44) et que V. Beltrán analyse avec minutie et grande finesse (1995: 175-238 et *passim*).

plus souvent chansons à “coplas redondas” a une particularité importante, celle d’être placé au premier et au dernier vers de toutes les strophes. Or, c’est justement cette variété de *dobre* qu’il faut prendre en considération pour comprendre l’artifice qui caractérise les soi-disant “canções redondas” de Pero de Veer et de Martin Padrozelos. À mon avis, le retour du premier vers à la fin de chaque strophe, avec variation de strophe à strophe, peut être vu comme une forme, très rare, de *dobre*, c’est-à-dire un *dobre* étendu au vers entier.

Je sais que mon interprétation heurte la notion même de *dobre* fournie par l’Art de trouver galego-portugais, où il est dit explicitement que le *dobre* est la répétition d’un seul mot (“Dobre é dizer *hua palavra* cada cobra duas vezes ou mais”, D’Heur 1975a: 131⁴²): notion qui semble être sous-entendue dans toutes les études sur cet artifice⁴³. Mais il faudra remarquer que la pratique des troubadours montre que quelques-unes des réalisations les plus intéressantes de *dobre* consistent dans la répétition symétrique d’un syntagme composé par deux, trois mots ou même un vers⁴⁴. Un exemple éclairant à l’appui de cette extension du concept de *dobre*, pourra être la chanson d’amour de Pero d’Armea *Mha senhor, por Nostro Senhor* (*Ind*: 121, 12; *Nunes amor*: 442-443, n° 221), (on notera la partielle coïncidence entre l’*incipit* de cette *cantiga* et celui de la *cantiga* de Pero de Veer, *Mha senhor fremosa, por Deus*):

- 1 *Mha senhor, por Nostro Senhor*
- 2 por que vos eu venho rogar,
- 3 quero-vos agora rogar,
- 4 *mha senhor, por Nostro Senhor,*
- 5 que vos non pês de vos amar,
- 6 ca non sey al tan muyt’ amar.

42 C’est moi qui souligne “*hũa palavra*”.

43 L’étude de référence continue à être celle de C. Ferreira da Cunha (1961). Une réflexion sur l’étude de C. Cunha et sur les problèmes liés à la notion de *dobre* se trouve chez P. Lorenzo Gradín (1994: 83-94).

44 On notera que, dans l’énumération des quatre variétés de *dobre*, Cunha parle toujours de répétition d’un seul mot (le type n° 4 prévoit l’utilisation de deux vocables, parce qu’il s’agit de deux *dobres*), mais il admet l’existence d’autres variétés plus complexes, “em que a repetição incide não sobre palavras, mas sobre versos ou parte deles” (Cunha 1982: 211), bien que les exemples rapportés ne conviennent pas à notre cas.

- 7 Senhor, e non *vos rogarey*
 8 por al, ca ei de vos pesar
 9 pavor, e se vos non pesar,
 10 oyde-m' e *rogar-vos-ey*
 11 que vos non pês de vos amar,
 12 ca non sey al tan muyt' amar.
- 13 E non vos ous' eu mays *dizer*,
 14 senhor e lume destes meus
 15 olhos, ay lume destes meus
 16 olhos, e venho-vos *dizer*
 17 que vos non pês de vos amar,
 18 ca non sey al tan muyt' amar.

La première strophe commence et finit par le même vers; la deuxième et la troisième exhibent un “*dobre en rime*” placé aussi aux vers extrêmes de la strophe (II *vos rogarey / rogar-vos-ey* III *dizer*); un autre “*dobre en rime*” marque les vers 2 et 3 de chaque strophe, la *repetitio* qui en résulte est particulièrement intéressante dans le troisième couplet, où elle embrasse presque tout le vers (*lume d'estes meus / olhos*); enfin, le distique du refrain, sémantique et syntaxiquement lié à la strophe, présente aussi le même mot à la rime (*amar*)⁴⁵. La cohésion intrastrophique est, d'ailleurs, soutenue par un autre artifice: à l'intérieur de la strophe (un quatrain de rime abba), les mots à la rime sont disposés selon une symétrie spéculaire (I *senhor - rogar / rogar - senhor*; II *rogarey - pesar / pesar - rogar-vos-ei*; III *dizer - meus / meus - dizer*) qui est le résultat d'une *retrogradatio* des rimes par distiques⁴⁶. Dans cette poésie, nous pouvons ainsi discerner comment de la répétition symétrique d'un seul mot à la rime (*dobre* technique) on passait à la répétition symétrique, toujours en position de rime, d'un groupe de mots, jusqu'à parvenir à l'itération d'un vers entier. La relation entre mot en rime ‘double’ (*dobre en rime*) et vers ‘double’ semble évidente⁴⁷.

45 D'accord avec C. Cunha, je ne considère pas *dobre* le retour du même mot à la rime dans le refrain.

46 Sur les antécédents de la *retrogradatio* et les raffinements de la *retrogradatio cruciata* chez les troubadours provençaux, voir Au. Roncaglia (1981: surtout 19-22).

47 Telle est l'opinion de A. C. Martins: “Quando o mesmo verso abre e fecha uma estância ou um grupo estrófico, produz-se uma espécie de dobre que era conhecido no séc. XVII e,

Un cas également significatif est celui de la *cantiga* de D. Denis, *Pero que eu mui long'estou*, déjà mentionnée ici (*Ind*: 25, 73; *Nunes amor*: n° 46)⁴⁸. Cette poésie reproduit la forme du texte de Pero d'Armea (quatrains de rime abba, avec rétrogradation des mots en rime par distiques; deux “*dobres en rime*” par strophe; refrain de deux vers sémantique et syntaxiquement liés à la strophe) et, en plus, ses trois couplets, qui appartiennent au type *coblas capfnidas* (les trois strophes sont nouées par l'expression *long'estou*), commencent et finissent avec un vers presque identique, ce qui la rapproche visiblement des *cantigas* de Pero de Veer et de Martin Padrozelos⁴⁹:

I *Pero que eu mui long'estou*
da mha senhor e do seu ben,
nunca me Deus dé o seu ben,
*pero m'eu [d'el]la long'estou*⁵⁰,
se non é o coração meu
mays preto d' ela que o seu.

II *E, pero long'estou d'ali,*
du agora é mha senhor,
non aja ben da mha senhor,
pero m'eu long'estou d'ali,
se non é o coração meu
mays preto d' ela que o seu.

depois, nunca deixou de ser cultivado” (Coelho 1969: 939, col. c, *s.v.* “Rima”). Avant les exemples modernes, l'auteur aurait pu citer les *cantigas* dont on s'occupe.

48 Lapa: 472, n° 316; G. Marroni 1968: 316-317, XXIX.

49 Comme Nunes, Jensen considère aussi la chanson de D. Denis comme un exemple de *canção redonda*: “A refined variety of the *leixa-pren* technique is the *canção redonda*, which imitates the Provençal *canço redonda*, a poem in which the same verse is used at the beginning and at the end of each stanza. Examples of this rigid, metrical scheme are Pedr'Amigo de Sevilha's *Johan Baveca e Pero d'Ambroa* and Denis' *Pero que eu mui long'estou*, the latter being slightly irregular, however.” (Jensen 1992: liii-liv). De même C. Cunha: “...a *cantiga Pero que eu muy long'estou* [...], de D. Denis, que raia, pela forma, à *canço redonda* dos trovadores occitânicos” (1982: 209).

50 Lecture conjecturale de Nunes. Je cite d'après son éd. *amor*: 95-96, n° 46, mais j'ai modifié la lecture du 1^{er} vers de la fiinda: “Ca [a] vezes” au lieu de “C'a vezes”.

- III *E, pero longe do logar*
estou, que non poss'al fazer.
 Deus non mi dé o seu ben fazer,
- 4 *pero long'estou do logar*,
 se non é o coração meu
 mays preto d'ela que o seu.
- IV Ca [a] vezes ten en al o seu
 e sempre sigo ten o meu.

Le fait que chaque couplet commence et finisse avec le même vers a suggéré à Beltrán (1995: 136 et note 79) un rapprochement entre la *cantiga* de D. Denis et les *coblas recordativas* de la lyrique provençale, désignation utilisée par les *Leys d'Amors* quand “per aquel meteysh bordo que comensa la cobla fenisca”⁵¹. L'observation me semble pertinente, vu l'effet prétendu par le poète avec l'artifice métrique en cause. Mais, pour ma part, je crois qu'un modèle pour les rares poètes galego-portugais qui ont essayé cette technique⁵² pourrait être trouvé dans la poésie latine rythmique, à laquelle appartiennent des textes comme ce poème anonyme datable de l'an 1200 environ⁵³:

51 Dans Beltrán 1986: 494, note 1, l'auteur applique aussi le titre de *coblas recordativas* à la poésie *Johan Baveca e Pero d'Ambrôa* et à une chanson d'amour de Pero Garcia Burgalês, *Joana dix'eu, Sancha e Maria* (Ind: 125, 17): à mon avis, la structure strophique du texte de Pero Garcia évoque plutôt celle des *cantigas* de Pero de Veer et Martin Padrozelos.

52 Je compte seulement D. Denis, Pero de Veer, Martin Padrozelos et Pero Garcia Burgalês, avec une *cantiga* chacun, dont toutes les strophes commencent et finissent par un vers identique (ou presque), avec variation de strophe à strophe. Chez Pedr'Amigo de Sevilha et Pero da Ponte, le vers qui se répète au début et à la fin de chaque strophe est le même dans toutes les strophes. Un cas pareil à ceux-ci, dans la lyrique provençale, est celui de la chanson *Ma bella donna, per vos dei esser gais* (BdT: 156,8), dont les strophes répètent à la fin (*refranh*) le premier hémistiche du premier vers: le fait est signalé par Beltrán (1986: 494).

53 Je cite de l'anthologie *Lírica Medieval Latina. I-Poesía profana* (Marcos/Oroz 1995a: 614-617).

- | | | | |
|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I | <p><i>Cum animadverterem,</i>
 venerando Venerem
 me lavare laterem,
 sensi, quod succumberem,
 nisi culpam veterem
 <i>cum animadverterem.</i></p> | III | <p><i>Cum animadverteris,</i>
 in quibus deliqueris,
 boni nihil operis,
 nihil, inquam, reperis,
 ergo nisi falleris,
 <i>cum animadverteris</i></p> |
| II | <p><i>Cum animadvertero,</i>
 que, quanta quot egero,
 recte flere potero,
 nisi declinavero,
 nisi me de cetero
 <i>Cum animadvertero.</i></p> | IV | <p><i>Cum animadvertere,</i>
 te potes in scelere,
 vertere, revertere,
 dum potes, resurgere,
 mentis homo libere,
 <i>Cum animadvertere.</i></p> |
| | V | | <p><i>Cum animadvertitur,</i>
 dum in carne vivitur,
 quid a nobis agitur,
 nihil si quis agitur
 ratione regitur,
 <i>Cum animadvertitur</i></p> |

On peut voir que toutes les strophes commencent et finissent par un vers identique qui change de strophe à strophe, la variation consistant dans l'emploi de formes différentes du verbe *animadvertere*.

Vers la fin du XII^e siècle, au moment où se constituent les premières anthologies de poèmes lyriques latins, les poètes en langue vulgaire pouvaient trouver d'autres exemples de ce procédé formel. Parmi les textes réunis dans les *Carmina Burana* (dont l'intérêt pour des analogies avec la lyrique romane ne peut pas être ignoré), je signale ces deux quatrains, précisément en langue vulgaire, d'auteur inconnu:

I *Chume, chume, geselle min,*
ih enbite harte din!
ih enbite harte din,
chum, chum, geselle min!

II *Süzer roservarwer munt,*
chum vnd mache mich gesunt!
chum vnd mache mich gesunt,
*süzer roservarwer munt!*⁵⁴

Ces deux petites strophes ressemblent à celles des *cantigas* de Pero d'Armea (I strophe) et de D. Denis (laissant le refrain de côté), dans la mesure où elles commencent et finissent par un vers identique qui change de strophe à strophe. Et, comme dans les deux *cantigas*, l'auteur des quatrains en allemand, qui utilise le même schéma de rimes (abba), emploie aussi l'autre artifice, la rétrogradation, ici de vers entiers (1-2 / 2-1).

Parmi les *Carmina Rivipullensia* (moitié XII^e siècle), on peut trouver cette *invitatio amicae* où le premier et le dernier hémistiche de chaque couplet sont identiques et se répètent entièrement au début et à la fin de toutes les strophes:

Dulcis amica mei, ualeas per sæcula multa;
Sis semper felix, *dulcis amica mei.*
Dulcis amica mei, superat tua forma puellas,
Luna uelut stellas, *dulcis amica mei.*
Dulcis amica mei, nimiis feruoribus angor;
Igne tui tangor, *dulcis amica mei.*
Dulcis amica mei, pro te nimis angor amore;
Me tuus ardet amor, *dulcis amica mei.*
Dulcis amica mei, moriar, mihi crede, dolore,
Ne mihi des uitam, *dulcis amica mei.*
Dulcis amica mei, uitam mihi si dare uelles,
Quod uolo tu uelles, *dulcis amica mei.*
Dulcis amica mei, si queris quid uolo, uellem
Tactum, non factum, *dulcis amica mei.*

54 *Carmina Burana* (Hilka/Schumann 1930-1970: II, 292): il s'agit de la pièce n° 174a, un *rifacimento* partiel, en allemand, du *carmen* latin n° 174, *Veni, veni, venias / ne me mori facias! / hyria hyrie / nazaza trillirivos!* etc. Les deux strophes allemandes sont citées par C. Michaëlis (*CA*: II, 911) pour exemplifier les points de contact entre wineleodes et *cantigas d'amigo*.

*Dulcis amica mei, satis est tractare papillam,
Hoscula iungendo, dulcis amica mei*⁵⁵.

Et, avant même le XX^e siècle, pendant le haut Moyen Âge, Sedulius, Venance Fortunat, Bède et Paul Diacre ont pratiqué ce genre de versification. Chez Sedulius, qui fut un modèle scolaire, objet d'étude et d'imitation, on trouve les vers

*Primus ad ima ruit magna de luce superbus
Sic homo, cum tumuit, primus ad ima ruit*⁵⁶.

qui, d'une part, présentent des rimes devant la coupe (*ruit - tumuit*) et d'autre part, répètent le premier hémistiche du premier vers à la fin du deuxième vers.

La forme du poème de l'Anonyme de Ripoll, tel qu'il apparaît dans l'édition de Moralejo (c'est-à-dire, en distiques épanaleptiques⁵⁷), nous renvoie au texte de Pero da Ponte, *Quen seu parente vendia*, duquel je me suis déjà occupée, parce qu'il est l'une des quatre *cantigas* que Lang cite pour dire qu'elles ne sont pas des *cansos redondas*. Comme j'ai alors précisé, dans les manuscrits relateurs, les quatre strophes qui composent la *cantiga* sont écrites en six vers courts, le premier et le dernier vers étant identiques dans toutes les strophes. Mais deux lectures alternatives sont possibles: en distiques de vers de quinze syllabes suivis d'un refrain de deux vers courts (15'a 15'a 7'B 7'B)⁵⁸, ou bien en couplets de trois vers longs, dont le troisième est refrain (15'a 15'a 15'B) (*Ind.*: 217, 5). Or, si on adopte la dernière solution, on a une structure strophique analogue à celle du texte des *Carmina Rvipullensia*: non seulement, à l'intérieur de chaque tristique, le premier hémistiche du premier vers est répété comme deuxième hémistiche du troisième vers (épanalepse), mais encore, dans le *continuum* du texte, l'enchaînement des strophes se fait par *anadiplosis*:

55 Je cite d'après l'éd. de Moralejo (1986: 196-200). Je dois l'indication de ce texte et de l'antérieur à M. Arnaldo do Espírito Santo, que je remercie vivement.

56 Je trouve cet exemple chez Norberg (1958: 62).

57 La classification est de Moralejo (1986: 109 et 197); je crois qu'on peut parler aussi de couplets *anadiplositi*, vu la reprise, au début de chaque strophe, de l'hémistiche final de la strophe précédente (cf. la définition de *versus anadiplositi* in Norberg 1958: 62).

58 Lecture de Lapa.

Quen seu parente vendia, todo por fazer tesouro,
se xe foss'en corredoura e podesse prender mouro,
tenho que x'o venderia *quen seu parente vendia*.

Quen seu parente vendia, ben fidalgu'e seu sobrinho,
se te vess'en Santiago bóa adega de vinho,
tenho que x'o venderia *quen seu parente vendia*.

Quen seu parente vendia, polo poeren no pao,
se pan sobrepost'ouvesse e lhi chegass'ano mao.
tenho que x'o venderia *quen seu parente vendia*.

Quen seu parente vendia, mui fidalgu'e mui loução,
se cavalo çop'ouvesse e lho comprassen por são,
tenho que x'o venderia *quen seu parente vendia*⁵⁹.

Et le rapprochement textuel peut être fait dans le sens contraire. Si on lit les distiques de l'*invitatio amicae* (qui sont écrits dans le chansonnier de Ripoll un distique par ligne) comme des quatrains⁶⁰ dont le premier et le dernier vers seraient identiques dans toutes les strophes:

Dulcis amica mei,
ualeas per sæcula multa;
Sis semper felix,
*dulcis amica meia*⁶¹.

59 Texte de Lapa (j'ai modifié la disposition du refrain).

60 Je note que pour écrire chaque quatrain du poème n° 2 de l'éd. Moralejo (1986), *Ubi primum uidi amicam*, qui est composé par douze quatrains monorrimés, le copiste a employé une seule ligne, séparant les vers avec un point, mais utilisant la majuscule seulement au début de chaque unité strophique.

Le problème de la division des vers longs du distique en quatre vers courts, dans la lyrique médiolatine et galego-portugaise, est traité par M. R. Lapa (1982: surtout 67-82).

61 La disposition des distiques en quatrains met en évidence les rimes des vers 2-3 dans les strophes II, III et IV, consentant de mieux percevoir, par ex., un écho ovidien dans la rime *puellas: stellas* et une rime identique dans *uelles: uelles*.

alors la structure strophique du *carmen rivipullensis* ressemble à celle de la *cantiga* de Pero da Ponte quand on lit le texte en vers courts:

*Quen seu parente vendia,
todo por fazer tesouro,
se xe foss'en corredoura
e podesse prender mouro,
tenho que x'o venderia
quen seu parente vendia.*

et, comme les strophes en allemand reproduites ci-dessus, elle évoque, par l'effet de l'épanalepse, les quatrains de la poésie de D. Denis.

La question est plus complexe toutefois. La lecture en vers courts des strophes du poème de Ripoll a déjà été proposée par P. Dronke pour exemplifier les relations entre l'artifice de l'épanalepse et les refrains de la lyrique médiévale romane (1968: 258)⁶², ce qui nous reconduit aux problèmes que j'ai déjà soulevés à propos du texte *Johan Baveca e Pero d'Ambróa*⁶³ et qui se posent à nouveau à l'égard de *Quen seu parente vendia*. Le vers 1 de chaque strophe, dans ces deux *cantigas* galego-portugaises, fait-il partie du refrain, ou non?

Je suis consciente du fait que le rapprochement formel que je propose ici entre poésie médiolatine et *cantigas* galego-portugaises exige une considération plus élargie et surtout placée sur le plan de l'histoire. C'est pourquoi je considère mon travail non seulement comme inachevé, mais aussi comme fondé sur des bases insuffisantes. Je n'hésiterai pas tout de même à présenter clairement les conclusions auxquelles ma recherche sur les *canções redondas* galego-portugaises m'a amenée:

1. L'artifice pratiqué par les poètes galego-portugais dans les *cantigas* que la critique moderne appelle *canções redondas* (artifice qui consiste dans la répétition du même vers au commencement et à la fin de chaque strophe) n'a rien à voir avec la technique de la *canso redonda* des troubadours provençaux (une technique qui prévoit la permutation circulaire des rimes). La seule *cantiga* dont la technique de rimes peut être rapprochée de celle des *cansos redondas* occitanes est *Mui gran poder á sobre min Amor*, de Bonifaci Calvo.

62 Je cite d'après Moralejo (1986: 40 et 197).

63 Voir pages 377-379 du présent travail.

2. Dans les *cantigas* que l'on appelle *canções redondas*, on a affaire à un artifice métrico-rhétorique lié à la répétition et qui relève d'une totale fixité. À mon avis, ce n'est qu'une forme de *dobre* étendu au vers entier et qui peut avoir un modèle dans la poésie lyrique médiolatine.

XIX

Maldizer aposto?

Acerca de uma inexistente categoria genológica da sátira medieval galego-portuguesa

2004

Há uns oito anos, participando numa mesa redonda sobre questões metodológicas ligadas à investigação e didáctica na área da literatura românica medieval¹, tive oportunidade de destacar algumas ferramentas indispensáveis a quem queira entender textos medievais. Entre essas ferramentas, referi, naturalmente, a linguística histórica, sublinhando com veemência a necessidade de conhecimentos sólidos nesse domínio, para não corrermos o risco de propor inovações interpretativas que, não só ignoram a substância semântica de um vocábulo, mas também adulteram o seu significado histórico-literário.

O momento pareceu-me justificar uma reflexão sobre o assunto. Recentemente, havia sido publicado o livro *A Sátira nos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses* (Lopes 1994), onde, a par de observações úteis para o progresso do nosso conhecimento da ‘sátira’ medieval peninsular, se encontram algumas propostas metodológicas discutíveis ou mesmo inaceitáveis. Na altura, limitei-me a pôr em causa, com argumentos que reputava e ainda hoje reputo suficientes, a existência de uma “nova” categoria genológica do *escarnho* e *mal dizer* galego-português a que a Autora dera o nome de *maldizer aposto*. Tendo procurado mostrar que tal categoria genológica não existe, rematei as minhas considerações com a seguinte declaração: “Não sei qual o acolhimento que a esta proposta foi reservado pela comunidade científica. Nem A. Ferrari, no verbete da enciclopédia *Biblos* sobre a cantiga de escárnio e mal dizer (1995: 970-974), nem G. Lanciani e G. Tavani, no livro *As cantigas de escarnio* (ambos de 1995), lhe fazem qualquer referência. Temendo, porém, que a nova designação venha a instalar-se em círculos menos desconfiados, urge dizer que o *maldizer aposto*, cuja existência, como Graça Videira Lopes regista enfaticamente, passou “despercebida a todos os estudiosos da matéria” (1994: 138), é uma invenção resultante do mau

¹ Integrada num Ciclo de Conferências organizado por Mercedes Brea na Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago de Compostela (26 de Fevereiro - 1 de Março de 1996).

entendimento do sentido que o vocábulo *aposto* tem nas três² rubricas explicativas dos cancioneiros coloccianos em que aparece”.

Como, por um lado, o futuro veio mostrar que o meu temor não era infundado³ e, por outro, a reflexão que então apresentei ficou confinada ao restrito espaço académico em que teve lugar a mesa redonda (uma vez que do evento não foram publicadas actas), pareceu-me agora conveniente expor as minhas razões a um público mais vasto.

Mas comecemos pelas razões de G. Videira Lopes.

No capítulo dedicado ao estudo das categorias do *escarnh'e mal dizer*, ao analisar as “variações na invectiva”, diz a Autora:

O estudo dessas variações conduzir-nos-á, ao mesmo tempo, à proposta de definição de uma outra categoria (ou maneira) da poética galego-portuguesa, a do “*maldizer aposto*”, categoria que a “Arte Poética” não refere, e que, talvez por isso, tenha passado completamente despercebida a todos os estudiosos da matéria. (1994: 138).

A definição de *maldizer aposto* como categoria da poética galego-portuguesa e a justificação do nome aparecem mais adiante a propósito da cantiga de Martin Soarez *Nostro Senhor, com'eu ando coitado*. É então que a Autora nos informa de que: 1) o *maldizer aposto* caracteriza-se pela utilização do recurso da “transferência de voz”; 2) a designação aparece precisamente na rubrica que acompanha a citada cantiga de Martin Soarez:

2 Como adiante se verá, o vocábulo aparece em três rubricas e não apenas nas duas transcritas por G. Videira Lopes (1994: 149-150).

3 De facto, numa longa *Nota* ao livro de G. Videira Lopes, publicada na revista *Colóquio / Letras*, 142 (1996: 195-198), A. Branco, aceitando a definição proposta pela Autora, considera que a existência da categoria *maldizer aposto* nos cancioneiros fica “bem demonstrada” e Carlos P. Martínez Pereiro (1999: 139-141), abrindo um parêntese sobre “os contornos do *maldizer aposto*”, discorda de G. Videira Lopes apenas por ela não ter percebido que a mesma “estratégia procedimental” é detectável em dois textos para os quais propõe uma interpretação diferente (seguida por Xoán C. Lagares; 2000: 68-69): note-se, porém, que, na nota da p. 158 e no “Glosario”, p. 230, Lagares parece afastar-se da interpretação dada ao termo *aposto* por Martínez Pereiro e por G. Videira Lopes. Mais recentemente, numa comunicação sobre “O léxico em Fernan Fernandez Cogominho” apresentada ao X Congresso da AHLM (Alicante, 16-20 Setembro 2003), Déborah González Martínez (2005), ao referir-se à cantiga *Veeron-m'ora preguntar*, chamou-lhe “maldizer aposto”.

*Esta outra cantiga fez a Afonso Eanes do Coton. Foi de maldizer aposto en que mostrava dizendo mal de si as manhas que outro avia.*⁴

Nesta rubrica vê, portanto, a Autora, não apenas a justificação para a equivalência semântica *maldizer aposto* = “transferência de voz”, mas também a prova de que este recurso “era de facto reconhecido como tal pela escola trovadoresca, que lhe atribuía inclusivamente um nome, pelo menos nos casos em que a transferência era total – exactamente o de *mal dizer aposto*” (Lopes 1994: 149).

E a reforçar esta conclusão sobre a “existência institucional” do “maldizer aposto” na “escola trovadoresca”, a Autora invoca uma outra rubrica, esta referida à cantiga de Lopo Lias *Muito mi praz d’ũa ren*

*Outrossi fez este cantar de maldizer aposto a ùa dona que era mui menina e mui fermosa e fogiu ao marido, e a el prazia-lhe.*⁵

Ora, G. Videira Lopes reconhece que na cantiga de Lopo Lias não é bem claro o sentido da tal “transferência de voz”, mas esse facto será apenas assinalado numa nota de rodapé, sem que daí resulte qualquer hesitação ou incerteza para o prosseguimento do seu discurso, pelo que passará a classificar de *maldizer aposto* um considerável número de textos (Lopes 1994: 150-160).

É claro que, se a Autora tivesse atentado na presença do vocábulo *aposto* em cantigas de escárnio⁶ e de amor⁷, nas *Cantigas de Santa Maria*⁸ e em vários textos

4 Precedendo a cantiga *B* 1358 / *V* 966, a rubrica encontra-se no fl. 290v de *B* (p. 616 do fac-símile) e no fl. 153v de *V* (p. 334 do fac-símile). Edd.: Lapa: 288 e, anteriormente, Bertolucci 1963: 116-121 (com amplo comentário).

5 Esta rubrica, que precede o texto *B* 1350 / *V* 957, encontra-se no fl. 289r de *B* (p. 613 do facs.) e no fl. 152r de *V* (p. 331 do facs.). Edd.: Lapa: 264 e S. Pellegrini 1969. Baseando-se no testemunho de *B*, Lapa e Pellegrini lêem “e el prazia-lhe”.

6 Por ex., na cantiga de Afonso X *Don Gonçalo, pois queredes* (Lapa: 35, vv.17 e 22), na tenção entre García Perez e Afonso X (Lapa: 150, vv. 2 e 6) e na cantiga de Ayra Moniz d’Asma, *Mia senhor, vin-vos rogar* (CA: 317, v. 38), geralmente classificada como cantiga de amor, mas que talvez seja de escárnio.

7 Refiram-se: Ayra Moniz d’Asma, *Pois mi non val d’eu muit’ amar* (CA: 316, v. 3), Pay Gomez Charinho, *Senhor fremosa, por Nostro Senhor* (CA: 254, v. 20) e *Par Deus, senhor e meu lum’ e meu ben* (Nunes amor: nº 122, v. 13), Estevan Perez Froyan, *Senhor, se o outro mundo passar* (Nunes amor: nº 168, v. 8), Men Rodriguiz Tenoyro, *Senhor fremosa, creede per mi* (CA: 226, refran), Martin Perez Alvin, *Senhor fremosa, que de coraçom* (Nunes amor: nº 201, v. 8).

8 Vejam-se os exemplos citados por W. Mettmann (1959-1972: IV, 24).

em prosa da época medieval (Lorenzo 1977: II, s.v. “apostamente” e “aposto”), talvez tivesse tido alguma dúvida em criar uma nova categoria da sátira galego-portuguesa. E, se tivesse consultado a edição crítica das cantigas de Martin Soarez por Valeria Bertolucci (1963: 116-121), teria visto na página 119 uma notinha referente à rubrica do texto *Nostro Senhor, com'eu ando coitado* em que a editora interpreta *aposto* como “ben fatto”. A bem dizer, ter-lhe-ia bastado simplesmente atentar numa outra rubrica explicativa, que não cita, em que o mesmo termo é utilizado

*Outrossi fez estes cantares aposto a un jograr que dizian Lopo e citolava mal e cantava peior: e son estes.*⁹

para observar dois factos pouco confortantes para a sua teoria, a saber: (1) “aposto” é um modificador de *fez*, não de *cantares* (tendo, portanto, valor adverbial) e aparece desligado de “maldizer”; (2) apenas numa das quatro cantigas contra o jogral Lopo, o poeta critica a incompetência do visado mediante um discurso alheio¹⁰.

Não deixa, aliás, de ser curioso que, em nenhum lugar das vinte e três páginas consagradas ao *maldizer aposto*, G. Videira Lopes tenha feito uma nota sobre o significado que atribuiu ao vocábulo *aposto*. Podemos, no entanto, deduzir que, das acepções registadas pelos vários dicionários, vocabulários ou glossários (e diga-se de passagem que no *Elucidário* de Viterbo, o estudo da palavra com as suas múltiplas atestações, entre as quais as das rubricas em causa, ocupa duas colunas e meia; Fiúza 1962-1966: I, 530-531¹¹) nenhuma esteve no horizonte da Autora.

Ora, nos cancioneiros, onde o uso de *aposto* é, como disse, bastante frequente, o vocábulo significa ‘belo, vistoso, conveniente, apropriado’ e pode qualificar, tanto pessoas, coisas e acções, como o modo de ser ou agir, tendo, neste último caso, a função de advérbio: por exemplo, em expressões como *catar*,

9 Precede o texto *B* 1363 / *V* 971, encontrando-se no fl. 291v de *B* (p. 613 do facs.) e no fl. 154v de *V* (p. 336 do facs.).

10 Trata-se da cantiga *Foi a cítola temperar* (Lapa: 293).

11 Note-se que, embora classificando como advérbio o *aposto* que aparece na rubrica das cantigas de Martin Soarez dedicadas ao jogral Lopo, o *Elucidário* propõe, a meu ver erroneamente, a interpretação “imputado a, atribuído a”: creio que, nesta, como nas outras duas rubricas, o lexema remete sempre para a ideia de “conveniência, adequação”.

falar, negar ou *vistir aposto*, que encontramos nas cantigas atrás citadas, *aposto* significa ‘convenientemente, apropriadamente, adequadamente’.

A esta gama de sentidos poderíamos ir buscar aquele que convém a *aposto* nas rubricas em apreço. Mas a interpretação correcta e incontestável deste vocábulo encontra-se entre as definições lexicográficas que Afonso X deixou na *Partida Segunda*, onde *apuesto, apuesta, apuestamente*, são termos recorrentes, nomeadamente quando o discurso versa sobre a ‘conveniência’ no *fablar*, no *retraer en palacio* e no *jugar de palabra*. Assim – para citar apenas alguns passos cujo núcleo semântico gira em torno da *palabra* –, partindo do mais geral para o mais específico: *titulo IX, ley XXX*, “pues que [...] la palabra estranna al omne de las otras animalias, quanto mas *apuesta* la a e mejor, tanto es mas omne” (Juárez/Rubio 1991: 102)¹²; *titulo IV, ley II*, “[palavras] convenientes son quando [omne] las dize *apuesta mente* e con cumplimento de razon”; “[...] e las palabras que se dizen sobre rrazones feas y sin pro, que non son fremosas nin *apuestas* al que las fabla, nin otrosy el que las oye non podrie tomar buen castigo, nin buen consejo, son ademas, e llamanlas cazurras, que son viles e *desapuestas*” (Juárez/Rubio 1991: 56); [...] *titulo VII, ley VII*, “[...] conviene mucho a los ayos que an de guardar a los fijos de los Reyes que punnen en mostrar los commo fablen bien e *apuesta mente*” (Juárez/Rubio 1991: 78); *titulo IX, ley XXVII*, “E los que [...] usaren de las palabras buenas e *apuestas*, llamaronlos buenos e ensennados; e otrosy llamaranlos cortesés [...]” (Juárez/Rubio 1991: 100).

Destes excertos, tirados das leis que versam sobre a formação ‘intelectual’ do Rei (*tit. IV*), sobre a educação dos filhos dos Reis (*tit. VII*) e sobre o relacionamento do Rei com os seus homens no âmbito da Corte e do Palácio (*tit. IX*), os mais significativos para os nossos fins são os últimos. Convirá, por isso, prolongar as citações, dando particular atenção, em primeiro lugar, ao texto da *lei XXIX*, em que se fala do convívio, conversação e recreio no Palácio: “[...] conviene que non sean y [en el Palacio] dichas otras palabras synon verdaderas e complidas e *apuestas* [...]. E quando es para *fablar en manera de gasaiado*, asy commo para *departir* o para *rretraer*, o para *jugar de palabra*, ninguna destas non se deve de fazer synon commo conviene [...]” (Juárez/Rubio 1991: 100).

É no ambiente do Palácio que o elogio – porque de elogio se trata – sugerido pelo adjectivo/advérbio *aposto* das três rubricas dos cancioneiros trovadorescos encontra o seu pleno significado histórico-literário. A *cantiga d’escarnh’e*

12 Realces meus.

mal dizer, como já por outros foi dito (Montoya 1989), integra-se, de facto, naquele divertimento palaciano que a *Segunda Partida* designa com a expressão *jugar de palabra*, e por isso a ela se aplicaríamos os preceitos da lei XXX, que versa precisamente sobre as “cosas” que “deven ser catadas en el retraer” e “en el juego de palabra”:

...e manera deven catar para *rretraer* de guysa que *digan por palabras complidas e apuestas* lo que dixieren, e que semege que saben bien aquello que dicen: otrosy que aquellos a quien lo dixieren ayan sabor de lo oyr e de lo aprender. E en el *juego* deven catar que aquello que dixieren sea *apuestamente* dicho, e non sobre aquella cosa que fuere en aquel lugar a quien jugaren, mas a juegos de ello, como sy fuere cobarde dezirle que es esforçado [*e al esforçado*] jugarle de cobardia (Juárez/Rubio 1991: 101-102; realces meus).

Dos três modos que pode assumir o “falar engasajado”, isto é, a conversação agradável e recreativa no Palácio – *departir*, *retraer* e *jugar de palabra* –, interessa-nos aqui especificamente o *jugar de palabra*. É que, embora o *departir* e o *retraer* sejam ‘modos’ também concretizados nas cantigas de escárnio e de mal dizer e nas tenções¹³, é no *jugar de palabra*, nos seus objectivos e nas suas normas retóricas, que o terceiro género canónico da poesia galego-portuguesa se insere.

O que é preceituado na lei XXX – “E en el juego deven catar que aquello que dixieren sea apuestamente dicho, e *non sobre aquella cosa que fuere en aquel lugar a quien jugaren, mas a juegos de ello*” – coincide, afinal, com o uso da *aequivocatio* que, segundo o anónimo autor da *Poética* trovadoresca (Tavani 1999: 42-43), distingue a cantiga *d’escarnho* da cantiga *de mal dizer*. De facto, os textos escarninhos mais interessantes são aqueles em que os artificios retóricos utilizados pelos trovadores para fazer rir se enquadram nas realizações da *aequivocatio*, que pode ir do simples trocadilho, às requintadas variações do equívoco – semântico,

13 *Departir*, que Montoya (Juárez/Rubio 1991: 366) define como “modo disquisitivo”, tem o sentido de ‘falar, distinguir, interpretar, discutir’ em três tenções (Lapa: 196 e 273 e CA: 394) e em cantigas de Gil Perez Conde (Lapa: 152), de Johan Lobeyra (Lapa: 220), de Johan Soarez Coelho (Lapa: 233), de Pedr’Amigo (Lapa: 313, 315 e 316) e de Pero d’Ambroa (Lapa: 334). O arguto comentário de Y. Frateschi Vieira (1995: 137-138) à cantiga de Johan Soarez Coelho mostra como um trovador culto realizava a “conveniência retórica” no *departir*.

Retraer tem o sentido de ‘descrever, retratar, narrar’ na famosa cantiga da *garvaia* (CA: 38) e o de ‘censurar’ na cantiga de Afonso X contra os cavaleiros traidores (Lapa: 26), sendo frequentemente usado nas *Cantigas de Santa Maria* com o sentido de ‘relatar, contar’.

antes de mais, mas também sintáctico, morfológico e fonético – ou a inesperadas formas de ligação dos versos (por *enjambement*) e das estrofes (cantigas *ateúdas*). É nesses textos que a prevalência do cómico sobre o obsceno ou sobre a sátira feroz se adequa ao objectivo primordial do *jugar de palabra*, o riso:

...e esto deve ser dicho de manera que aquel a quien *jugaren* non se tenga por denostado, mas quel ayan de plazer, e ayan de *rreyr* dello tan bien el commo los otros que lo oyeren. E otrosy el que lo dixiere que lo sepa bien *rreyr* en el lugar do conveniere, ca de otra guysa non serie *juego* onde omne non rrye ca sin falla *el juego* con alegria se deve fazer, e non con sanna nin con tristeza (Juárez/Rubio 1991: 101-102; realces meus).

Regressemos agora às três rubricas em que aparece o termo *aposto* e aos textos que elas concernem.

Que quis dizer o redactor da rubrica que precede a cantiga de Martin Soarez contra Afonso Eanes do Coton, ao declarar que, “*foi de maldizer aposto*”? Reparemos que o tempo verbal é o pretérito perfeito – “*foi de maldizer aposto*” –, um modo de dizer curioso, quando comparado com o das rubricas em que se especifica o género do texto: “Esta cantiga *é de mal dizer*”¹⁴ ou “Esta cantiga [...] *é d’escarnho*”¹⁵. A limitação no tempo deve querer significar que se trata de um juízo de valor que remonta ao tempo em que a cantiga foi ouvida. E esse juízo foi o do público, que considerou o modo como Martin Soarez dizia mal do colega adequado, por um lado, ao objectivo primordial de uma reunião recreativa *en palacio*, isto é, a fazer rir e, por outro, às normas retóricas do *jugar de palabra*. De facto, toda a cantiga é um ‘jogo’: com a exclamação do primeiro verso, o trovador finge iniciar uma cantiga de amor (o *incipit* de uma das cantigas de amor de Martin Soarez é, precisamente, *Nostro Senhor, como jazco coitado*); com a primeira pessoa, finge falar de si próprio, mas é de Afonso Eanes do Coton que ele traça um retrato cómico-realista que terá feito rir todo o público, incluindo o próprio visado, porque os seus vícios (ditos *manhas*, que é termo equívoco) são apresentados em tom de burla feita “con alegria [...] e non con sanna nin con tristeza”¹⁶.

14 Cf. rubricas que acompanham os textos *B 1330 / V 937* (Lapa: 242) e *B 1477 / V 1088* (Lapa: 78).

15 Cf. rubrica que precede o texto *B 144* (Lapa: 301).

16 Cf. lei XXX da *Partida Segunda* atrás citada.

Vejamos a segunda rubrica referente a Martin Soarez em que se diz que encontrou *aposto* (isto é, ‘apostamente’): “Outrossi fez estes cantares *aposto* a un jograr que dizian Lopo e citolava mal e cantava peor”.

Variado nas formas métricas, nos artifícios retóricos e nos motivos escolhidos para o desenvolvimento da sátira contra o *jograr* Lopo, este ciclo de quatro cantigas aparece organizado como uma série de breves cenas que o trovador comenta com divertida ironia, distanciando-se da acrimónia e do insulto grosseiro típicos do ataque a jograis. Não podemos saber se o que mais apreciou o público foi a fala do *malado* no primeiro dos quatro cantares¹⁷, a descrição da cena de Lopo fazendo do citolão e da voz instrumentos de ataque e de defesa¹⁸, a comparação do jogral ao *verde foucelegon* (“gafanhoto”)¹⁹ ou a fingida crítica à escassez do infanção que recompensou a actuação de Lopo com “três couces” apenas “na garganta”²⁰. Valeria Bertolucci, nas breves, mas eficacíssimas notas de comentário aos textos (1963: 36, 132 e 134), assinalou a não banal e retoricamente significativa progressão numérica (*dous nojos - quatro nojos*) e a precisão do número de coices (*três*) que o jogral recebeu do *escasso* infanção: creio que também o público terá apreciado, entre outros recursos estilísticos, este gosto pelo uso dos números como processo de distinção e de acumulação (*dous nojos - quatro nojos*) ou o jocoso tratamento do simbolismo numérico (*três couces*).

Como vimos atrás, além de Martin Soarez, só Lopo Lias tem uma rubrica que qualifica como *aposto* o seu *cantar* sobre uma dona jovem e formosa que fugiu ao marido²¹: “Outrossi fez este cantar de maldizer *aposto* a ùa dona que era mui menina e mui fermosa e fogiu ao marido; e a el prazia-lhe”. A que se deverá o qualificativo? Note-se que, ao referir o caso, que na época terá causado algum escândalo, o redactor da rubrica acrescenta um dado que considerou significativo

17 *Foi a cítola temperar* (Lapa: 293). A lacuna da II estrofe contribui para dificultar o entendimento de duas questões, a saber: quem é o *malado* que fala e a quem se dirige com a apóstrofe *ai, meu senhor* do v. 19.

18 *Con alguen é ‘qui Lopo desfiado* (Lapa: 294).

19 *Lopo jograr, és garganton* (Lapa: 295). Sigo a leitura de Lapa, entendendo, porém *foucelegon* como ‘gafanhoto’ e acolhendo a explicação dada por Corominas/Pascual sobre a formação do vocábulo, *foucelegon*, sendo *legon* / *legão* termo usado na Galiza e no Minho para designar um tipo de enxada (Corominas/Pascual 1980-1991: s.v. *legon*).

Talvez não seja descabido lembrar que o nome do gafanhoto em latim é *locusta* e que a sua etimologia, segundo Isidoro de Sevilha, é *longus- hasta* (*Etimologías* XII 8, 9, em Marcos/Oroz 1995b: II, 122).

20 *Foi un dia Lopo jograr* (Lapa: 296).

21 *Muito mi praz d’ ùa ren* (Lapa: 264).

para a descodificação do texto – “e a el prazia-lhe” – isto é, ao trovador *prazia* o facto de a dona ter fugido ao marido e, certamente, também a dona. Parece evidente que a sátira visa o comportamento da dona que abandonou o leito conjugal (e, conseqüentemente, escarnece também o marido, que em breve será ‘cornudo’²²), mas Lopo Lias finge louvar tal comportamento, verberando, ao invés, “quem non servir / dona fremosa que fogir”. A sátira é feita, portanto, não sobre o verdadeiro motivo, mas “a juegos de ello”, revelando-se o autor exímio no exercício do *jugar de palabra*, mérito que, aliás, já no seu tempo, um tal Johan Romeu, de Lugo, lhe reconhecia nestes versos: “Mais Lopo Lias estede constant[e] / e como foi sempre *un gran jogador* / disse [...]”²³.

A reflexão em torno do vocábulo *aposto* e das três rubricas em que ele aparece poderá sugerir algumas hipóteses sobre o ambiente e a cronologia da sua redacção. Embora *aposto* possa qualificar a *senhor* da cantiga de amor, os cavaleiros, meninos e capelas das *Cantigas de Santa Maria*, e o modo de vestir, de cantar ou mesmo de “fazer papas” ou de ordenar as *azes* (Lorenzo 1977: II, s.v. *apostamente*), não pode haver dúvida de que, nas referidas rubricas, *aposto* é termo técnico que assume o seu pleno significado dentro das normas retóricas do *departir*, *retraer* e *jugar de palabra* teorizadas na *Segunda Partida* de Afonso X. As rubricas devem remeter para o ambiente da corte castelhana do Sábio, sendo talvez o eco de juízos que ali foram enunciados sobre os trovadores e as suas poesias. É nesse ambiente que a noção de *aposto / desaposto* deveria constituir parâmetro de qualificação do “trobar d’escarnho e de mal dizer”.

Para a cronologia da redacção de tais rubricas, poderia pensar-se numa data posterior a 1265, quando foi terminada a primeira versão das *Siete Partidas*, isto é o *Libro del fuero de las leyes*²⁴, mas o problema precisa de uma reflexão menos superficial que não entra nos objectivos desta nota. Acrescentarei, no entanto, que ao mesmo ambiente e à mesma época será também de referir a redacção de uma outra rubrica sobre Martin Soarez com um juízo de valor sobre a sua competência no *trobar*: “Esta cantiga fez Martin Soarez como en maneira de tençon, con Paai Soarez, e é d’escarnho. Este Martin Soarez foi de Riba de Limia, en Portugal, e trobou melhor ca todolos que trobaron, e ali foi

22 Veja-se o conteúdo da terceira estrofe.

23 Johan Romeu, *Loavan un dia en Lugo Elvira* (Lapa: 224), vv. 11-12: *jogador* tem aqui o sentido de ‘hábil nos jogos de palavras’.

24 Sobre a redacção e transmissão das *Siete Partidas*, veja-se Gómez/Lucía 2002.

julgado antr'os outros trobadores"²⁵. Com efeito, esta didascália, cuja singularidade como esboço de uma daquelas *vidas* que se encontram nos cancioneiros provençais foi posta em evidência por V. Bertolucci (1963: 14), permite-nos inferir: 1) que no tempo em que a rubrica foi redigida Martin Soarez já tinha morrido (...*foi* de Riba de Limia); 2) que a rubrica foi redigida fora de Portugal; 3) que foi em Portugal (*ali*) que Martin Soarez foi julgado o melhor entre todos os trovadores. Ora, como Martin Soarez terá morrido cerca de 1260 (Oliveira 1994: 387-88), podemos ter aqui um *terminus a quo* para a fixação aproximada do tempo em que o redactor compôs estes breves textos explanativos.

Concluindo:

Sugestionada pela explicação do redactor acerca do modo como Martin Soarez aponta os vícios do colega Afonso Eanes do Coton fingindo falar de si próprio, G. Videira Lopes julgou que *aposto* fosse o segundo elemento de uma denominação genológica, o *maldizer aposto*, equivalente a cantiga de mal dizer em que o trovador usa o “recurso da transferência de voz”.

Visto que *aposto* é apenas um vocábulo com significado retórico e função valorativa, a consequência lógica é continuarmos a seguir o anónimo autor da “Arte de Trovar” do cancionero *B*, para quem as *cantigas* “que os trovadores fazem querendo dizer mal d’alguem”, ou são *d’escarnho* ou são *de maldizer*, e nada mais.

O *maldizer aposto* é, portanto, uma designação fantasma, que traz à memória a história dos famosos *cantos de ledino* inventados por Teófilo Braga²⁶,

25 Precede o texto *B* 144, *Ai, Paai Soarez, venho-vos rogar* (Lapa: 301).

26 Uma leitura errada do v. 3 da estrofe 42^a da *Crisfal* – “cantou canto de *ledino*” – levou Teófilo Braga, editor das Obras de Cristóvão Falcão, a chamar “canto de *ledino*” ao cantar castelhano cujo início a pastora entoia nos vv. 4-5 da mesma estrofe (Braga 1915: 20: “A influencia dos cantos castelhanos [...] tambem se conhece em Christovam Falcão, quando cita o canto de *ledino*, que começa *Yo me yva, la mi madre...*”).

Mas a sugestão para a aplicação do nome *cantos de ledino* à lírica galego-portuguesa veio de Adolfo Coelho, quando, num artigo sobre o livrinho de E. Monaci, *Canti antichì portoghesi tratti dal codice vaticano 4803* (1873), fiando-se na edição de Th. Braga e referindo-se às comparações feitas pelo editor entre as composições do códice vaticano publicadas por Monaci e as serranilhas de Gil Vicente, observa: “Essas serranilhas eram chamadas no século XVI *cantos de ledino*” e acrescenta: “O nosso collaborador [Teófilo Braga] no estudo sobre Falcão á frente da sua edição não soube pôr em connexão esse *canto de ledino* com as serranilhas do codice vaticano e de Gil Vicente” (A. Coelho 1875: fasc. I-XII, 318-319). A sugestão foi logo acolhida por T. Braga (1875: 45-46). Afirmando que “no Cancioneiro da Vaticana apparecem bastantes cantares *de ledino*”, cita como exemplos várias cantigas de

acolhidos por Ernesto Monaci²⁷ e decisivamente arredados de cena por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (*CA*: II, 36-37, 68, 879-880 e 887, n. 6)²⁸. Abstraindo de qualquer comparação entre “antigos” e “modernos”, este modesto apontamento visa contribuir para que a história do *maldizer aposto* tenha idêntico fim.

romaria de Martin de Padrozelos, Martin Codax, etc. e define “canto de ledino” como “o que se usava nas vigílias das romarias, e era assim chamado pelo contraste com o pretexto religioso que os provocava”.

27 Apesar de assente num erro, a nova designação e a equivalência entre *canto de ledino* e “cantiga de romaria” teve êxito. O testemunho mais clamoroso do sucesso foi o título escolhido por E. Monaci, *Cantos de ledino tratti dal grande canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana* (1875b), ao publicar um interessante conjunto de cantigas de amigo do jogral Johan Servando cujo desenvolvimento temático gira em torno da romaria de San Servando ou se conclui com a invocação do Santo.

28 À demonstração da inexistência dos *cantos de ledino*, dedicou C. Michaëlis várias notas esclarecedoras. Já no *Geschichte der portugiesischen Litteratur* publ. no *Grundriss der romanischen Philologie* (Michaëlis/Braga 1897: 149, n. 4 e 152, n. 6), depois de manifestar a sua incredulidade quanto à justeza da lição *de ledino* e de sugerir a leitura “d’elle dino”, acabava por declarar que às cantigas que falavam de romarias ela chamava “cantos de romaria e não *cantos de ledino*”. Mas foi depois da edição de Epifânio Dias das Obras de Cristóvão Falcão (1893) que, num importante artigo dedicado à interpretação da estrofe 42^a (Michaëlis 1893-1895: 353-361), C. Michaëlis elucidou minuciosamente a origem do erro de leitura e interpretação de T. Braga, defendeu a leitura correcta oferecida pela edição de Epifânio e desenvolveu, com rigor e clareza, a sua opinião, concordante com a do novo editor, de que “os presumptivos *Cantos de ledino* nunca existiram senão na phantasia de Theophilo Braga” (1893-1895: 354).

Note-se que, após a sintética e demolidora conclusão de Epifânio Dias e a minuciosa análise da questão por D. Carolina, T. Braga voltou a sustentar a autenticidade do vocábulo *ledino* e a existência dos *cantos de ledino* no livro *Bernardim Ribeiro e o Bucolismo* (1897: 409-421), dando ocasião a mais uma nota de discordância (Moreira 1897: 55-58).

XX

Triplici correctus amore.

A propósito de uma nota de Angelo Colocci no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*

2006

*Para o Professor José V. de Pina Martins,
a cuja sabedoria e amizade devo tantas lições de Ciência e de Vida*

1.

Das numerosas apostilas de Angelo Colocci ao *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*¹ raras são as que se referem ao conteúdo dos textos. Mais atraído pelas questões métricas e linguísticas² do que pela temática das cantigas, só esporadicamente o ilustre humanista lançou nas margens do seu códice qualquer breve indicação relativa à matéria poética. Valeria Bertolucci, no estudo sobre as apostilas métricas de Colocci, registou já algumas anotações relativas ao assunto dos textos, nomeadamente “jocosa” e “nova”, relevando o carácter genérico do atributo *nova* (que, usado *tout court*, só em dois casos poderá ser referido a ‘matéria’³) e a ambivalência do qualificativo *jocosa*, que tanto pode qualificar a ‘matéria’ como designar o género (satírico ou ‘jocoso’; Marti 1953⁴) a que pertencem as cantigas assinaladas⁵.

Pensando no conteúdo, terá Colocci escrito duas notas que ainda não vi comentadas: refiro-me a “pregunta” (ff. 68r, nº 263 e 102v, nº 465) e “risposta”

1 Biblioteca Nacional (Portugal) 1982; Paxeco/Machado 1949-1964.

2 Sobre as notas de Colocci aos cancioneiros galego-portugueses, ver os pioneiros e ainda hoje insubstituíveis estudos de V. Bertolucci (1966 e 1972). Outros estudos: Brea/Campos 1993 e Brea 1997.

3 Trata-se de duas cantigas de Ayras Nunez, B 871 e B 872 (Bertolucci 1966: 26, nota 2).

4 Como foi observado por V. Bertolucci, nas notas ao cancionero B, Colocci nunca recorre à terminologia da “Arte de Trovar” que se encontra nos primeiros fólhos do códice, para anotar o género a que pertencem os textos que está a ler. Nem sequer a excepção apontada por V. Bertolucci (1966: 19) poderá, a meu ver, ser considerada como tal: a nota “de maldizer” escrita por Colocci à margem da cantiga nº 998 do *Cancioneiro da Vaticana*, fl. 159v, deve ter sido copiada do antecedente e remontar a um nível mais alto da tradição, provavelmente um rolo com todas as cantigas de Johan Lobeyra.

5 B 104, *Ogan'en Muymenta*, de Johan Soayrez Somesso; B 472, *Pero que ey ora mengua de companhia*, de Afonso X; B 1387, *Querri' agora saber de grado*, de Roy Queymado.

(ff. 68r, n° 264 e 126v, n° 566). Mas a interpretação das apostilas em que estes dois termos surgem levanta alguns problemas, já que “pregunta” parece não pertencer ao léxico das notas coloccianas, mas antes tratar-se de nota do *exemplar* copiada por Colocci, enquanto “risposta” é anotação que o humanista usou em outro cancionero de sua pertença, o vetusto *Siculo*⁶, onde “risposta” assinala os sonetos responsivos de muitas tenções, numa clara referência ao género e à forma dos textos anotados⁷.

A associação “pregunta”/ “risposta” verificada na primeira ocorrência desta nota no cancionero *B* (fl. 68r) aparece representada graficamente por uma linha curva que une o primeiro verso de *B* 264 ao último de *B* 263. Talvez Colocci tenha assinalado a relação que liga os dois textos de Roy Queymado, *Preguntou Johan Garcia* (n° 263) e *Pois que eu ora morto for* (n° 264), estimulado por uma apostila “pregunta”⁸ que um comentador do século XV⁹ tivesse escrito no *exemplar*, à margem da primeira cantiga: tendo em consideração o assunto e a justaposição dos dois textos, que, para um italiano, talvez fosse comparável com

6 *Siculo* ou *Liber Siculorum* é a designação usada por Colocci para se referir ao famoso códice Vat. lat. 3793, que foi da sua propriedade e do qual o humanista transcreveu, em parte, uma cópia de trabalho, hoje Vat. lat. 4823.

7 Cf. Vat. lat. 3793, ff. 147b, 148a, 148b, 151a, 151b (Egidi 1902-1908: 412, 413, 414, 415, 416, 423, 427).

8 Que Colocci compreendesse o sentido de “pregunta” não oferece qualquer dúvida: basta pensar na apostila etimológica “preguntar percontari” lançada no fl. 127r de *B*, à margem da cantiga n° 562 de D. Denis, *Ay flores, ay flores do verde pino*. Mais problemática me parece a nota “56 manca preguntar” escrita no fl. 303r de *B* (um fólio em que Colocci apontou deficiências que foi detectando ao rever o trabalho dos copistas). Como argumentamente observa Anna Ferrari, a presença do verbo *preguntar* poderá ser um caso de “mimese linguística”: influenciado pela língua dos textos que estava a ler, Colocci terá usado o português numa nota bilingue cujo significado será “falta [copiar um texto, uma estrofe? que está no fl. 56 do *exemplar*]: devo perguntar” (Ferrari 1979: 85).

9 Ao século XV se deverá atribuir a inserção, no modelo de *B* e *V*, de dois textos espúrios explicitamente designados como *pregunta*: “Pregunta que foi feita a Fernan d’Ataíde (?) e feze-a Diego Gonçalvez de Montemor-o-Novo” (*B* [1075bis] / *V* 666) e “Pregunta que fez Alvaro Afonso cantor do senhor Infante a hũu escolar” (*V* 410: não copiado em *B* por, no *exemplar*, se encontrar, como foi registado por Colocci no fl. 303r de *B*, escrito em “lettera nova”). Sobre estes dois textos, ver: Tavani 1969 [1967]: 140-141; Stegagno [1966], 1979: 105-128; Ferrari 1979: 51-53.

Não parece improvável que quem aproveitou espaços em branco do cancionero modelo de *B* e *V*, para neles transcrever (ou mandar transcrever) as duas *preguntas* referidas, também pudesse ter escrito, ao lado da cantiga de Roy Queymado *Preguntou Joan Garcia*, a nota “pregunta”.

a estrutura das tenções sicilianas, o humanista terá classificado a cantiga seguinte como ‘resposta’ (“qui risposta”¹⁰).

“Risposta” é vocábulo usado novamente por Colocci em *B*, numa apostila escrita à margem da cantiga n.º 566, *Non chegou, madre, o meu amigo* (fl. 126v) – “Vide se risposta alla sequente” (isto é, à cantiga n.º 567, *De que morredes, filha, a do corpo velido*, à qual, efectivamente, Colocci apôs a nota “sequitur”). Suponho que também aqui “risposta” se refira ao conteúdo das duas cantigas relacionadas pelo humanista, o que não exclui a possibilidade de estarmos igualmente perante uma insegura apostila métrica.

Quanto à segunda ocorrência de “pregunta” (fl. 102v, à margem do texto n.º 465, *Hũa pregunt’ar quer’a el-rey fazer*), a formulação da nota – “tenzon o pregunta / ad.2. ad.2.” – resulta, a meu ver, da junção de dois elementos de proveniência distinta: “tenzon” é classificação atribuída por Colocci ao texto (ao qual aplicou também uma nota métrica relativa à ligação das estrofes: “ad.2.ad.2”), ao passo que a designação “pregunta” parece ter sido tirada do *incipit* da cantiga¹¹. Se assim for, poderemos interpretar a nota “tenzon o pregunta” como um indício de que Colocci terá considerado o vocábulo “pregunta” como denominação alternativa de “tenzon”, atribuindo-lhe, portanto, o valor de classificação genológica. Note-se, porém, que Colocci usa a nota “tenzon” para assinalar várias tenções do cancionero *B*¹², registando até uma das características formais do género¹³, mas não volta a escrever a palavra “pregunta” à margem de nenhuma

10 A nota manuscrita é “qi risposta” com sinal abreviativo sobre o *q*. Com o desenvolvimento *qui*, o sentido da nota será “aqui resposta”: resposta ao conteúdo. Mas, como o metro e as rimas variam, talvez a nota de Colocci deva ser entendida como “quase resposta”. Convém, de facto, advertir que a mesma abreviatura pode equivaler a *qui* ou a *quasi* e que a sua resolução nem sempre é fácil: vejam-se as notas “qi sicula” (fl. 15r, n.º 41), “qi strophe et antistrophe” (fl. 24v, n.º 92), “qi congedo qi epodo” (fl. 24v, n.º 93), “qi simil ma varia” (fl. 39r, n.º 153), “qi seldis ma muta l’antepenultima” (fl. 51r n.º 199), “qi simile” (fl. 127v, n.º 569 e 570): nas três últimas ocorrências, creio que a abreviatura deverá entender-se como *quasi* e o mesmo se poderá pensar relativamente à nota “qi sicula”).

11 Efectivamente, na margem esquerda, o traço de uma mãozinha liga a nota ao *incipit* da tenção.

12 Cf. fl. 36r, n.º 144; fl. 89v, n.º 403 [bis]; fl. 92r, n.º 416; fl. 209v, n.º 969; fl. 251v, n.º 1181; fl. 281r, n.º 1315; fl. 312v, n.º 1493 e 1494; fl. 315v, n.º 1509; fl. 323v, n.º 1550; fl. 331r, n.º 1573; fl. 346v, n.º 1624.

13 Cf. fl. 89v, n.º 403 [bis]: “Et nota che le tenzon fanno uno congedo per uno et per le rime infra 416” (o texto n.º 416 tem a nota “tenzon per le rime supra 403”). Do interesse pelo género “tenzon” é testemunho um outro apontamento de Colocci no Vat. lat. 3217 (códice que transmite a *Tavola collociana Autori portughesi*), fl. 329r: “se nelle tenzon fanno ognuno la parte sua”.

delas, apesar de a ter sublinhado no *incipit* de B 1624, *Hũa pergunta vos quero fazer*.

Um fugaz interesse pela temática das cantigas podem denunciar igualmente outras anotações collocianas que mais não são do que a transcrição de vocábulos tirados dos textos ou das rubricas que os precedem. Assim interpreto, por exemplo, o registo de “papa” na margem inferior do fl. 102r, à margem da cantiga nº 463: o vocábulo aparece logo no primeiro verso, *Se me graça fizesse este papa de Roma*, repetindo-se depois, em posição de rima, no refrão; mas, apesar de se tratar de um termo não banal dentro do léxico dos trovadores galego-portugueses, não creio que a nota de Colocci seja puramente lexical¹⁴, devendo antes ser sinal de interesse pelo tema da cantiga – uma invectiva dirigida por Afonso X contra o Papa por causa da nomeação do arcebispo de Santiago e talvez também relacionada com a atitude papal na ‘questão do Império’ (Lapa: 62-63, nº 33). Do mesmo modo, o registo da expressão “come cervo” na margem superior do fl. 252v, a propósito da cantiga nº 1186 de Pero Meogo *Tal vai meu amigo*, configura-se como uma nota eminentemente literária: não foram os lexemas isolados *como* e *cervo* a suscitar a nota collociana¹⁵, mas a comparação entre o *amigo* e o *cervo*, uma comparação que acordaria em Colocci reminiscências bíblicas, nomeadamente o início do salmo 42 (41)¹⁶. Finalmente, a nota “Al Rey don Sancho de Navarra”, escrita no fl. 285r, à margem da cantiga nº 1330 [bis], *Ora faz ost’o senhor de Navarra*, e tirada da rubrica que precede o sirventês de Johan Soarez de Pávia, parece traduzir a curiosidade do humanista diante de um texto dirigido contra um rei com nome, Sancho [VII] de Navarra: a excepcionalidade da personagem visada nesta cantiga, tal como na de Afonso X contra o Papa, e talvez também a excepcionalidade da temática política no *corpus*

14 Foi todavia incluída entre as notas linguísticas por Brea/Campos (1993: 54).

15 Também incluída, a meu ver indevidamente, entre as notas linguísticas por Brea/Campos (1993: 55).

16 Não ignoro que a origem bíblica da comparação entre o amigo e o cervo nas cantigas de Pero Meogo foi contestada por Asensio (1970: 52), para quem “el ciervo, símbolo fálico, pertenece a la más típica herencia del paganismo hispánico” sendo, por isso, objecto de ponderada discussão por parte de X. L. Méndez Ferrín em *O Cancioneiro de Pero Meogo* (1966: 54-79). O que, porém, me parece provável é que, ao lançar a nota “come cervo”, Colocci associasse a cantiga de Pero Meogo a textos bíblicos que lhe eram familiares, como o Cântico dos cânticos e o salmo 42 (41).

escarninho galego-português, em contraste com a lírica provençal que Colocci conhecia, explica a razão destas notas¹⁷.

No total, o pecúlio não deixa de ser escasso e pouco expressivo, quando comparado com a massa de notas métricas e linguísticas¹⁸. Daí o meu propósito de isolar do pequeno grupo a nota que serve de título a este breve estudo: *triplici correctus amore*.

2.

Localizada no fl. 58r, à margem da cantiga nº 212, *Joana dix'eu, Sancha e Maria*, esta curiosa anotação é aplicada também, através de notas remissivas, a mais três textos de Pero Garcia Burgalês¹⁹, formando um conjunto particularmente interessante na sua visível articulação. A escrita da frase parece traduzir um comentário imediato resultante da leitura do *incipit* da cantiga, no qual surgem os três nomes de mulher – Joana, Sancha e Maria – que Colocci não deixou de sublinhar. Ao lado do primeiro verso, uma nota abreviada, “supra”, remete para outra cantiga do mesmo trovador, a nº 193, transcrita nos ff. 49v e 50r, em cujo verso 27, *Joana est e Sancha e Maria*²⁰, os três nomes aparecem assinalados por três traços da mão do possessor do códice. A nomeação da mesma tríade feminina nos textos nº 213 e 214-215 levou Colocci a registar à margem duas notas equivalentes: “simile et simil materia senza tornel” (nº 213) e “simel materia simile” (nº 214-215). A coordenação destas notas impressiona pelo carácter de excepção. Surpreenderá por isso que nenhum dos editores do cancionero de Pero Garcia Burgalês²¹ tenha mostrado o mínimo interesse pelo modo como,

17 Cf. também a nota “Rey don affonso” no fl. 309r, tirada da rubrica que antecede o texto nº 1476 de Ayra Perez Vuytoron contra os alcaides que entregaram os castelos a Afonso III de Portugal.

18 Note-se que também no cancionero provençal *M* (Paris: Bibl. Nat. de France, fr. 12474), do qual Colocci foi possessor, as notas do humanista relativas ao assunto das composições são parcas: cf. Debenedetti (1911: 187-188).

19 *B* 193, *Que alongad'eu ando d'u yria*; *B* 213, *Ora vej'eu que fiz muy gran folia*; *B* 214-215, *Que muitos que mi andan preguntando* (o nº 215 corresponde ao texto das duas fiindas da cantiga, repetido e copiado como se fosse a primeira estrofe de uma cantiga diferente: erro que Colocci posteriormente advertiu).

20 Esta cantiga, tal como as outras três em apreço, é também transmitida pelo *Cancioneiro da Ajuda*, apresentando o v. 27 uma lição variante, *Joana est ou Sancha ou Maria* (*CA*: I, 190, nº 89). As outras três cantigas do conjunto correspondem os números 104, 105 e 106 da edição de Michaëlis (1904).

21 Do cancionero de Pero Garcia Burgalês existem duas edições monográficas: Fernández 1953 e Blasco 1984.

mais de quatro séculos antes deles, o humanista italiano comentou a insistente recorrência dos três nomes de mulher em quatro poesias do trovador de Burgos. Só a editora do *Cancioneiro da Ajuda*, tendo reservado uma faixa do aparato crítico à transcrição e comentário das anotações coloccianas presentes em *B*, observou, a propósito da nota em causa, o seguinte: “Quanto ao assumpto, Colocci resumiu-o na formula: *triplici corectus (sic. correptus?) amore*” (CA: 216, nº 104).

A observação de Carolina Michaëlis “*corectus (sic. correptus?)*” será a primeira indicação que vou seguir no comentário que me proponho desenvolver. A interrogação da ilustre romanista supõe, de facto, a existência de um erro da parte de Colocci, que, tendo em mente uma fórmula com *correptus*, teria involuntariamente escrito *corectus* (com *-r-* simples, em vez de duplo): suposição compreensível, se pensarmos que o uso de *correptus* e do infinito passivo *corripi* associado a *amore* agente está perfeitamente atestado, enquanto de *correctus* ligado a *amore* agente não encontramos qualquer abonação. Além das várias citações fornecidas pelo *Thesaurus Linguae Latinae* (IV, 1042) em que *corripi* tem como agente *amore*, bastará, efectivamente, invocar dois exemplos, um de Propércio, “et quamuis duplici correptum ardore iuberent / hac Amor, hac Liber”²² (I, 3, 13) e outro de Ovídio, “armifer armiferae correptus amore Minervae”²³ (*Fasti*, 3, 681), para documentar, precisamente, a união *correptus amore (ardore)*. O exemplo de Propércio (...*duplici correptum ardore...*) pode, aliás, fortalecer a hipótese de que Colocci tivesse na memória a fórmula com *correptus*: a variação de *duplici* para *triplici*, embora não conheça precedentes, não deixa por esse facto, de ser plausível.

Justificada uma forma *correptus*, perguntar-se-á, então, se a lição autógrafa *corectus* (= *correctus*) será de considerar errónea e, portanto, se a leitura e interpretação da nota colocciana terá de partir de uma emenda, não apenas legítima, mas necessária. É claro que tal emenda só se tornará necessária, se não for possível dar um sentido à apostila tal como ela foi grafada por Colocci. Ora, a verdade é que uma fórmula *triplici correctus amore* resultará inteligível e coerente, se atribuirmos a *correctus* o sentido, não atestado, mas admissível no latim medieval, de “simul rectus”, dando à nota colocciana o significado de “governado por

22 Trad.: “e embora, fustigado por um dúplice fogo, ora Amor, ora Líber [...] me impelisses” (Nascimento 2002: 29).

23 Cito da edição de Schilling (1992). (Trad.: “eu guerreiro vencido pelo amor de Minerva belicosa”).

três amores ao mesmo tempo”²⁴. Por isso, sem abandonar a hipótese de Colocci ter em mente uma fórmula construída com o particípio de *corripio*, mantenho a lição autógrafa *cor[r]ectus*, procurando explicá-la dentro dos hábitos linguísticos do humanista iesino. Uma explicação razoável para a escrita com *-ct-* é admitir uma sobreposição mental dos dois particípios semelhantes, facilitada pela possibilidade, já atrás referida, de entender *correctus* no sentido de “governado”. Mas muito mais concreto será pensar no cruzamento das grafias latinas *-pt-* e *-ct-* provocado pela idêntica pronúncia italiana em que *-PT-* e *-CT-*, por assimilação, tiveram o mesmo êxito *-tt-* (*SEPTEM* > *sette*; *OCTO* > *otto*). A uma pronúncia italiana *corretto* podiam corresponder, em reconstrução latina, quer *correptus*, quer *correctus*: daí a possibilidade de troca. Este tipo de reconstruções falsas é atestado já no latim tardio²⁵. E falsas reconstruções do mesmo tipo aparecem também no início do século XV, por exemplo no tratado *De institutione regiminis dignitatum* de Giovanni Tinto Vicini, editado por Pasquale Smiraglia (1977): no *Index phoneticus et ortographicus*, o editor regista casos da troca *pt/ct* em “actare” por “aptare”, “acte” por “apte”, “actor” por “aptior” (1977: 90)²⁶. Que Colocci pudesse ter operado a mesma confusão não causará surpresa, se pensarmos que Vicini era de Fabriano e Colocci de Iesi: ambos da região das Marcas, portanto. Os hábitos linguísticos do humanista explicam também a grafia de *correctus* com *-r-* simples em vez de duplo, grafia ditada por uma pronúncia (mental) de tipo vulgar que o humanista, como bom ‘marchigianno’, reproduz num apressado apontamento para uso pessoal.

24 Para as elucidações de carácter linguístico relativas à forma *correctus*, pude socorrer-me do generoso magistério do Prof. Aurelio Roncaglia, a quem devo a hipótese sobre a confusão entre *correptus* e *correctus* operada por Colocci, bem como a explicação da grafia *correctus*. Lendo agora o “Appunto per Elsa” datado de 2 de Outubro de 1987 (nessa data, eu preparava um trabalho mais amplo sobre as notas de Colocci ao cancionero *B*), com a intenção de desenvolver o estudo da apostila “triplici correctus amore” para o dedicar ao Professor Pina Martins, uma realidade reassomou pungente na sua inelutabilidade: o Professor Roncaglia já não lerá este texto para me dizer se entendi correctamente o seu precioso “appunto”. Mas a minha gratidão aqui fica expressa, viva e perene, apesar de ‘escondida’ numa simples nota de rodapé.

25 Väänänen 1974: § 123: “il latino tardo sostituisce *ructus*, *ructare* com *ruptus*, *rupt(u)are* [...] a un tempo per accostamento del quasi sinonimo *eruptus*, *eruptio*, e per falsa regressione, tendendo i gruppi *kt* e *pt* ad assimilare o far cadere l’elemento ‘implosivo’”. Repare-se que a substituição de *ructus* por *ruptus* por influência de *eruptus* é análoga ao cruzamento *correctus* x *correptus* por influência de *rectus*.

26 Grafias com <pt> em vez de <ct> para o nome do monte Soracte são registadas por Tombeur (1987:85).

3.

Passando agora ao estudo da relação entre a nota colocciana e o conteúdo da cantiga B 212 de Pero Garcia Burgalês, *Joana dix'eu, Sancha e Maria*, apresso-me a esclarecer que, em minha opinião, ao escrever aquele sintético comentário na margem, mais do que identificar o assunto (*materia*) da poesia, onde, aliás, o trovador não fala de um tríplice amor mas de um único, Colocci terá apenas registado um eco literário que a menção dos três nomes de mulher no *incipit* da cantiga acordou na sua memória de literato. Por outras palavras: Colocci terá pensado numa tradição poética ligada ao motivo do *triplex amor* ou simplesmente das 'três donas'.

Julgo necessário, portanto, procurar um fundo, clássico ou romance, com o qual possa ser relacionada a nota em apreço. Das três Graças (Aglaia, Tália e Eufrosina) às três Parcas (Átropo, Cloto e Láquesis), a tradição clássica podia oferecer a Colocci não poucos exemplos de tríades femininas. Mas, sabendo que as apostilas literárias lançadas pelo humanista nas margens dos cancioneiros que lhe pertenceram são geralmente devidas a reminiscências de Dante e Petrarca, sobretudo, mas também de Boccaccio e dos stilnovistas, é para esse horizonte que se deverá dirigir a nossa observação.

É evidente que a língua e a construção sintáctica da fórmula usada por Colocci remonta a *auctoritates* clássicas. Lembrei já os exemplos de Ovídio e Propércio. Mas, fora da estrutura linguística de base, o conteúdo do comentário aponta para outras possíveis recordações, que passo a indicar.

Para uma tríade de *donne*, o primeiro eco que poderia vir à memória de Colocci é a canção *Tre donne intorno al cor mi son venute* de Dante (Contini 1970: 174-179, nº 47, CIV)²⁷, cujo início (*Tre donne*) e conteúdo (moral) sugeriram a De Lollis (1901) uma aproximação ao sirventês *Lo doutz chans d'un auzel* de Giraut de Bornelh (*BdT* 242,46), no qual *tres tozas* discorrem sobre cavaleiros predadores e seus cúmplices (Sharman 1989: 372-382).

Que os hábitos comparatistas de Colocci lhe pudessem trazer à lembrança, não só as *tre donne* de Dante, mas também as *tres tozas* de Giraut e outras tríades femininas dos Provençais, é hipótese que, não podendo comprovar, estou, no entanto, disposta a admitir. Com Debenedetti, podemos afirmar que, nos apontamentos de 'filologia românica' desordenadamente acumulados por

²⁷ Trata-se, como é sabido, sendo este um dos textos mais conhecidos de Dante, da grande canção do exílio, em que o poeta imagina a aparição de três figuras femininas, alegoria da Justiça divina, da Justiça humana e da Lei positiva.

Colocci em folhas de miscelâneas e nas margens dos cancioneiros que faziam parte da sua biblioteca, o galego-português, o provençal e o italiano antigo aparecem associados (Debenedetti 1911: 60-64). Do mesmo modo, os seus comentários de carácter literário a textos da lírica italiana consistem, muitas vezes, em breves anotações ‘provençais’ do tipo “discort” ou “vide lemosin discor in 120” (Egidi 1902-1908: fasc. VII, XVIII e XX)²⁸ e, vice-versa, à margem de textos da lírica provençal, lêem-se notas ‘italianas’ como “Petr[arca] Et per campagna cavalier armati. 118” ou “attendre così Dante et Petr.” (Debenedetti 1911: 180 e 187)²⁹. Pelo que concerne à poesia galego-portuguesa, um eloquente testemunho desta exegese comparatista pode ser encontrado nas apostilas marginais do cancioneiro *B*³⁰ e sobretudo nas ‘notas provençais’ apontadas num fólio hoje integrado no códice lisbonense (fl. 1r), mas referidas a textos do cancioneiro provençal *M*, as quais, na sagaz interpretação de Anna Ferrari, representam “un sintomatico trait d’union tra il tirocinio provenzale di Colocci, su *M*, ed il suo tirocinio porloghese, su *B*” (1979: 41). Ora, nestas notas do fl. 1r de *B*, o variado interesse comparatista de Colocci transita facilmente da poesia provençal para a italiana³¹ ou da provençal para a galego-portuguesa³², sugerindo interessantes

28 A nota remete para o cancioneiro provençal *M*, que Colocci chamava “liber limosino” ou “il mio lemosin” (cf. Vat. lat. 4823, fl. 2v).

29 A segunda nota atesta os confrontos lexicais destinados a ilustrar a língua poética de Dante e Petrarca.

30 Cito como exemplos de confrontos com a lírica siciliana as seguintes notas: *B* 41, fl. 15r “qi sicula” e *B* 368 [bis], fl. 84r “xiiij syl. et se ci fusse una sdrucchiola saria como Rosa fresca aulentissima quale è unisona”, sobre as quais se podem ler os comentários de Bertolucci (1966: 20; 1972: 201, n. 9). Acerca da nota do fl. 15r “qi sicula” referente à cantiga de Osoyr’Anes *Vós, mia senhor, que non avedes cura*, é minha convicção que a abreviatura *qi* deva ser lida “q[uas]i” e que a observação de Colocci tenha a ver com a estrutura silábica do verso, que o humanista chamou “undenario puro”, ou seja, hendecassílabo (contando as sílabas à italiana): cf. nota 10 deste trabalho.

Dos confrontos com a poesia de Petrarca, bastante mais numerosos, cito apenas dois (num deles, o poeta vem explicitamente nomeado): *B* 6, fl. 4r “sel dissì” (confronto com a estrutura métrica da famosa canção de Petrarca *S’i’ l’ dissì mai, ch’i’ vegna in odio a quella*) e *B* 258, fl. 67v “fara meglìor petrar[ca]”. Para o entendimento da primeira nota, ver o exaustivo comentário de Bertolucci (1966: 27-30).

31 Cf., por exemplo, a nota 5 “discort bona dona” (onde *discort* remete para a poética provençal, mas *bona dona* é uma reminiscência de Boccaccio, como se pode ver noutra nota colocciana, “bona dona Boccaccio”, fl. 29v de *M*, citada por Ferrari 1979: 39, nota 63) ou a nota 10 “discort et omni stanza fa sel dissì”, também inspirada, simultaneamente, pela poética provençal e por uma reminiscência petrarquesca (Ferrari 1979: 41).

32 Cf. as notas “2. talan benanas lonhat in portughes spes...” e “84. sazo portughes”. Na segunda destas anotações, ao registar o vocábulo provençal *sazo* presente na composição

confrontos baseados, por vezes, num lexema que remete para *topoi* ou temas comuns às três tradições líricas.

Entre as anotações ao cancionero *M*, uma das mais interessantes para o nosso caso parece-me ser a que Colocci escreveu à margem da primeira cobla de *Gaucelm, tres jocs enamoratz* (*BdT* 167, 26): refiro-me à nota “*tre amanti*” lançada no fl. 246r. Ao contrário de *triplici correctus amore*, incontestavelmente sugerido pela “matéria” das cantigas de Pero Garcia Burgalês onde o sujeito nomeia as três donas, Joana, Sancha e Maria, “*tre amanti*” poderia ser apenas a tradução de *tres preiadors* (v. 5), mas a inclusão do numeral indicia, a meu ver, que o humanista quis também aludir ao tema amoroso apresentado na estrofe inicial e desenvolvido ao longo do debate³³.

nº 84 de *M*, Colocci observa que este vocábulo é usado também em português: de facto, *sazon* é palavra frequentemente usada pelos trovadores galego-portugueses, quer no interior das cantigas, quer no *incipit*, como substantivo ou em expressões adverbiais do tipo *á gran sazón, nulha sazón, toda sazón* e, embora Colocci não tivesse deixado qualquer sinal, não custa a crer que ele tivesse reparado, pelo menos, no *incipit* das cantigas de *B* 41, 93, 375, 385, 610, 726, 851, 1125 e 1225.

Quanto à nota “2. talan benanans lonhat in portughes spes / in primo versu come la prima”, a referência à forma métrica da canção *Los aplechs* foi já comentada por Ferrari (1979: 38-39), mas o apontamento “in portughes spes” não foi objecto de análise por parte da estudiosa (1979: 40). Ora, ainda que não seja claro se a nota em causa se refere aos três termos, *talan, ben anans, lonhat* (presentes nos vv. 3, 7 e 16 da composição nº 2 de *M*), ou apenas a *lonhat*, o pequeno espaço que separa o terceiro vocábulo dos outros dois parece indicar que Colocci quisesse referir a sua observação “in portoghese spesso” somente a *lonhat*. Na verdade, embora também *talan* pertença ao léxico dos poetas galego-portugueses (basta ver, por ex., *B* 779, v. 7; *B* 847, v. 7; *B* 1300, v. 11; *B* 1310, v. 5; *B* 1311, v. 17; *B* 1317, v. 11; *B* 1474, *incipit*; *B* 1578, v. 9) e ao provençal *ben anans* corresponda o galego-português *ben-andante* usado em cantigas d’amor de D. Denis (*B* 533, refran) e de Johan Ayra (*B* 958, v. 23; *B* 960, v. 18) e em cantigas escarninhas de Ayra Perez Vuytoron (*B* 1480, v. 15) e Johan Romeu de Lugo (*B* 1612, v. 8), é incontestável que *lonhat* tem na lírica peninsular uma representatividade muito mais consistente, sendo *alongado* (com o infinito *alongar / alongar-se*) e *longe* palavras-topoi vinculadas ao tema da reserva da dama (quando esta exige o afastamento do trovador do lugar onde ela está), da coita de amor (provocada pelo afastamento imposto ou voluntário), da renúncia ao amor e ao canto (acompanhada, quase sempre, pela decisão de ir viver longe da *senhor*) ou do “tema rudeliano” da contraposição “longe da vista, perto do coração” desenvolvido por D. Denis na cantiga *Pero que eu mui longe estou*, na qual, ecoa o *lonh* da famosa canção do *amor de lonh* de Jaufre Rudel, como ilustrou oportunamente A. Ferrari (1984).

33 Trata-se de um *tornejamen* entre Savaric de Mauleon, Gaucelm Faidit e Uc de la Bacalaria (editado em Riquer 1975: II, 945-949) em que se discute sobre o seguinte tema: de três manifestações de amor (*tres jocs enamoratz*) que uma dama cortejada por três namorados concede a cada um deles qual é a que significa maior amor.

Fechando o parêntese dos confrontos com a lírica provençal e regressando às possíveis reminiscências da tradição literária italiana que poderão ter motivado o comentário de Colocci às cantigas do trovador de Burgos, depois de Dante convirá pensar em Petrarca e Boccaccio. Quanto a este, já o vimos citado explicitamente numa das apostilas colocianas ao cancionero provençal *M*³⁴ e, sabendo que, no canto trigésimo oitavo da *Amorosa Visione*, versos 79-88, surgem *tre figure* femininas, aí designadas como “la bianca”, “la rossa” e “la nera” (Ricci 1965: 457-58), talvez não seja despropositado admitir que na nota em apreço tenha confluído também esta recordação boccacciana, o que não significa que Colocci quisesse assimilar a tríade feminina de Pero Garcia Burgalês às três formas de amor (*amore onesto*, *amore per diletto* e *amore per utilità*), cuja explicação encontramos no *Filocolo* (libro IV, questione VII, Bianchi/Salinari/Sapegno 1952: 871-72). Embora as chamadas “questiones d’amore” tenham inspirado grande número das apostilas literárias de outro conhecido humanista, o Cardeal Pietro Bembo, contemporâneo de Colocci, a única característica que aproxima a nota “triplici correctus amore” das anotações de Bembo a várias tenções do cancionero provençal *K* (Paris: Bibl. Nat. de France, fr. 12473) é a língua escolhida, o latim³⁵.

Nenhum eco petrarquesco identifico na nota collociana. Deficiência minha? A língua e a poesia do cantor de Laura, como atrás referi, sugeriram a Colocci alguns dos seus breves comentários de tipo comparatista registados nos códices cancionerescos de sua propriedade e nas muitas folhas dos seus apontamentos.

4.

Até aqui, Colocci e o seu comentário às cantigas de Joana, Sancha e Maria. Ora, como já atrás anunciei, o sintético comentário de Colocci não se adequa à “matéria” dos textos a que se refere. Pero Garcia Burgalês não se declara enamorado de três donas: ama apenas uma e, de acordo com o código do amor cortês, deveria *celar* o seu nome, e não dizê-lo. Analisemos, então, o tema e a forma dos textos, tentando perscrutar a ironia que se alberga sob a presuntiva revelação do nome da *senhor* mediante a enumeração de três nomes femininos.

34 Cf. nota 31 deste trabalho.

35 Sobre estas notas, veja-se Debenedetti (1911: 190-91).

Das quatro cantigas em que o poeta finge revelar a identidade da amada, três (*A* 104, 105 e 106 = *B* 212, 213 e 214-215) formam, dentro dos códices relatores, uma sequência vistosamente enlaçada pelos três nomes de mulher, exibidos logo num dos primeiros versos: em *A* 104 / *B* 212, imediatamente no *incipit* e depois, repetindo o primeiro verso quase *ipsis verbis*, também no fecho da primeira estrofe; em *A* 105 / *B* 213, a meio de todas as estrofes, no segundo verso do refrão intercalar; em *A* 106 / *B* 214-215, nos versos 3-4 da estrofe inicial. O desenvolvimento temático une igualmente as três cantigas: na primeira, depois de evocar a circunstância em que pronunciou os três nomes femininos que incluíam o da amada sem, no entanto, ter dito “por qual morria de todas tres”, o trovador explica que usara esse fingimento “com medo” de desagradar à *senhor*; na segunda, admitindo ter cometido “mui gran folia”, explicita como, reconhecendo-se num dos três nomes que o poeta havia enunciado no seu canto de amor, a *senhor* passara a querer-lhe mal e, naturalmente, a não o querer ver; na terceira, a nefasta consequência passa do plano individual (reacção adversa da *senhor*) para o plano social: ao nomear a tríade feminina, o sujeito dera azo a que os *preguntadores* não mais deixassem de o importunar por quererem saber “se a dona é Joana, se Sancha, se quen, /se Maria...”.

Mas este desenvolvimento temático tem o ponto de partida fora do breve ciclo destas três cantigas, precisamente numa outra transmitida pelos códices a uma certa distância. Trata-se do texto *A* 89 / *B* 193, *Que alongad’eu ando d’u iria*, para o qual remetem os versos iniciais da primeira cantiga da sequência atrás analisada: “Joana dix’eu, Sanch’ou Maria / en meu cantar con gran coita d’amor” (*A* 104 / *B* 212, vv. 1-2). Foi nesse “cantar” que o sujeito enunciou pela primeira vez os três nomes de mulher:

- 26 Direi-a ja ca ja ensandeci:
 27 Joana est’, ou Sancha, ou Maria
 28 a por que eu moiro e por que perdi
 29 o sén: e mais vos end’ora diria:
 30 Joan Coelho sabe que é ’ssi!³⁶

36 Por comodidade, passo a citar os textos em apreço pela edição monográfica *Les chansons de Pero Garcia Burgalés* (Blasco 1984), alterando apenas a grafia de algumas palavras. Na edição, a cantiga tem o nº VIII e os versos transcritos estão na p. 100.

Fixando a atenção apenas nestes versos, notemos, por um lado, que, antes de pronunciar os três nomes, o sujeito declara que vai dizer quem é a dona responsável pela coita mortal que está a sofrer e atribui essa declaração ao facto de ter ensandecido (“darei-a ja ca ja ensandeci”). (Aliás, preparando a surpreendente revelação e antecipando a justificação, o poeta anunciara na cantiga *Ay eu coitad’! e por que vi* que, “se perder o sén, direi-o [o *ben* que quer à *senhor*] con mingua de sén” (Blasco 1984: VI, vv. 26-27) e na cantiga *Se eu soubesse u eu primeiro vi* declara-se já “desjugado”, sem “niun sén, nen sentido”, (Blasco 1984: VII, vv. 11-12). Ora, o enunciado performativo (*darei-a*) só parcialmente encontra realização no que vem a seguir: dizendo, não um, mas três nomes (significativamente ligados por uma conjunção alternativa³⁷), o poeta inicia um discurso irónico na forma da *simulatio*, que irá depois amplificar no breve, mas compacto, ciclo das três cantigas que constituem a sequência *A* 104, 105 e 106 = *B* 212, 213 e 214-215 (Blasco 1984: XXVI, XXVII e XXVIII).

Reparemos, por outro lado, que, além de irónico quanto à sua realização, o enunciado performativo resulta desprovido de pertinência quanto à sua ligação com o resto da cantiga. Com efeito, nem o enunciado mais próximo (os versos 22 a 25), nem o conteúdo das estrofes I, II e III (a partir do *incipit*, exclamativo, que introduz o tema tópico do sofrimento do sujeito causado pelo afastamento da amada, as estrofes desenvolvem motivos igualmente tópicos: desejando ver a *senhor*, o sujeito queria ir ao lugar para onde ela partiu, embora amaldiçoe o dia em que a viu pela primeira vez, porque aí começou o seu *mal*; não podendo vê-la, pede a Deus que lhe conceda a morte libertadora), fariam prever o epílogo contido nos versos atrás citados. A ruptura semântica abruptamente produzida na última estrofe, com declaração do sujeito (*darei-a*) e acentuada na fiinda, com a enigmática invocação do testemunho de *Johan Coelho* sobre o que o sujeito disse e não disse, divide assim o texto em duas partes desiguais, contrapondo o conteúdo tópico e o tom patético da primeira (constituída pelas estrofes I, II, III e IV até ao v. 25) à inesperada infracção temática e ao tom irónico da segunda parte, que tem início no v. 26 e se conclui na fiinda. Mas, se

37 Cumpre notar que na lição de *B*, o verso 27 oferece uma coordenação aditiva “Joana est e Sancha e Maria”. A lição de *A*, adoptada por P. Blasco, tem a seu favor, não só a antiguidade do testemunho, mas também a coerência textual: falando de três mulheres, aquela que o sujeito nomeia não pode ser “Joana e Sancha e Maria”. No único caso em que os três nomes surgem ligados pela conjunção aditiva, o sujeito declara que *dixe*, isto é, pronunciou os três nomes: “Joana dix’ eu, Sancha e Maria”.

os versos finais não possuem uma relação semântica com o tema da cantiga, a ênfase que os caracteriza aponta para a sua função de núcleo gerador de todo o ciclo construído em torno dos três nomes.

Já Valeria Bertolucci (1999: 50) observou que a insistência com que o poeta finge revelar o nome da *senhor* repetindo os nomes Joana, Sancha e Maria (em oito versos, distribuídos por quatro textos) se configura como uma ironia do *celar*. Fingindo contrariar a obrigação de *celar* o nome da dama e, simultaneamente, impedindo a sua total identificação, Pero Garcia propõe ao leitor de hoje um “enigma”, despertando nele o desejo de adivinhar se a dona inspiradora do seu canto é Joana, se é Sancha ou se é Maria. Reparemos então, antes de mais, na ordem da sucessão dos nomes. *Maria* é o último, provavelmente apenas por motivos de rima: basta consultar o rimário do *Cancioneiro da Ajuda* (Víñez 1989: 108-110), para vermos que a rima -IA é bastante frequente nos poetas deste cancionero (269 casos), aparecendo MARIA como termo rimante em 20 cantigas; pelo contrário, as rimas -ANCHA e -ANA não existem no *Cancioneiro da Ajuda*, como não existem nas *Cantigas de Santa Maria* (Betti 1997)³⁸. Mas, independentemente de razões de ordem rimática, Pero Garcia Buralês pode ter colocado em último lugar o nome da sua *senhor* com uma intenção desviadora: tendo dito, primeiro, dois nomes falsos, para enganar os ouvintes, guardaria para o fim o verdadeiro, *Maria*. Ou o verdadeiro será, antes, o que foi pronunciado em primeiro lugar? Nesse caso, poder-se-á entender que a loucura (a perda do *sén*) levou o poeta a verbalizar o nome que tinha na mente, *Joana*, tentando, depois, confundir o auditório com a alternativa de dois nomes falsos. Confesso que esta segunda hipótese me parece mais lógica.

É claro que escolher entre os três nomes pode afigurar-se exercício estéril: afinal, em tanta abstracção, numa poética que nem sequer recorre ao *senhal*, a *senhor* da cantiga de amor galego-portuguesa é, por natureza, inominada e, quando o poeta a nomeia, aflora inevitável a suspeita de que o registo não seja estritamente amoroso, mas irónico-jocoso³⁹, e de ironia é, como já foi apontado, o tom das cantigas de Joana, Sancha e Maria. Só por jogo o sujeito lírico enuncia

38 A consulta dos índices de rimas das edições monográficas leva-me a concluir que a rima -ANCHA não foi usada pelos poetas da lírica galego-portuguesa; quanto à rima -ANA, aparece em algumas cantigas de amigo e numa cantiga de escárnio de Estevan da Guarda, *Pois que te preças d'aver sen comprido*, vv. 5-6 (engana: oufana).

39 Caso de *dona Leonor* de Roy Paez de Ribela, de *dona Elvira* do anónimo autor de *Pois non ei de dona Ivira* (A 62), de *Sancha Garcia* de Afonso Paez de Braga, de *dona Joana* de Pero Vivieaz ou de *Guiomar Afonso Gata* de Roy Queymado.

mais de um nome feminino para dizer quem é a dona por quem morre de amor. E como jogo deverão ser entendidos também os dois versos da fiinda da cantiga *Que alongad'eu ando d'u iria*, em que, enigmaticamente, o sujeito declara que “mais diria” (diria qual dos nomes é o verdadeiro? Ou diria o quê?), acrescentando outra frase ainda mais enigmática – “Johan Coelho sabe que é 'ssi” –, com a qual, citando um trovador-amante conhecido dos ouvintes, invoca o seu testemunho (para certificar o que disse imediatamente atrás, isto é, que *mais diria...* se...? ou para lembrar uma situação extra-textual, que poderia ser a experiência pessoal do ‘colega’⁴⁰). E o jogo irónico em torno do *celar* conclui-se de forma lógica na última cantiga do ciclo, *Que muitos que mi andan preguntando*, com a entrada em cena dos *preguntadores*: note-se como as exclamações e interrogações retóricas, que aparentemente denotam o insofrimento do sujeito perante a curiosidade dos que querem saber “se [a dona] é Joana, se Sancha, se quem? / se Maria”, confluem no irónico epifonema da fiinda:

Mai'lo que vai tal pergunta fazer
Deu'lo leixe molher gran ben querer
E que ar seja d'outre preguntado!⁴¹

5.

Em todo o caso, talvez o ‘enigma’ proposto pelo trovador fosse desvendável no ambiente em que actuava.

Reportando-se a esse ambiente e apoiando a sua conjectura nas relações poéticas entre Pero Garcia Burgalês e Johan Soarez Coelho, atestadas pelos versos finais da cantiga *Que alongad'eu ando d'u iria*, Carolina Michaëlis aventou a possibilidade de Pero Garcia ter nomeado as três filhas de Johan Soarez Coelho, mas logo abandonou a ideia, porque só o nome *Maria* coincidia com o de uma das filhas do vassalo de Afonso III (Michaëlis 1896)⁴².

Modernamente, a decifração foi tentada por Vicente Beltrán (1998), a propósito de um outro ‘enigma’ mais famoso, o da *ama* de Johan Soarez Coelho,

40 Esta é a interpretação de Â. Correia (2001: 172): “Joam Soares Coelho sabe (porque o experimentou) que a loucura do amor pode conduzir à revelação da identidade da «senhor»”.

41 Blasco 1984: XXVIII vv. 32-34. Sobre os “preguntadores” que nem sempre se identificam com os maldizentes (*cousidores*, *miscradores*), ver Brea 1992.

42 A referência tem como base a trad. portuguesa (Michaëlis 2004: 72, nota 154).

que, desde Carolina Michaëlis⁴³, tem suscitado o interesse de vários estudiosos, uma vez que o chamado “ciclo da ama” envolve uma meia dúzia de trovadores galego-portugueses⁴⁴. Interpretando o último verso da cantiga VIII de Pero Garcia Buralês, “Johan Coelho sabe que é 'ssi”, como uma alusão a Johan Soarez Coelho e ao chamado “processo da ama”, Beltrán entendeu que, com o nome *Maria*, o Buralês estaria a referir-se à inspiradora das cantigas do trovador português, uma *ama* real, identificável com dona *Maria* Miguéis, ama do rei dom Denis (Beltrán 1998: 25-31)⁴⁵ e que *Joana* deveria ser “a ùa das tres” por quem o trovador de Burgos morria de amor: não uma *Joana* qualquer, mas, ainda segundo o mesmo estudioso, a rainha dona *Joana* de Ponthieu, segunda mulher de Fernando III, o Santo, a quem o trovador teria dedicado também a cantiga *Ay Deus! que grave coyta de sofrer!* (Blasco 1984: XXXV), cujo refrão, como já Carolina Michaëlis observara, admite duas leituras – “porque se foy a Rainha franca” ou “porque se foy a Rainh'a França” –, ambas passíveis de ser interpretadas como uma alusão à Rainha dona Joana, viúva de Fernando III (com a primeira leitura, o poeta referir-se-ia à nacionalidade de D. Joana, que era realmente francesa; com a segunda, evocaria a partida da Rainha, talvez já viúva, no seu regresso a França) (Beltrán 1998: 29 e n. 81)⁴⁶.

A hipótese é aliciante. Dona Joana de Ponthieu não é personagem desconhecida na lírica galego-portuguesa. Vicente Beltrán não deixa de invocar o testemunho do trovador Gonçalo Anes do Vinhal, autor de duas curiosas cantigas aparentemente de *amigo*, mas recolhidas no sector *escarnho*, encabeçadas por rubricas explicativas pelas quais ficamos a saber que Gonçalo Anes fez estas cantigas “a don Anrique en nome da rainha dona Joana, sa madrastra, porque dizian

43 Cf. nota 42.

44 Entre os estudos sobre o “ciclo da ama” posteriores a C. Michaëlis, merecem destaque, além do artigo de Beltrán (1998), os de Y. F. Vieira (1983, 1997 e 2004), e os de Â. Correia (1996a e 2001).

45 A esta identificação se opõe a proposta apresentada por Â. Correia na sua tese de doutoramento (2001: 129-201): para esta autora, a *ama* deverá ser dona Urraca Guterres Mocha. Sobre as duas hipóteses de identificação, ver agora a límpida síntese e as observações críticas de Y. F. Vieira (2004: 84-96).

46 Note-se que, no refrão da cantiga nº XXXV da edição de Blasco (CA: 408), também C. Michaëlis 1920: s.v. *franco*, admitira a probabilidade de uma alusão à rainha D. Joana de Ponthieu (Vieira 2004: 72), mas, em seu entender, a leitura “porque se foy a Rainh'a França”, paleografica e semanticamente admissível, originaria uma assonância, pouco provável numa cantiga de amor de Pero Garcia Buralês.

que era seu entendedor...”⁴⁷. Só que, enquanto para estes textos dispomos da referência inequívoca a D. Joana, madrastra do infante D. Henrique e de Afonso X, fornecida pelas rubricas, no texto de Pero Garcia Burgalês, o nome “Rainha franca” apenas justifica uma conjectura sobre a identidade dessa rainha cuja partida provoca no trovador uma *coita* mortal, podendo a rainha ser, de facto, D. Joana de Ponthieu, mas não ser ela a inspiradora da cantiga de Pero Garcia.

Significa isto que o ‘enigma’ criado pela enunciação da tríade Joana, Sancha e Maria continuará a desafiar a aptidão interpretativa do leitor das cantigas de amor de Pero Garcia Burgalês, nas quais, aliás, ambiguidades de vários tipos (lexicais, semânticas, sintácticas e até rítmicas), dificultando o acesso imediato à compreensão de alguns versos⁴⁸, sugerem a necessidade de análises mais atentas e requintadas.

6.

A concluir, regressarei a Dante (admitindo, naturalmente, que a associação possa causar perplexidade, vistas as diferenças a nível cronológico, ideológico-cultural e poético que separam um trovador galego-português do ‘divino’ autor da *Commedia*). É que, tal como o número *três* repetidamente usado nas cantigas do ciclo de Joana, Sancha e Maria sugeriu a Colocci a desajustada, mas significativa, nota “triplici correctus amore” e, provavelmente, acordou na sua memória literária a lembrança da canção de Dante *Tre donne intorno al cor mi son venute*, também a dissimulação do nome da amada entre outros nomes femininos poderá trazer à lembrança a “*donna dello schermo*” da *Vita Nuova*⁴⁹ e sobretudo a astúcia que Dante inventou para “recordar” o nome da sua amada Beatriz, compondo um

47 As rubricas, das quais se transcreve apenas a informação que aqui interessa, precedem, apenas em V, as cantigas *Amigas, eu oi dizer* (B 1390 / V 999) e *Sei eu, donas, que deitad’ é d’ aqui* (V 1008).

48 Entre os quais referirei os versos finais da III estrofe da cantiga nº XXVIII, cuja leitura e interpretação, tanto na edição de C. Michaëlis (CA: 220) como na de P. Blasco, me suscitam dúvidas.

49 É no capítulo V da *Vita Nuova* que Dante conta como, querendo manter secreto o seu amor por Beatriz, finge estar apaixonado por uma formosa dama que, um dia, se encontrava na linha que unia o olhar da “gentilíssima Beatriz” ao seu: a esta dama passou Dante a chamar *schermo* (literalmente: “escudo”). Cf. Robertis (1980: 46-48). A referência ao motivo da “*donna dello schermo*” a propósito das cantigas de Joana, Sancha, Maria encontra-se já em G. Tavani (1983: 51).

poema em que enumerava uma sequência de nomes de mulheres, entre os quais o de Beatriz ocupava o nono lugar⁵⁰.

É claro que, com esta aproximação, à qual se poderia acrescentar outra coincidência curiosa – no capítulo XXIV da *Vita Nuova*, juntamente com a “mirabile” Beatriz, Dante cita a amada do seu amigo Guido Cavalcanti, cujo nome é *Joana* –, não pretendo trazer qualquer “novidade” que contribua para a interpretação do “cancioneiro” amoroso do Buralês. Espero, sim, que o presente estudo, de âmbito muito restrito, venha suscitar um amplo comentário ao conjunto das trinta e seis cantigas de amor de um “autor que se situa no topo da investigação temático-estilística da poesia galego-portuguesa”⁵¹.

De facto, Pero Garcia Buralês afasta-se deliberadamente da temática convencional, não só nos textos construídos à volta dos nomes Joana, Sancha e Maria, com os quais revela / oculta o nome da amada, ou na cantiga da *Rainha franca*, cujo refrão talvez aluda à rainha Joana de Ponthieu, mas também na cantiga *Se eu a Deus algun mal mereci* (Blasco 1984: XXII), em que introduz um motivo menos consuetudo: a morte da amada e a blasfema responsabilização de Deus por esta morte. Deste texto ‘subversivo’ parte um outro breve ciclo temático que ostensivamente se destaca no conjunto das cantigas de amor, quer pelo conteúdo, quer pelo estilo: o lamento pela morte da amada torna-se ocasião para um discurso sacrílego que atinge a sua maior virulência nas cantigas *Ja eu non ey oymais por que temer* (Blasco 1984: XXXIV) e *Nunca Deus quis nulha cousa gram ben* (Blasco 1984: XXXVI) e que faz do Buralês um dos praticantes da “retórica da impiedade” (Beltrán 1997)⁵², frequente em textos pertencentes ao

50 Robertis 1980: 48-49: “E presi li nomi di sessanta le più belle donne de la cittade [...], e compuosi una pistola sotto forma di serventese [...] componendola, maravigliosamente addivenne [...] che in alcuno altro numero non sofferse lo nome de la mia donna stare, se non in su lo nove, tra li nomi di queste donne.” (“Tomei os nomes de sessenta das mais belas damas da cidade [...], e compus uma epístola em forma de sirventês [...] ao compô-la, aconteceu maravilhosamente que em nenhum outro número quis o nome da minha dona estar senão no número nove, entre os nomes dessas damas”).

Note-se que o número *nove*, recorrente na *Vita Nuova*, desde o primeiro capítulo, foi escolhido por Dante por causa dos seus simbólicos valores, entre os quais o de 9 ser igual a 3 x 3, número de perfeição.

51 Palavras de E. Finazzi-Agrò no *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (Lanciani/Tavani 1993: 542).

52 As irreverências, sacrilégios e blasfêmias contidas nestas três cantigas foram já comentadas por P. Blasco (1984: 22-34), que nelas viu um argumento para defender a tese de que o trovador seria judeu. A textos satíricos de vários autores, incluindo o nosso, que participam do mesmo tom irreverente, dedicou G. Gouiran uma análise de tipo comparatista (1993).

género *pranto*⁵³. Paralelamente, o conjunto das cantigas de amor de Pero Garcia Burgalês oferece uma riqueza e variedade de recursos retóricos e métrico-rimáticos que não teve, na mais recente edição crítica dos seus textos, uma análise que evidenciasse a capacidade inventiva do trovador⁵⁴.

53 Considerando que o motivo da morte da amada unifica estes três textos, poderemos acrescentar-lhes a cantiga nº XXIX, *Ora vej' eu que xe pode fazer*, na qual Pero Garcia, depois de lamentar a morte da “tan bõa dona” que amava, canta “outra molher” de quem está agora enamorado. Sobre o motivo da morte da amada, ver Bertolucci 2001.

54 No estudo introdutório, P. Blasco concentrou a sua atenção sobretudo na defesa da hipotética origem hebraica de Pero Garcia Burgalês; quanto aos textos, o comentário não permite avaliar suficientemente a arte do trovador.

XXI

**Correcções ao texto de três cantigas
d'escarnh'e mal dizer:
*fiz arento - podros ode - poyar***

2006

1. *fiz arento*

A primeira proposta de correcção concerne ao texto “-*Pedr'Amigo, quer'ora ùa ren*” (*Ind*: 64, 22), uma tenção entre Johan Baveca e Pedr'Amigo que, pelo conteúdo, constitui um dos raros exemplos de *partimen* na lírica galego-portuguesa¹.

Conservada nos dois apógrafos italianos (*B 1221/V 826*), a disputa poética em apreço, depois de editada diplomaticamente por Monaci e por Machado nas edições dos cancioneiros relatores (Monaci 1875a: 284, sob a rubrica *Pedren Solaz*; Paxeco/Machado 1949-1964: 333-335), foi objecto de várias leituras críticas: nas edições monográficas dos poetas intervenientes (Marroni 1968; Zilli 1977: 85-87), nas edições de todo o *corpus* das cantigas d'escarnh'e mal dizer² e ainda num cuidadoso estudo e edição de todas as tenções galego-portuguesas (Silva 1993: 200-201).

A interpretação global do longo debate (seis estrofes de oito versos e duas fiindas de quatro) não levanta problemas, embora nem todos os elementos da substância semântica tenham suscitado entendimento concorde, quer dos editores do texto, quer dos antologadores que o incluem (Alvar/Beltrán 1985: 213-215; Jensen 1992: 386)³.

Uma das dificuldades textuais, para a qual pretendo oferecer uma solução aceitável, situa-se na primeira fiinda, vv. 50-51, que os manuscritos transmitem como segue:

-
- 1 Sobre o *partimen* na lírica galego-portuguesa, ver P. Lorenzo, *Partimen* (Lanciani/Tavani 1993: 512-13), além do capítulo dedicado à tenção (Lanciani/Tavani 1998: 144-158 [148-153]).
 - 2 Anterior às eds. monográficas citadas, a 1ª edição das *Cantigas d'escarnho e de mal dizer* pelo Prof. R. Lapa teve uma 2ª edição rev. e acr. em 1970 e uma reprodução, algo discutível, pelas Edições João Sá da Costa, Lisboa 1996; deste século é a edição de G. Videira Lopes (2002).
 - 3 Ver também a interpretação de C. F. Blanco Valdés (1991). As componentes temáticas e o tom do diálogo mereceram um atento comentário por parte de G. Lanciani (1995: I, 121-22).

B, fl. 260 aCa o \bar{q} ouro sseru enô al
Diz arento ssemelha desy*V*, fl. 130 dca o \bar{q} ouro sseru eno al
dizarento ssemelha desy

O confronto entre os dois testemunhos mostra que, à parte a marcação do início de versos com maiúscula em *B*, conforme o hábito do copista que opera neste sector⁴, há apenas duas variantes que deverão ser registadas: v. 50 *B* enô (= e non) *V* eno (sem sinal de nasalidade sobre o *o*); v. 51 *B* Diz arento (duas palavras nitidamente separadas) *V* dizarento.

Se excluirmos a leitura de Ferreira da Silva (“diz a cento sén el á des i” com a interpretação ‘diz toda a gente que nisso mostra discernimento’) (1993: 203, nota aos vv. 50-51), as leituras críticas propostas pelos restantes editores podem ser reconduzidas a duas:

LAPA: 301, nº 196

MARRONI 1968: 284

50 ca o que [o] ouro serv'e non al, ca o que ouro sserv[e] e non al,
51 o avarento semelha des i; dizarento * ssemelha des y;

Como se vê, relativamente ao v. 50, as divergências que separaram as duas leituras em confronto consistem apenas na solução encontrada para corrigir a hipometria da lição manuscrita; é no v. 51 que as duas leituras divergem radicalmente, tendo Marroni optado por conservar a lição manuscrita de *V* *dizarento*, enquanto Lapa introduz uma emenda, *avarento* por *dizarento*. A emenda de Lapa, já anteriormente em Braga (1878: 155-56), foi adoptada por G. Videira Lopes (2002: 206) e acolhida também no *Corpus* da lírica profana publicado pelo Centro “Ramón Piñeiro” (Brea 1996: I, 426). Pelo contrário, as antologias de Alvar/Beltrán e de Jensen preferiram a leitura de Marroni (substancialmente aderente à transcrição de Machado) com uma pequena alteração introduzida por Zilli (1977: 87)⁵.

Conservar ou conjecturar tem a sua consequência na interpretação. Com a conjectura *o avarento*, Lapa interpreta os dois versos: “a dona que se interessa por homem de grande riqueza e despreza o bom servidor, por ser pobre, é tal

4 Trata-se do copista que A. Ferrari (1979: 62-67) designou com a letra **a**.

5 Para corrigir a hipometria do v. 51, antepõe a *dizarento* o artigo masculino.

como o avarento”⁶ e G. Videira Lopes comenta: “João Baveca refere-se ao que é incapaz de amor desinteressado”. Conservando a lição manuscrita *dizarento* e interpretando-a como variante de um *dizerento* formado sobre o verbo *dizer*, G. Marroni declara: “Il significato sarà ‘chiacchierone’” e C. Zilli, dando a *dizarento* o significado de ‘impostore’, traduz: “chi è asservito all’oro e a nient’altro, somiglia, di conseguenza, all’impostore.”, sendo seguido por Alvar/Beltrán “el que sirve al oro y a nada más, se parece al impostor” e por Jensen “he who is the slave of gold and nothing else, resembles the impostor as a result”.

Confesso que nenhuma destas interpretações me parece dotada de qualquer congruência, nem com as anteriores falas de Johan Baveca, nem com o contexto mais próximo, isto é, com as sentenciosas declarações de Pedr’Amigo na estrofe VI e na segunda fiinda.

Creio que nos versos 50-51 Johan Baveca recorre a uma metáfora retoricamente eficaz para reafirmar o que dissera já na estrofe V, versos 33-35:

..... rafeç’ome non vi
perder per mui bõa dona servir,
mais vi-lh’o sempre loar e gracir

ou seja: ‘não vi o vilão perder por servir uma dama de alta linhagem, mas vi sempre louvarem-lhe e agradecerem-lhe o seu serviço [de amor]’⁷. Ora, como na estrofe VI Pedr’Amigo contraria esta constatação, afirmando que o vilão que “serve” uma dama nobre e não uma mulher da sua classe erra tanto mais quanto mais alta é a condição da “senhor” (vv. 45-48), Johan Baveca retoma a opinião anteriormente enunciada, recorrendo à abreviação por meio de dois vocábulos de valor metafórico:

ca o que ouro serv’ e non al
fiz arento semelha des i.

6 De notar que, referidos à *dona*, os vv. 50-51 não têm sentido.

7 A minha interpretação do v. 35 afasta-se da que se depreende da tradução de Zilli (“non ho visto uomo di umile condizione ritrovarsi danneggiato per aver servito una nobildonna, ma l’ho visto sempre, verso di quella, disposto alla lode e alla gratitudine”) seguida por Alvar/Beltrán e Jensen.

ou seja: ‘o que ama uma dama nobre (*o ouro*) e não outra dona qualquer torna-se por esse motivo semelhante à prata de lei (*fiz arento*)’. Uma leitura que, a meu ver, explica perfeitamente a contra-resposta de Pedr^o Amigo nos vv. 54-55:

.....ouro serv^oatal
que nunca pode valer mais per i;

isto é: ‘o vilão (*atal*) que «serve» dona de alta linhagem (*ouro*) nunca poderá, por esse facto, valer mais do que vale (= torna-se valioso como a prata de lei)’.

Coerente com o sentido, a leitura *fiz arento*, que aqui proponho baseando-me na lição de *B*, *Diz arento*, com uma intervenção mínima que consiste na correcção de *diz* em *fiz*⁸, torna-se ainda mais plausível quando inserimos as palavras de Johan Baveca numa tradição literária que, da lírica provençal às *Cantigas de Santa Maria* e a Gil Vicente (para citarmos apenas exemplos respigados de forma não sistemática), associa *aur* e *argens*, *ouro* e *arento* (com as variantes *arente*, *argen*, *argent* no galego-português): “d’aquel es *l’aur* e *l’argenz* / qe-n fai dos e cortz e guerra” em Guillem Augier Novella (*BdT*: 205, 6, v. 5; Calzolari 1986: 199); “Richarz metra a muis e a sestiers / *aur* e *argen*” no sirventes de Bertran de Born (*BdT*: 80, 25, v. 6; Gouiran 1985: II, 652); “a sortelha *d’ouro fin*, ca non *d’arente*” nas *Cantigas de Santa Maria*, 369, v. 49 (Mettmann 1959-1972: III, 293); “arrena tu do *argem* / que me vem a dar tormento, / porque hum soo contentamento / val quanto *ouro* Deos tem” em Gil Vicente, *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*, vv. 172-175 (Pimpão 1941: 46)⁹.

E assim como a leitura *arento* encontra a sua legitimidade na lição concorde dos manuscritos, estando o seu uso e significado suficientemente atestados por dicionários e glossários¹⁰, também a leitura *fiz*, cuja restituição crítica, como

8 A explicação do erro – troca de F maiúsculo por D –, que deve remontar ao antecedente comum de *B* e *V*, não parece difícil: basta ter presente as três grafias do F maiúsculo que, na série de antigas capitais oferecidas pelo *Dizionario di Abbreviature latine ed italiane* de A. Cappelli (1973: 133), se encontram em 2^a, 5^a e 8^a posição, para percebermos como bastaria que a parte inferior da haste vertical, após o traço horizontal, estivesse total ou parcialmente apagada, para um F maiúsculo se transformar num D maiúsculo como o que vemos em *B*.

9 O exemplo faz parte das atestações de *argém* fornecidas por Fiúza (1962-1966: s.v. I, 566).

10 J. P. Machado 1967: I, s.v. *arento*, *arente*, *argém*; Corominas/Pascual 1984-1991: I, 329 e 331, s.v. *argento* e *arizenzo*: referindo-se ao gal.-port. *arento*, *arente*, Corominas cita precisamente o texto do *Cancioneiro da Vaticana* 826, v. 52 [sic por 51], que é a nossa tenção, e considera as duas formas como representantes populares de ARGENTUM (Mettmann 1959-1972: IV, 27, s.v. *arento*, *arente* e *argen*, *argente*).

vimos, não suscita dificuldades ecdóticas¹¹, devolve ao texto um sintagma, *fiz arento*, não apenas aceitável do ponto de vista semântico (*fiz / fis* < latim FIDUS, através do provençal *fis, fiz*¹², tem aqui o significado de 'verdadeiro, seguro'), mas também assinalável do ponto de vista literário pela semelhança com a comparação provençal *fis com us argens* usada por Bertran de Born (*BdT*: 80, 21, v. 50; Gouiran 1985: I, 330).

2. *podros ode*

O texto que a seguir vou abordar para discutir a fixação crítica de um dos seus versos mais problemáticos é uma daquelas cantigas de citação obrigatória em qualquer estudo sobre o género *escarnh'e mal dizer*, por constituir o exemplo mais brilhante da prática da *interpretatio nominis* escarninha na lírica galego-portuguesa. Trata-se da cantiga *Conhocedes a donzela* (*Ind*: 9, 2) do trovador D. Afonso Sanchez, filho bastardo do rei D. Denis.

Dela me ocupei já num estudo (inérito) com o título “Noms parlants dans la poésie lyrique galégo-portugaise”¹³, no qual propus uma interpretação etimológica para os nomes próprios da donzela que, em solteira, tinha o nome *Dona Biringela*, depois de casar, passou a ser chamada *Dona Maria*, tendo sucessivamente adquirido mais três nomes (*Dona Ousenda*, *Dona Gondrode* e *Dona Gontinha*) relacionados com as suas prestações sexuais.

Tendo então evidenciado alguns dos problemas que o estabelecimento crítico do texto ainda suscitava, reservei a sua discussão para outra oportunidade.

A poesia de Afonso Sanchez contava, em 1997, com duas edições críticas¹⁴: a de C. Michaëlis (1905: 707-708), que, além de oferecer algumas leituras incorrectas, omite três versos inteiros da terceira estrofe¹⁵, e a de Lapa (Lapa: 108, nº 63), que permite o acesso a um texto completo e compreensível, mas

11 Cfr. nota 8. Quanto à grafia, a variante *fiz* alterna com *fis*; embora esta seja a mais frequente em *B* e *V*, encontramos a grafia *fiz*, por ex., em *B* 1106 / *V* 687, v. 13, em *B* 990 / *V* 578, v. 20 e em *B* 1315 / *V* 920, v. 32.

12 O provençal *fis*, *fiz* talvez derive de um cruzamento de FIDUS com FINIS (Calzolari 1986: 112).

13 Comunicação apresentada ao colóquio *Anthroponymie et Imaginaire dans l'Europe Médiévale* (Paris, 20-21 mars 1997), do qual não foram publicadas actas. [*N. dos eds.*: Veja-se § XXIX: 580-585 e 590-591].

14 A edição de Paxeco/Machado (1949-1964: II, 227-229) é um compromisso entre transcrição diplomática e restituição conjectural [§ XXIII: 465-466 e 475-476].

15 Michaëlis baseava-se apenas no testemunho de *V*, pelo que preferiu renunciar a restituir o texto dos vv. 18-20, declarando: “A terceira estrofe, com as suas rimas ricas mas talvez

à custa de leituras conjecturais nem sempre paleograficamente admissíveis. Já neste século, quase contemporaneamente, vieram à luz duas edições monográficas do trovador, a de M. Arbor Aldea (2001: 220-221) (cuja novidade, relativamente à nossa cantiga, consiste em ler *dona Charia* onde todos leram *dona Maria*, tomando por boa a lição de *B charia*, à qual corresponde *chana* em *V*: manda a prudência que desconfiemos desta suposta *difficilior*, pois o confronto com outros casos de transcrição errónea de *ch* por *m*¹⁶ sugere que *charia* seja corruptela de *Maria*¹⁷) e a de N. Longo (2002: 124-125), completando-se a bagagem editorial com a mais recente edição das *Cantigas de escárnio* por G. Videira Lopes já atrás referida (2002: 468-469). Poderemos então dizer que a restituição do texto *Conhocedes a donzela* à sua letra e ao seu significado é agora satisfatória? Longe disso: o por fazer é ainda árduo e julgo apenas possível ir iluminando alguns pontos obscuros.

Com esse intento, decidi regressar à materialidade da cantiga para esclarecer, mediante uma leitura conjectural diferente das que até hoje foram oferecidas pelos editores, um dos versos mais espinhosos, precisamente o v. 18 (um dos que D. Carolina suprimiu na sua edição), que nos dois cancioneiros se apresenta como segue:

B 415 hũu homẽ ã podeo ode
V [26] huũ homẽ ã podeo ode

Como se vê, a concordância dos dois manuscritos é total. Mas a lição por eles transmitida revela-se incompreensível e isso explica que as propostas de reconstrução crítica sejam tão diversas:

BRAGA	hum homem a que acode
MACHADO	huum homem que oo De[mo] pode

grosseiras, está demasiadamente corrompida para que pudesse atrever-me a restabelecê-la, sem uma olhada no CB" (Michäelis 2004: 514).

16 Cfr. *B* 1584 / *V* 1116, v. 5 *chon pis ler* por *Monpisler* ; *V* 782, v. 9 *cheu* onde *B* 1176 tem *meu*; *B* 460, v. 4 *chilia*, correctamente escrito *Mília* em todos os outros versos do refrão; *B* 481 / *V* 64, v. 13 *chari ayras* por *Mari'Airas*.

17 Para compreender a confusão entre *m* e *ch*, veja-se o *Dizionario* de Cappelli (1973: 51-52 e 208-209).

LAPA	un ome que fede a bode ¹⁸
ARBOR ALDEA	uu home que -ode
LONGO	hum homem qu' [a]o de[mo] [ac]ode
VIDEIRA LOPES	um homem que por defrode

Passando por cima da conjectura de Braga (com introdução da preposição *a* entre *homem e que*), vemos que as dificuldades se concentram na segunda parte do verso, concretamente nas lições *podeo e ode*.

Começemos então por *ode*, nitidamente separado, em ambos os manuscritos, do obscuro vocábulo ou nexos de vocábulos que o precede.

Considerado por todos os editores como simples terminação rimática, em que *o* seria a vogal tónica de uma palavra deficientemente transcrita nos códices¹⁹ (que, para Braga e Longo poderia ser *acode*; para Machado *pode*; para Lapa *bode* ou *fode* ou *sacode* e para Videira Lopes *defrode*), *ode* é, a meu ver, um vocábulo perfeitamente autónomo e inteligível que deverá ser entendido como terceira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo *oder* – um verbo que Mettmann regista no *Glossário* da sua edição das *Cantigas de Santa Maria*, com as formas *odeu*, *odeito* (em duas cantigas), *odede* e o significado de ‘atar, ligar’ e que, no *Diccionario* de Corominas/Pascual (1984-1991: IV, 263-265), é objecto de um extenso artigo, com atestações medievais do verbo e modernas, no galego, do substantivo *ódega*.

Quanto às abonações medievais de *oder*, Corominas oferece apenas os exemplos fornecidos por Mettmann, declarando não conhecer outra documentação galega nem portuguesa; no que concerne à etimologia e ao significado, as suas informações permitem-nos esclarecer melhor o sentido que o verbo pode assumir no verso de Afonso Sanchez. Supondo uma base *OBDERE* “que en la forma coincide con el lat. *obdĕre* ‘cerrar’”, Corominas explica a passagem *obdĕre* > *oder* como resultado normal, no galego-português, do grupo consonântico -BD- e admite o verbo latino como um étimo não inverosímil, por se tratar de lema conhecido (usado por Ovídio e Apuleio no sentido de ‘encerrar, fechar’ e por Séneca e Floro na acepção de ‘pôr diante como obstáculo’). Mas, à vista dos exemplos tirados das *Cantigas de Santa Maria*, vê dificuldade em conciliar

18 Considerando a sua leitura “puramente conjectural”, Lapa sugere, em alternativa, outras soluções: *que rijo a fode*, *que a sacode*.

19 De notar que a transcrição de Arbor Aldea revela também essa crença.

o sentido do latim *obdĕre* com o do galego-português *oder* ‘atar, ligar’, acabando por chamar a atenção para os componentes de *obdere* – prefixo *ob* e raiz *de* (raiz que tem o valor de ‘atar’ atestado em grego e sânscrito) –, nos quais encontra uma possibilidade de obviar à discrepância semântica referida.

Creio que um cruzamento dos dois significados convém ao nosso caso. Antes, porém, de completar a justificação da leitura *ode*, é necessário afrontar a outra lição problemática: *podeo*.

Estaremos perante um nexu em que se escondem vestígios de mais de um vocábulo? Ou tratar-se-á de um vocábulo autónomo corrompido pela tradição? Não será *podeo* uma lição errónea por trás da qual teremos um substantivo com a função de complemento directo de *ode* (sendo o sujeito, naturalmente, *hun homen*)? Ora, que o sujeito seja “um homem” foi admitido por todos os editores: as divergências estão na caracterização desse homem.

Sem analisar exaustivamente as várias leituras atrás reproduzidas, vou apenas comentar as conjecturas que as sustentam. As reconstruções apoiadas numa hipotética forma do verbo “acudir” (cuja acção transita indirectamente para *homem* em Braga e para *o demo* em Longo) revelam-se pouco convincentes, quer do ponto de vista paleográfico, quer do ponto de vista semântico (com a repetição, estilisticamente pouco plausível, de um hipotético *demo* proposta por Longo); a leitura de Machado (em que surge pela primeira vez a conjectura *demo*, não sabemos se sujeito, se complemento de *pode*) resulta incompreensível; coerente com o contexto, a caracterização adjectiva proposta por Lapa (*que fede a bode* significaria ‘sensualão, cheio de cio’) resulta, porém, dificilmente sustentável, por excessiva manipulação da lição manuscrita; totalmente improvável, a conjectura de G. Videira Lopes (*podeo ode* seria corruptela de *por defrode*) afigura-se ainda mais ousada, não só pela desenvoltura com que passa por cima do dado textual²⁰, mas também pela facilidade com que admite o emprego de um adjectivo *defrode* (equivalente a ‘fraudulento’, segundo a editora) estranho a qualquer léxico real, que os dicionários e glossários não registam e que, além disso, revela escassa congruência com o sentido obsceno da estrofe.

Uma vez que as conjecturas de quase todos os editores se baseiam no pressuposto de que *podeo* é o resultado do aglutinamento de elementos de duas ou mesmo três palavras e que *ode* não passa de simples terminação rimática, façamos

20 Note-se que a lição concorde de *B* e *V* é *podeo*, não *po’deo*, como foi registado por G. Videira Lopes (2002: 590).

a hipótese contrária, isto é, consideremos as duas lições como dois vocábulos autónomos. Quanto a *ode*, não tenho dúvida de que se trata de um dado textual insuspeito, cujo sentido, que atrás deixei em suspenso, poderá relacionar-se com o do lexema precedente. Ora, apesar da aparência indecifrável que este lexema tem nos dois manuscritos, julgo possível encontrar um vocábulo graficamente próximo da lição *podeo* e semanticamente apropriado ao contexto. Perguntemo-nos: o que é que o *homem* referido no v. 18 poderia 'fechar' ou 'atar' ou 'ligar'? Não estará a acção de *oder* associada a um mister bem conhecido na época, como o de quem se ocupava da criação dos cavalos? Para amansar o cavalo jovem, o *Livro de Alveitaria* de Mestre Giraldo (Pereira 1909) ensina como deve ser *filhado*, *preso* e fechado no *estabro* (= estábulo), como deve ser amarrado ao *presevell*²¹ (= manjedoura) e como deve ser "de tal guisa *liado* que nom possa ir contra diante". Lembro que 'fechar' e 'ligar, atar' são semas ínsitos no verbo *oder*, o que me leva a conjecturar que em *podeo* se esconda um nome que designe o cavalo jovem, isto é, o potro. Teríamos assim, no protagonista da cena descrita na terceira estrofe, um homem que domestica potros – *hun homen que podros ode* – isto é, uma personagem socialmente inferior, cuja profissão acentuaria, por um lado, o escabroso da situação da "donzela" a quem o homem chama "Dona Gondrode" e conviria, por outro lado, ao tom irónico que percorre toda a cantiga.

Mas: *podros?* ou *potros?* Graficamente, a corruptela *podeo* sugere uma lição originária *podros*, sendo o erro *podeo* explicável por uma confusão entre a letra *r* e a letra *e*, por um lado, e entre o sinal tironiano 9 e a letra *o*²², por outro. Mas, para designar o cavalo novo, o léxico trovadoresco oferece apenas a forma *potro* (Lapa: 413, nº 276, v. 15), e essa é também a que encontramos na tradução galega da *Crónica Geral e Crónica de Castela* e em outros textos em prosa, desde os séculos XII-XIII (Lorenzo 1977: 1033, s.v. *potro*)²³, em alternância com a variante mais antiga *poldro*, documentada desde 1031 e usada ainda na época dos trovadores, por exemplo no *Livro dos bens de D. João de Portel* (Lorenzo 1977: 1033). Pelo contrário, a forma *podro* não aparece em nenhum dos documentos

21 Sobre este vocábulo, ver Michaëlis 1910 (recolhido em Michaëlis 1969: 191-429 [371-372]).

22 Erros documentados em *V: coeçõ por coraçõ, peaz por praz* (Monaci 1875a: XXVI); *uo* por *u9*, *todo* por *tod9* (Monaci 1875a: XXVIII).

23 Para a forma *potro*, Corominas cita um documento leonês de 939 (Corominas/Pascual 1984-1991: IV, 626).

citados, o que parece comprometer a plausibilidade da minha conjectura: lexema *difficilior*, *podros* seria um *hapax*.

Será então necessário renunciar a esta tentativa de restituir inteligibilidade ao v. 18 mediante uma correcção mínima, só porque tal emenda produz um vocábulo não documentado nos dicionários e glossários consultados? Para responder a esta questão, vou socorrer-me das reflexões feitas por Aurelio Roncaglia num iluminante estudo de 1998 intitulado precisamente “Corrections par hapax” (1994). Depois de ter estabelecido a distinção entre um *hapax* autêntico e aquilo que poderemos chamar “fantasma”, Roncaglia adverte que um *hapax* só será admissível, se permitir uma explicação etimológica satisfatória dentro do sistema linguístico a que pertence e, simultaneamente, uma interpretação coerente com o contexto verbal e situacional (1994: 991). Quanto à segunda condição, creio ter já evidenciado a coerência semântica da leitura “un homen que podros ode” (a sublinhar a congruência com o contexto “situacional”, será aliás oportuno ler o v. 20, em que o verbo *cerrar* parece orientar a decifração da forma do verbo *oder* no v. 18); atentemos agora na primeira condição, isto é, na possibilidade de explicação etimológica para o lexema *podros*.

Sobre o lema *potro*, diz Corominas que a sua origem é incerta, mas aceita que “la regularidad fonética conduce a admitir que el cast. *potro* procede de un tipo *PUTTRO- o *PUTRO-, seguramente prerromano” (Corominas/Pascual 1984-1991: IV, 626)²⁴. Mais adiante, porém, como se reflectisse sobre a invocada “regularidad fonética”, declara que “una base PUTRO-, igual a la conservada en indoiranio, habria dado **podro* y no *potro* en castellano y portugués” (1984-1991: IV, 627). *Podro* seria, portanto, o êxito natural de uma base PUTRO, com a sonorização do grupo TR intervocálico, como acontece em *matre* > *madre* ou *petra* > *pedra*. Ora, antes de referir esta dificuldade fonética, Corominas informara-nos de que, na documentação arcaica reunida por Menéndez Pidal “está también *podro* en 1189” (1984-1991: IV, 626): o que significa que a leitura *podros*, não só é susceptível de explicação etimológica, como também está atestada, passando, conseqüentemente, se a minha proposta de correcção for acolhida pela crítica, a ser um *hapax* apenas relativamente ao corpus lexical da poesia trovadoresca²⁵.

24 A discussão em torno desta etimologia prolonga-se pela página seguinte.

25 Como já foi assinalado por Longo (2002: 131), a leitura de Lapa introduzira no léxico da lírica profana galego-portuguesa um animal, o *bode*, não documentado por qualquer outra

Finalmente, para reforçar a lógica natural da leitura *podros ode*, será pertinente lembrar o provérbio recolhido no *Vocabulario de Refranes* de Correas “Ata corto y pienza largo, y harás de rocín caballo” (2000: 107), em que *atar* (ou seja, *oder*) e *rocín* (isto é, *podro*) se encontram associados.

3. *poyar*

A terceira correção que vou propor poderá parecer injustificada e vã, por recair sobre um lexema cuja leitura crítica não suscita dúvidas e cujo sentido resulta perfeitamente inteligível. A diminuir o grau de certeza quanto à correção da lição manuscrita há, porém, uma dificuldade vinda do lado da história da língua e da lógica do contexto situacional.

O texto é a tenção “-*Joan Soarez, non poss'eu estar*” (*Ind*: 75, 9), curioso debate que opõe dois trovadores, Johan Perez d'Avoyñ e Johan Soarez Coelho, que, além de pertencerem à mesma classe dos nobres e “letrados”, são também primos direitos. O vocábulo em causa, *boyar*, que no discurso assume, a meu ver, um valor de palavra-chave, aparece na segunda estrofe, na qual Johan Soarez responde à interpelação de Johan d'Avoyñ.

Por iniciativa de Johan d'Avoyñ, a disputa deveria versar sobre a arte de bem trovar, mas, usando de inegável habilidade, Johan Soarez desloca a discussão para o terreno de outra arte, a de acumular riquezas, em que o primo foi exímio. Analisemos então o discurso de Johan Soarez Coelho, começando por ler a estrofe na edição de Lapa:

- 8 – Joan d'Avoín, oí-vos ora loar
9 vosso trobar e muito m'en rii,
10 er dizede que sabedes boiar,
11 ca beno podedes dizer assi;
12 e que x' é vosso Toled' e Orgaz
13 e todo quanto se no mundo faz
14 ca per vós x' este, – dized[e]-[o] assi²⁶.

cantiga, com a sua consequente e indevida entrada no grupo das *animalhas* estudado por C. P. Martínez Pereiro (1996: 214-217).

26 Lapa: 344, nº 223. O texto é transmitido apenas pelo cancionero V (nº 1011 da edição de Monaci 1875a).

Em nota ao v. 10, o Editor regista a lição manuscrita *boyar* com a seguinte observação: “Mantemos a lição, que poderá significar ‘manter-se acima das flutuações políticas’; mas também pode ser que seja erro por *poiar* = subir, prosperar, medrar”.

Em meu entender, *poiar* deverá, de facto, ser a boa leitura, sendo *boyar* uma corruptela provavelmente originada pelo apagamento da perna do *p* e o consequente prolongamento da pequena haste superior, daí resultando um *b*. Duas razões me levam a concluir que a lição originária seria *poiar*:

1. *Boyar* não teria qualquer outra atestação, nem no corpus da lírica trovadoresca galego-portuguesa, nem no corpus dos textos em prosa. As atestações de *boiar* e *boia* fornecidas pelo *Dicionário etimológico* de Machado (1967: I, 442-43) remontam ao século XV e, embora no castelhano o derivado *boyante* apareça já por volta de 1350 no *Poema de Alfonso XI* e no *Cancioneiro de Baena*, como informa o *Diccionario crítico* de Corominas/Pascual (1984-1991: I, 646-47), no português as abonações registadas por Morais (1949-1959: I, 217) são todas posteriores: as mais antigas são tiradas das *Crónicas* de D. Pedro de Meneses e de D. Duarte de Meneses, nas quais encontramos os vocábulos *boiar* e *boiante* (Serra 1790-1824: II, 497 *boyante* e III, 285 *boiava*) – textos do século XV, portanto, ligados à expansão portuguesa²⁷. Ora, a nossa tenção deverá ter sido composta antes de 1279, uma vez que, pouco depois dessa data, terá falecido Johan Soarez Coelho (Oliveira 1994: 371). *Poyar*, pelo contrário, é vocábulo usado na poesia galego-portuguesa profana e religiosa (Lapa 1970: 79-80; Mettmann 1959-1972: IV, 238) e registado, com abundância de exemplos tirados de textos medievais, nos glossários e dicionários. A cronologia do vocabulário galego-português justifica, assim, a correcção da lição manuscrita *boyar* em *poyar*.

2. A coerência semântica do contexto verbal e da situação real do visado aconselham igualmente esta intervenção emendatória. O sentido de *boyar* ‘flutuar’, mesmo entendido metaforicamente, como propõe Lapa, não convém ao estatuto político e social que Johan d’Avoyñ adquiriu ao serviço de Afonso III. O seu percurso foi ascensional, não flutuante. Ao invés, *poyar* adequa-se perfeitamente

27 A leitura de G.Videira Lopes *bojar*, bem como a interpretação “enfumar (as velas) com o vento, enfatuar” (2002: 232) revela-se inaceitável por motivos de ordem semântica e sobretudo cronológica (a primeira atestação de *bojar*, segundo Machado e Corominas, é do séc. XV).

àquilo que o mordomo-mor do Bolonhês soube sempre fazer. Com efeito, usado intransitivamente *poiar* pode ter o sentido de 'subir, crescer, medrar, prosperar'; como verbo transitivo, o seu significado é 'fazer subir, enaltecer, elevar alguém a uma categoria superior'. Johan Soarez aconselha, portanto, o primo a gabar-se, não de *saber trobar*, mas de *saber poyar*, ou seja, de saber subir em riqueza e poder, quiçá fazendo também subir outros e deles recebendo recompensas materiais pelas benesses obtidas. A investigação histórica mostra que a malévola alusão poética à trajectória política de Johan d'Avoyñ é plenamente justificada pela situação real: "Ao serviço de Afonso III", diz Leontina Ventura (1986), "conseguiu João Peres de Aboim o seu estatuto e a sua riqueza, bases do seu *dominium* sobre terras e sobre homens".

Concluo. As notas filológicas que apresentei visam melhorar a leitura de apenas três versos da lírica galego-portuguesa. Corrigindo lições manuscritas que considero erróneas (*diz* por *fiz*, *podeo* por *podros*, *boyar* por *poyar*) e mantendo lições que, em meu entender, são genuínas e foram indevidamente emendadas pelos editores (*arento*, *ode*), sei que as minhas conjecturas poderão vir a ser confutadas. Parto, todavia, do princípio de que uma dúvida quanto à autenticidade do texto transmitido, ao tornar-se motivo de investigação (neste caso, essencialmente linguística), poderá ajudar na procura de uma mais segura hermenêutica do texto. Foi o que tentei fazer neste modesto contributo dedicado a homenagear o saber, a inteligência e a finura com que Valeria Bertolucci Pizzorusso tem trabalhado nesta e em muitas outras áreas da filologia românica.

XXII

A pastorela de D. Johan Perez d'Avoyñ *Cavalgava noutro dia* (B 676 / V 278)

2007

1.

Com todas as reservas que geralmente são expressas quanto à existência do género pastorela na lírica galego-portuguesa¹, a cantiga de Johan d'Avoyñ *Cavalgava noutro dia* (B 676 / V 278) tem sido sempre citada como uma das pastorelas peninsulares. C. Michaëlis considerou-a até a mais antiga pastorela galego-portuguesa. Embora seja difícil aduzir dados externos ou elementos internos que sustentem decisivamente esta afirmação, podemos, pelo menos, dizer que, relativamente aos autores das outras pastorelas peninsulares geralmente citadas, Johan d'Avoyñ, nascido por volta de 1210 (Ventura 1992: I, 566), será provavelmente aquele cuja actividade poética terá tido início antes de 1250, talvez mesmo antes de 1245, ainda durante a sua estada em França no séquito do futuro rei Afonso III de Portugal. Nada nos impede de supor que, assim como Roy Gomez de Briteyros, que esteve também em França por esta altura, introduziu na lírica galego-portuguesa a forma do rondel (cujos primeiros exemplos escritos se encontram nas inserções líricas do *Roman de la Rose*) (Beltrán 1984a: 89)², a Johan d'Avoyñ tenha cabido a acção de aclimatar o género pastorela à lírica das origens na Península Ibérica. Neste sentido se pronunciou C. Michaëlis (CA: II, 360-

1 Sobre a questão da existência do género pastorela na lírica galego-portuguesa, ver o capítulo "A pastorela" em Tavani (1990: 219-224), onde o Autor opõe às posições de Jeanroy, Bertoni, De Lollis, Lapa, Costa Pimpão e Celso Cunha as perplexidades de Lang, Nunes, Le Gentil e as suas próprias, concluindo que, das sete cantigas geralmente classificadas como "pastorelas" (três de D. Denis, uma de Johan d'Avoyñ, uma de Johan Ayras, uma de Ayras Nunez e uma de Pedr'Amigo de Sevilha), apenas a de Pedr'Amigo apresenta "sólidas afinidades tipológicas com a pastorela galo-românica" (1990: 224). Depois de 1990, novas propostas de interpretação e de enquadramento têm vindo a lume (Álvares/Diogo 1992; Stegagno 1992; Lorenzo 1994b; Gaspar 1997; Ferrari 1999). Ver também Bertolucci (1999a: 71-73) e o artigo "Pastorela" de A. M. Machado na enciclopédia *Biblos* (1999).

2 Note-se que, além de novas formas poéticas, a estada de infante Afonso em França está também na origem da divulgação da "matéria de Bretanha" em Portugal (Castro 1983: 81-91).

361), enunciando elementos textuais que, em seu entender, aproximam o texto de Johan d’Avoyñ das pastorelas francesas.

2.

As semelhanças apontadas pela ilustre filóloga – relativas ao tipo de pastora “cantadeira”, também presente em pastorelas francesas³, e ao *incipit Cavalgava noutro dia*, correspondente ao francês *L’autrier chevauchois* (com as variantes *L’autrier quant me chevalchois* ou *L’autrier chevachai pensis*) – poderão ser ampliadas com a citação das onze pastorelas compostas pelo *trouvère* Jehan Erart (não citadas por D. Carolina), das quais oito põem em cena pastoras que cantam e sete são pastorelas *avec des refrains* ou *à refrain*. E quanto às semelhanças entre o *incipit* de Johan d’Avoyñ e os das pastorelas francesas, além dos exórdios citados por C. Michaëlis, há outros do tipo *L’autre jour je chivauchois* (Rivière 1974: I, nº 1, 5, 6, 8, 10, 11, 13, 27), sendo de salientar o da nº 14, *Je chivachois l’autrier*, que o nosso texto reproduz *ipsis verbis* (Rivière 1974: I, 116). Por outro lado, a concretização destas afinidades tornar-se-á mais evidente com a indicação de outros elementos de tipo lexical e formal.

Mas vejamos, primeiro, o texto completo da pastorela, na edição crítica de Nunes (*amigo*: nº 110), que reproduzo com leves modificações a nível da grafia e da pontuação:

- 1 Cavalgava noutro dia
- 2 per o caminho frances,
- 3 e ãa pastor siia
- 4 cantando com outras tres
- 5 pastores, e non vos pes,
- 6 e direi-vos toda via
- 7 o que a pastor dizia
- 8 aas outras en castigo:
- 9 – Nunca molher crea per amigo,
- 10 pois s’o meu foi e non falou migo!

3 C. Michaëlis dá como exemplos Bartsch 1870: I, 20-26, 31, 34-36, 38, 41, 45, 48, 49, 51, 53; III, 38, 48, 57, 60, 71.

11 – Pastor, non dizedes nada,
12 – diz ùa delas enton –,
13 se se foi esta vegada,
14 ar verra-s’outra sazon
15 e dira-vos por que non
16 falou vosc’, ai ben talhada,
17 e é cousa mais guisada
18 de dizerdes com’eu digo:
19 – Deus! ora veess’o meu amigo
20 e averia gran prazer migo!

Além do tipo de pastora e do *incipit*, referidos por D. Carolina, poderemos apontar os seguintes elementos lexicais e formais que igualmente aproximam a pastorela de Johan d’Avoyrn das pastorelas francesas:

a) Para a pastora que se queixa do amigo cantando um refrão de amor, já Le Gentil propôs o confronto com uma pastorela francesa anónima:

Anónimo
L’autrier defors Picarni
juer m’en alai;
une pastoure choisi
ke crioit: “Hahai!
lasse, ke ferai?
Jeu ai perdu mon ami,
jamaix n’amerai
nullui de cuer gai”⁴

Johan d’Avoyrn
Cavalgava noutro dia
per o caminho frances
e ùa pastor siia
cantando com outras tres
pastores, e non vos pes,
e direi-vos toda via
o que a pastor dizia
aas outras en castigo:
“Nunca molher crea per amigo
pois s’o meu foi e non falou migo!”

A semelhança temática abrange os versos finais de ambas as estrofes, nos quais se representam os mesmos sentimentos da pastora queixosa e desiludida do amor.

⁴ Le Gentil 1981 [1952]: 538; Bartsch 1870: II, 7; Rivière 1974: II, 36.

b) O diálogo entre pastoras aparece em várias pastorelas francesas, que cito pela edição Rivière: *Lai fille dans Huwe* (o assunto exclusivo é constituído pelas falas, de sentido bastante obscuro, entre duas pastoras, uma tímida e outra desinvolta; Rivière 1974: I, 9 = Bartsch 1870: II, 26); *L'autrier alloie juant* (duas pastoras gabam-se de amar o mesmo homem, cantando ambas o mesmo *refrain*, que o cavaleiro-narrador ouve; Rivière 1974: I, 26 = Bartsch 1870: II, 53); *Quant voi le prime florette* (duas pastoras trocam ideias sobre o amor, dizendo uma delas à outra: “Compagne ore es bien venue / cant tu me veuls chastier”, Rivière 1974: II, 50 = Bartsch 1870: II, 24)⁵; *En may quant florissent prey* (pastorela de duas estrofes apenas, cujo *refrain* diz: “Margueron, honie soit / qui de bien amer se recroit”, Rivière 1974: III, 74 = Bartsch 1870: II, 74). Com excepção da segunda, também nestas pastorelas francesas o trovador-cavaleiro é apenas espectador-ouvinte do diálogo entre as pastoras e também nesses textos as pastoras muitas vezes exprimem sentimentos contrastantes, como no caso de Johan d’Avoyrn. A primeira, *Lai fille dans Huwe*, pelo conteúdo malicioso da fala da segunda pastora

“Compaignette folle
laixe ta riote,
ne seis c’avandrait.
Ja dame ne damoiselle
ne se fortraitrait
a desdut de pastorelle
sor l’erbe freche et nouvelle,
cant ceu avandrait.”⁶

talvez sugira uma interpretação menos cândida do que a permitida pela letra, para o refrão que remata a segunda estrofe da nossa pastorela

“Deus! ora veess’o meu amigo
e averia gran prazer migo!”

5 Note-se a semelhança entre a pastora que quer *chastier*, isto é, instruir a outra, e a pastora de Johan d’Avoyrn, que “dizia aas outras en castigo”, isto é, como advertência.

6 “Amiga sandiá, deixa-te de conversas, pois não sabes o que vai acontecer. Dona ou donzela não se esquivará a um jogo de pastorela quando a ocasião se oferecer” (tradução minha, baseada na paráfrase de Rivière 1974: I, 102).

Estes versos, que, numa cantiga de amigo exprimiriam simplesmente o prazer e a alegria de amar, no contexto de uma pastorela podem sugerir uma cena final para a narrativa: o encontro amoroso entre a pastora desiludida e o cavaleiro-amigo que a está a ouvir. Com este entendimento, podemos pensar que o texto *Cavalgava noutro dia* chegou até nós completo, isto é, que o seu conteúdo, como acertadamente o interpretou V. Bertolucci, “si risolve nel giro di due strofe: dopo l’esordio narrativo [...], interviene un dialogo fra quattro *pastores* (fanciulle) che parlano dell’*amico*, della cui silenziosa presenza si sono accorte, interrompendo il loro canto” (Bertolucci 1999a: 46)⁷.

c) A referência ao *caminho* que o cavaleiro segue e no qual encontra (ou simplesmente vê e ouve cantar) a pastora é recorrente nas pastorelas francesas. Refiro apenas três exemplos entre as duas dezenas que se poderiam citar: “Pensis l’autrier alloie mon *chemin*”; “me chivachioie mon *chamin*”; “et trovai en mi ma *voie* / pastorela”⁸. Por outro lado, também com frequência o caminho é referido por meio de topónimos da França do Norte, alguns dos quais (Arras, Douai, Cambrai, Paris) são usados em mais de uma pastorela. Mas Johan d’Avoyrn situa a viagem do trovador-cavaleiro e a cena das quatro pastoras “cantadeiras” num espaço designado como *caminho frances*. Dessa singularidade me proponho tratar mais adiante com alguma demora.

d) Com o adjetivo *frances* do v. 2 rima o numeral *tres* do v. 4. Quer isto dizer que as *tres pastores* que cantam com a protagonista (que Lang e Jeanroy associaram às *tres tozas* de Giraut de Bornelh em *Lo douz chant d’un auzel* e C. Michaëlis (CA: II, 360-361), às *trois sereurs* de Bartsch (1870: I, 20) e às três malmaridadas de Bartsch 1870: I, 21) poderão ser apenas uma invenção determinada pelas exigências da rima, sem que para a utilização desse número Johan d’Avoyrn tenha sido influenciado pelos textos citados. E, além das restrições da rima, convirá não esquecer que “três” é um número tópico em toda a poesia medieval românica, incluindo a galego-portuguesa profana e religiosa⁹. Aliás,

7 Uma interpretação diferente em Álvares/Diogo (1992: 746).

8 Exemplos tirados das pastorelas anónimas: Rivière 1974: I, nº 24, v. 1; nº 12, v. 2; nº 1, v. 3, respectivamente.

9 Cito apenas, como exemplos, as *três moças* da cantiga de Lourenço *Três moças cantavan d’amor*, que muitos classificam de pastorela, comparando-a à de Johan d’Avoyrn, as *três velidadas* de Ayras Nunez, *Bailemos ja todas tres, ai amigas* ou as *três fremosas* de Martin de Padrozelos, *Por Deus que vos non pes* (em que *tres* rima com *pes*, como em Johan d’Avoyrn).

se as pastoras que acompanham a protagonista são três, o grupo em cena é de quatro pastoras, o que recorda uma pastorela anónima francesa, *L'autre jour par un matin* (Rivière 1974: I, 2), em que o cavaleiro encontra quatro pastorinhos cantando cada um seu refrão, e na qual o v. 12 apresenta também o numeral *trois* em posição de rima.

e) A nível lexical, o texto de Johan d'Avoyñ oferece outros pontos de contacto com pastorelas francesas. Por exemplo:

- 1) Quando o trovador-cavaleiro viu a pastora, esta estava sentada (*siaa*), tal como em muitas das pastorelas de língua d'oïl, bastando citar dois ou três exemplos: “truis en mi ma voie / pastore *seant*” (Duque de Brabante; Bartsch 1870: III, nº 14); “L'autr'ier une pastorele / trovai *sëant*” (Jehan Erart; Newcombe 1972: nº X); “Pastourelle / vi *seant...*” (Rivière 1974: I, nº 3). É verdade que a coincidência se torna ainda mais vistosa, por ser não apenas lexical mas também rimática, quando confrontamos os versos exordiais da pastorela do senhor d'Avoyñ com os da terceira pastorela de Guiraut Riquier ¹⁰

Johan d'Avoyñ	Guiraut Riquier
Cavalgava <i>noutro dia</i>	Gaya pastorelha
per o caminho frances	trobey <i>l'autre dia</i>
e ùa pastor <i>siaa</i>	en una ribeira,
[...]	[...]
	un capelh fazia
	de flors e <i>sezia</i>

mas, como voltarei a referir mais adiante, as pastorelas de Guiraut são demasiado tardias para podermos pensar que Johan d'Avoyñ tenha sido influenciado por elas.

- 2) Na fala da segunda pastora do nosso texto, “Pastor, non dizedes nada”, a forma verbal *non dizedes* surpreende: esperar-se-ia uma forma do imperativo “non digades”, com a qual o sentido da frase seria “não digais nada do

10 Cito pela edição de Riquer (1975: III, 1631). Também na quarta pastorela encontramos *sezia* em posição de rima (v. 3).

que estais a dizer”¹¹. Mas a lição concorde dos manuscritos é a que está no texto e o sentido da frase será, portanto, “o que estais a dizer não tem justificação” ou “falais sem razão”: um modo de dizer que lembra duas frases de uma pastorela do Rei de Navarra: a fala do cavaleiro à pastora “Bele, *ce ne dites mie*” e a resposta da pastora à proposta do cavaleiro “Sire, par Sainte Marie / *vos en parlez por neant*”¹².

f) Mais do que a temática e os empréstimos lexicais, são as formas métricas e as rimas que podem indiciar de modo menos aleatório a dependência de um texto relativamente a outro texto ou a uma tradição poética.

A pastorela *Cavalgava noutro dia* é constituída por duas cobras singulares de oito versos setessílabos mais dois eneassílabos com função de refrão, cuja letra varia de estrofe para estrofe. Trata-se, portanto, de uma pastorela *avec refrains* com o seguinte esquema rimático:

	a	b	a	b	b	a	a	c	C	C
	7'	7	7'	7	7	7'	7'	7'	9'	9'
I	ia	es						igo		
II	ada	on						igo		

Como vemos, a estrofe, de tipo cortês, divide-se em duas partes ligadas pela rima b: frente de duas rimas dispostas alternadamente (abab) e cauda de três rimas (baac) na qual o último verso, de rima isolada, estabelece a ligação com o *refrain*. O verso de transição tem o mesmo número de sílabas dos versos da estrofe, enquanto os versos do refrão são mais longos, o que faz com que a estrofe construída sobre uma série de versos curtos se conclua com dois versos de ritmo mais lento e de certo modo mais pomposo.

Ora, a estrofe *avec refrains* é típica da pastorela francesa e o heptassílabo é o verso mais usado pelos *trouvères* nas suas pastorelas (Rivière 1974: I, 53). Quanto ao esquema estrófico-rimático, a pastorela de Johan d’Avoyrn constitui um *unicum* na lírica galego-portuguesa (*Rep*: 82: 1)¹³ e nenhuma das pastorelas

11 Observação já avançada por Nunes (*amigo*: III, 102).

12 *L'autr'ier par la matinee* (Bartsch 1870: III, nº 5, vv. 21 e 31-32).

13 Em *Ind*: 440, a informação relativa à fórmula estrófica da pastorela (160: 266) está obviamente errada: trata-se de um lapso que consistiu na troca das informações relativas aos

provençais ou francesas apresenta estrutura idêntica. Mas o esquema rimático ababbaacc foi utilizado em duas canções francesas, uma do Vidame de Chartres (S 1918) e outra de autor anónimo (S 1752), ambas em estrofes heterométricas e rematadas por um *refrain* de dois versos, como a nossa pastorela (Mölk/Wolfzettel 1972: 406, nº 896). A semelhança da poesia de Johan d’Avoyrn com a canção anónima é, aliás, reforçada pelo uso do heptassílabo nos versos de rima a e b, sendo femininos os de rima a e masculinos os de rima b, como em *Cavalgava noutro dia*.

Embora não possamos afirmar que Johan d’Avoyrn conheceu a canção do Vidame de Chartres, também não será inverosímil admitir essa hipótese, uma vez que o trovador Guillaume de Ferrière, Vidame de Chartres, é um poeta da segunda metade do século XII, cujas canções deviam ser famosas no período “francês” da vida do nosso trovador¹⁴. Efectivamente, entre as inserções líricas do *Guillaume de Dole* (escrito depois de 1227; Lecoy 1970: VII-VIII), encontram-se sete versos de uma canção do Vidame de Chartres. Ora, não se pode duvidar de que, na corte de Bolonha, o *Guillame de Dole* fosse uma obra conhecida e apreciada, já que o nome de “Li quens Renaus de Boloigne”, isto é, Renaud de Dammartin (pai de Matilde, Condessa de Bolonha, com quem o Infante Afonso de Portugal viria a casar) aparece citado nos versos 2110 e 2784 como um dos cavaleiros que tomaram parte no torneio de Saint-Tron e talvez fosse ele o “senhor natural” do próprio autor do romance (Lecoy 1970: XV).

3.

E o caminho francês?

A questão do cenário escolhido por Johan d’Avoyrn para a sua pastorela exige, antes de mais, a resolução de um problema textual: no verso 2, devemos ler “per *un* caminho frances”, de acordo com a lição transmitida pelos dois manuscritos relatores? ou “per *o* caminho frances”, como leu Nunes emendando a lição dos códices? A alternativa entre a leitura com artigo indefinido e a leitura com artigo definido não é sem consequências, quer do ponto de vista histórico-cultural, quer do ponto de vista estritamente literário.

textos 75, 2, *Amig’ouv’eu* e 75, 3, *Cavalgava noutro dia*.

14 Sobre o ambiente e os gostos literários do condado de Bolonha, na época em que Afonso esteve casado com Matilde; Ramos 2005b: 419-425.

O respeito pela lição dos códices *hun caminho frances* foi a solução adoptada na antologia de Monaci *Canti antichi portoghesi* (1873) e a que Teófilo Braga acolheu, primeiro, na *Antologia* de 1876 e, depois, na edição “restaurada” do *Cancioneiro da Vaticana* (1878). Mas, a partir da publicação das “investigações bibliographicas, biographicas e historico-litterarias” de D. Carolina reunidas no volume II da edição do *Cancioneiro da Ajuda* (CA), a sua descrição do conteúdo da pastorela *Cavalgava noutro dia* – “Aboim, dirigindo-se a cavallo a Santiago de Compostella, pelo caminho francês, encontra um grupo de pastoras [...]” (CA: II, 360) – deve ter influído na fixação crítica do texto editado por Nunes na *Chrestomatia Arcaica* (1906) e posteriormente aceite em todas as antologias, desde as publicadas nas primeiras décadas de Novecentos (por exemplo, C. Michaëlis, *As cem melhores poesias*, 1906 ou G. Bertoni, *Antiche liriche portoghesi*, 1937) até às mais recentes (F. Jensen, *Medieval Poetry Galician-Portuguese. An Anthology* ou G. Sansone, *Diorama Lusitano*, ambas de 1990).

A confirmação da lição de *V* pelo testemunho do cancionero *B* deve ter suscitado a necessidade de uma justificação da emenda e, por isso, ao estabelecer o texto na edição crítica das *Cantigas d’Amigo* (1926-1928), Nunes observou: “Note-se que ambos os códices, da Vaticana e Brancuti, em vez do artigo definido *o*, têm o indefinido *hun*, que se me afigura transcrição errada de um primitivo *ho*” (Nunes *amigo*: III, 101). Mas a pacífica aceitação da leitura de Nunes e da sua explicação filológica foi recentemente contrariada pela nova edição crítica das cantigas de amigo por R. Cohen, na qual vemos restituída a lição dos códices “per un caminho frances” (Cohen 2003: 162). É evidente que o respeito pela lição manuscrita tem a seu favor dois factos indiscutíveis: trata-se, por um lado, de uma lição concorde dos dois testemunhos e, por outro, de uma lição correcta do ponto de vista semântico e linguístico: indo a cavalo por um caminho de França, o narrador encontra uma pastora cantando com outras três. O confronto com outra pastorela galego-portuguesa, a de Ayras Nunez, apoia, aliás, a leitura com artigo indefinido: nela, também o narrador “cavalgava per ãa ribeira”. Do ponto de vista histórico, afigura-se igualmente plausível que o poeta-narrador Johan d’Avoyñ se represente cavalgando por um caminho de França: como observou Nunes, “a admitirmos essa lição [*per hun caminho frances*], teríamos que o trovador localiza em França a scena descrita, o que seria uma reminiscência mais da sua estada neste país” (Nunes *amigo*: III, 101).

Apesar de toda esta coerência textual e histórica, a lição transmitida pelos dois códices (e agora reposta por Cohen) tem, a meu ver, muitas probabilidades

de ser uma inovação, uma *lectio facilior* resultante da modificação, operada num antecedente do qual derivam *B* e *V*, de uma lição originária em que o artigo definido fosse representado pela variante gráfica *hu* (ou *ho*), não atestada nos Cancioneiros¹⁵, mas documentada em textos não literários (Maia 1986: 408-409 e 644-651). A dinâmica da inovação poderá ser conjecturada facilmente: *hu > *hu com til sobreposto¹⁶ > hun. No plano histórico-cultural, a presunção de que o trovador tenha escolhido para cenário da sua pastorela o mais conhecido e cantado dos caminhos que levavam os peregrinos vindos de França até Santiago de Compostela, isto é, o “caminho francês” é mais que plausível. Descrito no Guia do Pelegrino, o caminho francês foi na Idade Média, não só uma venerável rota de devoção jacobita, mas também um itinerário de manifestações poético-musicais, como lembra C. Michaëlis:

Reunidos em caravana ao sul de Pamplona (em *Puente la Reina*), os peregrinos estrangeiros [...] costumavam seguir juntos, entoando em coro *magna vociferatione* ladainhas, psalms, orações. [...] Mas também “odas pneumáticas” feitas *ad hoc*, em louvor do santo e do santuario (CA: II, 820).

Quer dizer que, entre o vago *mon chemin* de grande parte das pastorelas francesas e as concretas citações de lugares familiares aos poetas oitânicos (*Entre Arras et Douai, Antre Soixons et Paris*, etc.), Johan d’Avoyñ escolheu uma referência topográfico-circunstancial marcadamente peninsular: o cavaleiro da sua pastorela encontra a pastora enquanto segue *per o caminho frances*, isto é, pela famosa estrada que, atravessando a Navarra, Castela, Leão e a Galiza, conduzia os peregrinos a Compostela.

Donde lhe terá vindo esta sugestão?

Que eu saiba, só o Professor Costa Pimpão (1947: I, 112-113) deu resposta a esta pergunta, ao apontar para uma fonte provençal, a pastorela V de Guiraut Riquier *D’Astarac venia* (Riquier 1975: III, 1638-1641), na qual o trovador diz ter encontrado *la bergeira* quando viajava *pel camin romieu* (v. 3), expressão que designava cada uma das quatro artérias que levavam os peregrinos vindos de

15 P.S.: A verdade é que em *B* 444 / *V* 56, *Senhor fremosa por meu mal*, de Ayra Veaz, v. 6, temos essa grafia: “*ho* que vos queria dizer”.

16 A sobreposição indevida de um til é fenómeno bastante frequente na escrita de textos portugueses até ao século XVI (informação de Ivo Castro, a quem testemunho o meu agradecimento).

França até entrarem em Espanha, seguindo depois o caminho francês. O confronto parece bastante pertinente.

Mas terá Johan d’Avoyrn conhecido a pastorela de Guiraut Riquier? Creio que não. Ao contrário do texto galego-português, a pastorela *D’Astarac venia* (como aliás as outras cinco pastorelas de Guiraut) está datada e, embora a rubrica dos manuscritos diga que foi escrita em 1276, Anglade (Bertolucci 1989: 102) propõe uma data posterior, 1281. Significa isto que, para Johan d’Avoyrn poder ter encontrado na expressão *camin romieu* de Guiraut Riquier a sugestão para o seu *caminho frances*, seria necessário que o trovador português tivesse composto a sua pastorela depois de 1281, isto é, nos últimos anos da vida¹⁷. A pastorela *Cavalgava noutro dia* seria, assim, não a mais antiga, mas uma das mais recentes. Ora, reduzida a duas únicas estrofes de 10 versos, dos quais os dois últimos são refrães, a pastorela de Johan d’Avoyrn, pela sua dimensão, lembra algumas pastorelas francesas anónimas (Rivière 1974: I, n^{os} 1, 28, 29; III, 74; Bartsch 1870: II, 37) e o facto de estas constarem apenas de duas estrofes tem sido interpretado como indício de antiguidade (Rivière 1974: I, 45).

Nestas condições, penso que a escolha do caminho francês para cenário da sua pastorela representará, da parte de D. Johan Perez d’Avoyrn, uma originalidade à qual poderão não ser alheios ecos da fama do *caminus franciscus* em textos medievais (CA: II, 820). Mas não é improvável que, em vez de alusão literária, a referência ao caminho francês tenha uma base real. Leva-me a formular esta hipótese uma notícia proveniente de um documento do reinado de Henrique III de Inglaterra, datado de 29 de Junho de 1243, em que aparece registada a “licença” concedida a “Afonso, filho do rei de Portugal” para atravessar o território da Gasconha, a fim de ir em peregrinação a Santiago de Compostela. Patrícia Obder de Baubeta, que revelou este documento (Baubeta 1988), relacionou-o com os acontecimentos que precederam a deposição de Sancho II e o juramento do Conde de Bolonha em Paris, conjecturando que a peregrinação de Afonso pudesse ter tido como finalidade o encontro do Infante na Península com os seus apoiantes. Leontina Ventura reforçou esta hipótese, ao interpretar outros factos ocorridos entre 1243 e 1245 que mostram a participação activa do Bolonhês no processo que conduziu à deposição do irmão pelo Papa Inocêncio IV (Ventura 1996: 116-117).

17 Johan d’Avoyrn morreu antes de 1287 (Ventura 1992: I, 571).

Baseando-me no referido registo, julgo não ser despropositado supor que o jovem Johan d'Avoyñ se encontrasse entre os vassallos que acompanhavam o Infante Afonso na sua viagem a caminho de Santiago. Ora, a rota da peregrinação (verdadeira ou “simulada”), depois de atravessar a Gasconha e de entrar na Península, prosseguiria pelo caminho francês. E se esta viagem pode explicar a invenção do trovador em localizar o encontro do cavaleiro com a pastora no *caminho frances*, parece também possível atribuir à pastorela *Cavalgava noutro dia* uma data à volta dos anos 1243-1245. E talvez a relação intertextual (*caminho frances: camin romieu*) que levou o Professor Costa Pimpão a supor que Johan d'Avoyñ tivesse imitado Guiraut Riquier possa ser interpretada em sentido inverso: não terá Guiraut conhecido a pastorela de Johan d'Avoyñ? Para fazer esta pergunta, certamente “provocatória”, socorro-me da fascinante aproximação proposta por Aurelio Roncaglia em 1993 entre Guido Cavalcanti *In un boschetto trovai pasturella* e *Era in penser d'amor quando trovai / due forosette nove* e algumas pastorelas galego-portuguesas, entre as quais não falta a de Johan Perez d'Avoyñ (Roncaglia 1993b: 20-24).

4.

É talvez a altura de lembrar que o condado de Bolonha (Boulogne-sur-mer) não fica longe do condado de Artois, cuja capital, Arras, foi pátria ou morada de muitos *trouvères*, alguns dos quais foram mestres em dois géneros poéticos dialogados, a pastorela e o *jeu-parti*. Além de Moniot d'Arras, que ao Infante Afonso dedicou a canção *Plus aim ke je ne soloie* (Dyggve 1938: 101), poder-se-ão citar Jean Bodel, Guillaume le Vinier, Jean Erart, Simon d'Authie, Jean de Neuville, Pierre de Corbie, Andrieu Contredit entre os poetas de Arras que cultivaram a pastorela. Aliás, a pastorela foi género muito em voga no século XIII, não apenas em Arras, mas em toda a França do Norte, quando grandes senhores como Thibaut de Champagne, rei de Navarra, ou Henrique III, duque de Brabante, e outros membros da aristocracia não desdenhavam de cultivar um género que, por comparação com a canção de amor, era considerado “menor”.

Concluindo. Julgo legítimo pensar que as afinidades da pastorela de Johan d'Avoyñ com a cantiga de amigo não obliteram os elementos temáticos, lexicais e formais que denunciam o influxo da pastorela francesa, cuja variedade não se limita às realistas e por vezes grosseiras narrativas de encontro entre cavaleiro e pastora ou entre pastor e pastora, mas inclui também as pastorelas em que moças enamoradas dialogam entre si ou cantam refrães de amor, como na pastorela

de Johan d’Avoyñ¹⁸. Parece natural que o nosso trovador, tendo vivido na corte régia de Paris e na corte senhorial de Bolonha e tendo convivido, na qualidade de membro da “família Alphonsi Nepotis”, com trovadores e menestréis que frequentavam esse ambiente e cujas poesias ouvia executar, podendo até ter acesso ao seu registo escrito, ao compor uma pastorela em galego-português, o tenha feito à maneira francesa, porventura ainda durante a sua estada em França.

E agora uma conclusão vinda dos afectos que subjazem a este trabalho:

Antes dos autos, das éclogas e das novelas pastoris, D. Johan Perez d’Avoyñ compôs, no século XIII, uma PASTORELA, que a autora deste breve exercício de crítica do texto oferece agora como *dóã*, oxalá *a seu sabor*, às três insignes estudiosas de Gil Vicente, de Camões e de Rodrigues Lobo a quem é dedicado este volume de homenagem.

18 Observação já feita por Le Gentil (1981 [1952]: I, 537-541).

XXIII

Sobre edições da lírica galego-portuguesa: uma reflexão

2007

1. PREÂMBULO

Como o título anuncia, o meu discurso será apenas uma reflexão. Não traz novidades, nem desafios, nem sequer experiências estimulantes de alguém que já editou textos. Mais do que editora, tenho sido leitora de edições críticas: houve mesmo um tempo em que me vi, por assim dizer, “recensadora de turno” das edições de trovadores galego-portugueses que, regularmente, vinham a lume. Nessa tarefa, como facilmente se compreenderá, não podia ir além da mera descrição das obras e da avaliação global do trabalho do editor, raramente enunciando discordâncias que não poderiam ser correctamente fundamentadas dado o espaço disponível e o recorte das revistas a que as resenhas se destinavam. Agora, pelo contrário, este *II Congresso Virtual do Departamento de Literaturas Românicas* convida à “discussão entre os especialistas que, em todo o mundo, se ocupam da edição de textos”.

É bom, de vez em quando, reflectir sobre questões que interessam ao nosso trabalho. Ocupando-me aqui da edição de texto, advirto, porém, que não vou começar por uma exposição recapitulativa das noções básicas, nomeadamente, sobre metodologia da edição crítica; muito menos me aventurarei a uma exposição teórica de princípios de crítica textual. Mas questões teóricas virão certamente à tona, quando se trate de fundamentar posições críticas ou opções que se afigurem discutíveis.

Dentro do espírito que presidiu à definição dos objectivos deste Congresso, creio que poderá ser de alguma utilidade uma reflexão que, partindo de dados concretos tirados de edições impressas da poesia dos cancioneiros trovadorescos galego-portugueses, permita identificar alguns exemplos de *inutilia* e configurar exemplos de *desiderata*. Admito, todavia, que a alguns dos leitores desta comunicação ocorra imediatamente a pergunta: em plena era digital, terá ainda sentido, valerá a pena vir propor uma reflexão sobre edições *impressas*? O futuro está na edição electrónica! Acredito, e bem gostaria de saber usufruir de

alguns dos muitos recursos informatizados que já estão ao alcance de quem se ocupa de “edição de texto”. Mas a realidade é que não sei sequer usar o jargão informático e creio que vou sair da cena académica sem ter entrado a sério no mundo do CD-Rom, da base de dados documental, das bibliotecas electrónicas. Falarei, portanto, das “edições de sempre”, isto é, das edições em papel.

2. EDIÇÕES DISPONÍVEIS

Antes de mais, convirá atentar nos dados fornecidos pelo inventário dos vários tipos de edições da lírica galego-portuguesa disponíveis, restringindo essa resenha à lírica profana.

EDIÇÕES FAC-SIMILADAS

O campo encontra-se relativamente bem arado. No que concerne à tradição manuscrita¹, existem edições fac-similadas dos três Cancioneiros (*A*, *B* e *V*)² e reproduções fotográficas não autónomas dos testemunhos parciais designados pelas siglas *N* (*Pergaminho Vindel*)³, *T* (*Pergaminho Sharrer*)⁴ e *V^a* (*Lais de*

1 Da tradição manuscrita fazem parte os seguintes testemunhos: *A* (*Cancioneiro da Ajuda*), *B* (*Cancioneiro da Biblioteca Nacional: Colocci-Brancuti*), *V* (*Cancioneiro da Vaticana*), *K* (*Cancioneiro da Bancroft Library*), *N* (*Pergaminho Vindel*), *T* (*Pergaminho Sharrer*), *V^a* (*Lais de Bretanha*), *P* (*Tenção entre Afonso Sanchez e Vasco Martins de Resende*: B. M. Porto), *M* (*Tenção entre Afonso Sanchez e Vasco Martins de Resende*: B. N. Madrid) e *C* (*Tavola Colociana*). Sobre cada um deles, vejam-se os artigos do *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa* (Lanciani/Tavani 1993), s.v. e também o artigo do mesmo *Dicionário* intitulado “Tradição manuscrita da poesia lírica” (Gonçalves 1993e).

2 Dos três cancioneiros, o primeiro a ter uma verdadeira edição fac-similada foi, portanto, *V* (1973), mas anteriormente tinham sido publicados fac-símiles das páginas de *B*, na edição de E. Paxeco e J. P. Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (1949-1964). Sobre este fac-símile, ver mais adiante.

3 *N* é a sigla usada para designar este testemunho depois que foi adquirido pela Pierpont Morgan Library de New York, onde tem a cota “M 929”. A reprodução fotográfica mais perfeita, a cores, encontra-se em Ferreira (1986: 73). Em 1915, Pedro Vindel havia publicado uma reprodução fac-similada do *Pergaminho* no estado em que se encontrava quando foi descoberto, e uma reprodução deste fac-símile aparece em *O Cancioneiro de Martin Codax* editado por C. Cunha (1956: entre 72 e 73, reprodução que, não oferecendo garantias de resultado aceitável ao ser novamente reproduzida, avisadamente ou não, se decidiu suprimir na edição anastática da obra publicada em 1995 pela Imprensa Nacional). Depois da reaparição do precioso documento na Pierpont Morgan Library, novos fac-símiles vieram a lume, nomeadamente em muitas das “edições especiais” destinadas a assinalar o “Dia das Letras Galegas 1988”: entre estes fac-símiles merece destaque, pela sua qualidade, o que Monteaúdo incluiu na sua edição monográfica das cantigas de Martin Codax.

4 *T* é a sigla mais usada para designar este testemunho, por se guardar na Torre do Tombo, onde actualmente tem a cota “Fragmento, cx. 20, nº 2”, mas há quem use a sigla *S*. Primeira

Bretanha)⁵. Das cópias seiscentistas da tenção entre Afonso Sanchez e Vasco Martins de Resende (*M* e *P*)⁶ não existem edições fac-símile independentes, mas a edição crítica do trovador Afonso Sanchez por M. Arbor oferece reproduções dos dois testemunhos (2001: 360-361). Do índice de autores conhecido como *Tavola Colocciana* foi publicado o fac-símile completo no estudo de E. Gonçalves sobre este documento (1976a: 15 reproduções, *post* 448 [§ I: 73-87]).

Trata-se, portanto, de uma tradição manuscrita privilegiada, como reconhecia Aurelio Roncaglia em 1989, quando ainda faltava o excelente fac-símile do *Cancioneiro da Ajuda* e ainda não tinha sido descoberto o *Pergaminho Sharrer*. Correndo então a notícia da reparição do “Cancioneiro de um Grande de Hespanha”, actualmente guardado na Bancroft Library de Berkeley e, por isso, designado por *Cancioneiro da Bancroft Library*, Roncaglia previa que também este códice (que já Varnhagen em 1870 havia descrito como um “espelho” de *V*) viesse a ser objecto de reprodução fotográfica, já que “ce ne seront pas les moyens financiers qui manqueront aux Américains pour le faire connaître” (Roncaglia 1991: 31). À data em que escrevo estes apontamentos, um fac-símile integral de *K* não foi ainda publicado (o que não impede que estudiosos tenham reproduzido já algumas páginas), mas logo em 1991 o Professor Askins teve o cuidado de comunicar que cópias de um “master negative microfilm” podiam ser solicitadas ao “Microfilm Department” da Bancroft Library (1993a: 46, n. 7). Será desejável uma edição fac-similada de *K*?

Antes de responder a esta pergunta, algumas considerações em torno de uma questão de ordem geral: valor e limites das edições fotográficas.

Quanto ao primeiro ponto, se por um lado ninguém duvida de que a visão dos manuscritos relatores é condição *sine qua non* para uma rigorosa edição de

reprodução fotográfica, a preto e branco, em Sharrer (1993: entre as pp. 14 e 15). A história externa de *T* registou um lamentável episódio após a sua descoberta: refiro-me ao desastroso restauro a que foi sujeito entre 1991 e 1993. Por isso, são de inestimável valor as 21 reproduções fotográficas do manuscrito nos três estados – a) primitivo, b) anterior ao restauro, c) posterior ao restauro – que M. P. Ferreira incluiu no seu belíssimo *Cantus Coronatus* (2005: 145 a 149 e 156 a 171).

5 *Va* = Ms. Vat. lat 7182 da Biblioteca Apostólica Vaticana. Fac-símiles em Monaci (1881-1892: fasc. III, tav. 58-60; 1910-1913: fasc. II, tav. 112-114).

6 Com as siglas *M* e *P* designamos, respectivamente, a cópia conservada na Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 9249) e a que se guarda na Biblioteca Municipal do Porto (Ms. 72).

texto, para uma análise da materialidade dos códices e para o estudo das relações estemáticas entre os testemunhos, por outro lado, todos sabemos que, no estado em que se encontram, muitos manuscritos não devem ser “vistos”, isto é, manuseados, a não ser para uma análise de problemas que a fotografia não permite esclarecer suficientemente. Ora, o editor das *cantigas* galego-portuguesas tem já à sua disposição, nas edições fac-similadas existentes, o primeiro instrumento de trabalho, não só para a transcrição dos textos, rubricas e notas marginais, mas também para estudos sobre a materialidade dos testemunhos que os transmitem (é evidente que a análise de dados codicológicos – mudanças de caderno e de copista, processo de rubricação, sinais deixados por copistas ou possuidores antigos, etc. – pode ajudar a compreender problemas textuais e atributivos) e bem assim para análises grafemáticas. O que surpreende é que, salvo raras exceções, o editor das *cantigas* se preocupe apenas com os textos, como se cada cancioneiro (que foi reproduzido fotograficamente para que ele o possa “ver”) fosse um “depósito impessoal”⁷ e não tivesse a sua história, o seu comitente, os seus copistas, os seus acidentes físicos, nem tivesse tido um antecedente (perdido), do qual é possível criar uma imagem mental através de alguns indícios interpretáveis nesse sentido.

Quanto ao segundo ponto – limites da edição fotográfica – é também do conhecimento geral que a fotografia não permite ver tudo (retoques na escrita, por exemplo, podem não ser perceptíveis) e erros de leitura e interpretação são sempre possíveis, nomeadamente de sinais, números ou letras grafados nas margens internas e por isso reproduzidos com menor eficácia ou mesmo obliterados. A necessidade de controles pontuais feitos directamente sobre os manuscritos afigura-se, portanto, óbvia.

Curiosamente, não vejo (mas a minha consulta não foi exaustiva), nas edições críticas posteriores à publicação em volume autónomo do fac-símile de cada um dos Cancioneiros, observações sobre deficiências notadas. Mas há recensões críticas que convirá recordar aqui. Começo por notar que, na edição de *B* por E. Paxeco e J. P. Machado, o azorrague da crítica não incidiu especialmente sobre os fac-símiles do manuscrito que acompanhavam cada “tomo” que ia saindo. E, no entanto, apesar dos serviços que eles prestaram, mormente entre 1949 e 1982, tem razão A. Ferrari ao dizer que “i facsimili non sono più attendibili dell’edizione” (1979: 30, n. 3). Aliás, mesmo reunidas em volume independente,

7 A expressão é de Roncaglia (1991: 36).

estas reproduções dos fólhos do códice não constituem, por muitos motivos, uma verdadeira edição fac-similada⁸ de *B*. Devemos, no entanto reconhecer que, embora as imperfeições aqui apontadas em nota de rodapé retirem ao fac-símile da edição Paxeco/Machado a fidelidade documentária exigível, não só para um estudo codicológico rigoroso, mas também para uma discussão estemática (questões que talvez não estivessem na mente dos editores), no geral, a reprodução fototípica dos textos é boa e revela as necessárias cautelas para evitar percalços como, por exemplo, o de fazer aparecer, dentro dos buracos produzidos em alguns fólhos pelo desaparecimento de iniciais de cantiga ou de estrofe, letras que pertencem a textos copiados nos fólhos subjacentes⁹.

À reprodução facsimilada de *V*, saudada com entusiasmo por G. Tavani (1975), também não foi feita qualquer observação crítica a ter em conta pelos editores dos textos: a apreciação de Tavani visa sobretudo a “Introdução” do Professor Lindley Cintra, sendo o fac-símile propriamente dito apenas referido como “esplêndida realização”. Pelo contrário, a edição de *B* publicada em 1982 mereceu a Aires do Nascimento uma substanciosa nota crítica saída na revista *Scriptorium* (1984-2, p. 74). Embora reconhecendo tratar-se de “un instrument de travail de qualité pour l’étude des problèmes posés par la tradition des textes de la lyrique portugaise médiévale”, o Autor exprime algumas reservas quanto à qualidade técnica do fac-símile¹⁰, deplorando, justamente, a ausência de subsídios (introdução

8 Entre as deficiências mais vistosas, indicam-se as seguintes: a) falta a reprodução de fólhos com anotações de Colocci (caso do fl. 1, com notas do humanista sobre textos do seu cancionero provençal *M* importantes para se compreender o fundo cultural em que surgiu o interesse de Colocci pela poesia galego-portuguesa: veja-se a identificação, transcrição, arguto comentário e reprodução fotográfica deste fólho em Ferrari 1979: 55-62 e Tav. III – IV) e de resíduos de fólhos com resíduos de textos ou de elementos codicológicos, como, por exemplo, reclamos; b) falta a numeração antiga dos cadernos e, a partir do fl. 25, também a numeração molteniana dos fólhos (esporadicamente, lê-se o número em alguns fólhos, como o 138 e o 139, o 150, 151 e alguns dos subsequentes, o 203 e o 204, etc.); c) a ausência de reprodução da foliação é agravada pela frequente não coincidência entre as páginas do fac-símile e as faces (*recto / verso*) dos fólhos do códice; d) os fólhos em branco foram quase sistematicamente esquecidos, o que nos impede de ler algumas das notas que Colocci neles lançou: caso do fl. 2, em cujo verso se encontram as suas primeiras notas linguísticas e sobretudo do fl. 13, em cujo verso se lê um registo de contas de Colocci com os copistas (reproduzido fotograficamente, transcrito e comentado em Ferrari 1979: 41-54 e Tav. II); registre-se, todavia, a reprodução do verso do fl. 100, em que Colocci transcreveu a enigmática rubrica-reclamo que originou a discussão em torno da autoria da cantiga *Ai eu coitada*.

9 Acidente detectado por A. Ferrari na reprodução fotográfica de *B* existente na Biblioteca Nazionale di Roma (1979: 10, n. 3).

10 Uma das críticas visa o facto de não ter sido respeitada a complexidade da estrutura material dos cadernos e de não ter sido introduzida uma foliação consequente. Note-se, todavia,

e índices) que tornassem inteligíveis alguns pormenores da reprodução fotográfica e facilitassem a pesquisa.

Último a ser editado em fac-símile, o mais antigo e mais belo dos três Cancioneiros, *A*, só a partir de 1994 passou a estar à disposição dos estudiosos num volume encadernado que reproduz as duas obras reunidas no códice da Biblioteca da Ajuda, isto é, o *Fragmento do Nobiliário do Conde Dom Pedro* e o *Cancioneiro da Ajuda*, e traz (à parte, mas inserido na pasta anterior da encadernação) um utilíssimo fascículo de 70 páginas com uma “Apresentação”, um conjunto de três “Estudos” (de J. V. de Pina Martins, de M. A. Ramos e de F. G. Cunha Leão), “Índices” e esquemas dos cadernos tal como se apresentavam quando o códice foi fotografado¹¹. A esta notável iniciativa editorial dedicou Â. Correia uma atenta recensão (1996b), na qual, embora ocupando-se mais detidamente do estudo de M. A. Ramos sobre o códice, não deixa de referir-se ao fac-símile, evidenciando o facto de se ter recorrido à fotografia de arquivo para reproduzir o manuscrito e apontando para a existência de descuidos na realização de algumas fotografias. Quanto ao trabalho editorial, penso que teve o acompanhamento de pessoas de reconhecido mérito científico e que os recursos técnicos permitiram fazer do fac-símile um livro esteticamente belo, conferindo-lhe aquela “monumentalidade” que, em palavras do Professor Pina Martins, é “um reflexo tanto quanto possível fiel, até na gama cromática, do original” (1994: [25]). Consciente das insuficiências de qualquer reprodução mecânica, o editor das cantigas transmitidas por *A* tem assim, no seu fac-símile, não só o primeiro instrumento para a leitura crítica dos textos, mas também um precioso intermediário para a compreensão da história dos textos através da história do seu testemunho, das vicissitudes que acompanharam o desenvolvimento de um projecto monumental, mas inacabado. Sinais de inacabamento e imperfeições

que para uma ideia de tal complexidade o especialista tinha já ao seu dispor o estudo de Â. Ferrari (1979) sobre este e outros problemas codicológicos. Advirta-se, por outro lado, que a reprodução da estrutura material dos cadernos esbarrava, não só contra dificuldades técnicas, mas também contra dúvidas residuais quanto à colocação certa dos restos de fólhos arrancados. O restauro do códice, posterior à publicação do fac-símile (no ano de 1995), veio a proporcionar o esclarecimento de alguns pontos obscuros.

11 Após a publicação da edição fac-similada (1994), o códice da Ajuda foi também restaurado (entre 1999 e 2000).

originárias, vestígios da usura e agressões imputáveis a utentes do passado são também visíveis (felizmente!) no fac-símile (mas não todos...)¹².

Retomemos agora a pergunta deixada sem resposta. Será desejável uma edição fac-símile de *K*? Tratando-se de um *descriptus* de *V*, o Cancioneiro de Berkeley reproduz, como seria previsível, todas as deficiências do manuscrito copiado (lacunas e erros), acrescentando-lhe outras deficiências próprias. O que significa que, no estabelecimento do *stemma codicum*, deve ser eliminado. Mas poderá ele ser de alguma utilidade para a *constitutio textus*?

A este propósito, dizia eu em 1995: “Constituindo o resultado de uma primeira decifração e interpretação do *Cancioneiro da Vaticana*, as leituras oferecidas pelo *descriptus* podem facilitar a restituição de passos que ao editor de hoje se apresentam de leitura duvidosa” (1995a: 39 [§ XII:287]). Passados mais de dez anos, parece-me que esta avaliação teórica dos benefícios de que poderia vir a usufruir o utilizador de *K* deverá ser agora testada mediante uma análise (de proporções reduzidas, é certo) dos resultados do aproveitamento do *descriptus* em quatro edições críticas de cancioneiros individuais¹³.

Ora, a leitura dos aparatos críticos destas edições e o controle feito com recurso aos fac-símiles (nos casos em que os editores os facultam) permite verificar o seguinte: (a) nenhuma lição singular de *K* foi aproveitada na fixação crítica dos textos editados; (b) algumas divergências entre *K* e o *exemplar* (*V*) registadas pelos editores no aparato crítico não existem; (c) as variantes substantivas de *K* são sempre inequivocamente erróneas: apenas no caso de *V* 884, v. 6 (*V* *dess* com sinal abreviativo sobre o *d*; *K* *ds* com sinal sobre o *d* = *deus*) se poderia pensar que

12 Para uma apreciação da fidelidade do fac-símile ao Cancioneiro manuscrito, será interessante verificar se a fotografia reflecte ou não o estado do suporte material e dos acidentes físicos enumerados por M. Ana Ramos (1994: [31-32]). Fazendo esse controle, notar-se-á, por exemplo, que, mau grado todas as cautelas havidas, a fotografia do fl. 40 revela uma pequena marca de descuido: por não se ter interposto uma folha branca entre esse fólio e o subjacente, o rasgão que afecta o fl. 40 do manuscrito fez com que, na fotografia do recto desse fólio, precisamente na coluna b (em branco), apareçam três letras (*gar*) de uma palavra da cantiga escrita no fl. 41, coluna b (a palavra é *logar* e pertence ao primeiro verso do refrão da segunda estrofe da cantiga *Pero m'eu ei amigos*). Â. Correia (1996b: 191) alerta para idêntico defeito na fotografia do fl. 34v.

13 Por ordem cronológica de publicação (que nem sempre coincide com a apresentação como tese): Arias 1998a, *O Cancioneiro de Roy Fernandez*; Brea 1998, *Cantigas do mar de Vigo: edición crítica das cantigas de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax*; Arbor 2001, *O cancioneiro de don Afonso Sanchez*; Viñez 2004, *El trovador Gonçal'Eanes do Vinhal* [tese de doutoramento defendida em 1993].

K corrige *V*, mas creio que o mais provável é que o copista de *K* se tenha limitado a abreviar, segundo os seus hábitos, a forma plena *deus* que tinha copiado no refrão da primeira estrofe); (d) uma vez que, para os textos analisados, a escrita de *V* não apresenta sinais de deterioração que dificultem a leitura, sendo por isso nulo o subsídio que *K* pode oferecer, convirá examinar o que acontece com textos escritos em fólhos particularmente afectados pela corrosiva tinta utilizada pelo copista do códice vaticano.

Face aos dados recolhidos, confirma-se que o *Cancioneiro de Berkeley* é inútil para o estabelecimento crítico dos textos e que a decisão de incluir as suas lições no aparato crítico se revela danosa, uma vez que a sobrecarga de informações prejudica a legibilidade do próprio aparato.

Mas, se a utilização de *K* em nada contribui para assegurar a qualidade das edições críticas dos trovadores, a sua reprodução em fac-símile não deixa de ser desejável, não só pelo significado que este *descriptus* assume na história da transmissão da lírica galego-portuguesa (sendo uma cópia de finais do século XVI ou início do XVII, feita na Itália, constitui mais um testemunho do interesse que um cancionero de poesia trovadoresca peninsular despertava ainda, três quartos de século após a confecção dos dois cancioneros coloccianos), mas também pelo contributo que pode oferecer (i) para a compreensão da dinâmica da passagem do modelo ao *descriptus* (alguns erros, omissões e outras modificações operadas na execução da cópia, já apontados por Askins, convidam a uma observação mais alargada); (ii) para uma “visão” de aspectos materiais da cópia que a distinguem do modelo, nomeadamente, as consequências da alternância dos copistas (três, segundo Askins): um dado que talvez possa ajudar a entender melhor o modo como foram copiados outros códices cujo modelo, ao contrário do antecedente directo de *K*, desapareceu.

Recentemente, as comemorações do centenário da publicação do *Cancioneiro da Ajuda* por C. Michaëlis (2004) trouxeram à ribalta duas cópias manuscritas integrais do vetusto Cancioneiro: uma conservada, com o título de “Cancioneiro velho português”, na Biblioteca Jagiellonska de Cracóvia (Ms.Lusitan.fol.1), outra pertencente à Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa (Ms.Az.586)¹⁴. Ambas oitocentistas, estas cópias documentam dois estados do *Cancioneiro* anteriores à edição de C. Michaëlis, permitindo a cópia de Cracóvia

14 A existência destas duas cópias era já conhecida no século XIX (*CA*: II, 5, 9, 20 e 103), mas o paradeiro do manuscrito que hoje se encontra em Cracóvia só foi divulgado por Arbor e Pulsoni no estudo de 2004 “Il *Cancioneiro da Ajuda*”.

ter uma imagem do códice antes da incorporação dos onze fólhos descobertos em Évora (1842) e a cópia da Academia das Ciências uma imagem do mesmo após a primeira incorporação, em bloco, desses fólhos (Arbor/Pulsoni 2004: 755, 761-766), inserção que, como se sabe, foi posteriormente alterada por intervenção de C. Michaëlis e mantida até aos nossos dias.

Tal como o *descriptus* de *V*, também estas duas cópias de *A* são inúteis para a edição crítica das cantigas. Mas quanto ao significado histórico, haverá que distinguir: o *Cancioneiro de Berkeley* documenta o interesse de alguém que terá mandado extrair ou terá adquirido uma cópia de *V* para a incorporar na sua biblioteca de colecionador, enquanto o manuscrito de Cracóvia representa a fase preliminar da edição de *A* por Stuart e o códice da Academia das Ciências pode ser considerado como uma transcrição diplomática manuscrita que não chegou a entrar no prelo¹⁵. O interesse de ambas as cópias tem a ver sobretudo com a história externa e interna do cancionero ajudense, mas o manuscrito da Academia merece especial atenção por parte do filólogo, pois permite analisar *in praesentia* as estratégias de escrita adoptadas na cópia de um cancionero inconcluso, mas parcialmente iluminado, com pauta para a música, iniciais hierarquicamente distintas, muitos espaços vazios, em suma com uma *mise en page* e uma *mise en texte* dificilmente reproduzíveis (Ramos 2005a: 1335-1337). Finalmente, em tempo de reflexão, parece-me que se pode interpretar a afirmação de M. Ana Ramos de que *A* “não possui descendência” (1994: [30]) à luz das características destas cópias oitocentistas: provavelmente, no seu entender, trata-se de transcrições “diplomáticas” executadas em privado para fins editoriais, um pouco como as transcrições da lição dos códices que os editores críticos fazem como operação prévia ao estabelecimento crítico dos textos.

EDIÇÕES DIPLOMÁTICAS

O que é uma edição diplomática? Qual o seu valor no nosso tempo?

Se é de todos conhecido que a edição diplomática é aquela que reproduz com a máxima fidelidade, recorrendo a caracteres tipográficos e sinais convencionais, a lição do manuscrito, menos conhecida nos seus procedimentos concretos é a metodologia deste tipo de edição largamente praticado no século XIX, quando as edições fotográficas eram ainda raras ou inexistentes. Dessa metodologia

15 A cópia pertencente à Academia devia dar origem a uma edição do *Cancioneiro da Ajuda* que viesse substituir a desastrosa edição de Stuart.

temos, no manual *Principi e applicazioni di critica testuale* de Aurelio Roncaglia (1975), uma eficaz síntese em que são referidas as convenções propostas pelo codicólogo F. Masai em 1950 (Roncaglia 1975: 71-80). Coisas da era pré-digital! – dir-se-á. Com a vulgarização das edições dos cancioneiros em fac-símile (primeiro dos franceses, mas depois também dos provençais e dos italianos; Roncaglia 1991: 30-31), perguntar-se-á mesmo se as edições diplomáticas têm alguma utilidade. Ora, mais perto do nosso tempo informatizado, F. Zufferey, nas suas *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux* (1987), reconhecendo a falta de edições diplomáticas “fiáveis”, declara a necessidade de se publicarem diplomaticamente todos os cancioneiros provençais e oferece seis amostras do modelo que considera desejável: “uma transcrição tão fiel quanto possível na qual o editor respeita as unidades gráficas e a distribuição dos textos em colunas, limitando-se a resolver as abreviaturas de acordo com os hábitos dos diferentes copistas” (Zufferey 1987: 12-13, 321-343).

À luz de quanto foi dito, que pensar das edições diplomáticas dos cancioneiros galego-portugueses disponíveis e da necessidade de novas edições deste tipo?

Começemos pela mais antiga, a edição do *Cancioneiro da Vaticana* por E. Monaci (1875a). Prescindindo (mas não desdenhando) do conteúdo da “Introdução” (pp. V-XVIII), cuja apreciação crítica só poderá ser objectiva quando dispusermos de uma descrição da “formação e estrutura” do códice nos moldes da que A. Ferrari fez do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, convirá fixarmo-nos na reprodução do cancionero e nos procedimentos adoptados pelo editor, os quais terão, evidentemente, de ser examinados sem anacronismos despropositados¹⁶. Quando a edição do códice Vat. Lat. 4803 veio a lume, ninguém como C. Michaëlis tinha a preparação filológica (de marca alemã), a lucidez e o interesse científico indispensáveis para avaliar correctamente uma tal empresa. Por isso a vemos concordar com a decisão de Monaci de preparar uma edição “rigorosamente diplomatica, reproduzindo o codice, pagina a pagina, linha a linha, com representação de todas as siglas, escripturas diversas, numeração e paginação antiga” e referir sinteticamente os instrumentos críticos (notas paleográficas e interpretativas, lista dos principais erros do copista, tabela de abreviaturas e índices

16 Convirá ter presente o carácter pioneiro da edição de Monaci, no contexto das edições diplomáticas dos cancioneiros trovadorescos românicos: em 1875, não existia ainda uma edição diplomática integral de qualquer cancionero da poesia *d’oc* nem da poesia *d’oil*.

onomásticos) com que o Editor enriqueceu a transcrição dos textos e paratextos. Assim entendia uma grande filóloga o que devia ser uma edição diplomática. Não assim na pequena casa lusitana. A “resenha bibliográfica” compilada por D. Carolina no vol. II do seu *Cancioneiro da Ajuda* dá-nos conta da reacção portuguesa à ingente obra de Monaci: as críticas que o paleógrafo Aires de Sá emite são consideradas por C. Michaëlis “um eco do que se diz e se pensa no seio das duas doutas corporações [a Academia das Ciências e a Sociedade de Geografia] a que Ayres de Sá pertence”. Críticas efectivamente infundadas e descabidas, porque supostos erros de leitura cometidos por Monaci eram afinal erros do copista de V e a opinião de A. de Sá de que o texto da edição de Halle “por estar eivado de erros, não dispensava nova cópia do manuscrito” radicava numa surpreendente confusão entre dois tipos de edição, a diplomática e a crítico-interpretativa. Vale a pena reler as vigorosas palavras com que D. Carolina põe os pontos nos *is*, ao fazer a distinção entre o que os críticos de Monaci achavam que ele deveria ter feito e aquilo que deve fazer todo o editor diplomático (CA: II, 38-41, 83-86)¹⁷.

Como todas as transcrições, também a de Monaci não é isenta de deslizes. Em 1930 (55 anos após a publicação!), S. Frascino rectificou algumas dessas leituras incorrectas e os editores de cancioneros individuais (desde os pioneiros Lang e Nobiling até aos mais recentes) também têm registado uma ou outra falha. Erros de pouca monta, que, no entanto, convirá assinalar e mesmo coligir sistematicamente¹⁸.

Passemos ao *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Já atrás, a propósito da publicação do fac-símile, fiz menção da edição integral dos textos deste códice por E. Paxeco e J. P. Machado. Não é preciso ler as inúmeras resenhas ou notícias que a crítica dedicou a este trabalho, entre as quais avultam as copiosas “Note testuali” de G. Sansone (1954)¹⁹, para entendermos por que é que, ao referirem-se a esta edição, os utilizadores divergem na classificação, chamando-lhe uns “diplomática” (ou “paleográfica”), outros “semi-diplomática”, outros “semi-interpretativa”, e outros ainda usando expressões complexas como “edição híbrida (semi-diplomática ou semi-crítica?)” ou “transcrição arbitrária, em parte diplomática, em parte interpretativa”. Incidindo a minha reflexão, neste momento, apenas sobre

17 Note-se que também Braga, na “Introdução” à edição do *Cancioneiro* denunciou o despropósito da crítica de Ayres de Sá e louvou o trabalho de Monaci (1878: III-IV).

18 Da oportunidade de uma revisão da edição de Monaci se falará mais adiante.

19 De notar que a recensão de Sansone contempla apenas o 1º vol. da edição, saído em 1949.

o inventário das edições diplomáticas dos Cancioneiros, bastará dizer que um confronto entre o texto manuscrito de uma cantiga e a sua reprodução na edição Paxeco/Machado revela imediatamente que não estamos perante uma edição diplomática, visto que, na forma que o texto apresenta, estão imediatamente patentes vários procedimentos contrários aos de um editor diplomático e próprios de um editor crítico, cujas intervenções visam uma *restitutio textus*.

Em suma, uma edição diplomática integral do cancioneiro *B* falta ainda, embora disponhamos de uma boa edição parcial (limitada a 42 textos que não figuram em *V*): refiro-me à edição de Molteni, publicada em 1880.

Quanto ao *Cancioneiro da Ajuda*, sabemos que o primeiro projecto editorial deveria consistir numa edição diplomática que viesse a fazer corpo com a do cancioneiro *V* por Monaci e a edição parcial de *B* por Molteni²⁰. Mas esse projecto depressa foi abandonado por D. Carolina e só em 1941 viria a ser concretizado por H. H. Carter. A publicação desta edição foi objecto de algumas recensões, sobretudo no estrangeiro, geralmente favoráveis. Algumas deficiências vieram, todavia, a ser notadas pelos editores de poetas do códice da Ajuda, os quais, até 1994, tiveram na edição diplomática o acesso mais imediato ao manuscrito (sem deixarem, certamente, de recorrer à visão directa do testemunho, para necessários controles). Assim, G. Lanciani, além de deplorar a confusão que pode gerar o uso do til para representar, tanto o sinal de nasalidade, como o ponto usado pelo copista para distinguir o *y* (defeito já anteriormente referido na edição de Paxeco/Machado; 1949-1964: I, 126, 128), critica energicamente o editor por ter reproduzido um erro de omissão cometido pelo copista de *A* sem se ter apercebido de que o defeito tinha sido corrigido na margem, e conclui, talvez com excessiva severidade, ser este caso mais uma prova da “duvidosa” utilidade do trabalho de Carter (Lanciani 1977: 54, 104).

Será, realmente, de pouca valia a edição diplomática de *A*? M. A. Ramos, que tem estudado com particular minúcia e eficácia a materialidade do códice, não apenas na sua estrutura física (constituição dos cadernos, lacunas, *mise en texte*, etc), mas também na sua veste gráfica (sistema de abreviaturas e siglas, características da gótica e concretos usos grafemáticos), parece-me ser o utilizador mais qualificado para responder a esta pergunta. Ora, apesar de lhe apontar

20 Ver *CA*: I, VII e a inteligente interpretação da “auto-história da edição” feita por I. Castro no texto “Carolina Michaëlis e a arte de erguer monumentos” que serve de pórtico à reimpressão do *Cancioneiro da Ajuda* pela Imprensa Nacional (1990).

algumas deficiências, M. A. Ramos, que já classificara a edição de Carter como “bastante cuidadosa, não só pelos critérios utilizados [...], mas também pela própria leitura do códice” (1988: 624), faz uma avaliação muito completa da utilidade desta edição no “Prefácio” à nova reimpressão que a Imprensa Nacional tem no prelo²¹.

Segunda pergunta: será mesmo conveniente que a edição Carter, com uma reimpressão de 1975 (Kraus), seja reeditada em Portugal, agora que podemos “ver” o códice materialmente reproduzido pelo seu fac-símile? Sem deixar de reconhecer que, na dialéctica entre edições diplomáticas e edições fotográficas, a *praxis* hodierna dá preferência às últimas, sobretudo desde que existe a possibilidade de as introduzir em bases de dados às quais os estudiosos dos Cancioneiros poderão aceder facilmente (com mais ou menos riscos...), eu não creio que estes progressos devam relegar as antigas (e futuras?) reproduções documentárias para o caixote de *inutilia*. Na verdade, uma boa edição diplomática de um Cancioneiro será o resultado de uma leitura contínua do códice, mediante a qual o editor vai adquirindo competência específica para decifrar a mensagem do copista, entender os seus hábitos de escrita e abreviação, interpretar ténues sinais que a fotografia mal permite identificar, tomar decisões nos casos de ligaturas complexas²²: uma edição assim realizada fornece elementos que o editor de um único sector do códice (aquele em que se encontram os textos que quer editar), normalmente, não examina com a necessária minúcia e, portanto, não valoriza. Por outro lado, já que falei em “progressos”, talvez valha a pena lembrar que uma boa edição diplomática poderá beneficiar da utilização dos mais aperfeiçoados meios técnicos para reduzir a frequência com que, perante situações manuscritas complexas, os editores de textos, ao registarem no aparato a presença de uma correcção de copista, se declaram incapazes de transcrever a lição que foi obliterada, embora notem os vestígios dela no fac-símile do códice que utilizaram.

21 O anúncio desta reimpressão em Portugal foi feito por Ivo Castro no colóquio de Lisboa *Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)*. Agradeço a M. A. Ramos o ter-me facultado a leitura do seu “Prefácio” ainda inédito, no qual, a par de uma síntese das recensões dedicadas à edição de Carter, a Autora faz uma minuciosa análise de todos os aspectos da edição, dando especial relevo aos critérios da transcrição gráfica, com juízos bem fundamentados, restrições e discordâncias que deverão ser tidas em conta pelos utilizadores (publicou-se em 2007).

22 As considerações de F. Zufferey (1987: 13) orientaram esta reflexão sobre as competências de um bom editor diplomático.

Para a leitura dos testemunhos parciais, dispomos das seguintes edições diplomáticas: de *M*, por Leite de Vasconcelos (1902: 146-147), de *V^a*, por S. Pellegrini (1928: 308-311), de *T*, por H. Sharrer (1993: 18-22), de *N*, por M. P. Ferreira (1986: [79])²³ e Spaggiari/Peruggi (2004: 256-257); no Apêndice I da edição diplomática de *V*, Monaci reproduziu diplomaticamente a chamada *Tavola Colocciana* (1875a: XIX-XXIV). As datas de algumas destas edições poderão levar-nos a considerá-las ultrapassadas. Seria, a meu ver, opinião injusta.

Leite de Vasconcelos fez uma transcrição do texto poético quase irrepreensível. Mas, como não há edição diplomática isenta de erros, o controle da leitura revelou um ou outro descuido. Passando por cima das leves alterações verificadas na reprodução da rubrica atributiva (não foi respeitada a distribuição por 3 linhas e a escrita em unidades gráficas compactas, que o editor separou), convirá referir que no v. 7, a lição do manuscrito *porque* com sinal de nasalidade sobre o *e* (= por quem) foi transcrita *porq* com sinal abreviativo sobre o *q* (= por que); no mesmo verso, não foi registada a rasura de uma letra (ou uma sílaba?); no v. 28 o *vos* que não aparece nos apógrafos italianos e que, em *M* (e *P*) é responsável pela hipermetria do verso, parece ter sido acrescentado pelo copista sobre rasura. Tratando-se de *loci critici*, o registo destas situações torna-se indispensável para a discussão filológica. Todavia, não falta um aparato de notas descritivas e interpretativas, do qual constam as lições erróneas, omissões e outras deficiências do testemunho e onde também foram sugeridas correcções e interpretações de carácter ecdótico.

O trabalho do editor de *V^a* foi bastante mais árduo. Os fólhos que conservam os “Lais de Bretanha” estão escritos com uma tinta muito corrosiva que afecta significativamente o suporte, de modo que a escrita no *verso* do fólho pode confundir-se com a do *recto* e vice-versa. A este inconveniente acrescentem-se certas oscilações da escrita (numa gótica minúscula, a toda a largura da página), correcções e cancelaturas de letras da mão do copista. Não surpreende, por isso, que Pellegrini tenha constelado o texto de sinais convencionais que, por um lado, procuram reproduzir o documento com a possível fidelidade e, por outro lado, transmitem uma imagem da dificuldade de decifração. E como nem todas as informações úteis podem ser convertidas em sinais, o Editor elaborou também um sintético e eficaz aparato de “note alla trascrizione” (1928: 311).

23 Em 1931, Nunes havia já oferecido uma edição diplomática do *Pergaminho* baseada, porém, nas fotografias restauradas por Vindel.

Ao publicar diplomaticamente o testemunho *V^a*, Pellegrini teria talvez a intenção de oferecer o instrumento indispensável a uma edição crítica²⁴, mas tinha sobretudo em mente proceder a um confronto com o testemunho de *B*, a fim de definir a relação estemática entre o cancionero (*B*) e o fragmento (*V^a*): a esta questão, dedica, efectivamente, as páginas 311-317 da edição.

O feliz descobridor do Pergaminho com fragmentos de sete cantigas de amor de D. Denis é também autor da edição diplomática acompanhada do fac-símile a preto e branco já atrás citado. O mau estado do suporte, as características codicológicas e materiais do Pergaminho, e as particularidades da escrita (manuscrito com notação musical, dois tipos de letra gótica minúscula, escrita contínua nas estrofes não musicadas, presença de variados sinais e de uma rasura com texto reescrito por outra mão²⁵) justificam a minúcia com que são fornecidos os critérios seguidos na transcrição dos fragmentos poéticos. O resultado é uma verdadeira edição documentária, instrumento particularmente oportuno, dada a razoável dificuldade da decifração, além de indispensável para uma futura edição crítica. Duas observações julgo pertinentes. A primeira diz respeito à panóplia de sinais convencionais que o editor escolheu tendo em vista as “limitações da publicação electrónica”. Não tendo eu competência para discutir este critério e os ajustamentos efectuados, creio, no entanto, que alguns sinais seriam dispensáveis se a transcrição fosse acompanhada de um muito sintético aparato, onde caberiam, por exemplo, as informações simbolizadas pelo quase invisível acento grave ou pelo totalmente invisível (para os meus olhos...) sinal de entrelinha entre parênteses rectos: em suma, teria sido muito mais eficaz, a meu ver, combinar os sinais introduzidos na impressão do texto com um aparato de notas paleográficas que contivesse a descrição de algumas situações textuais dignas de registo. A segunda observação, virada para o futuro, contempla a própria apresentação gráfica, a qual, por motivos compreensíveis²⁶, não reproduz a distribuição espacial dos textos por três colunas, mas que poderia, pelo menos, destacar a mudança de coluna e de *recto/verso* (note-se que a indicação “[recto, col. 3]”, tal como as três seguintes, não sobressai). Quanto à fidelidade com que os textos

24 C. Michaëlis havia já publicado uma edição crítica dos “lais” baseando-se apenas no testemunho do cancionero *B* (Michaëlis 1900).

25 Características descritas por Sharrer nos parágrafos que precedem a transcrição dos fragmentos e também no estudo de Guerra (1993).

26 A edição foi publicada nas *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, uma publicação de difícil leitura, dada a reduzida dimensão dos caracteres, do espaçamento e da largura das margens (Sharrer 1993).

poéticos foram reproduzidos, direi apenas que, procedendo a um cotejo, limitado à cantiga 6, entre o fac-símile, a transcrição de Sharrer e a que eu própria fiz em estudo publicado no mesmo ano, reconheço ser a de Sharrer perfeita e a minha não isenta de imperfeições (Gonçalves 1991b: 24-25 [§ VI: 160-161]).

Ao contrário do *Pergaminho Sharrer*, cuja edição diplomática foi, como acabamos de ver, o primeiro modo de apresentação do manuscrito, o *Pergaminho Vindel (N)*, que desde 1915 aos nossos dias foi objecto de várias edições fotográficas e interpretativas, só em 1986, que eu saiba, teve a primeira edição diplomática, por M. P. Ferreira. Nos “critérios de transcrição”, o Autor fala de “transcrição de tipo paradiplomático”, por não ter reproduzido algumas particularidades da escrita e ter restituído “aqueles elementos que o contexto permite reconstituir, apesar da sua reduzida ou nula legibilidade”. Rigorosa na decifração e acompanhada de aparato funcional colocado em rodapé, esta edição caracteriza-se pela sua inteligibilidade. Tendo B. Spaggiari transcrito também o *Pergaminho* diplomaticamente, como uma das “etapas” preliminares à edição crítica de Martin Codax, uma rápida colação indica que os lugares em que as duas transcrições diplomáticas divergem têm a ver, fundamentalmente, com a separação ou conservação de unidades gráficas, com a sinalização dos acidentes físicos (rasuras, manchas, diferenças de tinta, etc.), que M. P. Ferreira regista no aparato de rodapé e B. Spaggiari representa no próprio texto por meio de sinais convencionais, e ainda com o comportamento perante elementos gráficos pouco legíveis (alguns que B. Spaggiari omitiu lêem-se bastante bem nas fotografias ampliadas que podemos ver no livro de M. P. Ferreira). Na transcrição do refrão da cantiga VII, o tratamento da grafia de *amigo* (no manuscrito, inicial minúscula com módulo maiúsculo) constitui uma diferença interessante: transcrita como maiúscula por M. P. Ferreira, que interpretou essa grafia do copista como um elemento portador de significado a nível musical, e com minúscula por B. Spaggiari, que a essa forma intermédia do *a* não atribuiu qualquer valor.

Acerca da edição diplomática da *Tavola Colocciana* por E. Monaci tive já ocasião, ao publicar a edição interpretativa deste testemunho colocciano, de sinalizar no aparato de leituras divergentes algumas inexactidões e omissões do texto diplomático. Acrescentarei agora apenas uma apreciação global destinada, por um lado, a reconhecer a utilidade que a edição de Monaci teve para os estudiosos da lírica galego-portuguesa, sobretudo antes da publicação da edição interpretativa acompanhada de reprodução fotográfica, e por outro lado, a alertar

para os enganos que certas leituras duvidosas (aliás devidamente assinaladas por Monaci) causaram em editores e estudiosos que nelas se basearam²⁷.

EDIÇÕES CRÍTICAS

Falei atrás da função subsidiária que a edição diplomática tem para o editor crítico, o qual, numa transcrição documentária fidedigna, encontra já a decifração dos manuscritos que transmitem os textos que visa restituir criticamente. A finalidade do editor é agora tornar o texto acessível, mesmo aos não especialistas, oferecendo-lhes uma leitura que facilita a sua legibilidade, sem renunciar a exigências de fidelidade à lição manuscrita, mas realizando as operações ecdóticas adequadas à restituição de um texto que, aproximando-se o mais possível da forma originária, garanta uma correcta interpretação e fruição estética da mensagem. Julgo desnecessário e até redundante enunciar aqui as características que definem uma edição crítica, descrever a sua metodologia geral e sobretudo adentrar-me na discussão em torno dos dois métodos habitualmente apresentados em contraste – edição crítica reconstrutiva de tipo lachmanniano ou poslachmanniano *versus* edição crítica documentária de tipo bédieriano – mas que, como lucidamente explica Aurelio Roncaglia, representam apenas duas soluções distintas para problemas diferentes e objectivos distintos: a solução bédieriana toma como objecto um único testemunho da tradição textual (o “bon manuscrit”) para reproduzir com fidelidade o texto tal como foi recebido e transmitido num momento e num ambiente determinados, enquanto a solução lachmanniana ou poslachmanniana, baseando-se numa rigorosa avaliação de toda a tradição (mediante as operações ecdóticas requeridas), ambiciona restituir

27 Dois exemplos. Na transcrição do nome correspondente ao nº 664, onde o manuscrito tem “V Gil uts^a” com *t* não cortado, Monaci leu “V Gil uis^a” com *i* sem plica, acrescentando um ponto interrogativo: esta leitura incerta foi interpretada na edição Paxeco/Machado como “V Gil Ms^a”, o que significa que a nota colocciana “ut s[upr]a” se transformou em algo que parece a abreviatura de um nome próprio (Paxeco/Machado 1949-1964: VII, 270). O segundo exemplo tem a ver com uma curiosa conjectura de C. Michaëlis baseada numa errada transcrição de Monaci: na notação “859 Dom Joham de Meendiz d[e] briteyro l’ de berredo”, onde Colocci escrevera “l’ de berredo” (l’ = vel), Monaci leu “l’ de benedo” e sobre esta leitura formulou D. Carolina a seguinte conjectura “A nota de Colocci, que aparece na transcrição de Monaci com os caracteres *l. de benedo*, talvez signifique *l[ivro] d[iz] meendo?*” (CA: II, 340, nota 1), [§ I: 30, 34].

ao texto aquela genuína e coerente articulação entre substância e forma que o autor lhe deu e que nenhum testemunho isolado oferece²⁸.

Partido destas breves dilucidações, de certo modo propedêuticas ao tratamento do último ponto da minha reflexão, passo agora a referir-me às edições críticas disponíveis, separando-as em três grupos: a) edições dos Cancioneiros; b) edições dos textos reunidos por géneros; c) edições individuais.

EDIÇÕES CRÍTICAS DOS CANCEINEIROS

Carolina Michaëlis propôs-se fazer uma edição crítica do códice da Ajuda, e o título da sua obra, *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada*, denuncia claramente esse propósito inicial, cuja concretização, porém, como já por muitos foi referido²⁹, viria a afastar-se significativamente do projecto originário. De facto, D. Carolina não restituiu criticamente apenas os versos que transcreveu do manuscrito inacabado, incompleto e mutilado, que em 1877 lera e analisara: não se contentando com sanar (*ope ingenii e ope codicum*) as deficiências da transmissão das 310 cantigas que o códice lhe oferecia, editou também textos ausentes que hipoteticamente teriam sido copiados nos fólhos e cadernos desaparecidos.

As recensões que, a seu tempo (entre 1907 e 1928), avaliaram os critérios de edição, bem como pontos concretos da restituição textual, foram suficientemente minuciosas para revelarem as características mais salientes da metodologia seguida por C. Michaëlis e, na introdução à sua edição diplomática, Carter deu especial relevo às divergências de carácter linguístico entre os textos manuscritos e os textos editados. Mas alguns contributos mais recentes, entre os quais avultam a síntese de I. Castro no Prefácio à reimpressão portuguesa do *CdA* (1994)

28 Para estas dilucidações, veja-se o insubstituível manual de Roncaglia (1975: especialmente 161-171). Na vasta bibliografia dedicada à crítica textual, destaco ainda, por motivos específicos de cada um deles, os seguintes títulos: Contini 1986 (para o conceito de “arquetipo” e de “verdade” do texto reconstruído e sobretudo para a fenomenologia da “difracção” e a noção de “sistema”); o vol. *La Filologia romanza e i codici* (Guida/Latella 1993), sobretudo as intervenções na “Tavola rotonda”, (pp. 755-782); Spaggiari/Peruggi 2004 (que eu saiba, único manual de crítica textual em língua portuguesa cientificamente válido) e sobretudo a óptima síntese de Tavani (1993b), com bibliografia selectiva, no *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, s. v. “Edição crítica”.

29 A “pré-história” da edição de C. Michaëlis foi recentemente traçada por M. A. Ramos (2004: 13-19); à alteração do projecto inicial da ilustre Editora se referem também, com comentários interessantes, I. Castro no Prefácio à reimpressão do *Cancioneiro da Ajuda* pela Imprensa Nacional (1994: q-s) e Tavani (2004a: 58-64).

e os numerosos estudos de M. A. Ramos dedicados a aspectos paleográficos e codicológicos do códice ajudense têm vindo a lançar um olhar mais “moderno” sobre a metodologia filológica de D. Carolina. O mesmo olhar crítico inspirou algumas das intervenções mais autorizadas nos dois colóquios que assinalaram o centenário da publicação da edição do *Cancioneiro da Ajuda*. Das que foram feitas no Colóquio de Santiago de Compostela (25-28 maio 2004), destacarei a de M. A. Ramos “O Cancioneiro ideal de D. Carolina” e a de G. Tavani “Carolina Michaëlis e a crítica do texto, cen anos depois da edición de Halle” e, por motivos diferentes, que adiante se explicitarão, a de M. Arbor Aldea “Editar *Ajuda*: principios teóricos para unha nova experiencia ecdótica”. No Colóquio de Lisboa (11-13 novembro 2004), foi I. Castro quem, respondendo à pergunta “Faltará ao campo bibliográfico do cimélio da Ajuda algum tipo de edição que ainda não tenha sido empreendida?”, voltou a analisar os procedimentos ecdóticos de D. Carolina, aduzindo mais algumas observações de M. A. Ramos constantes do Prefácio à reimpressão de Carter atrás referida³⁰. Seria, portanto, impertinente, além de sumamente temerário, tentar mais uma avaliação global da insubstituível edição crítica de 1904. Mas talvez não seja inútil chamar a atenção para aquilo que se me afigura marcante no ponto de vista modernamente adoptado ao analisar o comportamento editorial de C. Michaëlis: um ponto de vista que tende a distinguir entre editar um cancionero manuscrito como indivíduo autónomo e editar os textos nele contidos.

É um facto que o regresso aos cancioneros manuscritos e a sua revalorização como indivíduos resultantes da conjugação de circunstâncias externas e de um projecto concebido pelo responsável da sua confecção tem despertado nos últimos tempos um fervoroso interesse: bastará lembrar que a temática de dois colóquios internacionais de filologia românica se concentrou no estudo da “tradição cancioneresca”, isto é dos códices relatores³¹. Esta nova atitude está, por exemplo, na base da insatisfação manifestada relativamente à edição crítica do *Cancioneiro da Ajuda* e da decisão de “Editar *Ajuda*”, tratando o códice ajudense como “manuscrito único” e opondo à verdade conjectural do “cancioneiro ideal” editado em 1904 a verdade objectiva do cancionero incompleto e mutilado que se conserva na Biblioteca do Palácio da Ajuda em

30 Agradeço a I. Castro o ter-me proporcionado a leitura do seu texto ainda inédito (as Actas do Colóquio de Lisboa encontram-se em publicação). Edição em formato E-book em 2016.

31 Refiro-me aos colóquios de Liège, 1989 e Messina, 1991 (Tyssens 1991 e Guida/Latella 1993, respectivamente).

Lisboa. Ora, para reproduzir a verdade objectiva do códice como indivíduo, creio que as duas edições necessárias são as já disponíveis, isto é, a fac-similada e a diplomática de Carter: nesta, de facto, além de adéspotos e muitas vezes fragmentários, os textos apresentam-se com a grafia do manuscrito. E como o valor documental do cimélio, quer a nível histórico-literário, quer a nível cultural, linguístico e escriptológico, nunca será compreensível sem as análises, em primeiro lugar, de C. Michaëlis e depois, dos especialistas que, ao longo dos últimos trinta anos, o têm estudado, não creio que a anunciada edição crítica possa satisfazer, por si só, a ambição de perceber a história do *Cancioneiro*, a sua estrutura e formação, o seu significado na tradição cancioneresca ibérica. Por outro lado, se o *Cancioneiro da Ajuda*, como qualquer outro cancionero, não é um mero contendor de textos e por isso merece ser reproduzido na sua individualidade complexa e problemática, temos de convir que são os textos a finalidade última da fadiga do editor crítico e que, para uma aproximação da “verdade” dos textos nas subtilezas da forma e substância que os seus autores lhe teriam conferido, o editor não pode, por vezes, limitar-se à lição manifestamente insatisfatória do códice, devendo recorrer à emenda “por conjectura”, a qual poderá revelar-se inferior à emenda *ope codicum*, possível para os textos transmitidos, não apenas por *A*, mas também pelos dois cancioneros collocianos ou por um deles. Concretizando: se bem entendo, o novo projecto de edição oferecer-nos-á o texto crítico das 310 cantigas nele contidas, ao qual faltarão, em muitos casos, palavras, versos e estrofes inteiras visivelmente ausentes por mutilação do códice, mas presentes em um ou nos dois outros testemunhos da tradição; as 310 cantigas serão anónimas, apesar de conhecermos, pelo testemunho dos outros cancioneros, a autoria incontestável da maioria delas. Será esta a edição crítica de *A* capaz de dar ao leitor de hoje “unha idea concreta de como o home do Medievo consumia os produtos da literatura, do particularíssimo tipo de cultura linguístico-literaria que podían promover libros manuscritos como *Ajuda*”?

Passando ao *Cancioneiro da Vaticana*, começarei por lembrar que a edição publicada por Teófilo Braga em 1878 não é uma edição crítica do cancionero manuscrito que se guarda na Biblioteca Vaticana, mas uma leitura interpretativa da transcrição diplomática que Monaci publicara em 1875. O próprio título, *Cancioneiro Portuguez da Vaticana. Edição critica restituída sobre o texto diplomatico de Halle*, indica o tipo de trabalho realizado por T. Braga. Na verdade,

considerando ultrapassada uma das etapas preliminares à edição crítica – a transcrição diplomática do códice, pela qual tinham já sido resolvidos problemas de decifração –, Braga, sem ver o manuscrito vaticano, procedeu às operações exigidas para tornar os textos de *V* acessíveis a um público de não especialistas. Entre essas operações destacam-se, evidentemente, a divisão correcta das palavras, versos e estrofes e a emenda dos erros e lacunas: procedimentos que requerem um esforço interpretativo, não só permanentemente vigilante, mas também e sobretudo cauteloso. Ora, diante das lições erróneas e lacunosas do manuscrito (reproduzidas obviamente por Monaci), os “processos de restituição crítica do texto do *Cancioneiro*” adoptados por T. Braga assentam numa disponibilidade ilimitada para a *emendatio ope ingenii* que o leva a não desistir perante as resistências oferecidas pelo texto e a declarar que “nenhuma canção resistiu por mais deturpada que estivesse” (Braga 1878: VII da “Introdução”). Note-se, por um lado, que no “sistema” a que Braga reduz os “erros que se acham no *Cancioneiro*”, há uma indistinção entre erros de cópia e hábitos de escrita do copista e, por outro, que nenhum dos textos restituídos vem acompanhado do instrumento que caracteriza uma edição crítica, isto é, o aparato de “variantes” (que neste caso deveria registar as leituras da edição de Halle não concordantes com as leituras de Braga). Seria, porém, anacrónico exigir desta edição o rigor científico de uma verdadeira edição interpretativa. Chamemos-lhe “divulgativa” e reconheçamos que para o público português do último quartel do século XIX talvez tenha cumprido o desígnio do Editor: tornar acessível “aos que estudam desajudados” (não é o nosso caso, neste início do século XXI...) o documento literário “esquecido no Vaticano” (Braga 1878: VI).

“Divulgativa” não é, seguramente, adjectivo adequado para qualificar a edição do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)* que E. Paxeco e J. P. Machado publicaram entre 1949 e 1964, mas a etiqueta “edição crítica” também não corresponde a este tipo de edição manifestamente “híbrida” (como tem sido, por vezes, chamada). De facto, se atrás afirmei que esta não é uma edição diplomática, a verdade é que o estabelecimento dos textos revela comportamentos próprios desse tipo de edição, entre os quais se poderá mencionar a reprodução de grafias do manuscrito, como *u* por *v* e *i* por *j*, a conservação de consoantes duplas em início de palavra, a transcrição quase mecânica de versos metricamente incorrectos e de fácil emenda, o respeito da lição manuscrita em casos de erros paleográficos evidentes. Ora, sendo a intenção dos Autores “trazer

a público pela primeira vez na íntegra e de forma acessível” o códice pertencente à Biblioteca Nacional de Lisboa desde 1924, a concretização desse propósito redundou afinal numa publicação de difícil leitura em que os textos e paratextos se apresentam, por vezes, ininteligíveis, acompanhados de “comentários” prolixos e confusos, inúteis para o leitor comum. Por outro lado, o trabalho dos Editores não satisfaz as exigências de uma edição crítica, nem de tipo lachmanniano (porque não procederam a uma verdadeira crítica de variantes com o objectivo de reconstruir a lição mais próxima do arquétipo), nem de tipo bédieriano (visto terem realizado operações não autorizadas por este método, como, por exemplo, o preenchimento de lacunas com base em outro testemunho da tradição). Aliás, numa edição crítica, elemento fundamental é um aparato perspícuo, sistemático e económico, que permita verificar, em cada momento, a correcção da leitura proposta. Ora, as notas de rodapé, misturando lições do manuscrito (algumas vezes registadas como se fossem leituras erradas de Molteni), variantes de outros testemunhos, leituras críticas de outros editores e comentários de vária ordem, constitui um instrumento de difícil compreensão e escassa utilidade. Convém, no entanto, notar que a edição Paxeco/Machado oferece uma série de instrumentos críticos utilíssimos: Glossário, lista de “Provérbios e ditos” usados nas cantigas, notas breves sobre “Palavras encobertas e descobertas”, “Geografia” dos Cancioneiros (1949-1964: VIII, 467-472) com um “Mapa das terras líricas” (1949-1964: VIII, *post fac*-símile) e vários Índices, dos quais se deverá destacar o “Índice comparativo dos autores...” (1949-1964: VII, 265-284)³² e sobretudo o “Índice comparativo das epígrafes explanatórias das cantigas” (1949-1964: VII, 287-309), que ainda hoje presta bons serviços, mesmo depois de, em 2000, ter sido publicado um estudo sobre estas rubricas, com edição crítica e fac-símile (Lagares 2000: edição em 101-178, fac-símile em 179-227)³³.

32 Com uma nota um tanto confusa, mas reveladora de alguma atenção às relações estemáticas dos testemunhos, incluindo a *Tavola Colocciana*.

33 Mau grado as melhorias que esta nova leitura crítica oferece, os critérios de organização (disposição das rubricas “segundo a sua orixe”) tornam a consulta menos ágil do que o velho índice da edição Paxeco/Machado, no qual as rubricas explicativas se apresentam por ordem de aparecimento nos códices, permitindo detectar, simultaneamente, as que comparecem só em *B*, só em *V* ou em ambos os testemunhos (sem omitir as que Colocci transcreveu na *Tavola Colocciana*).

EDIÇÕES CRÍTICAS POR GÊNEROS

A operação editorial que separa as cantigas de amor das cantigas de amigo e ambas das cantigas de escárnio e mal dizer, reunindo em vastas colectâneas o *corpus* dos textos adscritos a cada um dos três géneros canónicos, encontra a sua justificação na própria ordenação material do conteúdo dos manuscritos, visível nos cancioneiros *B* e *V* e não contrariada pelo testemunho de *A*. Mas tal operação, que nos códices oferece algumas infracções nem sempre facilmente explicáveis, exige dos editores críticos decisões nem sempre pacíficas. Analisemos o caso das cantigas de amor e das cantigas de escárnio.

Contendo o *Cancioneiro da Ajuda* quase exclusivamente cantigas de amor³⁴, a edição de D. Carolina constitui, de certo modo, a primeira edição crítica por géneros da lírica galego-portuguesa: edição parcial, é certo, uma vez que, mesmo acrescentando aos 310 textos de *A* os 157 editados no “Apêndice”, o *corpus* do género *amor* só fica completo com a edição de Nunes. É claro, porém, que, lendo os textos editados por C. Michaëlis e por J. J. Nunes, a primeira evidência é que, dos 157 textos que D. Carolina acrescentou aos do “seu” códice, nem todos são cantigas de amor (*CA*: II, 219; Nunes *amor*: V, nota 1) e mesmo quanto aos do códice, a própria Editora pôs em causa a pertença ao género *amor* de algumas cantigas (seis) que aí figuram. Entre as 266 que Nunes editou, também algumas suscitam dúvidas quanto à legitimidade da sua inclusão, começando curiosamente pela primeira, o chamado “lai de Leonoreta”, que actualmente alguns estudiosos nem sequer consideram pertencente ao cânone da lírica galego-portuguesa (Ferrari 1979: 31-33, 1993d: 351; Beltrán 1991b: 49-54). E a outras mais tem sido dada uma interpretação que as exclui do registo da cantiga de amor: o próprio Nunes, relativamente ao texto nº XVI de Afonso Sanchez (*Mha senhor, quen me vos guarda*), declara não poder afirmar que “pertença à espécie chamada *de amor*” e o que surpreende é não ter ele feito idêntica reflexão a respeito da cantiga seguinte, *Poys que vós per hy mays valer cuydades*, que com maioria de razão se deve considerar “subversiva” e assim foi entendida nas duas mais recentes edições críticas da poesia de Afonso Sanchez, onde os dois textos aparecem classificados como “escárnios de amor” (Longo 2002: 107, 117; Arbor 2001: 195, 219)³⁵.

34 A questão dos géneros no *Cancioneiro da Ajuda* (“Só cantigas d’amor?”) foi tema de várias comunicações em 2004 (Tavani 2004b; Lopes 2004; Ventura 2004).

35 Particularmente judiciosas as reflexões de N. Longo ao abordar a questão do género destes dois textos (2002: 19-24, 44-46 e comentário às cantigas VIII, IX e X da edição).

Ora, em edições individuais, que respeitam (e bem, a meu ver) a ordem de aparecimento dos textos nos cancioneiros manuscritos, a adscrição de uma cantiga a um ou outro dos dois géneros (*amor* ou *escárnho*) ou mesmo a proposta de uma classificação não historicizada na “Arte de Trovar” (“escárnio de amor”, Lapa: VIII) pode ser inócua. Mas, em edições críticas por géneros, pode desorientar o leitor que as compulse, pelo que a questão precisa de ser afrontada com clareza e as opções deverão apoiar-se em dados internos e externos coerentemente avaliados. Entre estes últimos, afigura-se relevante a análise da colocação dos textos nos códices e, entre os dados internos, além da semântica de cada texto em apreço, deverão ser ponderados elementos textuais colhidos em todo o *corpus* da produção cancioneresca que permitam uma aproximação da ideia que os trovadores enquanto “produtores” de poesia e as personagens das cantigas por eles compostas (o próprio *trobador* e a *senhor*, o *amigo*-poeta e a *amiga*, nas cantigas de amor e de amigo; os trovadores e jograis, em tenções, cantigas de escárnio e de mal dizer e em variedades temáticas minoritárias como a pastorela ou o pranto), outrossim do seu público, tinham do género dos textos que compunham, ouviam ou avaliavam. Por isso, a reflexão que recentemente foi feita em torno do cânone do *Cancioneiro da Ajuda* parece-me digna da maior atenção.

Vêm estas observações a propósito do hodierno fervor editorial concretizado em “novas” edições por géneros. A primeira a vir a lume (2002) foi a das cantigas de escárnio e mal dizer por G. Videira Lopes; seguiu-se-lhe (2003) a edição das cantigas de amigo por Rip Cohen.

Como lucidamente observou Y. Frateschi Vieira (2003) a propósito da edição preparada por G. Videira Lopes, a primeira questão que qualquer uma destas novas edições levanta é a da sua necessidade. À primeira vista, tal necessidade não existe, uma vez que do *corpus* das cantigas escarninhas temos a edição crítica de Lapa, com uma segunda edição revista e acrescentada em 1970, novamente reimpressa em 1996³⁶; e para as cantigas de amigo dispomos da edição crítica de Nunes, com uma reprodução anastática de 1971 (Kraus Reprint Co., New York) e uma reimpressão de 1973 pelo Centro do Livro Brasileiro. Mas G. Videira Lopes considerou a edição de Lapa desactualizada e R. Cohen entendeu que a edição de Nunes merece “pouca confiança” em virtude das “centenas de erros” que a maculam. Daí a fadiga a que cada um meteu ombros.

36 Esta “nova edição” publicada pela Editora João Sá da Costa é uma reimpressão, discutível por ter alterado a veste editorial, da 2ª edição de Lapa.

Estará, de facto, desactualizada a edição de Lapa? G. Videira Lopes pensou que sim, alegando duas razões: 1^a) dados novos levaram a um aumento significativo do *corpus*; 2^a) estudos posteriores a 1970, entre os quais os da própria Autora, revelam a necessidade de uma revisão da leitura e interpretação de algumas das cantigas editadas por Lapa.

Quanto à primeira razão, é de notar que o incremento do *corpus* (de 431 cantigas em Lapa³⁷ para 474 na nova edição) decorre da releitura que G. Videira Lopes fez do conjunto das cantigas de amor e de amigo, do qual extraiu os 43 textos que transferiu para o *corpus* que edita: uma deslocação nem sempre convincente, porquanto, em muitos casos, não basta o tom ambíguo, irónico, humorístico, sentencioso ou mesmo blasfemo para uma cantiga de amor ou de amigo deixarem de o ser. Vejamos alguns exemplos.

A propósito da chamada cantiga “de change”, V. Bertolucci (1993b: 114-117) discutiu o caso das oito cantigas de Fernan Paez de Tamallancos, que os estudiosos têm distribuído diversamente pelos dois géneros: cinco de escárnio e três de amor, na edição monográfica (Martínez 1992) ; três de escárnio e cinco de amor, segundo o *Repertorio* de Tavani e a *Nomenclature* de D’Heur. Tal discrepância convida a uma análise do comportamento dos editores que primeiro tomaram posição relativamente a este problema. C. Michaëlis, ao editar no “Apêndice” do *Cancioneiro da Ajuda* as cinco cantigas presentes no primeiro sector de *B*, por entender que elas poderiam ter estado no códice ajudense, acolheu-as numa colectânea geralmente considerada de cantigas de amor, embora não deixasse de assinalar a ambiguidade de um dos textos (*B* 78 = *CA* 362) e o tom de “despeitosa sátira” de outros dois (*B* 74 e 75 = *CA* 358 e 359). Lapa, ao incluir estes dois últimos na sua edição (nº 134 e 135), considerou-os de escárnio, chamando ao primeiro “um cantar d’amor que é, ao mesmo tempo, e mais ainda um cantar de maldizer” e reconhecendo que o segundo “participa da cantiga d’amor e da d’escarnho”. É evidente que ambos os editores tiveram no seu horizonte a tripartição dos géneros operada na tradição manuscrita e é curioso verificar que, na 1^a edição, Lapa editou apenas um dos textos (*B* 75), por ele se encontrar repetido no terceiro sector de *B* (com o nº 1336). Ponderando certamente estes antecedentes editoriais, G. Videira Lopes não só editou as duas cantigas acolhidas por Lapa, mas acrescentou ao grupo mais uma (texto nº 8 da

37 G. Videira Lopes diz que a edição de Lapa inclui 423 cantigas, mas na realidade são 431. Sobre a discrepância numérica resultante de alguns enganos da nova editora, ver o comentário de Vieira (2003: 256).

sua edição, classificado como “maldizer aposto”), cuja ambiguidade havia já sido notada por D. Carolina.

Passando por cima da insistência da Autora em utilizar o adjectivo *aposto* para criar uma inexistente categoria genológica, o “maldizer *aposto*” (sobre o qual já tive ocasião de me pronunciar; Gonçalves 2004 [§ XIX]³⁸), julgo oportuno reflectir sobre as dificuldades na determinação do género que um caso como o das cantigas de Fernan Paez de Tamallancos coloca. Na verdade, uma classificação baseada na tradição manuscrita levar-nos-ia a concluir que as cinco cantigas transmitidas por *B* no primeiro sector teriam sido consideradas cantigas de amor. Mas o facto de uma delas já copiada entre as cantigas de amor reaparecer, com variantes mínimas, entre as cantigas de escárnio precedida de uma rubrica explicativa daquelas que acompanham geralmente os textos escarninhos, levou-me a ter como errónea a primeira transmissão (Gonçalves 1991a: 454-455 [§ V: 133-134]): um critério que hoje revejo à luz das observações de V. Bertolucci, que no estudo atrás referido (Bertolucci 1993b: 114-115) chama a atenção para a escassa atendibilidade de algumas rubricas explicativas e sobretudo para as modalidades inovadoras que o discurso amoroso pode assumir. Julgo, por isso, que um editor de colectâneas baseadas no género dos textos terá de ponderar todos os elementos que a tradição cancioneresca oferece, antes de decidir, por exemplo, se uma cantiga tradicionalmente considerada *d'amor* ou *d'amigo* deve ser tida como cantiga *d'escarnho*.

É que os próprios poetas também classificaram algumas vezes os seus cantares, directamente, na primeira pessoa (em cantigas *d'amor* e *d'escarnho*, em tenções e outros géneros “menores”) ou indirectamente, pela voz da *amiga* (em cantigas *d'amigo*). O caso de Pay Soarez de Taveyrós talvez mereça ser aqui considerado. Numa cantiga de amigo, a protagonista queixa-se de que o *amigo* poeta a enmentou “nos *cantares* que fez *d'amor*”, o que levou G. Vallín a ver nesta queixa uma referência à enigmática “cantiga da *guarvaia*” (Vallín 1996: 232-233, 255), em que a senhor é nomeada como “filha de don Pay Moniz”, e V. Bertolucci a concluir que, sendo assim, o próprio trovador teria definido este texto (que G. Videira Lopes incluiu na sua edição das *Cantigas de Escárnio*) como um “cantar d'amor” (Bertolucci 1999b: 107, n. 5). E outros casos poderiam ser apontados, pelo que talvez seja pertinente perguntar à Autora como vai proceder ao editar

38 A minha crítica foi recentemente corroborada por V. Bertolucci num exaustivo e modelar estudo sobre *aposto* / *apuesto* (2011).

o *corpus* das cantigas de amor³⁹: excluirá as cantigas que, mesmo com dúvidas, deslocou para o *corpus* da cantigas escarninhas, mas que o leitor espera encontrar numa edição completa das cantigas de amor galego-portuguesas?

A segunda razão que, no entender de G. Videira Lopes, justifica uma “actualização” da edição de Lapa é a necessidade de uma revisão da sua leitura e interpretação de alguns textos. O leitor habituado a considerar a edição de Lapa “um notável trabalho de inteligência e de rigor, que será sempre uma obra de referência” (palavras de G. Videira Lopes) acercar-se-á, portanto, da nova edição com a esperança de encontrar resposta para as dúvidas ou discordâncias que determinadas leituras críticas de Lapa lhe terão suscitado. Ora, um confronto restrito (algo penoso, face à diferente ordenação dos autores: alfabética em Lapa; segundo critérios cronológico-geracionais em G. Videira Lopes⁴⁰) permitiu-me chegar às seguintes conclusões:

1^a) Embora a fixação crítica dos textos seja da responsabilidade da nova editora, esta não é uma edição crítica (nem a Autora lhe quis dar esse título), por não oferecer um aparato de variantes sistemático e claro (as “notas técnicas de leitura” que vêm nas páginas 551-602 não o substituem): trata-se, efectivamente, de uma “actualização” da edição crítica de Lapa.

2^a) Essa “actualização” concretiza-se em inovações pontuais ao nível do estabelecimento crítico dos textos e da interpretação global do seu conteúdo ou do entendimento de certas componentes retóricas e linguísticas: na maioria dos casos, porém, o texto que G. Videira Lopes nos oferece coincide com o de Lapa, tanto nas operações críticas (divisão de palavras e versos, preenchimento conjectural de lacunas, emendas de lições manuscritas consideradas erróneas) destinadas a reconstruir a mensagem do poeta transmitida pelos códices, como nas leituras problemáticas que nos afastam da provável lição originária⁴¹.

39 Edição anunciada no “Noticiário” da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval.

40 Sobre esta ordenação, ver os juízos de Vieira (2003: 256-257) e de Souza (2005: 314-315).

41 Cf. Lapa 67 (= GVL 82), v. 15 (seguindo Lapa, G. Videira Lopes afasta-se da lição manuscrita, que, a meu ver, seria “ca d’ome de capelo de todo mal se cata”, com o sentido de “pois [ela] acautela-se de todo o mal [que pode vir] de homem de capelo”, tendo *capelo* um valor metafórico); Lapa 183 (= GVL 144), v. 4 (a leitura correcta talvez seja “Ome bem aventurado” sendo o erro dos mss. (*hom por bem*) dos mais banais; Lapa 271 (= GVL 233), vv. 1-2; Lapa 378 (= GVL 343), v. 14 (a leitura certa, imposta pela rima e pelo dobre, deve

3^a) Quando as leituras de G. Videira Lopes divergem substancialmente das de Lapa, a nova edição, ou substitui leituras correctas de Lapa por leituras erradas⁴², ou propõe soluções menos económicas e mais fantasiosas que as de Lapa⁴³; algumas vezes, porém, corrige acertadamente a leitura de Lapa, com base nas edições monográficas posteriores a 1970⁴⁴ ou numa própria conjectura⁴⁵.

4^a) Ao contrário de Lapa, G. Videira Lopes revela-se pouco receptiva relativamente a soluções ecdóticas propostas por outros estudiosos, omitindo até, por vezes, o nome do autor dessas propostas⁴⁶, rejeitando interpretações plausíveis, isto é, baseadas em dados textuais concretos, sem reparar que as contrariedades que levanta também foram discutidas⁴⁷, adoptando um critério relativista que lhe consente afirmar a arbitrariedade da escolha entre duas leituras (a de Lapa e a de quem, procurando restituir ao texto a sua coerência originária, corrigiu

ser “d’este olho mao velho con que dormistes”); Lapa 196 (= GVL 161), v. 51 (onde G. Videira Lopes lê “o avarento”, seguindo Lapa, deverá ler-se “fiz arento”, com uma emenda mínima da lição ms. *dizarento*); Lapa 236 (= GVL 200), vv.1-2 (onde mantém a leitura inaceitável de Lapa, apesar de já Roncaglia (1986: 21-25), ter denunciado e corrigido o erro); etc.

42 Cf. Lapa 87 (= GVL 2), v. 28; Lapa 310 (= GVL 277), vv. 8 e 15; Lapa 10 (= GVL 39), v. 46 (é evidente que o verbo *dar*, no v. 44, é usado intransitivamente e que *doado* se liga por *enjambement* ao v. 46 como é lido por Lapa).

43 Cf. Lapa 11 (= GVL 40), v.1 (a leitura *desmar*, sugerida por Lapa na 1^a edição, mas abandonada na 2^a, parece-me incongruente, devendo a lição ms. ser transcrição errada de *aesmar* (“avaliar”), variante de *esmar*, *asmar*, *osmar*, atestada pelo *Fuero Juzgo*; Corominas/Pascual 1980-1991: LI, s.v. “estimar”); Lapa 133 (= GVL 4), v. 9; etc.

44 Cf. Lapa 132 (= GVL 3), v. 15; Lapa 133 (= GVL 4), v. 3; Lapa 328 (= GVL 473), v. 22; etc.

45 Cf. Lapa 9 (= GVL 38), v. 13 (mas, a meu ver, a lição originária deverá ser *ouropel* e não *ouropal*); Lapa 25 (= GVL 54), vv. 22-23; Lapa 96 (= GVL 424), vv. 2-3; Lapa 385 (= GVL 350), refrão (mas esperar-se-ia que citasse Roncaglia 1995).

46 Cf. o problema do estrofismo da cantiga de Afonso X, *Mester avia don Gil* (GVL 20) abordado por Gonçalves em “Appunti di filologia materiale” (1999a [§ XVI]) ou a leitura do refrão da cantiga de D. Denis, *Disse-m’oj’un cavaleiro* proposta pela mesma autora em “Praga por praga” (Gonçalves 1991b [§ VI: 203-216]), com uma achega interpretativa em “*Plaga autem linguae...*” (1995b [§ XIII]).

47 É o caso das três cantigas de D. Denis em torno da *mula* de Joan Bolo: no comentário à cantiga nº 418, G. Videira Lopes rejeita a interpretação de *mua* como amante homossexual do pederasta Joan Bolo, argumentando que, nesse sentido, se usava a forma masculina *muu*. Ora, a autora de “A mula de Joan Bolo”, (1991b: 42 [§ VI]), precavendo-se contra essa legítima objecção, procurou justificar a escolha linguística de D. Denis [§ VI: 176-177].

Lapa)⁴⁸. Note-se, aliás, que algumas leituras que comenta são reproduzidas de forma inexacta⁴⁹.

A edição de *500 Cantigas d'Amigo* por Rip Cohen traz no título a designação de “Edição Crítica” e é, de facto, uma edição verdadeiramente crítica de todo o *corpus* das poesias pertencentes a este género⁵⁰. Pretendendo substituir a velha edição de Nunes em três volumes, tem logo sobre esta a vantagem de, num só volume, oferecer os textos e o aparato crítico, que, além das variantes erróneas ou problemáticas, inclui leituras de outros editores aceites ou rejeitadas, “notas explicativas” e “notas ao aparato crítico”. Tudo isto precedido de uma “Introdução”, na qual destacarei a explanação e discussão dos “critérios editoriais” e a abordagem das questões métricas: embora nem sempre suscitem a nossa imediata concordância, estes dois capítulos fornecem dados e encerram considerações, por vezes remetidas para notas de rodapé, que permitirão futuros aprofundamentos dos problemas em apreço.

A competente, meticolosíssima, análise de Ramón Lorenzo passou já em revista os aspectos fundamentais do trabalho do Editor, desde os critérios de transcrição gráfica, uniformização linguística, pontuação, tipo de aparato, a problemas concretos do estabelecimento crítico e interpretação dos textos, assinalando erros e prováveis gralhas de impressão, discutindo soluções ecdóticas menos pacíficas. A minha avaliação da obra de R. Cohen, menos abrangente e mais pragmática que a do ilustre filólogo, segue a linha que adoptei na apreciação

48 Refiro-me à leitura do refrão da cantiga de D. Denis já cit., *Disse-m'oj'un cavaleiro*: para G. Videira Lopes, parece ser indiferente ler *come-o* (3ª pessoa do singular do presente do indicativo + pronome pessoal *o*, sendo a *praga* “chaga” sujeito do verbo “comer” e funcionando o pronome *o* como complemento directo referido ao doente), ou *comeu* (3ª sing. do pretérito perfeito, cujo sujeito seria o doente e o compl. directo a *praga* “lorbaga”). Passando por cima da incoerência que resulta de uma tal arbitrariedade, caberá perguntar: se o cavaleiro ia buscar (*buscava*) a lorbaga para o amigo doente, como é que o interlocutor lhe podia responder “*comeu praga*” (= lorbaga)? Mas esta incongruência foi já denunciada em 1991 (“Praga por praga”, em Gonçalves 1991b: 74 [§ VI: 212-213]).

49 Veja-se a nota da p. 556 referente ao texto nº 24, v. 20: a leitura de Lapa não é “muito del[e] escarnir”, mas “muito del e [e]scarnir”; ou a da p. 595 acerca do v. 4 do texto nº 422: no texto publicado em *A Lírica Galego-Portuguesa*, p. 298, que reproduz a edição de Lapa, não está *deitaram*, mas *deitar am*, com a seguinte interpretação: “porque já se irão deitar”.

50 Na realidade, como já observou Ramón Lorenzo, na recensão publicada na revista *Românica* (2005), as cantigas editadas são mais de 500 (513, segundo Lorenzo, mas penso que o texto de Johan Servando em *appendix* não entrou deliberadamente no cômputo do editor). À inclusão de alguns textos e exclusão de outros será feita referência mais adiante.

da edição das *Cantigas de escárnio*, isto é, a de um confronto com a edição anterior, destinado a verificar a necessidade de uma nova edição e as melhorias que esta aporta. Habitual utilizadora da edição Nunes, também eu tenho vindo a detectar muitos dos erros e deficiências agora denunciados. Nada mais produtivo e aliciante, portanto, do que, por um lado, confirmar a existência dessas falhas e, por outro, encontrar soluções ecdóticas ajustadas, sobretudo para problemas textuais árduos que têm resistido ao esforço reconstrutivo de edições individuais posteriores a 1928 e também da própria utilizadora.

Tal como acontece com as duas edições do género escarninho, também aqui o confronto se revela pouco ágil, dada a disparidade de critério na ordenação de algumas partes do conjunto e a mais que discutível adopção de uma numeração independente para os textos de cada autor, por parte do novo editor⁵¹. Aceitando a “desordem” dos cancioneiros *B* e *V*, a edição Nunes começa com D. Denis, certamente por lhe pertencer a primeira série compacta de cantigas de amigo que aparece nos dois códices, continuando com Estevan Fernandiz d’Elvas e relegando para o fim da colectânea textos isolados transcritos igualmente antes do início do sector assinalado pela rubrica que precede *B* 626 / *V* 227. Pretendendo restituir a ordenação arquetípica, Cohen, não só abre a sua edição com o primeiro autor do sector amigo, Fernan Rodriguez de Calheyros, mas também procura racionalizar a colocação de outros autores, além de Estevan Fernandiz d’Elvas (Pay Gomez Charinho e Pedr’Amigo de Sevilha), guiando-se por um critério ordenador que assenta no pressuposto de que uma cantiga de amigo destes autores que aparece antes das restantes está provavelmente deslocada; quanto a D. Denis e Johan Ayras de Santiago, remetidos para as páginas finais da edição, o argumento invocado é a convicção de que o conjunto destes dois fecundos poetas “derivam de cancioneiros individuais” (Cohen 2003: 71-72). Nem o critério de Nunes, nem o de Cohen me parecem inatacáveis: o primeiro pelas incoerências que origina (D. Denis a preceder autores mais antigos, seguido imediatamente de um autor que aparece em *B* antes dele, mas não de outros (Fernan Figueyra de Lemos, Rodrigu’Eanes Redondo, Pero Mafaldo) que igualmente o precedem nos Cancioneiros); o segundo, por oferecer uma organização “ideal” que, afastando-nos da sequência que hoje vemos nos apógrafos conservados, sobrepõe o seu critério ordenador ao do(s) compilador(es) de um

51 Esta numeração revela-se anti-económica para remissões dentro da própria edição e para citações a fazer pelos seus utilizadores.

cancioneiro “real”, embora perdido, do qual dão testemunho esses mesmos apógrafos juntamente com a chamada *Tavola Colocciana*.

Passemos ao número de textos editados. Eliminadas as duas cantigas de amor erroneamente incluídas por Nunes, subsistem ainda algumas diferenças. Relativamente à colecção editada por Nunes, Cohen acrescenta duas cantigas (Rodrigu’Eanes de Vasconcelos –4 e Johan Garcia de Guilhade –9), retira duas (Nunes *amigo*: n^{os} 145 e 146, de Gonçal’Eanes do Vinhal) e edita duas vezes as duas cantigas com dupla tradição e dupla atribuição (Pay Soarez de Taveirós –3 / Afons’Eanes do Coton –3; Johan Vasquiz de Talaveyra –7 / Pedr’Amigo de Sevilha –5).

Avisadamente, ao defender a inclusão de Guilhade –9, uma cantiga de amor, numa edição intitulada “Johan Garcia de Guilhade. 22 Cantigas d’Amigo” (Cohen 1996: 27-31, 45 n. 40 e 41), o editor afrontara já os problemas que algumas das decisões agora tomadas implicam. Devo confessar que os seus argumentos não fizeram desaparecer as minhas dúvidas quanto à legitimidade de incluir essa cantiga de amor numa edição crítica de *500 Cantigas d’Amigo*. A colocação do texto nos manuscritos (entre as cantigas de amigo) parece dar-lhe razão: mas tratar-se-á, como R. Cohen defende, de uma colocação intencional? ou será o resultado de um erro na separação dos textos segundo o género, cometido pelo organizador de um antecedente do qual derivam os testemunhos conservados?

A colocação das duas cantigas de Gonçal’Eanes do Vinhal (no sector *escarnho* de *B* e *V*⁵²), além do conteúdo referido nas rubricas explicativas que os acompanham (os amores da rainha dona Joana e do infante don Anrique) levaram o editor a considerá-las “paródias de cantigas de amigo” e, portanto, a excluí-las do *corpus* das *500 Cantigas d’Amigo*, embora na nota 1 da p. 57 dê conta das dificuldades que decisões como esta comportam. De facto, a tradição manuscrita não incluiu estas duas cantigas no conjunto de sete cantigas de amigo de Gonçal’Eanes que em *B* e *V* surge no sector próprio. Mas talvez devam ser ponderados dois dados materiais: (1) visivelmente deslocadas para a terceira parte dos Cancioneiros, elas aparecem significativamente colocadas, uma no início e outra no fim do conjunto de textos de Gonçal’Eanes aqui copiado; (2) entre as rubricas que identificam o autor nesta zona de *V* (e provavelmente também em

52 Devido à vasta lacuna por mutilação do códice que se verifica nesta zona de *B*, a rubrica explicativa que se segue à primeira cantiga, bem como toda a segunda cantiga e a sua rubrica apenas se conservaram em *V*.

B, como sugere a *Tavola Colocciana*), a que diz “Estas cantigas son d’escarnh’e de mal dizer e feze-as Gonçal’Eanes Dovinhal”, pela sua posição, deve referir-se apenas ao conjunto dos textos inquestionavelmente escarninhos (de *V* 1000 a *V* 1007). Uma situação que, a meu ver, permite supor que, mesmo para o responsável por esta colocação das duas cantigas, a questão do seu género talvez não fosse clara: afinal, pelos elementos ficcionais (voz feminina, confidentes femininas, lamento pela incerteza quanto à sorte do *amigo*, apóstrofe depreciativa ao rei), e apesar do fundo histórico, as cantigas que Nunes editou sob os números 145 e 146 não teriam sido compostas pelo trovador para serem entendidas como *cantigas d’amigo*?⁵³

A edição dos textos de um mesmo autor com dupla tradição e dos que, a par de uma dupla transmissão, oferecem uma dupla atribuição suscita também problemas. O comportamento de R. Cohen relativamente aos primeiros não foi sempre igual: para D. Denis –9, editou apenas a versão mais correcta, transcrevendo diplomaticamente a outra em nota⁵⁴, enquanto para Johan Servando –5, preferiu editar também, mas em apêndice ao ciclo das suas dezasseis cantigas, a versão concorrente, que não numerou. E outra foi ainda a atitude face aos dois casos de dupla tradição e dupla atribuição: editando e numerando cada uma das versões como se de duas cantigas se tratasse, o problema ficou em aberto, mas, pelo menos para o caso de *Quando se foi meu amigo* (Cohen: Pay Soares de Taveyrós –3 e Afons’Eanes –3), as duas transcrições não oferecem qualquer variante substantiva, pelo que a cantiga é uma só e o problema está em explicar a divergência atributiva.

Numa análise, necessariamente selectiva, das diferenças que notei ao confrontar o texto crítico de cantigas problemáticas na edição de Nunes e na de Cohen, compreender-se-á que a minha reflexão contemple apenas alguns procedimentos gerais e uns quantos problemas ecdóticos concretos. Assinalarei, antes de mais, a prática editorial de Cohen no que respeita à forma estrófica e métrica de muitos textos, agora transcritos em versos longos de acordo com a opinião

53 E assim foram entendidas por A. Viñez, na edição monográfica *El trovador Gonçal’Eanes* (2004: 188-192 e 265-273), embora no posterior estudo *Las poesías* (2005) a sua posição seja menos clara: na p. 17, refere-as como cantigas de amigo, mas nas pp. 33-39 estuda-as sob a epígrafe “Cantigas de escarnio y maldecir”.

54 Embora possamos pensar que as cantigas de D. Denis confluíram na tradição cancioneresca já organizadas num livro e que nele os dois géneros da poesia amorosa estariam separados pela rubrica citada, este caso sugere que a organização desse livro, confeccionado a partir de rolos (veja-se *B*, ff. 124 v e 128 r), não era perfeita.

que Lapa defendeu em 1929 (Lapa 1982b) e em oposição à opção por versos curtos da edição de Nunes⁵⁵. Ainda no domínio das questões métricas, merece referência a diferença de comportamento dos dois editores relativamente à ordenação das estrofes de algumas paralelísticas. Rejeitando as intervenções regularizadoras de Nunes, Cohen mantém a sequência oferecida pelos dois manuscritos em algumas⁵⁶, opta pelo testemunho de um contra o do outro, nos casos de divergência⁵⁷ e altera a lição dos manuscritos em outras⁵⁸. Penso que os erros evidentes e facilmente explicáveis que os copistas de *B* e *V* cometeram na escrita de Pero Meogo –5 e 6 (Nunes *amigo*: n.ºs 415 e 416) justificam algumas dúvidas quanto ao acerto da decisão do editor em manter ou alterar as lições dos códices, nos casos das paralelísticas.

Um exame de alguns lugares difíceis dos textos editados por R. Cohen permite ajuizar do progresso que a nova edição representa em relação à anterior, resultando a melhoria, quer de uma diferente divisão de palavras ou junção de elementos do mesmo vocábulo⁵⁹, quer da emenda de erros de cópia menos evidentes, porque resultantes de banalizações ocorridas a um nível alto da tradição⁶⁰,

55 Com algumas exceções, R. Cohen adopta a disposição em versos longos em todas as cantigas indicadas por Lapa, estendendo essa prática a outras quando a escrita nos manuscritos relatores lhe parece justificar essa opção. Creio, no entanto, que a restituição do texto do refrão da cantiga de Bernal de Bonaval –4 (Nunes *amigo*: n.º 354) continua problemática: o erro de *B* “E ao mo uos” (= Como vos) parece indicar que, no exemplar, o refrão estaria escrito em versos curtos.

56 Por ex. Nuno Fernandez Torneol – 4 (Nunes *amigo*: n.º 78) ou Pero Gonçalvez de Portocarreiro –3 (Nunes *amigo*: n.º 262).

57 Em Martin Codax –3 e 6 (Nunes *amigo*: n.ºs 493 e 496), opta pela ordem oferecida por *N*, contra a de *B* e *V* e em Nuno Treez –4 (Nunes *amigo*: n.º 430) segue *V* contra *B*.

58 Em Ayras Carpancho –7 (Nunes *amigo*: n.º 96) e Pae Calvo –2 (Nunes *amigo*: n.º 450).

59 Exs.: Vasco Praga de Sandin –4 (Nunes *amigo*: n.º 71), v. 3 (e sempre no refrão); Juyão Bolseyro – 8 (Nunes *amigo*: n.º 401), v. 15; Johan Lopez d’Ulhoa –6 (Nunes *amigo*: n.º 132), v. 10 (mas a interpretação do verso não me parece correcta: não será, antes, “se cara a cara outros olhos fixa”?).

60 Um exemplo particularmente interessante em Juyão Bolseyro –2 (Nunes *amigo*: n.º 395), v. 5 “que lhe uviasse”.

quer de conjecturas bem fundamentadas⁶¹, quer da reposição da lição correcta dos códices, que Nunes emendara indevidamente⁶².

Naturalmente, nem todas as intervenções reconstrutivas e proposta interpretativas de R. Cohen suscitarão a adesão imediata da crítica. Parece-me discutível, por exemplo, a solução adoptada para sanar as deficiências (evidentes ou pressupostas) da cantiga de Ayras Carpancho –7 (Nunes *amigo*: nº 96)⁶³, bem como a leitura do refrão em Pay Gomez Charinho –2 (Nunes *amigo*: nº 221)⁶⁴ ou do v. 20 da cantiga de Roy Martinz do Casal –3 (Nunes *amigo*: nº 393)⁶⁵. E, como estas, outras leituras me suscitam dúvidas.

Entre as leituras inovadoras da edição Cohen, duas merecem referência mais demorada: a do lacunoso texto de Pero Meogo –5 (Nunes *amigo*: nº 415) e a do problemático refrão da cantiga de Mendinho (Nunes *amigo*: nº 252). A restituição conjectural do primeiro hemistiquio do v. 1 das estrofes I e II da cantiga de Pero Meogo, <levou-s'aa alva> – baseada no pressuposto de que, no verso 2 de todas as estrofes de *Levantou-s'a velida*, D. Denis “cita” este primeiro hemistiquio, perdido –, além de altamente sugestiva, tem sobre a de Nunes a vantagem de dar à cantiga de Pero Meogo a estrutura paralelística mais comum nas cantigas de amigo. Cumpre, no entanto, observar que a conjectura de Nunes,

61 Cf. Afons'Eanes do Coton –1 (Nunes *amigo*: nº 232), v. 20: com a inteligente restituição de *leu* em rima com *greu* e *eu*, talvez o verso deva ser lido “o por que h<é>, poilo non <é ben leu> (*ben leu* aparece em *CdA* 112, v. 7; *CdA* 324, v.13 e *CdA* 333, v. 39, com a correcção de Nobiling, e ainda em Lapa 13, v. 12, Lapa 132, v. 12, Lapa 194, v. 9, além de Pero de Bardia –1 (Nunes *amigo*: nº 344), v. 20.

62 Cf. Pedr'Eanes Solaz –3 (Nunes *amigo*: nº 237), v. 10; Garcia Soarez –2 (Nunes *amigo*: nº 249), v. 21; Pero Gonçalvez de Portocarreiro –4 (Nunes *amigo*: nº 263), refrão (mas, a meu ver, talvez a divisão dos versos deva ser: “de viver migo / qual eu ouvi, des que vos vi / de viver vosc' amigo”). Um exemplo particularmente interessante de manutenção da lição dos códices, que Nunes relegara para o aparato como erro de cópia, verifica-se na leitura do texto de Pedr'Eanes Solaz –1 (Nunes *amigo*: nº 235), vv. 7 e 10: as consequências ao nível da interpretação incidem, não apenas no novo entendimento desta cantiga, mas também da que se lhe segue.

63 Alterar a ordem das estrofes I – II e III – IV parece-me excessivo e desnecessário: a leitura de Minervini, com a levíssima intervenção emendatória que propus em 1974, continua a parecer-me mais convincente.

64 Ao respeitar a lição ms. *qua iogou*, que a mim parece corruptela de uma originária escrita **qa fogou* com sinal abreviativo sobre o *q* (a confusão entre *f* e *i* longo faz parte da lista dos erros de V), Cohen é obrigado a eliminar a forma do verbo *ser* nos vv. 7 e 13, dando assim à cantiga uma hipotética e pouco plausível estrutura de *ateüda* incompleta.

65 Como só uma lição originária **se migo* com sinal abreviativo sobre o *e* pode ter originado, tanto a lição de *B se migo* com omissão do sinal, como a de *V sentio o*, parece claro que a boa leitura é “se<n> migo morar”, de acordo, aliás, com o v. 2.

com variação por inversão dos hemistíquios em I, 1 e II, 1, também tem paralelo na tradição, concretamente na cantiga de Bernal de Bonaval –1 (Nunes *amigo*: nº 356), cuja disposição em versos longos revela exactamente a mesma técnica de variação. A leitura do refrão de Mendinho, “eu atendendo meu amig’ e ua”, com a interpretação “eu à espera do meu amigo e sozinha” parece-me menos convincente, a nível semântico: note-se que, nos exemplos aduzidos pelo editor para atestar o uso de *ua* com valor de “sozinha”, não temos *ua*, mas *a ua* [de duas ou de duas e três]. Das várias tentativas para restituir uma forma e um sentido aderentes à lição dos manuscritos⁶⁶, talvez nenhuma delas, apesar de justificadas pela tradição manuscrita, venha a substituir na memória afectiva dos leitores a forma subjectivamente mais “poética”, apesar de paleograficamente insustentável⁶⁷, que lhe deu Nunes.

EDIÇÕES CRÍTICAS INDIVIDUAIS

Constituindo as edições dos textos reunidos segundo um critério genológico em grandes colectâneas a base indispensável para um estudo da poética das cantigas pertencentes a um determinado género, essa ideia tem de ser fundamentada em textos fixados criticamente: daí a validade das edições de Nunes, Lapa, G. Videira Lopes e R. Cohen, a que acabo de me referir. Mas, embora essas edições permitam também ter uma ideia da capacidade poética dos autores, só para alguns (aqueles que apenas compuseram cantigas do género representado pelo *corpus* editado) esse juízo será completo. Para uma grande parte dos trovadores e jograis dos Cancioneiros, é necessário reunir numa edição crítica textos pertencentes a mais de um género para restituir a cada autor a sua “personalidade”, isto é, a sua capacidade inventiva e expressiva, a sua linguagem, o seu estilo, as suas referências, o ambiente em que actuou. E mesmo para autores de um só género (quase sempre só cantigas *d’amigo*, como os jograis galegos, mas também só cantigas *d’escarnho*, como Lopo Lias e Ayras Perez Vuytoron), ou de uma única cantiga conservada, não deixa de ser útil uma edição individual que, justificando as operações ecdóticas requeridas pela *restitutio textus* e a sua interpretação global, proporcione ao leitor os subsídios para um esboço biográfico do poeta e uma avaliação do seu lugar na tradição poética a que pertence.

66 Com a proposta de R. Cohen concorrem as anteriores, de Tavaní “eu atendend’o meu amigo! É verrá?” e de Freixedo “eu atend’end’o meu amig<u>’e un á”.

67 Veja-se a fundamentada conclusão de Â. Correia em “Do refrão de Meendinho” (1998) e também Arias Freixedo em “Sobre o refrán” (1998b).

Para uma boa parte dos poetas, dispomos já de edições críticas individuais⁶⁸. Que a primeira rigorosamente crítica seja das cantigas do rei D. Denis (Lang 1894) não surpreende, e que Johan Garcia de Guilhade seja o segundo poeta a merecer esse cuidado (Nobiling 1907) também não causa maravilha. O que poderá surpreender é que estas duas edições pioneiras continuem a ser válidas e que nenhum editor crítico se tenha abalançado a substituí-las⁶⁹. O mesmo não sucedeu com as edições críticas publicadas entre o início do século XX e os anos 60, na Galiza, onde se verificou o maior fervor editorial: trata-se de trabalhos elaborados sem critérios filológicos nem sensibilidade literária que, passados alguns anos, vieram a ser substituídos por novas edições⁷⁰. Desse período, as únicas edições verdadeiramente críticas são as de Pay Gomez Charinho (1945), de Johan Zorro (1949) e de Martin Codax (1956), todas devidas a Celso Ferreira da Cunha⁷¹.

Da “escola filológica italiana”, tem saído, a partir dos anos 60, o maior número de edições: modelares umas, menos boas outras, algumas deficientes⁷². Em Espanha, nas últimas décadas, temos assistido a uma actividade crítico-textual

68 Dos 156 poetas com nome que constam do “Índice de Autores” do *Repertorio metrico* de Tavani, creio não cometer erro grosseiro, ao contar cerca de 60 com uma (às vezes mais de uma) edição individual completa denominada “crítica”. Não incluo neste cômputo edições (algumas de grande mérito) que já foram discutidas em provas académicas, mas que continuam inéditas.

69 Nem a recente edição do *Cancioneiro* de D. Denis por Nuno Júdice (1998), nem a das *Cantigas de João Garcia de Guilhade* por Agostinho Domingues (1992), cumprem os requisitos de uma edição crítica: aliás, nem uma nem outra se apresentam com esse título. Sobre a edição de Júdice, ver a lúcida e minuciosa recensão de M. A. Ramos na *Revue Critique de Philologie Romane* (2001) e resposta do autor nas pp. 198-199.

70 Assim aconteceu às edições de Pero Garcia Buralês (1953), de Ayras Nunez (1954), de Pero da Ponte (1956), e de Johan Ayras de Santiago (1959) devidas a R. Fernández Pousa. A edição de Pay Gomez Charinho publicada em 1934 por A. Cotarelo Valledor veio a ser objecto de uma reprodução fac-similada em 1984, cujo curador, H. Monteagudo, publicou também, em Apêndice, uma nova leitura dos textos.

71 Conhecida apenas num ambiente restrito, a edição do trovador Pay Gomez Charinho só veio a usufruir de um público mais vasto em 1999, quando foi reproduzida por C. Cunha, (1999: 33-147).

72 Para uma ideia da quantidade de edições monográficas publicadas em Itália, bastará consultar a bibliografia das edições por géneros atrás referidas. Creio que o prestígio alcançado junto da crítica pelos contributos italianos nesta área se deve a edições como a de Martin Soarez (Bertolucci 1963), Ayras Nunez (Tavani 1964a), Martin Moya (Stegagno 1968) ou Fernan Velho (Lanciani 1977), preparadas no estimulante ambiente científico dos institutos de Filologia Românica das Universidades de Pisa e de Roma.

com resultados apreciáveis em muitos casos⁷³. No Brasil, a figura tutelar de O. Nobiling deu nome a uma “Coleção de textos medievais da lírica galego-portuguesa”, da qual saíram dois volumes com as edições críticas de Pero Meogo (1981: 1ª ed. 1974) e de Pero Mafaldo (1983)⁷⁴. Mas não podemos dizer que os mais recentes editores brasileiros tenham continuado, com o mesmo rigor e finura, o labor filológico sobre os Cancioneiros iniciado por Nobiling e brilhantemente prosseguido por C. Cunha⁷⁵.

E em Portugal? Em 1960, L. Stegagno Picchio, realçando a prática dos provençalistas relativamente à antiga lírica occitânica, orientada para edições individuais de todos os maiores poetas e de muitos dos menores, assinalava o contraste com a opção dos portugueses por edições de recolhas por géneros (Stegagno 1979a: 244-245). Em 1981, numa atenta resenha das novas perspectivas de investigação no domínio da crítica textual aplicada ao *corpus* poético galego-português, V. Bertolucci (1981: 122-124) sublinhava o “vivaz dinamismo” verificado em duas vertentes, a dos estudos sobre a tradição manuscrita e a das edições individuais de poetas, concentrando depois a sua análise sobre os resultados obtidos na primeira destas linhas de pesquisa, cuja importância para o trabalho dos editores considerou primordial⁷⁶. Ora, enquanto os problemas da tradição manuscrita suscitaram contributos portugueses, das edições individuais publicadas entre

73 A Galiza continua a ser o ambiente em que tem sido preparada a maior parte das edições de trovadores e jograis (depois de Johan Ayras de Santiago em 1980, citem-se, por ex., as edições de Pay Soarez de Taveyrós; Vallín 1996, e de Afonso Sanchez; Arbor 2001), mas outras universidades espanholas têm contribuído para este dinamismo (baste lembrar as edições de Pero Garcia d’Ambroa; Alvar 1985; de Afonso X; Paredes 2001 ou de Gonçal’Eanes do Vinhal; Vázquez 2004).

74 Outra coleção, intitulada “Textos Medievais Portugueses”, vem sendo publicada, desde 1985 na Universidade Estadual de S. Paulo – Campus de Araraquara, mas, ao contrário das edições da coleção Oskar Nobiling, cujos textos são editados a partir dos manuscritos e oferecem aparatos críticos suficientemente informativos, as edições de Araraquara (Pero Gomez Barroso; Camargo *et alii* 1985; Johan Servando; Camargo *et alii* 1990; Bernal de Bonaval; 1992; Nuno Fernandez Torneol; Camargo *et alii* 1995) baseiam-se, não nos manuscritos, mas nas edições “que mais fidedignamente se aproximam dos manuscritos”: não são, portanto, edições críticas.

75 Apesar de “envelhecimentos pontuais”, as edições de C. Cunha continuam a ser, juntamente com os estudos autónomos por elas suscitados, a principal referência para a discussão de problemas ecdóticos, linguísticos e de versificação da lírica galego-portuguesa.

76 De facto, talvez seja ilustrativo referir que um dos contributos portugueses para o estudo da tradição manuscrita (Gonçalves 1976a [§ I]) nasceu da necessidade de explicar algumas anomalias na transmissão das cantigas de Johan Servando e que o ponto de partida de A. Ferrari para o seu fundamental estudo “Formazione” foi a intenção de preparar a edição crítica de Johan Lobeyra.

1960 e 1981, apenas uma, a do trovador Lopo Lias (Lapa 1964), foi feita em Portugal, pelo grande editor das *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*. Mas convirá lembrar que a edição das cantigas do Conde D. Pedro (1991), embora publicada em Itália, é da responsabilidade de um português (Simões 1991) e que uma das quatro edições verdadeiramente críticas de Martin Codax – o autor mais editado da lírica galego-portuguesa – é de um musicólogo português (Ferreira 1986). Aliás, também em Portugal, a linha de investigação que conduz a verdadeiras edições críticas individuais tem tido, nos últimos anos, alguns adeptos: as edições, inéditas (mas disponíveis nas bibliotecas que as receberam ao abrigo do “depósito legal”) de Fernan Soarez de Quinhones (Dionísio 1992) e de Johan Soarez Coelho (Correia 2001) (esta, limitada às cantigas de amor) concretizam esse esforço; e a prática da “micro-filologia” orientada para a solução de problemas ecdóticos pontuais, visando melhorar a edição crítica dos textos a que dizem respeito, tem também sido seguida por investigadores portugueses.

Compreensivelmente, as melhores edições monográficas italianas, preparadas com segura metodologia da crítica textual, finura interpretativa, atentas análises métricas e retóricas, vieram a adquirir o estatuto de figurino ideal ainda seguido, com desigual qualidade dos resultados, pelas mais recentes. De duas destas me ocuparei agora. A razão é simples: feita a resenha das edições disponíveis, e pensando no futuro, creio ser útil avaliar em que medida as últimas, beneficiando da animada discussão em torno da questão estemática, do notável enriquecimento no domínio da investigação histórica e da variedade de instrumentos críticos (estudos sobre os géneros, análises métricas, edição electrónica de todo o *corpus* da lírica profana; Brea 1996) respondem às modernas exigências da crítica textual entendida como arte de editar textos. Para um juízo assente em dados concretos, pareceu-me eficaz partir da reflexão sobre duas edições do mesmo trovador, Afonso Sanchez, saídas no espaço de um ano: a de M. Arbor Aldea (2001) e a de N. Longo (2002). Restringindo ainda mais o campo de análise, a reflexão não contemplará todas as partes de cada uma das edições⁷⁷: concentrar-se-á no estabelecimento crítico dos textos. Começo por reflectir sobre alguns pontos:

77 Embora diferentes na organização e no desenvolvimento, as duas edições têm, naturalmente, partes comuns: acerca destas, apenas assinalo, na edição de N. Longo, o maior espaço concedido à informação sobre os testemunhos *M* e *P* (2002: 24-41 e Apêndice das pp. 175-189) e à apreciação global da poesia do trovador (todo o capítulo 3); na de Arbor, além da maior consistência e perspicuidade dos “Dados biográficos”, destaco a minuciosa

1º. Para a reconstrução dos textos, ambas as editoras tiveram como fundamento os dados dos manuscritos⁷⁸. Ora, sobre o primado dos dados dos manuscritos, todos estamos de acordo, mas convirá ter presente que a materialidade de uma lição manuscrita não chega para indicar a leitura correcta. Alguns exemplos:

No v. 9 da I cantiga (*B* 406 / *V* 17), a lição de *B* é “uníd mig⁹” e a de *V* “uíudmig⁹” (e não “uíudemig⁹” como em Monaci): estamos perante um erro evidente, que ambas as editoras emendaram partindo da lição de *V*, embora com diferente interpretação, quer do erro, quer da sua génese (Arbor 2001: 120-121; Longo 2002: 71). Em meu entender, a leitura “perque viv’[en]d’, [a]migos, na maior” (Longo: “porque viv’end’, amigos, na mayor”) não será a lição originária, porque não explica as variantes erróneas dos dois testemunhos: só uma lição “per que uíu amig⁹” em que a grafia de *amigos* tivesse uma inicial minúscula com módulo maiúsculo poderia originar o grafema *d* que, em *B* e *V*, precede o segmento *mig⁹*, pelo que eu leria “per que viv’, amigos, na maior”, apesar da hipometria daí resultante⁸⁰. O que significa que, em casos como este, não basta a materialidade da lição dos manuscritos para indicar a leitura correcta: é preciso ter uma imagem paleográfico-visiva da lição do antecedente⁸¹.

Outro caso, a meu ver mais interessante, é oferecido pela inovadora leitura proposta por M. Arbor para o segundo nome da “donzela” da cantiga nº X (*B* 415 / *V* 26, v. 7): onde todos os editores têm lido “dona Maria”, Arbor lê “dona Charia”, mantendo a lição de *B* *charia* (à qual corresponde a variante *chana* em *V*). Já em estudo anterior (Gonçalves 2006b [§ XXI: 431-432]), defendi que a prudência convida a desconfiar desta suposta *difficilior*, pois o confronto com outros exemplos de transcrição de *ch* por *m* minúsculo com módulo maiúsculo⁸²

exposição dos “Critérios de edição”, com a oportuna nota em que são enumerados os erros privativos de *V* e os erros evidentes (ou presumidos) de *B* e *V* (2001: 93-103) e ainda a útil “Reprodução dos manuscritos” (2001: 337-363).

78 Além dos manuscritos utilizados por N. Longo – *B*, *V*, *M* e *P* –, M. Arbor utiliza o *descriptus* de Berkeley (*K*): a consulta do aparato de cada texto revela claramente a inutilidade deste procedimento e o estorvo por ele causado,

79 Para um exemplo da escrita do *a* minúsculo com módulo maiúsculo em *B* e da confusão com *d* em *V*, cf. *B* 416 / *V* 27, v. 20: “agrã tempa” *B*, “dgrã tempo” *V*.

80 A hipometria poderia ser sanada admitindo a leitura “[e]na maior”.

81 Uso palavras de Roncaglia, tiradas do título da sua comunicação “L’immagine paleografico-visiva” (1993c).

82 Para compreender a confusão entre *m* e *ch*, veja-se o *Dizionario* de Cappelli (1973: 51-52 e 208-209).

sugere que *charia* seja corruptela de *Maria*⁸³. O que significa que, se a minha objecção for aceite, isto é, se continuarmos a ler *Maria* (único nome de origem hebraica, com sentido positivo e alusivamente honorífico) onde M. Arbor lê *Charia* (nome de origem árabe com sentido de “prostituta”), a interpretação da cantiga modifica-se parcialmente⁸⁴.

2º. O problema que acabo de expor em breves palavras ilustra a situação do editor crítico quando, perante uma dúvida sobre a autenticidade da lição transmitida pelos testemunhos, se debate entre duas atitudes igualmente legítimas: conservar, explicitando uma proposta de entendimento do segmento textual problemático, ou emendar, explicando a génese do erro e tendo em conta, por um lado, os dados da tradição manuscrita (não apenas do texto, mas do contexto, isto é, de uma zona mais vasta do manuscrito) e, por outro lado, a estrutura semântica do texto. No caso de *Charia*, M. Arbor optou por conservar (a meu ver, erradamente), afastando-se da leitura vulgata, mas noutros casos de interpretação reconhecidamente difícil como, por exemplo, na cantiga nº VII, decidi emendar, presumindo que a lição concorde dos dois manuscritos resultava de um erro já existente no antígrafo de *B* e *V* (e nessa decisão é acompanhada por N. Longo). As lições consideradas erróneas pelas duas editoras são, no v. 6, *qrer me* com sinal de abreviatura sobre o *q* e no v. 8, *Catem*, baseando-se o juízo sobre a necessidade de recorrer à emenda no reconhecimento da dificuldade em dar aos versos e às estrofes envolvidas um sentido satisfatório. Ora, creio que a leitura “querer-me” consente um entendimento do v. 6 coerente com o conteúdo e

83 Cf. *B* 456, v. 3 “chuyto” por “muyto”; *B* 460, v. 4 “chilia”, correctamente escrito “Milia” em todos os outros versos do refrão; *B* 481 / *V* 64, v. 13 “chari ayras” por “Mari’Airas”; *V* 782, v. 9 “cheu” onde *B* 1176 tem “meu”; *B* 1584 / *V* 1116, v. 5 “chon pis ler” por “Monpisler”. Note-se, aliás, que numa pequena zona de *B* compreendida entre *B* 456 e *B* 481, na qual se encontra também a cantiga de Afonso Sanchez, temos 4 casos de troca de *m* minúsculo com módulo maiúsculo por *ch* e que nos 2 textos que *V* também transmite ocorre exactamente o mesmo erro.

84 Ver a interpretação de M. Arbor nas pp. 224-229 e nota ao v. 7. A minha interpretação foi proposta numa comunicação apresentada ao colóquio *Le nom: anthroponymie et imaginaire dans l’Europe médiévale* (Paris, 20-21 mars 1997), cujas actas não foram publicadas [§ XXIX: 584-585]. Além de abordar a questão da origem bíblica do procedimento que consiste em dar a conhecer a pessoa pelo nome que lhe é imposto, propus então uma interpretação etimológica dos cinco nomes da *donzela*, concluindo que todos, com excepção de *Maria*, são de origem germânica e veiculam a ideia de combate sexual. Ao sentido metafórico obsceno do jogo onomástico se refere também M. Arbor, excluindo, porém, o nome *Gontinha* (cf. notas aos vv. 3, 14 e 21) e N. Longo (2002: 128-129).

a forma da primeira estrofe⁸⁵. Quanto à lição *Catem* do v. 8, a sua defesa é mais árdua, mas difícil é também provar que se trata de um erro evidente e aceitar as emendas propostas pelas duas editoras, dada a sua falta de plausibilidade semântica⁸⁶. Admitamos então que a lição manuscrita esteja certa, apontando alguns dados a seu favor. *Catem* pode ser forma do verbo *catar* na acepção de “olhar com ponderação, pensar” e o seu objecto directo seria a oração do v. 11 (note-se que a cantiga de Afonso Sanchez tem vistosas relações de intertextualidade com a de D. Johan Soares Coelho *En grave dia, senhor, que vos vi*, cujo v. 20 inicia com as palavras “Catade, senhor”); mas também poderá ser lido “Ca tem”, com o mesmo sentido⁸⁷ e o mesmo objecto directo: não escondo, todavia, a dificuldade em dizer qual seria o sujeito de *Catem* ou de *tem*. Mas esta não é a única escuridade do texto. Com ela estão relacionados outros problemas de sintaxe com os quais nos deparamos ao ler as estrofes seguintes. Vejam-se os versos 18-20: qual é o referente dos pronomes *el* e *lhe*? e o anafórico *i*, que enunciado substitui? Acrescente-se outro diferente: no verso 23, *ja* será mesmo advérbio? ou a leitura certa não será, antes, “ja-quê” (“um pouco”), como propôs C. Michaëlis? Nas notas ao texto, N. Longo aponta estes problemas e tenta dar-lhes resposta, enquanto M. Arbor parece não ter sentido essa exigência. Ora, uma das características mais salientes da poesia de Afonso Sanchez é a sua sintaxe arrevesada, não raro ambígua e desafiadora da capacidade hermenêutica do editor.

3º. A enorme liberdade na ordem dos elementos da frase, por motivos de ênfase expressiva ou de rima, as construções elípticas, a variedade de funções do mesmo sintagma, são fenómenos que reclamam, antes de mais, uma boa análise sintáctica, a fim de evitar conjecturas inoportunas. E este é outro aspecto das edições críticas sobre o qual julgo útil reflectir. Concretizo com um par de exemplos. O primeiro concerne à cantiga I. Não tendo percebido a sintaxe dos versos 19-20 (“senhor u Deus nunca deu mal per ren / foi dar a min per que perdi o sén /”), em que o sintagma “senhor” – evidenciado na frase mediante

85 Paráfrase: “Infeliz dia aquele em que vos conheci, por quanto mal me vem por causa de vós, senhora, pois me vem [tal] sofrimento, que nunca vi maior, sem daí [me vir] outro bem, em troca deste mal que me vem por causa de vós, como se fosse bem querer-me mal quem nunca mereci [que me quisesse mal].” Note-se que, apesar de não aceitar a lição dos mss., a paráfrase de N. Longo produz o mesmo sentido (2002: 102).

86 Cf. notas ao v. 8 em ambas as edições (Arbor 2001: 188; Longo 2002: 104).

87 Afonso Sanchez usa o verbo *ter* com o sentido de “pensar, julgar, considerar” na cantiga III, v. 19: “... terredes... que non devia...”.

uma anástrofe – funciona como objecto directo de “foi dar”, cujo sujeito é “Deus”, M. Arbor supôs, erradamente, que a lição manuscrita *seno* (variante gráfica de *senhor* que ocorre em outros lugares de *B* e *V*) seria corruptela de *senon*, “cos valores de «pola contra», «antes mais»” e assim modificou a substância dos versos em apreço. O segundo tem também a ver com o comportamento da mesma Autora no estabelecimento crítico da cantiga II (*B* 407 / *V* 18). A disposição do texto crítico, corroborada pelo registo no aparato, “7. om. BVK” (*idem* relativamente aos versos 14 e 21), orientam o leitor para o reconhecimento de uma hipotética lacuna nos manuscritos relatores. Ora, a suposição de que “podería faltar un verso na parte final de cada cobra” baseia-se na convicção da editora de que “a estrofa queda inconclusa semanticamente, percibíndose con claridade a ausencia, pelo menos, dun verbo que explicita a vontade do trobador (*servirvos ei* sería unha das posibilidades)” (Arbor 2001: 131) e esta conjectura suscita-me as maiores perplexidades: creio que, em vez de admitir a hipótese de incompletude das três (!) estrofes⁸⁸ (caso único na tradição manuscrita, quer se trate de uma cantiga de mestria, quer esta fosse originariamente de refrão⁸⁹), teria sido mais razoável discutir problemas sintácticos como o valor de *pois* nas seis ocorrências (será sempre causal?), a alternâncias dos modos conjuntivo e indicativo nos versos 6, 12 e 18, a função de *por én* nos versos 4 e 16, a eventual elipse de algum elemento da frase como processo retórico. É que não há comentário literário que possa colmatar a ausência de uma explicação estritamente linguística. E se esta não trazer a luz necessária, resta ao editor declarar a sua incapacidade de entender o que o poeta quis significar.

4º. Efectivamente, nem sempre o esforço crítico-textual do editor, orientado para o cabal entendimento do texto em todas as suas componentes, consegue vencer as resistências do “rumor” ocorrido no decurso da transmissão. Um caso que me parece exemplar é ainda o da cantiga *Conhocedes a donzela* (nº 10 nas duas edições críticas em apreço). Depois das várias edições registadas no aparato de leituras divergentes⁹⁰ e das tentativas das duas últimas editoras para melhorarem a fixação do texto, verificamos que os lugares problemáticos situados

88 Com a desastrosa incidência na numeração dos versos a partir da segunda estrofe.

89 Sobre a escrita dos refrães nos manuscritos *A*, *B* e *V*, ver Â. Correia (1998: sobretudo 270-273).

90 Às quais se deve agora acrescentar a de G. Videira Lopes em *Cantigas de Escárnio* (2002: 468-469).

sobretudo nas estrofes III e IV continuam sem solução convincente. Optando por acolher, com alterações mínimas, as leituras de Lapa para os versos 16 e 26 e substituindo as leituras anteriormente propostas para os espinhosos versos 18-19 por uma não menos improvável e igualmente fantasiosa⁹¹, N. Longo não oferece nenhum elemento que possa ajudar a restituir o texto originário. Mais circunspecta, M. Arbor acolheu as leituras de Lapa para os versos 16 e 19, mas rejeitando todas leituras conjecturais propostas para os versos 19 e 26, preferiu sinalizar no texto a impossibilidade de reconstruir estes versos com um grau de segurança razoável. Creio que procedeu acertadamente: uma conjectura paleografica e semanticamente inadequada pode trazer mais dano do que ajuda à correcção do passo incriminado. O que não significa que devemos renunciar definitivamente a uma aproximação da forma originária do texto. Para o verso 18, que nos manuscritos se apresenta sob a forma *hũu homẽ q podeo ode*, com sinal de abreviação sobre o *q*, propus já uma restituição (Gonçalves 2006b [§ XXI]) baseada nos seguintes pressupostos: *ode* (que todos os editores consideraram simples terminação rimática de uma palavra deficientemente transcrita nos códices) é, a meu ver, um vocábulo autónomo e inteligível – terceira pessoa do singular do presente do indicativo de *oder*, verbo registado por Mettmann (1959-1972: IV, 209) e Corominas/Pascual (1980-1991: IV, 263-265), com significado de “atar, ligar, fechar”; quanto a *podeo*, creio tratar-se de corruptela de *podros*, variante de *potros*⁹², vocábulo graficamente próximo da lição manuscrita e semanticamente apropriado ao contexto. Teríamos assim, no protagonista da cena descrita na terceira estrofe, um homem que domestica potros – *hun homen que podros ode* – isto é, uma personagem socialmente inferior, cuja profissão acentuaria, por um lado, o escabroso da situação da “donzela” a quem o homem chama “Dona Gondrode” e conviria, por outro lado, ao tom irónico que percorre toda a cantiga. É claro que, mesmo admitindo que esta leitura torne mais inteligível o sentido da estrofe III, outras dificuldades textuais permanecem. Mas as propostas para a solução de alguns desses problemas ficam para outro momento.

91 Mais fantasiosa ainda a leitura proposta por G. Videira Lopes: “um homem que por defrode / e ardom”.

92 *Podro*, que seria o êxito natural de uma base PUTRO, com a sonorização do grupo TR intervocálico, como acontece em *matre* > *madre* ou *petra* > *pedra*, está também documentado (Corominas/Pascual 1980-1991: IV, 626).

CONCLUSÕES

À vista dos dados recolhidos e após uma valoração das edições disponíveis (valoração que, naturalmente, vale o que vale), eis as minhas conclusões acerca do que parece desejável para o futuro da prática editorial no domínio da lírica profana galego-portuguesa e bem assim do que me parece inútil ou de utilidade discutível.

1ª. Considerando que o fac-símile é um “estímulo metodológico” imprescindível, creio que seria útil: a) reunir num pequeno volume os fac-símiles dos testemunhos parciais designados pelas siglas *V^a*, *P* e *M* que, como vimos, andam dispersos por publicações de não fácil acesso; os fac-símiles ganhariam em funcionalidade, se fossem acompanhados da transcrição diplomática feita nos moldes preconizados por Zufferey; b) reimprimir a edição fac-similada do cancionero *V*, actualizando a “Introdução” com uma apostila que descreva a situação actual do códice.

Apesar da inutilidade da utilização do *descriptus* de Berkeley para a edição de texto, a sua reprodução fotográfica é desejável, pelos motivos que aponte, ao tratar das edições fac-similadas.

2ª. Convicta da perene utilidade, mesmo na era digital, das edições diplomáticas dos *Cancioneiros*, não hesito em classificar como *desiderata*:

- a) a edição diplomática integral do cancionero *B*, feita por alguém que à competência paleográfica e codicológica – atributos indiscutíveis dos filólogos da geração de Monaci e Molteni – alie o conhecimento dos meios técnicos mais modernos para a decifração dos dados não perceptíveis a olho nu;
- b) a reimpressão da prestimosa e esgotadíssima edição diplomática do cancionero *V* por Monaci, acompanhada de uma *Errata-corrige* que poderá ter como modelo as correcções de Zufferey à edição do cancionero provençal *A* feita em 1891 por Pakscher e De Lollis (Zufferey 1973);
- c) uma *Errata-corrige* sistemática da edição diplomática do cancionero *A* por Carter, baseada nas observações de M. A. Ramos no Prefácio à nova reimpressão da edição Carter que a Imprensa Nacional, publicado em 2007.

3ª. Sobre a oportunidade de uma edição crítica do códice da Ajuda, depois das reflexões que atrás expus, confesso a dificuldade em emitir uma opinião taxativa:

se, por um lado, me parece desnecessária, por existirem já os instrumentos suficientes para o estudo do *Cancioneiro da Ajuda*, por outro lado, creio que todos os contributos cientificamente válidos podem ser úteis.

4ª. Não discutindo a utilidade das grandes edições críticas por géneros, tenho, no entanto, alguma dificuldade em concordar com a necessidade da nova edição das *Cantigas de Escárnio* por G. Videira Lopes: reconhecida a indesmentível qualidade da edição Lapa, talvez tivesse sido melhor preparar uma reimpressão com as correcções indispensáveis fornecidas em notas (paleográficas, linguísticas, interpretativas ou históricas). Admito, porém, que a minha opinião possa ser contestada e que, não apenas esta, mas também a nova edição das *Cantigas de Amor*, que a mesma Autora vai publicar, sejam consideradas de grande utilidade.

Associando-me ao juízo de Ramón Lorenzo, penso que a edição crítica das *Cantigas d'Amigo* de R. Cohen, mau grado alguns procedimentos discutíveis, responde a um *desideratum* da comunidade de leitores dos Cancioneiros.

5ª. Coordenando as notas que fui tirando da leitura das últimas edições críticas monográficas, sintetizarei a minha opinião nas seguintes observações:

- a) É desejável que, na era digital em que bibliografias cada vez mais completas, incluindo trabalhos *in fieri*, se encontram ao alcance de todos em *sites* especializados, não se dupliquem as edições individuais do mesmo trovador, quando ainda tantos esperam por uma boa edição monográfica. Por outro lado, seria bom que, em estudos filológicos breves, mas suficientemente esclarecedores, se reexaminassem leituras críticas precedentes de textos ou lugares problemáticos, com o objectivo de propor soluções ecdóticas mais convincentes.
- b) No estabelecimento crítico do texto, parece-me que os editores deveriam resistir à tentação de introduzir no texto uma brilhante recuperação da lição manuscrita ou uma lição singular, que uma ponderação paleográfica mais atenta venha a pôr em causa (aludo, por exemplo, ao caso de *Charia* atrás referido e também ao da lição *virar* acolhida por B. Spaggiari no verso 4 da cantiga VII de Martin Codax). E quanto à emenda *ope ingenii*, convirá não esquecer que a técnica emendatória comporta três operações: conjecturar a génese do erro, emendá-lo e justificar a emenda.
- c) Devendo o aparato crítico ser um instrumento que permita uma visão mental dos manuscritos e uma percepção imediata do comportamento do

editor perante os dados materiais, são desejáveis aparatos completos, mas funcionais. Um bom aparato consentirá, por exemplo, elaborar uma lista dos erros de cada testemunho e dos erros comuns, perceber os hábitos de escrita dos copistas intervenientes. E, se dividido em duas faixas (uma para as variantes substantivas e os erros paleográficos e outra para as variantes meramente gráficas), poderá fornecer elementos úteis para estudos de grafemática e linguística. Mas é claro que, a montante da organização de aparatos deste tipo, está a questão de distinguir entre as variantes as que são realmente apenas gráficas.

- d) Quanto aos comentários retórico-estilísticos, considero inúteis aqueles que, por serem difusos e desviantes, não contribuem para o entendimento do texto, já que não explicam, nem a substância, nem a forma. O mesmo se diga das notas que não raro explicam o óbvio e ignoram os verdadeiros problemas, especialmente os sintáticos. E que utilidade têm as prolixas notas sobre termos do léxico trovadoresco já suficientemente estudados em edições de outros trovadores?

Ao colocar um ponto final nesta reflexão, regresso à dúvida que, no início, acantei com alguma confiança e que agora melancolicamente me revisita: terá valido a pena esta convivência de meses com as edições “do meu tempo”, quando outros, persuadidos justamente “de que los viejos métodos pueden ser mejorados y, de vez en cuando, sustituidos”, nos virão trazer outras luzes para “examinar con ojos nuevos los viejos textos” (Díaz 2003: 22 e nota 28)?

XXIV

Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades

2007

O tema não é novo na minha modesta bibliografia: revisitá-lo corresponde, afinal, à decisão de retomar conjecturas já formuladas e que ainda hoje me parecem merecedoras de discussão [§ I, II, XI, XVI]. Com este contributo, pretendo acrescentar outros dados que, reforçando os já discutidos, ajudem a remover as contrariedades que, a seu tempo, foram contrapostas às conjecturas por mim avançadas. No centro das minhas actuais reflexões continuam dois problemas: 1º a relação de parentesco entre o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional Colocci-Brancuti* (sigla *B*) e a chamada *Tavola Colocciana* (sigla *C*); 2º as características conjecturáveis do antecedente perdido de *B* que podem explicar o *modus operandi* dos copistas e do revisor da cópia, o humanista Angelo Colocci.

Antes de mais, uma breve recapitulação.

A primeira ocasião em que tive de me ocupar de problemas atinentes à tradição manuscrita da poesia medieval galego-portuguesa surgiu ao iniciar a preparação de uma edição crítica das cantigas de Johan Servando, poeta cuja obra se reparte por dois sectores dos cancioneiros *B* e *V*, integrando, no primeiro desses dois sectores, o grupo dos poetas que, segundo Resende de Oliveira, confluíram na tradição cancioneresca já reunidos numa precedente recolha antológica por ele identificada como “Cancioneiro de jograis galegos” (Oliveira 1994: 199-205). No interior deste “cancioneiro,” Johan Servando aparece, no início, com duas *cantigas d’amor* e, mais adiante, com um grupo de dezassete textos pertencentes ao género *cantigas d’amigo*. Mas a transmissão do segundo conjunto apresenta duas características anómalas: por um lado, o texto da cantiga *Ora van a San Servando* reaparece, com variantes significativas, sob o *incipit* *Donas van a San Servando*, constituindo um interessante caso de dupla tradição textual divergente; por outro lado, no cancioneiro *B*, a numeração das cantigas deste conjunto, que materialmente vai do nº 1142 ao nº 1147, revela-se enganadora para a determinação da consistência do *corpus*, uma vez que a cantiga que se segue à nº 1149 não tem numeração, devendo, portanto, ser contada como [1149 bis],

e a série de números 1143-47 aparece repetida depois do nº 1152, pelo que ao último texto do poeta deverá ser dado o nº 1147 [bis]. Ora, em *C*, este grupo de textos aparece delimitado pelos números 1142 (1142 *Johan Servando*) e 1148 (1148 *Joham Zoiro*) e o registo do número com que inicia a série de Johan Servando vem acompanhado de mais três indicações numéricas registadas em coluna (1144 *sanseruãdo* | 1146 | 1147). O confronto entre os dados oferecidos pelo *Cancioneiro* e o testemunho da *Tavola* levava Tavani a observar: “*C* sembra indicare che a Johan Servando spettino solo 6 testi (1142-1144-1146-1147): in *B* risulta al contrario che al poeta appartengono 17 poesie” (Tavani 1969: 125). E esta verificação de “errata indicazione in *C* della consistenza di un gruppo di poesie” fora arrolada pelo ilustre filólogo como mais um elemento que, junto a outros analisados minuciosamente, apontavam para a derivação da *Tavola* de um cancionero diferente de *B*. À conclusão contrária chegara, porém, D’Heur, para quem a referida divergência entre *C* e *B* quanto ao número de cantigas d’amigo atribuídas a Johan Servando não existia (D’Heur 1974: 38-40) e, portanto, não contrariava a sua convicção de que a *C* era “un index dressé par Colocci sur le chansonnier *B*” (D’Heur 1974:42).

A quem se preparava para fazer a edição crítica de um poeta implicado num problema suscitado por um dos testemunhos da tradição manuscrita das suas cantigas, isto é, pelo índice *C*, o conflito entre as posições dos dois estudiosos mencionados sugeriu, como operação preliminar, a de “olhar” para esse manuscrito e estudar as suas características físicas, a fim de extrair indicações que pudessem, primeiro, justificar a divergência de opiniões, depois, orientar a minha própria conclusão. E assim, sem na altura ter consciência disso, o rumo das minhas preocupações mudaria da filologia textual para a filologia material e a consequência última foi que, abandonando a edição do “cancioneirinho” de Johan Servando, e deixando de lado o problema da dupla tradição de uma das suas cantigas, acabei por me fixar no estudo da *Tavola*, do seu compilador e do método de trabalho que presidia à operação de *intavulare*, tão cara aos humanistas, recolhendo simultaneamente elementos para o estudo da posição estemática do discutido índice no conjunto dos testemunhos manuscritos da lírica galego-portuguesa.

O exame da situação manuscrita das cantigas de amigo de Johan Servando no códice *B* revelava que D’Heur tinha razão ao afirmar que os registos numéricos feitos por Colocci na *Tavola* correspondem à numeração dos textos no *Cancioneiro*: a) a série de cantigas copiadas sob a rubrica *Johan Servando* começa

com o nº 1142 e a primeira cantiga do poeta seguinte, Johan Zorro, tem o nº 1148; b) os números 1144, 1146 e 1147 escritos no índice sob o nome do poeta referem-se às primeiras cantigas da série assim numeradas cujo *incipit* o humanista sublinhou no *Cancioneiro*; c) os erros de numeração dos textos em *B*, atrás descritos, são reflectidos por *C*. Ora, esta última afirmação pareceu-me exigir uma indagação mais pormenorizada sobre: 1º) a numeração dos textos no cancionero *B* e as suas anomalias; 2º) o modo como Colocci compilou a *tavola* a que deu o título *Autori portughesi* [§ I].

1.

Progredindo a numeração dos textos em *B* paralelamente à sequência dos registos numéricos de *C*, a questão da numeração de *B* faz parte do suporte em que se apoia o raciocínio estemático (Ferrari 1991: 315-16). O peso da coincidência entre *C* e *B* quando, no *Cancioneiro*, se verificam erros de numeração dos textos precisa, portanto, de ser avaliado com base num minucioso exame do modo como a numeração está feita, com vista a estabelecer se os textos foram numerados autonomamente em *B* por Colocci ou se, pelo contrário, o humanista reproduziu a numeração que já se encontrava no *exemplar* que serviu para a cópia de *B*. Devo confessar que a segunda hipótese nunca me ocorreu: o exemplo de cancioneros antigos – sobretudo provençais¹ e franceses², mas também italianos³ – onde os textos não estão numerados, deve ter influído na minha suposição de que também assim seria no antecedente perdido de *B* e que, portanto, a numeração das cantigas no Cancioneiro Colocci-Brancuti é da inteira responsabilidade do seu possessor. Aliás, o confronto com um cancionero italiano (Vat. lat. 4823) mandado copiar por Colocci, cujo antecedente (o vetusto Vat. lat. 3793) tem os textos numerados, mostra que, na cópia, essa numeração é da mão do copista, o qual, transcrevendo os textos, reproduziu também os números que os distinguiam: procedimento que não se verifica em *B*.

Desejando dar agora um suporte mais consistente à suposição baseada em dados externos, passo a interpretar elementos internos fornecidos pelo

1 Por ex., *A* (Vat. lat. 5232), *C* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 856), *O* (Vat. lat. 3208), *H* (Vat. lat. 3207).

2 Por ex., *a* (B.A.V., Reg. lat. 1490), *b* (B.A.V., Reg. lat. 1522), *A* (Arras, Bibliothèque Municipale 657).

3 *L* (Bibl. Laurenziana di Firenze, Laurenziano rediano 8) e *P* (Bibl. Nazionale Centrale di Firenze, Banco Rari 217).

cancioneiro *B* que, explicando materialmente como se produziram certos erros e anomalias da numeração, indiciam que ela foi realizada autonomamente por Colocci.

Analisando a numeração colocciana, algumas deficiências permitem conjecturar que, no acto de numerar os textos, o humanista se guiava pelas iniciais que os seus copistas desenharam. Os casos de omissão que a seguir registro espelham, a meu ver, esse *modus operandi*.

OMISSÕES

a) A ausência de numeração nos textos

[366 bis] ⁴	fl. 83v
[471 bis]	fl. 104v
[610 bis]	fl. 134v
[1111 bis]	fl. 237v

é, com grande probabilidade, devida à ausência da inicial de texto (em [471 bis] e [1111 bis] falta mesmo o *incipit* da cantiga, isto é, a transcrição começa com o v. 2, no primeiro caso, e com as duas palavras finais do v. 2 no segundo caso).

b) Nos textos

[39 bis]	fl. 14v
[885 bis]	fl. 187r
[904 bis]	fl. 194v
[906 bis]	fl. 195r
[920 bis]	fl. 198r
[985 bis]	fl. 213v
[1075 bis]	fl. 228r
[1149 bis]	fl. 245r
[1158 bis]	fl. 247v

⁴ Uso parênteses rectos para a numeração dos textos que Colocci não numerou: ao número atribuído aplico o advérbio *bis*.

[1164 bis	
/ter / quarter	
/ quinquies]	fl. 248v-49r
[1352 bis]	fl. 289v
[1441 bis]	fl. 299v
[1471 bis]	fl. 308r
[1483 bis]	fl. 311r
[1604 bis]	fl. 339v
[1616 bis]	fl. 345r

a ausência de numeração dever-se-á ao facto de a inicial de texto ser do tipo e dimensão das iniciais de estrofe: esta uniformidade gráfica torna-se particularmente despistante nas zonas de *B* escritas pelo copista **a** (ff. 245r, 247v, 248v, 249r, 299v, 308r, 311r, 345r).

c) Para explicar a omissão da numeração da cantiga [468 bis], convém examinar o comportamento do copista **c** no fl. 103v: o facto de, na segunda estrofe da cantiga nº 467, ter usado uma capital preenchida com tinta, igual à que tinha desenhado no início do texto, pode ter levado Colocci a pensar que o mesmo se passava com a escrita da cantiga seguinte, ou seja, que a capital cheia que distingue o início da cantiga *Ben sabia eu mha senhor* marcava afinal o início da segunda estrofe do texto monóstrofo *Falar quer'eu da senhor ben cousida*, ao qual dera o nº 468.

d) Creio terem também a ver com a morfologia das iniciais e o aspecto físico da página as omissões

[238 bis]	fl. 63v
[748 bis]	fl. 162r

Note-se que a primeira destas omissões (no fl. 63v) é precedida por outros curiosos enganos ocorridos no *recto* do mesmo fólio: depois de ter dado o nº 235 à última cantiga do fólio anterior, ao numerar a cantiga seguinte, Colocci escreveu 336 em vez de 236, aplicando depois correctamente o nº 237 ao texto seguinte, mas errando de novo ao escrever 378 em vez de 238 à esquerda da

cantiga seguinte. Isto é, olhando para o *Cancioneiro* vemos que a numeração dos textos se sucede deste modo bizarro, mas, a meu ver, explicável:

235
336
237
378

No caso de [748bis], a atenção de Colocci pode também ter sido desviada pela inesperada intervenção no fl. 161v do copista **f**.

e) Não encontro outro motivo, a não ser uma distração de Colocci para a não numeração dos textos

[167 bis]	fl. 43r
[893 bis]	fl. 101v

REPETIÇÕES

a) Perante os casos enunciados seguidamente, é possível conjecturar que Colocci procurou sanar algumas das omissões repetindo o número do texto anterior (no caso de 1330 [bis], o texto que Colocci não terá numerado talvez seja o de Don Men Rodriguez de Briteyros, cujo *incipit* foi escrito com uma inicial idêntica à das estrofes):

317 [bis] ⁵	fl.70r
368 [bis]	fl. 84r
993 [bis]	fl. 215v
1300 [bis]	fl. 273r
1330 [bis]	fl. 285r
1383 [bis]	fl. 295v

Repetir um número terá sido para Colocci o único modo de numerar um texto que havia saltado inadvertidamente quando, em vez da inicial ornada ou

5 Com o número seguido de *bis* entre parênteses rectos, são identificados os textos aos quais Colocci aplicou esse número pela segunda vez.

preenchida com tinta, o *incipit* desse texto apresentava uma maiúscula igual à utilizada pelo escriba do sector para iniciar estrofes. Note-se que, exceptuando o texto nº 993 [bis], onde falta a inicial maiúscula *V*, tendo o copista deixado um pequeno espaço em branco antes da segunda letra (minúscula), os textos cujo número é igual ao do texto anterior começam com uma inicial que não se distingue da dos outros versos.

b) A omissões que Colocci quis corrigir, mas cujas causas se afiguram diferentes das anteriormente apontadas, parece estar também ligada a repetição dos números:

8 [bis]	fl. 11v
403 [bis]	fl. 89v

Interpreto a repetição do nº 8 como consequência da precedente omissão de numeração do lai *D'un amor eu cant'e choro* no fl. 10v: tendo advertido a falta, Colocci atribuiu-lhe o nº 4 (que já tinha dado ao lai seguinte), mas teve de corrigir a numeração seguinte (5 sobre 4, 6 sobre 5, 7 sobre 6, 8 sobre 7), deixando, porém, inalterado o nº 8, que tinha atribuído à cantiga *Se soubess'a mha senhor* (8 [bis]), certamente por ver que não podia renumerar todos os textos seguintes⁶.

Quanto à repetição do nº 403, a arbitrariedade com que o copista **d** usa as iniciais de texto e de estrofe (note-se, por exemplo, que as iniciais da terceira estrofe das cantigas no 396, 397 e 400 se confundem, pelo tamanho e preenchimento, com iniciais de texto) pode ter levado Colocci a supor que a primeira estrofe da tenção entre Men Rodriguez e Juyão Bolseyro, apesar de marcada por uma inicial de texto, seria a segunda estrofe da cantiga anterior, monóstrofa: ao dar conta do equívoco, o humanista utilizou o mesmo número 403 para identificar a tenção.

c) Não por causa de uma precedente omissão, mas por uma coincidência com o virar de página – gesto que, facilmente, pode motivar este tipo de descuido – terá Colocci repetido os números

6 O texto cujo número não foi corrigido e que se apresenta incompleto é o último do caderno 2, pelo que não podemos saber como procedeu Colocci relativamente à numeração dos textos entre 8 [bis] e 37, os quais faltam no Cancioneiro, devido a mutilação (Molteni 1880: 10, nota). A esta mutilação voltarei a referir-me mais adiante.

570 [bis]	fl. 127v
632 [bis]	fl. 138v
738 [bis]	fl. 160v
1265 [bis]	fl. 267v

d) A repetição do número 815, no fl. 172v, parece obedecer a uma dinâmica diferente: tendo atribuído erroneamente o nº 815 à terceira estrofe da cantiga nº 814, Colocci deve ter-se apercebido do erro e talvez por isso tenha repetido o número 815 para identificar a cantiga seguinte. Deste modo, estamos perante duas anomalias: a atribuição de dois números, 814-815, à cantiga *Par Deus, senhor e meu lum'e meu ben* e a repetição do número 815 para a cantiga seguinte, *Senhor, sempr'os olhos meus*.

e) A repetição da mesma dezena na numeração torna-se particularmente vistosa por afectar vários textos consecutivos, embora, nos dois casos que a seguir se indicam, a repetição corresponda, afinal, a um único erro:

180 [bis]	a	189 [bis]	ff. 47r	a	48v
1143 [bis]	a	1152 [bis]	fl. 245v	a	247r

No primeiro caso, depois de ter numerado o texto 189, Colocci deu ao texto seguinte novamente o número 180, em vez de 190; no caso da repetição da série 1143 a 1152, escreveu de novo 1143 quando deveria ter escrito 1153.

Mais rico em enganos é o caso das sucessivas iterações que se observam na numeração das cantigas de D. Denis copiadas entre os fólhos 116v e 119v: depois do nº 529 (escrito no recto do fl. 116), em vez de escrever 530, Colocci escreveu de novo 520, repetindo a seguir os números até ao 526; após o 526 [bis], em vez de 527, escreveu 517, o que origina também a repetição dos números 518 e 519 e a utilização, a seguir, pela terceira vez, dos números 520 a 526 e, pela segunda vez, dos números 527 a 529. Este procedimento faz com que a sucessão dos textos nesta zona seja:

529			fl. 116r		
520[bis]	a	526 [bis]	ff. 116v	a	117v
517[bis]	a	519 [bis]	ff. 117v	a	118r
520 [ter]	a	526 [ter]	ff. 118r	a	119r
527[bis]	a	529 [bis]	ff. 119r	a	119v
530			fl. 119v		

Como explicar estas iterações?

Para o caso de D. Denis, começo por observar que estas duplicações em série se verificam no caderno 15, escrito pelo copista **a**⁷. Ora, já a propósito das omissões elencadas na linha b), tive ocasião de referir-me à uniformidade gráfica que caracteriza as iniciais usadas em boa parte dos sectores do *Cancioneiro* em que intervém o copista **a**. Este é o seu primeiro sector compacto, correspondente aos cadernos 15, 16, 17 e 18 (do fl. 111r ao fl. 144r: os ff. 144v a 148 ficaram em branco). Se analisarmos a escrita dos textos desde o fl. 111r até ao fl. 125r, veremos que, por um lado, as iniciais de cantiga não se distinguem das iniciais de estrofe e, por outro lado, que o espaço deixado entre o fim de um texto e o início do seguinte é igual ao espaço que separa as estrofes umas das outras. Compreende-se, portanto, que tenha sido o aspecto físico dos fólhos em que ocorrem as duplicações referidas a provocar as sucessivas anomalias: preocupado com a identificação do começo de cada cantiga, Colocci não se terá apercebido de que escrevera 520 em vez de 530 e 517 em vez de 527: dois erros que irão reflectir-se na numeração de todos os textos até ao 530. Será interessante notar que, talvez por ordem do humanista, a partir do fl. 125, texto nº 538, o copista passa a marcar o início dos textos com uma inicial de maiores dimensões e ornada, distinta das capitais que usara até então e que agora usará apenas para começar as estrofes. Será este o procedimento do copista **a** nos restantes sectores do *Cancioneiro* em que intervém, mas, esporadicamente em alguns lugares, e sistematicamente no caderno 36 e nos primeiros fólhos do 37 até à cantiga nº 1493, usa de novo capitais romanas cheias, tanto para iniciar textos como para iniciar estrofes.

Quanto à iteração das dezenas 180-89 e 1143-52, observo que o erro que lhe deu origem ocorreu na mudança de página.

⁷ Para esta descrição, utilizo, não só a numeração dos cadernos e as letras usadas por A. Ferrari para designar os copistas, mas também a utilíssima “tavola delle mani” por ela elaborada (Ferrari 1979: “tavola”, entre as 82-83).

f) As seguintes repetições ocorrem em condições menos fáceis de perceber, pelo menos para mim:

474 [bis]	fl. 105r
665 [bis]	fl. 143r
1120 [bis]	fl. 240r
1141 [bis]	fl. 243v

Observo, no entanto, que o início do texto no 474 [bis], *Don Meendo don Meendo*, é bastante semelhante ao do texto no 474, *Don Meendo vós veestes*; que a rubrica atributiva da cantiga nº 665 [bis] foi escrita por Colocci na margem externa (lugar não habitual); que o próprio humanista assinalou a repetição do nº 1120.

TEXTOS COM DOIS OU MAIS NÚMEROS

Depois de ter analisado os casos em que dois textos diferentes têm o mesmo número no códice, vejamos a situação contrária, isto é, os casos de atribuição de dois ou mais números a um só texto.

a) A morfologia das iniciais explica que Colocci tenha atribuído mais de um número aos seguintes textos:

209-210	ff. 57v-58r
214-215	ff. 58v-59r
814-815	fl. 172v
868-869-870	ff. 184v-185r
875-876-877-878	ff. 185v-186r
954-955	ff. 203v-204r
1087-1088	ff. 230r / 233r
1131-1132	fl. 242r

A atribuição dos nºs 209-210 à cantiga *Ay eu coitad'! E quand'acharey quen* e dos nºs 214-215 à cantiga *Que muitos que mi andan preguntando*, ambas de Pero Garcia Buralês, constitui um caso particularmente interessante por ser possível, olhando para a materialidade do códice, conjecturar a génese do erro de quem numera e, tendo presente o testemunho do outro manuscrito relator, *A*, perceber

também a génese do erro da *mise en texte* presente em *B*. Tratando-se de dois textos cujas fiindas múltiplas, por terem música própria, estariam escritas, num antecedente do qual deriva *B*, como a primeira estrofe, não se estranha que o copista de Colocci tenha encontrado no modelo da cópia razões para as transcrever como uma estrofe autónoma e que, no acto de numerar os textos, Colocci tenha considerado essa ‘estrofe’ como um novo texto (Ramos 2005a: 1342-50).

Os dois casos que se seguem na lista foram já minuciosamente descritos e comentados por Tavani na edição crítica das poesias de Ayras Nunez (Tavani 1964a: 17-18). Na pastorela (nº 868-869-870), Colocci numerou, como se estivesse perante textos independentes, os refrans-citação da segunda e da terceira estrofes, mas à esquerda do nº 870, atribuído ao refran da terceira estrofe, notamos a presença de um sinal: terá Colocci dado conta do engano e, por isso, já não terá numerado o refran da quarta estrofe que, no entanto, começa também com uma inicial de dimensão idêntica à das iniciais de texto? Quanto à cantiga identificada com quatro números (875-876-877-878), Colocci considerou como textos ou fragmentos de textos autónomos os grupos de versos provençais que o copista escrevera com inicial maiúscula de grandes dimensões.

b) A escrita de uma rubrica atributiva no espaço entre estrofes da mesma cantiga levou Colocci a considerar a parte do texto copiada depois da rubrica intrusa como um novo texto. Uma vez mais, ao comportamento do copista *a* – o único que, nos sectores em que actua transcreve sistematicamente as rubricas atributivas – se devem imputar os erros que Colocci cometeu ao atribuir dois números aos textos

575-576	fl. 128r-128v
1151[bis]-1152 [bis]	ff. 246v-247r
1286-1287	fl. 270v

No caso do texto copiado no verso do fl. 270, uma cantiga de Ayras Paez constituída por três estrofes, foi a escrita da rubrica *fernã do lago* entre o fim da primeira estrofe e o início da segunda que levou Colocci a supor que a rubrica encabeçava uma nova cantiga, à qual consequentemente atribuiu o nº 1287. Note-se que a escrita da rubrica no lugar errado e a subsequente numeração colocciana acarretou um erro de autoria; materialmente, as estrofes II e III da cantiga de Ayras Paez estão atribuídas a Fernan do Lago.

c) A forma extravagante do texto que tem os n^{os} 605-606 e a singularidade da sua escrita no fl. 137rb⁸ (precedida pelo vocábulo *Senhora* transcrito no lugar habitualmente destinado à rubrica atributiva, a primeira estrofe aparece escrita em sete linhas de medida desigual, enquanto a segunda está disposta em catorze versos curtos) deve ter induzido Colocci a pensar que se tratava de dois textos diferentes e portanto a atribuir o n^o 605 à primeira estrofe e o n^o 606 à parte restante da poesia (sobre este caso, ver Tavani 1969: 227- 29 e Ferrari 1979: 71-72).

d) Excluo da lista de textos com mais de um número a cantiga *Non á meu padr'a quen peça* (n^o 613), que Lapa editou acrescentando à única estrofe o fragmento n^o 614 (Lapa: 587), certamente por Monaci ter atribuído um único número (215) aos dois pequenos textos também transmitidos por *V* (Monaci 1875a: 84). Pela temática e pela própria escrita (em *B*, o copista **a** transcreveu os dois textos separando-os por meio de um espaço em branco correspondente a duas linhas e começando cada um deles com uma inicial de texto do tipo maiúscula ornada; em *V*, o amanuense também distinguiu os dois textos deixando um espaço de duas linhas entre eles), concluo tratar-se de dois textos autónomos, correctamente numerados por Colocci⁹.

SALTOS NA NUMERAÇÃO

Além das anomalias indicadas, ocorrem também saltos na numeração de alguns textos:

de 137	para 140	ff. 34v-35v
de 634	para 636	ff. 138v-39r
de 755	para 776	fl. 163v
de 1176	para 1178	fl. 251r
de 1446	para 1448	ff. 300v-01r
de 1485	para 1487	fl. 311r-11v
de 1495	para 1497	fl. 313r

⁸ Uso as minúsculas a e b para distinguir as duas colunas de escrita de cada página.

⁹ Num estudo sobre o exíguo pecúlio de Pero Larouco (Fiaño 1988: 285), os autores atribuíram-lhe, de facto, três textos (e não dois, como Monaci 1875a; Lapa; *Rep*; D'Heur 1974).

a) O salto de 137 para 140 parece-me particularmente difícil de entender. Efectivamente, enquanto para todos os outros saltos de numeração, o confronto com *V* permite concluir que não se trata de lacunas e, portanto, a explicação deverá partir de uma análise do comportamento de quem numerou os textos, neste caso, nenhum dos outros dois testemunhos nos pode esclarecer: *V* não socorre, por virtude da sua acefalia originária e *A* também não transmite, por mutilação do códice, o conjunto de textos de *B* em que se verifica o salto de numeração. Mais: ao salto de duas unidades corresponde no códice a presença de uma página sem texto (o *recto* do fl. 35), que o copista parece ter deixado propositadamente em branco, pensando talvez que os textos que faltavam entre o nº 137 (último do fl. 34v) e o nº 140 (primeiro do fl. 35v) pudessem vir a ser escritos mais tarde. Isto é: tanto o copista, que reserva espaço em branco suficiente para copiar duas cantigas, como Colocci, que salta duas unidades na numeração, sinalizam uma irregularidade cujos contornos conheciam. Tratar-se-ia de uma irregularidade material? E como poderiam prever que faltavam dois textos, e não um ou três?

Tentemos encontrar a resposta no próprio *Cancioneiro*. Analisando a escrita do caderno 4, onde este salto de numeração se verifica, vemos que, ao contrário do que sucede no caderno 3 totalmente escrito pelo copista **c**, no caderno 4 intervêm três mãos diferentes, que se vão alternando do seguinte modo: do fl. 24r até à linha 4 do fl. 32vb, a transcrição é ainda da responsabilidade do copista **c**; intervêm a seguir duas mãos adicionais: da linha 5 à linha 19 do fl. 32vb, a escrita pertence à mão **d** (que aqui faz a sua primeira aparição), seguindo-se-lhe, da linha 20 de 32vb à linha 8 de 33rb o copista **b** (que já intervieria no caderno 2); depois destas rápidas e anormais intervenções das mãos **d** e **b**, o copista **c** retoma a transcrição até ao fl. 36v, deixando, como foi dito, o *recto* do fl. 35 em branco. Por que motivo este copista, cuja primeira unidade de cópia deveria corresponder a uma parte do *exemplar* compreendida entre os ff. 20 e 44 desse códice (como se depreende dos números remissivos inscritos nos ff. 14, 24 e 39 de *B*)¹⁰, interrompeu o seu trabalho no fl. 32v, a meio de um texto, para dar lugar a duas intervenções visivelmente não programadas e, depois de retomar

10 Incerta a posição de Ferrari (1979: 69-70), para quem as indicações numéricas escritas no início da maior parte dos cadernos de *B* podem remeter para fólhos do *exemplar*, ou corresponder a uma incipiente foliação de *B* da responsabilidade de Colocci, baseada na sucessão dos cadernos. A meu ver, porém, tudo indica que remetem para o *exemplar* e assim se pronunciam explicitamente Tavani (1969: 114-17) e D'Heur (1974: 4-11).

a transcrição, não copiou dois textos que deviam figurar no modelo de cópia (como indicia o salto na numeração collociana)?

Sem ter a pretensão de propor uma resposta satisfatória para o problema, é minha intenção tentar perceber o comportamento do copista (que não copiou dois textos) e o de Colocci (que mentalmente numerou esses textos).

Como revisor do trabalho dos seus amanuenses, Colocci deve ter colacionado *B* com o *exemplar*. Ora, depois das argutas observações de A. Ferrari sobre as notas collocianas contidas no fl. 303r de *B*, “uma espécie de *errata corrige*” (Ferrari 1979: 63-80), e mau grado as incertezas que o seu discurso a propósito das remissões numéricas veicula¹¹, admitir que os números anotados nessa folha remetem para a foliação do cancionero que serviu de modelo para a cópia de *B* parece-me a conjectura mais justificável: ao fazer o controle da cópia, Colocci regista as anomalias detectadas no seu códice, mas toma nota do fólho do *exemplar* que permitirá localizar aquilo que não foi copiado (*manca fa scriver*) ou corrigir o que foi transcrito de modo incompleto ou incorrecto. Nada mais lógico do que, numa espécie de *errata-corrige*, corresponderem os números registados a remissões para a fonte em que se deverão procurar (*require*) os elementos para a correcção das deficiências notadas. Duas dessas anotações, já interpretadas por A. Ferrari (1979: 67-68), referem-se precisamente ao trabalho do copista *c* nos cadernos 3 e 4: <fl.> 21 *frag. interposta* regista a inversão da ordem dos textos 42 e 43 (fragmentários), inversão que Colocci assinalou no fl. 15rb com as letras *a* e *b*; <fl.> 35 *interposta* regista a mesma anomalia, verificada no fl. 30rb, onde, a seguir à cantiga nº 117, o copista transcreveu a cantiga nº 119, em vez da nº 118. Feita a colação e sanado o erro do copista mediante a numeração dos textos de acordo com a sucessão no antecedente, Colocci riscou as duas anotações no fl. 303r. Seguem-se duas outras notas que podem referir-se a fólhos do *exemplar* que deveriam ter sido copiados nesta zona de *B*. Penso que a nota <fl.> 41 42 *stracciata* se refere a um acidente físico do modelo (os ff. 41 e 42 teriam sido arrancados) e deverá ser relacionada com a dinâmica da confecção do caderno 5 de *B*¹²: não pode, portanto, dizer respeito ao problema em apreço. Quanto à

11 Cito: “[...] solo più estese e più minute indagini potranno sciogliere il dubbio tra le due ipotesi: che le indicazioni numeriche della c. 303r rimandino direttamente a *B*, oppure al suo *exemplar*” (Ferrari 1979: 74).

12 Tendo sido arrancados, os ff. 41 e 42 estariam soltos e colocados fora do lugar e, por isso, o copista – que não é o copista *c*, mas *d* – terá copiado os textos neles contidos, a seguir à última cantiga de Afonso X, *Quen da guerra levou cavaleiros*, em dois fólhos do caderno 14: este acidente obrigou Colocci a transferir os dois fólhos, actualmente numerados 37 e 38,

nota <fl.> 43 *meus olhos et ibi argumentum imperfectum*, exclui a possibilidade de ser relacionada com o comportamento do copista **c** no fl. 35, porque, coerentemente com a interpretação da nota anterior, o fl. 43 do modelo não pode corresponder ao fl. 35 de *B*¹³.

Uma vez que o copista **c** interveio na escrita de outros cadernos de *B* (concretamente, nos cadernos 8, 21-22 e 40), vejamos se nessas zonas deixou espaços em branco e se podemos conjecturar o motivo dessa decisão. Passando por cima do caderno 8 (ff. 55-68), onde o nosso copista interrompe por três vezes o trabalho, sendo substituído pelos ‘colegas’ **b** e **d**, numa alternância que será necessário entender (mas não é essa a questão que neste momento interessa), encontramos no caderno 21 matéria para mais proveitosa reflexão. Com efeito, no fl. 167rb (o primeiro do caderno), depois de ter transcrito duas estrofes da cantiga nº 781 e de ter desenhado um *E* que deveria ser a inicial de uma terceira estrofe, não escrita, o copista deixou mais de metade da coluna em branco; no verso do mesmo fólio, coluna a, iniciou a cópia da cantiga nº 782, reduzida a um conjunto de cinco versos ao qual se segue, separado por duas linhas, um verso com inicial de estrofe, e deixou novamente espaço onde caberia essa suposta segunda estrofe e uma terceira iniciada pela letra *G*; da cantiga nº 783, copiou apenas a primeira estrofe, à qual se segue um pequeno espaço em branco. Espaços de maior dimensão surgem mais adiante no fl. 170vb, onde Colocci escreve o número 803 e a nota *deest*, e no fl. 174rb, a seguir à última estrofe do texto nº 824. Ora, se relativamente aos espaços deixados em branco no fl. 167 podemos apenas conjecturar que o copista não terá transcrito estrofes que no modelo se apresentariam incompletas ou muito deterioradas, nos ff. 170 e 174, graças às notas do fl. 303r e à sua interpretação por A. Ferrari, sabemos que o espaço deixado em branco deveria conter textos que estavam no *exemplar* e que o copista não os transcreveu por estarem escritos em *lettera nova* (Ferrari 1979: 71-73: comentário às notas <fl.> 153 *lettera nova fa scriver* e <fl.> 157 *lettera nova fa scriver*). Do mesmo modo, no fl. 173va, não copiou um texto, igualmente espúrio e igualmente transmitido por *V*, que no *exemplar* se encontrava entre as cantigas nº 819 e 820, mas neste caso, não tendo deixado espaço em branco, a omissão

para os inserir entre o caderno 4 e o caderno 6. Sobre a formação dos cadernos 5, 12, 13 e 14, ver Gonçalves 1983a: 406-09 [§ II: 92-95].

13 Das duas possibilidades de interpretação propostas por A. Ferrari para esta nota, a segunda, que aponta para uma lacuna de quatro textos transmitidos por *A*, parece-me a mais plausível (Ferrari 1979: 69-70).

(que, todavia, Colocci registou: <fl.> 156 *lettera nova fa scriver*) é materialmente menos perceptível.

Em suma, por analogia com as situações descritas, creio poder explicar o salto de 137 para 140 do seguinte modo: por estarem muito deteriorados no *exemplar*, sendo por isso de difícil decifração, ou por lhe parecerem espúrios, o copista **c** não transcreveu os textos que no modelo deviam encontrar-se entre o nº 137 e o nº 140 de *B*; ao fazer a numeração das cantigas, Colocci, vendo que o copista tinha deixado em branco o *recto* do fôlio e continuado a cópia no *verso*, terá confrontado a cópia com o modelo e numerado mentalmente os dois textos omitidos, tencionando mandá-los escrever mais tarde.

b) Assinalado e descrito por Tavani, o salto de 1446 para 1448 talvez seja também devido à ausência de um texto ao qual, mentalmente, Colocci tivesse dado o nº 1447, mas o sinal que Colocci costuma usar para sinalizar lacunas de texto pode assinalar também, como Tavani admite, a falta de outra ou outras estrofes da cantiga nº 1446 (Tavani 1969: 103, nota 18). De qualquer modo, a conturbada escrita dos ff. 300v e 301r (duplicação da *razo*, por obra de Colocci, e duplicação parcial da cantiga a que a *razo* se refere, por desatenção do copista) bastaria para justificar o salto da numeração.

c) A coincidências desviantes poderão ser atribuídos os saltos de 634 para 636 e de 1485 para 1487: o primeiro verifica-se na passagem do fl. 138v (último do caderno 18) para o fl. 139 (primeiro do caderno 19) e o segundo coincide com o virar de página. Quanto ao salto de 1176 para 1178, a explicação parece-me estar na errada colocação da rubrica *Juyao lol sseyro*, que o copista escrevera entre as estrofes I e II da cantiga nº 1176 e que Colocci riscou, transferindo-a para o lugar habitual: esta operação pode ter prejudicado o automatismo da contagem, dando origem a um daqueles erros que os manuais atribuem ao mecanismo do ditado interior e que normalmente se traduzem no avanço de uma unidade (Roncaglia 1975: 116).

d) O salto de 755 para 776, particularmente impressionante, por ser de duas dezenas, ocorre no fl. 163v, isto é, sem que tivesse havido mudança de página e, portanto, sem razão aparente. Por isso Tavani admite que o salto possa denunciar a existência de lacuna e que a perda de textos “*si sia prodotta in uno dei piani medi della tradizione*” (Tavani 1969: 101, nota 12). Em meu entender, pode

tratar-se apenas de um erro de Colocci, para o qual terá contribuído a anormal alternância de mãos (**d - f - d - f - d**) com a intervenção esporádica de um novo copista, **f**, primeiro limitada a poucas linhas (no fl. 161v) e depois mais consistente e vistosa, pela regularidade da letra e morfologia das iniciais, no fl. 163r e 163v, precisamente aquele em que Colocci repetiu o algarismo 7, escrevendo 776 em vez de 756.

A verificação de que os erros efectivos da numeração dos textos de *B* (omisões, repetições, saltos e atribuição de mais de um número ao mesmo texto) se revelam consequência de características materiais da escrita do *Cancioneiro*, torna plausível a conjectura de que essa numeração tenha sido feita autonomamente por Colocci. Os erros corrigidos pelo próprio humanista (*self correction*) servem também de suporte a esta hipótese:

5 sobre 4, 6 sobre 5, 7 sobre 6, 8 sobre 7	ff. 10v-11v
49 sobre 48	fl. 16r
321 sobre 320	fl. 75r
357 sobre 367	fl. 81v
(431) riscado	fl. 95r
439 sobre 438	fl. 96r
611 sobre 610, 612 sobre 611	fl. 134v
616 sobre 615	fl. 135v
(648) riscado	fl. 140v
(671) riscado	fl. 149r
804 sobre 803, 805 sobre 804	ff. 171r
(902) riscado	fl. 194r
946 sobre 446 e segs. até 960 sobre 460	ff. 202v-205r
1040 sobre 1400	fl. 221v
(1073) riscado	fl. 227r
1245 sobre 1145 e segs. até 1250	ff. 264r-265r
1210 sobre 1220	fl. 257r
(1495) riscado	fl. 313r
1542 sobre 1543	fl. 322v

Mesmo no caso do erro cometido no fl. 202v, ao passar do nº 945 (escrito no recto do fólio) para 446, continuando com esta centena até ao fl. 205r, a correcção (9 sobre 4) dos números desde 946 a 960 não obriga a admitir que

Colocci tivesse feito a emenda recorrendo ao *exemplar* e que, portanto, este tivesse os textos numerados. Para explicar a auto-correcção, basta supor que o humanista tivesse interrompido a numeração no fl. 205r depois do texto que tinha numerado 460, por estranhar a presença de um número tão baixo, e que, folheando o caderno, tivesse verificado o engano e procedido à oportuna emenda.

2.

Passando ao segundo ponto deste estudo, isto é, à investigação sobre o modo como foi compilada a *Tavola Colocciana*, começarei por seleccionar alguns dos elementos da breve síntese descritiva que apresentei na edição deste testemunho (Gonçalves 1976a: 388-92 [§ I: 8-12]) e que irão ser utilizados para o raciocínio estemático.

Constituindo um fascículo de oito fólhos (originariamente não numerados, mas hoje com uma numeração mecânica de 300 a 307) inserido na miscelânea Vat. lat. 3217, a *Tavola* apresenta-se como uma sucessão de nomes acompanhados por números dispostos em coluna à esquerda dos nomes. A leitura desta lista mostra que

- a) os nomes não estão ordenados alfabeticamente;
- b) a sucessão dos números, apesar de descontínua, evolui progressivamente de 1 a 1675;
- c) esta ordem progressiva acusa sinais de perturbação: alguns foram advertidos e remediados por Colocci (mas dois escaparam-lhe), outros resultam da própria dinâmica da organização da lista;
- d) os números que alteram a ordem parecem escritos num segundo momento;
- e) também algumas das notas apostas a vários nomes e números parecem escritos num segundo momento;
- f) a escrita dos nomes revela hesitações, correcções, cancelamentos, acrescentos em entrelinha e a escrita dos números acusa também algumas emendas;
- g) a dois nomes não foi anteposto qualquer número;
- h) muitos dos nomes estão escritos em forma abreviada: um deles aparece reduzido a duas letras, “Ro,” sem qualquer sinal de abreviatura.

Sabendo que a *Tavola* é um manuscrito autógrafo de Colocci, alguns dos elementos elencados permitem, desde já, ter como pouco provável a hipótese de se tratar da mera cópia de uma *tavola* já existente. O exame comparativo com outros índices de antigos cancioneiros da biblioteca do humanista (hoje conservados na Biblioteca Vaticana) apoia esta primeira indução: efectivamente, no caso de um cancioneiro ter já o seu índice (“*ha la sua tavola,*” anotava então o humanista), a cópia dele tirada não é da mão de Colocci, mas de um copista, tendo o possessor reservado para si apenas o ulterior completamento com apostilas, correcções, acrescentos ou outros sinais de utilização; quando, pelo contrario, é o próprio humanista a escrever a *tavola*, a sua estrutura revela um trabalho de compilação realizado à vista dos próprios códices. É este o caso dos incipitários conservados no Vat. lat. 4823. Mas ao nosso caso interessam particularmente dois índices coloccianos de autores, dos quais um, intitulado *Son. di Siculi* (Vat. lat. 4823, ff. 457r-58r), é um simples elenco de nomes dispostos segundo a ordem que os autores ocupam no códice, e o outro, conservado, sem título, no códice Vat. lat. 3793, ff. 104v-06v, revela características físicas que o aproximam significativamente do índice *Autori portughesi* (Gonçalves 1976a: 392-98 [§ I: 12-15]).

Admitida a hipótese de, à semelhança com estes dois índices de nomes de poetas da antiga lírica italiana, ter sido também o índice de nomes de autores da antiga lírica ‘portuguesa’ compilado sobre um cancioneiro, e não copiado de um índice anterior, a questão daí decorrente consiste em conjecturar qual o cancioneiro que serviu a Colocci para organizar a sua *Tavola*.

A preparação da edição deste testemunho foi ocasião para confirmar dados já inventariados por estudiosos precedentes (de Monaci a Michaëlis, de Tavani a D’Heur) e sistematizá-los como segue.

Reconhecido o paralelismo genérico existente entre a sucessão dos nomes e números de *C* e a sucessão das rubricas atributivas e dos números dos textos em *B*, um confronto mais minucioso revela que, por um lado, o paralelismo se mantém, não obstante os numerosos erros (duplicações, omissões, saltos, utilização de dois ou mais números para um só texto) verificados na numeração das cantigas em *B*, e do mesmo modo nos casos de erros certos (evidentes ou demonstráveis) de *B* no que concerne à autoria de alguns textos ou à escrita dos nomes de alguns autores; por outro lado, esse paralelismo deixa de existir, quando *C* regista nomes de autores e números de textos que não estão no respectivo

sector de *B* e nos casos em que a sucessão dos números e dos nomes de *C* não coincide com a sucessão dos textos e das rubricas atributivas em *B*.

Comecemos pelas concordâncias.

(A) CONCORDÂNCIA NOS ERROS DE NUMERAÇÃO

Nos casos atrás discriminados em que Colocci repetiu uma dezena na numeração, *C* concorda com *B*, porque os números que servem de fronteira entre o início da série em que ocorreu a duplicação e o início da seguinte correspondem perfeitamente: mesmo no caso das sucessivas iterações verificadas na numeração das cantigas de D. Denis, *C* concorda com *B*, não só porque o acervo do Rei português começa com o nº 497 e o do trovador seguinte tem início com o nº 607, mas também porque os números intermédios (553 e 575) registados na *Tavola* correspondem a textos que no *Cancioneiro* estão precedidos por uma nova rubrica atributiva. A concordância mantém-se quando ao mesmo texto foram atribuídos mais de um número (caso de Ayras Nunez): neste caso, o número dos textos atribuídos ao trovador em *C* corresponde rigorosamente ao número de textos transcritos em *B*, se a nossa contagem respeitar a numeração feita por Colocci. E quando há saltos de numeração no *Cancioneiro*, a concordância também se mantém quanto ao número de início e fim da série em que ocorre esta anomalia: só aparentemente é que *C* atribui ao trovador mais textos do que *B* (do mesmo modo, só aparentemente é que, nos casos de duplicação, *C* dá ao poeta menos textos).

(B) CONCORDÂNCIA NOS ERROS DE ATRIBUIÇÃO E NA ESCRITA DE NOMES

O paralelismo entre *C* e *B* revela-se também nos erros comuns, quer na atribuição de alguns textos, quer no nome de alguns trovadores:

C concorda com *B*, ao atribuir os textos nº 398 a 403[bis] a Afonso Fernandez Cobolilha, enquanto *V* os atribui a Men Rodriguiz Tenoyro: o erro de *B*, demonstrável, parece ter sido mais tarde advertido, ainda que dubitativamente, por Colocci, ao anotar à margem do texto nº 403[bis]: *questa pare tenzon di meen roiz supra*.

Em concordância com *B*, a *Tavola* atribui os textos nº 1076 a 1090 a Juyão Bolseyro, enquanto em *V* só o primeiro é transmitido sob o seu nome e todos os outros são atribuídos a Pero d'Armea: a omissão deste nome em *B* deve estar relacionada com a lacuna (o copista não transcreveu o texto tardio correspondente

a V668) que Colocci sinalizou no fl. 228rb e registou no fl. 303r (Ferrari 1979: 73), deixando, talvez por isso, de copiar a rubrica (*Pero d’Armea) que estaria no fl. 200 do antecedente.

C concorda com *B* ao atribuir a Fernan do Lago duas estrofes de uma cantiga de Ayras Paez às quais Colocci havia dado o nº 1287, considerando-as um novo texto, induzido em erro pela presença de uma rubrica escrita pelo copista *a* fora do lugar.

A essas concordâncias me referi já no estudo de 1976a (400-01 [§ I: 16-17]), pelo que me limitarei agora a sublinhar a mais interessante, por ter a ver, directamente, com a escrita das rubricas em *B* e, indirectamente, com a escrita das mesmas no antecedente. Refiro-me ao nome do trovador Johan Velho de Pedrogaez, que em *B* Colocci transcreveu dividido em duas rubricas atributivas: *Johã velho* escrita antes do texto nº 1608 e *De pedro Gaez* (z escrito sobre precedente *o*) antes do nº 1609. Em concordância com este erro collociano (devido provavelmente à presença, no antecedente, de um *titulus continuus* a encabeçar as duas colunas de escrita), *C* regista *1608 Jo. Velho | 1609 D. petro Gaeo*.¹⁴

Também na escrita dos nomes dos autores *C* repete erros de *B*. Selecciono entre vários:

<i>Tavola</i>		<i>Cancioneiro</i>	
144	Maram Soarez	fl. 36rb	Maram soarez (v.1 da II estrofe)
227	Don fernã Garcia esgarauugha	fl. 61rb	Dom fernam Garcia esgarauugha
394	Sanchaº Sanchez	fl. 88va	Sanchaº Sanchez
1112	Lopo + po jograr	fl. 238ra	Lopo .+. po iograr
1256	Solisteu fernãdiz	fl. 265vb	Solisteu fernãdiz
1433	.Jo. d’Gays scudero	fl. 298va	Joan de Gays scudero
1604	fernã del 4º	fl. 339rb	fernã del qo

No caso citado em último lugar, *C* não repete exactamente a corruptela presente em *B* (*del qo* por d’Esquio), mas é a lição errónea de *B* que explica a variante de *C* (*del 4º*). A transformação do apelido *d’Esquio* num numeral ordinal é o resultado de uma evolução em que a entropia vai crescendo: *desquio* com *s* alto

¹⁴ Aproveito a ocasião para corrigir a inexactidão que cometi na edição da *Tavola* (1976a: 401 [§ I: 17]), ao dizer que em *V* figura uma única rubrica com o nome indiviso: na realidade, antes da cantiga nº 1141, há uma rubrica com o nome íntegro *Joan velho de pedro Gaez*, mas antes de 1142, aparece outra rubrica, *di pedro Gaez*.

(forma originária) > *des qⁱ o* com *i* em expoente (forma que vemos em *V*, à qual corresponde em *B*, fl. 271vb *desq̄o*) > **del qⁱ o* (por confusão entre *s* alto e *l*) > *del qo* (por omissão do *i* sobrescrito) > *del 4^o* (pela confusão de *q* com o algarismo 4). Ou seja: o erro de *C* pode derivar directamente do erro de *B*.

(C) CONCORDÂNCIA EM ABREVIATURAS DE NOMES

C concorda com *B* nas abreviaturas usadas para vários nomes, mas creio que deve merecer atenção especial o expeditivo modo de abreviar o nome de Fernan Rodriguez de Calheyros usando apenas as duas letras iniciais do patronímico, *Ro*: é este o nome que figura na *Tavola* ao lado do nº 627 e a mesma abreviatura aparece no *Cancioneiro* como rubrica atributiva da mão de Colocci antes da cantiga nº 627. Ora, *B* oferece elementos que nos permitem perceber como surgiu esta estranha rubrica e, por isso, a concordância de *C* torna-se particularmente significativa (Gonçalves 1976a: 439 [§ I: 57-58]).

Passemos às divergências.

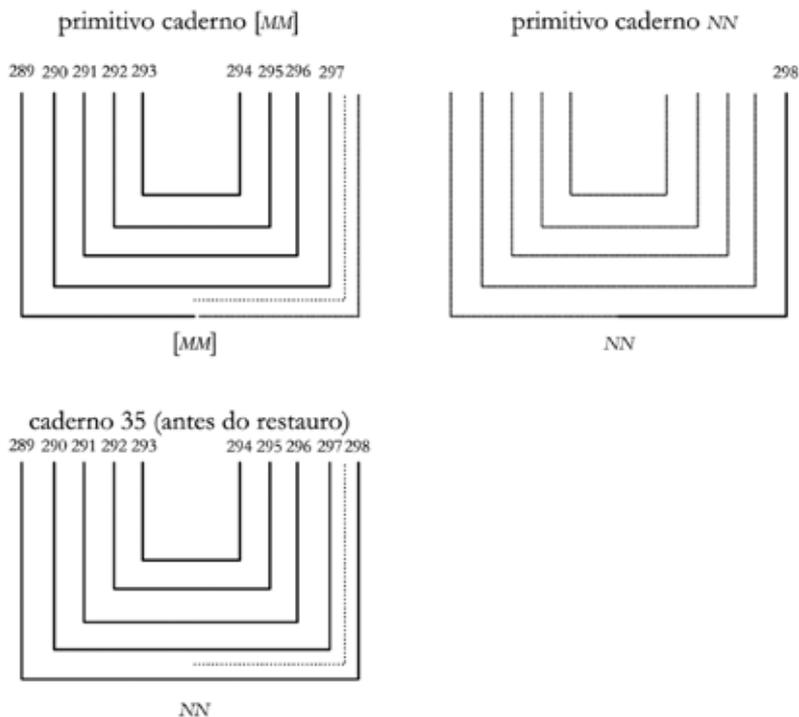
(A) LACUNAS DE B

A divergência mais clamorosa verifica-se quando confrontamos a *Tavola* com o *Cancioneiro* e vemos que este não transmite grupos de autores e textos registados no índice. Mas, ao reconhecermos esta discordância, sabemos que estamos a comparar um índice que chegou até nós tal como era quando saiu das mãos do compilador com um cancionero cujo estado é materialmente diverso do originário, isto é, daquele que tinha quando Colocci numerou os textos, fez a revisão e completamento do trabalho dos copistas, anotou as suas deficiências, lançou apostilas nas suas margens. Ora, desde que o “secondo Canzoniere Portoghese” foi descoberto em Cagli, sabemos que o códice sofreu várias mutilações, algumas das quais se reconheciam pela presença de resíduos dos fólhos arrancados: o que levou Molteni a atribuir as seis grandes lacunas que *B* revela quando confrontado com *C* a “mutilazioni che [il Canzoniere] ebbe a soffrire in diversi luoghi” (Molteni 1878: 191; Molteni 1880: 10, 114, 183, 187). Essa foi também a opinião que exprimi ao editar a *Tavola* (Gonçalves 1976a: 401-04 [§ I: 17-21]), baseando-me nas informações de Molteni e completando-as com a minha interpretação dos indícios que me pareciam denunciar a perda de fólhos nos casos de duas lacunas verificadas em cadernos onde não há sinais físicos de mutilação.

Após a publicação da edição do índice collociano, as lacunas de *B* foram objecto de atentos comentários no estudo de A. Ferrari sobre a estrutura de *B*: como, por um lado, a Autora refuta a minha conjectura sobre a génese da quarta lacuna (situada no sector correspondente ao actual caderno 35) e por outro lado, eu penso que um dos indícios por ela interpretado como prova da mutilação do caderno 2 deverá ter uma interpretação diversa, acrescentarei agora duas observações pontuais.

A hipótese de que o caderno 2 teria sido originariamente um quínio, ao qual posteriormente foram arrancados os três bifólios internos onde estariam os textos hoje ausentes (D’Heur 1974: 16-19) encontra, de facto, apoio na numeração collociana presente no início deste caderno e do seguinte, mas, a meu ver, tanto o nº 10 registado no fl. 10r de *B*, como o nº 20 registado no fl. 14r de *B*, devem remeter para fólhos do modelo, e não referir-se a fólhos do nosso *Cancioneiro*, como admite A. Ferrari (1979: 94). O que não invalida a conjectura de D’Heur: admitir que nos dez fólhos do *exemplar* estivessem escritos os 28 textos que faltam em *B*, que para os copiar tivesse sido programado um quínio e que a esse quínio tivessem sido arrancados posteriormente, não apenas o fólho do qual Molteni viu ainda vestígios, mas também os outros dois, parece-me a explicação mais plausível para a divergência entre o testemunho de *C*, que regista esses textos, e o de *B*, que hoje os não possui.

Quanto à lacuna mais vasta (40 textos entre o nº 1390 e o nº 1431), não havendo neste lugar do códice vestígios físicos de mutilação, a explicação deveria ser conjecturada a partir de outro tipo de indícios (além do salto na numeração dos textos, alguns elementos codicológicos e paleográficos significativos), os quais me levaram a admitir ser o caderno 35 o resultado da junção dos fólhos residuais de dois cadernos mutilados: a mutilação teria feito desaparecer o último fólho de um caderno provavelmente com a assinatura *MM* (que, de facto, falta entre *LL* e *NM*) e todo o caderno seguinte com excepção do último fólho (onde se vê a assinatura *NN*), pelo que o agrupamento dos fólhos conservados (possivelmente feito durante um restauro do códice) dera origem a um caderno, o actual 35, fisicamente perfeito:



A esta minha conjectura opôs Anna Ferrari uma inteligente e fundamentada contrariedade que vale a pena transcrever: “Tale ipotesi sembra di fatto smentita dall’ispezione diretta del fascicolo: infatti dall’esame dei filoni (il filone centrale, in corrispondenza dell’eventuale saldatura, è di misura identica a quella degli altri filoni del foglio) e della filigrana (presente alla sola c. 298) le cc. 289 e 298 risultano appartenere ad uno stesso foglio” (Ferrari 1979: 133). Por isso, na resenha que fiz ao seu modelar estudo, procurei reforçar os elementos em que me apoiava para considerar o caderno 35 um caderno artificial resultante de uma mutilação do códice (Gonçalves 1983a: 409-11 [§ II: 95]). Não querendo agora repetir-me, acrescento apenas que uma oportunidade única veio corroborar a plausibilidade da minha conjectura: em 1995, por ocasião do último restauro do *Cancioneiro*, foi-me dado assistir, juntamente com A. Ferrari, ao desmembramento do códice, podendo então verificar que os fólhos 289 e 298

eram dois semi-fólios autónomos e não um bifólio originário. Admitida assim a hipótese de também esta lacuna de *B* ser devida a uma mutilação do códice e não a uma deficiência do seu antecedente, terei ainda de responder a uma observação do Professor Tavani: num estudo de 1999, interpretando uma nota de Colocci escrita na margem inferior do fl. 298r, *sta nō ista*, (que o Autor lê “[e]sta non istà”) entendeu Tavani que essa nota constituía prova de que o humanista, “a codice appena trascritto,” dera conta de que no antecedente de *B* faltava pelo menos o último texto envolvido nesta lacuna e parte da respectiva *razo* (Tavani 1999b: 8-9). Convirá portanto esclarecer, primeiro, que a nota em apreço não diz respeito à *razo* fragmentária (da qual *B* transmite apenas as cinco últimas palavras), mas àquela que vemos depois do texto nº 1431, transcrita em parte pelo copista, mas completada pelo próprio Colocci; segundo, que a dita nota é um apontamento de carácter linguístico suscitado, a meu ver, precisamente pelas duas palavras finais da *razo* da cantiga nº 1431, “sta . ca[ntiga]”, podendo ser interpretada como sinal de interesse pela forma do pronome demonstrativo sem vogal protética (*sta . non ista*)¹⁵.

(B) DIVERGÊNCIAS ATRIBUTIVAS

C não concorda com *B* quanto à autoria de um texto ou grupo de textos, quando em *C* não foram registados nomes de poetas correspondentes a rubricas que, no sector respectivo de *B*, assinalam uma mudança de autor, ou quando o número do texto com que inicia a série de um autor não coincide nos dois testemunhos, ou ainda, quando em *C* foi registado como autor do texto o nome de um personagem citado na *razo* referente ao texto.

1. Para uma ideia do número das omissões, apresento a seguir a lista de todos os casos em que *C* não regista a mudança de autor:

- | | | |
|-----|-----|----------------------------|
| [1] | 6 | Ayras Moniz d’Asme |
| [2] | 180 | Nuno Rodrigues de Canderey |
| [3] | 186 | Pero Garcia Buralês |
| [4] | 392 | Pero Barroso |
| [5] | 395 | Don Affonso Lopez de Bayam |

15 O interesse de Colocci pela forma do pronome demonstrativo revela-se logo no fl. 3rb, onde *estas* aparece anotado na margem inferior, e depois no fl. 161vb, onde surge a nota *[a]queste iste*. Sobre estas notas, ver Brea/Campo (1993: 45, 55-60).

- [6] 430 Joam Vasquiz
- [7] 615 Steuam Fernandiz d'Elvas
- [8] 702 Don Fernandez Cogominho
- [9] 1075 Diego Gonçalvez de de Montemor-o-Novo¹⁶
- [10] 1182 Martin Campina
- [11] 1285 Ayras Paez
- [12] 1558 Affonso Meendiz de Beesteyros
- [13] 1579 Afonso do Cotom
- [14] 1605 Vidal

Creio que para compreender estas omissões da *Tavola* e avaliar o seu significado a nível estemático, será necessário tentar perceber o modo e as fases do trabalho do compilador.

Retomando alguns dos dados que enumerei no início da segunda parte deste trabalho, lembro que a escrita dos nomes em *C* segue a ordem de sucessão das rubricas escritas em *B* por Colocci ou pelo copista **a**, seu concorrente na rubricação, e que o primeiro número registado à esquerda de cada nome corresponde ao primeiro texto da série atribuída ao autor naquela zona de *B*. Disse 'primeiro' número: é que alguns nomes estão precedidos por mais de um. O confronto com o *Cancioneiro* mostra que, normalmente, os números escritos em coluna depois do primeiro pertencem a textos para os quais foi repetida, dentro da série, a rubrica atributiva (por exemplo, 915 / 917 *Martin Moxa*; 1094 / 1095 / 1096 *Pedr'Amigo de Sevilha*; 1304 / 1306 / 1308 / 1309 *Stevan de Guarda*, com a nota *et sunt multe*), mas há casos em que os números acrescentados perturbam a sucessão progressiva, podendo gerar equívocos quanto à atribuição dos textos. Dou apenas um exemplo. Ao nº 942, atribuído a Johan Ayras burguês de Santiago, foi acrescentado em entrelinha o nº 1004, seguindo-se 968 *Affons'Eanes / 969 Pero da Ponte et Aº Anes do Coton / 972 Ayras Engeytado / ... / ... / ... / ... / ... / 1003 Dom Pero Gomez Barroso / 1053 Martim Perez Alvym*: folheando o *Cancioneiro*, verificamos que Colocci começou por registar o número do primeiro texto de um grupo de vinte e seis pertencentes ao poeta santiaguense, prosseguindo com os nomes correspondentes às rubricas escritas em *B* até ao número 1004, onde reaparece o nome de Johan Ayras, que não registou, limitando-se a

16 O nome escrito pelo copista numa rubrica longa é *diogo gonçalvez de ment' moor onoua* (o primeiro *o* de *diogo* foi acrescentado e a última letra do nexa *onoua* foi escrita por outra mão, certamente a de Colocci).

acrescentar o nº 1004 sob o nº 942. Procederá do mesmo modo mais adiante, ao apontar 1102 / 1115 *Lorenço jogar*; 1103 / 1110 *Joham Baveca*; 1111 *Galisteu Fernandiz*; 1112 *Lopo jogar*; 1116 *Joham jogar*. Mas esta estratégia, quiçá destinada a economizar trabalho, não é aplicada sempre que as rubricas atributivas se repetem dentro de uma série ou a pouca distância: Colocci repete, por exemplo, o nome de D. Denis em três registos sucessivos, o de Pero Meogo em dois e, no caso de Gonçal'Eanes do Vinhal, a repetição do nome por três vezes (1390 / 1397 / 1399 *Dom Gonçal'Eanes do Vinhal*; 1390 *Gonçal'Eanes / Don Arriguo / Vinhal*; 1391 *Gonçal'Eanes*) sugere que Colocci tenha reproduzido cinco rubricas presentes no *Cancioneiro* (das quais, hoje, por culpa da mutilação do códice nesta zona, vemos apenas a do início da série).

Com a descrição pormenorizada destes casos, pretendo mostrar que o modo de *intavulare* praticado por Colocci não obedece a regras que possam orientar inequivocamente a nossa interpretação, mas perceber a sua técnica é o primeiro passo para discernirmos a relação de parentesco entre *B* e *C*.

Por mais de uma vez (1976a: 435, 440, 444 [§ I: 51-52, 59, 65-66]; 1993d: 615-16), admiti como provável que, na compilação da *Tavola*, Colocci tivesse copiado, primeiro, apenas os nomes dos autores e só depois tivesse acrescentado os números. Não faltam exemplos de *tabulae* humanísticas que são meras listas de nomes de autores: Debenedetti cita uma do cancionero provençal *F* compilada por A. Giganti, a par de outra da mão de Colocci intitulada *Son. di Siculi*, que já atrás referi (Debenedetti 1995: 95). Aliás, creio que também ao compilar o índice do cancionero italiano Vat. lat. 3793 (ff. 104v-06v), cujas características apontei sucintamente na introdução à edição da nossa *Tavola* (Gonçalves 1976a: 398 [§ I: 14]), Colocci terá procedido do mesmo modo: tendo escrito os números só depois de ter feito a lista dos nomes dos autores, viu-se obrigado não raro a escrevê-los, quer acima ou abaixo da linha, quer em pequenas linhas marginais ou na entrelinha. Quanto à *Tavola*, a minha conjectura baseia-se em dados materiais que me parecem indiciar a cronologia e a não simultaneidade destas duas operações: 1) o modo como estão escritos os números em 612 *Pero Larouco*, 828 *Pedr'Anes Solaz*, como foram dispostos os números acrescentados a 151 *Martin Soares*, 1118 *Pero de Berdia* ou como foi introduzida a fórmula *item* em 1626 *Pero da Ponte* e 1658 *Pedr'Amigo*; 2) a inversão da ordem de aparição dos poetas (sete casos assinalados por Colocci com as letrinhas *a* e *b* e dois não assinalados: 1441 *Pero Barroso* antes de 1440 *Roi Paez*, no fl. 306r e 1513 *Pero Mafaldo* antes

de 1512 *Vasco Gil*); 3) a ausência de qualquer número à esquerda dos nomes *Dom Gomez Garcia abate de Valladolid* (fl. 303r) e *Jo. Soares* (fl. 305r).

Ora, se esta conjectura resistir à crítica (mas devo declarar que não foi testada suficientemente), será lícito concluir que as divergências atributivas entre *C* e *B* por virtude das catorze omissões atrás elencadas remonta à primeira fase da compilação: não tendo escrito os nomes, Colocci não registaria os números dos textos, visto que, ao passar à segunda operação, procuraria no códice apenas as rubricas atributivas correspondentes aos nomes que tinha no índice, para, nesse momento, apontar as indicações numéricas que definiam o pecúlio de cada autor. E esta dinâmica explicaria também que, na busca desses números ‘fronteira’, não tivesse dado conta das duplicações ocorridas no interior de uma série: caso das duplicações 180[bis] a 189[bis], 1143[bis] a 1152[bis] e das sucessivas duplicações na numeração dos textos de D. Denis, já aqui referidas.

Como explicar as omissões cometidas por Colocci no seu índice de autores?

Com excepção das omissões que numerei [2], [4] e [8], todas foram discutidas por Tavani e D’Heur (por ordem cronológica; Tavani 1969: 123-25; D’Heur 1974: 30-38; Tavani 1979: 392-97 e 402-04) e também eu, ao registá-las nas notas à edição já aqui citada (1976a: 54-68 [§I: 50-72]) esbocei um ou outro comentário, embora, no geral, me tenha limitado a apontar a omissão, ou a citar D’Heur, por concordar com as suas explicações e divergir dele apenas na interpretação de alguns dados materiais. Hoje, a minha posição não se alterou.

Parece claro que, para escrever os nomes na *Tavola*, o humanista se guiava pelas rubricas atributivas (talvez para as distinguir mais facilmente tenha sido ele a escrevê-las, excepto nas zonas em que a cópia esteve a cargo do copista principal). Ora, para alguns dos casos em que *C* não regista uma mudança de autor, a observação do códice oferece elementos codicológicos e paleográficos que explicam que Colocci não tivesse visto o nome no *Cancioneiro* e por isso o não tivesse registado na *Tavola*. Estão neste caso as omissões dos nomes *Diogo Gonçalvez de Montemor-o-Novo* e *Vidal*: encontrando-se o primeiro inserido numa rubrica escrita pelo copista em duas linhas, que Colocci confundiu com uma finda da cantiga anterior, e estando o segundo numa *razo* de sete linhas também transcrita pelo copista, compreende-se que o compilador da *Tavola* não tenha dado pela presença destes dois nomes (tal a explicação proposta por D’Heur 1974: 32 e 38). O facto de a *razo* referente a Vidal se encontrar assinalada e de nela ter sido sublinhado o nome do autor não invalida a suposição de que, ao compilar o

índice, Colocci não o tenha visto. Aquilo que parece óbvio talvez não o seja, porque a cronologia, quer das intervenções de Colocci em *B* (das intervenções organizativas à escrita de rubricas e *razos*, da numeração dos textos às correcções e integrações de lacunas, dos traços com sentido às notas de carácter codicológico, literário, linguístico ou métrico), quer da compilação de *C* (escrita dos nomes e escrita dos números), não foi ainda objecto de análise esclarecedora. Terá Colocci escrito as rubricas no códice, antes de numerar os textos? Terá transcrito logo todas as rubricas ou algumas terão sido escritas num segundo momento, quando procedia à revisão do trabalho dos copistas ou mesmo à ‘leitura’ do *Cancioneiro*? Terá colacionado *B* com *V*? Terá compilado a *Tavola* antes de ter lido ‘filologicamente’ o *Cancioneiro*, isto é, antes de ter assinalado *notabilia* e deficiências, de ter lançado notas nas suas páginas? A estas perguntas não sei, de momento, dar uma resposta suficientemente fundamentada. Mas é provável que uma investigação menos superficial sobre a cronologia destas operações de Colocci – baseada, não só na observação dos dados materiais oferecidos por *B* e por *C* e numa imagem mental do antecedente de *B*, mas também numa comparação com o modo como Colocci ‘estudou’ outros cancioneiros que lhe pertenceram e como compilou outras *tabulae* ¹⁷ possa iluminar os pontos obscuros das conjecturas que aqui formulo sobre as duas fases da compilação de *C* e sobre a precedência da compilação de *C* relativamente às intervenções ‘filológicas’ de Colocci em *B*.

2. As divergências atributivas decorrentes da discordância quanto ao número do texto com que inicia a série atribuída ao autor registado em *C* e transmitido por *B* foram também elencadas por Tavani e a sua interpretação por parte do ilustre filólogo foi igualmente discutida por D’Heur, com sucessiva resposta de Tavani (Tavani 1969: 124-25; D’Heur 1974: 20-30; Tavani 1979: 386-92 e 401-02). Como na lista de Tavani quatro casos devem ser retirados (D’Heur 1974: 24-25, 27-28) e como penso que o caso de Diego Moniz, tratado por Tavani a propósito da primeira lacuna de *B* (Tavani 1969: 121-22; Tavani 1979: 402-03) poderá ser transferido para este ponto da discussão e noto que à lista se deverá acrescentar o

17 Além das *tabulae* já aqui citadas (a do cancionero italiano Vat. lat. 3793 e a que tem o título *Son. di Siculi*), são da mão de Colocci outras, conservadas como a nossa na miscelânea Vat. lat. 3217 ou no Vat. lat. 4823. Note-se que, depois da incipiente investigação que fiz na Biblioteca Vaticana com vista à edição da *Tavola*, os estudos coloccianos registaram um incremento notável, merecendo especial destaque alguns projectos de grande fôlego como *Intavulare* coordenado por A. Ferrari, já com dezasseis volumes, publicados a partir de 1997, e *Scavi colocciani* de Corrado Bologna.

caso de Fernan Rodriguez de Calheyros, talvez não seja supérfluo fornecer aqui um novo elenco:

		<i>B</i>	<i>C</i>
[1]	Diego Moniz	8	12
[2]	Pero Garcia d'Ambroa	73	72
[3]	Martin Soarez	143	144
[4]	Afonso Sanchez	406	405
[5]	Fernan Rodriguez de Calheyros	626	627
[6]	Per' Eanes Marinho	935	937
[7]	Fernan Padron	976	977
[8]	Lopo jogar	1248	1250
[9]	Roy Paez de Ribela	1435	1440

Enunciados os nove casos por exigência de completude, não me parece, todavia, necessário nem proveitoso analisá-los um por um, para conjecturar como se terão produzido as indicações erróneas de *C*. Já em 1976 propus uma explicação para cada uma destas divergências, retomando, para algumas, as explicações de D'Heur (n^{os} [4] e [7]) e dele discordando parcialmente noutros casos (n^{os} [6] e [8]). Por isso, remetendo para as notas à edição da *Tavola* [§ I: 50-72], restrinjo agora o meu comentário às seguintes observações:

1^a) Se, como atrás conjecturei, na compilação de *C* tiver havido dois momentos distintos (escrita dos nomes / escrita dos números), ao procurar em *B* o nome de Diego Moniz, Colocci poderá ter virado duas páginas em vez de uma e assim ter registado doze em vez de oito: embora a lacuna de *B* não nos permita provar que antes da cantiga n^o 12 teria sido repetida a rubrica atributiva, o modo de *intavulare* praticado pelo humanista autoriza-nos a supor que assim acontecesse.

2^a) A cronologia das intervenções de Colocci em *B* e da compilação de *C* poderá explicar o erro da *Tavola* quanto ao número do texto atribuído a Per'Eanes Marinho: num primeiro momento, ao escrever as rubricas em *B*, Colocci terá dado conta de que no fl. 200v, entre o último verso da cantiga *Boa senhor*,

o que me foi miscrar e o primeiro da cantiga seguinte, faltava uma *razo*: assinalando o lugar, transcreveu-a na margem inferior da coluna b e escreveu a rubrica *Sancho Sanchez clérigo* na margem interna, antes do *incipit* da cantiga nº 936; a *Tavola* parece reflectir esta primeira situação, uma vez que a cantiga nº 936 é atribuída a Sancho Sanchez e a Per'Eanes Marinho é dado o texto nº 937, talvez por ser aquele que se segue à *razo*; num terceiro momento, ao fazer uma leitura mais atenta do *Cancioneiro*, Colocci terá interpretado correctamente todos os dados e terá então escrito a rubrica *Pero Anes Marinho, filho de Johan Rodrigues de Valadares* antes da cantiga nº 935, repetindo a rubrica *Sancho Sanchez clérigo* antes da cantiga nº 937. Que o humanista não tenha corrigido o erro da *Tavola* não deve surpreender: numa sugestiva comunicação ao Colóquio de Iesi (1969), Lattès advertia para a necessidade de pôr um pouco de ordem nos apontamentos collocianos “perché il Colocci può aver scritto un giorno un appunto, e più tarde un altro che lo contraddice senza cancellare il primo; e reciprocamente due appunti distanti, collocati in due codici differenti, talora si spiegano e si chiariscono a vicenda” (Lattès 1972a: 42).

- 3^a) Ao escrever os números na *Tavola*, Colocci pode ter cometido os erros de memorização e as distrações que qualquer um de nós comete¹⁸. Aliás, não será ousadia estulta admitir que também ao compilar as outras *tabulae* Colocci tenha cometido imprecisões e omissões. Dou apenas um exemplo para o qual disponho de material de apoio: a julgar pela edição de Egidi, no índice collociano do Vat. lat. 3793, fl. 105r, é atribuída a Ser Bonagiunta da Luca a canção nº 127, que no fl. 37v do cancionero é transmitida adéspota, e no registo dos fólhos respeitantes ao acervo do poeta neste sector do cancionero figura indevidamente o fl. 38; por outro lado, no fl. 105v do índice, Colocci anotou a numeração das canções de Chiaro Davanzati com a indicação “200 insin ad 224,” mas no cancionero, ff. 63v a 82r, as canções deste poeta vão do nº 200 até ao nº 260.

18 Em matéria de números, ao editar a *Tavola*, cometi os seguintes erros: na p. 410, onde escrevi “301. Rodrigu'Eanes Redondo,” deveria ter escrito “331.,” na p. 427, em vez de “1398. Jo[han] Lobeyla,” devia ter registado “1389.” e na p. 430, entre “1552. Nunes” e “1554. Fernan Soarez de Quinhones,” não registei “1553. Fernan Soarez.” [N. dos eds.: correccións xa incorporadas na presente edición].

3. Ao registar em *C* nomes de poetas que não encontram correspondência nas rubricas atributivas do respectivo sector de *B* (casos de 1323, *El rey dom Aº filho d'el Rey dom Denis / Alfonso iiiij /... e 1358. Affons'Eanes do Coton*: sobre os quais, ver Tavani 1969: 124-25; D'Heur 1974: 33-34, 41; Tavani 1979: 394-96, 397-99), Colocci pode ter-se equivocado, como provavelmente se equivocou ao atribuir a um *Pero Amigo* inexistente os textos 1450-52 (Gonçalves 1976a: 25 [§ I: 21]). Mas estes enganos, tal como outros erros e omissões da *Tavola*, não diminuem o mérito do seu labor de filólogo humanista. Como observou Debenedetti, as notas que Colocci foi lançando nas margens dos seus códices foram escritas “per utilità di chi le componeva e non per il pubblico” (Debenedetti 1904: 70). O mesmo se pode dizer dos seus variadíssimos índices (entre os quais, a nossa *Tavola*) e das suas numerosíssimas apostilas (entre as quais as do nosso cancionero *B*).

CONCLUINDO

À hora de coordenar as observações feitas ao longo deste trabalho, creio ser possível extrair as seguintes conclusões:

- 1^a. Depois de uma análise minuciosa da numeração dos textos em *B*, a conjectura de que essa numeração foi feita autonomamente por Colocci, e não copiada do antecedente, parece sair reforçada.
- 2^a. O exame da escrita das rubricas atributivas e das *razos* em *B*, quer por Colocci, quer pelo copista **a**, evidencia a necessidade de aprofundar o conhecimento do *modus operandi* de Colocci, nomeadamente no que concerne à consecução cronológica das suas intervenções no códice.
- 3^a. Na compilação do índice *C* – que o humanista significativamente intitulou *Autori portughesi* –, parece-me poder distinguir duas fases: a) escrita dos nomes dos autores; b) registo dos números dos textos. Os erros cometidos na primeira fase determinam uma parte dos erros atributivos que se verificam ao confrontar *C* com *B*.
- 4^a. As concordâncias entre *C* e *B* apontam para uma derivação directa de *C* relativamente a *B*.

5^a. As divergências entre os dois testemunhos – também examinadas e avaliadas com a objectividade possível – não excluem, a meu ver, a probabilidade de *C* ser o índice de *B*.

Fundamentalmente, estas conclusões já estavam implícitas na edição que publiquei em 1976 [§ I]. Com a presente reflexão, não pretendo ser mais convincente do que fui nessa data: continuo apenas a pensar que as minhas suposições (indemonstráveis) podem estar próximas da verdade.

XXV

Duas notas mínimas em torno da confecção e cópia do *Cancioneiro da Ajuda*

2011

Em Janeiro de 2008, como arguente da Tese de Doutoramento de Maria Ana Ramos intitulada *O Cancioneiro da Ajuda: confecção e escrita*, tive ocasião de esboçar duas observações que me pareceram merecer alguma atenção naquele momento: uma referia-se à compilação do códice e sua posição estemática na tradição cancioneresca; a outra visava a interpretação de uma nota marginal escrita pelo revisor da cópia.

Uma vez que os resultados das investigações desenvolvidas pela Doutoranda me obrigaram a repensar estes problemas, e as hipóteses que então apresentei ficaram confinadas ao espaço em que decorreu aquele acto académico, proponho-me agora alargar a um público mais vasto a discussão das questões em apreço. Advirto, no entanto, que, tendo anteriormente centrado a minha atenção sobre os chamados “apógrafos italianos” (*B e V*, Gonçalves 1993e, 2007c [§ XXIV]), as reflexões que vou fazer em torno do *Cancioneiro da Ajuda* (sigla *A*) carecem da consistência esperável em matéria tão incerta. Por isso, o meu contributo para este volume de homenagem a Teresa Amado – medievista digna de louvor *máximo* – limitar-se-á a duas notas *mínimas*.

1. A QUESTÃO ESTEMÁTICA

Conjugando os saberes da filologia e da codicologia, procurando certezas na paleografia e na grafemática, confrontando os dados recolhidos mediante o exercício da filologia material com os que vinham de outras áreas, como a filologia musical e a investigação histórica, M. Ana Ramos conduz-nos a uma reavaliação da “posição estemática do *Cancioneiro da Ajuda* e dos seus textos” no conjunto da tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa. Sublinho as palavras da Autora, “posição estemática do *Cancioneiro da Ajuda* e dos seus textos” (2008: I, 24), porque, nesta formulação, está implícita uma metodologia de abordagem que, em vez de considerar o códice como um cancionero unitário, cópia homogénea de um modelo organizado e estável (“cópia de livro a livro”), vê nele uma

antologia com sectores textuais diferenciados, constituída a partir de materiais avulsos, cópia de um antecedente instável não organizado. Isto é: à ideia, radicada nas investigações de C. Michaëlis (*CA*: II, 286-87) de que, na origem de toda a tradição cancioneresca, estava um arquétipo, do qual o *Cancioneiro da Ajuda* representava a cópia parcial mais antiga, incompleta e inacabada – opinião partilhada por G. Tavani nas “Conclusões” do seu ainda fundamental estudo sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa (1969: 177-79)¹ – opõe-se a tese de M. Ana Ramos, segundo a qual *A* não deriva de um volume colectivo organizado, que C. Michaëlis denominara *A2* (atribuindo a designação *A1* aos “rolos e cadernos soltos” que convergiram em *A2*) e que Tavani designara ω , mas, pelo contrário, deriva de várias fontes, umas mais organizadas, outras ainda “em movimento”. Os dados codicológicos e textuais que a Autora da Dissertação foi agrupando e interpretando no volume I, nomeadamente a propósito das correcções marginais contemporâneas da cópia (2008: I, 250-252 e 366-372), da constituição do *Cancioneiro* (2008: I, 463-467) e da “hipótese de reconstrução do modelo textual” (2008: I, 468-489), combinados com os elementos paleográficos e grafemáticos analisados e comentados no volume II, prepararam o leitor para chegar sem surpresa às conclusões enunciadas no capítulo 4.3.2. do volume II, com a conjectura das várias *fontes acessórias*, *fontes adicionais*, *fontes diversas*, *fontes laterais*, mais ou menos distintas, umas individuais, outras com mais de um autor, que, no decurso da cópia, foram sendo incorporadas ou adicionadas à *fonte primária* (2008: II, 692-94).

Que pensar desta alteração na perspectiva genealógica? O arquétipo ω , como nós o imaginávamos, será mesmo “une illusion de la critique” (usando a expressão de Jean Marie D’Heur (1974: 43)? O raciocínio estemático deverá ter em conta, se não cada autor, pelo menos grupos de autores e, em alguns casos, sectores do ciclo de um único autor? Nesse caso, conseqüentemente, a crítica textual, na sua vertente de edição de texto, não poderá prescindir desta nova imagem mental do antecedente, perdido, do *Cancioneiro da Ajuda* e da dinâmica da confecção e cópia do manuscrito conservado.

Confesso a minha perplexidade perante esta mudança de perspectiva. Com efeito, ao estudar, no âmbito da lírica trovadoresca galego-portuguesa, a

¹ Mais tarde, em Tavani 1990: 70-73, o Autor formula a mesma hipótese acerca de um arquétipo organizado (ω) do qual foi copiado *A*: “Do arquétipo (ω), talvez nos anos que precedem imediatamente a morte de Afonso X (1284), tirou-se a cópia hoje conservada na Biblioteca da Ajuda (*A*)” (1990: 71).

fenomenologia da constituição dos cancioneiros organizados por gêneros, admiti ser o *Cancioneiro da Ajuda* a cópia de um “livro” organizado (Gonçalves 1991a: 451-52 [§ V])² e, reconhecendo agora a solidez e exaustividade dos elementos aduzidos por M. Ana Ramos para fundamentar as suas conjecturas acerca da pluralidade e mobilidade das fontes utilizadas na compilação do códice ajudense, não disponho de dados que me permitam discutir este problema na sua globalidade. Vou, por isso, expor apenas a minha dificuldade em ponderar as relações entre *A* e os cancioneiros quinhentistas *B* e *V* formulando, para tal, uma interrogação, nos termos seguintes.

Dado que, nas partes comuns, os textos de *A* coincidem, quase totalmente, quer na sucessão, quer nas lições que transmitem (incluindo erros evidentes), com os de *B* e *V*, e a mesma concordância se verifica a nível atributivo (a ausência de rubricas atributivas em *A* não impede a percepção da mudança e ordenação dos autores³), tem sido aceite que os três cancioneiros remontam à mesma origem, ou seja, *A* e o antecedente de *BV* (α) derivam da mesma fonte⁴. Ora, se, como conjectura M. Ana Ramos, na mesa do compilador de *A* esteve um conjunto de materiais soltos e não um modelo estável que apresentasse esses materiais já reunidos e ordenados, como se explica o paralelismo entre *A* e α quanto à sucessão dos autores e dos textos? Por outras palavras, como explicar que, em épocas e lugares diferentes, compiladores diferentes tenham utilizado, pela mesma ordem, materiais soltos que, na opinião de M. Ana Ramos, *A* revela terem sido incorporados e dispostos de um certo modo de acordo com as contingências do processo de cópia (2008: I, 463-89; II, 650-65, 689-96)? Terá o compilador de *A* elaborado uma *tabula* de autores, ou de autores e *incipit* das respectivas cantigas, prévia à escrita e confecção do códice?

Refiro-me, evidentemente, a uma *tabula* de autores e *incipit* preparada com vista à escrita e confecção do códice ajudense e não a uma *tabula* antiga de *A* que fornecesse a indicação da colocação de cada texto no manuscrito, como as que vemos em muitos cancioneiros medievais românicos que chegaram até nós

2 Contrariando decididamente a minha posição, G. Lanciani (2004) interpreta a dupla transmissão em *A* de um texto de Pay Gomez Charinho como mais um indício a favor da tese de M. Ana Ramos.

3 A concordância quanto à sucessão dos autores estende-se à chamada *Tavola Colocciana*, o que permite propor uma atribuição para os textos de *A* que faltam em *B* por mutilação deste códice posterior à compilação da *Tavola*.

4 Para a exclusão da hipótese de α derivar de *A* e a conclusão de que *A* e α derivam da mesma fonte, ver Tavani (1969: 129-33).

providos deste instrumento⁵. Sendo *A* um cancioneiro visivelmente inacabado, um índice deste tipo, provavelmente, nunca terá sido feito, como observa M. Ana Ramos, numa nota de rodapé (2008: I, 229, nota 296). Mas a minha hipótese aponta para a elaboração de um instrumento de trabalho, isto é, de uma *tabula* redigida pelo responsável da cópia de *A*, a qual, representando o projecto inicial do cancioneiro, transmitisse as rubricas com os nomes dos autores e os primeiros versos de cada texto. É uma conjectura sugerida pelo que sabemos da compilação de cancioneiros trecentistas franceses, por exemplo, o *Chansonnier du Roi* (Paris, BNF, fr. 844) ou o cancioneiro *a* (BAV, Reg. lat. 1490).

A “Table” do *Chansonnier du Roi*, contemporânea do códice e redigida pelo mesmo copista, transmite as rubricas com os nomes dos trovadores e o *incipit* de cada texto reduzido às primeiras três ou quatro palavras, mas não oferece qualquer indicação quanto à colocação de cada texto no códice. M. Carla Battelli, que analisou as discordâncias entre a “table” e o cancioneiro quanto à ordem de transcrição dos autores e dos textos no interior de cada ciclo de um mesmo autor e quanto ao conteúdo (alguns *incipit* registados na *tabula* não têm correspondência no cancioneiro e, vice-versa, alguns textos estão no cancioneiro, mas não na *tabula*), concluiu que a *tabula* transmite a sequência dos autores e dos *incipit* segundo o projecto inicial de cópia do cancioneiro, o qual foi alterado no decorrer do trabalho, por influência da constituição material dos cadernos (Battelli 1993: 276-78).

O caso do cancioneiro francês *a* parece-me ainda mais interessante para a minha hipótese. É que, além da “Table” inicial, que é um verdadeiro índice do manuscrito, porque fornece a indicação precisa da colocação de cada *incipit* no cancioneiro, o códice conserva, na folha de guarda final, uma lista de nomes de poetas – uma espécie de “brouillon de rubriques”, na expressão de Madeleine Tyssens, autora do estudo e edição da “Table” de *a* (Tyssens 1998: II.1, 15-111)⁶. As discordâncias que emergem do confronto entre o Cancioneiro, a “Table” e o “Brouillon” quanto à sucessão das rubricas (a ordem é idêntica, mas no “Brouillon” não foram registados os nomes de alguns poetas presentes

5 Têm tábuas antigas, por exemplo, os cancioneiros provençais *A* (BAV, Vat. lat. 5232), *B* (Paris, BNF, fr. 1592), *C* (Paris, BNF, fr. 856), *I* (Paris, BNF, fr. 856), *K* (Paris, BNF, fr. 12473) e os franceses *H* (Modena, Estense, α. R. 4. 4), *a* (BAV, Reg. lat. 1490) e *M* (Paris, BNF, fr. 844 = *Chansonnier du Roi*).

6 O texto deste “brouillon”, contemporâneo do manuscrito, foi raspado e lavado e sobre ele foi escrita, em letra moderna, uma série de glosas lexicais; com o auxílio de raios UV, M. Tyssens transcreveu uma grande parte desta lista de rubricas (Tyssens 1998: II.1, 30).

no Cancioneiro) e à sua redacção e escrita levaram M. Tyssens a concluir que “on a donc affaire non au brouillon de la Table, mais au brouillon des rubriques qui, avec les miniatures, ouvraient les oeuvres de la plupart des poètes” (Tyssens 1998: II.1, 31). Como, ao contrário da “Table”, que foi escrita pelo copista principal do Cancioneiro, o “Brouillon” foi escrito por outra mão – “une grosse écriture, très négligée, mais contemporaine de celle du manuscrit” (Tyssens 1998: II.1, 31) – talvez possamos supor que se trate de uma tábua programática preliminar ao trabalho de cópia do Cancioneiro.

Ora, se uma tábua como as duas francesas que acabei de referir tiver sido redigida pelo responsável da compilação do cancionero galego-português *A*, ela poderia ter garantido, não só a ordem dos materiais soltos (as várias fontes conjecturadas por M. Ana Ramos (2008: II, 692-94) que, progressivamente, foram confluindo na recolha ajudense), mas também a transmissão desse ordenamento à tradição manuscrita posterior representada pelos apógrafos italianos. Mais: poderia ainda explicar a génese de uma problemática nota marginal do Cancioneiro reduzida ao nome de um poeta.

2. A NOTA MARGINAL “*p^o dapont*” (fl. 9v)

Numa comunicação apresentada ao colóquio *Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)*, Susana Pedro (2004) evidenciou, pela primeira vez, a presença no caderno II, fólho 9v, junto à inicial rubricada da cantiga de Pay Soarez de Taveyrós *Meus ollos gran cuita damor*, de uma nota marginal, *p^o dapont*, escrita pelo revisor da cópia. Relacionando-a com o trovador Pero da Ponte, cujo acervo poético foi transcrito mais adiante, precisamente no caderno XIII, com início no fl. 81v, Susana Pedro interroga-se:

... tendo em conta que (1) as composições estão agrupadas segundo um critério de autoria; (2) a cópia da cantiga 96 foi interrompida após a primeira estrofe e (3) o revisor escreveu na margem o nome de Pêro da Ponte, será admissível supor que esta cantiga tenha começado a ser copiada no sítio errado e a nota do revisor seja uma chamada de atenção para o lapso? (2004: 18).

e acrescenta: “É certo que a composição não reaparece no ciclo de Pêro da Ponte. Embora a nota não possa ser considerada uma rubrica atributiva, é a única referência explícita a um autor em todo o *Cancioneiro*.”

M. Ana Ramos menciona esta nota em vários capítulos do volume I da sua Dissertação, nomeadamente ao examinar a estrutura do caderno II (2008: I, 143-144), ao interpretar o significado dos espaços deixados em branco após a transcrição de textos aparentemente incompletos (2008: I, 271), ao analisar o trabalho do “revisor 1” (2008: I, 344) e ao reflectir sobre a total ausência de rubricas atributivas no cancionero ajudense (2008: I, 279 e 470), declarando sempre as suas dúvidas acerca da génese da surpreendente anotação. A hipótese apresentada por S. Pedro não a convence: 1) porque são várias as cantigas monostóficas copiadas em *A*, algumas envolvendo problemas atributivos, e em nenhuma outra destas situações o revisor apontou qualquer indicação deste tipo; 2) porque, como a própria S. Pedro assinala, no ciclo das cantigas atribuíveis a Pero da Ponte em *A*, nenhuma tem um *incipit* idêntico ou semelhante ao da cantiga de Pay Soarez de Taveyrós. Mas, apesar das perplexidades suscitadas pelo apontamento em questão, M. Ana Ramos refere-se-lhe sempre com expressões que podem ser reconduzidas a “indicação atributiva” e, entre outras hipóteses, pergunta se, ao lançar a nota *p^o dapont* à margem de um texto que, pela sua colocação, seria atribuído a Pay Soarez de Taveyrós, o revisor estaria a registar um conflito atributivo, cuja existência, porém, o testemunho de *A* não justificava (Ramos 2008: I, 279).

Sem querer formular qualquer conjectura sobre a motivação e finalidade da nota em apreço, creio que a sua génese se pode explicar regressando ao projecto de cópia do *Cancioneiro*.

A nota *p^o dapont* é indício de que, ao escrevê-la, o revisor tinha à sua disposição material com informação atributiva. Suponhamos então que ele tivesse diante dos olhos a *tabula* de rubricas atributivas e *incipit* dos textos atribuídos a cada autor no antecedente, que atrás conjecturei como instrumento de trabalho prévio à confecção e cópia do *Cancioneiro*: nesse caso, poderia ter visto registado um *incipit* com as palavras *Os meus ollos*, que correspondem ao início do primeiro verso da última cantiga de Fernan Padron, um trovador ao qual sucede em *A* (e sucederia numa hipotética tábu) precisamente Pero da Ponte.

Duas contrariedades se poderão opor a esta conjectura: 1) a cantiga cujo primeiro verso inicia com as palavras *Os meus ollos* é de Fernan Padron, não de Pero da Ponte; 2) o *incipit* da cantiga de Fernan Padron, *Os meus ollos que mia señor*, não é exactamente idêntico ao da cantiga de Pay Soarez, *Meus ollos gran cuita damor*, à margem do qual foi escrita a nota *p^o dapont*.

Começando pela segunda objecção, lembro que, em algumas tábuas antigas, os incipitários oferecem os primeiros versos de forma abreviada, reduzidos às três ou quatro palavras iniciais: assim acontece, como atrás foi referido, na “Table” do *Chansonnier du Roi (M)* (Battelli 1993: 276); do mesmo modo, os *incipit* transcritos nas tábuas do cancionero francês *H* (Spetia 1997: 41) ou nas dos provençais *I* (Meliga 2001: 69, 73, 77 e *passim*) e *C* (Radaelli 2005: 26), por exemplo, também são mais breves que os dos textos nos respectivos cancioneros. Ora, se assim sucedesse na hipotética tábua do *Cancioneiro da Ajuda*, aos olhos do revisor o primeiro verso da cantiga de Pay Soarez de Taveyrós poderia facilmente evocar o da cantiga de Fernan Padron.

Quanto à primeira objecção (se o autor da cantiga é Fernan Padron, como se explica que a nota escrita pelo revisor seja *p^o dapont?*), creio estarmos perante um equívoco material no plano atributivo. Tratando-se, não apenas de ciclos contíguos, mas também de *incipit* contíguos, provavelmente separados apenas pela rubrica atributiva, alguma característica da escrita da tábua poderia ter levado o revisor a considerar o último *incipit* da série de Fernan Padron como o primeiro da série de Pero da Ponte.

Também para fundamentar esta hipótese me socorro da consulta de *tabulae* antigas de cancioneros confeccionados em outras áreas da România. A situação que me parece mais apta a justificar a minha suposição de que o equívoco do revisor de *A* tenha tido origem nas características paleográficas de uma tábua incipitária, encontro-a numa das tábuas antigas do cancionero provençal *C*. Refira-se que as *tabulae* de *C* são duas, ambas incipitárias e compiladas pelo mesmo copista que transcreveu os textos: a primeira (T1, na designação de Radaelli) regista o nome do autor seguido dos *incipit* das suas poesias segundo a ordem de presença no cancionero; a segunda (T2) agrupa os *incipit* por ordem alfabética, sendo a autoria indicada por meio de traços que ligam os *incipit* aos nomes dos autores (Radaelli 2005: 21-27). Examinando a escrita de T1, vemos que ao nome de cada autor, escrito a vermelho, se seguem os *incipit* presentes no *Cancioneiro* sob esse autor escritos a preto, com inicial maiúscula rubricada para o primeiro texto da série e inicial maiúscula pequena, ora azul, ora vermelha, para os *incipit* dos textos seguintes. No fólio 6v, porém, o rubricador assinalou com inicial maiúscula rubricada o *incipit* da última poesia da série de Raimon Jordan e não o *incipit* sucessivo, que abria a secção de Cadenet. Como resultado desta infracção, verifica-se na segunda *tabula* (cuja compilação, na opinião de

Radaelli, se baseia sobre T1) um erro atributivo: T2 atribui a Cadenet a última canção de Raimon Jordan (Radaelli 2005: 27, n. 22 e 77, n. 14).

Se a escrita da hipotética tábua do manuscrito ajudense fosse compacta, sem linhas brancas de intervalo entre o fim da série de um trovador e o nome do trovador seguinte (como é provável numa *tabula* de trabalho), o equívoco atributivo seria ainda mais fácil. Ao lançar a nota no *Cancioneiro*, o revisor estaria a registar que, no material de trabalho que tinha à sua frente, o *incipit* da cantiga de Pay Soarez de Taveyrós reaparecia sob a rubrica *pº dapont* (confundindo, deste modo, a autoria do último texto de uma série, Fernan Padron, com a do primeiro da série sucessiva, Pero da Ponte). Esta me parece ser uma explicação possível para a génese da singular nota marginal do fólho 9v de *A*.

Na “Apresentação” do primeiro volume da colecção *Intavulare*, Aurelio Roncaglia realçava as possibilidades que o projecto concebido e coordenado por Anna Ferrari oferecia aos estudiosos dos cancioneros românicos, para os quais o “regresso ao códice” será tanto mais produtivo quanto mais apurados forem os instrumentos de trabalho com que abordarem os vários códices.

A série de *tabulae* já publicadas constituiu o principal esteio para o desenvolvimento do presente trabalho. Com efeito, as duas notas em torno do *Cancioneiro da Ajuda* assentam na hipotética existência de uma *tabula* prévia à cópia deste manuscrito. Significa isto que a ‘mania’ de “*intavulare*”, que para os Humanistas representou um método de estudo dos cancioneros, continua a ser, para alguns de nós, não apenas um campo de pesquisa fascinante⁷, mas também uma fonte de sugestões para conjecturas como a que aqui proponho. E, se as *tavole* humanísticas, sobretudo as coloccianas, compuseram o pano de fundo para o meu raciocínio, foram as *tabulae* antigas agora acessíveis na colecção *Intavulare* que me permitiram construir uma imagem mental daquela que poderá ter sido compilada com vista à cópia do *Cancioneiro da Ajuda*.

7 Ver a este propósito a excelente “Introduzione” de A. Ferrari à colecção *Intavulare* (1998), em que, diferenciando as “*tables-mémoire*” humanísticas das “*tables-repère*” antigas, a Autora aponta para as múltiplas funções dos índices modernos que integram a colecção.

XXVI

Sintaxe e métrica na edição de uma cantiga de D. Denis (*B 1541, Mui melhor ca m'eu governo*)

2013

1.

Retomo nesta breve nota filológica, com a qual desejo testemunhar a minha admiração e afecto pelo filólogo Ivo Castro, aqui homenageado, o estudo da cantiga de D. Denis *Mui melhor ca m'eu governo*, cujo conteúdo tive já ocasião de comentar, parcialmente, numa comunicação intitulada “Fontes jurídicas e bíblicas da *aequivocatio* nas *cantigas d'escarnho e mal dizer* de D. Denis”¹. De acordo com o título, procurei então interpretar alguns elementos da substância da cantiga que me pareceram devedores da personalidade histórica do trovador, isto é, da sua condição de rei e poeta formado no convívio com os textos jurídicos e escriturísticos. Devo confessar que, não sendo minha intenção, na altura, discutir problemas de edição², mas, tão somente, comentar os versos da cantiga que me parecem remeter para fontes bíblicas que poderiam ter inspirado o autor, absteve-me de explicitar todos os lugares do texto cujo entendimento me suscitava dúvidas, limitando-me a repetir com Rodrigues Lapa que a cantiga “apresenta sérias dificuldades de interpretação” (Lapa: 139).

Meu propósito é, agora, afrontar essas dificuldades mediante uma análise essencialmente métrico-sintáctica. É que, tendo a cantiga sido várias vezes editada, não só nas edições individuais do cancionero dionisino, desde a pioneira de Lang (1894: 106 notas ao texto na p. 141)³ à mais recente de M^a Gimena del Río Riande (2010: 2.022-2.035, texto em 2.023)⁴ (incluindo a divulgativa de

1 O texto dessa comunicação (inérita) foi apresentado no colóquio de homenagem ao Professor L. F. Lindley Cintra (Paris, 16 a 18 de Março de 1995), cujas actas não foram publicadas.

2 Por isso, parti da edição de Lapa, sugerindo apenas uma emenda para o v. 3, da qual falarei adiante.

3 Uma proposta de emenda para a primeira estrofe encontra-se no estudo “Old Portuguese *brou*” (Lang 1912: 421).

4 Registo aqui o meu vivo agradecimento à Autora por me ter facultado a leitura, em versão não corrigida, destas páginas da sua tese de Doutoramento, inérita.

Júdice (1998: 168), cientificamente pouco atendível⁵), mas também em edições colectivas das composições escarninhas (Lapa: 139-140; Lopes 2002: 490, notas na p. 595), ou do cancionero relator (Paxeco/Machado 1949-1964: VI, 254), ou de todo o *corpus* trovadoresco galego-português (Brea 1996: I, 199-200)⁶, nenhum dos responsáveis por todas estas apresentações do texto sinalizou, nem os problemas de sintaxe que me parecem contribuir para dificultar a interpretação da cantiga, nem a relação sintaxe / métrica que, a meu ver, requer uma reflexão específica⁷.

2.

Antes de entrar na questão, convirá recordar, por um lado, o sentido global que tem sido dado à cantiga e, por outro, o seu enquadramento na linha da sátira dionisina.

Foi Carolina Michaëlis quem, primeiro, propôs uma interpretação dos versos de D. Denis resumindo o seu conteúdo nos seguintes termos: “D. Dinis ridiculariza, segundo parece, um dos seus funcionários da Fazenda, que amealhou dinheiros, que outros (alegres herdeiros e filhos?) desbaratam em frescatas, enquanto o «infiel», esturrica no Inferno” (citado em Lapa: 139). Lapa, que cita estas palavras, como se concordasse com a interpretação da ilustre filóloga, procura, no entanto, clarificar o alcance da crítica de D. Denis, acrescentando: “Teremos, contudo, de ver nos versos iniciais uma explicação introdutória da infidelidade costumeira desse tipo de empregados” e, parafraseando toda a primeira estrofe, explicita o seu entendimento em termos mais precisos: “O funcionário encarregado do caderno dos acontiadados (?) governa-se melhor do que o próprio Rei (ou Príncipe), e no inverno não lhe falta bom pano de lã. Jaz no inferno um que acabou de exercer esse cargo e se locupletou com os dinheiros públicos” (Lapa: 139).

Com este entendimento global proposto por Lapa me parecem concordar os estudiosos posteriores, que, aliás, seguem a sua emenda ao verso 3, mediante a qual o verbo *governar* aparece conjugado reflexivamente graças a uma integração

5 Para um juízo crítico mais pormenorizado sobre esta edição, ver a recensão de M. A. Ramos (2001: 50-69).

6 Embora os organizadores declarem seguir a ed. de Lang, observamos duas divergências relativamente ao texto seguido: 1) v. 2: Brea 1996: *quem*, Lang 1894: *o que*; 2) refrão: Brea 1996: v. 6 de cada estrofe, Lang 1894: vv. 5-6 de cada estrofe.

7 Para o estudo do texto, parto de uma nova leitura crítica que apresento em apêndice.

conjectural (“governa [s’]”)⁸. Mas a leitura dos versos iniciais por C. Michaëlis⁹, apesar de insustentável, quer do ponto de vista paleográfico, quer do ponto de vista métrico, ao admitir que a lição manuscrita *Melhor* fosse uma corruptela do nome próprio *Melyon*, parece estar na base de uma suposição de G. Videira Lopes (acolhida por G. del Río Riande) acerca do contexto histórico em que a cantiga terá surgido: “...não é impossível que a cantiga tenha sido composta no contexto do contencioso que opôs D. Dinis aos herdeiros do Conde Gonçalo Garcia de Sousa” (Lopes 2002: 490). E esta hipótese, que a autora desenvolve na nota à edição electrónica da cantiga – sublinhando embora a dificuldade em entender a relação estabelecida no texto entre *o que revolv’o caderno*, o “defunto” e quem “se governa” com a sua herança –, reforça a ideia de que, para G. Videira Lopes, “serão esses herdeiros os visados pela composição”.

Ora, não obstante o espaço dedicado pelo trovador aos perdulários herdeiros do defunto que *jaz eno inferno* (duas das três estrofes da cantiga), creio que a sátira de D. Denis é dirigida fundamentalmente, como interpretou Lapa, contra *o que revolv’o caderno*, isto é, contra o funcionário corrupto que, no tempo em que a cantiga foi composta, tinha a seu cargo as finanças régias ou, por extensão, contra todos os oficiais da contabilidade régia, à qual o trovador, sendo rei e, portanto, legislador, administrador e proprietário, estaria particularmente atento¹⁰. De facto, a denúncia de corrupção ocupa os quatro versos iniciais da primeira cobbela, nos quais o sujeito da enunciação afirma que o funcionário da Fazenda, deixando-se corromper, goza de maior desafogo económico do que ele. E os dois versos finais, que parecem ter por sujeito pessoa diferente daquela que, no corpo da estrofe, serve de complemento objecto à acção de corromper

8 Na edição electrónica de Montero-Santalha (2004), a leitura é “governa”, divergindo da lição manuscrita apenas por eliminar o sinal abreviativo traçado sobre a última letra.

9 “Melyon que á (= ca) meu governo / e que revolv’o caderno, / no verão e d’inverno / o vestem de brou” (cito a partir de Lapa: 139).

10 Será de assinalar que, a partir de Afonso III, os soberanos passam a prestar especial atenção à sua situação de proprietários rurais e urbanos e que a época de D. Denis se caracteriza por um cuidado acrescido “quer quanto a fontes de rendimento quer quanto à própria gestão do património e direitos do monarca e aos oficiais a tais matérias ligados.” (Homem 1996: 151). Nesta novidade se insere, por exemplo, a fundação da “Casa dos Contos”, cuja função era a “ordenação e fiscalização das receitas e despesas do Estado” (Serrão 1971: I, 588, s.v. “Contos” e II, 249, s.v. “Finanças Públicas e Estrutura do Estado”). Citando Mattoso, acrescento que D. Denis, não só controla os “réditos dominiais e fiscais”, servindo-se “de uma fiscalização minuciosa e da mais estrita contabilidade”, como também prossegue a política de poupança iniciada por Afonso III mediante leis que proibiam as despesas excessivas no comer e no vestir (Mattoso 1985a: II, 43 e 55).

– configurando-se quase como uma unidade autónoma – ao integrarem o refrão monástico, constituem, afinal, o lugar da condenação do oficial corrupto, que *ganhou* o inferno à custa do património que *ganhou* ilicitamente.

A esta condenação às penas do inferno dediquei algumas das reflexões feitas no colóquio de Paris atrás referido. Delas recordarei aqui apenas o que pode servir para o enquadramento da cantiga *Mui melhor ca m'eu governo* na linha da sátira dionisina. Creio, de facto, que a familiaridade de D. Denis com os textos da Sagrada Escritura é patente em muitas das suas cantigas escarninhas e esse facto, que tive já ocasião de referir no estudo das duas cantigas contra Melion Garcia (Gonçalves 1997b [§ XV]) e na cantiga contra o cavaleiro maldizente a propósito da doença que o afligia (Gonçalves 1991d [§ VI: 203-216]; Gonçalves 1995b [§ XIII]), não tem sido, a meu ver, suficientemente sinalizado. Acerca da condenação eterna do funcionário que ilicitamente amontoou bens materiais que os herdeiros dissipam, dizia eu em 1995 que vários passos escriturísticos podem ser lembrados, sendo, talvez, o mais pertinente o do *Eclesiástico*, cap. 21, 9-11:

Qui aedificat domum suam impendiis alienis,
quasi qui colligit lapides suos in hieme.
Stuppa collecta synagoga peccantium,
et consummatio illorum flamma ignis.
Via peccantium complanata lapidibus,
et in fine illorum inferi et tenebre et pene¹¹.

Nos versos dionisinos, parece ecoar a linguagem do Livro de Ben Sirah. Consideremos, por exemplo, o vocábulo *inverno* do v. 3: é verdade que a sua escolha poderá ter sido motivada pela referência a *brou* ('tecido de lã') ou por exigências de rima (*-erno* é rima rara, se não única, na lírica profana galego-

11 Cito da edição da *Vulgata* publicada em Stuttgart (Fischer 1983), cujo texto, para este passo do *Ecclí*, coincide com o da Bíblia do século XIII conservada no Alcobacense n° 396-399 [397], correspondendo, portanto ao que circularia no tempo de D. Denis. É sabido que o texto do *Eclesiástico* é objecto de controvérsia: o da *Vulgata* pertence ao texto da antiga tradição que S. Jerónimo não quis rever, pois o considerou ajustado ao hebraico; a versão grega apresenta variantes que remontam a tempos altos: foi ela vertida para latim já no século XVI, por Flamínio Nóbilio, a pedido do Papa Sisto V; as traduções modernas procuram ater-se à versão grega e sua correspondente hebraica. Agradeço ao Professor Aires A. Nascimento os esclarecimentos acerca da conveniência desta opção editorial.

-portuguesa), mas não é improvável que, ao associar *inverno: inferno*, um poeta culto como D. Denis “aluda” ao texto sagrado, onde *hieme e inferi* aparecem nos versículos 9 e 11. Diria até que a ligação, de certo modo ambígua, entre o refrão e o corpo das estrofes se explica melhor à luz de alguns textos bíblicos. Com efeito, existe uma lógica entre “ganhar” ilicitamente *o seu* e ganhar o *inferno* e essa lógica remete para outros textos sapienciais, nomeadamente *Eclesiastes* 5, 10-16 e 6, 1-2; *Provérbios* 15, 27 ou *Lucas* 12, 13-20.

3.

Ao criticar o funcionário régio corrupto, o trovador denuncia também os que o corrompem: um sujeito indeterminado subentendido, a meu ver, na forma da terceira pessoa do plural do presente do indicativo de dois verbos transitivos: *governam* (v. 3) e *vestem* (v. 4).

Ora, no verso 3, a lição manuscrita *governa* com sinal abreviativo sobre a última letra tem sido rejeitada por todos os editores, com excepção de Machado, que, ao fazer uma leitura “semi-diplomática / semi-crítica” do cancionero B, desenvolve o sinal de abreviatura, lendo “governan” (Paxeco/Machado 1949-1964: VI, 254). Esta é também a minha opção: manter a letra do códice, por a considerar facilmente defensável, quer do ponto de vista paleográfico, quer do ponto de vista semântico, quer no aspecto métrico-sintáctico e retórico.

Paleograficamente, o sinal de abreviatura escrito sobre a última letra de *governa* equivale maioritariamente, nos hábitos gráficos do copista responsável pelo sector do cancionero a que pertence o fólio em que foi copiada a cantiga¹², à marca de nasalidade da vogal sobre a qual foi traçado¹³.

Quanto à substância, a forma *governam* é coerente com o sentido dos primeiros versos. Admitindo que o sujeito de *governam* é um “eles” indeterminado no qual podemos ver os contribuintes corruptores e que *o que revolv'o caderno* é o funcionário corrupto a quem eles *governam*, isto é, mantêm e *vestem de brou*, D. Denis denuncia, não só o funcionário corrupto, mas também os que, corrompendo-o, defraudam o tesouro público e, com a ironia de quem é

12 Fl. 322 r e v, caderno 38, escrito pelo copista a (designação proposta por Ferrari 1979: 82-86).

13 Ao contrário dos editores precedentes, Ríó Riande (2010: 2.027-28) procura justificar a leitura de Lapa, também por ela adoptada (“governa[-se]”), admitindo que o sinal abreviativo deva representar o enclítico *se* e que o copista teria grafado esse sinal por não ter compreendido o que estava escrito no antecedente. Em meu entender, nem a emenda é necessária, nem a tentativa de explicação do hipotético erro de copista é convincente.

poeta e rei, reconhece que, afinal, os seus súbditos *governam* melhor o oficial régio do que ele próprio *se governa*. Note-se que o “Glossário” das *Cantigas de Santa Maria* (Mettmann 1959-1972: IV, 155) regista três atestações para o uso da forma transitiva do verbo *governar*, para as quais é dado o mesmo sentido de ‘manter sustentar’ e que, no “Glosario” de Lorenzo (1977: II, 686), encontramos vários exemplos tirados de textos em prosa.

Ao rejeitarem a forma transitiva veiculada pela lição do manuscrito e ao optarem pela sua emenda mediante uma integração conjectural, todos os editores propuseram, a meu ver, um entendimento *facilior* para a comparação ínsita nos três primeiros versos, isto é, entenderam que a forma reflexiva da primeira pessoa singular (“governo-me”) com sujeito explícito (eu), usada no v. 1, exigiria, no v. 3, uma forma igualmente reflexiva da terceira pessoa singular (“governa-se”) cujo sujeito, também explícito, seria “o que revolv’o caderno”. A própria ordem das palavras na frase que constitui o primeiro membro da comparação (sujeito / predicado) parece dar-lhes razão, por tornar a estrutura sintáctica facilmente compreensível, ao contrário do que sucede na frase resultante da leitura conservativa aqui proposta (complemento objecto / predicado).

Mas a sintaxe dos versos de D. Denis nem sempre é linear¹⁴ e, na cantiga em análise, parece bastante mais complexa, gerando uma equívocidade que abrange outros lugares do texto.

Creio que a quantidade e a variedade de pronomes usados na cantiga (pessoais, possessivos, demonstrativos, relativos) bastará para originar um discurso sintacticamente complicado, tanto mais que as diversas categorias de pronomes assumem funções variadas e vão igualmente variando de referente. Vejamos. Das cinco formas do pronome pessoal (*eu* e *me*: v. 1; *o*: vv. 4, 6, 8, 12 e 18; *el*: v. 10), a forma oblíqua da terceira pessoa singular, que no v. 4 representa um nome anteriormente expresso (“o que revolv’o caderno”, perífrase equivalente a um nome) e no v. 8 substitui um pronome possessivo substantivado de valor indefinido (*o seu*), no refrão¹⁵ vai adquirindo progressivamente uma certa ambiguidade: na primeira estrofe, representa, claramente, o nome *inferno*, presente no verso que precede imediatamente o refrão, mas na segunda, embora substitua o nome *fogo*, do v. 11, pode, simultaneamente, remeter para

14 Da sintaxe arreesada de D. Denis são exemplo mesmo cantigas de amigo como *Bem entendí, meu amigo* (*Rep*: 25, 18), est. III, vv.1-3; *Vós que vos en vossos cantares meu* (*Ind*: 25, 138), est. II, vv. 2-3; *O voss’amigo tam de coraçõ* (*Ind*: 25, 69), refrão.

15 Pelos motivos que adiante apresento, considero refrão apenas o último verso de cada estrofe.

o seu, usado no v. 7 (quem ganhou indevidamente o seu património ganhou merecidamente o fogo infernal) e, na terceira cobla, a mesma forma do pronome pessoal só pode substituir “o que seu / foi”, pois, no verso 17, não temos nenhum substantivo que possa servir de complemento objecto de *guaanhou*. Repare-se também que, entre as formas do pronome possessivo da terceira pessoa, *seu* aparece substantivado nos vv. 7 e 16, designando elipticamente o património que um sujeito indeterminado (“eles”, subentendido, no v. 7; *quem*, no v. 16) anda “despendendo” ou “guardou”, mas, no v. 13 é adjectivo com função predicativa e a sua colocação tem, como adiante veremos, um valor estilístico assinalável. Para complicar a sintaxe das frases em que ocorre o morfema *o*, que já analisámos na categoria de pronome pessoal, contribui a sua utilização como pronome demonstrativo, geralmente com o significado de “aquele” e função de sujeito (v. 2 e refrão), mas também equivalente a “aquilo” no v. 13: é, naturalmente, no refrão que, ao repetir-se, o seu emprego se torna gramaticalmente mais interessante, e o facto de aí, tal como nos vv. 2 e 13, ser o antecedente de outro pronome, o relativo *que*, reforça a ambiguidade das estruturas sintácticas a que pertence.

Um ulterior elemento de equívocidade semântica relativamente ao contexto é introduzido pelo pronome relativo *quem* no início do v. 16: embora a sua função de sujeito da forma verbal *guardou* seja clara, o facto de não ter antecedente explica a dificuldade em perceber a que pessoa se refere D. Denis, ao afirmar que “anda én guisado / quem sempre o seu guardou”. Atribuindo a estes dois versos o sentido de ‘por isso procede apropriadamente aquele que sempre guardou o seu património’ (mas a minha interpretação, além de incerta, diverge das interpretações propostas pelos editores precedentes¹⁶), perguntaremos: a) dentro do contexto, o sujeito do presente *anda én guisado* será o mesmo do pretérito *quem guardou o seu*? b) sendo o mesmo, tratar-se-á do funcionário régio, como parece sugerir a ligação semântica com a estrofe II, através do complemento objecto *o seu*, e com o refrão, através do verso que o precede, semanticamente idêntico ao seu homólogo nas duas estrofes anteriores, ou, pelo contrário, a afirmação do

16 Lapa (160) considerou a lição ms. errónea e, substituindo *en* por “bem” (“bem guisado” = ‘bem preparado, bem disposto’), declara que a emenda “esclarece perfeitamente os dois versos”, sem, no entanto, nos explicitar esse sentido dentro do contexto. Videira Lopes (2002: 490), que parece dar a *én* o valor de pronome referido a *o que seu foi*, oferece a seguinte paráfrase: “anda próspero com o dinheiro alheio quem sempre guardou o seu”. Ríó Riande (2010: 2.035), classificando *én* como pronome adverbial equivalente a ‘por eso, de eso’ traduz o v. 15 por: “y anda por ende bien dispuesto”.

Rei trovador terá valor sentencioso, representando *quem* um sujeito universal? Acresce a estas dúvidas a dificuldade em interpretar o verdadeiro sentido da expressão *anda én guisado*. Com a paráfrase atrás apresentada, dou a *guisado* o valor adverbial (‘convenientemente, de modo adequado’), entendo o verbo *andar* na acepção de ‘proceder’ e considero *én* um pronome demonstrativo que substitui a ideia contida nos versos anteriores: “o que seu, mal-pecado, / foi é desbaratado”. Ou seja: se admitirmos que o pronome *quem* se refere ao oficial régio e que este, tendo obtido ilicitamente bons rendimentos, os foi acumulando sem os gastar (*sempr’o seu guardou*), D. Denis afirma com ironia que, ao proceder deste modo, o funcionário preparou “convenientemente” o destino do património *que foi seu* e que, agora, *é desbaratado* (‘mal gasto, esbanjado’) por outros.

4.

Ironia e equívoco parecem ser as figuras dominantes da tessitura retórica desta composição. De facto, como atrás sugeri ao defender a conservação da lição manuscrita contra as emendas propostas pelos editores precedentes, só com ironia o poeta – que é o rei – pode declarar que o seu oficial de Finanças tem rendimentos superiores aos dele, iniciando mesmo o discurso com o reforço enfático do comparativo de superioridade (*mui melhor*)¹⁷. E, ao usar a forma verbal *governam* elidindo o sujeito e colocando o verbo após o seu complemento objecto, cria um equívoco cuja intenção terá sido percebida pelo público que, na interpretação vocal, notaria o violento *enjambement* entre os versos 2 e 3 e o efeito de retardamento que este produz na enunciação do primeiro membro da comparação iniciada no *incipit* da cantiga. A elisão do sujeito de *governam* e *vestem* contribui, aliás, também para a ambiguidade dos primeiros versos. Na minha interpretação, o “eles” subentendido representa os que corrompem o funcionário régio e esta indeterminação do sujeito obedece a uma intenção do autor. Reparemos agora nos versos iniciais da segunda estrofe, “andam o seu comendo / e mal o dependendo / e baratas fazendo”: o sujeito das três formas verbais deve aludir aos herdeiros do que “jaz eno inferno”, o qual só no quarto verso da estrofe aparece

17 Já em estudo anterior (Gonçalves 1993a [§ VIII]), analisando aspectos da poesia dionisina que designei “morfologias” de um cancionero régio, referi a ambiguidade intencional e a ironia de versos como o refrão *erades boa pera rei* da cantiga de amor *Pois que vos Deus fez, mha senhor* (Ind: 25, 79), ou a comparação irónica feita na cantiga *Senhor, que de grad’o’jeu queria* (Ind: 25, 123), ao declarar, no refrão, que *por rei nen ifante / non me cambiaria*, ou o tratamento de *senher* que a protagonista da cantiga de amigo *Vós que vos em vossos cantares meu* (Ind: 25, 138) utiliza para se dirigir ao amigo, sugerindo ironicamente que este é rei.

representado pelo pronome *el*, e esta acumulação de subentendidos reforça a ambiguidade do discurso, tal como o uso do pronome possessivo substantivado *o seu*, cujo sentido indefinido, remetendo para o património deixado em herança pelo que “jaz no fogo ardendo”, pode também exprimir ironicamente que tal herança é fruto de ganhos ilícitos por conta da gestão do tesouro régio, uma vez que a expressão *o seu* podia designar os rendimentos de que o monarca dispunha para seu governo¹⁸. Aliás, como atrás insinuei, a exploração da ambiguidade semântica do possessivo *seu* relativamente ao contexto continua na terceira estrofe, na qual a herança deixada pelo que “jaz atormentado” aparece designada como *o que seu, mal-pecado, / foi*. Usado como adjectivo com função predicativa, *seu* aparece aqui separado de *foi* pela interposição da expressão formular *mal-pecado*. Ora, esta anástrofe, que se explica por exigências da rima (-*ado*), combinada com o *enjambement* entre os versos 13 e 14, faz com que os dois elementos que formam o predicado nominal – *seu* (deixado em suspenso) e *foi* (deslocado para o início do verso seguinte) – sejam enfatizados e que a antecipação ao verbo do adjunto adverbial *mal-pecado* dê simultaneamente realce à função ambígua desta fórmula de pesar, que tanto pode referir-se à situação passada (o que *jaz atormentado* acumulou património ‘para sua desgraça’), como à situação presente (o património junto pelo que *jaz atormentado* é agora, ‘infelizmente’, esbanjado por outros). De notar ainda que o cavalgamento, ao desviar a forma verbal *foi* para o início do verso, não apenas aumenta o seu valor semântico, mas também lhe confere um valor rítmico notável, singularizando o verso pela força expressiva que resulta do encontro do acento da primeira sílaba (raro em versos hexassílabos) com o acento da segunda sílaba: “*foi // é desbaratado*”¹⁹.

Do ponto de vista métrico-rítmico, será necessário examinar ainda o refrão e a sua integração no sentido global da cantiga e na estrutura da estrofe. Quanto aos limites (refrão monóstico? ou dístico?), a opção dos editores não é

18 Veja-se o capítulo 2.4.2. da *Nova História*, significativamente intitulado por Carvalho Homem “O rei, o seu e os seus”, no qual o autor diz que “os tempos dionisinos são ainda, para o rei, tempos de «viver do seu»” (Homem 1996: 151).

19 Além do acento principal na sexta sílaba, os versos apresentam um acento secundário que incide, normalmente, na segunda sílaba (a hipermetria dos vv. 1 e 2 não exige, a meu ver, qualquer intervenção da parte do editor, pois a sílaba excedente poderia ser absorvida na execução oral da cantiga: pronunciando as duas sílabas de *melhor* como uma unidade métrica (m'lhor) e as três sílabas átonas que precedem a tónica na sequência *o que revolv'o* como duas unidades métricas, o v. 1 teria acento interno na segunda sílaba e o v. 2 na terceira sílaba.

unânime: em Lang, Lapa e Videira Lopes, o refrão é assinalado como um dístico formado pelos dois últimos versos das coblas – *E jaz eno inferno / (no fogo ar-dendo / atormentado /) o que o guaanhou* –, enquanto na edição coordenada por Brea (1996)²⁰ e em Río Riande, tal como no *Repertorio* de Tavani (*Rep*: 58) só o último verso de cada estrofe – *o que o guaanhou* –, que é igual em todas, foi considerado refrão. A minha opção vai também para a leitura da cantiga com refrão monóstico, pelos motivos que passo a enunciar.

- 1.º A própria definição de refrão como verso(s) que se repete(m) integralmente em todas as estrofes numa posição previsível justificaria esta leitura, uma vez que a repetição do verso 5 apresenta variantes nas estrofes II e III, repetindo-se apenas as duas primeiras palavras (*e jaz*).
- 2.º A esta razão, que releva essencialmente da métrica, deverá ser associado um motivo de ordem paleográfica.

Sabemos que o copista **a**, responsável, como atrás foi dito, pela cópia de todo o sector do cancionero *B* que transmite as cantigas escarninhas de D. Denis, usa uma inicial maiúscula na cópia de todos os versos, pelo que o refrão não se distingue graficamente dos restantes versos da cantiga²¹. Mas é possível fazer uma conjectura plausível sobre o modo como estaria escrito o refrão no antecedente de *B*. A escrita da cantiga no manuscrito revela, de facto, um indício inequívoco de que, no *exemplar*, o último verso das estrofes II e III (e, conseqüentemente, também o da primeira cobla) se distinguiria graficamente dos restantes por começar com uma letra diferente, pela cor e (ou) tamanho²². Com efeito, enquanto na primeira estrofe o refrão aparece correctamente escrito, *Ogo guaanhou* com sinal de abreviatura sobre *q*, nas estrofes seguintes o copista

20 Cf. nota 6 deste trabalho.

21 Acerca da escrita dos refrões (abreviação e marcação) ver o minucioso trabalho de Correia (1998), além do artigo “Refram” (Correia 1993: 570-571). Retomando a investigação de Á. Correia, Pérez Barcala amplia a exemplificação no estudo de 2005: 335-348. Nenhum destes trabalhos refere a curiosa escrita do refrão da cantiga dionisina aqui em apreço.

22 No cancionero *A*, a inicial do refran distingue-se dos restantes versos da estrofe pelo tamanho e pela cor. No cancionero *B*, os copistas terão procurado substituir a marcação do refrão no modelo por um expediente elementar, como a alternância entre minúsculas e maiúsculas ou semimaiúsculas (embora, como foi dito, o copista **a** não tenha seguido essa norma). Sobre as modificações físico-estruturais que se verificam na passagem do cancionero-modelo para a sua cópia, ver o fundamental estudo de Ferrari (1991: particularmente 311-319).

escreveu *Q o guaanhou* com sinal de abreviatura sobre *Q* (estrofe II) e *Queo guaanhou* (III): um indício de que, no modelo, faltava a primeira letra, que, sendo inicial de refrão, deveria ter sido (e não fora) desenhada e quase seguramente preenchida a cor.

Evidentemente, foi o vistoso paralelismo semântico (pelo tema, a condenação eterna), literal (pela repetição do segmento *e jaz*), sintáctico (fórmula verbal + complemento circunstancial) e métrico-rimático (*enjambement* sobre o verso seguinte) entre os versos 5, 11 e 17 que levou alguns editores a considerar o penúltimo verso de cada estrofe parte integrante do refrão, o qual seria, assim, de dois versos com variação no primeiro: uma decisão compreensível, dada a dificuldade, reconhecida pelos estudiosos da matéria²³, em estabelecer uma separação nítida entre repetições paralelísticas e refrões com variação. Mas, à falta de música (que poderia permitir a identificação de uma paridade melódica do v. 5 relativamente aos versos anteriores e de uma melodia diferente para o v. 6), teremos de basear a nossa decisão na análise da situação manuscrita e do esquema rítmico das estrofes, segundo o qual o v. 5 rima com os versos 1, 2 e 3, enquanto o v. 6 rima com o v. 4.

Vejamos agora o problema da integração do refrão nas estrofes. Sendo estas constituídas por cinco hexassílabos de rima aaaba ao repetir a rima do quarto verso das coblas, o refrão aparece integrado rítmicamente nelas e a sua ligação ao quinto verso, assegurada pelo processo rítmico do *enjambement*, realiza-se também nos planos sintáctico e semântico, visto o refrão ser uma frase de valor nominal que funciona como sujeito da forma verbal pertencente ao verso anterior. A dificuldade está em entender a ligação temática da sequência fraseológica constituída pelos versos 5 e 6 (*e jaz eno inferno / o que o guaanhou*) com o conteúdo dos quatro versos precedentes: um obstáculo que o leitor experimenta logo no início da leitura, diante da construção da primeira estrofe, ao querer responder a uma pergunta banal: o sujeito que “jaz eno inferno”, de quem se fala nos versos 5-6, será o mesmo “que revolv’o caderno”, referido nos versos 1-4? Excluindo a possibilidade de os dois sujeitos coincidirem num só, Lapa propôs, como vimos, uma interpretação, à primeira vista, bastante convincente: nos quatro primeiros versos, D. Denis denuncia uma situação actual, ou corrente – o funcionário da Fazenda enriquece deixando-se corromper – e nos dois versos finais, ao referir o que acontece a “um que acabou de exercer esse cargo”,

23 Sobre a tipologia dos refrões na lírica galego-portuguesa, ver Correia 1992.

exemplifica o castigo que espera o oficial corrupto. Mas o ponto final que, na paráfrase, separa as duas partes torna patente a dificuldade em as unir.

Por isso, talvez não seja desavisado supor que os dois versos finais tivessem constituído uma unidade autónoma sobre a qual o trovador terá composto a estrofe inicial, revelando a sua capacidade inventiva, ao explorar a utilização de uma rima rara (*-erno*), ao recorrer a um rimante único na lírica galego-portuguesa (*brou*) e ao desenvolver as estrofes seguintes mediante o aproveitamento das possibilidades estilísticas de dois fenómenos métrico-retóricos: o paralelismo, que confere ao v. 5 de cada estrofe uma ambivalência métrica, podendo ser percebido, quer como introdução ao refrão, quer como parte integrante dele²⁴, e a *aequivocatio* semântica e sintáctica, do próprio refrão, subentendida no ambíguo complemento objecto do vocábulo rimante *guaanhou*. A ser assim, teremos de concluir que a técnica compositiva desta breve cantiga ilustra bem os requintes da arte poética do Rei trovador. Utilizando os dois recursos formais característicos da lírica trovadoresca peninsular – o paralelismo e o refrão – conseguiu criar um efeito de equívoco no leitor, deixando-o incerto quanto ao entendimento da “intenção do autor”. Por isso, apesar da opção defendida neste trabalho, com base na situação manuscrita, não omito a dúvida residual: para D. Denis e para os seus ouvintes, o refrão seria constituído pelos dois versos finais de cada estrofe, ou apenas pelo último? O risco apontado por A. Ferrari, ao analisar a presença da palavra-rima numa lírica tão fortemente marcada pela técnica do paralelismo – “Il predominante parallelismo rischia insomma di occultare ai nostri occhi altri artifici formali, appiattendosi così la tecnica compositiva su di un livello facilmente (o piuttosto *facilior*-mente!) tacciabile di popolarismo” (Ferrari 1993c: 126) – parece-me especialmente provável quando o poeta, herdando uma tradição formal restrita²⁵, procura tirar dela efeitos surpreendentes.

24 A relação entre paralelismo e refrão na lírica galego-portuguesa foi abordada na tese de mestrado de Â. Correia (1992: I, 15-19) e por Pérez Barcala num estudo alargado ao artifício da palavra-rima (2005: 325-335). Também A. Ferrari se refere a esta relação, no estudo “Parola rima” (1993c: 126).

25 Devemos a V. Bertolucci uma apurada e rigorosa síntese dos aspectos gerais da “versificação e retórica” da *cantiga*, na qual é realçada a presença dominante do refrão e o seu peso no desenvolvimento do discurso poético: “Sul refram (in genere di due versi) si scarica il tema della composizione, illustrato e ripreso in variazione nelle varie strofe” (Bertolucci 1999a: 39-46).

TEXTO

Mui melhor ca m'eu governo
o que revolv'o caderno
3 governam, e d'inverno
o vestem bem de brou.
E jaz eno inferno
6 o que o guaanhou.

Andam o seu comendo
e mal o despendendo
9 e baratas fazendo
que el nunca cuidou.
E jaz no fog'ardendo
12 [o] que o guaanhou

O que seu, mal-pecado,
foi é desbaratado,
15 e anda én guisado
quem sempr'o seu guardou.
E jaz atormentado
18 [o] que o guaanhou.

7 comendo] *commendo*

12 o que o] *Queo*

18 o que o] *Queo*

XXVII

Sintaxe e *interpretatio*: Afonso X, *Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira (B 481 / V 64)*

2013

*Para Anna Ferrari,
companheira no afã e no divertimento
da busca do rigor filológico*

No artigo “Cantiga de escarnho e maldizer” publicado na *Biblos*, Anna Ferrari, considerando este género como “o mais interessante” dos três géneros canónicos da lírica peninsular, afirma o seguinte: “pelo seu *corpus* escarninho, a lírica galego-portuguesa alcança um indiscutível primado – quanto à quantidade, qualidade e articulação – sobre as outras líricas românicas” (1995: 970). Numa brilhante síntese, a Autora enuncia alguns dos aspectos que, em seu entender, conferem à sátira galego-portuguesa a “máxima originalidade”, entre os quais convirá destacar aqui, por serem os que interessam à presente reflexão sobre o texto em epígrafe, a sátira sexual e o cómico onomástico, ambos conseguidos mediante o recurso à *hequivocatio* nas suas variadas realizações. Ao expressivismo onomástico – “una tra le più raffinate applicazioni dell’*hequivocatio*” – a Autora dedica um pormenorizado estudo (2005: 24) fundamentado no comentário de alguns nomes escarninhos, entre os quais o suposto *Abondanha* que encabeça o índice onomástico da edição Lapa (643-652) por figurar no último verso da cantiga *Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira (B 481 / V 64)*. Inspirando-me nas suas sugestivas considerações, pretendo, com este trabalho, trazer à discussão a minha modesta achega, advertindo, todavia, que a minha reflexão, embora exija uma ponderação de alguns problemas do estabelecimento do texto, incluindo, naturalmente, o problema ecdótico-interpretativo suscitado pelo *locus* crítico que deu origem ao discutido nome *Abondanha*, não vai incidir, particularmente, sobre ele, mas sobre o entendimento global da cantiga.

1. O TEXTO

Começarei, assim, por apresentar a minha leitura crítica da cantiga, não por ser muito diferente da dos editores precedentes¹, mas por propor algumas alterações (assinaladas pelo itálico) que, a meu ver, concordam com a mudança no entendimento da substância.

Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira
sa midida por que colha sa madeira
e disse: “Se [*a*] ben queredes fazer,
de tal midid’a devedes a colher,
5 [*assi*] e non meor per nulha maneira”.

E disse: “Esta é a madeira certa
e de mais nona dei eu a vós si[n]lheira;
e pois que s’en compasso á de meter,
atan longa deve toda [*a*] seer
10 [*que suba*] per antre as pernas da ’scaleira.

A Maior Moniz dei ja outra tamanha
e foi-a ela colher logo sen sanha
e Mari’ Airas feze-o logo outro tal
e Alvela que andou en Portugal
15 e ja *x’as* colheron [ẽ]na montanha”.

E diss’: “Esta é a midida d’Espanha
ca non de Lombardia nen d’Alemanha;
e porque é grossa non vos seja mal,
ca delgada pera gata ren non val,
20 desto mui mais sei eu *c[a]* *Abondanha*”.

1 O confronto foi feito com a edição de Lapa e a de J. Paredes (2001: 217-224).

Confrontado com o texto das edições Lapa e Paredes, o texto que aqui proponho diverge, fundamentalmente, em quatro lugares:

- v. 3 Lapa e Paredes, “*e diss'e[le]*: – *Se ben queredes fazer*”: para sanar a hipometria, os dois editores restituíram a segunda sílaba de um suposto pronome sujeito de *disse*; a integração que proponho, “*se [a] ben queredes fazer*”, corresponde a um entendimento da cantiga segundo o qual todo o acento recai no complemento objecto do verbo *fazer* (aqui, com o sentido de ‘mandar fazer’), representado pelo pronome átono *a* referido a *madeira*.
- v. 10 Lapa e Paredes “[*que vaa*]”: a calafetação proposta por Lapa para corrigir a hipometria tem sido aceite por todos os leitores; a minha proposta “[*que suba*]”, aceitável também do ponto de vista métrico, parece-me semanticamente mais rica, dadas as potencialidades alusivas do verbo *subir* em contexto sexual; recorde-se a cantiga de Johan Servando (Lapa: 348, nº 227) contra um *Don Domingo* cuja impotência sexual o impede “de *sobir* ena Marinha” (cursivo meu).
- v. 15 A minha leitura “*e ja x'as colheron*” concorda com a lição dos manuscritos (*B e iayas, Veia xas*); a leitura de Lapa “*e ja i a colheron*”, acolhida por Paredes, resulta de duas intervenções injustificadas, quer do ponto de vista paleográfico, quer do ponto de vista semântico. Tratando-se de uma divergência fundamental para o entendimento global do texto, o seu comentário exige maior desenvolvimento, que será feito mais adiante.
- v. 20 Paredes “[*ou*] *cab'ou danha*”; a minha leitura, “*c[a] Abondanha*”, que reproduz a de Lapa, será discutida no parágrafo 4, a par de outras propostas hermenêuticas.

2. A SÁTIRA SEXUAL E A *HEQUIVOCATIO*

Depois de um entendimento à letra proposto na edição de 1965², Lapa, alertado pelas observações de Mettmann³ acerca do sentido figurado e obsceno que os vocábulos *casa* e *madeira* têm noutras cantigas escarninhas (a *madeira* representaria o ‘membro viril’ e *casa* o ‘sexo da mulher’) propôs a seguinte interpretação do texto: “... um tal João Rodrigues, de sexo avantajado, foi tirar a medida à «casa» da Balteira, para que a sua «madeira» nela pudesse entrar” (Lapa: 17). Esta foi até hoje, que eu saiba, a interpretação aceite por todos os antologiadore ou comentadores da cantiga, incluindo o autor da edição monográfica⁴.

Conhecido, por um lado, o gosto de Afonso X pelo obsceno e seu “sábio domínio de toda a retórica do cómico segundo a concepção medieval, que inclui também o obsceno e o escatológico” – características evidenciadas com invulgar finura por Valeria Bertolucci (1995: 72) – por outro lado, a carga metafórica do vocabulário relativo à construção civil usado no texto, a interpretação dentro do registo da obscenidade sexual não oferece dúvidas. Com efeito, depois das minuciosas explicações oferecidas pelos vários comentadores, nada parece dever ser acrescentado acerca do sentido literal e das conotações sexuais que, na cantiga, assumem os substantivos *madeira*, *midida*, *pernas da 'scaleira*, *montanha*, *gata*, os verbos *esmar*, *colher* e *meter*⁵, os adjectivos *meor*, *longa*, *tamanha*, *grossa* e *delgada* aplicados a *madeira* e ainda as locuções *en compasso* (modificadora do verbo *meter*) e *per antre* (ligada a *pernas da 'scaleira*). Acrescentarei, no entanto, uma brevíssima observação acerca do eufemismo *gata*, que, no léxico da construção civil, significaria “unha sorte de andamio voante, em forma de esqueleto de caixa, desde o interior do cal o proprio operario podía subir e baixar” (Arias

2 Apesar de considerar a cantiga “de sentido um pouco duvidoso, *mas cheia por certo de insinuações obscenas*” (realce meu), em 1965, Lapa entende que Afonso X compôs o texto “a propósito de uma casa que Maria Balteira [...] desejava reconstruir com madeira que lhe era fornecida das matas reais” e que “João Rodrigues foi a casa da Balteira calcular as medidas das madeiras que deviam ser cortadas” (1965: 17).

3 As observações de W. Mettmann a propósito deste texto foram apresentadas na recensão à edição de Lapa (1966).

4 Cf., entre outros, Arias (1993: 149-152); Vasvari (1999) e Lopes (2002: 68 e 558). Note-se que Vasvari, baseando-se na 1ª edição de Lapa e desconhecendo as alterações ao texto e à interpretação introduzidas na 2ª, considera, erroneamente, que a interpretação por ela proposta em 1999 diverge radicalmente da de Lapa.

5 A estes se deverá acrescentar o verbo *subir*, se a minha proposta de integração no v. 10 for aceite.

1993: 150) e, no vocabulário militar, um instrumento bélico de madeira grossa dentro do qual os sitiadores se aproximavam da muralha da cidade sitiada, mas cujas conotações sexuais eram bem conhecidas do público dos trovadores e do leitor moderno. Recordarei aqui a tenção fictícia de Raimon Escrivan entre o *trabuquet* e a *cata*, que Riquer (1975: II, 1108-1112) interpretou à letra dentro do contexto histórico do cerco de Toulouse pelos franceses, mas que, para outros provençalistas, gira em torno do evidente duplo sentido obsceno dos termos *trabuquet* e *cata*, configurando um duelo sexual comparável ao que Afonso X descreve na cantiga contra a soldadeira Domingas Eanes (Lapa: 46-47, nº 25).

O duplo nível semântico, a *hequivocatio*, que faz desta cantiga uma divertida metáfora sexual parece, agora, claro. Há, porém, um ‘salto’ sintáctico-semântico no último verso da terceira estrofe – “*e ja x’as colheron ena montanha*” – que os editores e comentadores da cantiga ignoraram, ou procuraram explicar de modo, a meu ver, simplista, ou resolveram mediante a pior das soluções, isto é, emendando a lição concorde dos dois testemunhos. O ‘salto’ está na mudança de número do complemento objecto: o singular *madeira* usado ao longo do discurso enquanto a beneficiária da *madeira* em causa é a Balteira, aparece representado pelo pronome plural *as* quando as beneficiárias são *Mayor Moniz*, *Mari’Airas* e *Alvela*. Porquê esta mudança de número? Se *madeira* é “palavra cuberta” para designar o membro viril de Joan Rodriguiz, esperar-se-ia que no verso 15, o poeta tivesse usado o pronome singular *a*, e não o plural *as*.

Percebendo esta aparente incoerência como um erro da tradição, Lapa corrigiu a lição dos códices (*e iayas B eia xas V*), lendo, na primeira edição, “*e elas x’a colheron*” e, na segunda, “*e já i a colheron*”⁶. Mais respeitador dos manuscritos, Arias Freixedo manteve o plural “*e ja x’as colleron*”, entendendo, porém, o sentido da frase de modo errado: “as tres mulleres colleron a *madeira* (o membro viril) de Johán Rodriguiz na *montanha* particular de cada unha” (Arias 1993: 151). Ora, a questão não está no sujeito plural subentendido na forma verbal *colheron* (elas), mas no complemento objecto do verbo *colher* representado pelo pronome da terceira pessoa do plural *as* (referido a “madeiras”). Revelando a dificuldade em resolver a questão, Juan Paredes, que acolhe a emenda praticada por

6 Lapa regista no aparato crítico as leituras de Braga, “*e lá x’as colheram*”, e de Michaëlis, “*e ja x’a(s) colheron*”, omitindo, inadvertidamente, o parêntese curvo que D. Carolina usa para indicar a necessidade de suprimir o -s.

Lapa na segunda edição, regista, na nota ao verso 15, a leitura de Arias Freixedo, mas a sua reflexão resulta bastante confusa⁷.

Ora, como passarei a justificar, a lição manuscrita do verso 15, não só é perfeitamente coerente, como é a que corresponde ao horizonte de expectativa do ouvinte, depois do que é anunciado no verso 11, “A Maior Moniz dei ja *outra* tamanha” (cursivo meu), e nos versos 13-14, nos quais se especifica o nome de mais duas destinatárias das “madeiras” que Joan Rodriguiz lhes fez “por medida” e que elas já usaram como convinha. De que “madeiras” se trata?

Como adverte Aurelio Roncaglia no seu já clássico estudo intitulado “Valore e giuoco dell’interpretazione nella critica testuale” (1961), a interpretação de um lugar do texto não pode prescindir da atenção ao contexto, entendido este, quer na sua aceção mais imediata de conjunto das palavras ou frases precedentes e seguintes, quer na aceção mais vasta de tradição literária em que o texto se insere. É, precisamente, no contexto mais alargado do *corpus* das *cantigas d’escarnh’e de mal dizer* que vamos encontrar a resposta à pergunta atrás deixada em suspenso. Concretamente em duas cantigas, uma de Pero Garcia Burgalês dirigida à soldadeira Maria Negra, *Maria Negra, desventuirada*, (B 1384 / V 993; Lapa: 570, nº 386), outra de Fernand’Esquyo contra uma abadessa, *A vós, dona Abadessa* (B [1604 bis] / V 1137; Lapa: 236, nº 148; Toriello 1976: 124-129, nº IX).

O léxico ‘descobertamente’ obsceno da cantiga do Burgalês não oferece ao leitor moderno qualquer hesitação interpretativa, mas o comentário de Eukene Lacarra, menos ‘realista’ que o de Lapa, fornece-nos a chave para a interpretação, a meu ver, correcta da cantiga de Afonso X:

El poeta escarnece a Maria Negra [...], porque se ha arruinado comprando consoladores. Le duran muy poco debido al mucho uso y, como si estuvieran vivos, se mueren o enferman de diversas dolencias, cuando los mete en la *pousada* o en la *casa molhada*. Maria, como una *velha sandia*, tirada en el suelo, berrea por su muerte como si fueran miembros vivos (Lacarra 2002: 91).

7 Cf. Paredes 2001: 222: “De acuerdo con la lectura de V, podría interpretarse *e ja x’as colheron na montanha*, que se corresponde perfectamente con el significado: «y ya ellas las cogieron en la montaña»; sin embargo, la necesidad de mantener la isometría hace más aconsejable la lectura de B: *e já i a(s) colheron [e]na montanha*, con la interpolación *[e]na*”.

Estilisticamente muito mais elaborada, a irónica sátira contra a *Abadessa* de Fernand’Esquyo foi objecto de um comentário bastante eficaz por parte da editora do cancionero individual do trovador (Toriello 1976: 59-60), tendo merecido, depois, uma exaustiva e iluminante análise dentro do contexto histórico-literário e uma valorização da arte retórica do trovador, no estudo de Eukene Lacarra, “El consolador y la sexualidad femenina” (2001), modelar, quer pela erudição, quer pela finura interpretativa. Mas, para apreender o tema, bastará o resumo feito por Lapa:

A composição gira em volta de uma peça em uso na Idade Média, de origem francesa, o “consolador”, para serviço das mulheres que não queriam ou não podiam chegar-se aos homens (Lapa: 236).

3. A “DUPLA *HEQUIVOCATIO*”

Desenvolvendo, em minha opinião, o mesmo tema (a utilização homoerótica ou autoerótica do consolador), contrasta com o léxico sexual usado nas duas cantigas citadas a aparentemente inócua linguagem do nosso texto. Estamos perante o uso da *hequivocatio* numa das suas variantes mais conseguidas, que Anna Ferrari designa como “*doppia hequivocatio*”:

doppia hequivocatio, come nel ciclo della *madeira nova*, entro il quale il termine *madeira* rappresenta, di volta in volta, l’attributo maschile o l’omologo femminile: si passa quindi dal primo senso figurato (trasposizione metaforica) ad un secondo livello, dove “la trama [...] si aggiunge e si sovrappone” non a quella letterale, bensì a quella già modificata dalla prima *hequivocatio* (Ferrari 2005: 21)⁸.

No caso da cantiga de Afonso X, a passagem do sentido literal (*madeira* ‘material de construção’) ao primeiro sentido figurado (*madeira* ‘membro viril’) é complicada pela sobreposição de um segundo equívoco, pelo qual *madeira* passa a significar ‘priapo’.

Esta é, quanto a mim, a “dupla *hequivocatio*” que o Rei Sábio construiu para dizer mal da Balteira com *palavras cubertas* que tivessem, não “*dous entendimentos*”, mas três, de modo que o seu público, mesmo que versado na retórica

8 Omitida a nota de rodapé com a indicação das cantigas da “madeira”.

medieval e habituado, portanto, ao artifício que “os clérigos chamam *hequivocatio*”, a não pudesse *entender ligeiramente*. E tão hábil foi na construção do equívoco, que o seu entendimento total parece ter escapado aos leitores modernos.

4. O GAB FINAL

A leitura do último verso da cantiga tem atraído a atenção crítica de vários estudiosos, não porque a lição quase concorde dos dois testemunhos suscite dificuldades de decifração, mas por ser problemática a divisão e interpretação do grupo de sinais gráficos que aparece em final de verso:

B 481 *E desto muy mais sey eu cabouda nha*
V 64 *edesto muy mais sey eu cabonda nha*

De Carolina Michaëlis, na VII das suas *Randglossen* (1922)⁹, a Juan Paredes, último editor crítico da poesia profana afonsina (2001), as várias soluções adoptadas pelos editores da cantiga na *restitutio* do nexa *cabouda nha / cabonda nha* têm-se revelado pouco convincentes:

Braga (1878:13)	<i>c'abond'Anha</i>
Michaëlis	<i>ca Bondanha</i>
Paxeco/Machado (1949-1964: II, 344)	<i>e abundanha</i> ¹⁰
Lapa	<i>ca Abondanha</i>
Paredes	<i>[ou] cab'ou danha</i>
Lopes (2002: 68)	<i>ca boudanha</i> ¹¹

A leitura (“conjectural”) de Lapa foi, geralmente, acolhida, até ter sido contestada por A. Ferrari (1991) e também, mais tarde, por G. Tavani (1997),

9 Na Glosa VII, C. Michaëlis de Vasconcelos editou a cantiga com base na lição de V, justificando a sua leitura “*ca Bondanha*” com a seguinte nota: “Depois do comparativo *mais ca*, em rima com *Espanha* e *Alamanha* é de esperar um nome próprio” (Michaëlis 2004: 251).

10 Na leitura “*c abundanha*”, a forma verbal é explicada como uma “forma jocosa de abundar” para rimar com *Espanha* e *Alamanha* (Paxeco/Machado 1949-1964: VIII, 30).

11 Nas “Notas complementares” (2002: 558), a Autora passa em revista todas estas soluções e, considerando-as insatisfatórias, por motivos nem sempre aceitáveis, defende a sua opção pela leitura “*ca boudanha*”, supondo que “*boudanha*” terá o sentido literal do galego “*bedanha*”, ‘instrumento de furar madeira’ e o sentido figurado de “*bodanha*”, ‘porca pequena’ (2002: 68).

com soluções ecdótico-interpretativas distintas: Ferrari, reconhecendo na variante *cabondanha* o resultado da junção do morfema *ca* mais um derivado de ABUNDANTIA, sugeriu a leitura “c’abondanha”, com duas possibilidades de interpretação do verso final, dentro do registo do *gab*, conforme se leia “e desto mui mais sei eu c’abondanha” ou, com uma leve intervenção na lição manuscrita (*ei* por *sei*), “e desto mui mais ei eu c’abondanha”¹²; em discordância com esta proposta, Tavani partiu da lição *caboudanha*, que considerou um conglomerado de três nexos gráficos separáveis em *ca bou d’anha* e, vendo em *bou* um erro de copista por *boy*, propôs a leitura “e d’esto mui mais sei eu ca boi d’anha” ou, em alternativa, “ca bod[e] d’anha” (Tavani 1997). Quanto à solução alvitrada por Paredes na comunicação ao Congresso de Castelló de la Plana e sucessivamente repetida em várias sedes, incluindo a edição crítica (Paredes 1999)¹³, ela assenta numa separação diferente dos nexos gráficos que teriam confluído em *caboudanha*, “cab’ou danha”, devendo o verso final ser lido “e desto mui mais sei eu: cab[e] ou danha” (‘cabe ou causa dano’), podendo, em alternativa, ser lido “[ou] cab’ou danha”, ou mesmo “cab[e], [n]on danha”.

Nenhuma destas soluções foi ainda considerada inteiramente satisfatória, mas creio que valerá a pena determo-nos sobre duas delas, a fim de reavaliar a sua coerência semântica com a interpretação da cantiga aqui proposta e a sua adequação à própria estrutura sintático-retórica do verso final. Refiro-me à leitura de Carolina Michaëlis (“*ca Bondanha*”) e à de Lapa (“*ca Abondanha*”).

Na verdade, a presença do sintagma comparativo *mais ... ca* denuncia claramente a existência de uma comparação e, se o comparado é o sujeito que fala, representado pelo pronome pessoal *eu*, parece lógico ter no comparante um nome de pessoa real ou fictícia cuja ‘sabedoria’ seja comparável com a de Joan Rodriguiz. Isto é: tendo construído todo o texto sobre uma metáfora sexual, Afonso X termina o seu discurso poético com uma figura retórica, a similitude, em que o segundo termo da comparação, colocado em posição de rima, deverá ser um nome próprio. Este foi o raciocínio de Carolina Michaëlis, ao propor a leitura “*ca Bondanha*”, sem, contudo, apresentar qualquer conjectura sobre a

12 A. Ferrari, “Spécificité de la lyrique galégo-portugaise dans le contexte roman”: o texto desta conferência pronunciada na Sorbonne, Paris 1991, foi, no que a esta questão concerne, reproduzido pela Autora no estudo *Il comico onomastico* (2005: 26-27).

13 Para as referências bibliográficas completas dos estudos seguintes, nomeadamente “[Ou] cab’ou danha. Dos interpretaciones...”, veja-se Paredes 2001.

identificação deste personagem. Mas é possível obter um nome próprio atestado documentalmente, se, admitindo um banalíssimo erro de cópia (-o- por -e-), lermos “*Bendanha*”, um nome próprio existente na Galiza, em tempo do Rei Sábio, documentado pelo testamento de um tal Afonso Rodriguez de *Bendanha*, em que aparece como fiador Pero Soarez Sarraça, irmão do trovador Afonso Soarez Sarraça (Oliveira 1994: 312). Seria *Bendanha* o apelido de alguém conhecido do público, com quem Joan Rodriguiz se compararia, ao gabar as qualidades da *madeira* (‘consolador’) que, teatralmente, mostraria à destinatária?

Admito que esta solução ‘positivista’ seja banalizadora e até deceptiva, não só em confronto com outras bem mais sugestivas, como a de A. Ferrari e a de Paredes, que eliminam radicalmente a probabilidade de estarmos perante um antropónimo, mas também em relação ao contexto obscuro e à retórica do *gab*, que exigiria um final mais risível, o qual, pelo seu carácter alusivo, fosse devidamente entendido pelos ouvintes. No seu inteligente e minucioso estudo sobre as figuras da analogia na poesia afonsina, Valeria Bertolucci (1988; 1989: 169-188) refere um tipo de similitude – qualificado como “uno dei tipi più illustri” – em que o segundo elemento é constituído por *exempla*, que podem ser “nomes próprios paradigmáticos”, sobre o qual recai a maior relevância semântica e estilística. Colocado em posição de rima, o antropónimo *Abondanha*, proposto por Lapa sem qualquer comentário que apontasse para um referente real ou fictício, poderia corresponder a esse nome paradigmático. Mas que personagem ou que personificação poderá esconder-se (pelo menos para os leitores de hoje) sob este enigmático nome? No mesmo Congresso de Castelló de la Plana, em que Paredes propôs a solução que viria a adoptar na edição crítica, Louise Vasvari apresentou uma comunicação, já aqui citada, em que, interpretando a cantiga como um “*gab* carnavalesco”, propõe o seguinte entendimento para a última estrofe:

en un alarde de falicismo patriótico, propone Joan Rodríguez que su “medida de España” supera a las de Lombardia y de Alemania, y hasta a la de Abondaña, personificación carnavalesca de la plenitud fálica (Vasvari 1999: 462).

Apesar da minha divergência quanto à interpretação do referente da *medida de Espanha* (que Vasvari entende como o membro viril de Joan Rodriguiz e, na minha leitura, remete para o ‘consolador’ que Joan Rodriguiz fez para a Balteira) creio que a sua proposta de interpretação daquele *Abondanha* resultante da leitura conjectural de Lapa se configura como a mais plausível. Ao inventar

este nome próprio – cujo radical, ABUNDANTIA, Afonso X teria ‘manipulado’ por exigências de rima, transformando o sufixo -ANTA em -ANEA, como sugeriu A. Ferrari para explicar a sua leitura “a abondanha” (“em abundância”) – a invenção terá surgido de alguma reminiscência literária do Rei Sábio?

A questão em torno de *Abondanha* continuará, certamente, a suscitar o interesse da crítica, quiçá conduzindo a outras conjecturas mais convincentes. Mas, quanto à interpretação global da cantiga, espero que a minha proposta hermenêutica, fundamentada num entendimento que julgo coerente (visto basear-se na própria estrutura gramatical) da “dupla *haequivocatio*” (madeira → membro viril → consolador) que percorre todo o texto, encontre acolhimento favorável entre os estudiosos que aspiram a ler os textos de acordo com a intenção expressiva do poeta.

XXVIII

***Logar* : uma metáfora amorosa na lírica galego-portuguesa**

2014

Para João Nuno Alçada
“a que prez nem mesura non fal”

Mays poys me Deus deu ventura
d'en tan bon logar servir,
atender quero mesura
ca me non á de falir.

Com estes versos remata o trovador Martin Moya (ou Moxa)¹ umas suas artificiosas cantigas de amor, *Amor, non qued'eu amando*, conservada nos três códices da lírica galego-portuguesa (*A* 307 / *B* 895 / *V* 480) e editada criticamente, primeiro, por C. Michaëlis de Vasconcelos (*CA*: I, 614-615, nº 307) e depois por L. Stegagno Picchio (1968: 172-173, nº XIV)².

Nem a fixação crítica do texto, nem a interpretação global do sentido da cantiga parecem suscitar problemas que justifiquem a breve nota que intento dedicar-lhe. Efectivamente, a última editora, não só oferece um amplo comentário do conteúdo (centrado sobre o serviço de amor), como também analisa com finura a estrutura formal (marcada pela originalidade rítmica e pela sapiência retórica), comprovando o provençalismo da poética do trovador clérigo. Há, no entanto, uma lição do texto que talvez requiera uma reflexão de natureza sintáctica e, conseqüentemente, uma tradução interpretativa mais 'provençalizante'. Trata-se do segundo verso da finda, “*d'en tan bon logar servir*”, mais precisamente da expressão *servir en bon logar*, na qual ao lexema *logar* tem sido

1 Entre as duas formas que o nome do poeta apresenta na tradição manuscrita, por motivos que se prendem com o ponto de partida para a presente reflexão (a edição Stegagno, 1968), adoptarei a forma *Moya*, sabendo, porém, que as mais recentes investigações propendem para a variante *Moxa* (Ron 2005: 182-184).

2 A esta edição se referem as citações da cantiga feitas ao longo deste trabalho.

atribuído o sentido de “sítio”, “local”, como se deduz da tradução do v. 42, tanto por C. Michaëlis “so guten Ortes zu dinen”, como por L. Stegagno Picchio “di servire in così buon luogo”³. Em ambas as traduções, temos a versão literal de uma expressão, *servir en bon logar*, que, na língua moderna, tem um significado diferente daquele que deveria ter no contexto da cantiga e na língua poética do trovador Martin Moya.

Na verdade, se, como resulta destas traduções, ao substantivo *logar* for atribuída a acepção de “sítio”, “local”, perguntar-se-á: o que significava, para o poeta, “servir em bom lugar”? Sendo *logar* complemento de *servir* e sendo este verbo, no vocabulário da cantiga de amor, sinónimo de ‘amar’ – de tal modo que, por vezes os dois verbos andam associados na ditologia “amar e servir”⁴ – se, na frase “servir en bon logar”, *logar* tivesse o valor de ‘sítio’, ‘local’, o sentido dos versos 1-2 da fiinda seria “pois que Deus me deu a felicidade de amar em lugar tão bom”. Mas a que lugar (jardim? cidade? palácio?) poderia o trovador referir-se, numa poesia caracterizada pela “ausência de dimensões espaciais e temporais” (Tavani 1990: 110)⁵?

Antes de responder a esta pergunta, será conveniente remontar à fixação crítica da cantiga, isto é, reler o texto na edição aqui seguida, em diálogo com o seu aparato de variantes.

Circunscrevendo-nos ao texto da fiinda (vv. 41-44), as variantes substantivas são mínimas (41. *Mays poys me A epoismj BV* - 42. *den A de BV* - 44. *a de A deua BV*), mas, a meu ver, a divergência que se verifica no v. 42 (onde *A* transmite “den tan bon logar seruir”, *B* e *V* oferecem a variante “de tan bon logar seruir”),

3 Para a tradução de toda a fiinda por Michaëlis (*CA*: I, 615): “Trotzdem, da Got mit das Glück beschieden, so guten Ortes zu dieden, will ich auf Gerechtigkeit warten, die mir zuguterletzt nicht felden wird” e para Stegagno (1968: 262): “Ma poiché Dio mi ha dato ventura di servire in così buon luogo, io voglio attendere «misura» ché non mi potrà mancare”. Curiosamente, no “Glossário do *Cancioneiro da Ajuda*” (Michaëlis 1920: 49, s.v. *logar*), não vem citado o v. 6793 (talvez D. Carolina o tenha omitido por, em discordância com a tradução proposta, não atribuir a *logar*, no verso em causa, a acepção de “sítio, localidade”). Aproveito a ocasião para realçar a utilidade da tradução na edição de textos, como veículo de proposta interpretativa implícita, sobretudo quando, como neste caso, falta uma nota do editor ao verso ou ao lexema cujo entendimento não é perfeitamente linear.

4 Cf., na cantiga em apreço, o v. 2 do refran “non val amar nen servir” e ainda os vv. 11 (“am’ e sirvo quanto posso”) e 35 (“am’ eu e sirvo por ende”).

5 No VI Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval, Coimbra, 19-21 de Outubro de 2006, subordinado ao tema *Lugar* (cujas actas não foram ainda publicadas), Y. Frateschi Vieira apresentou uma comunicação intitulada “A configuração do «lugar amoroso» na cantiga de amor galego-portuguesa”.

por coincidir com a dificuldade hermenêutica acima formulada, exige alguma ponderação sobre o valor da *lectio singularis* e a razão e génese da variante. Tratando-se apenas da supressão da preposição *en*, a explicação mais simples para a génese da variante oferecida pelos apógrafos italianos – a qual deve remontar ao seu antecedente comum⁶ – é a supressão de um sinal de nasalidade sobre a última letra da forma abreviada equivalente à grafia *den* do manuscrito ajudense. Dado, porém, que a inovação constitui uma variante adiófora, incidindo a variação apenas na construção sintáctica (em *A*, o complemento do verbo *servir* vem regido pela preposição *en*, enquanto a lição de *BV* omite a preposição), poderemos perguntar-nos se a alteração sintáctica não corresponde a uma *lectio faciliior* (“servir tan bon logar” vs “servir en tan bon logar”), destinando-se a banalização a facilitar o entendimento da frase. Ou seja: não terá o responsável pela cópia de um antecedente do qual derivam os cancioneiros coloccianos alterado a lição originária, testemunhada pelo códice da Ajuda, receando que, para um leitor menos entendido, a preposição denotasse a função sintáctica correspondente a um complemento circunstancial e não a um complemento objecto? É que a função locativa ínsita na preposição *en* não parece ajustar-se ao contexto da fiinda em apreço, nem ao contexto mais alargado da própria cantiga, onde o verbo *servir*, usado intransitivamente em ditologia com o verbo *amar* (vv. 8, 18, 28 e 38: “non val amar nen servir”; v. 11: “am’e sirvo quanto posso”; v. 35: “am’eu e sirvo por ende”), ou isolado (v. 22: “quant’ey servido”; v. 25: “servind’atenderia”) nunca aparece enriquecido semanticamente por um sintagma nominal circunstancial de tipo locativo e, embora usado intransitivamente, tem subjacente um complemento objecto que nas estrofes I e II é representado pelo sintagma nominal *mia senhor*, o qual, nas estrofes III e IV, se subentende. Parece, portanto, coerente que, na fiinda, o verbo *servir* seja predicado de uma estrutura transitiva e que *logar* seja o seu complemento objecto. A dificuldade conceptual, porém, persiste, visto que *bon logar* na função de complemento objecto do verbo *servir* não faz sentido dentro do contexto, se entendermos *logar* na acepção de ‘local, sítio’. Mas, será esta a única possibilidade interpretativa?

No *corpus* da lírica amorosa galego-portuguesa, o verbo *servir* aparece associado a *logar* apenas nesta cantiga de amor de Martin Moya e numa cantiga de amigo

6 A opinião de que *B* e *V* são cópias do mesmo *exemplar* é hoje largamente aceite entre os estudiosos da tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: ver, todavia, Ferrari 1991: 319-322, Tavani 2000 e a resposta a este último em Ferrari 2010: 106-108.

de Johan Baveca, *Madr'*, *o que sei que me quer*, vv. 15-16, "...ca en todo logar / me serviu sempr'a todo poder", que o editor traduziu por "perché in ogni occasione mi ha servita sempre secondo ogni sua possibilità" (Zilli 1977: 130-131). A análise sintáctica da frase "*en, todo logar me serviu*" mostra, por um lado, que o verbo *servir*, cujo sujeito, subentendido, é o amigo, está aqui usado transitivamente e, por outro lado, que o seu objecto directo é a forma oblíqua do pronome pessoal da primeira pessoa, *me*, desempenhando *en todo logar* a função de adjunto circunstancial de tempo ou de lugar, uma vez que, neste caso, *logar* tanto pode ter o significado de "ocasião" como de "local"⁷. O que não oferece qualquer dúvida é que a acção expressa pelo verbo *servir* transita directamente para uma pessoa (a *amiga*) aqui representada pelo pronome *me*. Aliás, que o verbo *servir* tenha como objecto directo um substantivo que designa pessoa não surpreende. Martin Moya usa também *servir* em estruturas transitivas cujo complemento objecto é *senhor* ("Tan bõ dia servi / senhor"⁸) ou *dona* ("Am'eu e trob'e servh'a mays poder, / aquesta dona"⁹) ou a forma oblíqua do pronome pessoal da terceira pessoa ("semelha-mi razon / de a servir"¹⁰). Acrescente-se que, nas cantigas de amor dos trovadores galego-portugueses, a par de *senhor* e *dona*, são usados como complemento objecto de *servir*, os menos frequentes vocábulos *mulher* e *parenta*, além de uma grande variedade de pronomes referidos à pessoa que é objecto directo do 'serviço de amor' (*vos, ela, a, que, quen, outra*) e, nas cantigas de amigo, em que a frequência do verbo *servir* na acepção de 'amar' é bastante mais escassa, o discurso poético posto na boca de um sujeito lírico feminino pode também ter como predicado o verbo *servir* empregado transitivamente, sendo então o seu complemento objecto representado pelos substantivos *amiga, donzela, madre, irmanas* ou por um pronome pessoal (*mim, me, vos*).

Ora, se em todos os casos citados a acção expressa pelo verbo *servir* tem como complemento objecto uma pessoa, podemos esperar que também na fiinda da cantiga de Martin Moya assim aconteça e que o vocábulo *logar* indique a *senhor* amada, tendo, portanto, valor metafórico. Precisamente, o valor que a mesma metáfora cortês tem na poesia lírica provençal, onde *loc / lluec* é

7 É, aliás, na acepção de "sítio, localidade" que, na maior parte das ocorrências, o vocábulo *logar* é usado nas cantigas de amor e de amigo, associado a verbos como *estar, ir, partir, viver, morar*.

8 *Ben poss'Amor e seu mal endurar* (Stegagno 1968: XVI), vv. 24-25.

9 *Amor, de vós ben me posso loar* (Stegagno 1968: VI), vv. 17-18.

10 *O gram prazer e gram viç'en cuydar* (Stegagno 1968: V), vv. 13-14.

frequentemente usado para designar a dama requestada pelo trovador, tal como, na poesia dos *trouvères*, *lieu* tem, muitas vezes, o mesmo valor semântico.

Dos muitos exemplos do uso da metáfora de lugar em contexto amoroso na lírica occitânica, bastará recordar aqui alguns que nos permitirão documentar o provençalismo lexical e sintáctico de Martin Moya. A longa nota de Stefano Asperti a um verso do trovador Raimon Jordan (Asperti 1990: 155-158)¹¹ fornece repertório abundante de citações trovadorescas, entre as quais seleccionámos as seguintes: Guillem de Saint-Didier, “Qu’*en gentil luoc* met mon affan”, “Per Dieu, Amor, *en gentil luoc cortez* / saupest assire tot mon cor e mon sen”, “Trop m’a fait *en ric loc* mos fols volers abatre”; Guillem de Montanhagol, “qu’amans es fols quant *en bon loc* non tria”, “q’il a mon cor *en tal ric loc* pausat”, “es gran profegz c’om tri / [...] / *loc* conoissent *aut e clar*”; Monge de Montaudon, “Mon sens e ma conoissensa / m’an fag *en tal luoc* chausir”, “qu’en un *sol loc* ai ades mon enten. / E sapchatz ben qui *en dos luocs* s’enten”. Com mais um exemplo colhido na poesia de Guillem Augier Novella, “si m·destrenhetz mon fin cor *en un loc* / [...] / qu’anc d’un voler no·s moc”¹², julgamos ter uma amostra suficientemente significativa que permita documentar algumas estruturas sintácticas cujo núcleo semântico é constituído pelo lexema *loc* na acepção de ‘dama’¹³.

Também na lírica d’oïl, de clara ascendência provençal, não faltam exemplos do recurso à mesma metáfora amorosa concretizada mediante estilemas centrados sobre o vocábulo *lieu*: Blondel de Nesle, “Mout par ai ma painne *en bel lieu* assise”¹⁴; Moniot d’Arras, “d’estre *en si haut lieu* pensis”¹⁵; Guiot de Dijon, “Quant onques osai penser / *en si haut lieu*, mout sui liez!”¹⁶; Perrin d’Angicourt, “qu’en *si haut lieu* ai pensé”¹⁷. Apesar de restrito, o grupo de exemplos transcritos revela o predomínio de construções sintácticas com o verbo *penser*, facto que o glossário da edição crítica do *trouvère* Guiot de Dijon por Maria Sofia Lannutti confirma.

11 Trata-se da nota ao v. 15 da canção *Aissi cum sel qu’em poder de senhor*.

12 Calzolari 1986: 142, *Per vos, bella dou’amia*, vv. 35-36.

13 Para outros exemplos do uso de *loc* na acepção de ‘pessoa’, ver Jensen (1986: 320-321, § 930).

14 Blondel de Nesle, *A l’entrant d’esté, que li tans commence*, v. 24 (Lépage 1994-1996: I, 73).

15 Moniot d’Arras, *Nus n’a joie ne solas*, v. 22 (Dyggve 1938: XIII).

16 Guiot de Dijon, *Uns maus c’ainc mai nee senti*, vv. 21-22 (Lannutti 1999: 5).

17 Perrin d’Angicourt, *Bone amour, conseillez moi*, v.23 (Steffens 1905: XIX).

Pelo contrário, na lírica galego-portuguesa, de acordo com os resultados da pesquisa conduzida para este efeito, Martin Moya é o único trovador que usa, numa cantiga de amor, o vocábulo *logar* para designar a *senhor* a quem quer *amar e servir*. Uma característica, portanto, que vem acentuar aquela “constante preferência... pela fórmula cortês de tradição occitânica” de que fala L. Stegagno Picchio, ao analisar a língua poética do trovador (1968: 82, trad. minha). A particularidade semântica que *logar* assume nesta metáfora deverá, no entanto, ser aproximada do significado “pessoa, estirpe, categoria social” que *logar* tem nas cantigas de escárnio e de mal dizer (Lapa 1970: 56)¹⁸, nas *Cantigas de Santa Maria* (Mettmann 1959-1972: IV, 176, “Glossário”) e em textos da prosa medieval galego-portuguesa (Lorenzo 1975-1977: II, 780), onde encontramos também a variante *logo* com o mesmo sentido¹⁹. Aliás, convirá notar que a ideia de ‘linhagem, estirpe’ coexiste também na acepção de ‘dama cortejada’, uma vez que a *midons / dame / senhor* cantada pelos poetas das três líricas era pessoa de categoria social elevada. E se, no *corpus* das cantigas de amor galego-portuguesas, nenhum outro trovador usou o lexema *logar* para significar a *senhor* a quem amava e servia, alguns singularizaram-se pelo recurso a metáforas de lugar menos óbvias, porque representadas pelos advérbios *alhur* ou *onde*, que já os Provençais tinham usado para se referirem à dama²⁰.

Os versos que a seguir se transcrevem são de Bernal de Bonaval e exemplificam o uso metafórico de *alhur*, que, por contraposição a *vós*, equivale a ‘outra senhor’ (Nunes *amor*: 421-422, n.º 209, vv. 1-3):

Senhor fremosa, poys assy Deus quer
que já eu sempre no meu coraçom
deseje de vós ben e d' *alhur* non.

Quanto a exemplos do uso metafórico do advérbio relativo *onde* em cantigas de amor e de amigo, alguns merecem referência menos sucinta.

18 Com remissões para cantigas de Estevan da Guarda (Lapa: 111, 2 e 120, 3), Ayras Perez Vuytoron (Lapa: 81, 16), Gil Perez Conde (Lapa: 166, 1, 6, 7, 8, etc.).

19 Cf. “escudeiro de pequeno logo” na *razo* da cantiga de Martin Soarez, *Ouv'Albardan caval'e seendeiro* (Lapa: 438).

20 Entre os exemplos registados por Jensen (1986: 320-21, § 930), citamos aqui Uc de Saint Circ, “s'ieu anc jorn amei *aillor*” para exemplificar o uso metafórico de *alhor* e Bernart de Ventadorn, “car sui tengutz per fin amic / lai *on* es ma voluntatz”, em que o advérbio *on* se refere à dama.

Os versos “[...] / ca servi sempre endôado / *ond’un* ben nunca prendi” (‘servi sempre em vão uma dona de quem nunca obtive recompensa de amor’), pertencentes à conhecida cantiga de Pero da Ponte *Senhor do corpo delgado* (CA: 585, nº 292, vv. 15-16), podem ser semanticamente e sintacticamente comparados aos da fiinda de Martin Moya: o mesmo verbo – *servir* na acepção de ‘amar’ – é também aqui usado transitivamente, tendo como complemento objecto, não o lexema *logar*, mas o advérbio *onde*, que, sendo equivalente a ‘lugar no qual’, tem igualmente o valor semântico de ‘pessoa’ e o mesmo valor metafórico. Esta interpretação, porém, parece ter sido menos óbvia para os editores do texto de Pero da Ponte: a tradução de D. Carolina, sendo bastante livre, não permite perceber como foi interpretado o advérbio de lugar; Saverio Panunzio, por sua vez, atribuiu a *onde* o valor consecutivo, traduzindo-o por “per cui”, isto é, deu aos versos de Pero da Ponte o sentido ‘porque servi sempre em vão, pelo que nunca obtive qualquer *bem*’ (Panunzio 1967: 107); só Aurora Juárez, em comentário à sua própria tradução, “allí donde”, nos esclarece acerca do valor particular que o advérbio tem no contexto: “Se refiere más bien a la persona que al lugar. Es el lugar como hábitat de la persona” (Juárez 1988: 108).

Na fiinda de uma cantiga de amor transmitida apenas pelo *Cancioneiro da Ajuda* e atribuída por Carolina Michaëlis a Fernan Gonçalves de Seavra²¹, o trovador remata o seu discurso, inteiramente centrado num dos motivos do *celar*, com a declaração: “E sabe Deus que mui mal me ven / mas non d’ali *donde* se cuid’alguen”. A interpretação do advérbio como metáfora de lugar parece-me óbvia, tal como no refrão da cantiga de amor de Vasco Rodriguez de Calvelo, “*ond’eu* atendo ben, me ven gran mal”²².

Mais surpreendente, o uso de *onde* como metáfora amorosa em cantigas de amigo foi assinalado por Rip Cohen (2003: 285-286) no comentário ao refrão “*ond’eu* amor ei” da cantiga de amigo de Pedr’Eanes Solaz, *Dizia la ben talhada*²³. O autor cita outra cantiga de amigo, de Johan Zorro, em que o locativo é usado, também no refrão, com o mesmo valor: “alá vai, madre, *ond’ei* suidade”²⁴. A estas duas, acrescentarei a delicada pastorela de D. Denis, *Vi o’eu cantar*

21 *Por non saberem qual ben desegei*, vv. 19-20 (CA: 414-415, nº 212).

22 Vasco Rodriguez de Calvelo, *Porque non ou’sa mia senhor dizer* vv. 5, 11 e 17 (CA: 595, nº 297).

23 O Autor evidencia a “syntatic versatility” que o advérbio *unde* tinha já em latim, onde era usado também na acepção de ‘pessoa’.

24 Johan Zorro, *Mete el-rei barcas no rio forte*, vv. 3 e 6 (Cohen 2003: 392).

*d'amor*²⁵, cuja protagonista rejeita o serviço de amor oferecido pelo cavaleiro com esta fervorosa afirmação da sua fidelidade ao *amigo*: “«O meu [coração]», diss'ela, «será / u foi sempr'e u está / e de vós non curo ren»”.

Voltando aos dois versos da finda sobre os quais vem incidindo a nossa atenção, convirá agora passar da semântica à sintaxe, a fim de tentar uma explicação plausível para a lição do testemunho mais antigo, em que o complemento objecto directo aparece preposicionado:

Mays poys me Deus deu ventura
d'en tan bon logar servir.

Como já tive ocasião de dizer, a justificação da divergência entre a lição de *A* (*den tan bon logar servir*) e a de *BV* (*de tan bon logar servir*), do ponto de vista estritamente paleográfico, parece óbvia. Mas, configurando-se a lição dos códices italianos como uma *lectio facillior*, pelo que a lição escolhida deverá ser a do códice mais antigo, torna-se necessário explicar a sua construção sintáctica, ou seja, o uso do verbo *servir* com complemento objecto directo precedido da preposição *en*.

Apesar da escassez de estudos sobre a sintaxe do galego-português, a consulta dos manuais disponíveis²⁶ confirma a verificação de que, na língua dos trovadores peninsulares, como no português moderno, a ligação entre o verbo transitivo e o objecto directo se faz, normalmente, sem preposição, e que, nos casos em que aparece preposicionado, se usa quase sempre a preposição *a*. Refiram-se alguns exemplos tirados da lírica profana e religiosa: “poys omen ben

25 D. Denis, *Vi ojeu cantar d'amor*, vv. 32-34 (Cohen 2003: 644). Referindo-se às três pastorelas do Rei Trovador, V. Bertolucci considera esta pastorela “un'esecuzione delle più brillanti” daquele tipo de encontro entre a *pastor* e o silencioso ou “timoroso personaggio maschile” que caracteriza a pastorela galego-portuguesa (Bertolucci 1999a: 73).

26 Além das gramáticas de A. E. da Silva Dias (1933) e de J. Huber (1933), também a *Nova Gramática do Português Contemporâneo* por C. Cunha e L.F. Lindley Cintra (1984). Nesta última, Celso Cunha refere a existência de uma “excelente monografia” de Karl Heinz Delile dedicada ao emprego do objecto directo preposicionado em português (Delile 1970), na qual se registam alguns exemplos do uso do complemento objecto regido da preposição *a* em cantigas trovadorescas e textos em prosa medieval.

serv’ a bon senhor”²⁷; “*A Deus*, amiga, que nos ceos sé / [...] / non[o] servirei”²⁸; “e ela outrossi a el amava” (Mettmann 1959-1972: 15, 5.20): “serviu a Santa Maria” (Mettmann 1959-1972: 124, 42.88).

Muito mais raro, o complemento objecto regido pela preposição *en* parece não ser desconhecido dos trovadores galego-portugueses: Fernan Garcia Esgaravunha, por exemplo, usa-o com o verbo *errar* nos versos: “E vosso sen, que por *en mi* errar / vus faz tan muito [...]”; “e min, *en que* errar / vus el faz tanto”²⁹; D. Johan Soarez Coelho com o verbo *esforçar-se*: “e non s’esforc’ *en senhor* que prendesse.”³⁰ e Pero da Ponte com o verbo *entender*: “e sempr’ *en valença* entendeu”³¹. O mesmo verbo *entender*, mas com o sentido de ‘ter uma relação amorosa com alguém’ (sentido mais congruente com aquele que aqui nos interessa) é usado em duas rubricas explicativas que precedem cantigas de escárnio: uma refere-se a Fernan Rodriguez de Calheiros, outra a D. Fernan Paez de Tamallancos. Diz a primeira: “Fernam Rodriguiz de Calheyros entendia *en hũa donzela*...”³²; o texto da segunda é: “Outrossi fez estas cantigas a huna abadessa sa coirmãa *en que* entendia...”³³.

Nos exemplos provençais e franceses atrás transcritos, sublinhámos graficamente a presença da preposição *en* como elemento de ligação entre o objecto

27 Martin Moya, ...*mays antes y faredes o melhor* (Stegagno 1968: 150, X, v. 2).

28 Estevan da Guarda, *A voss’ amig’, amiga, qua prol tem*, vv. 13-15 (Cohen 2003: 252), de notar que o complemento objecto preposicionado, *a Deus*, aparece aqui enfatizado por um complemento objecto pleonástico sob a forma do pronome átono *o*.

29 Fernan Garcia Esgaravunha, *Senhor fremosa, convem-mi a rogar* (CA: I, nº 116), vv. 8-9 e 11-12. Note-se que, na edição de M. Spampinato Bereta, (1987: 82-83), os versos 8-9 foram interpretados erroneamente por a editora não ter entendido que o sintagma *en mi* desempenhava a função de complemento objecto sendo *en* uma preposição ligada ao verbo *errar* e não um pronome demonstrativo.

30 D. Johan Soarez Coelho, *As graves coitas, a quen as Deus quer dar* (CA: I, nº 167-168), v. 19. De notar que, contrariamente ao procedimento da maior parte dos editores da poesia galego-portuguesa, Â. Correia registou a singularidade da construção sintáctica do predicado, atribuindo ao verbo *esforçar-se* o valor que *esforsar* tinha na poesia dos trovadores provençais (Correia 2001: 361).

31 Pero da Ponte, *O que Valença conquireu*, v. 4 (CA: I, 905, nº 466), mas, no v. 4, deverá ser *valença*, e não *Valença*). No jogo de ambiguidades entre o nome próprio *Valença* (cidade) e o nome abstracto *valença* (‘valor’, ‘valentia’), a expressão “sempr’ *en valença* entendeu” parece significar ‘sempre procurou ganhar valor’, como no verso de Folquet de Marselha “e cel (es) paubres qu’ en trop ricor enten” citado por Jensen (1986: 333, § 968), ou então “siempre practico valentias”, segundo a interpretação de Juárez (1988: 168-169).

32 B 1331, fl. 285v / V938, fl. 149r.

33 B 1336 fl. 286v / V943, fl. 149v.

directo e o predicado do qual depende: com todos os verbos (*metre, assire, abatre, triar, pausar, destrenher, chausir, aver*, na língua d’oc; *asseoir, penser*, na língua d’oïl), o lexema que desempenha a função de objecto directo aparece preposicionado e a preposição é sempre *en*. Usando um verbo diferente, *servir*, Martin Moya insere-o numa estrutura sintáctica idêntica, na qual, como acontecia nos exemplos occitânicos citados por F. Jensen³⁴, ao ser transferido para a esfera intelectual, a acção do verbo transita para o complemento objecto, que a ele se liga pela preposição *en*, ajustando-se esta, sem perder a sua função locativa, ao sentido metafórico que o lexema *logar* tinha no contexto amoroso da cantiga. A tradição manuscrita subsequente, representada pelos códices quinhentistas *B* e *V*, encarregar-se-á de banalizar esta construção do verbo *servir*, claramente provençalizante, mediante uma das formas de “recodificação” de que fala B. Spaggiari, que consiste num “nivelamento gramatical” (Spaggiari/Perugi 2004: 71-75).

Em jeito de fiinda. O estudo do lexema *logar*, surpreendente numa cantiga de amor, o seu uso metafórico no sintagma *servir en bon logar* (‘servir tão nobre dama’), permite-nos tirar as seguintes conclusões, que apontamos de forma sucinta:

- a) com a interpretação aqui proposta para o verso de Martin Moya, cremos que *logar* deverá também figurar no vocabulário cortês da cantiga de amor;
- b) o provençalismo semântico-retórico de Martin Moya, revelado na tópica e nas escolhas lexicais, sai também reforçado no plano da sintaxe;
- c) a ‘recodificação’ da lição originária (*en tan bon logar servir*) operada na lição dos códices quinhentistas *B* e *V* (*tan bon logar servir*) deverá ser considerada como um *interpretamentum* destinado a ‘facilitar’ a compreensão do valor afectivo que *logar* tem no contexto.

34 Além do verso de Folquet de Marselha cit. na nota 42, outro exemplo poderá ser “aquella en qi el s’entendia” (Jensen 1986: 333, §§ 966-968).

XXIX

Leituras conjecturais:

1. *e erto seja na forca* (B 415 / V 26)

2. *enfintos son vãos* (V [1025])

2016

*Para Maria Alzira Seixo
pelo seu labor universitário,
pela sua amizade*

Objecto desta breve nota filológica é a correcção de dois versos, um do pseudo descordo do trovador português D. Johan Soarez Coelho, *Martin Alvelo* (Ind: 79, 35), o outro da famosa cantiga de D. Afonso Sanchez, *Conhocedes a donzela* (Ind: 9, 2). Trata-se, portanto, de um modesto exercício de micro-filologia que visa melhorar a restituição crítica de lições manuscritas visivelmente corrompidas e que, a meu ver, não receberam ainda emenda convincente.

Dei ao meu trabalho o título unificador “Leituras conjecturais”. Ora, em crítica textual, a arte da conjectura é uma operação tão delicada quanto precária, sobretudo quando a emenda proposta resulta de uma conjectura *ope ingeni*, feita a partir de pequenos traços, riscos quase imperceptíveis que o copista deixou no manuscrito e que, muitas vezes, passam despercebidos ao editor do texto. Um exemplo banalíssimo: um traço que prolonga o grafema *e* pode ser apenas uma peculiaridade dos hábitos de escrita do copista, mas pode também representar o sinal de nasalização, o que muda significativamente a interpretação do *locus criticus* em apreço. Nos dois casos que vão ser objecto da minha reflexão, estamos perante erros evidentes, lições incompreensíveis, que requerem emendas adequadas ao contexto e linguisticamente defensáveis, para as quais se torna indispensável, antes de mais, uma nova decifração da materialidade dos manuscritos relatores.

Para o verso 19 da cantiga de D. Afonso Sanchez, havendo já várias propostas de leitura crítica, tratar-se-á de discutir algumas delas, denunciando a sua escassa ou nula plausibilidade, para, seguidamente, propor uma correcção que, por sua vez, poderá vir a ser aceite ou rejeitada pela crítica: assim se progride na busca da chamada lição originária, de modo a conseguir uma aproximação

à vontade expressiva do autor. No caso de Johan Soarez Coelho, para o qual não existe ainda uma edição individual que abranja todos os géneros por ele cultivados, o ponto de partida para esta nota emendatória foi um estimulante estudo de Ângela Correia (2010), no qual a restituição do v. 30 goza de especial relevo.

Invertendo a cronologia dos autores, começarei pelo texto do poeta mais recente, o bastardo predilecto de el-rei D. Denis.

1. “*e erto seja na forca*”

Não é esta a primeira ocasião¹ em que afronto as dificuldades ecdótico-interpretativas que a leitura da cantiga de D. Afonso Sanchez *Conhocedes a donzela* (B 415 / V26) põe aos editores² do divertido jogo etimológico composto pelo filho bastardo de D. Denis para escarnecer da *donzela* que, tendo sido “conhecida” como *Dona Biringela*, passa a ser chamada *Dona Maria* (ou *Charia?*)³, depois de casar, e vai mudando de nomes (*Dona Ousenda*, *Dona Gondrode*, *Dona Gontinha*) de acordo com o seu estado civil e as suas prestações sexuais.

A correcção que hoje me proponho defender incide sobre o verso 19, cujo segmento inicial *eardo*, na lição de B, *cerdo*, na de V, sugeriu já várias leituras, que a seguir reproduzo em contexto, todas, a meu ver, insatisfatórias:

1 O primeiro contributo, uma comunicação apresentada ao colóquio *Anthroponymie et Imaginaire dans l'Europe Médiévale* (Paris 20-21 mars 1997), cujas actas não foram publicadas, tem o título “Noms parlants dans la poésie lyrique galégo-portugaise”. O segundo, publicado nos *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso* (2006: I, 657-671), faz parte das “Correcções ao texto de três cantigas d'escarnh'e mal dizer: *fiz arento - podros ode - poyar*” (2006b [§ XXI]).

2 Braga 1878: 5-6, nº 26; Paxeco/Machado 1949-1964: II, 227-228, nº [358]; Lapa: 108, nº 63; Arbor 2001: 220-221, nº 10; Lopes 2002: 468-469, nº 402; Longo 2002: 124-125, nº X. Ao editar a cantiga, na XV das suas *Glosas Marginais*, C. Michaëlis baseava-se apenas no testemunho de V, cuja lição lhe pareceu bastante corrompida, pelo que preferiu renunciar a restituir o texto dos vv. 18-20 (Michaëlis 1905: 707-708).

3 A alternativa (*Charia*), à qual voltarei a referir-me adiante, é defendida, com argumentos de natureza paleográfica e linguística, por M. Arbor (2001: 226 e 229-230).

BRAGA 26

Pero se tem por fremosa
 mays que se ela pode,
 pede pola virgem gloriosa
 hum homem a que acode
de certo se ja na forca
 estando cerrou-lhe a boca
 e chamou-lhe dona Gondrode

LAPA 63

Pero se ten por fremosa
 mais que s'ela, por Deus, pode,
 pola Virgen gloriosa,
 un ome que fede a bode
e cedo seja na forca,
 estand' a cerrar-lhe a boca,
 chamou-lhe Dona Gondrode.

LOPES 403

Pero se tem por fremosa
 mais que s'ela, por Deus, pode,
 pola Virgem gloriosa,
 um homem que por defrode
e ardom seja na forca,
 estand' a cerrar-lhe a lorca,
 chamou-lhe Dona Gondrode.

MACHADO [358]

Pero se tem por fremosa
 mays que s ela poder pode,
 pola Virgem gloriosa,
 huum homem que oo De[mo] pode
e ardo seia, na forca
 estand agarrou lh a lo[r]ca
 e chamou lhe dona Gondrode

ARBOR 10

Pero se ten por fremosa
 máis que s'ela, por Deus, pode,
 pola Virgen gloriosa,
 uu home que-ode,
e cedo seja na forca, (?)
 estando, cerroulh'a boca: (?)
 chamoulhe dona Gondrode.

LONGO X

Pero se tem por fremosa
 mays que s'ela, po[r] Deus, pode:
 pola Virgem gloriosa,
 hum homem qu'[a]o de[m]o [ac]ode,
[de] certo seja, na forca
 estando cerrou lh'a boca
 e chamou-lhe Dona Gondrode.

Partindo das lições dos códices para os versos 18-19

B 415, fl. 92r b *hũu homẽ q podeo ode eardo seia na forca*⁴
 V [26], fl. 7v *hũu homẽ q podeo ode cerdo seia na forca*

podemos notar, no estabelecimento crítico do verso em apreço, três opções editoriais: Braga e Longo baseiam as suas leituras apenas no testemunho de V, enquanto B está na base das leituras de Machado e G. Videira Lopes; Lapa, por sua

⁴ Em B, existe um traço colocciano entre *ode* e *eardo* a separar os versos 18 e 19.

vez, parece ter utilizado segmentos textuais transmitidos pelos dois testemunhos (o *e* da lição *eardo* de *B* + *cerdo* de *V*, que o editor interpreta como corruptela de “cedo”). De qualquer modo, todos os editores, com excepção de Machado (que, como sabemos, faz uma transcrição semi-crítica / semi-diplomática do texto transmitido pelo códice *B*), consideraram errónea a lição do testemunho que seguiam, intervindo de maneira mais ou menos ousada, mais ou menos razoável, de modo a sanar a anomalia produzida na transmissão da mensagem. Como atrás sugeri, nenhuma das soluções encontradas até agora me parece convincente.

Rejeitando a leitura de Teófilo Braga (parcialmente seguida por N. Longo), que interpretou *cerdo* como segundo elemento, corrompido por uma grafia errónea de *t* em vez de *d*, da locução adverbial “de certo” e viu na lição manuscrita *seia* duas palavras, “se” e “já”, propondo uma leitura ininteligível, façamos uma breve reflexão sobre as outras soluções ecdóticas. Coerente com a maldição expressa nos versos 11-12 da estrofe anterior (“un que ma morte prenda / e o demo cedo tome”⁵), o enunciado optativo resultante da leitura de Lapa, “e cedo seja na forca”, parece ser, à primeira vista, apesar da pouco provável repetição do advérbio *cedo*, aquele que mais convém ao sentido da estrofe. Pelo contrário, nem a leitura de E. Paxeco e J. P. Machado, nem a de G. Videira Lopes, ambas baseadas no cancionero *B*, garantem ao verso uma inteligibilidade aceitável. Com efeito, ainda que fosse possível documentar um adjectivo verbal *ardo* com o significado de ‘queimado’, como vem registado no “Glossário” da edição Machado⁶, que ligação lógica podemos descobrir entre o suplício da *forca* e o verbo “arder”? Quanto à leitura proposta por G. Videira Lopes, afigura-se insustentável por duas razões: por um lado, assenta na existência (não documentada) de um lexema, “ardom”, cujo hipotético significado de ‘ardiloso’ não me parece ter qualquer espécie de pertinência dentro do contexto e, por outro lado, ao ser associado a outro inexistente adjectivo, “defrode”, que a editora leu (inventou) no verso anterior, mostra a exígua plausibilidade da leitura conjectural proposta pela editora para os versos 18-19, “hum homem que por defrode / e ardom seja na forca”⁷.

5 Ver texto completo, na leitura de Lapa com correcções minhas para os vv. 18-19, em anexo.

6 Paxeco/Machado 1949-1969: VIII (Glossário), 143: “Ardo. adj. Queimado. O m. q. *arço*”.

7 Para a restituição crítica (conjectural) do v. 18, “un ome que podros ode”, ver o meu estudo “Correcções ao texto” (2006b: 661-668 [§ XXI: 431-437]).

Creio que uma ponderada avaliação comparativa das duas lições manuscritas (*eardo B cerdo V*) – única solução possível numa edição de tipo lachmaniano – indica que na génese do erro primário, provavelmente já existente no antecedente comum dos dois apógrafos quinhentistas, devia estar um vocábulo raro, não pertencente ao léxico das cantigas e, portanto, não reconhecível por quem o transcrevia. Essa lição originária seria, a meu ver, o lexema *erto* que, por uma banal troca entre *t* e *d*⁸, teria originado a corruptela *erdo*, a qual, por sua vez, estará na origem das inovações adjacentes que hoje verificamos nos testemunhos conservados: em *V*, o grafema *e*, que representa a copulativa, foi confundido com um *c*, isto é, um possível nexa **erdo* foi transformado em *cerdo*; em *B*, o mesmo hipotético nexa, pela fácil confusão entre a letra *a* e a letra *e*, aparece transformado em *eardo*.

Significa isto que uma emenda mínima da lição dos manuscritos permite ler: “e erto seja na forca”, ou seja, ‘e oxalá seja erguido na forca e aí fique suspenso, teso’: uma leitura, não só coerente com a maldição expressa no v. 12, mas também linguisticamente admissível, uma vez que o vocábulo *erto*, que, em relação ao léxico dos trovadores e mesmo em relação aos vocabulários do galego-português por mim consultados, poderá ser considerado um *hapax*, está, no entanto, atestado no galego actual⁹ e no italiano, no catalão *ert* e no castelhano *yerto*.

O *Diccionario crítico etimológico* de Corominas/Pascual, *s.v. erguir* (1980-1991: II, 655-656) fornece bastante informação sobre o lema *yerto* e as suas variantes nas outras línguas ibéricas e não ibéricas, entre as quais regista, precisamente, *erto*, com a informação de que este adjetivo se mantém no galego actual, mas não no português, onde foi substituído por *hirto*, vocábulo que também pertence ao *corpus* lexical das cantigas, pois é usado por Afonso X, nas *Cantigas de Santa Maria*¹⁰. Corominas explica todas estas formas a partir de uma base

8 Monaci (1875a: XXVI) regista vários erros de *V* resultantes da troca de *d* por *t* (*predo* por *perto*, *muydo* por *muyto*, *melder* por *mester*, *planedas* por *planetas*, etc.).

9 No *Diccionario enciclopédico gallego-castellano* de E. Rodríguez González (1958-1961: II, 229), para o lexema *erto*, é dado o seguinte *interpretamentum*: “adj. Yerto, tieso, inmóvil, rívido. Aplícase a la persona que ha quedado sin movimiento por el excesivo frío, y a los *cadáveres* y otras cosas.” (realce meu).

10 Cantiga n.º 339, v. 42 (Corominas/Pascual 1980-1991: II, 655-656, *s.v. erguir*). Ver também Lorenzo (1977: 1340, s. v. *Yrto*), onde se registam duas abonações tiradas da *Traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*, às quais poderemos acrescentar o passo correspondente da *Crónica Geral de Espanha de 1344* (Cintra 1951-1990: IV, 186, linha 21).

etimológica *ERCTUS, forma contraída de ERECTUS, participío do verbo ERIGERE¹¹. Pela queda normal do segundo fonema do grupo -RCT-, *ERCTU- > erto, enquanto do participío clássico ERECTU- provém *ereito*¹².

Não surpreenderá que nenhum dos dicionários e vocabulários consultados ateste a existência do adjectivo *erto* no *corpus* lexical trovadoresco, visto ele ser usado apenas, de acordo com a documentação de que disponho, pelo poeta D. Afonso Sanchez na cantiga *Conhocedes a donzela*, na qual, aliás, deixou outras provas da sua extraordinária competência linguística, a começar pelos nomes dados à protagonista do engenhoso “jogo onomástico”. Como atrás disse, tive ocasião, há mais de quinze anos, de dedicar à questão da etimologia e do valor semântico de cada um desses cinco nomes um estudo que não chegou a ser publicado¹³, no qual não só apontava para a origem germânica e o significado dos nomes *Beringela*, *Ousenda*, *Gondrode* e *Gontinha*, todos aparentados por um elemento comum, a ideia de “combate”¹⁴ (no contexto, obviamente, “combate sexual”, sugerido pela situação), mas afrontava igualmente a questão da “consciência etimológica” do trovador. Dizia eu então:

Se os nomes próprios utilizados fossem todos de origem latina ou hebraica, não seria arriscado supor da parte do poeta (que era filho de rei) uma certa familiaridade com a sua etimologia. No ambiente cultural em que foi educado, estudava-se o latim e a retórica, liam-se e escutavam-se os textos da Bíblia e dos Padres da Igreja, não se podia ignorar Isidoro de Sevilha, nem Rabano Mauro.

Mas os nomes que sustentam o jogo onomástico do texto, com excepção apenas de um, são todos antropónimos germânicos. Ora, que um trovador português dos séculos XIII-XIV pudesse ter consciência da origem destes nomes parece uma hipótese um tanto imaginosa. E, no entanto, temos de reconhecer que, na intenção expressiva do poeta Afonso Sanchez, os nomes dados à protagonista

11 Corominas pensa que, dado o carácter anómalo da conjugação clássica do verbo ERIGERE, existiriam já, no latim vulgar, as formas contraídas *ERGERE e *ERCTUS, as quais estão na base de *erger* e *erto*, respectivamente.

12 A evolução ERECTU- > *ereito* é um dos exemplos do êxito normal do grupo latino -CT- apresentados por J. J. Nunes no *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa* (1945: 129). Também J. P. Machado (1967: II, 906) regista o adjectivo *ereito*.

13 Cf. nota 1.

14 *Beringela* < BER ‘urso’ + GER ‘lança’; *Ousenda* < HALTHUS ‘combate’ + SUNT ‘poderoso’; *Gondrode* < *GUNTHIS ‘batalha’ + HROTHS ‘glória’; *Gontinha* < *GUNTHIS + sufixo -INHA, literalmente ‘pequena batalha’ ou ‘batalhazinha’.

tinham um sentido. Diria até que a constatação feita nos versos 4-5, “Vedes camanha perfia / e cousa tan desguisada” atestam uma tradição em que os nomes de pessoa tinham um sentido, alusivo ou etimológico, ou ambas as coisas. Não seria, então, possível supor, da parte do trovador e do seu público, uma consciência linguística difusa, constituída a partir de uma tradição que associava os antropónimos germânicos à ideia de guerra, ou então a uma família que teria no seu seio membros femininos com esses nomes, cujo comportamento não seria irrepreensível?¹⁵

Depois do Colóquio em que apresentei esta comunicação, foram publicadas duas edições críticas do “cancioneirinho” transmitido sob o nome do “filho d’el rey Don Denis de Portugal”, nas quais, naturalmente, a questão da *interpretatio nominis* foi também discutida, e, se a edição de Nicoletta Longo nada acrescentou à minha explicação (2002: 128), a de Mariña Arbor Aldea traz uma proposta de leitura do nome dado à *donzela* “des que ora foi casada”, *Charia* (Arbor 2001: 226 e 228-229; e não *Maria*, como tinha sido lido até então), inteiramente nova, embora baseada na lição dos dois manuscritos relatores. Ora esta leitura, que, por motivos de ordem paleográfica, me suscitou alguma circunspeção (2007b: 31 [§ XXI: 431-432, XXIII: 493-494]), possibilitaria, não só uma interpretação mais coerente da cadeia de apelativos insultuosos e cómico-burlescos que vão sendo aplicados à protagonista, mas também uma avaliação ainda mais enaltecadora da competência linguística de Afonso Sanchez, uma vez que, segundo M. Arbor Aldea, *Charia* é nome próprio de origem árabe com o significado de “prostituta” (Arbor 2001: 228).

Estas considerações, que talvez possam parecer desviantes, enquadram-se, todavia, no desígnio inicial desta nota: a correcção, mediante a restituição de um *hapax* lexical, *erto*, de uma lição textual corrompida, para a qual a leitura de Lapa, até hoje aparentemente a mais aceitável, constitui, a meu ver, uma solução *facilior*, pouco adequada ao estilo do poeta.

15 Cito em Português, embora a comunicação tenha sido apresentada em Francês.

2. “*enfintos son vãos*”

Transmitida apenas pelo *Cancioneiro da Vaticana*¹⁶, a cantiga de D. Johan Soarez Coelho *Martin Alvelo* (V[1025]) suscita, naturalmente, os problemas de edição inerentes a um texto cuja transmissão está confiada a um *codex unicus*. Feita a decifração do manuscrito, ao encontrar-se perante um segmento textual ininteligível, o editor crítico terá de recorrer ao seu *ingenium* a fim de tentar uma leitura que devolva ao texto um sentido compreensível, com a intenção de o aproximar o mais possível da lição do original. Apoiando-se no conteúdo e no contexto paleográfico e métrico, proporá então uma correcção conjectural, que pressupõe a identificação do erro, uma explicação para a sua génese e a justificação da emenda proposta. São estas as operações que me proponho efectuar, a fim de restituir a um dos versos da cantiga *Martin Alvelo* (v. 30) a forma que me parece mais próxima da originária. E, como outros editores tiveram esse propósito antes de mim, começarei por uma breve revisão das soluções propostas.

Depois de ter sido publicada na edição diplomática do *Cancioneiro* por E. Monaci (1875a: 354-355, nº 1025), a cantiga foi “restituída” criticamente por T. Braga (1878: 194-195, nº 1025) com base, não no manuscrito, mas no “texto diplomático de Halle”, tendo, em 1965, uma leitura verdadeiramente crítica devida ao cuidado filológico de M. Rodrigues Lapa (363-364, nº 239), à qual, recentemente, Ângela Correia trouxe algumas modificações tendentes a melhorar o texto crítico e a rever a sua interpretação à luz do contexto histórico em que se moveu o personagem visado pela sátira de D. Johan Soarez Coelho (2010)¹⁷.

Como já atrás observei, entre as alterações à leitura de Lapa propostas por Ângela Correia¹⁸, sobressai, pelo espaço dedicado à sua justificação, a emenda ao v. 30, que no manuscrito se apresenta sob a forma *e fisus sou mã9* – uma lição que todos os editores (críticos ou pseudo críticos), consideraram errónea e tentaram corrigir mediante intervenções mais ou menos legítimas:

16 A ausência em *B*, onde ao texto *Martin Alvelo* caberia o nº [1416], deve-se a uma vasta lacuna causada por uma mutilação do códice, à qual tive já ocasião de me referir por várias vezes, a última das quais no ensaio “Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades” (2007c [§ XXIV]).

17 O texto completo da cantiga, na edição crítica de Â. Correia, é transcrito em anexo.

18 As correcções incidem sobre o texto dos versos 11, 19, 21, 23, 28, 30, 33, 36 e 37: considero particularmente acertadas as propostas de Â. Correia para os versos 11, 19 e 33, e discordo da alteração introduzida nos versos 36-37, nos quais a Autora, ao conservar a lição *saca* do v. 36 e ao substituir a preposição inicial do v. 37 (*de* em vez de *a*), oblitera o valor formular da expressão “quen s’ata / a esta barata” (“quem recorre a este expediente”), usada também por D. Denis na cantiga *Ou é Melion Garcia queixoso* (Lapa: 146, nº 88).

BRAGA	“e sinus saimãos”
MACHADO ¹⁹	“enfisus sen mãos”
LAPA	“e fiquem os sãos” ²⁰
LOPES ²¹	“e filh’os soumãos”
CORREIA	“filhos son irmãos”

Na avaliação destas leituras interpretativas, ao considerar desprovidas de qualquer sentido, tanto a fantasiosa reconstrução de T. Braga, como a leitura tendencialmente conservadora de Machado, creio também que nenhuma das restantes propostas ecdóticas responde a duas exigências fundamentais da crítica textual: o respeito pelo manuscrito e a coerência semântica relativamente ao contexto, quer imediato (a estrofe a que o verso pertence), quer global (o próprio tema da cantiga). Do ponto de vista estritamente paleográfico, a solução proposta por G. Videira Lopes (“e filh’os soumãos”) afigurar-se-ia a mais económica, visto implicar apenas uma intervenção mínima na lição *fsus*, que a Autora, influenciada por Lapa, lê “filh’os”. Mas que significa o vocábulo “soumãos”, resultante da junção de dois nexos gráficos que o manuscrito apresenta separados, *sou mã9*, e que a própria Autora regista no “Glossário” com um ponto de interrogação? Tratando-se de um lexema não documentado nos vocabulários do galego-português, a plausibilidade da leitura de G. Videira Lopes revela-se *ipso facto* bastante escassa. Quanto às duas propostas de Lapa (a do texto editado e a alternativa, sugerida no aparato), a quantidade de correcções necessárias para obter um verso inteligível denuncia a exígua probabilidade de tal verso corresponder ao original.

No conjunto das soluções elencadas, a proposta restaurativa de Ângela Correia, “filhos son irmãos”, parece a mais interessante (o que não significa que seja satisfatória), quer pela “sofisticação” hermenêutica, quer pelo intuito de estabelecer um texto coerente a partir do contexto histórico. Se bem entendi a sua explicação, “filhos son irmãos” referir-se-ia, no texto, aos cabelos brancos e, no contexto, aos filhos de Pedr’Eanes Alvelo, entre os quais figura o escarnecido Martin Alvelo da cantiga. Isto é: num primeiro nível de significação, o sujeito

19 Paxeco/Machado 1949-1964: VII, 123-124, nº [1670]: reconheço a minha incapacidade para entender a interpretação proposta, com dúvidas, pelo Autor no “Glossário”, 1949-1964: VIII, 300: “Enfisus, s. Figas? Fiskas?”.

20 Em nota, Lapa sugere: “ainda poderia ler-se: e filh’os non sãos”.

21 Lopes 2002: 251-252, nº 203.

lírico, dirigindo-se ao visado, aconselhá-lo-ia a arrancar os cabelos brancos (*Messa os cãos*), porque os que viessem a nascer seriam igualmente brancos (“filhos son irmãos”), e num segundo nível, o poeta Johan Soarez Coelho insinuaria que o filho de Pedr’Eanes Alvelo, Martin Alvelo, seria igual ao filho de Joan Peres de Vasconcelos, o qual, de acordo com o relato transmitido pelos *Livros de Linhagens*, passou à história como exemplo de cobardia²². Ora, em meu entender, se o contexto histórico pode ajudar a tomar decisões no estabelecimento crítico do texto, serão, antes de mais, a paleografia e o contexto semântico a guiar o *iudicium* do editor, quando este se encontra perante um segmento textual incompreensível. No caso vertente, devemos reconhecer que, perante o erro evidente do testemunho único, o procedimento emendatório de Ângela Correia segue a metodologia certa: partindo de uma hipotética lição do antecedente, formula uma conjectura sobre a gênese do erro cometido pelo copista e justifica a emenda a propor. Mas, desviada, talvez, pela sua interpretação histórica do texto, a editora foi levada a conjecturar uma pouco provável lição original “filh9 sôir mãos”, propondo uma explicação paleográfica engenhosa, mas pouco convincente, para gênese da corruptela “*e fisus sou mãos*” (Correia 2010: 569).

Uma restituição crítica aceitável parece, no entanto, relativamente fácil, bastando para isso atender ao contexto imediato constituído pelos versos anteriores, concretamente aqueles em que o poeta aponta para a inutilidade de pintar o cabelo, rematando com a maliciosa interrogação retórica dos versos 27-28 que concluem a segunda cōbla: “e que val a *enfinta* / u non á foder?” É, exactamente, o lexema *enfinta* a justificar a minha leitura conjectural do v. 30: “*enfintos* son vãos”. Ligando o substantivo *enfinta* ‘disfarce’ [dos cabelos brancos, por meio da *tinta*] a **enfintos* [cabelos brancos] ‘fingidos, isto é, pintados’ e a forma verbal *val* ao adjectivo **vãos*, a congruência semântica entre o fim da segunda estrofe e o início da terceira torna-se, para mim, evidente:

22 Confesso a minha dúvida quanto à utilidade da interpretação histórica para a restauração crítica do verso em apreço, embora reconheça que as informações reunidas e avaliadas por Â. Correia (2010: 567-569) contribuem substancialmente para o enquadramento do personagem satirizado e podem ajudar no entendimento de alguns elementos derrisórios que, a meu ver, não foram ainda cabalmente esclarecidos, a começar pela forma de tratamento (tu) utilizada pelo sujeito ao dirigir-se a Martin Alvelo.

ca essa tinta
mal pinta:
e que val a enfinta
u non á foder?

Messa os cães:
enfintos son vãos
e non ch' é mester
panos louçãos

Parafraseando: “pois essa tinta tinge mal; e para que serve o disfarce, quando não há relações sexuais? Arranca os cabelos brancos, pois não adianta pintá-los e não há necessidade de panos bonitos”.

Não parece difícil restituir criticamente a lição originária: para ler *enfintos*, bastará juntar o grafema inicial *e* ao incompreensível *fisus*, admitido os seguintes erros de cópia: a banal eliminação do sinal de nasalidade sobre os grafemas *e* e *i*; a confusão entre *t* e *s* alto; o desenvolvimento do sinal tironiano -9 em -*us* (em vez de -*os*); quanto aos erros *sou* por *son* e *mãos* por *vãos*, trata-se, no primeiro caso, da frequente confusão entre *n* e *u*, e, no segundo, da troca de um grafema com duas pernas (*u / v*) por um com três (*m*).

Do ponto de vista linguístico, o lexema **enfinto* também não oferece dificuldades: trata-se de um adjectivo, cuja explicação etimológica se encontra no participio do verbo *INFINGERE* (**INFINCTUS* por *INFICTUS*; Lorenzo 1977: II, 537-538), do qual deriva também o substantivo *enfinta*, que, como vimos, aparece igualmente na cantiga. À mesma família semântica pertence o verbo *enfinger-se*, com a variante *enfingir-se*, vocábulo que encontramos com frequência nas cantigas de amigo em que a protagonista, segura de nunca ter feito *bem* ao amigo, declara que não se importa por ele *s'enfinger / fazer enfinta* dela (“gabar-se, fingindo que ela corresponde ao seu amor”)²³.

Enfintos son vãos... Quem não recordará uma das últimas cenas do filme *Morte em Veneza* (adaptado do romance homónimo de Thomas Mann), em que o velho compositor Gustav von Aschenbach, enamorado do adolescente Tadzio,

23 Ver, como exemplo paradigmático, a cantiga de D. Denis, *Vós que vos en vossos cantares meu* (*Ind*: 25, 138), vv. 3, 6, 8, 12, 14, 18 e 20.

agoniza no Lido, elegantemente vestido de *panos louçãos*, enquanto dos cabelos lhe escorre pelo rosto, misturada com gotas de suor, *a tinta* com que pretendera *encobrir anos*? Abstraindo de qualquer comparação entre a delicadeza da linguagem fílmica de Luchino Visconti e a aspereza verbal de Johan Soarez Coelho, será lícito reconhecer que, embora o texto *Martin Alvelo* não seja, formalmente, um *descordo*, o seu núcleo temático é, tal como o de *Morte em Veneza* um “desacordo”.

TEXTOS

*Conhocedes a donzela (Ind: 9, 2)*²⁴

- I Conhocedes a donzela
 por que trobei, que avia
 nome Dona Beringela?:
 Vedes camanha porfia
 e cousa tan desguisada:
 des que ora foi casada,
 chaman-lhe Dona Maria.²⁵
- II D'al and'ora mais nojado,
 se Deus me de mal defenda:
 estand'ora asegurado
 un, que maa morte prenda
 e o Demo cedo tome,
 quis-la chamar per seu nome
 e chamou-lhe Dona Ousenda.
- III Pero se tem por fremosa
 mais que s'ela, por Deus, pode,
 pola Virgen gloriosa,

24 Como já foi dito (na nota 4), o texto aqui transcrito é o da edição de Lapa, com as alterações assinaladas nas notas *infra*.

25 *Charia* em *Arbor Aldea* (2001: 228; Gonçalves 2007b: 31 [§ XXIII: 493-494]).

un ome que podros ode²⁶
 e erto seja na forca²⁷
 estand'a cerrar-lh'a boca
 chamou-lhe Dona Gondrode.

IV E par Deus, o poderoso,
 que fez esta senhor minha,
 d'al and'ora mais nojoso:
 do demo dũa menina,
 que aquel omen de Çamora,
 u lhe quis chamar senhora,
 chamou-lhe Dona Gontinha.

Martin Alvelo (Ind: 79, 35)²⁸

I Martin Alvelo,
 desse teu cabelo
 3 ti falarei ja:
 cata capelo
 que ponhas sobr'elo,
 6 ca mui mester ch'á;
 ca o topete
 pois mete
 9 cãos mais de sete,
 e mais u mais á
 muitos que vejo
 12 sobejo
 e que grand'entejo
 14 en toda molher ál!

26 Leitura minha (Lapa: 63, v. 18: “un ome que fede a bode”).

27 Leitura minha (Lapa: 63, v. 19: “e cedo seja na forca”).

28 O texto aqui transcrito é o da edição de Â. Correia, com as alterações referidas nas notas *infra*.

II E das trincheiras
 e das transmoleiras
17 ti quero dizer:
 vejo-ch'as veiras
 e non ás carreiras
20 polas defender;
 ca a velhice,
 pois crece,
23 sol non quer sandice,
 al é de fazer:
 ca essa tinta
26 mal pinta
 e que val a enfinta
28 u non á foder?

III Messa os caos
 enfintos son vãos²⁹
31 e non ch'é mester
 panos louçãos:
 abr'i d'eles mão,
34 ca toda molher
 o tempo cata
36 quen s'ata³⁰
 a esta barata
 que t'ora disser:
39 d'encobrir anos
 con panos
 aquestes enganos
42 per ren nonos quer.

29 Leitura minha (Correia: “filhos son irmãos”).

30 Como explico na nota 17, discordo da leitura proposta por Ângela Correia para os vv. 36-37, pelo que prefiro a leitura de Lapa.

XXX

Trovadores ‘menores’ no *Cancioneiro da Ajuda*

2016

1.

Em 1994, data da publicação da edição fac-similada do *Cancioneiro da Ajuda*, no elegante texto de “apresentação do cimélio”, o Professor José V. de Pina Martins, referindo-se aos problemas que o estudo do códice ainda levanta, declarou: “É óbvio que nem para todos os problemas há uma solução e não poucas perguntas estão destinadas a ficar para sempre sem uma resposta satisfatória” (1994: [25]). Dez anos depois, este colóquio proporciona a ocasião natural para a enunciação de problemas e formulação de perguntas. Problemas e perguntas não novos, mas que precisam de ser repostos de vez em quando, esperando que do esforço de clarificação de quem os expõe e do debate a que submete a sua exposição saia alguma luz.

Ao tomar neste momento a palavra, tenho todavia consciência de não pertencer ao círculo dos “íntimos” do *Cancioneiro da Ajuda*, tendo-o frequentado raramente e sempre com reverência temerosa. Mais familiarizada com os chamados “apógrafos italianos”¹, sobre eles tenho reflectido com alguma demora e, ao convocar o cancionero ajudense para o inserir nessa reflexão, foi sempre como estudiosa do outro ramo da tradição manuscrita, isto é, do ramo designado como sub-arquétipo α , do qual derivam os cancioneros *B* e *V*. Só agora, por me sentir obrigada a tentar entender um pouco melhor aquilo que outros, antes de mim, já perceberam ou problematizaram com indiscutível competência (refiro-me, em especial, e por ordem cronológica, a Carolina Michaëlis de Vasconcelos – a grande figura tutelar desta reunião –, a Giuseppe Tavani, a Maria Ana Ramos e a António Resende de Oliveira), decidi interrogar o *Cancioneiro da Ajuda* com a atenção voltada, não apenas para os textos, mas também para a materialidade do testemunho. Devo confessar que o meu estudo foi um ansioso,

1 *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*: Cod. 10991 da Bibl. Nacional de Lisboa (sigla *B*); *Cancioneiro Português da Vaticana*: Cod. Vat. Lat. 4803 da Bibl. Apostolica Vaticana (sigla *V*).

por vezes desesperado, vaivém entre o fac-símile do manuscrito, a edição crítica de Carolina Michaëlis e as publicações dos três estudiosos que acabo de citar.

2.

Feita esta premissa, passo ao tema da minha comunicação: “Trovadores ‘menores’ no *Cancioneiro da Ajuda*”.

Começarei por dizer que os trovadores ‘menores’ de que vou ocupar-me não são aqueles cuja qualidade estética reputo inferior à de outros considerados ‘maiores’: a nível artístico, eles podem alinhar com os maiores, quer pela substância, quer pela técnica compositiva das suas cantigas, e um deles, ao qual mais adiante dedicarei atenção particular, destaca-se do grupo por ser autor de um breve ciclo cuja originalidade não pode passar despercebida. Também não são menores a nível social: num cancionero aristocrático como é o *Cancioneiro da Ajuda*, não se espera encontrar poetas pertencentes a uma classe não alta. A designação ‘menores’ refere-se apenas à consistência quantitativa do *corpus*. E porque o campo de observação será um cancionero que transmite quase só cantigas de amor (do Professor Tavani esperamos a resposta à pergunta “Só cantigas d’amor?”; 2004b), os trovadores ‘menores’ em apreço serão afinal aqueles que têm poucas cantigas de amor, ainda que, por serem também autores de cantigas de outros géneros (de amigo ou de escárnio e mal dizer), possam pertencer ao grupo dos ‘maiores’.

Excluídos assim os critérios estético e social, e limitado o campo de pesquisa, convirá precisar melhor qual é afinal o número de textos aqui considerado limite para classificar um trovador como ‘menor’, sendo óbvio que o critério é essencialmente operatório. Considerarei ‘menores’ os trovadores do *Cancioneiro da Ajuda* cujo pecúlio não ultrapassa as quatro cantigas, isto é, aqueles que ocupam apenas um fólio do *Cancioneiro* e aos quais originariamente não teria sido reservado maior espaço.

É claro que este critério que, à primeira vista, poderia permitir um rápido levantamento dos trovadores ‘menores’ suscita logo problemas que têm a ver com a materialidade do códice, concretamente, com os acidentes físicos a que esteve sujeito até apresentar o estado em que hoje o vemos. De facto, se antes e depois do fólio onde se encontra um autor com poucos textos não existe qualquer vestígio de lacuna física e se nos cancioneros quinhentistas ele tem o mesmo reduzido número de cantigas de amor, não temos qualquer dúvida de que estamos perante um trovador ‘menor’ (é o caso de Pero Gomez Barroso, com duas cantigas no

caderno IX, fl. 59 rº e vº). Mas se, antes ou depois do nosso autor, se presumir a falta de um fólio, teremos de guiar-nos pelo confronto com as partes análogas dos apógrafos italianos para conjecturar se o breve ciclo do poeta em análise estará completo ou não. O caso de Johan Vasquiz de Talaveyra, com quatro cantigas no caderno X, fl. 66 rº e vº, ilustra a primeira hipótese: após este fólio, deve faltar um, cujo conteúdo não  possível conjecturar, mas não  provável que nele estivessem mais textos de Johan Vasquiz de Talaveyra, uma vez que *B* e *V* transmitem o mesmo número. Ele é, portanto, um trovador ‘menor’. Pelo contrário, Men Rodriguiz Tenoyro, apesar de ter apenas dois textos em *A* (caderno X, fl. 61 rº), não pode ser considerado ‘menor’, visto que, faltando ¢ primeira cantiga (*A* 226, *Senhor fmosa, creede per mi*) os dois primeiros versos, devemos supor que num fólio precedente (hoje desaparecido) estaria, não são o início desta cantiga, mas também as outras quatro que estão em *BIV*: de Men Rodriguiz Tenoyro poderiam estar, portanto, em *A* seis textos, no total. Os casos mais complicados, porém, ocorrem quando o confronto com os outros testemunhos da tradição cancioneresca revela divergências quanto ¢ consistência do *corpus* e a configuração do caderno em que se encontra o trovador ‘menor’ não permite eleger, com segurança, o testemunho de *A* (caso de Ayras Carpancho e de Nuno Rodriguez de Canderey, no caderno III, sobre os quais me proponho reflectir mais adiante), ou quando o confronto com os cancioneiros quinhentistas se torna difícil, como acontece com os menores que, em *B* e *V*, aparecem visivelmente deslocados ( o caso de Pedr’Eanes Solaz e Fernan Padron, que em *A* comparecem no caderno XIII e em *BIV* estão no sector *amigo*), ou quando esse confronto é mesmo impossível, como no caso dos menores annimos do caderno XII (um caderno exclusivamente de annimos, cuja constituição também analisarei mais adiante).

3.

Com o critério atrás estabelecido e, tendo no horizonte os problemas que acabo de referir, a lista dos ‘menores’ de *A* aqui considerados será a seguinte:

Anónimo 1	2 cantigas (<i>A</i> 62 e 63)	caderno III, fl. 15rº
Ayras Carpancho	4 cantigas (<i>A</i> 64, 65, 66, 67)	caderno III, fl. 16rº e vº *
Nuno Rodriguez de Canderey	2 cantigas (<i>A</i> 68 e 69)	caderno III, fl. 17rº *
Johan Nunez Camanez	3 cantigas (<i>A</i> 111, 112, 113)	caderno V, fl. 29rº e vº *
Anónimo 2	1 cantiga (<i>A</i> 185)	caderno VIII, fl. 47rº
Pero Gomez Barroso	2 cantigas (<i>A</i> 222 e 223)	caderno IX, fl. 59rº e vº

Afonso Lopes de Bayan	2 cantigas (A 224 e 225)	caderno IX, fl. 60rº
Estevan Fayán	2 cantigas (A 240 e <i>incip</i> 241)	caderno X, fl. 65rº
Johan Vasquiz de Talaveyra	4 cantigas (A 242, 243, 244, 245)	caderno X, fl. 66rº e vº
Bonifacio de Genua	2 cantigas (A 265 e 266)	caderno XI, fl. 73rº e vº
Anónimo 4	1 cantiga (A 277)	caderno XII, fl. 77vº
Anónimo 5	3 cantigas (A 278, 279, 280)	caderno XII, fl. 78rº e vº
Pedr'Eanes Solaz	4 cantigas (A 281, 282, 283, 284)	caderno XIII, fl. 79rº e vº
Fernan Padron	3 cantigas (A 285, 286, 287)	caderno XIII, fl. 80rº e vº

* = achado em Évora

Elaborada esta lista, o objectivo da minha comunicação deveria ser a análise da colocação dos trovadores ‘menores’ no *Cancioneiro* – um livro que imaginamos organizado de acordo com um projecto que, na arrumação dos autores, parece atender, não só à sua cronologia, nacionalidade e ambiente social, mas também à distinção entre ‘maiores’ (autores com muitos textos) e ‘menores’ (autores com poucos textos) –, mas, como se verá, esse propósito só parcialmente foi cumprido.

4.

Sensível à presumível distinção entre ‘maiores’ e ‘menores’ operada pelo organizador do *Cancioneiro da Ajuda*, M. Ana Ramos, numa importante comunicação apresentada ao X Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Ramos 2005a)², definiu já o caderno III (onde se encontram os textos de três ‘menores’) como uma “micro-antologia com ciclos breves inserida no conjunto do *Cancioneiro*”, constituindo uma unidade fascicular “irregular”, não apenas por ser menor que os primitivos cadernos anteriores, que, em seu entender, terão sido quínios (Ramos 1986b: 171-172; 2005a), mas, precisamente, por conter poetas com escasso número de textos, depois dos compactos conjuntos copiados nos cadernos I e II.

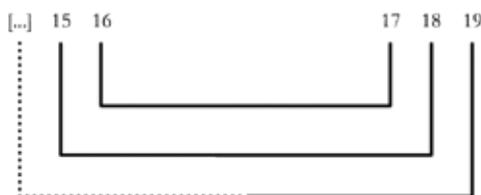
Deixando de lado a questão de saber se os dois actuais primeiros cadernos teriam sido originariamente quínios, ou se, como pensou C. Michaëlis e a mim parece mais provável, terão sido quaternos como a maioria, e entre um e o outro

2 Aproveito a ocasião para agradecer à Autora o ter-me permitido ler esse estudo antes da sua publicação.

terá desaparecido um caderno inteiro (CA: I, 66)³, vejamos a composição do caderno que recolhe os primeiros ‘menores’ de *A*.

No estado em que o podemos ver, depois do último restauro do códice⁴, o caderno III apresenta-se como um terno ao qual falta o fólío inicial

[estrutura actual]



Mas os ff. 16 e 17 (provenientes de Évora), que actualmente estão unidos formando o bifólío central, exactamente como apareciam no esquema de C. Michaëlis (CA: II, 147), estavam separados quando o códice foi fac-similado em 1994 (Cda 1994: [68]). Ora, como observou, recentemente, M. Ana Ramos, se as dimensões actuais dos dois fólíolos e a concordância carne / carne autorizam a união das duas meias-folhas, a verdade é que, por um lado, “é bastante insólito um bifólío, desunido ao meio, ceder-nos, de modo quase intacto, a sobrevivência das suas duas partes” (Ramos 2004: 29) e, por outro lado, acrescento eu, verificamos que de outros fólíolos com miniaturas achados em Évora, soltos, os homólogos desapareceram (cf. fl. 4, caderno I; fl. 29, caderno V; fl. 36, caderno VI). É, portanto, admissível que o mesmo tenha acontecido aos homólogos dos ff. 16 e 17. Evidentemente, não havendo textos “lacunares”⁵,

3 É claro que a conjectura sobre a perda de um caderno entre o I e o II baseia-se no confronto com o cancionero *B*: do confronto resulta, de facto, que entre o último autor do caderno I (Johan Soarez Somesso, incompleto) e o primeiro do caderno II (Pay Soarez de Taveyrós, acéfalo), *B* transmite, não só os textos ou versos que faltam ao pecúlio dos referidos autores, mas ainda outros catorze textos, dos quais apenas três (*B* 142 a 145) suscitam dúvidas quanto à possibilidade de estarem em *A*, sendo, pelo contrário, admissível a inclusão de Nun'Eanes Cerzeo, se aceitarmos a cronologia proposta por Souto Cabo em “Achegas documentais sobre Nun'Eanes Cerzeo” (1994).

4 Sobre o último restauro do *Cancioneiro*, ver o artigo de Aires A. do Nascimento, “O restauro do *Cancioneiro da Ajuda*” (2004).

5 Uso a designação adoptada por M. Ana Ramos em “O Cancioneiro ideal de D. Carolina”, onde estabelece a distinção entre textos “lacunares” e textos “ausentes” (2004: 26).

nem fólhos com rebarbas antigas, não é materialmente possível provar a perda desses homólogos, devendo, portanto, a conjectura sobre o seu desaparecimento partir do confronto com o testemunho de *B* relativo aos autores copiados nesta zona de *A*. Assim, vendo que no fl.15 temos um breve ciclo de dois textos (*A* 62 e 63) que *B* transmite como se fossem os últimos de Martin Soarez, mas que em *A* são dados a um poeta diferente (um “menor” que designamos por Anónimo 1⁶), no fl. 16 estão quatro textos que *B* atribui a Ayras Carpancho, no fl. 17 dois textos de atribuição problemática, mas provavelmente pertencentes a Nuno Rodriguez de Canderey, e nos ff. 18-19 uma parte da produção de Nuno Fernandez Torneol, cujo ciclo termina no caderno seguinte, teremos de nos interrogar sobre o conteúdo dos fólhos hipoteticamente desaparecidos. A interrogação envolve directamente dois dos ‘menores’, Ayras Carpancho e Nuno Rodriguez de Canderey, para os quais o testemunho de *B* quanto à consistência do *corpus* diverge do testemunho de *A*.

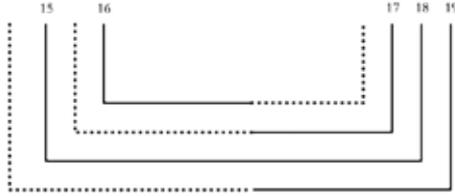
Começo por

AYRAS CARPANCHO

O seu ‘cancioneirinho’ é constituído, em *A*, por quatro cantigas de amor, às quais, porém, *B* acrescenta outro texto (*B* 175) antes do primeiro de *A*. A cantiga acrescentada por *B* estaria também em *A*? Teoricamente, se admitirmos que antes do fl. 16 (onde se encontram as quatro cantigas de Ayras Carpancho) possa ter desaparecido um fólho (homólogo do actual 17), nele poderia estar esse texto:

6 Os dois textos copiados no primeiro fólho do actual caderno III (*A* 62, *Pois non ei de dona lvira* e *A* 63, *Nunca tan coitad’ ome por moller*), em *B* (nº 173 e 174) são atribuídos *ex silentio* a Martin Soarez, mas a presença de miniatura antes de *A* 62 indica claramente que estamos perante um autor diferente do anterior, que designo por “Anónimo 1”, como Oliveira (1994).

[hipótese a]



Mas a presença de iluminura antes de *A* 64 indica claramente que, se o texto hoje ausente esteve nesta zona do cancionero ajudense, deveria andar atribuído a um autor diferente de Ayras Carpancho. Ora, a referência nessa cantiga à presença da *senhor* “en cas dona Costança” parece contrariar essa hipotética divergência atributiva. De facto, ao traçar recentemente a biografia do trovador apoiada em bases documentais até então desconhecidas, J. A. Souto Cabo propôs a identificação dessa “dona Costança” com Dona Constança Martins, mulher de Múnio Fernandez de Rodeiro, pertencente a uma linhagem, a dos Rodeiro, com ligações ao meio cultural em que se moveu Ayras Carpancho (Souto 2004: 477-478). Teremos então de pensar que a cantiga acrescentada por *B*, apesar de pertencer a este trovador, não teria sido copiada em *A*, tendo entrado na tradição cancioneresca depois da confecção do códice ajudense (Minervini 1974: 26), e que o fólio desaparecido antes do fl.16 estaria em branco? Ou que, em vez de ser a primeira, a cantiga ausente teria sido a última do ciclo de Ayras Carpancho em *A*, tendo sido depois deslocada para o início no antecedente do qual deriva *B*? Mas se era a última, por que motivo não foi copiada no espaço que ficou em branco na coluna *d* do verso do fl. 16?

NUNO RODRIGUEZ DE CANDAREY

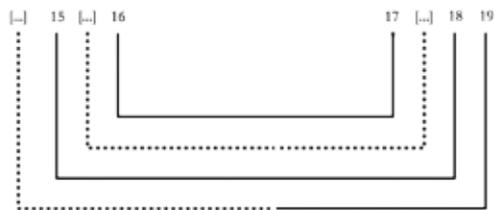
A discussão destas hipóteses envolve também a situação do trovador ‘menor’ que se segue a Ayras Carpancho, autor das cantigas nº 68 e 69 copiadas no fl.

7 Confesso a minha dificuldade em aceitar a existência de fólios totalmente vazios no manuscrito da Ajuda. Considero, por outro lado, pouco convincente a suposição de A. Resende de Oliveira segundo a qual o fólio desaparecido antes do fl. 16 poderia estar em branco devido a uma decisão do compilador, que teria deixado em suspenso a transcrição da cantiga ausente, por ela ter apenas duas estrofes (Oliveira 1994: 143).

17. Ora, sobre a autoria destes dois textos, o testemunho dos dois relatores (*A* e *B*) não é concorde: *A* 68, *En gran coita vivo, senhor* corresponde a *B* 182[bis], terceira de um conjunto de três cantigas que *B* atribui a Nuno Rodriguez de Canderey, enquanto o texto *A* 69, *Nostro Senhor en que vos mereci*, que em *A* é transmitido como pertencente ao mesmo autor (visto que os dois textos estão escritos na mesma face do fl. 17) é dado em *B* a um autor diferente, Nuno Porco. Carolina Michaëlis resolveu esta divergência atribuindo os dois textos a Nuno Rodriguez de Canderey e, como a mais recente ponderação dos dados do problema por A. Resende de Oliveira (1988: 709-714 e 740-741; 1994: 68-70) confirma, substancialmente, a conjectura de C. Michaëlis, parece razoável atribuir as duas cantigas do fl. 17 a Nuno Rodriguez de Canderey.

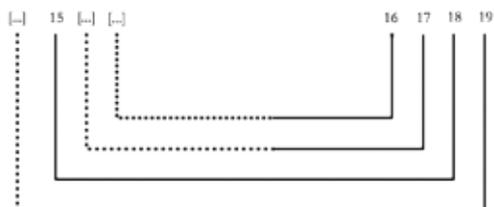
Mas os dois textos que *B* transmite antes de *En gran coita vivo, senhor* e são dados a Nuno Rodriguez de Canderey, se foram também copiados no *Cancioneiro da Ajuda* (poderiam ocupar o fólho hipoteticamente desaparecido antes do fl. 17: cf. hipótese a), andariam atribuídos a um autor diferente de Nuno Rodriguez de Canderey, como deduzimos da presença da miniatura antes de *A* 68.

A verdade, porém, é que, como as hipóteses sobre a composição primitiva do caderno III, teoricamente podem ser várias, desde a que idealizou C. Michaëlis (*CA*: II, 147)⁸:



8 Com esta hipótese, os ff. 16 e 17 seriam contíguos e solidários, isto é, teriam constituído o quarto bifólio do caderno, tendo-se perdido inteiramente o terceiro.

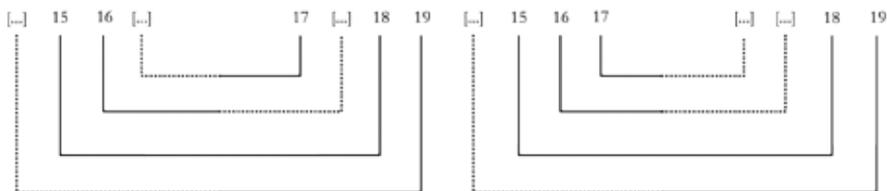
ou a que é proposta no esquema da Edição fac-similada (*CdA*: [68])⁹:



até outras que ainda não vi aventadas¹⁰:

[hipótese b]

[hipótese c¹¹]



e a posição dos fólhos hipoteticamente desaparecidos vai variando, as conjecturas sobre os textos que eles poderiam conter também se modificam: o que me leva a considerar pouco satisfatórios os resultados desta reflexão sobre a consistência do *corpus* dos dois ‘menores’ Ayra Carpancho e Nuno Rodriguez de Canderey recolhido em *A* e, concomitantemente, sobre a primitiva estrutura do caderno III. De facto, para mim não é ainda claro se este caderno – diferente dos circundantes pelas características do conteúdo (concentração de ciclos breves, dois dos quais incompletos relativamente à tradição posterior e, no caso de Nuno

9 Com esta hipótese, os ff. 16 e 17 seriam contíguos e teriam desaparecido os seus homólogos.

10 Provavelmente por contrariarem a lei de Gregory – pêlo com pêlo, carne com carne – (como aconteceria nas hipóteses a e b); mas convirá ter presente que esta regra nem sempre se verifica na estrutura de *A*.

11 Com esta hipótese, teríamos uma situação semelhante à do esquema da Edição fac-similada, alterando-se apenas a posição dos ff. 16 e 17

Rodriguez de Canderey , com atribuição controversa¹²) e por certas singularidades paleográficas, como o uso de seqüências de siglas na abreviação dos refrães em *A* 64, 66 e 67 de Ayras Carpancho e *A* 71, 72 e 75 de Nuno Fernandez Torneol¹³ e a própria marcação do refrão, visivelmente irregular, em *A* 66 e 67 – terá sido originariamente um terno ou um quaterno; se terá, realmente, sido projectado como um caderno para trovadores ‘menores’, como sugere M. Ana Ramos, mas que, afinal, acolhe também um ‘maior’, Nuno Fernandez Torneol, autor de doze cantigas¹⁴, das quais a última e quase toda a penúltima tiveram de ser copiadas no caderno seguinte; ou se a colocação de três ‘menores’ neste caderno terá sido ditada por outro critério.

JOHAN NUNEZ CAMANEZ

A colocação de Johan Nunez Camanez no caderno V, entre dois ‘maiores’, Pero Garcia Burgalez e Fernan Garcia Esgaravunha parece-me curiosa. O fl. 29, em que foram copiadas as suas três cantigas (*A* 111, 112 e 113) pertencia ao bifólio central, mas estava solto quando foi achado em Évora e o seu homólogo (que deveria conter o início do ‘cancioneirinho’ de Fernan Garcia Esgaravunha, com a respectiva miniatura) perdeu-se¹⁵.

Ora, que motivo teria levado o organizador de *A* a colocar, quase como separador, um ‘menor’ entre os dois ‘maiores’ copiados no caderno V? Estaremos perante um procedimento deliberado de arrumação dos ‘menores’? ou a inclusão de Johan Nunez Camanez neste lugar do caderno dever-se-á simplesmente à proveniência e natureza dos materiais que confluíram nesta zona do *Cancioneiro*? A única conjectura que me parece possível é que os conjuntos de Ayras Carpancho, Nuno Rodriguez de Canderey, Nuno Fernandez Torneol, Pero Garcia Burgalês constituíssem um bloco composto por rolos de diferente qualidade¹⁶,

12 Elementos postos em relevo por M. Ana Ramos (2005a).

13 A prática da abreviação do refrão por siglas verifica-se também nos cadernos VIII (*A* 168 de Roy Paez de Ribela), XII (*A* 279 do Anónimo 5) e XIII (*A* 283 e 284 de Pedr'Eanes Solaz, *A* 287 de Fernan Padron e *A* 291 de Pero da Ponte) e também no fl. 46, provavelmente único sobrevivente de um caderno perdido entre os actuais VI e VII (cantigas nº 182 e 184, atribuídas conjecturalmente a Johan Perez d'Avoyon).

14 *B* oferece mais uma cantiga depois da última de *A*.

15 O esquema do caderno que vem no volume de *Estudos* da Edição fac-similada não pode estar certo, porque o fólio perdido devia originariamente preceder o fólio 30, que começa com a cantiga de Fernan Garcia Esgaravunha *A* 114, à qual faltam os primeiros versos.

16 Numa exaustiva análise da “mise en texte” do ciclo de Pero Garcia Burgalês, M. Ana Ramos (2005a), evidenciou a heterogeneidade do material que serviu de base à cópia.

o qual foi copiado nos cadernos III e IV (contíguos), concluindo-se a cópia do último trovador desse bloco (Pero Garcia Burgalês) nos três primeiros fólios do caderno V, e que outro bloco, do qual fariam parte os conjuntos (porventura mais organizados e provenientes de outro ambiente) de Fernan Garcia Esgaravunha, Roy Queymado, Vasco Gil, Johan Perez d’Avoyñ e Johan Soarez Coelho, começasse na segunda parte do caderno V, prolongando-se pelos subsequentes VI e VII¹⁷: o ‘menor’ Johan Nunez Camanez deveria fazer parte do primeiro bloco, maioritariamente galego, ao qual teria sido agregado o castelhano Pero Garcia Burgalez. Uma última observação: na parte final do acervo deste originalíssimo trovador, faltam quatro cantigas que estão em *B*, e a sua ausência em *A* não pode ser atribuída a um acidente material. Não estariam na fonte utilizada pelo compilador do cancionero ajudense? ou fariam parte do conjunto e teriam sido deliberadamente excluídas? Note-se que dessas quatro cantigas só *B* 220 é uma cantiga de amor ‘ortodoxa’. Quanto a *B* 221 e *B* 223, são sirventeses contra Deus em que, talvez ao abrigo da tradição do pranto à morte da amada, o poeta profere uma série de blasfêmias e imprecções sacrílegas, proclama um pormenorizado anti-credo, convida todos os ouvintes à impiedade. E *B* 222, com o seu enigmático refrão “porque se foi a Rainha franca” (ou “porque se foi a Rainh’ a França”; *CA*: I, 806) configura-se como uma paródia da cantiga de amor, se não uma originalíssima cantiga de escárnio. Apesar de não saber se este dado concreto tem alguma relação com a colocação do ‘menor’ Johan Nunez Camanez, aqui fica recordado, para que outros possam dar um passo em frente.

ANÓNIMO 2

Pertenceria o “Anónimo 2”, que encontramos no fólio inicial do caderno VIII com uma única cantiga (*A* 185, *Poys m’èn tal coyta ten amor*), ao bloco dos trovadores maioritariamente português que vai de Fernan Garcia Esgaravunha a Johan Soarez Coelho e que talvez também incluísse Rodrigu’Eanes Redondo¹⁸? Se tivesse pertencido ao mesmo grupo, poderíamos pensar que, tal como Johan Nunez Camanez, também este ‘menor’ estabeleceria a ponte de passagem para

17 Se, entre o caderno VI e o VII, se perdeu um caderno inteiro, como conjecturou C. Michaëlis, deste bloco faria também parte Gonçal’Eanes do Vinhal.

18 Rodrigu’Eanes Redondo é o autor que em *B* se segue a Johan Soarez Coelho e as suas quatro cantigas de amor caberiam perfeitamente num fólio (aquele que provavelmente falta no fim do caderno VII): note-se que, embora *B* transmita seis textos (*B* 331 a 336) sob o nome de “Rodrigue Anes Redôdo”, o nº 332 é uma cantiga de amigo e o nº 335 é um duplo, mais completo, de *B* 331.

outro bloco que me parece diferente quanto à proveniência dos autores: efectivamente, ao “Anónimo 2” seguem-se, nos ff. 48r a 50v^o, Roy Paez de Ribela e, nos ff. 51v^o a 54r, Johan Lopez d’Ulhoa, ambos galegos. Mas, naturalmente, esta conjectura precisa de ser conjugada com outra, atinente à possibilidade de identificar este autor. Embora esse seja o tema de outra comunicação programada para este Colóquio, abordarei também eu essa questão, ao falar de dois ‘menores’ anónimos – este de que estou a ocupar-me e o chamado “Anónimo 5” – sobre os quais julgo poder trazer alguma achega merecedora de discussão.

Para o “Anónimo 2”, Oliveira propôs já o nome de Estevan Travanca (Oliveira 1994: 70-72; Lanciani/Tavani 1993: s.v., 250), baseando-se em três dados: 1) a sua colocação no sector *amigo* dos cancioneiros *B* e *V* (perto dos autores que rodeiam o Anónimo em *A*); 2) os dados biográficos (autor português do terceiro quartel do séc. XIII); 3) o estilo da cantiga de amor *A* 185 (uma vistosa coincidência lexical entre a apóstrofe usada nesse texto e um dos versos da cantiga de amigo de Estevan Travanca, *Amigas, quando se quitou*¹⁹). Ora, o raciocínio que levou Oliveira a escolher Estevan Travanca para dar um nome ao Anónimo 2, excluindo, por causa de dúvidas quanto à cronologia, o outro Estevan – Estevan Reymondo – que, todavia, “ocupa na segunda secção precisamente o lugar pertencente ao Anónimo do *CA* na primeira”, leva-me a supor que, em vez de Estevan Travanca, o Anónimo 2 possa ser Estevan Reymondo. De facto, admitindo que este trovador seja o nobre Estevan Reymondo de Portocarreiro (como Oliveira propôs com sólidos fundamentos; 1994: 334-335), a sua naturalidade, cronologia, condição social e parentesco com o trovador Johan Perez d’Avoyñ justificariam plenamente a sua localização nesta zona do *Cancioneiro da Ajuda*. E, se aos dados codicológicos e históricos associarmos elementos textuais, observaremos também coincidências, talvez mais significativas porque concernem à forma métrica, entre a cantiga de amor do Anónimo e a cantiga de amigo de Estevan Reymondo, *Amigo, se ben ajades*²⁰:

19 *B* 723 / *V* 324 = Nunes *amigo*: 158, 143-145. Nesta cantiga, a protagonista, referindo-se ao amigo, declara nos vv. 13-14: “Chamava-m’el lume dos seus / olhos e seu ben e seu mal”, usando a apóstrofe “meu lum’e meu ben” que o sujeito da cantiga de amor *A* 185 emprega, ao dirigir-se à *senhor*. Convém, no entanto, notar que se trata de uma apóstrofe usada por muitos outros trovadores (Johan Soarez Coelho, Anónimo 3, Pay Gomez Charinho, Pero Garcia Burgalês, Fernan Fernandez Cogominho, etc.).

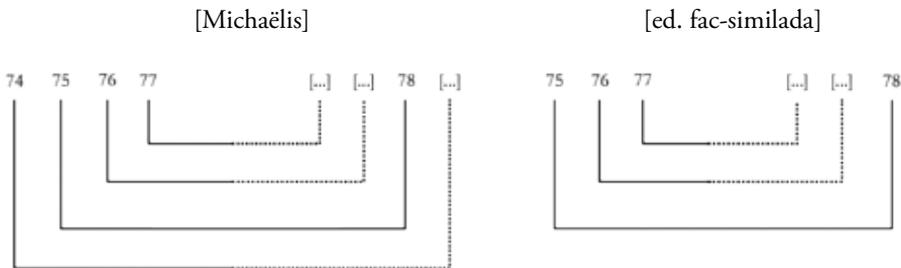
20 *B* 693 / *V* 294 = Nunes *amigo*: 125, 114-115.

Anónimo 2	<i>amor Rep 42: 16</i>	Estevan Reimondo	<i>amigo Rep 42: 23</i>
	a a B B B		a a B B B
	8 8 8 8 8		7' 7' 7' 7' 7'
	4x 2 + 3		4x 2 + 3
	ref. : v. 3 = v. 1		ref. : v. 3 = v. 1

Lembro que os refrães de 3 versos em que o último é idêntico ao primeiro não são comuns e que das cantigas deste tipo registadas na lista elaborada por Â. Correia na sua tese de mestrado (1992: 63-65, Anexo “Repertório: Lista por tipos”), só a cantiga de amor do Anónimo 2 e a cantiga de amigo de Estevan Reymondo têm a mesma fórmula estrófica e métrico-rimática.

ANÓNIMO 5

O ‘menor’ anónimo de que vou agora ocupar-me encontra-se no caderno XII, um caderno problemático que C. Michaëlis descreveu como um quaterno constituído por um bifólio interno e três fólios soltos, aos quais faltam os homólogos, mas que, no esquema da Edição fac-similada, aparece como um terno, uma vez que o fólio 74 (solto) foi considerado pertencente ao caderno anterior:



As mais recentes observações acerca da situação codicológica nesta zona (Ramos 2004: 28; Nascimento 2004) levam a supor que o primitivo caderno XII terá sido, realmente, um terno, mas que o fl. 74 não pertenceria ao caderno XI, devendo, antes, ser o resíduo de um caderno perdido entre os actuais XI e XII²¹.

21 Teremos então de supor a existência de uma vasta lacuna entre os actuais cadernos XI e XII, que o confronto com os cancioneiros *B* e *V* não revela.

Como se sabe, quando D. Carolina viu o códice em 1877 e 1890, o actual fl. 74 encontrava-se no início do códice, servindo de “custode do volume”, tendo sido, posteriormente, reintegrado a seguir ao fl. 73. Dada a continuidade dos textos copiados nos ff. 74, 75 e 76, a hipótese de que estes três fólhos pertencessem ao mesmo caderno pareceu a C. Michaëlis a mais económica. Mas a contiguidade manter-se-ia, se o fl. 74 fosse o último de um caderno perdido que tivesse precedido o actual caderno XII.

De qualquer modo, estamos perante um conjunto de autores anónimos, já que os textos escritos nos ff. 74, 75 e 76, no fl. 77 e no fl. 78 são exclusivos de *A*. O primeiro destes autores sem nome, para o qual Oliveira propôs a identificação com Vasco Perez Pardal (Oliveira 1994: 60-63) não é um ‘menor’. São ‘menores’ o “Anónimo 4” e o “Anónimo 5”, cujos textos ocupam, respectivamente, os ff. 77 e 78. O Anónimo 4, que, segundo Oliveira, poderá ser Afons’ Eanes do Coton²², tem apenas uma cantiga, aparentemente incompleta, mas não banal, por virtude da sua estrutura dialogada e da acumulação de artifícios retóricos. Ao Anónimo 5, para o qual Oliveira não propôs qualquer nome, cabem três textos, cuja originalidade não pode deixar de suscitar o interesse pela identificação do seu autor: uma tentativa que me levou a deixar de lado as notas recolhidas para o estudo da colocação dos outros ‘menores’ com nome, conservados em cadernos anteriores (Pero Gomez Barroso e Afonso Lopez de Bayan, Estevan Fayán e Johan Vasquíz de Talaveyra, Bonifacio de Genua), ou posteriores a este (Pedr’Eanes Solaz e Fernan Padron) e a fixar a atenção na sequência dos Anónimos.

É claro que qualquer conjectura sobre a colocação dos ‘menores’ desta zona do *Cancioneiro* esbarra contra dois obstáculos de monta: a anonímia, por um lado, e as incertezas quanto à constituição originária do caderno XII, por outro. Qual seria, de facto, o conteúdo dos fólhos desaparecidos, isto é, dos homólogos dos ff. 76 e 77, que D. Carolina diz terem-se conservado presos “pelas rebarbas das folhas cortadas” (*CA*: II, 149)? Se não estavam em branco²³, talvez contivessem mais um ou mesmo dois autores de quem a tradição cancioneresca

22 “Na verdade, se a sequência dos autores da parte final deste cancionero [*A*] era igual à verificada na secção seguinte, dois desses anónimos são seguramente Vasco Perez Pardal e Afonso Anes do Coton.” (Oliveira 1994: 62).

23 M. Ana Ramos supõe que estes fólhos tivessem sido deixados em branco, talvez à espera de mais textos que completassem o acervo dos poetas copiados (informação proveniente da leitura de uma sua descrição dos cadernos de *A* gentilmente facultada pela Autora).

não conservou a memória. E que nacionalidade teriam esses presuntos trovadores ausentes? A sequência dos autores na zona anterior ao caderno XII parece apontar para um bloco de poetas ligados à corte de Castela que, começando com Men Rodriguiz Tenoyro no caderno X, se prolongaria até Bonifacio de Genua no caderno XI.

Quanto ao “Anónimo 5”, a probabilidade de estarmos perante um trovador pertencente à aristocracia portuguesa natural de Santarém ou aí residente é a primeira ideia que se colhe da leitura das três cantigas (A 278-280), cuja ligação semântica surge vistosamente marcada pela recorrência dos topónimos *Santaren* (nas três cantigas), *Alfanxe* e *Seserigo* (em A 278 e 279)²⁴. C. Michaëlis comentou estes textos com alguma demora e, ao sugerir uma lista de nomes possíveis para a inspiradora das três curiosas cantigas, entre os quais cita o de dona Eixamea Esteves, filha de Estevan Soares de Alfange, casada com o irmão de D. Johan Perez d’Avoyrn, lançou a pergunta “Quem nos diz que o nosso Desconhecido V não será esse mesmo D. Estêvão de Aboim?” (CA: II, 448).

Ninguém, que eu saiba, retomou a interrogação deixada pela sábia editora do *Cancioneiro da Ajuda*. E, no entanto, Estevan Perez de Aboim é personagem bem conhecido e, pela circunstância de ter casado com uma dama de *Alfanxe* (topónimo citado no refrão de duas das cantigas do “Anónimo 5”), bem poderia ser o inventor da enigmática declaração “Al é Alfanx’ e al Seserigo”. E, se fosse ele, deveríamos reconhecer que as suas três cantigas suplantam em originalidade as que a tradição conserva do mais famoso irmão, Johan Perez d’Avoyrn.

Quanto à incerta proposta de J. P. Machado (“Ayras Perez Vuytoron?”), 1987: III, 91, s. v. “Alfange”), provavelmente baseada na cronologia e na colocação do trovador no sector *escarnho* dos apógrafos italianos²⁵, nas referências a Santarém encontráveis em três das suas poesias e sobretudo no facto de Ayras Perez Vuytoron, de quem se conservam catorze notáveis cantigas escarninhas, não figurar entre os cantores do amor, parece ter passado despercebida.

24 C. Michaëlis viu em *Sentirigo* também um nome geográfico e, associando-o a *Seserigo*, identificou os dois lugares com duas “graciosas aldeias suburbanas” localizadas junto à margem do Tejo (CA: II, 447). Sobre os topónimos *Seserigo* e *Alfanxe* não faltam atestações (veja-se Beirante 1980: “Índice toponímico”, s. v. *Alfange*, 292 e *Seserigo*, 303, com remissão para *Ribeira de Santarém*, 300); mas *Sentirigo* deverá ser nome de santo, Santo Erico, como explica Paxeco/Machado (1949-1964: VIII, 465-466).

25 Neste sector, Ayras Perez Vuytoron encontra-se precedido por Afonso Lopez de Bayan e Men Rodriguiz Tenoyro e seguido por Johan Garcia de Guillhade, Fernan Velho, Vasco Perez Pardal.

Também eu não vou retomar estas propostas, apesar de as considerar não desprovidas de interesse. A pista que vou seguir, decorrente, aliás, de informações fornecidas por C. Michaëlis a propósito de outro trovador do *Cancioneiro da Ajuda* (Martim Soarez) (CA: II, 334 e n. 4), leva-me a um *trovador* cujo nome não vem nos *Cancioneiros*, mas sobre o qual existem várias referências documentais.

Analisando os nomes dos trovadores citados nos *Livros de Linhagens*²⁶ e reflectindo sobre os dados que C. Michaëlis e Oliveira fornecem nas fichas biográficas dos trovadores, julgo possível propor aqui outro nome para o anónimo cantor da “mais fremosa de quantas son / en Sanctaren” (CA: I, nº 279, *Pero que eu vejo aqui trovadores*, vv. 7-8), reconhecendo nele um membro da pequena nobreza, cujas raízes deverão estar em Santarém e cujo nome figura nos três *Livros de Linhagens* sempre com o título de *trovador* (Piel/Mattoso 1980a: 1 AS 11, 39; 1980b: 17 E 8, 188; Mattoso 1980: 30 G 4, I, 335) e do mesmo modo no *Livro dos Bens de D. Joan de Portel* (Azevedo/Freire 2003: 81, doc. nº CXI) e em outros documentos respeitantes à família do mordomo-mor de Afonso III, ao município de Santarém ou a actos que envolvem o próprio personagem²⁷. Sem abandonar o tom dubitativo da proposta de C. Michaëlis, pergunto eu agora: Quem nos diz que o nosso “Anónimo 5” não será Johan Martinz *trovador*, filho do trovador Martim Soarez?

Sobre este filho do trovador de Riba de Lima, sobre a sua carreira na política local de Santarém, de simples “vicinus Sanctarenensis” (1269) a aguazil da mesma cidade (1288 e 1294) até chegar à categoria de “cavaleiro” (1303), as copiosas informações de Pedro d’Azevedo foram já utilizadas, tanto por C. Michaëlis como por Oliveira, para traçar o perfil biográfico de Martim Soarez. Mas a hipótese de o filho, mencionado com o título de *trovador*, ter imitado o pai na arte de trovar tem sido afastada pelo motivo óbvio de que o seu nome não aparece nos *Cancioneiros*. E a explicação para o nome “Johan Martinz *trovador*” avançada por P. d’Azevedo – “recebeu talvez por herança paterna o título

26 C. Michaëlis (CA: II, 250-251) apresenta uma lista dos nobres que aparecem no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* com o título de *trovador* ou expressões qualificativas que indicam essa categoria. São eles: Johan Soarez de Pávia, Fernan Garcia Esgaravunha, Vasco Fernandez Praga [=VaFdzSend], Johan Soarez [= Johan Soarez Somesso], Johan Martinz, Johan de Gaya e Estevan Annes de Valadares.

27 Azevedo 1898: docs. II e III, VII, XI e XII, pp. 125-128, 130-131 e 134-136 e lista dos alvazis (124); Azevedo 1918: docs. Nº I, II, III, IV, VII, IX, XII e XVI, pp. 246-252, 257-259, 262-263 e 269-270.

de trovador” (Azevedo 1898: 116) – pareceu a Carolina Michaëlis (e a todos os estudiosos que se referiram ao filho de Martin Soarez) “procedente”, até porque, como frisa D. Carolina, “nos cadastros da nobreza empregam-se, com relação a fidalgos que realmente poetaram, fórmulas diversas e muito mais explícitas [...] ou pelo menos o nome acompanhado do artigo definido *o trovador*” (CA: II, 334 e nota 4).

Ora, vivendo Johan Martinz em Santarém, pertencendo ao círculo dos “clientes” de D. Johan Perez d’Avoyrn, em cuja órbita gravitavam outros poetas²⁸, e sendo conhecido como “Johan Martinz *trovador*”, não parece despropositado pensar que também ele tivesse sido poeta e que cantigas suas possam estar no *Cancioneiro da Ajuda*. E se ele tivesse composto apenas cantigas de amor²⁹ ou apenas estas tivessem sido trasladadas para uma colectânea trovadoresca – não tendo sido, por qualquer acidente, copiadas no antecedente do qual derivam *B e V* –, o seu nome não poderia aparecer nas outras secções dos Cancioneiros, mas o não aparecimento não invalida a possibilidade de ter sido ele o autor das três cantigas anónimas.

Evidentemente, não sou eu tão presunçosa que julgue propor aqui uma identificação do “Anónimo 5” capaz de suscitar concordância por parte dos que me lerem. Pelo contrário, penso que a suposição de Pedro d’Azevedo (Johan Martinz aparece nos documentos com o nome de *Johan Martinz trovador*, não por ter sido, de facto, trovador, mas “talvez” por ser filho do poeta Martin Soarez) merecerá mais imediato acolhimento do que a minha hipótese (Johan Martinz terá sido trovador como o pai e poderá ser o “Anónimo 5” do *Cancioneiro da Ajuda*) e, por isso, terei de expor brevemente as ponderações que a questão me exigiu.

É um facto que, nos documentos publicados por P. d’Azevedo, o nome do filho de Martin Soarez aparece sempre sob a forma *Johan Martinz trovador* ou, em latim, *Johannes Martini trovador* (com variantes que registo na nota de

28 Além de D. Johan Soarez Coelho, seu primo direito, aparecem nomeados no *Livro de Bens de João de Portel*: o Conde D. Gonçalo Garcia, Roy Martinz do Casal, Fernan Fernandez Cogominho, Johan Lobeyra, D. Afonso Lopez [de Bayan], Pero Mafaldo (será o poeta?), Men Rodriguez [de Briteyros].

29 Não seria o único poeta dos Cancioneiros de quem a tradição apenas transmite cantigas de amor: também de Johan Soarez Somesso, Nuno Rodriguez de Canderey e Bonifacio de Genua apenas temos cantigas de amor.

rodapé³⁰) e do mesmo modo nos Livros de Linhagens medievais (Piel/Mattoso 1980a: 1 AS 11, 39; 1980b: 17 E 8, 188; Mattoso 1980: 30 G 4, I, 335), onde é referido a propósito do casamento com Constança Lourenço, filha de Lourenço Soares Freire. Esta constância parece significar que “trobador” fizesse parte do nome do filho de Martin Soares: *Joan Martinz* [patronímico] *Trobador* [apelido proveniente do “sobrenome” outrora dado ao pai].

Não se estranhará que Martin Soares – que “trobou melhor ca todolus que trobaron” (Bertolucci 1963: 51) e que, na sua terra [*ali*, isto é, em Riba de Lima], “foi julgado antr’ os outros trobadores” – fosse designado *Martin Suariz trobador* em vários documentos lavrados em Santarém³¹. Mas o epíteto *trobador* (denotativo de actividade literária) teria passado a nome de família?

Note-se que a forma por que o nome de Johan Martinz aparece na carta de venda de 1269 (doc. I de P. d’Azevedo 1898), *Johannes Martinj uicinus Sanctarenensis trobador*, já levou C. Michaëlis a observar que aqui *trobador* “pode significar alcunha, mas também exercicio de profissão” (CA: II, 334, nota 4). De facto, esta fórmula de identificação sugere duas considerações: a) por um lado, se *trobador* fizesse parte do nome, a indicação da naturalidade talvez devesse vir no fim; b) por outro lado, parece que, com o termo *trobador*, se quis explicitar a actividade de Johan Martinz, para o distinguir de outros personagens com o mesmo nome e patronímico, contemporâneos e também eles residentes em Santarém³². Uma última observação: se, como afirma D. Carolina, para os que realmente foram trovadores, se costumava usar o título *trobador* acompanhado do artigo definido, Johan Martinz é também assim designado no *Livro do Deão* (17 E 8) – “Joan Martins, o trobador” (Piel/Mattoso 1980b: 188).

Insisto em sublinhar que a minha tentativa de resolver o problema da anómia das três interessantíssimas cantigas dedicadas a uma *fremosa* de Santarém

30 Refiro-me aos documentos publicados em Azevedo 1898 sob os números I (*Johannes Martinj uicinus Sanctarenensis trobador*) e XI (*Johã Martjnz trobador caualeyro*) e aos números I (*Johannes Martini dictus Trobador*) e IV (*Johannes Trobador*) publicado em Azevedo 1918.

31 Azevedo 1898: doc. VIII (“dona Maria mulier quondam *Martini Suerij trobador*”) e IX (“Dona Maria em outro tempo molher de *Martim Suariz trobador*”); Azevedo 1918: doc. X (“dona Maria quondam uxor *Martini Suerij dicti trobador militis*”), XI (“dona Maria Soariz molher en outro tenpo de *Martin Soariz trobador*”) e XXII (“... et omnibus aliis que fuerunt *Martini Suerii trobatoris*”).

32 Assim entendeu Â. Beirante (1980: 196) e assim pensava quem escreveu no verso do doc. nº 45 dos pergaminhos de Almoester, a seguinte nota, referida a “Johã Martinz trobador”: “*Trobador* parece ser *Trovador* e assim chamavão antigamente aos que fazião versos.” (Azevedo 1918: 270, doc. XVI).

consistiu apenas em testar a justeza da suposição de P. d’Azevedo, exprimir uma incerta reserva e avançar com uma atribuição de autoria igualmente vacilante.

A precaridade da minha conjectura sairá, aliás, reforçada, ao admitir uma conjectura alternativa, à qual, por motivos intuíveis, vou reservar menor espaço.

Disse atrás que Oliveira não propôs qualquer nome para o “Anónimo 5”. É mister agora acrescentar que também ele sugeriu dever tratar-se de um “magnate ou simples cavaleiro” que, entre o segundo e o último quartéis do século XIII, terá vivido em Santarém, no ambiente da corte régia (Oliveira 1994: 323).

Johan Martinz tem esse perfil: o facto de ter vivido até 1303 não impede que tenha composto cantigas de amor recolhidas em *A*³³.

Mas não é ele o único *sanctaranensis* (por nascimento ou residência) a ser citado com o epíteto *trobador*: num documento, igualmente publicado por P. d’Azevedo (1898: 136, doc. XII), encontro o nome de *Gonçalo Martinz dicto trobador de Sanctaren*, o qual é referido a propósito da legitimação de “Johane Anes filho de Johan Velho de Pedregaes e de Maria Perez filha de Gonçalo Martinz dicto trobador”³⁴. A carta é datada de 1310, mas sendo Gonçalo Martins avô do legitimado, a sua cronologia coaduna-se perfeitamente com a da recolha dos textos transmitidos pelo *Cancioneiro da Ajuda* e, apesar de a sua genealogia não ser ainda, que eu saiba, conhecida, não poderá dizer-se que herdou o apelido do pai.

Não será necessário dizer que também a C. Michaëlis não escapou o nome deste “trovador galego-português”. Ela não deixou de registar o seu nome no *Indice* (CA: II, 969, s.v. *Gonçalo Martinz*, com remissão para a p. 436). Mas, ao comentar o casamento do poeta Johan Velho de Pedregães com “a filha de um collega, oriundo de Santarem, ou ahi residente”, acabou por afirmar, como já fizera para Johan Martinz, que as obras dele não se conservaram.

Ora, ao contrário de D. Carolina e de Oliveira, cujas conjecturas para identificação dos Anónimos partem do pressuposto de que os seus nomes devem corresponder aos de autores com outros textos nos apógrafos italianos³⁵, a minha tentativa para identificar o “Anónimo 5” traz à colação dois “trovadores” que

33 O autor mais tardio de *A* é Pay Gomez Charinho, falecido em 1295 (Oliveira 1994: 259-262).

34 Note-se que também Martin Soarez é citado, uma vez, como “*Martini Suerij dicti trobador militi*”.

35 A única hipótese consistente de C. Michaëlis refere-se ao “Desconhecido I”, para o qual discute a possibilidade de ser Roy Gomez de Briteyros.

não têm os seus nomes nos Cancioneiros – *Johan Martinz trovador* e *Gonçalo Martinz dicto trovador* –, mas que a tradição recorda com o honroso título.

E, se um destes for o autor das três cantigas que evocam Santarém e os seus arrabaldes, sai, naturalmente, reforçada a teoria familiar, já amplamente ilustrada com os casos de D. Garcia Mendiz d’Eixo, pai de Fernan Garcia Esgaravunha e do Conde D. Gonçalo Garcia; Roy Gomez de Briteiros, pai de Men Rodriguez de Briteiros e avô de Johan Mendiz de Briteiros; Rodrigu’Eanes Redondo, pai de Fernan Rodriguez Redondo; D. Denis, pai de Afonso Sanchez e do Conde D. Pedro; Johan Lobeyra, irmão de Martin Perez Alvim; Johan Soarez Coelho, primo de D. Johan d’Avoyne, etc.³⁶: Johan Martinz é filho do trovador Martin Soarez e Gonçalo Martinz é sogro do trovador Johan Velho de Pedrogães.

36 As investigações de J. A. Souto Cabo vieram chamar a atenção para a possibilidade de o trovador “Johan Garcia sobrinho de Nun’Eanes” ser parente do trovador Nun’Eanes Cerzeo, como consta da rubrica atributiva (1994: 157-158).

Bibliografía

- Ackerlind, Sheila Rogers (1981): *The Relationship of Alfonso of Castile to Dinis of Portugal*. Yale: University. Tese de doutoramento.
- Alonso Montero, Xesús *et al.* (1983): *Homenaxe a Martín Codax*. Vigo: Colexio Universitario.
- Alvar, Carlos (1981): “Maestre Nicolás y las cantigas de escarnio galego-portuguesas”, *Revista de Literatura* 85, 133-140.
- (1986): “Las poesías de Pero Garcia d’Ambroa”, *Studi Mediolatini e Volgari* XXXII, 5-112.
- Alvar, Carlos e Vicente Beltrán (eds.) (1985): *Antología de la poesía gallego-portuguesa*. Madrid: Alhambra.
- Alvar, Carlos e José Manuel Lucía Megías (org.) (2002): *Diccionario filológico de literatura medieval española*. Madrid: Castalia.
- Alvar, Manuel (ed.) (1976): *Libro de Apolonio*. 3 vols. Valencia: Castalia.
- Álvarez, Cristina e Américo Diogo (1992): “La lyrique galégo-portugaise, l’influence provençale et le cas des pastourelles”, en Gérard Gouiran (org.), *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité. III^{ème} Congrès International de l’Association Internationale d’Etudes Occitanes. Montpellier, 20-26 septembre 1990*. Montpellier: Centre d’Etudes Occitanes, t. II, 737-751.
- Álvarez Blázquez, Xosé M.^a (1952): *Escolma da poesía galega*. 2 vols. Vigo: Galaxia.
- (1975): *Escolma da poesía medieval (1198-1354)*. Vigo: Castrelos.
- Anglade, Joseph (1919-1920): *Las Leys d’Amors: manuscrit de l’Académie des Jeux Floraux*. 4 vols. Toulouse: E. Privat.
- Anglès, Higinio (1943): *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X el Sabio*. Barcelona: Diputación Provincial.
- Antonelli, Roberto (1979): “Politica e volgare: Guglielmo IX, Enrico II, Federico II”, en *Seminario romanzo*. Roma: Bulzoni, 9-109.

- Arbor Aldea, Mariña (2001): *O Cancioneiro de don Afonso Sanchez. Edición e estudio*. Santiago de Compostela: Universidade.
- (2004): “Editar Ajuda: Principios teóricos para unha nova experiencia ecdótica”, en Brea 2004: 497-511.
- Arbor Aldea, Mariña e Carlo Pulsoni (2004): “Il *Cancioneiro da Ajuda* prima di Carolina Michaëlis (1904)”, *Critica del testo* VII/2, 721-789.
- Arias Freixedo, Xosé Bieito (1993): *Antoloxía de poesía obscena dos trovadores galego-portugueses*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- (1998a): *O Cancioneiro de Roy Fernandiz*. Santiago de Compostela: Universidade. Tese de doutoramento.
- (1998b): “Sobre o refrán da cantiga de Meendinho. Análise das varias hipóteses de lectura”, en *Actas do Congreso O Mar das Cantigas*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 5-18.
- Ariès, Philippe e George Duby (dirs.) (1990): *História da vida privada*. São Paulo: Companhia das Letras. (Orixinal: *Histoire de la vie privée*. Paris: Seuil, 1986).
- Asensio, Eugenio (1970): *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos. (1ª edición: 1957).
- Askins, Arthur L.-F. (1993a): “The *Cancioneiro da Bancroft Library* (previously, the *Cancioneiro de um Grande d’Hespanha*): a copy, ca. 1600, of the *Cancioneiro da Vaticana*”, en Aires Augusto Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro (orgs.), *Literatura medieval: actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa 1-5 outubro 1991)*. Lisboa: Cosmos, vol. I, 43-47.
- (1993b): “Cancioneiro da Bancroft Library”, en Lanciani/Tavani 1993: 118-119.
- Asperti, Stefano (1990): *Il trovatore Raimon Jordan*. Modena: Mucchi Editore.
- Avalle, D’Arco Silvio (ed.) (1960): *Peire Vidal. Poesie*. 2 vols. Milano: R. Ricciardi.
- Avesani, Rino (1972): “Appunti del Colocci sulla poesia mediolatina”, en VV. AA. 1972: 109-132.
- Azevedo, Pedro A. de (1898): “O trovador Martim Soárez e seu filho João Martinz”, *Revista Lusitana* V, 114-136.
- (1918): “O trovador Martim Soares e sua familia (Documentos)”, *Revista Lusitana* XXI, 246-279.

- Azevedo, Pedro A. de e Anselmo Braancamp Freire (eds.) (2003): *João Peres de Aboim. Livro dos Bens de D. João de Portel (Cartulario do seculo XIII)*. Lisboa: Colibri. Edición facsímile.
- Ballesteros Beretta, Antonio (1984): *Alfonso X el Sabio*. Barcelona: El Albir.
- Barbi, Michele (1915): *Studi sul canzoniere di Dante*. Firenze: Sansoni Editore.
- Barbieri, Mario (1980): “Le poesie di Roy Paez de Ribela”, *Studi Mediolatini e Volgari* XXII, 67-69.
- Bartholomaeis, Vincenzo de (1931): *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*. Roma: Tipografia del Senato.
- Bartsch, Karl (1870): *Altfranzösische Romanzen und Pastourelle*n. Leipzig: F.C.W. Vogel. (Reedición: Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967).
- Battelli, Maria Carla (1993): “Il codice Parigi, Bibl. Nat. F. Fr. 844: un canzoniere disordinato?”, en Guida/Latella 1993: I, 273-308.
- Baubeta, Patrícia Anne Obder de (1988): “Some Early English Sources of Portuguese History”, *Estudos medievais* 9, 201-209.
- Beirante, Maria Ângela V. da Rocha (1980): *Santarém Medieval*. Lisboa: Universidade Nova.
- Beltrán Pepió, Vicente (1984a): “Rondel y refram intercalar en la lírica gallego-portuguesa”, *Studi Mediolatini e Volgari* XXX, 69-90.
- (1984b): “*O vento lh’as levava*: Don Denis y la tradición lírica peninsular”, *Bulletin Hispanique* 86, 5-25.
- (1985): “Los trovadores en las cortes de Castilla y León: Bonifaci Calvo y Ayras Moniz d’Asme”, *Cultura Neolatina* XLV, 45-57.
- (1986): “Los trovadores en la corte de Castilla y León: Alfonso X, Guiraut Riquier y Pero da Ponte”, *Romania* CVII, 486-503.
- (1988): “Tipos y temas trovadorescos. I. Xemeno de Aybar”, *Zeitschrift für romanische Philologie* 104, 46-60.
- (1989a): “Tipos y temas trovadorescos. III. Pedro Amigo de Sevilha”, *Cuadernos de Filología Románica* I, 31-37.
- (1989b): “Tipos y temas trovadorescos. VI. Garcia López de Alfaro y el ciclo de las hostilidades del Norte”, *Estudios Románicos* IV, 143-148.
- (1989c): “Tipos y temas trovadorescos. II. Bonifaci Calvo y Ayras Moniz d’Asme”, *Revista de Literatura Medieval* I, 9-13.
- (1991a): “Tipos y temas trovadorescos. IV. Pero da Ponte y la rebelión de Don Lope Díaz de Haro”, en *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa: DIFEL, 15-35.

- (1991b): “Tipos y temas trovadorescos. *Leonoreta / fin roseta*, la corte poética de Alfonso XI y el origen del *Amadís*”, *Cultura Neolatina* LI, 47-64.
- (1993): “Tipos y temas trovadorescos. VIII. Datos para la biografía de Pero Mafaldo” en Aires Augusto Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro (orgs.), *Literatura medieval: actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa 1-5 outubro 1991)*. Lisboa: Cosmos, vol. IV, 345-352.
- (1995): *A cantiga de amor*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- (1997): “Pero Goterres y la retórica de la impiedad. Alfonso X, Pero Garcia Burgales, Gil Peres Conde y Vasco Gil”, en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*. Alcalá: Universidad, vol. I, 279-295.
- (1998): “Tipos y temas trovadorescos. XV. Johan Soarez Coelho y el ama de Don Denis”, *Bulletin of Hispanic Studies* 75, 13-43.
- (2000): “Tipos y temas trovadorescos. XVI. Sordel en España”, *Cultura Neolatina* LX, 341-370.
- Bembo, Pietro (1525): *Prose di M. Pietro Bembo nelle quali si ragiona della volgar lingua scritte al Cardinale de' Medici che poi è stato creato a Sommo Pontefice et detto Papa Clemente settimo divise in tre libri*. Vinegia: Giovan Tacuino.
- Bertòla, Maria (1942): *I due primi registri di prestito della Biblioteca Apostolica Vaticana, codici vaticani latini 3964, 3966*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1963): *Le Poesie di Martin Soares*. Bologna: Libreria Antiquaria Palmaverde.
- (1966): “Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi”, *Annali dell'Istituto universitario orientale, sezione romanza* 8, 14-30.
- (1972): “Note linguistiche e letterarie di Angelo Colocci in margine ai canzonieri portoghesi”, en VV. AA. 1972: 197-203.
- (1978): “II canzoniere di un trovatore: il «libro» di Guiraut Riquier”, *Medioevo romanzo* V, 216-259. (Reproducido en Bertolucci 1989: 87-124).
- (1981): “Critica testuale e antica lirica portoghese”, *Studi Mediolatini e Volgari* XXVIII, 119-131.

- (1985): “Alcuni sondaggi per l’integrazione del discorso critico su Alfonso X poeta”, in José Mondéjar Cumpián e Jesús Montoya Martínez (eds.), *Estudios alfonsíes: lexicografía, lírica, estética y política de Alfonso X el Sabio*. Granada: Universidad, 91-117. (Reedición: Bertolucci 1989: 147-168).
- (1988): “Retorica della poesia alfonsina: le figure dell’analogia”, in Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 11-30. (Reedición: Bertolucci 1989: 169-188).
- (1989): *Morfologie del testo medievale*. Bologna: Il Mulino.
- (1993a): “Alfonso X”, in Lanciani/Tavani 1993: 36-41.
- (1993b): “Motivi e registri minoritari nella lirica d’amore galego-portoghese: la cantiga «de change»”, in Mercedes Brea (coord.), *O Cantar dos Trovadores. Actas do Congreso*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 109-120.
- (1995): “Afonso X”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, vol. I, 65-74.
- (1997): “Potenzialità di fissazione di forme metrico-retoriche nella poesia galego-portoghese”, *Atalaya* 8, 41-50.
- (1999a): “La letteratura portoghese medievale”, in Valeria Bertolucci, Carlos Alvar e Stefano Asperti, *Le letterature medievali romanze d’area iberica*. Roma: Laterza, 3-95.
- (1999b): “L’amigo poeta”, in Maria José de Lancastre, Silvano Peloso e Ugo Serani (eds.), *E vós, Tágides minhas. Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*. Viareggio: Mauro Baroni, 105-116.
- (2001): “La mort de la dame dans les genres lyriques autres que le «planh»”, in Georg Kremnitz *et al.* (eds.), *Le rayonnement de la civilisation occitane à l’aube d’un nouveau millénaire*. Wien: Praesens, 327-333.
- (2011): “Aposto / apuesto: nota sul lessico retorico medievale”, in Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi e Paolo Pintacuda (eds.), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*. Como: Ibis, vol. I, 37-49.
- Betti, Maria Pia (1997): *Rimario e lessico in rima delle “Cantigas de Santa Maria” di Alfonso X di Castiglia*. Pisa: Pacini.
- Bianchi, Enrico, Carlo Salinari e Natalino Sapegno (eds.) (1952): *Giovanni Boccaccio. Decameron - Filocolo - Ameto - Fiammetta*. Milano/ Napoli: Ricciardi.

- Bignami Odier, Jeanne e José Ruyschaert (eds.) (1973): *La Bibliothèque vaticane de Sixte IV à Pie XI*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Billy, Dominique (1986): “La *canço redonda* ou les déconvenues d’un genre”, *Medioevo romanzo* XI, 369-378.
- (1989): *L’architecture lyrique médiévale: analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*. Montpellier: Section française de l’Association Internationale d’Études Occitanes.
- Blanco Valdés, Carmen F. (1991): “La tençon entre Joan Baveca y Pedr’Amigo de Sevilha a la luz del De Amore de Andreas Capellanus”, en Mercedes Brea e Francisco Fernández Rei (coords.), *Homenaxe ó profesor Constantino García*. Santiago de Compostela: Universidade, vol. II, 231-242.
- Blasco, Pierre (ed.) (1984): *Les chansons de Pero Garcia Burgalês troubadour galicien-portugais du XIII^e siècle*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Blecu, Alberto (1983): *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- Boni, Marco (ed.) (1954): *Sordello. Le Poésie*. Bologna: Libreria Antiquaria Palmaverde.
- Boutière, Jean (ed.) (1930): *Les poésies du troubadour Peire Bremon Ricas Novas*. Toulouse: Privat.
- Braga, Theophilo (1875): *Manual de historia da litteratura portugueza: desde as suas origens até ao presente*. Porto: Magalhães & Moniz.
- (1878): *Cancioneiro portuguez da Vaticana*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- (1881a): “Monumentos de litteratura portugueza. IV- Fragmento de uma poética provençal do sec. XIV”, *Era Nova* 9, 414-422.
- (1881b): *Questões de litteratura e arte portugueza*. Lisboa: A. J. P. Lopes.
- (1881c): “A influência bretã na litteratura portugueza”, en Braga 1881b: 85-97.
- (1897): *Bernardim Ribeiro e o Bucolismo*. Porto: Lello & Irmão.
- (ed.) (1915): *Obras de Christovam Falcão. Com um estudo sobre sua vida, poesias e epoca*. Porto: Renascença Portuguesa.
- Branco, António (1996): “Sobre a sátira medieval: crítica a *A Sátira nos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, de Graça Videira Lopes”, *Colóquio/Letras* 142, 195-198.
- Brea, Mercedes (1992): “Anotaciones sobre la función de los «miscradores» en las cantigas de amor gallego-portuguesas”, *Cultura Neolatina* LII, 167-180.
- (1993): “Descordo”, en Lanciani/Tavani 1993: 213-214.

- (coord.) (1996): *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, com estudo biográfico, análise retórica e bibliografía específica*. Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro.
- (1997): “Las anotaciones de Angelo Colocci en el Cancionero de la Biblioteca Vaticana”, *Revista de Filología Románica* 14, 515-519.
- (coord.) (1998): *Cantigas do mar de Vigo: edición crítica das cantigas de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- (dir.) (2004): *O Cancionero da Ajuda, cen anos despois. Congreso Internacional, 25 a 28 de Maio*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Brea, Mercedes e Francisco F. Campo (1993): “Notas lingüísticas de A. Colocci no Cancionero galego-portugués B”, en Gerold Hilty (ed.), *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes: Université de Zurich (6-11 avril 1992)*. Tübingen: Francke Verlag, vol. V, 41- 56.
- Brea López, Mercedes, José M. Díaz de Bustamante e Isabel Gonzalez Fernández (1984): “Animales de referencia y animales de significación en la lírica gallego-portuguesa”, *Boletín de Filología* 29, 74-100.
- Brunel, Clovis (1962): “Recettes médicales du XIII^e s. en langue de Provence”, *Romania* LXXXIII, 145-182.
- Calzolari, Monica (ed.) (1986): *Il trovatore Guillem Augier: novella*. Modena: Mucchi Editore.
- Camargo, Cacilda de Oliveira *et alii* (1985): *Cantigas de Pero Gomes Barroso*. Araraquara: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação. Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena.
- (1990): *Textos medievais portugueses. Cantigas de João Servando*. Araraquara: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação. Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena.
- (1995): *Textos medievais portugueses. Cantigas de Nuno Fernandes Torneol*. Araraquara: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação. Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena.
- Campana, Augusto (1950): “Scritture di umanisti”, *Rinascimento* I, 227-256.

- Canettieri, Paolo e Carlo Pulsoni (1994): “Para un estudio histórico-xeográfico e tipolóxico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trovadorescos e troveirescos”, *Anuario de estudios literarios galegos* 1994, 11-50.
- Cappelli, Adriano (1973): *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*. Milano: Ulrico Hoepli. 6.^a edición.
- Cardoso, Wilton (1977): *Da cantiga de seguir no cancioneiro peninsular da Idade Média*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Careri, Maria (1986): “Interpunzione, manoscritti e testi. Esempi da canzonieri provenzali”, *Cultura Neolatina* XLVI, 23-41.
- Carreras y Candi, Francisco (dir.) (1928-1936): *Geografía General del Reino de Galicia*. 6 vols. Barcelona: Edit. Alberto Martín.
- Carter, Henry H. (1941): *Cancioneiro da Ajuda*. New York: Modern Language Association of America; London: Oxford University Press.
- Castro, Ivo (1983): “Sobre a data da introdução na Península Ibérica do ciclo arturiano da Post-Vulgata”, *Boletim de Filologia* XXVIII, vol. I, 81-98.
- Cejador y Frauca, Julio (ed.) (1913): *Juan Ruiz. Libro de Buen Amor*. Madrid: Ediciones de “La Lectura”.
- Chambers, Frank M. (1971): *Proper names in the lyrics of the Troubadours*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Chiarini, Giorgio (1983): “La canzone *Si-m sentis fizels amics* di Giraut de Bornelh”, *Romanica Vulgaria* 6, 5-18.
- (1989): “Bertran de Born nel *De vulgari eloquentia*”, en *Miscellanea di Studi in onore di Aurelio Roncaglia*. Modena: Mucchi Editore, vol. II, 411-19.
- Cintra, Luis Filipe Lindley (ed.) (1951-1990): *Crónica Geral de Espanha de 1344*. 4 vols. Lisboa: Academia Portuguesa da História.
- (1973): *Cancioneiro português da Biblioteca Vaticana (cód. 4803). Reprodução facsimilada*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura / Centro de Estudos Filológicos.
- (1990): “Sobre o mais antigo texto não literário português: *A Notícia de Torto* (leitura crítica, data, lugar de redacção e comentário linguístico)”, *Boletim de Filologia* XXXI, 21-77.
- Coelho, Adolfo (1875): *Bibliographia critica de Historia e Litteratura*. Porto: Imp. Litterario-Commercial.

- Coelho, Jacinto do Prado (ed.) (1969): *Dicionário de Literatura*. 2 vols Porto: Livraria Figueirinhas.
- Cohen, Rip (1987): *Thirty-two “cantigas d’amigo” of Dom Dinis: Typology of a Portuguese Renunciation*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- (1996): “Dança jurídica. I: A poética da sanhuda nas cantigas d’amigo; II: 22 Cantigas d’amigo de Johan Garcia de Guilhade: Vingança de uma sanhuda virtuosa”, *Colóquio/Letras* 142, 5-50.
- (ed.) (2003): *500 Cantigas d’Amigo*. Porto: Campo das Letras.
- Colocci, Angelo (1772): *Poesie italiane, e latine di Monsignor Angelo Colocci... raccolte dall’abate Gianfrancesco Lancellotti*. Iesi: Presso Pietro Paolo Bonelli.
- Combet, Louis (ed.) (2000): *Gonzalo Correas. Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*. Madrid: Castalia.
- Contini, Gianfranco (ed.) (1970): *Dante Alighieri. Rime*. Torino: G. Einaudi.
- (1986): *Breviario di Ecdotica*. Milano: Ricciardi.
- Corbin, Solange (1952): *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Âge (1100-1385)*. Paris: Les Belles Lettres.
- Corominas, Joan e José A. Pascual (1980-1991): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 6 vols. Madrid: Gredos.
- Coromines, Joan (ed.) (1973): *Juan Ruiz. Libro de Buen Amor*. Madrid: Gredos.
- (ed.) (1988): *Cerverí de Girona. Lírica*. Barcelona: Curriel.
- Corral Díaz, Esther (1966): *As mulheres nas cantigas medievais*. Sada: Ediciós do Castro.
- Correia, Ângela (1992): *O Refran nos Cancioneiros Galego-Portugueses (Escrita e Tipologia)*. Lisboa: Universidade. Tese de mestrado.
- (1993): “Refram”, en Lanciani/Tavani 1993: 570-571.
- (1996a): “O outro nome da ama. Uma polémica suscitada pelo trovador Joam Soares Coelho”, *Colóquio/Letras* 142, 51-64.
- (1996b): “Fragmento do Nobiliário do Conde Dom Pedro. Cancioneiro da Ajuda. Edição Fac-Similada do Códice Existente na Biblioteca da Ajuda. Lisboa: Edições Távola Redonda, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, Biblioteca da Ajuda, 1994 [Recensão crítica]”, *Românica* 5, 191-193.

- (1998): “Do refrão de Meendinho à escrita dos refrães nos cancioneiros”, en *Actas do Congreso O Mar das Cantigas*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 267-290.
- (2001): *As cantigas de amor de D. Joam Soares Coelho e o “ciclo da «ama»”*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade. Tese de doutoramento.
- (2010): “Martim Alvelo, uma cantiga de escárnio de Joam Soares Coelho”, en José Manuel Fradejas Rueda *et al.*, *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Valladolid: Ayuntamiento / Universidad, vol I., 563-572.
- Cotarelo Valledor, Armando (1933a): “Encol do nome de Martin Codax”, *Nós* 10, 1-2.
- (1933b): “Los hermanos Eans Mariño, poetas gallegos del siglo XIII”, *Boletín de la Real Academia Española* 20, cuad. 96, [5]-32.
- (1984): *Cancioneiro de Paio Gómez Chariño (edición facsímil)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Edición de Enrique Monteagudo Romero.
- Cruzeiro, Maria Eduarda (1973): *Processos de intensificação no português dos séculos XIII a XV*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos.
- Cueto, Leopoldo Augusto de, Marqués de Valmar (ed.) (1889): *Alfonso X. Cantigas de Santa Maria*. 2 vols. Madrid: Real Academia Española.
- Cunha, Celso (1945): *O Cancioneiro de Paay Gómez Charinho, trovador do século XIII*. Rio de Janeiro: [s.n.]. Tese de concurso.
- (1956): *O Cancioneiro de Martin Codax*. Rio de Janeiro: [s.n.].
- (1961): “O *dobre* e o seu emprego nas cantigas de Paay Gómez Charinho”, en *Estudos de poética trovadoresca. Versificação e ecdótica*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 201-219. (Reproducido en Cunha 1982: 199-218).
- (1969): “Lirismo. Época Medieval (Versificação)”, en Jacinto do Prado Coelho (dir.), *Dicionário de Literatura*. Porto: Livraria Figueirinhas, vol. I, 554 e ss. 2.^a edición.
- (1982): *Estudos de Versificação Portuguesa (Séculos XIII a XVI)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- (1985): *Significância e Movência na Poesia Trovadoresca*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- (1986): “Sobre o texto e a interpretação das cantigas de Martin Codax”, en Eugenio Asensio (ed.), *Critique textuelle portugaise. Actes du Colloque*

- (Paris, 20-24 octobre 1981). Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 65-83.
- (1999): *Cancioneiros dos Trovadores do Mar*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Edição de Elsa Gonçalves.
- Cunha, Celso e Luís F. Lindley Cintra (1984): *Nova gramática do português contemporâneo*. Lisboa: João Sá da Costa.
- D’Ancona, Alessandro *et al.* (eds.) (1875-1888): *Le antiche rime volgari secondo la lezione del codice vaticano. lat. 3793*. 5 vols. Bologna: G. Romagnoli.
- D’Heur, Jean Marie (1964): “Una tavola sconosciuta del canzoniere provenzale A”, *Cultura Neolatina* XXIV, 55-94.
- (1973a): “Nomenclature des troubadours galiciens-portugais (XII^e-XIV^e siècles). Tables de concordance de leurs chansonniers, et liste des *incipit* de leurs compositions”, *Arquivos do Centro Cultural Português* VII, 17-100.
- (1973b): *Troubadours d’oc et troubadours galiciens-portugais: recherches sur quelques échanges dans la littérature de l’Europe au Moyen Âge*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- (1973-1974): “De Caradoc à Caralhote: sur une pièce obscure de Martin Soares et son origine française présumée (Arturiana 1)”, *Marche Romane* 23-24, 251-264.
- (1974): “Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la *Bibliographie Générale* et au *Corpus* des Troubadours”, *Arquivos do Centro Cultural Português* VIII, 3-43.
- (1975a): “L’Art de Trouver du chansonnier Colocci-Brancuti. Édition et analyse”, *Arquivos do Centro Cultural Português* IX, 321-398. (Reedição: D’Heur 1975b: 97-162).
- (1975b): *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII^e-XIV^e siècles): contribution à l’étude du “Corpus des troubadours”*. [Liege]: [Publications de la Faculté de Philosophie et Lettres].
- (1976): “Gonçal’Eanes do Vinhal, ses «chansons de Cornouaille» et le respect de l’art poétique (Arturiana 2)”, en Germán Colón e Robert Kopp (eds.), *Mélanges de langues et de littératures romanes offerts à Carl Theodor Gossen*. Bern: Francke; Liège: Marche romane, 185-194.
- (1984): “Sur la généalogie des chansonniers portugais d’Angelo Colocci”, *Boletim de Filologia* XXIX, 23-34.
- David, Pierre e Torquato de Sousa Soares (eds.) (1947-1948): *Liber Anniversariorum Ecclesiae Cathedralis Colimbriensis (Livro das Kalendas)*. Coimbra: Universidade.

- Davidson, F. J. A. (1910): "The Origin of the Sestina", *Modern Language Notes* 25, 18-20.
- De Lollis, Cesare (1896): *Vita e poesie di Sordello di Goito*. Halle: Max Niemeyer.
- (1901): "Quel di Lemosi", en G. Grociani (ed.), *Scritti vari di filologia*. Roma: Forzani & C., 353-375.
- (1925): "*Dalle cantigas de amor a quelle de amigo*", en *Homenaje ofrecido a Menendez Pidal: Miscelanea de estudios lingüísticos, literarios e historicos*. Madrid: Hernando, vol. I, 617-626.
- Debenedetti, Santorre (1904): "Intorno ad alcune postille di Angelo Colocci", *Zeitschrift für romanische Philologie* 28, 56-93.
- (1911): *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*. Torino: E. Loescher.
- (1995): *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento e Tre secoli di studi provenzali*. Padova: Antenore. Edición de Cesare Segre.
- Delile, Karl Heinz (1970): *Die geschichtliche Entwicklung des präpositionalen Akkusativs im Portugiesischen*. Bonn: Universitat.
- Deswarte, Sylvie (1988): "La Rome de D. Miguel da Silva (1515-1525)", en José V. de Pina Martins (ed.), *O Humanismo Português (1500-1600)*. Lisboa: Academia das Ciências, 221-230.
- Deyermond, Alan David (1983): "The Love Poetry of King Dinis", en John S. Geary (ed.), *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies presented to Dorothy Clotelle Clarke*. Madison (Wis.): The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 119-130.
- Di Girolamo, Costanzo (1989): *I Trovatori*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Dias, Augusto Epifânio da Silva (ed.) (1893): *Obras de Christovam Falcão*. Porto: Magalhães & Moniz.
- (1933): *Sintaxe Histórica Portuguesa*. Lisboa: Livraria Clássica. 2ª edición.
- Díaz de Bustamante, José M. (2003): "Introduzione", en Francesco Santi (ed.), *Biblioteche Elettriche. Letture in Internet: una risorsa per la ricerca e per la didattica*. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 3-22.
- Diez, Friedrich (1863): *Ueber die erste portugiesische Kunst und Hofpoesie*. Bonn: Eduard Weber.
- Diogo, Américo António Lindeza (1992): *Sátira Galego-Portuguesa: Textos, Contextos, Metatextos*. 2 vols. Braga: Universidade do Minho.

- (1998): *Leitura e Leituras do Escarnh'e Mal Dizer*. [Pontevedra; Braga]: Irmandades da Fala da Galiza e Portugal.
- Dionísio, João (1992): *As cantigas de Fernan Soarez de Quinhones*. Lisboa: Universidade. Tese de mestrado.
- Domingues, Agostinho (ed.) (1992): *Cantigas de João Garcia de Guilhade*. Barcelos: Câmara Municipal.
- Dragonetti, Roger (1979): *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*. Genève: Slatkine.
- Dronke, Peter (1968): *Medieval latin and the rise of European love-lyric*. Oxford: Clarendon Press.
- Durán, Manuel (ed.) (1986): *Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. Poesías completas 2. Poemas morales políticos y religiosos*. Madrid: Castalia.
- Dyggve, Holger Petersen (ed.) (1938): *Moniot d'Arras et Moniot de Paris, trouvères du XIII^e siècle*. Helsinki: Société Néo-Philologique.
- (ed.) (1951): *Gace Brulé trouvère champenois*. Helsinki: Société Néo-Philologique.
- Egidi, Francesco, Giovanni Battista Festa e Salvatore Satta (1902-1908): *Il Libro de varie romanze volgare, Cod. Vat. 3193*. Roma: Presso la Società.
- Elwert, Wilhelm Theodor (1965): *Traité de versification française des origines à nos jours*. Paris: Klincksieck.
- Eusebi, Mario (ed.) (1984): *Daniel Arnaut. Il sirventese e le canzoni*. Milano: All'insegna del pesce d'oro.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (1982): "Les *cantigas d'amigo* de Martín Codax", *Cahiers de Civilisation Médiévale* 25, 179-185.
- Fernández Pousa, Ramón (1953): "Cancionero gallego de Pedro Garcia Burgalés", *Revista de Literatura* 4, 123-160.
- Ferrari, Anna (1979): "Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10 991 Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)", *Arquivos do Centro Cultural Português* XIV, 27-141.
- (1984): "Linguaggi lirici in contatto: «trobadors» e «trobadores»", *Boletim de Filologia* XXIX (*Homenagem a M. Rodrigues Lapa*), 35-58.
- (1988): "Il disordine dei canzonieri e il problema dei generi nella lirica galego-portoghese", in Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

- (1991): “Le chansonnier et son Double”, en Tyssens 1991: 301-327.
- (1993a): “Cancioneiro da Biblioteca Vaticana”, en Lanciani/Tavani 1993: 125.
- (1993b): “Lai”, en Lanciani/Tavani 1993: 374-378.
- (1993c): “Parola-rima”, en Mercedes Brea (coord.), *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congreso*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 121-136.
- (1993d): “Johan Lobeira”, en Lanciani/Tavani 1993: 349-351.
- (1995): “Cantiga de escarnho e maldizer”, en *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, vol. I, 970-974.
- (1998): “Introduzione”, en Anna Ferrari (coord), *“Intavulare”. Tavole di canzonieri romanzi*. Modena: Mucchi Editore, I-XV.
- (1999): “Marcabru, Pedr’Amigo de Sevilha e la pastorella galego-portoghese”, *Romanica Vulgaria. Quaderni 16-17. Studi Provenzali* 98/99, 107-130.
- (2005): “Il comico onomastico (onomastica «escarninha») nella lirica galego-portoghese”, en Silvana Cirillo (ed.), *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*. Roma: Donzelli, vol. II. 13-36.
- (2010): “Perché non possiamo non direi eterotopici ed eteronomici”, en Mariña Arbor Aldea e Antonio F. Guiadanes (eds.), *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*. Santiago de Compostela: Universidade, 103-113.
- (2014): *Trobadors e trobadores*. Modena: Società Tipografica Editrice Modenese-Mucchi Editore.
- Ferrari, Anna, Elsa Gonçalves e Maria Ana Ramos (1982): “Geografia da lírica galego-portuguesa”, en Dieter Kremer e Ramón Lorenzo (eds.), *Tradición, actualidade e futuro do galego: actas do coloquio de Tréveris*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 191-201.
- Ferreira, José de Azevedo (ed.) (1987): *Afonso X. Foro Real*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Ferreira, Manuel Pedro (1986): *O Som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: UNISYS. / Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1993): “Relatório preliminar sobre o conteúdo musical do Fragmento Sharrer”, en Aires Augusto Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro (orgs.), *Literatura medieval: actas do IV Congresso da Associação Hispânica*

- de Literatura Medieval (Lisboa 1-5 outubro 1991)*. Lisboa: Cosmos, vol. I, 35-42.
- (2005): *Cantus Coronatus: 7 Cantigas d'El-Rei Dom Dinis = by King Dinis of Portugal*. Kassel: Reichenberger.
- Fiaño Gandaras, Teresa *et al.* (1988): “As cantigas de Pero Larouco”, en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 281-288.
- Figueiredo, Cândido de (1939): *Dicionário da Língua Portuguesa*. 2 vols. Venda Nova: Bertrand editora.
- Filgueira Valverde, Xosé (1992): *Estudios sobre lírica medieval. Traballos dispersos (1925-1987)*. Vigo: Galaxia.
- Finazzi-Agrò, Ettore (1979): *Il Canzoniere di Johan Mendiz de Briteyros*. L'Aquila: Japadre Editore.
- Fischer, Bonifatius e Robert Weber (eds.) (1983): *Biblia Sacra Vulgata*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft. (1ª edición: 1969).
- Fiúza, Mário (ed.) (1962-1966): *Viterbo. Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram e que hoje regularmente se ignoram*. 2 vols. Porto: Civilização.
- Flores Varela, Camilo (1988): “Malheurs royaux et bonheur bourgeois. A propos d'une chanson d'Alphonse X le Sage”, *Verba* 15, 351-359.
- Fossier, Robert (1982): *Enfance de l'Europe X^e-XII^e siècles: Aspects économiques et sociaux*. 2 vols. Paris: Presses Universitaires de France.
- Frank, István (1953-1957): *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*. 2 vols. Paris: H. Champion.
- Frappier, Jean (1965): “La brisure du couplet dans *Erec et Enide*”, *Romania* LXXXVI, 1-21.
- Frascono, Salvatore (1930): “Per il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana”, *Zeitschrift für romanische Philologie* L, 98-100.
- Frati, Carlo e Albano Sorbelli (1934): *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani dal sec. XIV al XIX*. Firenze: L. S. Olschki.
- Freire, Anselmo Braamcamp (1916): “Inventários e contas da casa de D. Denis (1278-1282)”, *Arquivo Histórico Portuguez* X, 41-59.
- Gaibrois de Ballesteros, Mercedes (1922-1928): *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*. 3 vols. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

- García, Constantino (1985): *Glosario de voces galegas de hoxe*. Santiago de Compostela: Universidade.
- Gaspar, Silvia (1997): “La pastorela gallego-portuguesa. Apuntes para el estudio de una estética propia”, en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Alcalá de Henares: Universidad, t. I, 691-700.
- Gatien-Arnoult, Adolphe-Felix (1841-1843): *Les Flors del Gay Saber, estier dichas Las Leys d'Amors*. Monuments de la Littérature Romane. Toulouse: Typ. de J. B. Paya.
- Gómez Redondo, Fernando e José Manuel Lucía Megías (2002): “Alfonso X, Las siete partidas”, en Carlos Alvar e José Manuel Lucía Megías (eds.), *Diccionario filológico de la literatura medieval español. Textos y transmisión*. Madrid: Castalia, 15-27.
- Gonçalves, Elsa e Maria Ana Ramos (eds.) (1983): *A lírica galego-portuguesa (Textos Escolhidos)*. Lisboa: Editorial Comunicação.
- Gonçalves, Maria Isabel Rebelo (1983): *Imagens e símbolos animais na poesia greco-latina*. Lisboa: Universidade. Tese de doutoramento.
- González Martínez, Déborah (2005): “Reflexións sobre algúns elementos léxicos empregados por Fernán Fernández Cogominho”, en Rafael Alemany, Josep Lluís Martos e Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, vol. II, 810-818.
- Gouiran, Gérard (1985): *L'Amour et la Guerre: L'oeuvre de Bertran de Bom*. 2 vols. Aix-en-Provence: Université.
- (1993): “*Os meum replebo increpationibus (Job, XXIII, 4)*. Comment parler à Dieu sans prier, ou la contestation contre Dieu dans les lyriques occitane et galaico-portugaise”, en Mercedes Brea (coord.), *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congreso*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 77-98.
- Gröber, Gustav (1884): “Vulgärlateinische Substrate romanischer Wörter”, *Archiv für Lateinische Lexikographie und Grammatik* 1, 204-254.
- Guerra, António J. R. (1993): “Contributos para a análise material e paleográfica do Fragmento Sharrer”, en Aires Augusto Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro (orgs.), *Literatura medieval: actas do IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval (Lisboa 1-5 outubro 1991)*. Lisboa: Cosmos, vol. I, 31-33.

- Guida, Saverio (1982): “Note su alcuni derivati occitani da *pik-”, *Cultura Neolatina* XLII, 159-167.
- Guida, Saverio e Fortunata Latella (eds.) (1993): *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno, Messina, 19-22 Dicembre 1991*. Messina: Sicania.
- Guiette, Robert (1949): “D’une poésie formelle en France au Moyen Âge”, *Revue des Sciences humaines* 54, 61-68.
- Ham, Edward (1967): “Crítica textual e senso comum”, *Revista do Livro* 29/30, 18-37.
- Heim, Wolf-Dieter (1984): *Romanen und Germanen in Charlemagnes Reich*. München: W. Fink.
- Herculano, Alexandre (ed.) (1844): *Luis de Sousa. Anais de D. João III*. Lisboa: s.n.
- (ed.) (1868): “Costumes e Foros de Santarém”, en *Portugaliae monumenta histórica. Leges et Consuetudines*. Lisboa: Academia das Ciências, vol. II, [18]-35.
- Hermida García, Modesto (2015): “Xesús Alonso Montero, obxecto poético”, *Ágora de Orcellón* 30, 119.
- Hilka, Alfons e Otto Schumann (eds.) (1930-1970): *Carmina Burana*. 3 vols. Heidelberg: Carl Winter.
- Homem, Armando Luís de Carvalho (1996): “A dinâmica dionisina”, en Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques (dirs.), *Nova História de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, vol. III, 144-163.
- Huber, Joseph (1933): *Altportugiesisches Elementarbuch*. Heidelberg: C. Winter
- (1986): *Gramática do português antigo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Jenaro MacLennan, Luis (1977): “*Libro de buen amor* 69-70; Notas de crítica textual”, *Medioevo romanzo* 4, 350-367.
- Jenny, Laurent (1979): “A estratégia da forma”, *Intertextualidades. Poétique* 17, 5-49.
- Jensen, Frede (1978): *The Earliest Portuguese Lyrics*. Odense: University Press.
- (1986): *The Syntax of Medieval Occitan*. Tübingen: Niemeyer.
- (ed.) (1992): *Medieval Galician-Portuguese Poetry. An Anthology*. New York and London: Garland.
- Juárez Blanquer, Aurora (1988): *Cancionero de Pero da Ponte*. Granada: Ediciones TAT.

- Juárez Blanquer, Aurora e Antonio Rubio Flórez (eds.) (1991): *Partida Segunda de Alfonso X El Sabio: manuscrito 12794 de la Biblioteca Nacional*. Granada: Impredisur.
- Júdice, Nuno (ed.) (1998): *Dom Denis. Cancioneiro*. Lisboa: Teorema.
- Kellermann, Wilhelm (1966): “Une forme originale de la vieille poésie portugaise: la liaison encadrée”, en Pierre Gallais et Yves-Jean Rio (eds.), *Mélanges offerts à René Crozet... à l’occasion de son soixante-dixième anniversaire*. Poitiers: Société d’Études Médiévales, vol. II, 1203-1211.
- Kolsen, Adolf (ed.) (1910): *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*. Halle: S. Niemeyer.
- Kremer, Dieter e Ramón Lorenzo (eds.) (1982): *Tradición, actualidade e futuro do galego: actas do coloquio de Tréveris*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Lacarra Lanz, Eukene (2001): “El consolador y la sexualidad feminina en una cantiga de Fernand’Esquyo”, en Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual (eds.) *Canzonieri iberici*. Noia: Toxosoutos, vol. I, 149-162.
- (2002): “Sobre la sexualidad de las soldadeiras en las cantigas d’escarnho e de maldizer”, en Eukene Lacarra Lanz (ed.) e Andrés Temprano Ferreiro (dir.), *Amor, escarnio y linaje en la literatura gallego-portuguesa*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 75-97.
- Lagares Díez, Xoan Carlos (2000): *E por esto fez este cantar. Sobre as rubricas explicativas dos cancioneiros profanos galego-portugueses*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Lanciani, Giulia (ed.) (1977): *Il canzoniere di Fernan Velho*. L’Aquila: Japadre Editore.
- (1995): “Per una tipologia della tenzone galego-portoghese”, en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Granada: Universidad, vol I, 117-130.
- (2004): “*Repetita iuvant?*”, en Brea 2004: 137-143.
- Lanciani, Giulia e Giuseppe Tavani (coords.) (1993): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- (1995): *As Cantigas de Escarnio*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- (1998): *A Cantiga de Escarnho e Maldizer*. Lisboa: Colibri.
- Landeira Yrago, José (ed.) (1975): *Poesía Galega. I. Dos devanceiros ao dezaoitto*. Vigo: Galaxia.
- Lang, Henry Roseman (1894): *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*.

- Halle: Max Niemeyer. [Hildesheim - New York: Georg Olms, 1972]. (Tradución ao portugués en Lang 2010).
- (1895): “The relations of the earliest Portuguese Lyric School with the Troubadours and Trouvères”, *Modern Language Notes* 10, 4, 107-108.
- (1912): “Old Portuguese *brou*”, *The Romanic Review* 3, 417-421. (Tradución ao portugués en Lang 2010: 548-550).
- (2010): *Cancioneiro d’el rei Dom Dinis e estudos dispersos*. Niterói: EdUFF. Edición de Lênia Márcia Mongelli e Yara Frateschi Vieira.
- Lannutti, Maria Sofia (ed.) (1999): *Guiot de Dijon. Canzoni*. Firenze: SISMEAL.
- Lapa, Manuel Rodrigues (1964): *Cantigas de D. Lopo Lías*. Anadia: CISIAL.
- (1965): *Cantigas d’escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Vigo: Galaxia.
- (1966): “O trovador D. Lopo Lías. Introdução ao estudo do seu cancionero”, *Grial* 12, 129-148.
- (1970): “Vocabulário Galego-Português extraído da edição crítica das Cantigas d’escarnho e de mal dizer”, en Lapa: 2ª parte, 1-111.
- (1981): *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*. Coimbra: Coimbra Editora.
- (1982a): *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*. Coimbra: Universidade. (1ª edición: 1965).
- (1982b): “O texto das cantigas d’amigo”, en Lapa 1982a: 141-196. (1ª edición: 1929).
- Lattès, Samy (1931): “Recherches sur la bibliothèque d’Angelo Colocci”, *Mélanges d’archéologie et d’histoire de l’École Française de Rome* XLVIII, 308-344.
- (1972a): “Premessa metodologica per l’indagine sulla biografia e gli autografi del Colocci”, en VV.AA. 1972: 35-44.
- (1972b): “Studi letterari e filologici di Angelo Colocci”, en VV.AA. 1972: 243-255.
- Lauand, Luiz Jean (1998): “Antropologia e formas quotidianas – a filosofia de S. Tomás de Aquino subjacente à nossa linguagem do dia-a-dia”. Barcelona: Universitat Autònoma. [Conferencia impartida o 23/IV/1998], http://www.hottopos.com/notand1/antropologia_e_formas_quotidiana.htm (última consulta: 3/X/2016).
- Lausberg, Heinrich (1972): *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- Le Gentil, Pierre (1952): *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*. Rennes: Plihon. (Reedición: Genève: Slatkine, 1981).
- Lecoy, Félix (ed.) (1970): *Jean Renart. Guillaume de Dole ou le Roman de la Rose*. Paris: Honoré Champion.
- Leite de Vasconcelos, José (1902): “Tenção entre D. Affonso Sanchez e Vasco Martins”, *Revista Lusitana* VII, 145-147.
- Lépage, Yvan. G. (ed.) (1994-1996): *L'œuvre lyrique de Blondel de Nesle*. 2 vols. Paris: Honoré Champion.
- Levy, Emil (1894-1924): *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*. Leipzig: O.R. Reisland.
- Livermore, Harold V. (1988): “The formation of the Cancioneiros”, *Arquivos do Centro Cultural Português* XXV, 107-147.
- Lomax, Derek W. (1982): “El padre de don Juan Manuel”, en *Don Juan Manuel: VII centenario*. Murcia: Universidad - Academia Alfonso X, El Sabio, 163-176.
- Longo, Nicoletta (ed.) (2002): *Dom Afonso Sanches. Le poesie*. Roma: Bagatto libri.
- Lopes, António da Costa (1960): *Martim de Ginzo, jogral português*. Braga: s.n.
- Lopes, Maria da Graça Videira (1994): *A Sátira nos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, Lisboa: Editorial Estampa.
- (2002): *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa.
- (2004): “O Cancioneiro da Ajuda e a questão dos géneros”, en *Brea* 2004: 357- 371.
- Lorenzo, Ramón (ed.) (1977): *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*. 2 vols. Ourense: Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijóo. (Vol II: Glosario).
- (2005): “Cohen, Rip, *500 Cantigas d'Amigo* [Recensão]”, *Românica* 14, 217-228.
- Lorenzo Gradín, Pilar (1994a): “*Repetitio* trobadorica”, en Elvira Fidalgo e Pilar Lorenzo Grandín (coords.), *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*. Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 79-105.
- (1994b): “La pastorela gallego-portuguesa: entre tradición y adaptación”, *Romanica Vulgaria. Quaderni* 13-14. *Studi Provenzali e Galeghi* 89/94, 117-146.

- Macchi, Giuliano (ed.) (1966): *Fernão Lopes. Crónica de D. Pedro*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Macedo, Helder e Stephen Reckert (eds.) (1976): *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Machado, Ana Maria (1999): "Pastorela", en *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, vol. III, 1436-1437.
- Machado, José Pedro (1967): *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. 3 vols. [Lisboa]: Editorial Confluência.
- (1984): *Dicionário onomástico da Língua Portuguesa*., 3 vols. Lisboa: Editorial Confluência.
- (1987): *Dicionário onomástico etimológico da língua portuguesa*. 3 vols. Lisboa: Editorial Confluência.
- Magne, Augusto (ed.) (1944): *A demanda do Santo Graal. III. Glossário*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- Maia, Clarinda de Azevedo (1986): *História do Galego-Português. Estado linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI: com referência à situação do galego moderno*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Marcos Casquero, Manuel A. e José Oroz Reta (eds.) (1995a): *Lírica Latina Medieval. I-Poesía profana*. Madrid: BAC.
- (eds.) (1995b): *San Isidoro de Sevilla. Etimologías*. 2 vols. Madrid: BAC.
- María, Nicolau de Santa (1668): *Chronica da Ordem dos Conegos regrantes do patriarcha Sancto Agostinho*. Lisboa: Officina de Manuel Lopes de Ferreyra.
- Marroni, Giovanna (1968): "Le poesie di Pedr'Amigo de Sevilha", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli* X, 189-340.
- (1971): "Sull' entità del canzoniere di Men Rodrigues Tenoiro", en *Studi di Filologia Romanza offerti a Silvio Pellegrini*. Padova: Liviana, 267-277.
- Marti, Mario (1953): *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*. Pisa: Nistri-Lischi.
- Martínez Pereiro, Carlos Paulo (1992): *As cantigas de Fernan Paez de Tamalancos*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- (1996): *Natura das animalhas. Bestiário medieval da lírica profana galego-portuguesa*. Vigo: A Nosa Terra.
- (1999): *A indócil liberdade de nomear: (por volta da "interpretatio nominis" na literatura trovadoresca)*. A Coruña: Espiral Maior.

- Martins, José V. de Pina (1994): “O *Cancioneiro da Ajuda*. Tentativa de uma Apresentação do Cimélio”, en *CdA*: [21-25].
- Martins, Mário (1977): *A Sátira na literatura medieval portuguesa (séculos XIII e XIV)*. Lisboa: Secretaria de Estado da Investigação Científica.
- Mattoso, José (1980): *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*. Nova Série, *Portugaliae Monumenta Historica*. Lisboa: Academia das Ciências.
- (1982): *Religião e Cultura na Idade Média Portuguesa*. [Lisboa]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1985a): *Identificação de um país: ensaio sobre as origens de Portugal, 1096-1325*. Lisboa: Editorial Estampa.
- (1985b): *Portugal Medieval. Novas Interpretações*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1987): “A difusão da mentalidade vassálica na linguagem quotidiana”, en *Fragmentos de uma composição medieval*. Lisboa: Editorial Estampa, 149-163.
- (1992): “O culto dos mortos no fim do século XI”, en Helder Godinho (ed.), *A Imagem do Mundo na Idade Média. Actas do Colóquio Internacional*. Lisboa: Ministério da Educação e Ciência, 25-34.
- Meliga, Walter (ed.) (2001): *Bibliothèque nationale de France. I (fr. 854), K (fr. 12473). Intavulare. Tavole di canzonieri romanzi, 2*. Modena: Mucchi Editore.
- Méndez Ferrín, Xosé Luís (1966): *O Cancioneiro de Pero Meogo*. Vigo: Galaxia.
- Meneghetti, Maria Luisa (1984): *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*. Modena: Mucchi Editore.
- (1988): “*Non me posso pagar tanto* d’Alphonse le Savant et la formation des modèles littéraires”, en Dieter Kremer (ed.), *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Trier 1986)*. Tübingen: Max Niemeyer Editore, vol. VI, 279-288.
- Menéndez Pidal, Ramón (1957): *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos. 6^a edición.
- Mercati, Giovanni (1926): *Scritti d’Isidoro il cardinale ruteno e codici a lui appartenuti che si conservano nella Biblioteca apostolica vaticana*. Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Mettmann, Walter (ed.) (1959-1972): *Afonso X. Cantigas de Santa Maria*. 4 vols. Coimbra: Universidade.

- (1966): “Zu Text und Inhalt der altportugiesischen *Cantigas d’escarnho e de mal dizer*”, *Zeitschrift für romanische Philologie* 82, 308-319.
- Meyer, Paul (1894): “Le couplet de deux vers”, *Romania* XXIII, 1-35.
- Michaëlis [de Vasconcelos], Carolina (1893-1895): “Uma passagem escura do *Chrisfal*”, *Revista Lusitana* III, 347-362.
- (1895): “H. R. Lang, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle, 1894”, *Zeitschrift für romanische Philologie* XIX, 578-615.
- (1896): “Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch, I - Der Ammenstreit”, *Zeitschrift für Romanische Philologie* XX, 145-218. (Tradución ao portugués en “O processo da ama”, Vieira *et alii* 2004).
- (1900-1901): “Lais de Bretanha (CB 1-5 = CA 311-315)”, *Revista Lusitana* VI, 1-43.
- (1901): “Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch”, *Zeitschrift für romanische Philologie* XXV, 144-148.
- (1904): “Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch”, *Zeitschrift für romanische Philologie* XXVIII, 385-434.
- (1905): “Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch, XV. Vasco Martinz und D. Afonso Sanchez”, *Zeitschrift für romanische Philologie* XXIX, 683-711.
- (1910): “Mestre Giraldo e os seus Tratados de Alveitaria e Cetraria”, *Revista Lusitana* XIII, 149-432. (Recollido en Michaëlis 1969: 191-429).
- (1915): “A propósito de Martim Codax e das suas cantigas de amor”, *Revista de Filología Española* 2, 258-273.
- (1920): “Glossário do Cancioneiro da Ajuda”, *Revista Lusitana* XXIII, 1-95.
- (1969): *Dispersos. Originais portugueses. II. Linguística*. Lisboa: Revista de Occidente.
- (1986): “Mil Provérbios Portugueses”, *Revista Lusitana - Nova Série* 7, 29-71.
- (2004): *Glosas Marginais ao Cancioneiro Medieval Português de Carolina Michaëlis de Vasconcelos*. Coimbra: Universidade. Edición de Yara Frateschi Vieira *et alii*.
- Michaëlis [de Vasconcelos], Carolina e Theophilo Braga (1897): “Geschichte der Portugiesischen Literatur”, en Gustav Gröber (ed.), *Grundriss der romanischen Philologie*. Strassburg: Karl Trübner, vol. II, pt. 2, 129-382.

- Michellini Tocci, Luigi (1972): “Dei libri a stampa appartenuti al Colocci”, en VV.AA. 1972: 77-96.
- Minervini, Vincenzo (1974): *Le Poesie di Ayras Carpancho*. Napoli: s.n.
- Mölk, Ulrich (ed.) (1962): *Guiraut Riquier. Las Cansos*. Heidelberg: Carl Winter.
- Mölk, Ulrich e Friedrich Wolfzettel (1972): *Répertoire métrique de la poésie lyrique française: des origines à 1350*. München: W. Fink.
- Molteni, Enrico (1878): “Il secondo Canzoniere Portoghese di Angelo Colocci”, *Giornale di filologia romanza* I, 190-191.
- (ed.) (1880): *Il canzoniere portoghese Colocci-Brancuti*. Halle: Niemeyer.
- Monaci, Ernesto (1873): *Canti antichi portoghesi tratti dal codice vaticano 4803*. Imola: Tip. d’Ignazio Galeati e F.
- (1875a): *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle: Max Niemeyer.
- (1875b): *Cantos de Ledino, tratti dal grande Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle: Tip. d’E. Karras.
- (1881-1892): *Facsimili di antichi manoscritti per uso delle scuole di filologia neolatina*. Roma: A. Martelli. [fasc. III: 1887].
- (1886): “Il trattato di poetica portoghese esistente nel Canzoniere Colocci-Brancuti”, en *Miscellanea di filologia e linguistica in memoria di Napoleone Caix e Ugo Cannello*. Firenze: Le Monnier, 417-423.
- (1887): “Il Libro Reale”, *Zeitschrift für romanische Philologie* I, 375-381.
- (1910-1913): *Facsimili di documenti per la storia delle lingue e delle letterature romanze*. Roma: Anderson. [fasc. II: 1913].
- Montaignon, Anatole de (1973): *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*. Genève: Slatkine.
- Monteagudo, Henrique (1998): “Cantores de santuario, cantares de romaría”, en *Actas do Congreso O Mar das Cantigas*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 99-127.
- Montero-Santalha, José-Martinho (2004): *Cantigas Trovadorescas*. Vigo: Universidade. Edición dixital: <http://uvigo.academia.edu/Jos%C3%A9MartinhoMonteroSantalha>.
- Montoya Martínez, Jesús (1989): “Carácter lúdico de la literatura medieval. (A propósito del *jugar de palabra. Partida Segunda, tit. IX, ley XXIX*)”, en Carmen Argente del Castillo Ocaña (ed.), *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morell*. Granada: Universidad, vol. II, 431-442.

- Morais Silva, António de (1949-1959): *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. 12 vols. Lisboa: Confluência. 10^a edição.
- Moralejo, José-Luis (ed.) (1986): *Cancionero de Ripoll (Anónimo)*. Barcelona: Bosch.
- Morawski, Joseph (1925): *Proverbes français antérieurs au XV^e siècle*. Paris: É. Champion.
- Moreira, Júlio (1897-1899): “O vocábulo *ladino* e os cantos *de ledino*”, *Revista Lusitana* V, 55-58.
- Moura, Caetano Lopes de (1847): *Cancioneiro d’El Rei D. Diniz*. Paris: Aillaud.
- Nascimento, Aires Augusto (1984): “*Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci Brancuti)*. Cod. 10991. Reprodução facsimilada”, *Scriptorium* XXXVIII, 74.
- (2016): “O restauro do *Cancioneiro da Ajuda*: entre conservação de salvaguarda e estima pelos maiores”, em Ramos/Amado 2016: 275-305.
- Nascimento, Aires Augusto *et alii* (eds.) (2002): *Sexto Aurelio Propércio. Elegias*. Lisboa: Accademia Properziana del Subasio (Assis) / Centro de Estudos Clássicos.
- Newcombe, Terence (ed.) (1972): *Les Poésies du Trouvère Jehan Erart*. Genève-Paris: Droz-Minard.
- Nogales-Delicado y Rendon, Dionisio de (1882): *Historia de la muy noble y leal ciudad de Ciudad Rodrigo*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Angel Cuadrado y Rosado.
- Nolhac, Pierre de (1887): *La Bibliothèque de Fulvio Orsini*. Paris: E. Bouillon et E. Vieweg.
- Norberg, Dag (1958): *Introduction à l’étude de la versification latine médiévale*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Nunes, José Joaquim (1945): *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa (Fonética e Morfologia)*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- Oliveira, António Resende de (1987): “A Cultura Trovadoresca no Ocidente Peninsular: Trovadores e Jograis Galegos”, *Biblos* LXIII, 1-22.
- (1988): “Do Cancioneiro da Ajuda ao *Livro das Cantigas* do Conde D. Pedro”, *Revista de História das Ideias* 10, 691-751.
- (1989): “A Galiza e a Cultura Trovadoresca”, *Revista de História da Ideias* 11, 7-36.

- (1992): *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV*. Coimbra: Faculdade de Letras. Tese de Doutoramento.
- (1994): *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.
- Osório, Jorge A. (1986): “Cantiga d’Escarnho Galego-Portuguesa: Sociologia ou Poética?”, *Revista da Faculdade de Letras* série II, vol. III, 153-197.
- Oviedo Arce, Eladio (1916-1917): “El genuíno «Martín Codax», trovador gallego del siglo XIII”, *Boletín de la Real Academia Gallega* 109, 1-16; 111, 57-73; 112, 89-104; 113, 121-135; 114, 153-162; 117, 233-257.
- Pagani, Walter (1971): *Il Canzoniere di Estevan da Guarda*. Pisa: Pacini.
- Panunzio, Saverio (ed.) (1967): *Pero da Ponte. Poesie*. Bari: Adriatica.
- (ed.) (1992): *Pero da Ponte. Poesías*. Vigo: Galaxia.
- Panvini, Bruno (1962-1964): *Le Rime della scuola siciliana*. 2 vols. Firenze: L. S. Olschki.
- Paredes Núñez, Juan (ed.) (1988): *Alfonso X. Cantigas profanas*. Granada: Universidad.
- (1999): “Caboudanha: en torno a la cantiga B 481, V 64 alfonsí”, en Santiago Fortuño Llorens e Tomás Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, vol. III, 125-131.
- (2001): *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*. L’Aquila: Japadre Editore.
- Pasero, Nicolò (ed.) (1973): *Guglielmo IX. Poesie*. Modena: Società Tipografica Editrice Modenese.
- Paxeco, Elza (1974): “«Arte de Trovar» Portuguesa”, *Revista da Faculdade de Letras* XIII, 53-60.
- Paxeco, Elza e José Pedro Machado (1949-1964): *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. 8 vols. Lisboa: Revista de Portugal.
- Pedro, Susana Tavares (2016): “Análise paleográfica das anotações marginais e finais no *Cancioneiro da Ajuda*”, en Ramos/Amado 2016.
- Pelaez, Mario (1896-1897): “Bonifazio Calvo, trovatore del secolo XIII”, *Giornale storico della letteratura italiana* XXVIII, 1-44; XXIX, 318-367.
- (1897): *Vita e poesie di Bonifazio Calvo trovatore genovese*. Torino: Ermanno Loercher.

- Pellegrini, Silvio (1928): “I «lais» portoghesi del codice vaticano lat. 7182”, *Archivum romanicum* XII, 303-317. (Reedición: Pellegrini 1959: 184-199).
- (1933): “Appunti su una canzone di Re Denis e sulla fortuna di *occasio*”, *Archivum romanicum* XVI, 439-459.
- (1935): “Sancho I o Alfonso X?”, *Studi romanzi* XXVI, 71-89. (Reedición: Pellegrini 1959: 78-93).
- (1939): *Repertorio bibliográfico della prima lirica Portoghese*. Modena: Società Tipografica Modenese.
- (1959): *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*. Bari: Adriatica editrice. 2ª edición.
- (1962): “Le due laude alfonsine del canzoniere Colocci-Brancuti”, en *Romania. Scritti offerti a Francesco Piccolo*. Napoli: Armanni, 359-368.
- (1969): “Il canzoniere di D. Lopo Lians”, *Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli* XI, 2, 155-192.
- (1977): *Varietà romanze*. Bari: Adriatica.
- Pereira, Gabriel (1909): “Mestre Giraldo: *Livro de Alveitaria*”, *Revista Lusitana* XII, 1-60.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (ed.) (1973): *Obras Médicas de Pedro Hispano*. Coimbra: Universidade.
- Pérez Barcala, Gerardo (2005): “*Palavra-rima*, refrán y paralelismo”, en Carmen Parrilla e Mercedes Pampín (eds.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*. Noia: Toxosoutos, vol. III, 323-353.
- Pessanha, J. da S. (1914): “Inventário da Infanta D. Beatriz - 1507”, *Arquivo Historico Português* IX, 64-110.
- Petitmengin, Pierre (1963): “Recherches sur l’organisation de la Bibliothèque Vaticane à l’époque des Ranaldi (1547-1645)”, *Mélanges d’archéologie et d’histoire* LXXV, 561-628.
- [Petrucci, F.] (1982): “Angelo Colocci”, en *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, vol. XXVII, 105-111.
- Piccat, Marco (1989): “Le «cantigas d’amor» di Bonifacio Calvo”, *Zeitschrift für romanische Philologie* 105, 1-2, 161-177.
- Piel, Joseph M. (1949-1950): “Os nomes dos santos tradicionais hispânicos na toponímia peninsular”, *Biblos* XXV, 287-353; XXVI, 281-314.
- Piel, Joseph M. e José Mattoso (eds.) (1980a): *Livros Velhos de Linhagens*. Nova Série I. Portugaliae Monumenta Historica. Lisboa: Academia das Ciências.

- (1980b): *Livro de Linhagens do Deão*. Nova Série 2, *Portugaliae Monumenta Historica*. Lisboa: Academia das Ciências.
- Piel, Joseph M. e Irene Freire Nunes (eds.) (1988): *Demanda do Santo Graal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Pimenta, Berta, Leonardo Parnes e Luís Krus (1978): “Dois aspectos da sátira nos cancioneiros galego-portugueses: sodomíticos e cornudos”, *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa* 4ª série, 2, 113-128.
- Pimpão, Álvaro Júlio da Costa (ed.) (1941): *Gil Vicente. Tragicomédia pastoril da Serra da Estrela*. Coimbra: Coimbra Editora.
- (1947): *História da Literatura Portuguesa. Primeiro Volume (Séculos XII a XV)*. Coimbra: Quadrante.
- (1959): *História da Literatura Portuguesa. I - Idade Média*. Coimbra: Quadrante.
- Radaelli, Anna (ed.) (2005): *Bibliothèque nationale de France, C (fr. 856). Intavulare*. Tavole di canzonieri romanzi, 7. Modena: Mucchi Editore.
- Radulet, Carmen M. (ed.) (1979): *Estevam Fernández d’Elvas. Il Canzoniere*. Bari: Adriática.
- Rajna, Pio (ed.) (1897): *Dante Alighieri. Il Trattato de Vulgari Eloquentia*. Firenze: Successori Le Monnier.
- Ramos, Maria Ana (1984): “A transcrição das *findas* no Cancioneiro da Ajuda”, *Boletim de Filologia* XXIX, 11-22.
- (1986a): “L’éloquence des blancs dans le Chansonnier d’Ajuda”, en *Stylistique, Rhétorique et Poétique dans les langues romanes. Actes du XVII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*. Aix-en-Provence: Université de Provence, vol. VIII, 215-224.
- (1986b): “O retorno da Guarvaya ao Paay”, *Cultura Neolatina* XLVI, 161-175. (Reedición: Ramos 1989).
- (1988): “Um provençalismo no Cancioneiro da Ajuda: *senner*”, en Dieter Kremer (ed.), *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasião do seu 85^o aniversário*. Tübingen: Max Niemeyer, 621-637.
- (1989): “O retorno da *Guarvaya* ao Paay”, en *Miscellanea di Studi in onore di Aurelio Roncaglia*. Modena: Mucchi Editore, vol III, 1097-1111.
- (1993): “L’importance des corrections marginales dans le Chansonnier d’Ajuda”, en Gerold Hilty (ed.), *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, (Université de Zurich, 6-11 avril 1992)*. Tübingen: Francke, vol. V, 141-152.

- (1994): “O *Cancioneiro da Ajuda*. História do manuscrito. Descrição e problemas”, en *CdA*: [27 - 47].
- (2001): “Recensão a Nuno Júdice (1998), *Cancioneiro. D. Dinis*. Lisboa: Teorema”, *Revue Critique de Philologie Romane* II, 50-69.
- (2004): “O cancionero ideal de D. Carolina”, en *Brea* 2004: 13-40.
- (2005a): “*Mise en texte* nos manuscritos da lírica galego-portuguesa.”, en Rafael Alemany, Josep Lluís Martos e Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, vol. III, 1335-1353.
- (2005b): “Um silêncio na história literária portuguesa: Mathilde de Boulogne”, en Carmen Parrilla e Mercedes Pampín (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la sociación Hispànica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*. Noia: Toxosoutos, vol. III, 401-431.
- (2007): “A edição diplomática do *Cancioneiro da Ajuda*”, en Henry Hare Carter, *Cancioneiro da Ajuda. A Diplomatic Edition*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2008): *O Cancioneiro da Ajuda: Confecção e Escrita*. Lisboa: Universidade.
- Ramos, M. Ana e Teresa Amado (eds.) (2016): *À volta do Cancioneiro da Ajuda. Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004). Faculdade de Letras de Lisboa - Biblioteca da Ajuda, 11, 12 e 13 de novembro de 2004*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda; e-book. <http://acs.leya.com/book/?b=02e32091a05db1b48d79f8a37d69781a>.
- Reali, Eriilde (1962): “Il canzoniere di Pedro Eanes Solaz”, *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli* IV, 2, 167-195.
- Reckert, Stephen (1976): “A variação subliminar na poética da cantiga”, en Macedo/Reckert 1976: 7-34.
- Révah, Israël Salvator (1955): *Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente. Tome 2. Édition critique de l'Auto de Inês Pereira*. Lisboa: Impr. Ottografica.
- Ricci, Pier Giorgio (ed.) (1965): *Giovanni Boccaccio. Opere in versi - Corbaccio - Trattatello in laude di Dante*. Milano/Napoli: Ricciardi.
- Río Riande, M^a Gimena del (2010): *Texto y contexto: el Cancionero del rey Don Denis (edición crítica y estudio filológico)*. Madrid: Universidad Complutense. Tese de doutoramento.

- Riquer, Martín de (ed.) (1975): *Los Trovadores, historia literaria y textos*. Barcelona: Planeta.
- Rivière, Jean-Claude (1974): *Pastourelles*. 3 vols. Genève: Droz.
- Rizzo, Silvia (1973): *Il lessico filologico degli umanisti*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Robertis, Domenico de (1964): "Censimento dei manoscritti di Rime di Dante", *Studi danteschi* XLI, 115-118.
- (ed.) (1980): *Dante Alighieri. Vita Nuova*. Milano: Ricciardi.
- Rodríguez, José Luís (1976): "A propósito de la partícula *per*, intensiva o perfectiva, en la lengua medieval gallego-portuguesa", *Verba* 3, 295-308.
- (1980): *El Cancionero de Joan Airas de Santiago*. Santiago de Compostela: Universidade.
- Rodríguez González, Eladio (1958-61): *Diccionario enciclopédico gallego-castellano*. 3 vols. Vigo: Galaxia.
- Ron Fernández, Xosé Xabier (2005): "Carolina Michaëlis e os trovadores representados no *Cancioneiro da Ajuda*", en Mercedes Brea (coord.), *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 121-188.
- Roncaglia, Aurelio (1953): "Marcabruno: Al departir del brau tempier [BdT 293,3]", *Cultura Neolatina* XIII, 5-33.
- (1961): "Valore e giuoco dell'interpretazione nella critica testuale", en *Convegno di Studi di Filologia Italiana (7-9 aprile 1960)*, *Studi e problemi di critica testuale*. Bologna: Commissione, 45-62.
- (1966): "Due schede provenzali per gli amici ispanisti", *Studi di Letteratura Spagnola* III, 129-139.
- (1969-1970): *I Trovatori. Testi e appunti per il corso di Filologia Romanza tenuto dal prof. Aurelio Roncaglia nell'anno accademico 1969-70*. Roma: Editrice Elia.
- (1975): *Principi e applicazioni di critica testuale. Anno accademico 1974-75*. Roma: Bulzoni.
- (1978): "La critica testuale", en *XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia romanza (Napoli, 15-20 aprile 1974)*. Napoli: G. Macchiaioli; Amsterdam: J. Benjamins, vol. I, 481-488.
- (1981): "L'invenzione della sestina", *Metrica* II, 3-41.

- (1983): “Per il 750 anniversario della Scuola poetica siciliana”, *Rendiconti della classe di scienze morali, storiche e filologiche* ser. 8, vol. 38, 7-12, 321-333.
- (1986): “Glanures de critique textuelle dans le domaine de l’ancienne lyrique galego-portugaise: le *pardon* de la Balteira et le casamento de la «tendeira»”, en Eugenio Asensio (ed.), *Critique textuelle portugaise. Actes du Colloque (Paris, 20-24 octobre 1981)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 19-27.
- (1990): “Durestant”, *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 22, 191-205.
- (1991): “Retrospectives et perspectives dans l’étude des chansonniers d’oc”, en Tyssens 1991: 19-41.
- (1992): “Continuità e Rinnovamento”, *Cultura Neolatina* LII, 1-2, 5-19.
- (1993a): “Riflessioni sulla Filologia romanza”, *Atti dell’Accademia dei Lincei. Rendiconti* IV, fasc. 3, 441-450.
- (1993b): “Ecci venuto Guido’n Compostello? (Cavalcanti e la Galizia)”, en Mercedes Brea (coord.), *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congreso*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 11-29.
- (1993c): “L’immagine paleografico-visiva dell’antecedente perduto e l’immagine mentale della struttura originaria, strumenti di critica del testo”, en Guida/Latella 1993: I, 15-28.
- (1994): “Corrections par hapax”, en Ramón Lorenzo (ed.), *Actas do XIX Congreso Internacional de Linguística e Filoloxía Románicas (Universidade de Santiago de Compostela, 1989)*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, vol. VII, 991-997.
- (1995): “Sorrabar”, *Studi Testuali*, 3, 91-94.
- Ruffinatto, Aldo (1968-1970): “Berceo agiografo e il suo pubblico”, *Studi di letteratura spagnola* V, 9-23.
- Russo, Mariagrazia (1990): “Il personaggio storico Pero de Veer”, *Cultura Neolatina* L, 2- 4, 165-194.
- Sakari, Aimo (1949): “Azalais de Porcairagues, le «Joglar» de Raimbaut d’Orange, IV-VIII”, *Neuphilologische Mitteilungen* L, 56-87.
- Sampaio, Albino Forjaz de (1929): *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*. 4 vols. Paris: Aillaud; Lisboa: Bertrand.
- Sansone, Giuseppe E. (1954): “Note testuali ad una nuova edizione del Canzoniere portoghese Colocci- Brancuti”, *Filologia romanza* I, 1, 89-101.

- Schilling, Robert (ed.) (1992-1993): *Ovide. Les Fastes*. Paris: Belles Lettres.
- Scholberg, Kenneth R. (1971): *Sátira e invectiva en la España medieval*. Madrid: Gredos.
- Scudieri Ruggieri, Jole (1980): *Cavalleria e cortesia nella vita e nella cultura di Spagna*. Modena: Società Tipografica Editrice Modenese-Mucchi Editore.
- Segre, Cesare (1985): *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: G. Einaudi.
- Serra, José Correia da (1790-1824): *Collecção de livros ineditos de historia portugueza, dos reinados de D. João I, D. Duarte, D. Affonso V, e D. João II*. 3 vols. Lisboa: Academia Real das Sciencias.
- Serrão, Joel (dir.) (1971): *Dicionário de História de Portugal*. Lisboa: Iniciativas Editoriais.
- Sharman, Ruth Verity (1989): *The "cansos" and "sirventes" of the troubadour Giraut de Borneil: a critical edition*. Cambridge: University Press.
- Sharrer, Harvey L. (1988): "La materia de Bretaña en la poesía gallego-portuguesa", en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985)*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 561-569.
- (1991): "The discovery of seven *cantigas d'amor* by D. Dinis with musical notation", *Hispania* 74, 2, 459-461.
- (1993): "Fragmentos de *Sete Cantigas d'Amor* de D. Dinis, musicadas – uma descoberta", en Aires Augusto Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro (orgs.), *Literatura medieval: actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa 1-5 outubro 1991)*. Lisboa: Cosmos, vol. I, 13-30.
- Silva, Luís Augusto Rebelo da (1862-1891): *Corpo diplomatico portuguez contendo os actos e relações politicas e diplomaticas de Portugal com as diversas potencias do mundo desde o seculo XVI ate aos nossos dias*. 16 vols. Lisboa: Academia Real das Sciencias.
- Silva, Manuel Álvaro Ferreira da (1993): *A tenção galego-portuguesa: Estudo de um género e edição dos textos*. Lisboa: Universidade. Tese de mestrado.
- Simões, Manuel (1991): *Il Canzoniere di D. Pedro, conte di Barcelos*. L'Aquila: Japadre Editore.
- Smiraglia, Pasquale (ed.) (1977): *Giovanni Tinto Vicini. De institutione regiminis dignitatum*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

- Souto Cabo, José António (1994): “Achegas documentais sobre Nun’Eanes Cerzeo, trovador galego da primeira metade do século XIII”, *Romanica Vulgaria, Quaderni 13-14: Studi Provenzali e Galeghi* 89/94, 147-176.
- (2004): “Airas Fernandes Carpancho e Nuno Eanes de Cêrcio”, en Brea 2004: 473-483.
- Souza, Risonete Batista (2005): “Resenha de Lopes, Graça Videira. *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 2002. 651p.”, *Signum* 7, 313-326.
- Spaggiari, Barbara (1980): “Il Canzoniere di Martim Codax”, *Studi Medievali* 3ª serie, XXI, I, 367-409.
- Spaggiari, Barbara e Maurizio Perugi (2004): *Fundamentos da crítica textual*. Rio de Janeiro: Lucerna.
- Spampinato Beretta, Margherita (ed.) (1987): *Fernan Garcia Esgaravunha. Canzoniere*. Napoli: Liguori.
- Spetia, Lucilla (ed.) (1997): *II. Chansonniers français. H (Modena, Biblioteca Estense), Zª (Bibliothèque métropolitaine de Zagreb). Intavulare. Tables de chansonniers romans, 2*. Liège: Université.
- Steffens, Georg (ed.) (1905): *Die lieder des troveors Perrin von Angicourt*. Halle: Niemayer.
- Stegagno Picchio, Luciana (1966): “La «serrana» di Sintra”, *Cultura Neolatina* XXVI, 1-24. (Reedición: Stegagno 1979a: 113-141).
- (ed.) (1968): *Martín Moya. Le Poesie*. Roma: Edizioni dell’ Ateneo.
- (1979a): *A lição do texto. Filologia e Literatura. I. - Idade Média*. Lisboa: Eds. 70.
- (1979b): “O papagaio e a pastora: filtros de hoje para textos medievais”, en Stegagno 1979a: 27-66. (Orixinal en italiano: *Arquivos do Centro Cultural Português* IX, 3-61, 1975).
- (1980): “Sala lirica galego-portoghese: un bilancio”, en Jules Horrent, Jean-Marie D’Heur e Nicoletta Cherubini (eds.), *Études de Philologie Romane et d’Histoire Littéraire offertes à Jules Horrent*. Liège: [s.n.], 333-350.
- (1992): “Para una nueva interpretación de la pastorela gallego-portuguesa” en José Manuel Lucía Megías, Paloma Gracia Alonso e Carmen Martín Daza (eds.), *Actas [del] II Congreso Internacional de la AHLM (Segovia, del 5 al 9 de octubre de 1987)*. Alcalá de Henares: Universidad, t. I, 89-102.
- Tavani, Giuseppe (1963a): “Appunti sulla grafia e la pronuncia del portoghese medievale. I: moirer / morrer”, *Convivium* XXXI, 214-216.

- (1963b): “Un caso di duplice tradizione”, *Cultura Neolatina* XXIII, 205-214.
- (1964a): *Le Poesie di Ayra Nunez*. Milano: Ugo-Merendi.
- (ed.) (1964b). *Lourenço. Poesie e tenzoni*. Modena: Società Tipografica Editrice Modenese.
- (1967): “La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese”, *Cultura Neolatina* XXVII, 41-94. (Reedición: Tavani 1969: 79-179 e 1988: 55-122).
- (1969): *Poesia del Duecento nella Penisola iberica*. Roma: Edizioni dell’Ateneo.
- (1975): “*Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana*, de Luís Filipe Lindley Cintra [Recensão crítica]”, *Colóquio/Letras* 26, 94-95.
- (1979): “A proposito della tradizione della lirica galego-portoghese”, *Medioevo Romanzo* VI, 372-418. (Reedición: Tavani 1988: 123-178).
- (1980): “La poesia lirica galego-portoghese”, en Erich Köhler (dir.), *Les Genres lyriques. Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters* II, fasc. 6. Heidelberg: C. Winter.
- (1983): “La lyrique galicienne et portugaise (Partie documentaire)”, en Erich Köhler (dir.), *Les Genres lyriques. Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters* II, fasc. 8. Heidelberg: C. Winter.
- (1986): *A poesia lírica galego-portuguesa*. Vigo: Galaxia.
- (1988a): *Ensaio portugueses: filologia e linguística*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1988b): “Proposta para unha nova lectura da cantiga de Mendinho”, *Grial* 26, 59-61.
- (1990): *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação.
- (1993a): “As artes poéticas hispánicas do século XIII e do início do XIV, na perspectiva das teorizações provençais”, en Aires Augusto Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro (orgs.), *Literatura medieval: actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa 1-5 outubro 1991)*. Lisboa: Cosmos, vol. II, 25-34.
- (1993b): “Edição crítica”, en Lanciani/Tavani 1993: 229-233.
- (1997): “Para uma leitura da cantiga de maldizer de Afonso X, «Joan Rodriguez foi osmar a Balteira» (RM 18,21, B 481, V 64)”, en Ana Maria Brito et al. (eds.), *Sentido que a vida faz. Estudos para Óscar Lopes*. Porto:

- Campo das Letras, 493-496.
- (1999a): *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa: Colibri.
- (1999b): “Ancora sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)”, *Rassegna Iberistica* 65, 3-12.
- (2000): “Eterotopie ed eteronomie nella lettura dei canzonieri galego-portoghesi”, *Estudis Romànics* 22, 139-153.
- (2002): “Eterotopie ed eteronimie nella lettura dei canzonieri galego-portoghesi”, in *Tra Galizia e Provenza: saggi sulla poesia medievale galego-portoghese*. Roma: Carocci editore, 13-28.
- (2004a): “Carolina Michaëlis e a crítica do texto, cen anos despois da edición de Halle”, in *Brea* 2004: 55-65.
- (2004b): “*Cancioneiro da Ajuda*. Só cantigas d’amor?”, in *Ramos/Ama*do 2016: 227-236.
- Tavera, Antoine (1989): “*Entrebecs*: à propos d’une gageure de Peire Vidal”, in *Miscellanea di Studi in onore di Aurelio Roncaglia*. Modena: Mucchi Editore, vol. IV, 1345-1367.
- Tobin, Mary O’Hara (ed.) (1976): *Les lais anonymes des XII^e et XIII^e siècles*. Genève: Droz.
- Tombeur, Paul (1987): “De polygraphia”, in Alfonso Maierù (ed.), *Grafia e interpunzione del latino nel medioevo. Seminario internazionale, Roma, 27-29 settembre 1984*. Roma: Ed. dell’Ateneo, 69-101.
- Toriello, Fernanda (ed.) (1976): *Fernand’Esquyo. Le Poesie*. Bari: Adriatica.
- Trinta, Aluizio Ramos (1989): “Aspectos ideológicos da prática e do ensino da filologia”, in *Anais do I Congresso Internacional da Faculdade de Letras da UFRJ “Discurso e Ideologia” (14-18 de Setembro de 1987)*. Rio de Janeiro: Universidade Federal, 27-28.
- Tyssens, Madeleine (1988): “Chansons hétéromorphiques?”, *Cultura Neolatina* XLVIII, 113-141.
- (ed.) (1991): *Lyrique romane médiévale. La Tradition des Chansonniers (Actes du Colloque de Liège, 1989)*. Liège: Faculté de Philosophie et Lettres.
- (1993): “Cantigas de amigo et chansons de femme”, in Mercedes Brea (coord.), *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congreso*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 329-347.

- (ed.) (1998): *Chansonniers français. 1. a (B.A.V., Reg. lat. 1490), b (B.A.V., Reg. lat. 1522), A (Arras, Bibliothèque Municipale 657). Intavulare. Tables de chansonniers romans, II.* Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Ubal dini, Federico (1969): *Vita di Mons. Angelo Colocci. Edizione del testo originale italiano (Barb. Lat. 4882) a cura di V. Fanelli.* Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Urgieri Azzolini, Isidoro (1649): *Le pompe sanesi, o'vero relazione delli huomini, e donne illustri di Siena, e suo stato.* Pistoia: Pier'Antonio Fortunati.
- Väänänen, Veikko (1974): *Introduzione al latino volgare.* Bologna: Pàtron.
- Vallín, Gema (1996): *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós.* Alcalá de Henares: Universidad.
- Vasvari Fainberg, Louise (1999): “«La madeira certa... A medida d'Esanha» de Alfonso X: un *gap* carnavalesco”, en Santiago Fortuño Llorens e Tomás Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval.* Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, vol. III, 459-469.
- Ventura, Joaquim (2004): “As cantigas intrusas do *Cancioneiro da Ajuda*”, en Brea 2004: 667-673.
- Ventura, Leontina (1986): “João Peres de Aboim - da terra da Nóbrega à Corte de Afonso III”, *Revista de História Económica e Social* 18, 57-73.
- (1992): *A Nobreza de Corte de Afonso III.* 2 vols. Coimbra: Faculdade de Letras.
- (1996): “A crise de meados do século XIII”, en Maria Helena da Cruz Coelho e Armando Luís de Carvalho Homem (coords.), *Nova história de Portugal. III. Portugal em definição de fronteiras (1096-1325): do condado portugalense à crise do século XIV.* Lisboa: Editorial Presença, 104-123.
- Vieira, Domingos (1871-1874): *Grande dictionario portuguez ou Thesouro da lingua portuguesa.* 5 vols. Porto: Ernesto Chadron e Bartholomeu H. de Morais.
- Vieira, Yara Frateschi (1983): “O escândalo das amas e tecedeiras nos Cancioneiros galego-portugueses”, *Colóquio/Letras* 76, 18-27.
- (1995): “Joam Soarez Coelho, letrado e trovador”, en Lénia Mância de Medeiros Mongelli, Maria do Amparo Tavares Maleval e Yara Frateschi Vieira (eds.), *Vozes do Trovadorismo galego-português.* São Paulo: Editora Íbis, 117-176.

- (1997): “O nome da ama: linguagem e linhagem no século XIII”, en Izabel Margato e Ronaldo Menegaz (orgs.), *Anais do II Encontro de Centros de Estudos Portugueses no Brasil*. Rio de Janeiro: Cleonice Berardinelli, 80-86.
- (2003): “Lopes, Graça Videira, *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograis Galego-Portugueses* [Recensão]”, *Românica* 12, 255-258.
- (2004): “«O processo da ama»: passado e presente de uma polémica trovadoresca”, en *Brea* 2004: 79-98
- Vilhena, María da Conceição (1974): “As duas *Cantigas Medievais* de Manuel Bandeira”, en *Manuel Bandeira, Aluísio Azevedo, Graciliano Ramos, Ariano Suassuna*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université, 79-96.
- Vindel, Pedro (1915): *Martin Codax. Las siete canciones de amor, poema musical del siglo XII*. Madrid: [Imprenta de la Sucesora de M. Minuesa de los Rios].
- Víñez Sánchez, Antonia (1989): “Rimario del *Cancioneiro da Ajuda*”, *Cuadernos de Filología Románica I. Estudios Gallegos*, 55-143.
- (2004): *El Trovador Gonçal’Eanes Dovinhal. Estudio histórico y edición*. Santiago de Compostela: Universidade.
- (2005): *Las poesías del trovador Don Gonçal’Eanes do Vinhal*. Cádiz: Universidad.
- VV.AA. (1972): *Atti del Convegno di Studi su Angelo Colocci (Iesi, 13-14 settembre 1969)*. Iesi: Amministrazione Comunale.
- Willis, Raymond S. (1934): *El Libro de Alexandre*. Princeton, N.J.: Princeton University Press; Paris: Les Presses universitaires de France.
- Zilli, Carmelo (ed.) (1977): *Johan Baveca. Poesie*. Bari: Adriatica.
- Zufferey, François (1973): “Autour du chansonnier provençal A”, *Cultura Neolatina* XXXIII, 147-160.
- (1987): *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*. Genève: Droz.

Bibliografia de Elsa Gonçalves

- Gonçalves, Elsa (1972): “*Cantigas [d]’escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, 2ª Edição, revista e acrescentada pelo Prof. M. Rodrigues Lapa, [Vigo], Editorial Galaxia, 1970, pp. IX-653 +111”, *Cultura Neolatina* XXXII.1, 153-164.
- (1974): “Jean-Marie d’Heur, «Nomenclature des troubadours galiciens-portugais (XIIe-XVe siècles). Table de leus chansonniers, et liste des incipit de leurs compositions», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, VII (Paris 1973), pp. 17-100”, *Cultura Neolatina* XXXIV.2, 243-246.
- (1976a): “*La Tavola Colocciana Autori portughesi*”, *Arquivos do Centro Cultural Português* X, 387-448 [§ I: 5-87].
- (1976b): “Vincenzo Minervini, *Le poesie di Ayra Carpancho* [Recensão]”, *Cultura Neolatina* 36, 121-128.
- (1977a): “*Do Cancioneiro de Amigo*, de Stephen Reckert [Recensão crítica]”, *Colóquio/Letras* 35, 84-85.
- (1977b): “*Le poesie*, de Fernand’ Esquyo [Recensão crítica]”, *Colóquio/Letras* 39, 88-89.
- (1978a): “*Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa (Sécs. XII-XIV)*, de Alexandre Pinheiro Torres [Recensão crítica]”, *Colóquio/Letras* 45, 72-73.
- (1978b): “*Coplas del Menosprecio e Contempto de las Cosas Fermosas del Mundo*, de D. Pedro [Recensão crítica]”, *Colóquio/Letras* 46, 99-100.
- (1979a): “*Il Canzoniere di Fernan Velho*, de Giulia Lanciani [Recensão crítica]”, *Colóquio/Letras* 49, 86-88.
- (1979b): “Jograis de antanho e poetas de hoje”, *Colóquio/Letras* 49, 101.
- (1979c): “*A Sátira na Literatura Medieval Portuguesa (Séculos XIII e XIV)*, de Mário Martins; *O Riso, o Sorriso e a Paródia na Literatura Portuguesa de Quatrocentos*, de Mário Martins [Recensão crítica]”, *Colóquio/Letras* 52, 97-99.

- (1981a): “*Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral*, de Andrée Crabbé Rocha [Recensão crítica]”, *Colóquio/Letras* 60, 90-91.
- (1981b): “*Il Canzoniere di Johan Mendiz de Briteyros*, de Ettore Finazzi-Agrò [Recensão crítica]”, *Colóquio/Letras* 64, 91-93.
- (1983a): “Anna Ferrari, «Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10 991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)» Paris, 1979, [*Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV, p. 27-142 + XXIV planches]”, *Romania* CIV, 403-12 [§ II: 89-98].
- (1983b): “*El cancionero de Joan Airas de Santiago*, de José Luis Rodríguez [Recensão crítica]”, *Colóquio/Letras* 71, 108-110.
- (1984a): “*Quel da Ribera*”, *Cultura Neolatina* 44, 219-224.
- (1984b): “*Estudos de Versificação Portuguesa (Séculos XIII a XVI)*, de Celso Ferreira da Cunha [Recensão crítica]”, *Colóquio/Letras* 80, 109-111.
- (1986): “Pressupostos históricos e geográficos à crítica textual no âmbito da lírica medieval galego-portuguesa: (1) «Quel da Ribera» (2) A romaria de San Servando”, en E. Asensio *et al.*, *Critique textuelle portugaise: actes du colloque, Paris, 20-24 octobre 1981*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 41-53 [§ III: 99-109].
- (1988): “Novas conjecturas sobre o antecedente do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (Colocci-Brancuti); comunicação às IX Xornadas de Língua e Cultura Galega”. Barcelona, 22-26 de fevereiro de 1988. (Non publicada nas Actas).
- (1989): “Filologia literária e terminologia musical: *Martin Codaz esta non acho pontada*”, en *Miscellanea di Studi in onore di Aurelio Roncaglia: a cinquant’anni dalla sua laurea*. Modena: Mucchi Editore, vol. II, 623-635 [§ IV: 111-125].
- (1991a): “Sur la lyrique galégo-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres”, en Tyssens 1991: 447-467 [§ V: 127-146].
- (1991b): *Poesia de Rei. Três notas dionisinas*. Lisboa: Cosmos [§ VI: 147-216].
- (1991c): “A mula de Joan Bolo”, en Gonçalves 1991b: 35-62 [§ VI: 170-202].
- (1991d): “Praga por praga”, en Gonçalves 1991b: 63-77 [§ VI: 203-216].

- (1992): “Intertextualidades na poesia de Dom Dinis”, en Cleonice Berardinelli (ed.), *Singularidades de uma cultura plural. XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa (Rio de Janeiro, 30 de julho a 3 de agosto de 1990)*. Rio de Janeiro: Universidade Federal, 146-55 [§ VII: 217-230].
- (1993a): “Don Denis: um Poeta Rei e um Rei Poeta”, en Aires Augusto Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro (orgs.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa 1-5 outubro 1991)*. Lisboa: Cosmos, vol. II, 13-23 [§ VIII: 231-246].
- (1993b): “Angelo Colocci”, en Lanciani/Tavani 1993: 163-166 [§ IX: 247-250].
- (1993c): “*Atehudas ata a fiinda*”, en M. Brea (org.), *O cantar dos trovadores: actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*. [Santiago de Compostela]: Xunta de Galicia, 167-186 [§ X: 251-268].
- (1993d): “Tavola Colocciana”, en Lanciani/Tavani 1993: 615-618.
- (1993e): “Tradição manuscrita da poesia lírica”, en Lanciani/Tavani 1993: 627-632.
- (1994): “O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneiros trovadorescos galego-portugueses”, en Ramón Lorenzo (ed.), *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, vol. VII, 979-990 [§ XI: 269-280].
- (1995a): “Tradição manuscrita e edição de textos: experiências ecdóticas no campo da lírica galego-portuguesa”, en Yara Frateschi Vieira (coord.), *Atas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais: 4, 5 e 6 Julho 95*. [São Paulo]: USP/UNICAMP/UNESP, 36-51 [§ XII: 281-299].
- (1995b): “*Plaga autem linguae comminuet ossa (Eccli. 28, 21)*. A propósito de D. Denis, *Disse-m’oj’un cavaleiro (B 1540)*”, en Gilda Santos, Jorge Fernandes da Silveira e Teresa Cristina Cerdeira da Silva (orgs.), *Cleonice, clara em sua geração*. Rio de Janeiro: Universidade Federal, 165-170 [§ XIII: 301-305].
- (1997a): “*De Roma ata Cidade*”, en Ettore Finazzi-Agrò (ed.), *Per via. Miscellanea di studi in onore di Giuseppe Tavani*. Roma: Bulzoni, 33-49 [§ XIV: 307-320].
- (1997b): “*nunca veerá... a face de Deus...* A propósito de duas cantigas de D. Denis, (B 1533-1534)”, en Izabel Margato e Ronaldo Menegaz (orgs.),

- Anais do II Encontro de Centros de Estudos Portugueses no Brasil*. Rio de Janeiro: Cleonice Berardinelli, 32-47 [§ XV:321-336].
- (1998): “Prólogo”, en Xesús Alonso Montero, *Versos satíricos (para hoxe) ó xeito medieval*. Vigo: Editorial Nigra, [13-18].
- (1999a): “Appunti di filologia materiale per un’edizione critica della poesia profana di Alfonso X”, en Anna Ferrari (ed.), *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto. Atti del Convegno, Roma 25-27 maggio 1995*. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull’ Alto Medioevo, 411-427 [§ XVI: 337-351].
- (1999b): “Nota introdutória”, en Celso Cunha, *Cancioneiros dos Trovadores do mar*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 18-39. (Edición preparada por Elsa Gonçalves).
- (2000): “...soo maravilhado l eu d’En Sordel...”, *Cultura neolatina* 60, 371-386, [§ XVII: 353-366].
- (2001): “Des *Cansos redondas* dans la lyrique galégo-portugaise?”, en Nadine Henrard, Paola Moreno e Martine Thiry-Stassin (eds.), *Convergences médiévales: épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tysens*. Bruxelles: De Boeck Université, 185-208 [§ XVIII: 367-391].
- (2002): “D. Xosé Filgueira Valverde e a lírica trovadoresca galego-portuguesa” en Xosé Carlos Valle Pérez (coord.), *Memorial Filgueira Valverde: lírica medieval galego-portuguesa*. Pontevedra: Publicacións da Cátedra Filgueira Valverde, 25-40.
- (2004): “*Maldizer aposto?* Acerca de uma inexistente categoria genológica da sátira medieval galego-portuguesa”, *Cultura Neolatina* 64, 527-539 [§ XIX: 393-403].
- (2006a): “*Triplici correctus amore*. A propósito de uma nota de Angelo Colocci no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*”, *Cultura neolatina* 66, 83-104 [§ XX: 405-423].
- (2006b): “Correcções ao texto de três cantigas d’escarnh’e mal dizer: *fiz arento - podros ode - poyar*”, en Pietro G. Beltrami (ed.), *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*. Pisa: Pacini, vol. I, 657-671 [§ XXI: 425-437].
- (2007a): “A pastorela de D. Joam Perez de Aboim *Cavalgava noutro dia (B 676 / V 278)*”, en Isabel Almeida, Maria Isabel Rocheta e Teresa Amado (orgs.), *Estudos para Maria Idalina Rodrigues, Maria Lucília Pires e Maria Vitalina Leal de Matos*. Lisboa: Universidade, 229-244 [§ XXII: 439-451].

- (2007b): “Sobre edições da lírica galego-portuguesa: uma reflexão”, en Ângela Correia e Cristina Sobral (coords.), *Edição de Texto. Actas do II Congresso Virtual do Departamento de Literaturas Românicas*. Lisboa: Universidade [§ XXIII: 453-498].
- (2007c): “Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades”, *eHumanista* 8, 1-27 [§ XXIV: 499-531].
- (2011): “Duas notas mínimas em torno da confecção e cópia do *Cancioneiro da Ajuda*”, *Românica* 20, 10-20 [§ XXV: 533-540].
- (2013a): “Sintaxe e métrica na edição de uma cantiga de D. Denis (*B* 1541, *Mui melhor ca m’eu governo*)”, en Rosario Álvarez, Ana Maria Martins, Henrique Monteagudo e Maria Ana Ramos (eds.), *Ao sabor do texto: estudos dedicados a Ivo Castro*. Santiago de Compostela: Universidade, 181-194 [§ XXVI: 541-553].
- (2013b): “Sintaxe e *interpretatio*: Alfonso X, *Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira* (*B* 481/ *V* 64)”, *Cultura neolatina* 73, 13-24, 2013 [§ XXVII: 555-565].
- (2014): “*Logar*: uma metáfora amorosa na lírica galego-portuguesa”, *Cultura Neolatina* 74, 145-156 [§ XXVIII: 567-576].
- (2014): “Prólogo”, en Anna Ferrari, *Trobadors e trobadores*. Modena: Società Tipografica Editrice Modenese-Mucchi Editore.
- (2016): “Leituras conjecturais: 1. *e erto seja na forca* (*B* 415 / *V* 26), 2. *enfintos son vãos* (*V* [1025])”, *Românica* 22-23, 9-23, [§ XXIX: 577-590].
- (2016): “Trovadores ‘menores’ no *Cancioneiro da Ajuda*”, en Maria Ana Ramos e Teresa Amado (coords.), *À Volta do Cancioneiro da Ajuda. Actas do Colóquio “Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 183-202 [§ XXX: 591-609].
- Ferrari, Anna; Elsa Gonçalves e Maria Ana Ramos (1982): “Geografia da lírica galego-portuguesa”, en Kremer/Lorenzo 1982: 191-201.
- Gonçalves, Elsa e Maria Ana Ramos (1983): *A lírica galego-portuguesa: textos escolhidos*. Lisboa: Comunicação.
- Monteagudo Henrique e Bieito Arias Freixedo (1990): “Conversa con Elsa Gonçalves e Anna Ferrari en Compostela”, *Grial* 108, 477-490.

Entradas en Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (eds.) (1993): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho:
“Afonso Soarez Sarraça”, “Celso Ferreira da Cunha”, “Denis, Don”,
“Diego Moniz”, “Estevan Perez Froian”, “Fernando Figueira de Lemos”,
“Fernan Gonçalvez de Seavra”, “Johan de Gaia”, “Joan Servando”, “Men
Vasquez de Folhente”, “Per’Eanes Marinho”, “Pero Larouco”, “Reimon
Gonçalvez”, “Rodrigu’Eanes de Vasconcelos”, “Tenção”, “Vasco Martinz
de Resende”.

Índice de Trobadores

Ofrecemos a seguir un índice de trobadores citados no volume. Inclúense unicamente os nomes dos autores presentes nos Cancioneiros galego-portugueses ou na *Tavola collociana Autori portughesi*. Destes, os que figuran unicamente na propia Tavola levan unha indicación (C). Os autores alleos á tradición trobadoresca (por caso, os inseridos tardiamente en V), van en minúscula. Os nomes de trobadores hipotéticos van en redonda e cunha indicación (?). As formas adoptadas neste Índice, tanto para as denominacións dos trobadores canto para as formas abreviadas destas, son as do *Repertorio* de Giuseppe Tavani (1967), axustadas en certos pormenores seguindo o criterio do *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (1993). Debaixo de cada entrada recolleemos en cursiva variantes rexistradas na *Tavola collociana*. Salientamos en letra negra as páxinas en que se trata do autor correspondente dun xeito máis demorado.

A

ABRIL PEREZ

140.

AFONS'EANES DO COTON [AFÉaCot]

Affons'Eanes de Coton, Affons'Eanes,

*Affons'Eanes do Coton, A[[ffons]o Anes do
Coton, Afonso de Coton.*

32, 35, 42, 48, 67, 70, 137, 138,
141, 185, 210, 325, 331, 334, 397,
401, 404, 485, 486, 488, 526, 532,
606.

AFONSO FERNANDEZ CEBOLHILHA

Afonso Fernandez Cobolhilha.

16, 27, 376, 520.

AFONSO FERNANDEZ CUBEL

Afonso Ffernande]z Cubel, cavaleyro.

48.

AFONSO [ÁLVARO?] GOMEZ

Aº Gomez jogar de Sarria.

34.

AFONSO LOPEZ DE BAYAN, DON [AfLpzBay]

Don Affonso Lopez de Bayam, Do[n]

Affonso Lopez de Bayan.

31, 44, 55, 105, 138, 272, 278,
525, 596, 606, 607, 609.

AFONSO MENDEZ DE BESTEYROS [AfMdzBest]

Affonso Meendez de Besteyro[s].

27, 31, 69, 225, 331, 526.

AFONSO PAEZ DE BRAGA

Affonso Paez de Braga.

33, 241, 420.

AFONSO SANCHEZ [AFSchz]

Affonso Sanchez, filho de Rey don Denis,

Don Affonso Sanchez.

28, 32, 55, 139, 140, 252, 259,
263, 269, 286, 287, 336, 378, 379,
431, 433, 451, 452, 456, 457, 461,
477, 491, 492, 494, 495, 530, 579,
580, 584, 612.

AFONSO SOAREZ SARRAÇA [AFszSar]

Affonso Soarez Samça.

48, 279.

AFONSO X [AFX]

Il Rei don Affonso de Leon, Il Rey don

Affonso de Castella et de Leon, El Rey don

Alffonso de Castella et de Leon.

16, 29, 56, 57, 67, 92-95, 108,
116, 140, 141, 144, 148, 153, 162,
166, 177, 204, 213, 215, 216, 219,
220, 225, 226, 229-232, 236, 239,
243, 263, 267, 273, 281, 294, 295,
298, 300, 310, 317, 319, 320-322,
325, 327, 328, 331, 332, 335, **339-**
353, 356, 365, 378, 397, 399, 400,
403, 407, 410, 423, 482, 491, 514,
557-567, 583.

Afonso XI Rei de Castela

236, 339, 438.

ANÓNIMO 1

595, 598.

ANÓNIMO 2

595, 603-605.

ANÓNIMO 3

604.

ANONIMO 4

596, 606.

ANÓNIMO 5

596, 602, 604-609, 611.

ARNALDO

140.

AYRAS CARPANCHO [AyCarp]

Ayras Corpancho.

26, 30, 105, 487, 488, 595, 598,
599, 601, 602.

AYRAS ENGEYTADO

35, 526.

AYRAS MONIZ D'ASMA

21, 51, 292, 322, 397, 525.

AYRAS NUNEZ [AyNz]

Ayras Nunez clérigo.

34, 47, 105, 177, 192, 232, 364,
377, 407, 441, 445, 449, 490, 511,
520.

AYRAS PAEZ [AyPaez]

Ayras Paez, jograr.

17, 21, 37, 65, 66, 105, 121, 511,
521, 526.

AYRAS PEREZ VUYTORON [AyPrzVuyt]

Ayras Perez Vuyturon.

45, 106, 192, 197, 216, 299, 315,
331, 356, 365, 411, 416, 489, 574,
607.

AYRAS SOAREZ (c)

Ayra[s] Soarez.

18, 24, 52.

AYRAS VEAZ [AyVeaz]

28, 173, 177, 307, 331, 365, 378,
450.

B

BERNAL DE BONAVAL [BernBon]

Bernal de Bonavalle, primeyro trovador.

36, 38, 105, 123, 129, 140, 276,
379, 487, 489, 491, 574.

BONIFAZ DE GENUA [BonGen]

Bonifaz de Jenoa.

28, 596, 606, 607, 609.

C

CALDEYRON

48, 49.

D

DENIS, DON [Den]

*El Rey dom Denis, Dom Denis Rey di
Portugal.*

15, 28-30, 38, 41, 46, 55, 66, 92,
112, 135, 145, **147-218**, **219-232**,
233-248, 252, 260-263, 266, 267,
269, 273, 275, 276, 278, 282, 287,
289, 293, 294, 296, **303-307**, 309,
323-338, 339, 340, 343, 345, 364,
370, 376, 377, 386, 387, 389, 392,
408, 416, 422, 441, 469, 482, 483,
484, 486, 488, 490, 508, 509, 520,
527, 528, 532, **543-555**, 575, 576,
580, 585, 586, 589, 612.

Diego Gonçalvez de Montemoor-o-Novo

62, 526, 528.

DIEGO MONIZ [DieMnz]

17, 24, 51, 529, 530.

DIEGO PEZELHO

Diego Peseelho jograr.

47.

E

ESTEVAN COELHO

Stevam Coelho.

31.

- ESTEVAN DA GUARDA [EstGuar]
*Estevam de Guarda, privado del Rey
 Don Denis; Stevan de Guarda, Stevan da
 Guarda.*
 30, 32, 41, 57, 59, 66, 123, 133,
 174, 177, 178, 182, 196, 209-211,
 225, 262-264, 269, 306, 327, 335,
 349, 357, 420, 526, 574, 577.
- ESTEVAN FAYAN [EstFay]
Stevam Faiam, Stevam Fayam.
 28, 46, 55, 258, 269, 281, 351,
 596, 606.
- ESTEVAN FERNANDIZ BARRETO
Stev[an] Fernandiz Barreto.
 48, 134.
- ESTEVAN FERNANDIZ D'ELVAS
Stevam Fernandez d'Elvas.
 17, 37, 57, 225, 484, 526.
- Estevan Perez de Aboim (?)
 607.
- ESTEVAN PEREZ FROYAN, DON
Dom Stevam Perez Froyan
 34, 166, 397.
- ESTEVAN REIMONDO
Stevam Rreimondo.
 31, 58, 378, 604, 605.
- ESTEVAN TRAVANCA [EstTrav]
Stevam Travanca.
 31, 222-224, 244, 329, 604.
- F**
- FERNAND'EANES*
- FERNAND'ESQUIO [FerEsq]
Fernan d'Esquio, Fernan Esquio.
 41, 47, 71, 105, 123, 204, 226,
 316, 327, 521, 562, 563.
- FERNAN DO LAGO
 17, 41, 65, 66, 105, 121-123, 278,
 511, 521.
- FERNAN FERNANDEZ COGOMINHO, DON
 [FerFdzCog]
Don Fernandez Cogominho.
 21, 27, 58, 396, 526, 604, 609.
- FERNAN FIGUEYRA vel FIGUEYRÓ DE LEMOS
 24, 132, 484.
- FERNAN FROYAZ
 32, 225.
- FERNAN GARCIA ESGARAVUNHA, DON
 [FerGarEsg]
Fernan Garcia Scaravunha.
 26, 45, 204, 232, 299, 314, 521,
 577, 602, 603, 608, 612.
- FERNAN GONÇALVEZ DE SEAVRA [FerGvzSeav]
*Fernan Gonçalviz de Seavra, Gonçalves de
 Seavra.*
 27, 31, 173, 177, 233, 235, 267,
 269, 365, 575.
- FERNAN PADRON [FerPad]
Fernam Padrom.
 36, 61, 530, 540-542, 595, 596,
 602, 606.
- FERNAN PAEZ DE TAMALLANCOS [FerPaezTam]
Fernan Paez de Tamalancos, Fernan Paez.
 25, 42, 133, 134, 161, 272, 364,
 479, 480, 577.
- FERNAN RODRIGUEZ DE CALHEYROS
 [FerRdzCalh]
Fernan Rodrigue[z].
 21, 25, 30, 42, 57, 58, 128, 136,
 276, 278, 484, 522, 530, 577.
- FERNAN RODRIGUEZ REDONDO [FerRdzRed]
Fernan Rodrigues Redondo.
 48, 134, 612.
- FERNAN SOAREZ DE QUINHONES
 [FerSrzQuinh]
 46, 69, 215, 327, 331, 492, 531.
- FERNAN VELHO [FerVelho]
 28, 32, 45, 55, 175, 269, 490, 607.

G

- GALISTEU FERNANDIZ
37, 40, 63, 121, 269, 521, 527.
- GARCIA MARTINZ, DON
139.
- GARCIA MENDIZ D'EIXO
Don Garcia Meendez d'Eixo
28, 612.
- GARCIA PEREZ
140, 397.
- GARCIA SOAREZ
Garsia Soarez, irmano de Martin Soarez.
33, 279, 488.
- GIL PEREZ CONDE [GilPrzCo]
46, 400, 574.
- GIL SANCHEZ, DON [GilSchz]
24.
- GOLPARRO
40, 105, 121, 122.
- GOMEZ GARCIA, DON
Dom Gomez Garcia, abate de Valladolid.
9, 35, 528.
- GONÇAL'EANES DO VINHAL, DON
[GonçEaVi]
Gonçal'Eanes.
18, 26, 31, 43, 54, 58, 67, 68, 134,
174, 177, 185, 225, 226, 273, 307,
327, 335, 422, 461, 485, 486, 491,
527, 603.
- GONÇALO GARCIA, DON
O Conde don Gonçalo Garcia
28, 56, 275, 545, 609, 612.
- Gonçalo Martins (?)
611, 612.

J

- JOHAN
Joham jograr, Joham jograr morador en Leon.
37, 309, 527.

- JOHAN AYRAS DE SANTIAGO [JAy]
Joham Ayras, burguês de Santiago, Jo[han] Ayras.
18, 35, 44, 60, 61, 136, 140, 141,
175, 211, 226, 227, 228, 243, 257,
269, 313, 365, 375, 416, 441, 484,
490, 491, 526.
- JOHAN BAVECA [JBav]
Joham Baveca, Jo[han] Baveca.
37, 39, 44, 139-141, 166, 269,
278, 357, 364, 370, 377-379, 386,
387, 392, 427, 429, 430, 527, 572.
- JOHAN DE CANGAS
Joham de Canga[s].
40, 105, 121, 123, 461.
- JOHAN DE GAYA [JGaya]
Jo[han] de Gaya, [e]scude[y]ro.
44, 134, 137, 231, 232, 259, 260,
262, 269, 521, 608.
- JOHAN DE REQUEYXO [JReq]
Johan de Requeixo.
41, 105, 121, 122, 123.
- JOHAN FERNANDEZ D'ARDELEYRO
Jo[han] Fernandiz d'Ardeleyro.
42, 123.
- JOHAN GARCIA
Joham Garcia, sobrinho de Nun'Eanes.
33, 408, 612.
- JOHAN GARCIA DE GUILHADE [JGarGIlh]
Johan de Guylhade, Joham de Guilhade, Joham de Guylhade, Johan de Guylhade, Jo[han] Garcia.
16, 28, 32, 45, 136, 173, 177, 192,
209, 243, 278, 279, 281, 307, 325,
327, 331, 335, 360, 485, 490, 607.
- JOHAN LOBEYRA
Joan Lobeyra, Johan Lobeyla.
26, 43, 119, 131, 376, 400, 407,
491, 531, 609, 612.

- JOHAN LOPEZ D'ULHOA [JLpzUlh]
Johan Lopes d'Ulhoa, Joham Lopez d'Ulhoa.
 27, 31, 487, 604.
- Joham Martinz Trobador (?)
Johannes Martini trobador
 608-612.
- JOHAN MENDIZ DE BRITEYROS
Dom Johan de Meendiz de Briteyro[s] vel de Berredo, Dom Johan Mendiz.
 34, 260, 269, 280, 281, 376, 377, 612.
- JOHAN NUNEZ CAMANEZ [JNzCam]
Joan Nunez Camanez, Joan Nuniz Camanes.
 26, 30, 53, 595, 602, 603.
- JOHAN [PEREZ] D'AVOYN [JPrzAv]
Joan d'Avoyrn, Johan d'Avoyrn, Dom Joham d'Avoyrn.
 18, 26, 30, 43, 54, 58, 140, 141, 161, 356, 437, 439, **441-453**, 602, 603, 604, 607, 609, 612.
- JOHAN ROMEU DE LUGO
 48, 134, 403, 416.
- JOHAN SERVANDO [JServ]
Joan Servando, Jo[han] Servando.
 18, 36, 38, 43, 104-107, 109, 299, 316, 365, 405, 483, 486, 491, 501, 502, 559.
- JOHAN SOAYREZ SOMESSO [JSrzSom]
Joan Soayrez Ssomeso.
 25, 162, 407, 597, 608, 609.
- JOHAN SOAREZ COELHO [JSrzCoe]
Johan Coelho, Joham Soarez Coelho, Joham Soarez, Jo[han] Soarez.
 18, 26, 30, 39, 42, 43, 54, 64, 140, 193, 195, 196, 204, 241, 257, 269, 299, 314, 331, 349, **355-368**, 400, 419, 421, 422, 437-439, 492, 495, 528, 577, 579, 580, 586, 588, 590, 603, 604, 609, 612.
- JOHAN SOAREZ DE PAVIA
Johan Soarez de Pavha, Johan Soarez de Paiva, Johan Suares de Pavia.
 17, 20, 24, 52, 123, 233-235, 410, 608.
- JOHAN VASQUIZ DE TALAVEYRA [JVqzTal]
Joham Vaasquiz de Talaveyra, Johan Vaasquiz.
 32, 46, 55, 68, 137-139, 231, 261, 269, 278, 485, 526, 595, 596, 606.
- JOHAN VELAZ (C)
Joan Velaz.
 17, 24, 52.
- JOHAN VELHO DE PEDROGAEZ
Jo[han] Velho de Pedrogaez.
 17, 47, 48, 70, 134, 279, 521, 611, 612.
- JOHAN ZORRO [JZor]
Joham Zorro
 38, 278, 490, 502, 503, 575.
- JUANO, DON (C)
 17, 24, 52.
- JUYÃO BOLSEYRO [JuBols]
Juião Bo[ll]sseyro, Juyão de Bolsseyro.
 17, 18, 37, 39, 49, 62, 64, 140, 141, 207, 278, 356, 376, 487, 507, 516, 520.
- L**
- LOPO
Lopo jograr
 37, 40, 64, 65, 105, 121, 369, 398, 402, 521, 527, 530.
- LOPO LIAS, DON [LoLias]
 42, 215, 397, 402, 403, 489, 492.
- LOURENÇO
Lorenço, jograr.
 18, 37, 40, 43, 45, 62, 68, 121, 133, 136, 137, 140, 141, 242, 278, 295, 334, 356, 358, 360, 445, 527.

M

MARTIN ANES MARINHO
48.

MARTIN CAMPINA
64, 526.

MARTIN CODAX
Martim Codax.
40, 105, **111-125**, 153, 165, 213,
251, 266, 272, 286, 287, 295, 353,
405, 456, 461, 470, 487, 490, 492,
499.

MARTIN DE CALDAS
39.

MARTIN DE GINZO
Martin de Giinzo.
40, 65, 105, 111-115, 118, 120-
123, 295, 353.

MARTIN MOXA [MartMo]
34, 133, 136, 137, 140, 185, 258,
259, 269, 295, 335, 349, 352, 490,
526, **569-578**.

MARTIN PADROZELOS
40, 105, 121, 123, 261, 269, 278,
369, 370, 374, 377, 384, 386, 387,
405, 445.

MARTIN PEREZ ALVIN
36, 397, 612.

MARTIN SOAREZ [MartSrz]
*Martim Soarez, Martin Soares, Martim
Soares.*
21, 25, 33, 42, 53, 67, 92, 133,
140, 141, 143, 144, 162, 175, 176,
183, 215, 243, 248, 272, 277-279,
307, 327, 331, 357, 396, 398, 401-
404, 490, 521, 527, 530, 574, 598,
608-612.

MENDINHO
Meendinho.
33, 105.

MEN PAEZ
Meen Paez.
18, 46, 70.

MARTIN PEREZ ALVIN
Martim Perez Alvym.
36, 526.

MEN RODRIGUEZ DE BESTEYROS, CFR. MEN
RODRIGUEZ DE BRITEYROS
Meen Rodrigues de Besteyro[s].

MEN RODRIGUEZ DE BRITEYROS
Meen Rodrigues de Briteyro[s].
20, 21, 33, 42, 280, 281, 506, 507,
609, 612.

MEN RODRIGUIZ TENOYRO [MenRdzTen]
*Meen Rodriguez Tenoyro, Meen Rodrigues
Tenoyro.*
16, 27, 31, 44, 55, 132, 137, 140,
257, 258, 269, 376, 397, 520, 595,
607.

MEN VASQUEZ DE FOLHETE
Meen Vaasquez de Folhete.
32, 273, 274.

MONIO VEL NUNO FERNANDEZ DE
MIRAPEYXE
24, 376.

N

NUN'EANES CÊRZEO
25, 33, 226, 272, 376, 597, 612.

NUNEZ
Nunes.
46, 531.

NUNO FERNANDEZ DE MIRAPEYXE, CFR.
MONIO vel NUNO FERNANDEZ DE MIRAPEYXE
NUNO FERNANDEZ TORNEOL [NuFdzTor]
*Nuno Fernandez Torne[ol], Nuno
Fernandez.*
26, 30, 42, 53, 54, 169, 237, 238,
487, 491, 598, 602.

NUNO PEREZ SANDEU [NuPrzSan]
32, 195.

NUNO PORCO

26, 38.

NUNO RODRIGUEZ DE CANDEREY

[NuRdzCand]

Nuno Rodrigues de Canderey.

21, 53, 134, 137, 525, 595, 598-602, 609.

NUNO TREEZ [NuTrz]

39, 105, 278, 487.

O

OSOYR'ANES

24, 162, 220, 415.

P

PAE CALVO

40, 487.

PAE DA CANA

Pae de Cana clérigo.

35, 60.

PAY GOMEZ CHARINHO [PayGmzCha]

Pae Gomez Charinho, Pero Gomez Charinho, Pae Gomez, Pae Gomez Charinho.

16, 32, 33, 49, 105, 136, 140, 141, 205, 206, 258, 263, 269, 270, 358, 397, 484, 488, 490, 537, 604, 611.

PAY SOAREZ DE TAVEIRÓS [PaySrzTav]

Paay Soarez de Taveiros, Pae Soarez.

25, 30, 92, 94, 95, 137, 138, 140, 141, 162, 215, 241, 277, 342, 347, 403, 404, 480, 485, 486, 491, 539-542, 597.

PEDR'AMIGO DE SEVILHA [PAmigo]

Pero Amigo, Pedr'Amigo.

21, 37, 39, 44, 45, 47, 49, 68, 69, 138-140, 161, 166, 231, 278, 292, 322, 370, 374, 375, 377-380, 386, 387, 400, 427, 429, 430, 441, 484, 485, 526, 527, 532.

PEDR'EANES SOLAZ [PEaSol]

Pedr'Anes Solaz, Pedr'Eanes Pedr'Enes.

33, 39, 59, 64, 135, 140, 488, 527, 575, 595, 596, 602, 603.

PEDRO DE PORTUGAL, DON

El conte don Pedro de Portugal, Conde dom Pedro de Portugal.

18, 29, 44, 57, 134, 140, 141, 145, 223, 233, 234, 236, 279, 295, 300, 612.

PER'EANES MARINHO

Pere aans Marinho.

35, 60, 61, 530, 531.

PERO D'AMBROA; *CFR.* PERO GARCIA

D'AMBROA

Pero d'Ambróa.

PERO DA PONTE [PPon]

33, 35, 36, 49, 137, 139, 141, 162, 166, 182, 191-193, 195, 225, 292, 298-300, 306, 307, 309, 310, 316-322, 331, 335, 357, 370, 374, 378-380, 387, 390, 392, 490, 526, 527, 539, 540-542, 575, 577, 602.

PERO D'ARMEA

Pero d'Armea.

17, 39, 47, 106, 299, 315, 377, 384, 386, 389, 520, 521.

PERO DE BARDIA

Pero de Bardia.

37, 105, 278, 488, 527.

PERO DE VEER [PVeer]

Pero Veer.

36, 38, 105, 123, 161, 276, 369, 370, 374, 375, 377, 384, 386, 387.

PERO D'ORNELAS

30, 32, 59.

PERO GARCIA BURGALÈS [PGarBu]

Pero Garzia.

18, 30, 42, 43, 53, 54, 68, 139,
141, 174, 175, 185, 191, 204, 225,
237, 238, 243, 274, 278, 299, 307,
309, 314, 357, 358, 364, 376, 378,
387, 411, 414, 416-418, 420-425,
490, 510, 525, 562, 602-604.

PERO GARCIA D'AMBRÓA, cft. PERO
D'AMBRÓA

Pero Garcia d'Ambroa.

18, 25, 40, 46, 47, 52, 70, 106,
141, 191, 192, 299, 309, 315, 364,
370, 377-379, 386, 387, 392, 400,
491, 530.

PERO GOMEZ BARROSO, DON [PGmzBarr]

Pero Barroso.

18, 21, 31, 36, 44, 54, 138, 267,
270, 491, 525-527, 594, 595, 606.

PERO GONÇALVEZ DE PORTO CARREYRO

Pero Gonçalves de Porto Carreyro.

34, 487, 488.

PERO GOTERREZ

Pero Goterez cavale[y]ro.

34.

PERO LAROUCO

29, 512, 527.

PERO MAFALDO [PMaf]

Pero Maffaldo.

27, 45, 254, 322, 484, 491, 527,
609.

PERO MARTINZ

PERO MENDIZ DA FONSECA

*Pero Meendiz da Fonsseca, Pero Meendez
da Fonseca.*

38, 47.

PERO MEOGO

Pero Meogo.

39, 64, 193, 230, 231, 243, 410,
487, 488, 491, 527.

PERO PAEZ BAZACO (C)

Pero Paez Bazaco.

17, 24, 52.

PERO RODRIGUEZ DE PALMEYRA (C)

Pero Rodrigues de Palmeyra.

17, 24, 52.

PERO VELHO DE TAVEIRÓS [PVelho]

Pero Velho de Taveiros.

25, 52, 137, 140, 141.

PERO VIVIAEZ [PViv]

Pero Vyvyaez, Pero Vevyaez.

18, 28, 31, 46, 48, 70-72, 105,
176, 177, 204, 307, 420.

PICANDON

334, **355-368.**

R

REYMON GONÇALVEZ

Reymon Gonzalvis.

33.

RODRIGO DIAZ DOS CAMEYROS (C)

17, 24, 52.

RODRIGU'EANES D'ALVAREZ

Rodrigu'Eanes D'Alvares.

36, 61, 141.

RODRIGU'EANES DE VASCONCELOS

[RodEaVas]

Rod[r]igu'Eanes de Vasconcellos.

27, 31, 242, 485.

RODRIGU'EANES REDONDO [RodEaRed]

Rodrigu'Eanes Rredondo.

26, 137, 141, 270, 484, 531, 603,
612.

ROY FERNANDEZ DE SANTIAGO [RoyFdzSant]

ROY FERNANDIZ, CFR. ROY FERNANDEZ DE

SANTIAGO

Roy Fernandez clérigo.

16, 34, 35, 461.

ROY GOMEZ DE BRITEYROS, DON
[RoyGmzBret]
Dom Roy Gomez de Briteyro[s].
46, 277, 441, 611, 612.

ROY GOMEZ O FREYRE, CFR. RUY VEL ROY
GOMEZ O FREYRE
263, 264, 270.

ROY MARTINZ DO CASAL
Roy Marquez do Casal.
38, 488, 609.

ROY MARTINZ D'ULVEYRA [RoyMrzUI]
Roy Martiinz d'Ulveyra.
36.

ROY PAEZ DE RIBELA [RoyPaezRib]
Roy Paez.
18, 27, 43, 44, 68, 225, 361, 364,
420, 527, 530, 602, 604.

ROY QUEYMADO [RoyQuey]
26, 31, 42, 205, 259, 260, 267,
270, 306, 376, 407, 408, 420, 603.

RUY VEL ROY GOMEZ O FREYRE
Rui vel Roy Gomez o freyre.
25.

RUI MARTIIS [?]
140, 141.

S

SANCHO I OU SANCHO II, DON (?)
29, 216, 225, 275, 281, 282, 312,
321, 322, 340, 349, 350, 351, 356.

SANCHO SANCHEZ
Sancho Sanchez clérigo.
27, 35, 54, 60, 61, 105, 137, 138,
521, 531.

Sordel
Sordello
8, 142, **355-368.**

V

VASCO [FERNANDEZ] PRAGA DE SANDIN
[VaFdzSend]
*Vaasco Praga de Sendin, Vaasco Praga de
Sandim.*
25, 30, 487, 608.

VASCO GIL [VaGil]
Vaasco Gil.
26, 30, 46, 54, 58, 140, 141, 161,
169, 349, 528, 603.

VASCO MARTINS [DE RESENDE]
Vasco Martinz de Resende.
139, 140, 251, 286, 287, 456, 457.

VASCO PEREZ PARDAL
*Vaasco Perez, Vaasco Perez Pardal, Vaasco
Pardal.*
28, 32, 45, 69, 140, 141, 185, 204,
278, 606, 607.

VASCO RODRIGUEZ DE CALVELO [VaRdzCal]
Vaasco Rodrigues de Calvelo.
33, 36, 258, 261, 270, 575.

VIDAL
Judeu d'Elvas .
71, 134, 526, 528.

Índice selectivo de Cantigas

Ofrecemos a seguir un índice das cantigas editadas integramente (*) ou comentadas, total ou parcialmente no volume. No seu caso, salientamos os números de páxina en que se ofrece edición completa do texto.

AGORA ME PART'EU MUY SEN MEU GRADO

Pero da Ponte, A 290 / B 981 / V 568
370.

AI EU COITADA COMO VIVO

Afonso X / Sancho I?, B 456
281-282, 349-351.

AMIGAS, QUANDO SE QUITOU

Estevan Travanca, B 723 / V 324
222-225.

AMIGO, SE BEN AJADES

Estevan Reimondo, B 693 / V 294
604.

AMOR FAZ A MI AMAR TAL SENHOR

Ayras Nunez, B 873 / V 457 e B 885 [bis]
/ V 469
232.

AMOR FEZ A MI AMAR

D. Denis, B 544 / V 147
232.

BISPO, SENHOR, EU DOU A DEUS BON GRADO

Estevan da Guarda, B 1310 / V 915
262-263.

CAVALGAVA NOUTRO DIA*

Johan Perez d'Avoyrn, B 676 / V 278
441-453 (442-443).

CON ALGUEN É 'QUI LOPO DESFIADO

Martin Soarez, B 1364 / V 972
402.

CONHOCEDES A DONZELA*

Afonso Sanchez, B 415 / V 26
431-437, 493-94, 496-497, 579-
585, **590-591**.

CONSELHOU-MI ÛA MIA AMIGA

Johan Vasquiz de Talaveyra, B 791 / V 375
261.

DE JOAN BOL'AND'EU MARAVILHADO*

D. Denis, B 1536
188-197 (190), 246-248.

DE VOS SERVIR, MIA SENHOR, NON ME VAL

Afonso Sanchez, B 407 / V 18
496.

DES QUAND'EU A MINHA SENHOR ENTENDI

Vasco Rodriguez de Calvelo, A 294 / B 995
/ V 583
258.

DEUS! COM'ORA SE PERDEU JOAN SIMION

D. Denis, B 1542
325-326.

DEUS, E QUE CUYDEY A FAZER

Martin Padrozelos, B 1247 / V 852
369-371.

DISSE-M'OJ'UN CAVALEIRO*

D. Denis, B 1540
203-216 (208), 245, 296-298,
303-307.

EYA, SENHOR, AQUE-VOS MIN AQUÍ

Johan Mendiz de Briteyros, B 861, V 447
261.

FOI A CÍTOLA TEMPERAR

Martin Soarez, B 1363 / V 971
402.

FOI UN DIA LOPO JOGRAR

Martin Soarez B 1366 / V 974
402.

- GRAVE VOS É DE QUE VOS EI AMOR
D. Denis, B 5111 / V 94
226-228.
- HÛA DONA QUE EU QUERO GRAN BEN
Pay Gomez Charinho, B 810 / V 394
258, 263.
- JOAN BOL'ANDA MAL DESBARATADO*
D. Denis, B 1537
198-202 (200), 246-248.
- JOAN BOLO JOUV'EN ÛA POUSADA*
D. Denis, B 1535
180-187 (181), 246-248.
- JOANA, DIX'EU, SANCHÁ E MARIA
Pero Garcia Burgalês, A 104 / B 212
411, 414, 418-425.
- JOHAN BAVECA E PERO D'AMBRÕA
Pedr'Amigo de Sevilha, V 1198
377-379.
- JOHAN RODRIGUIZ FOI ESMAR A BALTEIRA*
Afonso X, B 481 / V 64
557-567 (558).
- JOHAN SOAREZ, NON POSS'EU ESTAR
Johan Perez d'Avoyñ / Johan Soarez Coelho, V 1011
437-439.
- LEVANTOU-S'A VELIDA
D. Denis, B 569 / V172
230.
- [LEVOU-S'A LOUÇANA], LEVOU-S'A VELIDA
Pero Meogo, B 1188 / V 793
230.
- LOPO, JOGRAR, ES GARGANTON
Martin Soarez, B 1363 / V 973
402.
- MARTIN ALVELO*
Johan Soarez Coelho, B 1025
579, 586-590, **591-592**.
- MESTER AVIA DON GIL
Afonso X, B 457
294-296, 351-353.
- MEUS AMIGOS, POIS ME DEUS FOI MOSTRAR
Johan de Gaya, B 1450 / V 1060
231.
- MHA SENHOR FREMOSA, POR DEUS
Pero de Veer, B 1060 / V 650
369-371, 384.
- MHA SENHOR, POR NOSTRO SENHOR*
Pero d'Armea, B 1079 / V 671
384-385, 389.
- MORT'É DON MARTIN MARCOS, AI DEUS, SE
É VERDADE
Pero da Ponte, B 1655 / V 1189
298-300, 309-322.
- MUI GRAN PODER Á SOBRE MIN AMOR*
Bonifaci Calvo, A 265
381-383 (**381-382**), 392.
- MUI MELHOR CA M'EU GOVERNO*
D. Denis, B 1541
543-555.
- MUITO MI PRAZ D'ÛA REN
Lopo Lias, B 1350 / V 957
397, 402-403.
- MUITOS ME DIZEN QUE SERVI DOADO
Afonso Sanchez, B 406 / V 17
493, 495-496.
- NON ME POSSO PAGAR TANTO
Afonso X, B 480 / V 63
229-230.
- NON SEI COMO ME SALV'A MIA SENHOR*
D. Denis, B 529 / V 112
155-169 (160).
- NOSTRO SENHOR, COM'EU ANDO COITADO
Martin Soarez, B 1358 / V 966
395-405.
- NOSTRO SENHOR, E ORA QUE SERÁ?
Roy Queymado A 135 / B 256
205, 260, 267.
- O MEU SENHOR, O BISPO, NA REDONDELA
HUN DIA
Ayras Nunez, B 885 / V 468
364.

OIMAS NON SEI EU, MIA SENHOR

Roy Gomez o Freyre, B 5
264-265.

ORA VEJ'EU QUE FIZ MUI GRAN FOLIA

Pero Garcia Burgalês, A 105 / B 213
411, 418-425.

OU É MELION GARCIA QUEIXOSO*

D. Denis, B 1533 / V 406
323-338 (330).

PEDR'AMIGO, QUER'ORA ÛA REN

Johan Baveca / Pedr'Amigo de Sevilha,
B 1221 / V 826
427-431.

PERO QUE EU MUI LONG'ESTOU*

D. Denis, B 515, V 98
337, 386-387, 389.

POIS EU D'ATAL VENTURA, MIA SENHOR

Roy Gomez o Freyre, B 49
264-265.

POIS M'EN TAL COITA TEN AMOR

Anónimo, Estevan Reymondo?, A 185
603-604.

POIS QUE VOS DEUS FEZ, MHA SENHOR

D. Denis, B 512 / V 95
239-240.

POR VÓS, SENHOR FREMOSA, POYS VOS VY

Martin Moxa, B 890 / V 474
258-259.

PAZ-MH A MI, SENHOR, DE MORRER

D. Denis, B 497 / V 80
237-239.

QUANDO M'EU MUI TRISTE DE MIA SENHOR

Men Rodriguiz Tenoyro, A 227 / B 402 /
V 12
258.

QUE ALONGAD'EU ANDO D'U IRIA

Pero Garcia Burgalês, A 89 / B 193
411, 418-425.

QUE MUITOS QUE MI ANDAN PREGUNTANDO

Pero Garcia Burgalês, A 106 / B 214
411, 418-425.

QUEN SEU PARENTE VENDIA*

Pero da Ponte, V 1182
379-380, 390-392 (391).

SE EU, AMIGOS, HU HE MHA SENHOR

Johan de Gaya B 1449 / V 1059
259-260, 263.

SENHOR FREMOSA, CREEDE PER MI

Men Rodriguiz Tenoyro, A 226 / B 401 /
V 11
257.

SENHOR FREMOSA, TAN DE CORAÇON

Pay Gomez Charinho, B 812 / V 396
263.

SENHOR, POIS ME NON QUEREDES

D. Denis, B 528 [bis] / V 13
228-230.

SENHOR, POR DEUS QUE VUS FEZ PARECER

Johan Soarez Coelho, A 169 / B 320
257.

SENHOR, POR QUE EU TANT'AFAN LEVEI

Fernand'Esquio, B 1296 / V 900
226.

SENHOR, QUE COITAD'OG'EU NO MUNDO VIVO

Nun'Eanes Cerzeo, B 136
226.

SENHOR, QUE DE GRAD'OJ'EU QUERRIA

D. Denis, B 553 / V 136
240-242.

SENHOR, SEMPR'OS OLHOS MEUS

Pay Gomez Charinho, B 815 / V 399
258.

SENHOR FREMOSA, DES QUE VUS AMEI

Estevan Fayan, B 429 / V 41
258-259.

SENHOR FREMOSA, VEJO-VOS QUEIXAR

D. Denis, B 543 / V 146
260.

TAN GRAVE DIA QUE VOS CONHECI

Afonso Sanchez, B 412 / V 23
494-495.

TAN GRAVE M'É, SENHOR, QUE MORREREI
Johan Ayras de Santiago, B 943 / V 531
226-228.

TANT'É MELION PECADOR
D. Denis, B 1534 / V 407
323-338.

U, NOUTRO DIA, DON FOAN
D. Denis, B 1538
222-225, 306.

ŪA DONA QUE EU QUERO GRAN BEN
Pay Gomez Charinho, B 810 / V 394
258, 263.

VEDES, PICANDON, SOO MARAVILHADO*
V 1021
355-368 (367-368).

VEHERON-ME MEUS AMIGOS DIZER
B 858 / V 444
280-281.

VÓS, QUE EN VOSSOS CANTARES
D. Denis, B 561 / V 164
242-243.

VY EU DONAS, SENHOR, EN CAS D'EL REY
Johan Ayras de Santiago, B 946 / V 534
257.

Índice de palabras e expresións comentadas

Ofrecemos a seguir un índice das expresións e palabras, incluíndo os nomes propios (topónimos e antropónimos), que aparecen nos Cancioneiros, e que son obxecto de esclarecemento ou comentario. Sinalamos en cursiva as voces alleas ao galego-portugués.

ABONDANHA
557, 563-567.

AEQUIVOCATIO
294, 351, 364, 400, 453, 554, 567.

AGUISADO
201.

AMBRAR
316.

ANDAR GUIADO
549-550.

APOSTO
397-402, 404.

ARENTO
428, 429-431.

ASSALVAR-SE
163.

ASTROSO
215.

ATEHUDAS
205, 212, 253-270, 297, 401.

ATEUDAS, V. ATEHUDAS.

AVER
175.

AVOLEZA
335.

BARATA
332.

BEEYTO
365.

BEN CENTO
183.

BIRINGELA
431, 580, 584, 590.

BÓA BARATA, V. BARATA.
BOYAR

437-439.

CAJON
197.

CAMINHO FRANCES
448-452.

CANTOS DE LEDINO	
	404-405.
CAORINHA	
	106, 299, 316, 365.
CARALHOTE	
	327.
CATIVO	
	169.
CAVALGADOR	
	174.
CAVALGAR	
	174.
CERRO	
	187.
CHARIA / MARIA	
	431-432, 493-494, 580, 585.
CIDADE (RODRIGO)	
	300, 317-319.
COMER	
	203.
COMPRAR	
	337.
COMUNAL	
	196.
CONHOCER	
	174-175.
CONSELHO	
	332-333.
CORREOLA	
	365.
CORNOALHA	
	327.
<i>CORRECTUS</i>	
	412-413.
CRIAR, CRIADO, CRIAÇON	
	184-185, 335-336.
DEPARTIR	
	366, 399-400, 403.
DESBARATAR	
	201.
DESEMBRAGADO	
	197.
	*DIZARENTO, V. FIZ E ARENTO
EMBARGADO	
	196-197.
EMBRAGADO	
	196.
ENFINTO	
	588-589.
ENQUISA	
	184.
ERTO	
	583-585.
ESCALHO	
	185, 204, 361, 364.
ESCASSEZA	
	335.
<i>FABLAR ENGASAJADO</i>	
	399-401.
FENDUDO	
	364.
FERAMENTE	
	209.
FIZ	
	429-431.
FORÇAR	
	183.
FURADO	
	365.
GATA	
	560.
GONDRODE	
	431, 435, 580, 584, 590.
GONTINHA	
	431, 580, 584, 590.
GOVERNAR	
	547-48.
GUARDAR	
	186-187.
GUARECER	
	164.
GUARIDA	
	332.

- JAZER
175.
- JOANA
417-418, 422-423.
- JOGADOR
403.
- JUGAR DE PALABRA*
399-401, 403.
- LEVAR ANTE
162.
- LEVAR PELO DEREITO
183.
- LOGAR
570-574.
- LORBAGA
204, 209-210.
- LOUÇÃO
192-193.
- MADEIRA
560-561, 563.
- MAESTRE
185.
- MALDIZER APOSTO, V. APOSTO.
- MANDADO
164-165.
- MARIA V. CHARIA
420.
- MARTIN
319.
- MELION
326-329.
- MIDIDA
560-561.
- MONTANHA
560.
- MUU, MUA
173-178.
- NEGADA
183.
- NOJOSO
215.
- NON DIZEDES NADA
446-447.
- ÓDEGA
433.
- ODER
433-435.
- OME DE PARAGE
332.
- OUSADO
195.
- OUSENDA
431, 580, 584, 590.
- PARAGE, V. OME DE PARAGE.
- PICANDON
361-362, 364-365.
- PECADO
195.
- PODRO, V. POTRO
- POLDRO, V. POTRO
- PONTADA
115-117
- POTRO
434-437.
- POUSADA
182.
- POYAR
437-439.
- PRAGA
203-204, 211-12, 283-285.
- PREGUNTA
407-410.
- QUEIXOSO
332.
- RAPAZ
201.
- RETRAER
399-400, 403.
- REVELADOR
194.
- SABOR
196.

DE ROMA ATA LIXBOA

SACO	272, 364.	TORTO	165-166.
SALVAR(-SE)	161-162.	TRAEDOR	163.
<i>SENHER</i>	242-243, 356, 550.	TRAGER	175, 331.
SERVIR EN BON LUGAR	569-573.	TRES	445-446.
<i>SINHER</i> , v. <i>SENHER</i> .		VES	357-358.
SISON	365.	VILÃO	193.
TEER	175.		

Índice

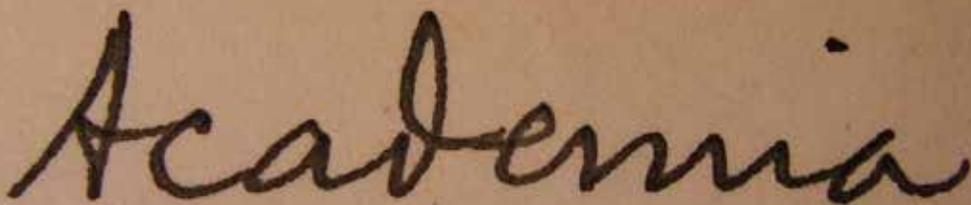
Limiar. Da Filoloxía galega e da Filoloxía portuguesa (arredor de 1980) na biografía intelectual de Elsa Gonçalves / <i>Xesús Alonso Montero</i>	V
Limiar brevíssimo / <i>Paulo Farmhouse Alberto</i>	XXI
Nota introdutória / <i>Elsa Gonçalves</i>	XXV
Nota dos editores / <i>João Dionísio, Henrique Monteagudo e Maria Ana Ramos</i>	XXXII
Chaves das obras citadas	3
I - <i>La Tavola Colocciana Autori portughesi</i>	5
II - Anna Ferrari, “Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10 991 Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (materiali e note problematiche)”, Paris, 1979 [<i>Arquivos do Centro Cultural Português</i> , XIV, pp. 27-142 + XXIV planches]	89
III - Pressupostos históricos e geográficos à crítica textual no âmbito da lírica medieval galego-portuguesa: 1. “Quel da Ribera” 2. A romaria de San Servando	99
IV - Filologia literária e terminologia musical: <i>Martin Codaz esta non acho pontada</i>	111
V - Sur la lyrique galégo-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres	127
VI - <i>Poesia de Rei: três notas dionisinas</i>	147
VII - Intertextualidades na poesia de D. Denis	219
VIII - D. Denis: um Poeta Rei e um Rei Poeta	233
IX - Angelo Colocci	249
X - <i>Atebudas ata a finda</i> (1993)	253
XI - O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneiros trovadorescos galego-portugueses	271
XII - Tradição manuscrita e edição de textos: experiências ecdóticas no campo da lírica galego-portuguesa	283
XIII - <i>Plaga autem linguae comminuet ossa</i> (<i>Eccli.</i> 28,21). A propósito de D. Denis, <i>Disse-m’ôj’un cavaleiro</i> (B 1540)	303

XIV - <i>De Roma ata Cidade</i>	309
XV - ...nunca veerá... <i>a face de Deus...</i> A propósito de duas cantigas de D. Denis (B 1533-1534)	323
XVI - Appunti di filologia materiale per un'edizione critica della poesia profana di Alfonso X	339
XVII - ... <i>soo maravillhado / eu d'En Sordel...</i>	355
XVIII - Des <i>cansos redondas</i> dans la lyrique galégo-portugaise?	369
XIX - <i>Maldizer aposto?</i> Acerca de uma inexistente categoria genológica da sátira medieval galego-portuguesa	395
XX - <i>Triplici correctus amore.</i> A propósito de uma nota de Angelo Colocci no <i>Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa</i>	407
XXI - Correccões ao texto de três cantigas d'escarnh'e mal dizer: <i>fiz arento - podros ode - poyar</i>	427
XXII - A pastorela de D. Johan Perez d'Avoyñ <i>Cavalgava noutro dia</i> (B 676 / V 278)	441
XXIII - Sobre edições da lírica galego-portuguesa: uma reflexão	455
XXIV - Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades	501
XXV - Duas notas mínimas em torno da confecção e cópia do <i>Cancioneiro da Ajuda</i>	535
XXVI - Sintaxe e métrica na edição de uma cantiga de D. Denis (B 1541, <i>Mui melhor ca m'eu governo</i>)	543
XXVII - Sintaxe e <i>interpretatio</i> : Afonso X, <i>Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira</i> (B 481 / V 64)	557
XXVIII - <i>Logar</i> : uma metáfora amorosa na lírica galego-portuguesa	569
XXIX - Leituras conjecturais: 1. <i>e erto seja na forza</i> (B 415 / V 26) 2. <i>enfintos son vãos</i> (V [1025])	579
XXX - Trovadores 'menores' no <i>Cancioneiro da Ajuda</i>	593
Bibliografia	613
Bibliografia de Elsa Gonçalves	651
Índice de Trovadores	657
Índice selectivo de Cantigas	666
Índice de palabras e expresiões comentadas	669

Este libro
De Roma ata Lixboa.
Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses
de Elsa Gonçalves,
saíu do prelo no Aninovo de 2017
e foi ofrecido á súa Autora o 19 de xaneiro
en Lisboa
co gallo do seu aniversario.



O livro *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses* é uma compilação de 30 trabalhos de Elsa Gonçalves sobre a lírica trovadoresca galego-portuguesa. Organizada cronologicamente, nela se evidencia a conjugação de várias perspetivas (codicológica, estemática, linguística, retórica) para uma renovada e sólida análise da nossa poesia das origens. Até agora quase só disponíveis em actas de congressos e revistas de circulação restrita, os estudos aqui reunidos testemunham o modo como Elsa Gonçalves foi construindo uma bibliografia de autoridade sobre as matérias que tratou. Com um sentido de exigência raro, tanto para com os colegas de ofício como para consigo própria, e com uma humildade dubitativa que faz da palavra “conjectura” uma das suas preferidas, a Autora demonstra no presente livro a inteligência crítica, a ponderação equilibrada e o engenho na articulação de diferentes saberes que a tornaram uma referência incontornável na medievística ibérica. São estas algumas das razões por que este livro é recomendável aos estudantes e professores de literatura medieval, bem como a todos quantos se interessam pelo nosso património literário da Idade Média.



O nome da institución escrito por Castelao

Elsa Gonçalves (Guarda, Portugal). Licenciada em Filologia Românica na Universidade de Coimbra, professora do Liceu em Portugal e em Angola de 1954 a 1969, foi Leitora de Português e bolsreira de investigação na Universidade de Roma, antes de dar aulas de Literatura Medieval na Universidade de Lisboa. Aposentada em 1991, recebeu o grau de “Doutora Honoris Causa” por esta Universidade em 1996. Formada em Roma sob o magistério de Giuseppe Tavani, Luciana Stegagno Picchio e, sobretudo, Aurelio Roncaglia, desenvolveu uma brilhante carreira como uma das investigadoras mais relevantes da lírica trovadoresca galego-portuguesa, área em que continua a oferecer contributos iluminadores, especialmente no que diz respeito ao estudo dos manuscritos e aos problemas da edição de textos, com preferência pela poesia de D. Denis e pelas cantigas satíricas.

Academ

Sección de literatura

“Os estudos reunidos na presente colectánea son moi representativos das investigacións da autora: representativos do rigor, que é constante, representativos dos temas e autores máis frecuentados, e representativos das incursións filolóxicas en que a investigadora nos ofrece máis achegas e novidades. Como en todo filólogo auténtico, o labor de Elsa Gonçalves é un compromiso fondo cos verdadeiros textos dos autores. Ler as súas cantigas sen as deturpacións e os ruídos introducidos pola transmisión desleixada é unha homenaxe á poesía e aos poetas. Esta débeda, entre outras, temos con ela.”

Xesús Alonso Montero

ademia



REAL
ACADEMIA
GALEGA



Deputación
DA CORUÑA



LETRAS
LISBOA



CLUL Centro de Linguística
da Universidade de Lisboa

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR