

O cancioneiro de Airas Engeitado, trovador

Edição crítica e estudo

Andreia Querido

Este livro teve origem na dissertação de mestrado que Andreia Querido elaborou sob orientação de Ângela Correia, e apresentou à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 2015.

Jessica Ferreira editou-o para publicação na Bibliotrónica Portuguesa.



**BIBLIOTRÓNICA
PORTUGUESA**

Lisboa

2016

1

Índice

O trovador e os testemunhos

Edição crítica

A gran dereito lazerei

A ren que mi a mi mais valer

Tan grave dia vos eu vi

Nunca tan gran coita sofri

Conclusão

Bibliografia

Agradecimentos

A minha mais profunda gratidão à Ângela Correia, pela dedicação constante, humildade e sabedoria. Pelo apoio que me deu, sempre, e por todos os ensinamentos que me transmitiu.

À minha família, à Joana e aos meus amigos, muita gratidão e amor, pela presença e pela nutrição afetiva, que foram fundamentais.

A mim, pela ousadia de ter iniciado esta viagem, que ainda agora está a começar e me permitiu apaixonar-me pelo delicioso universo da lírica galego-portuguesa.

O trovador e os testemunhos

A tradição manuscrita das cantigas de Airas Engeitado

As cantigas de Airas Engeitado, todas de amor, chegaram até nós em dois grandes cancioneiros de poesia trovadoresca galego-portuguesa: o Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B) e o Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (V). São ainda listadas na chamada *Tavola Colocciana* (C), índice do Cancioneiro B. A atribuição das cantigas ao trovador não é feita de forma coincidente: três são-lhe atribuídas nos dois cancioneiros e na *Tavola*; enquanto uma quarta cantiga lhe é atribuída só em V, sendo, em B e na *Tavola*, atribuída a Afonso Eanes do Coton.

O Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B), também conhecido como Colocci-Brancuti, encontra-se, com a cota COD. 10991, na Biblioteca Nacional de Portugal. Tem atualmente 355 fólios com um total de 1560 cantigas dos três grandes géneros da lírica galego-portuguesa: cantigas de amor, cantigas de amigo e cantigas de escárnio e maldizer. É o único testemunho da incompleta *Arte de Trovar*. Foi mandado copiar tardiamente pelo humanista Angelo Colocci *alla pecia*, em Itália, provavelmente na cúria papal, entre 1525 e 1526. Nele distinguem-se mãos de seis copistas com letra itálica chanceleresca, maioritariamente, e com letra gótica bastarda e cursiva. A estes junta-se a mão de Angelo Colocci na numeração de composições, na marcação de

rubricas atributivas e nas anotações marginais de várias ordens ao longo de todo o códice.¹

O sistema atributivo de B consiste na escrita de uma rubrica atributiva, antes da primeira cantiga de cada autor. Desta forma, sabemos que todas as cantigas que se encontram entre duas rubricas são atribuídas por este cancioneiro ao autor referido na primeira rubrica. Sabemos que Angelo Colocci instruiu os seus copistas para que não copiassem as rubricas atributivas do antecedente, uma vez que destinara a si próprio esta tarefa.² Nem sempre se viu obedecido, mas, na maior parte do

¹ Estas e outras informações em Ferrari, *DLMGP*, pp. 119-123; Ferrari, «Formazione...»; Tavani, *Trovadores e Jograis...*, pp. 83-84. Deste Cancioneiro existe uma edição fac-similada (*Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cód. 10 991...*), uma edição paleográfica parcial (Molteni, *Il Canzoniere...*) e uma edição semicrítica (Machado, *Cancioneiro...*).

² Gonçalves, «O sistema...», p. 981.

cancioneiro, é a letra de Angelo Colocci que encontramos nas rubricas. Neste testemunho são atribuídas a Airas Engeitado, entre os fólhos 210rA e 211rA, copiadas pela mão do copista Be,³ as seguintes cantigas:

- 972 A ren que mi a mi mais valer, fl.210rB,210vA
- 973 Tan grave dia vos eu vi, fl.210vAB
- 974 Nunca tan gran coita sofri, fl.210vB,211rA

A. Ferrari nota que, no cancionero B, no caderno onde foram copiadas as cantigas de Airas Engeitado faltam dois fólhos.⁴ Eis o esquema simplificado do caderno:

³ Ferrari, «Formazione...», «Tavola delle mani» (desdobrável, sem numeração de página).

⁴ *Idem, ibidem.*

fl.	fl.
209	b
210	a
211	216
212	215
213	214

Os fólhos que a estudiosa marcou como **a** e **b** foram rasgados e deles restam dois pedaços.⁵ O fólho **b** é homólogo do fólho onde se encontram as cantigas de Afonso Eanes do Coton e a cantiga espúria *A quantos sabem trobar*, o fólho **a** é homólogo do fólho 210, onde começam as cantigas de Airas Engeitado. A. Ferrari assinala o espaço em branco entre o fólho 209 e 210, que descrevi anteriormente.

⁵ Ferrari, «Formazione...», p. 125.

O Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (V) foi também mandado copiar por Angelo Colocci e encontra-se hoje guardado na Biblioteca Apostólica Vaticana, com a cota Vat. Lat. 4803. Este testemunho foi também copiado provavelmente entre 1525-26, na cúria papal, por ordem de Angelo Colocci. O códice é, atualmente, constituído por 210 fólios de papel, numerados por Angelo Colocci de 1 a 10 e, posteriormente, de 1 a 200, mais 18 fólios não numerados e em branco.

Este testemunho, cujo sistema atributivo é igual ao de B, foi transcrito por um único copista da cúria papal, em letra cursiva humanística. O copista numerou-o e transcreveu as rubricas atributivas até ao fólio 32, sendo Angelo Colocci que, daí para a frente, realiza este trabalho. É um cancionero com numerosas lacunas: uma lacuna

inicial de 391 cantigas, além de várias outras lacunas significativas, que fazem com que tenha apenas cerca de 1200 composições.⁶

Encontram-se, neste testemunho, entre os fólhos 88vAB a 89rAB, atribuídas a Airas Engeitado, as seguintes cantigas:

- 558 A gran direito lazerei, fl.88vA
- 559 A ren que mi a mi mais valer, fl.88vAB
- 560 Tan grave dia vos eu vi, fl.88vB,89rA
- 561 Nunca tan gran coita sofri, fl.89rAB

⁶ Estas e outras informações em Ferrari, *DLMGP*, pp. 123-126; Gonçalves, «La Tavola...»; Tavani, *Trovadores e Jograís...*, p. 88. Do Cancioneiro da Vaticana existe uma edição fac-similada (*Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803)...*) e uma edição paleográfica (Monaci, *Il Canzoniere...*).

A *Tavola Colocciana* (C) também dá testemunho da lírica de Airas Engeitado. Este índice de trovadores encontra-se nos fólhos 300 a 307 de uma miscelânea da Biblioteca Apostólica Vaticana com a cota Vat. Lat. 3217 e o título *Index Verborum seu Vocum collectus per Angelum Colocci ex Petrarcha, Siculo, Rege Roberto, Barbarino*. Este testemunho foi produzido por Angelo Colocci a partir do cancionero B e, segundo sabemos, o método, para o produzir, foi o seguinte: Angelo Colocci folheou o cancionero B à procura das rubricas atributivas e, quando encontrava uma, escrevia-a em C fazendo-a preceder do número da primeira cantiga escrita imediatamente a seguir à rubrica no cancionero B. O humanista intitulou a lista resultante deste processo *Autori Portughesi*.⁷

⁷ Estas e outras informações em Gonçalves, *DLMGP*, pp. 615-618; Gonçalves, «La Tavola...»; Tavani, *Trovadores*

Na *Tavola Colocciana*, são atribuídas a Airas Engeitado, como se verifica no fólho 303v de C, as cantigas 972 a 974,⁸ portanto, como se esperaria, as mesmas três cantigas que lhe são atribuídas no Cancioneiro B.

e Jograis..., pp. 84-85. Da *Tavola Colocciana* existe uma edição paleográfica (Monaci, *Il Canzoniere...*, pp. XIX-XXIV) e uma edição crítica acompanhada de edição fac-similada (Gonçalves, «La Tavola...»).

⁸ Gonçalves, «La Tavola...», pp. 39-40.

O problema da atribuição da cantiga

A gran direito lazerei

A cantiga *A gran direito lazerei* é atribuída, no cancionero B e em C, a Afonso Eanes do Coton (B971, fl.210rA) e, no cancionero V, a Airas Engeitado (V558, fl.88vA). Observemos a divergência atributiva para procurarmos determinar se devemos incluir esta cantiga no cancionero de Airas Engeitado. A situação em B e V é a seguinte:

Cancioneiro B

Fól. 209rB

Affonsse anes

968 As mhas...

Fól. 209vA

**Esta Tenzon fezerõ
pº da pôte e Aº añs
do coton**

969 Pero da Ponte...

Fól. 209vB

970 A ãntos...

Cancioneiro V

Fól. 88rA

Affonsseanes do

Coton

[555] As mhas...

Pero da ponte et

**Affonneanes fezeron
esta Tenzon**

[556] Pero da Ponte...

Fól. 88rB

[557] A quantos...

[desta cantiga só resta
o *incipit* escrito pela
mão de Angelo
Colocci, tendo o
copista deixado um
espaço vago que vai
até meio da primeira
coluna do fólho
seguinte]

Fól. 210rA

971 A gram
dereyto...

Fól. 210rB

Ayras Engeytado

972 A rem...

Fól. 210vA

973 Tan graue...

Fól. 210vB

974 Nunca tan...

Fól. 211rA

Rod'gue anes

Daluares

975 Ay amiga...

Fernam padrom

976 Se u9...

[desta cantiga restam
quatro versos e um
espaço vago
correspondente a cinco
linhas]

Fól. 88vA

Ayras Engeytado

[558] O gram
dereyto...

[559] A rem...

Fól. 88vB

[560] Tan graue...

Fól. 89rA

[561] Nunca tam...

Fól. 89rB

Rod'gue Anes

daluares

[562] Ay amiga...

Fernam padrom

[563] Seu9...

Quadro II - Sequência das cantigas nos testemunhos B e V

Acrescente-se apenas que o *incipit* escrito, em B, ao lado do número B970, na coluna B do fól. 209v, pertence a uma cantiga tardia, alheia ao *corpus* da lírica galego-portuguesa. As restantes linhas desta coluna ficaram por preencher e o espaço continua em branco no fól. seguinte, 210r, onde a coluna A só começa a ser preenchida a meio, com a cantiga *A gran direito lazerei*, sob o número 971. Na coluna B do fól. 210r, encontra-se o último verso da cantiga *A gran direito lazerei* e, em seguida, pela mão de Angelo Colocci, a rubrica atributiva a Airas Engeitado, colocada entre o fim de cantiga *A gran direito lazerei* e o início da cantiga seguinte, *A ren que mi a mi mais valer*. No fól. 210v estão as cantigas *Tan grave dia vos eu vi* e *Nunca tan gran coita sofri*, terminando esta última já no fól. 211rA, onde se seguem cantares de Rodrigu'Eanes d'Alvares e de Fernam Padrom.

A situação, em V, é paralela, com duas diferenças. Da cantiga tardia restam quatro versos e não apenas o primeiro, como em B. A segunda diferença é que a rubrica atributiva a Airas Engeitado foi escrita na margem superior do fólio 88vA, assemelhando-se a um título corrente, até por exceder a largura da coluna.

Relativamente a esta sequência, é importante esclarecer o que se segue.

1 - As cantigas de amigo e de escárnio de Afonso Eanes do Coton encontram-se maioritariamente colocadas nas secções respectivas. As de escárnio, no entanto, estão separadas em três grupos: dois colocados na secção de escárnio, a que se deve acrescentar o grupo colocado na secção das cantigas de amigo, precisamente antes das cantigas de Airas Engeitado.

2 - Não há nenhuma outra cantiga de amor atribuída a Afonso Eanes do Coton,⁹ embora R. Oliveira considere a possibilidade de identificação do Anónimo 4 (de que se conserva uma cantiga no Cancioneiro da Ajuda) com Afonso Eanes do Coton.¹⁰

3 - A tenção entre Afonso Eanes do Coton e Pero da Ponte segue a regra geral de colocação: junto das cantigas do primeiro interveniente (Afonso Eanes do Coton). E. Gonçalves¹¹ aponta para a

⁹ R. Oliveira, em *Depois...* (pp. 295-296), considera a existência de uma cantiga de amor, *As mias jornadas vedes quaes son*, cantiga esta que está presente na zona das cantigas de amigo dos cancioneiros B e V, antes da tenção entre Afonso Eanes do Coton e Pero da Ponte. Contudo J. J. Nunes não a edita no conjunto das cantigas de amor (*Amor...*). Na *Lírica Profana...* (I, p. 75), a cantiga é considerada um escárnio de amor e G. Tavani (*Repertorio...*, p. 375) considera-a uma cantiga de amor jocosa. Tanto S. Gaspar (*Libro dos Cantares...*, pp. 54-56) quanto Marcenaro (*Afonso...*, p. 50) a tomam como uma cantiga de escárnio de Afonso Eanes do Coton.

¹⁰ Oliveira, *Depois...*, pp. 60-63.

¹¹ «Sur la lyrique...».

organização planificada das tenções nos cancioneiros, levantando a hipótese de a localização destas não ser aleatória. Das 33 tenções identificadas nos testemunhos, a estudiosa realça que «Le placement des tensons en rapport matériel avec les textes du poète qui entame le dialogue est, en tout cas, la norme générale: [...]»,¹² situando-se a maioria após um grupo de cantigas do primeiro interlocutor.

4 - A cantiga B971 / V558 não é trovadoresca. R. Oliveira considera a existência de uma terceira intervenção nos cancioneiros, da qual começou a tomar-se consciência graças aos estudos da crítica italiana. Nesta terceira intervenção nos cancioneiros, houve uma nova incorporação de autores cujas composições já não pertenciam à

¹² Gonçalves, «Sur la lyrique...», p. 462.

lírca galego-portuguesa dos séculos XII-XIV. Estas incorporações tardias, do século XV, terão sido inseridas num testemunho antecedente de B e V. Uma vez que quase sempre se copiou apenas uma composição dos autores envolvidos nas incorporações tardias para os cancioneiros quinhentistas, é «[...] defensável uma incorporação em simultâneo, por um mesmo copista, aproveitando pequenos espaços em branco existentes no cancioneiro». ¹³ É G. Lanciani ¹⁴ que apresenta uma lista destas composições tardias presentes nos dois cancioneiros (B e V), na qual J. M. D'Heur em *Recherches...* «[...] propôs a integração [...] de um fragmento atribuído até então a Afonso Anes do Coton[...]»:¹⁵ a composição *A quantos sabem*

¹³ Oliveira, *Depois...*, p. 39.

¹⁴ «A Propósito...», p. 158.

¹⁵ Referido por Oliveira, *Depois...*, p. 38.

trobar quero. R. Oliveira acrescenta ainda que «Algumas destas composições estão ausentes de *B*. O copista deste cancionero, vendo que elas – porque escritas em letra diferente da das restantes composições – tinham sido acrescentadas ao exemplar que utilizava, avançou para a cópia da composição seguinte, deixando, no lugar que lhes corresponderia em *B*, algum espaço em branco. Cf. Ferrari, 1979, 71-73». ¹⁶ De facto, no cancionero *B* há, tal como já mencionei, um espaço em branco. Este começa na parte inferior da coluna *B* do fólho 209v, depois da tenção de Afonso Eanes do Coton, e termina na parte inferior da coluna *A* do fólho 210r, onde tem início a cantiga *A gran direito lazerei*. Neste espaço em branco, Angelo Colocci escreveu «970» e «A ãntos sabem trobar», a cantiga espúria presente no

¹⁶ Oliveira, *Depois...*, p. 38, n. 73.

anterior deste testemunho, pertencente a um autor tardio.

É também a estudiosa A. Ferrari,¹⁷ para quem R. Oliveira remete, a propósito dos espaços em branco existentes no cancionero B (em memória das cantigas do século XV que estavam no anterior), que sistematiza os casos em que Angelo Colocci notou existirem, no *exemplar* de B e V, textos não pertencentes à lírica galego-portuguesa dos séculos XII-XIV, sendo, ao invés, composições mais recentes. Angelo Colocci assinalou-os no fólio 303r, um fólio de apontamentos subsequentes à cópia onde se reflete o controlo geral do códice, indicando «lettera nova fa scriver», cujo significado («escrita moderna») é corrente na época

¹⁷ «Formazione...», pp. 71-73.

humanista. Entre estes casos, não consta o da composição *A quantos sabem trobar*. No que diz respeito a esta composição, talvez Angelo Colocci não tivesse tomado nota no fólho 303r, por a ter assinalado no próprio fólho em que esta está em falta.

Estas cantigas de Afonso Eanes do Coton e de Airas Engeitado estão colocadas na zona das cantigas de amigo dos cancioneiros quinhentistas, logo a seguir à sequência de clérigos identificada por R. Oliveira como resultado de uma cópia de um livro de cantigas de clérigos. O que corresponde a dizer que foram acrescentadas à grande compilação já tardiamente. R. Oliveira¹⁸ atribui a Afonso Eanes do Coton, sob o número 150, no quadro geral da colocação de autores nos

¹⁸ Oliveira, *Depois...*, pp. 295-296.

cancioneiros, uma cantiga de amor e uma cantiga de escárnio (R. Oliveira considera na coluna «escárnio», para fins de contagem, a tenção e o sirventês moral, literário e político); atribui a um autor anónimo uma composição dos finais do século XIV ou do início do século XV, sob o número 151, e atribui, em seguida, sob o número 152, mais uma cantiga de amor a Afonso Eanes do Coton (*A gran direito lazerei*). Por fim, sob o número 153, atribui três cantigas de amor a Airas Engeitado.

Quando levados a tomar posição sobre este caso de divergência atributiva, os estudiosos foram quase sempre unânimes a atribuir a cantiga *A gran direito lazerei* a Afonso Eanes do Coton. Excetua-se J. J. Nunes¹⁹ que a atribuiu a Airas Engeitado,

¹⁹ *Amor...*, pp. 387-388.

sem indicar nenhuma razão, nem dar conta sequer da divergência, pelo que é possível que não se tenha dela apercebido. Mais recentemente, S. Marcenaro concordou com J.J. Nunes. J. M. D'Heur²⁰ terá sido o primeiro a tomar posição sobre esta questão e toda a crítica subsequente tendeu a concordar com ele, apesar da argumentação débil. O estudioso belga defendeu que a cantiga deveria ser atribuída a Afonso Eanes do Coton, porque a rubrica em V se estendia da coluna A para a B: «En fait, dans le ms. V, le nom du troubadour figure au-dessus des deux colonnes, et vaut moins pour la pièce n° 973 que pour la 974^e».²¹ G. Tavani²² tende a concordar com esta posição, assim como R. Oliveira,²³

²⁰ «Nomenclature...», p. 76.

²¹ D'Heur, «Nomenclature...», p. 38.

²² *Repertorio...*, p. 102.

²³ *Depois...*, p. 38.

que remete para a argumentação de J. M. D'Heur.

Também na *Lírica Profana...* se resolve a dupla atribuição entregando a cantiga a Afonso Eanes do Coton, com base na mesma argumentação, ou seja, tanto devido ao facto de em B e C ela estar claramente atribuída a este trovador, como «[...] polo estado algo ambiguo da rúbrica de V, que se estira por riba da columna *d* do fol. 88[...].»²⁴

S. Gaspar, editora de Afonso Eanes do Coton, mostra-se pouco convencida da atribuição a

²⁴ *Lírica Profana*, p. 15. G. V. Lopes (Projeto Littera, consultado *on-line* em 9-12-2016), julgando a cantiga 18,33, de Afonso X, um escárnio em que o rei Sábio acusa Pero da Ponte de ter roubado cantigas a Afonso Eanes do Coton, considera que se alude nele a esta cantiga. Os indícios de tal alusão (duas ocorrências do verbo «lazerar») não parecem, contudo, inquestionáveis.

Coton, chamando pela primeira vez a atenção para a semelhança interna entre esta cantiga e outra de Airas Engeitado. Resolve-se, porém, pela inclusão, justificando: «Na dúvida, dictaminouse atribuí-la a Afonso Eanes do Coton, pois así o indicaban os vellos índices de trobadores: na *Tavola Colocciana* (un índice de autores realizado na casa do humanista Angelo Colocci, no século XVI) así se afirma, a pesar do parecido desta con outra do mesmo Airas Engeitado».²⁵ A editora não identifica a cantiga que considera semelhante a esta, nem indica as afinidades entre as duas. Poderia ser *Nunca tan gran coita sofri*, cantiga que tem com a cantiga de dupla atribuição uma afinidade temática: o sujeito afastou-se por opção da mulher amada e sofre por isso.

²⁵ Gaspar, *Libro dos Cantares...*, p. 63.

S. Marcenaro, editor mais recente de Afonso Eanes do Coton, edita esta cantiga numa secção intitulada «Rime di attribuzione dubbi» e reflete sobre a questão da atribuição.²⁶ Considerando não significativo o testemunho de C, por refletir B, invoca fatores que favorecem a atribuição desta cantiga a Airas Engeitado:

1 - *A gran direito lazerei* é uma composição de amor, o que a aproxima mais da lírica de Airas Engeitado do que da lírica de Afonso Eanes do Coton;

²⁶ *Afonso...*, pp. 21-22.

2 - é incomum a colocação de uma cantiga de amor depois de uma tenção, que normalmente fecha um ciclo de cantigas de um trovador;

3 - os dois argumentos anteriores podem levar a crer que Angelo Colocci se enganou no momento de lançar a rubrica atributiva, uma vez que as duas cantigas em sequência são iniciadas pela mesma maiúscula, sendo as segundas palavras de ambas graficamente semelhantes («rem»/«gram»).

Partilho das dúvidas de S. Gaspar e de S. Marcenaro, por haver um conjunto de dados objetivos que apontam no sentido contrário, ou seja, a favor da atribuição da cantiga *A gran direito lazerei* a Airas Engeitado. Voltemos a eles.

1 - O espaço em branco aproveitado (já no antecedente de B e V, dada a letra diferente) para cópia de um texto tardio poderia estar a marcar a separação entre autores ou ser desta consequência (espaço deixado antes da mudança de página para iniciar as cantigas de um autor).

2 - A colocação da tenção na sequência de uma cantiga de escárnio do primeiro interveniente parece marcar o fim do conjunto de cantigas de um autor, neste caso, Afonso Eanes de Coton. E. Gonçalves considera que «Une position qui paraît également répondre à un projet organisatif du compilateur est celle de sept tençons qui apparaissent chacune à la fin d'un cycle de *cantigas* appartenant au premier

interlocuteur[...]».²⁷ Tal como estas tenções, referidas por E. Gonçalves, a tenção entre Afonso Eanes do Coton e Pero da Ponte foi colocada a seguir a uma cantiga de escárnio e maldizer do primeiro interlocutor e era, no antecedente, seguida de um espaço vazio, posteriormente aproveitado para a escrita de um texto espúrio (cf. quadro II). Só depois se segue a cantiga de atribuição divergente, *A gran direito lazerei*. É assim plausível que, neste lugar dos testemunhos, também a tenção entre Afonso Eanes do Coton e Pero da Ponte tenha sido colocada a marcar o fim de uma sequência de cantigas de escárnio do primeiro interlocutor.

²⁷ Gonçalves, «Sur la lyrique...», p. 462.

3 - Em B, Angelo Colocci pode ter sido induzido ao erro de escrever a rubrica atributiva antes da cantiga 972, e não antes da cantiga anterior, por ambas as cantigas começarem pela mesma inicial maiúscula (A), numa página perturbada pela introdução de um longo espaço em branco, que Angelo Colocci terá considerado deixado erradamente vago.

4 - O testemunho C é, neste caso, irrelevante por refletir exatamente a circunstância de B, como se esperaria.

5 - A escrita da rubrica indicando a autoria de Airas Engeitado, em V, que J. M. D'Heur considerou estender-se excessivamente da coluna A para a coluna B, não é singular, nem pode ler-se como o faz J. M. D'Heur. Vejam-se as rubricas, neste cancioneiro, que indicam a

autoria de Joam Soares Coelho, no f6lio 44r; de Afonso Eanes do Coton, no f6lio 66r; de Sancho Sanches, no f6lio 83v; de Pedro Amigo de Sevilha, nos f6lios 109v e 128r; e de Martim Codax, no f6lio 139v.

6 - Esta seria a 6nica cantiga de amor atribu6da a Afonso Eanes do Coton, e estaria colocada fora da sec677o respectiva (ao contr6rio da maior parte das cantigas dos restantes g6neros, do mesmo autor), o que, n6o sendo imposs6vel, ajuda a fragilizar a atribu677o a Afonso Eanes do Coton.

Voltando 6s d6vidas manifestadas por S. Gaspar, imp6e-se tamb6m uma an6lise interna desta cantiga, na busca de afinidades com qualquer um dos conjuntos a que poder6 pertencer: as cantigas de Airas Engeitado e as

de Afonso Eanes do Coton. Como já referido, a Afonso Eanes do Coton não estão atribuídas mais cantigas de amor, o que dificulta a comparação. Mesmo assim, podemos sublinhar alguns factos.

As cantigas de Airas Engeitado tendem a distinguir-se, do ponto de vista da versificação, por algumas particularidades, como é o caso do esquema métrico-rimático da cantiga *A ren que mi a mi mais valer* (8a 8b 8b 8a 6c 8a 6'c 7'd); também o caso da finda da cantiga *Tan grave dia vos eu vi*, onde o trovador recupera a rima dos primeiros versos das estrofes anteriores, ao invés de recuperar a rima dos últimos versos das estrofes anteriores, como é habitual; e o caso da cantiga *Nunca tan gran coita sofri*, que tratando-se de uma ateúda, carece da tradicional repetição no início do primeiro

verso de cada estrofe, o que torna o exercício bastante mais exigente. Já Afonso Eanes do Coton tende a usar esquemas métrico-rimáticos bastante comuns, como pode verificar-se no *Repertório Métrico della Lirica Galego-Portoghese* de G. Tavani. Ora, esta cantiga apresenta um esquema rimático (8a 8b 8a 8b 8B 13B) apenas partilhado por três outras cantigas, respetivamente de Joam Garcia de Guilhade, Fernam Rodrigues de Calheiros e Lopo Lias. Não se pode deixar de notar, por outro lado, a peculiaridade do metro dos versos: o primeiro verso tem oito sílabas e o segundo tem 13 sílabas, procedimento incomum nesta lírica.

S. Gaspar menciona que esta cantiga de amor «[...] tampouco se adapta á norma xeral deste

xénero[...]»,²⁸ pois é uma cantiga onde o trovador lamenta ter abandonado o seu amor, não se mostrando disposto a servir a mulher amada. Esta atitude é pouco comum no ambiente cortês. S. Gaspar nota que esta cantiga mostra a influência provençal, devido ao uso do provençalismo «pastor», e, como já referi, que se parece com uma outra cantiga de Airas Engeitado, embora não a identifique.

Tal como nesta cantiga, também na cantiga *A ren que mi a mi mais valer* encontramos alguns elementos mais comuns na lírica provençal do que na galego-portuguesa, como a referência ao marido possessivo e ciumento da «senhor». A temática desta cantiga assemelha-se, por outro lado, à de uma outra cantiga de Airas Engeitado,

²⁸ *Libro dos Cantares...*, p. 37.

Nunca tan gran coita sofri: em ambas as cantigas, é retratado o sofrimento devido à distância da «senhor», pela qual o trovador se responsabiliza.

Estando convencida de que a cantiga *A gran direito lazerei* é da autoria de Airas Engeitado, incluí-a na presente edição crítica das cantigas deste trovador.

Biografia

A informação sobre a vida de Airas Engeitado é, até ao momento, escassa. Não se conseguiu situar, com certeza, o trovador nem cronológica nem geograficamente; nem se conseguiu alcançar os seus contextos social e familiar.

No que diz respeito à origem, R. Oliveira aponta para a associação deste a um trovador português, Rodrigu'Eanes d'Alvares, devido ao facto de as composições deste trovador se encontrarem próximas, isto é, as de Airas Engeitado são seguidas das de Rodrigu'Eanes d'Alvares, em B e V, acautelando que esta ligação «[...] não indica necessariamente estarmos perante um autor português, embora este elemento, associado ao

facto de dele se conhecerem apenas cantigas de amor, possa induzir-nos nesse sentido [...]».²⁹

Devido a esta associação a Rodrigu'Eanes d'Alvares, R. Oliveira considera poder pensar-se que Airas Engeitado foi um contemporâneo deste, ou mesmo mais tardio, isto é, de finais do século XIII ou do início do século XIV. Por sua vez, G. Tavani, apoiando-se em questões temáticas e estilísticas, situa-o no terceiro quartel do século XIII: «[...] a sua atribuição a meados ou ao terceiro quartel de duzentos faz-se a partir de bases que, no estágio actual dos estudos, não podem deixar de ser consideradas muito frágeis, isto é, a partir de elementos temáticos e estilísticos – muitas vezes contraditórios – presentes nos seus textos, e a partir da posição que estes ocupam nos

²⁹ Oliveira, «Livro...», p. 723.

cancioneiros».³⁰ Concomitantemente, R. Oliveira, devido à ausência deste trovador do Cancioneiro da Ajuda, aponta para a inclusão tardia nas compilações coletivas, «[...] certamente já na primeira metade do século XIV».³¹

Quanto à condição social, C. Michaëlis considerou-o jogral, isto é, vilão de nascimento.³² A filóloga explica que vilão é o nome (derivado de «vila») atribuído aos plebeus na Idade Média. Mais acrescenta sobre estes homens: «[...] gente sem outras letras nem mais trato cortesão do que aquelle que adquiriam como serventes em mosteiros e igrejas e escolas, [...] quando dotados de intelligencia e talento musical, a carreira de

³⁰ *A Poesia...*, p. 261.

³¹ *Depois...*, p. 316.

³² *Cancioneiro...*, p. 626.

joculator i.e de músico ex-officio». ³³ C. Michaëlis explica ainda que eram poucos os homens desta condição que acabaram por ter lugar num cancioneiro de amor, considerando que alguns podiam trovar em nome dos seus senhores.³⁴ Esta linha de pensamento foi adotada por J. J. Nunes³⁵ e G. Tavani, referindo este sobre Airas Engeitado: «Airas Engeitado, este último, quase certamente, um jogral; [...]».³⁶

Contudo, R. Oliveira³⁷ prefere considerar este autor um trovador, em linha com a categoria social dos restantes trovadores portugueses presentes na mesma zona dos cancioneiros. O estudioso considera que a alcunha do trovador

³³ *Cancioneiro...*, p. 624.

³⁴ *Cancioneiro...*, p. 625.

³⁵ *Amor...*, p. XXXII.

³⁶ *A Poesia...*, p. 261.

³⁷ *Depois...*, p. 316.

(Airas Engeitado), motivo pelo qual foi considerado jogral, possa na verdade ser «[...] um sinal da sua origem nobre e de uma possível deserdação ou outro qualquer desentendimento familiar».³⁸ Já antes o autor tinha considerado, de forma subtil, que este trovador pertenceria à nobreza, quando o inclui no grupo de trovadores portugueses e afirma acerca destes que pertencem «[...] na sua maioria, a uma nobreza secundária ou mesmo obscura que cumpria certamente funções de ordem vassálica junto de casas senhoriais mais importantes[...]».³⁹ Admite, portanto, que «[...] a recolha das suas composições poderá ter sido mais morosa do que a de alguns trovadores ligados à corte régia».⁴⁰

³⁸ Oliveira, *Depois...*, p. 316.

³⁹ Oliveira, «Livro...», p. 707.

⁴⁰ Oliveira, «Livro...», p. 707.

Concordâncias

	<i>Incipit</i>	Canc.	Índice	Gén.	Nunes, Amor ...	Machado, Cancioneiro ...
I	<i>A gran direito lazerei</i>	B971, V558	12,1	amor	CXCII	[914]
II	<i>A ren que mi a mi mais valer</i>	B972, V559	12,2	amor	CXCIII	[915]
III	<i>Tan grave dia vos eu vi</i>	B973, V560	12,4	amor	CXCI V	[916]
IV	<i>Nunca tan gran coita sofri</i>	B974, V561	12,3	amor	CXCV	[917]

Edição crítica⁴¹

Critérios de edição

O estabelecimento dos textos fez-se a partir da leitura dos fac-símiles do Cancioneiro B e do Cancioneiro V. A lição transmitida pelos testemunhos foi emendada quando tal se verificou indispensável e apenas quando foi possível reunir argumentos fortes para o fazer. A escolha de uma lição ou de outra, nos casos em que os testemunhos transmitiam lições diferentes, bem como as propostas de emendas foram devidamente explicadas e justificadas com argumentos de caráter linguístico, paleográfico e

⁴¹ Adotei os critérios de edição (pp. 207-208) e as normas de transcrição (pp. 209-210) usados em Correia, *As Cantigas...* (pp. 207-208), que aqui reproduzi com as necessárias adaptações. Para o estudo dos textos segui igualmente o modelo estabelecido em Correia, *As Cantigas...*, pp. 211-213.

literário. As emendas propostas visam a recuperação de uma lição que terá sido deturpada ou nos testemunhos ou num antecedente destes.

Na presente edição, a ordenação dos textos segue a ordem que lhes foi dada nos testemunhos.

Optou-se por elaborar, para cada texto, um aparato crítico positivo organizado em duas faixas diferentes: na primeira, encontram-se recolhidas as variantes alternativas ao texto estabelecido e as decorrentes de evidentes problemas de cópia; na segunda faixa, registam-se as variantes gráficas.

A transcrição das lições manuscritas, no aparato crítico, procurou reproduzir exatamente a letra dos manuscritos, incluindo as abreviaturas.

As posições divergentes relativamente às edições críticas de J. J. Nunes, S. Gaspar e S. Marcenaro foram devidamente justificadas em nota ao texto.

Normas de transcrição

A fixação dos textos pretendeu-se conservadora mas uniformizada no que é de natureza gráfica. Foram usadas as seguintes normas:

- desenvolvimento das abreviaturas sem sinalização no texto;
- uso das maiúsculas segundo as regras da ortografia atual;
- separação de palavras quando aglomeradas e junção de partes de palavra quando separadas;
- utilização de «j» e «v» onde os manuscritos apresentam «i» e «u» com valor consonântico;
- uniformização em «i» de todas as representações da vogal e da semivogal;

- regularização segundo o uso moderno do emprego de «ç», «z» e de «g» e «j»;
- representação da nasalidade final por «n».
- representação da nasalidade medial por til, quando à vogal nasal se segue outra vogal, por «m», antes de «b» ou «p», e por «n» nos restantes casos;
- supressão do «h» não etimológico e do «t» de «et», grafia latinizante da conjunção coordenativa copulativa;
- simplificação das consoantes dobradas, com exceção dos «rr» e dos «ss» intervocálicos que se mantiveram; e dos «ll» e «nn» palatais, que se transcreveram com «lh» e «nh»;
- substituição de «ir» por «rr» quando o primeiro dígrafo resulta de um erro de leitura do copista, devido ao tipo de escrita;⁴²
- uso do apóstrofo para indicar elisão;
- uso do hífen para ligar palavras compostas, juntar pronomes enclíticos ou mesoclíticos às formas verbais

⁴² Tavani, «Appunti...», pp. 214-216.

- de que dependem e unir combinações pronominais do tipo «vo-lo»;
- distinção das palavras homógrafas mediante o emprego do acento agudo;
 - pontuação interpretativa, de acordo com o uso moderno.

De acordo com a prática editorial mais comum, transcrevo, entre parênteses retos, todos os elementos acrescentados por conjectura ao texto.

Estudo dos textos

Ao texto crítico, precedido de número de ordem nesta edição, *incipit* e numeração (do autor e do texto) segundo o «Indice dei primi versi» do *Repertorio Metrico della Lirica Galego-Portoghese* de G. Tavani e acompanhado do respetivo aparato crítico, segue-se o estudo da cantiga nos seus diversos aspetos. Em primeiro

lugar, foi feita a descrição da situação manuscrita em cada um dos testemunhos. Dá-se, em seguida, uma paráfrase, cujo objetivo principal é o de explicitar a interpretação literal do texto.

Na ficha de versificação, apresenta-se um quadro onde se encontram representados o esquema métrico-rimático e a realização das rimas (fórmula estrófica). Acrescenta-se o número atribuído ao texto no *Repertorio Metrico della Lirica Galego-Portoghese* de G. Tavani e informações relativas a eventuais coincidências entre a versificação da cantiga em apreço e a de outras cantigas galego-portuguesas. Tendo em conta alguma instabilidade terminológica, convém esclarecer que se chama esquema rimático à ordem das rimas na estrofe (ex.: abbacca); esquema métrico à medida dos versos e alternância entre versos masculinos e femininos em cada estrofe (ex.: 8 8

8 8 8' 8' 8); e realização das rimas às terminações dos versos que se encontram em consonância (ex.: -i -er -er i- -en -en -i). Chamo fórmula estrófica ao conjunto destes elementos de versificação (esquema métrico-rimático e realização de rimas).

É importante esclarecer também que a terminologia relativa às figuras de repetição vocabular (palavra perduda, palavra-rima...) se usa quando as repetições são sistemáticas e regulares. Nos casos em que há apenas uma aproximação, esta é descrita.

As notas ao texto incluem, conforme se justifique, explicações sobre a fixação do texto, divergências relativamente à leitura de outros editores, sobre a interpretação de passos considerados menos claros e sobre particularidades temáticas. Nas notas de natureza linguística, procura-se precisar

o sentido e o âmbito de utilização dos vocábulos (e expressões) menos usuais no *corpus* das cantigas da lírica galego-portuguesa ou das cantigas de amor desta lírica. Recorre-se, para tal, à comparação do contexto de utilização da palavra ou expressão na cantiga com o contexto de utilização no maior número possível de textos em galego-português, recorrendo-se também a outros em alguns momentos. Outras notas consideram a possível influência dos textos líricos franceses e provençais. As comparações que se fazem com textos da tradição lírica galego-portuguesa procuram ainda dar conta da frequência com que foram usadas palavras, expressões, modos de dizer ou elementos temáticos. Salvo indicação em contrário, as cantigas da lírica galego-portuguesa (incluindo os *incipit*) citam-se a partir de *Lírica Profana Galego-Portuguesa* (coord. Mercedes

Brea).⁴³ Excetuum-se, naturalmente, as cantigas editadas no presente trabalho.

⁴³ As referências abreviadas a cantigas galego-portuguesas fazem-se indicando a numeração (de autor e *incipit*) do «Indice bibliografico dei poeti e dei testi anonimi» (Tavani, *Repertorio...*, pp. 375-518).

I
A gran direito lazerei
(2,2; 12,1)

- I 1 A gran direito lazerei,
 que nunca ome viu maior,
 u me de mia senhor quitei
 [or].
 5 *E que queria eu melhor*
 de seer seu vassalo e ela mia senhor?
- II E sempre por fol terrei
 o que deseja ben maior
 daquele que eu receei.
 10 A guisa fize de pastor.
 E que queria eu melhor
 de seer seu vassalo e ela mia senhor?
- III E quantas outras donas sei
 a sa beldad' est a maior:
 15 daquela que desejar ei
 nos dias que vivo for.
 E que queria eu melhor
 de seer seu vassalo e ela mia senhor?

- 1 A gram B O gram V - larezey B laçerey V 7 teirey B terrey V 9 que en receher B ã eu recehey V
- 3 quitey B quytei V 8 deseya B deseia V 15 deseayar B deseiar V

MS.

B971, fl. 210rAB

Precede a cantiga um espaço vazio, destinado à cópia de uma cantiga cujo *incipit* foi escrito, por Angelo Colocci, sensivelmente a meio da coluna anterior.

Imediatamente acima do primeiro verso da cantiga, sobre o lado direito, encontra-se a nota colocciana «tornel». A marcação de refrão foi também feita pela mão de Angelo Colocci com um ângulo junto ao início do primeiro verso do refrão, mas apenas na primeira estrofe da cantiga.

No verso 15, o copista escreveu «Daquela que deseyar for ey». O copista, a dado momento da cópia, apercebeu-se de que cometera um erro ao escrever a palavra «for» e riscou-a. O erro deveu-se, talvez, à existência desta palavra no verso seguinte, que, sendo a última palavra do verso, originou um salto na cópia, de que o copista se apercebeu a tempo, uma vez que escreveu, a seguir, a palavra certa («ey»).

O refrão foi, como habitualmente, abreviado a partir da segunda estrofe.

V558, fl. 88vA

A rubrica atributiva a «Ayras Engeytado» foi escrita na margem superior do fólho, começando no alinhamento vertical desta cantiga e prolongando-se sobre o espaço entre

as colunas e mesmo o início da coluna B. A rubrica foi escrita e sublinhada pela mão de Angelo Colocci, que deixou um espaço grande entre os dois nomes do trovador.

A primeira maiúscula da estrofe I é mais pequena do que o habitual, além de estar errada («O», em vez de «A»). Acresce que o copista acrescentou no topo da letra um traço de difícil interpretação. Talvez a inicial estivesse representada no antecedente apenas por uma letra de espera (como acontece no Cancioneiro da Ajuda), que o copista tenha tido dificuldade em interpretar. A mesma dificuldade de interpretação pode ter decorrido, pelo contrário, de uma letra muito decorada.

O refrão é abreviado, como habitualmente, a partir da segunda estrofe.

EDIÇÕES

MACHADO, n.º [914], vol. IV, pp. 346-347;
NUNES, n.º CXCII, pp. 387-388; GASPAR, n.º II,
pp. 62-64; MARCENARO, n.º XX, pp. 84-85.

PARÁFRASE

I. Sofri de forma muito justa, como nenhum homem sofreu, quando me afastei da minha senhor. [...] E que queria eu melhor do que ser eu seu vassalo e ela minha senhor?

II. E sempre julgarei louco quem desejar um bem maior do que aquele que eu receei. Agi como um jovem, e que queria eu melhor do que ser eu seu vassalo e ela minha senhor?

III. E entre todas as outras donas que conheci, a beleza dela é a maior. [A] daquela que hei de

desejar, enquanto eu for vivo. E que queria eu
melhor do que ser eu seu vassalo e ela minha
senhor?

VERSIFICAÇÃO

	8a	8b	8a	8b	8B	13
						B
I	ei	or	ei	or	or	or
II	ei	or	ei	or	or	or
III	ei	or	ei	or	or	or

Cf. TAVANI, *Repertorio...*, 85:2.

J. J. Nunes⁴⁴ considerou que o refrão desta
cantiga seria constituído por três versos,
apresentando o verso «de seer seu vassalo e ela

⁴⁴ *Amor...*, p. 387.

mia senhor» dividido em dois versos («de seer seu vassalo / e ela mha senhor»). Segundo J. J. Nunes, o esquema métrico-rimático da cantiga seria, portanto, o seguinte: 8a 8b 8a 8b 6B 6'C 6B. Este editor considera, por isso, a supressão da conjunção «e» e da última vogal de «queria», no primeiro verso do refrão. S. Gaspar⁴⁵ segue opção semelhante na edição da cantiga, considerando também três versos de refrão, mas não explicita o esquema métrico-rimático que considera para esta cantiga. Por sua vez, S. Marcenaro⁴⁶ opta por seguir a lição dos manuscritos e editar o refrão da cantiga com dois versos.

Não vejo razão para duvidar da lição de ambos os manuscritos quanto à métrica e organização estrófica desta cantiga. Considera-se, portanto,

⁴⁵ *Libro dos Cantares...*, p. 63.

⁴⁶ *Afonso...*, pp. 84-85.

três estrofes uníssonas, de cinco versos octossílabos agudos, a que se soma um sexto verso com 13 sílabas. G. Tavani considera um esquema métrico semelhante, embora encontre no último verso apenas 12 sílabas e manifeste dúvidas sobre se deveria contar dez ou 11 sílabas.⁴⁷ Não explica, no entanto, esta dúvida, que talvez decorra da singularidade da discrepância métrica entre os versos da estrofe e encontre fundamentos na possibilidade de sinalefas. Linha idêntica é seguida por S. Marcenaro,⁴⁸ que considera dodecassílabo o último verso do refrão, deduzindo a existência de uma sinalefa entre «vassalo» e «e».

O esquema rimático foi registado em MÖLK-WOLFZETTEL, com o n.º 956, e foi

⁴⁷ *Repertorio...*, p. 102.

⁴⁸ *Afonso...*, pp. 84 e 85.

desenvolvido em quatro cantigas da lírica francesa, duas das quais de refrão. Em nenhum caso, o esquema métrico coincide com o desta cantiga de Airas Engeitado. Também em FRANK, se encontra registada, com o n.º 307, uma balada de seis estrofes uníssonas, com o mesmo esquema métrico e rimático que o da cantiga de Airas Engeitado, com exceção do último verso, que na balada tem as regulares oito sílabas. Como é próprio das baladas, esta tem um refrão intercalar, correspondendo ao segundo verso de cada estrofe, e um refrão que corresponde aos dois últimos versos de cada estrofe. É importante notar que, embora a cantiga de Airas Engeitado não tenha refrão intercalar, apresenta, também no segundo verso de cada estrofe, a palavra-rima «maior», que poderá ver-se como um resquício de ligação à balada provençal.

NOTAS

1. Neste verso, encontra-se no cancionero B «A gram direito larezey» e, no cancionero V, «O gram direito laçerey». Pensa-se que o «O», de V, terá resultado de um erro de cópia favorecido por dificuldades de leitura do antecedente.

S. Gaspar refere que há duas interpretações para este verso, dependendo da primeira palavra: se se preferir a forma presente em B deverá interpretar-se «xustamente sufro»; se se preferir a forma presente em V, deverá interpretar-se «ferín o grande dereito».

No que toca às lições «larezey» e «laçerey», não creio que a forma presente em B, «larezey», se encontre atestada, além de que a troca da ordem das letras («r» e «z») pelo copista de B é plausível.

Importa, portanto, clarificar que «larezey», presente em B, será um erro de cópia, pois a forma correta é «lazerey», do verbo «lazerar» que deriva de Lázaro e cujo significado é «sofrer, penar».⁴⁹ Este verbo deriva do latim «*lacĕro, as, āvi, ātum, āre*»,⁵⁰ sendo «lacer-» um radical com origem no latim culto e «lazeir-» um radical com origem no latim vulgar. C. Michaëlis, no «Glossário», regista o verbo «lazerar» e indica que a forma verbal «lazeiro», bem como o substantivo «lazeira» «[...] tornam todavia provável a derivação de *laceriare* por *lacerare*.». Provavelmente as duas formas, «lazerar» e «lacerar», coexistiram no galego-português. Além de que a oscilação entre «z» e «ç», entre B e V, é observável noutras cantigas (cf. adiante notas à cantiga *A ren que mi a mi mais valer*). Optou-se,

⁴⁹ Lapa, «Vocabulário...».

⁵⁰ *Houaiss*

nesta edição, pela forma verbal «lazerei», presente no testemunho B, por ser a forma mais frequente nos testemunhos da lírica trovadoresca e por se considerar que, tanto do ponto de vista do sentido quanto do da tradição, só esta lição se apresenta acertada.

A propósito da cantiga de Joam Soares Coelho *Ora non sei no mundo que fazer* (79,42), cujo refrão é «ca dix' eu ca morria por alguen /e direit' ei de lazerar por én»,⁵¹ Â. Correia regista que o verbo «lazerar» não é frequente nas cantigas de amor e conclui, pelas ocorrências deste nas cantigas de amor, de amigo e na prosa, que «[...] o sofrimento referido pelo verbo "lazerar" está frequentemente associado à expiação de uma culpa, a um castigo por infracção de uma regra de

⁵¹ Correia, *As Cantigas...*, p. 283.

qualquer natureza, o que explica a frequência com que o verbo é associado, nas cantigas de amor, ao vocábulo "direito"[...].⁵²

4. J. J. Nunes, na edição da presente cantiga de amor, defende a ideia de que falta, nos testemunhos B e V, o quarto verso desta cantiga e propõe a seguinte integração «e perdi por en seu amor». S. Gaspar e S. Marcenaro concordam com a ideia de que falta o quarto verso da cantiga, mas não propõem nenhuma integração. O esquema métrico-rimático aponta, de facto, para a falta do quarto verso desta estrofe, erro que deverá ter ocorrido no antecedente dos testemunhos, uma vez que ambos concordam nesta lição. Não havendo quaisquer indícios nos testemunhos que levem a inferir o conteúdo

⁵² Correia, *As Cantigas...*, p. 289.

do verso em falta, registamos apenas a ausência. Também o sentido da primeira estrofe faz sentir a falta do quarto verso.

7. O verso «E sempre por fol terrei» encontra-se hipométrico. J. J. Nunes propôs a seguinte integração conjectural: «E [já] ssempre por fol terrey»; e S. Marcenaro preferiu: «E sempre [eu] por fol terrei». Creio possível que os jograis tenham pronunciado um «e» no final da palavra «fol» («fol-e»), de modo a regularizarem o metro do verso, sem interferências no sentido.

No cancioneiro B, encontra-se a forma «teirey» e, no cancioneiro V, encontra-se a forma «terrey». Edita-se, aqui, «terrei», que é a forma do futuro do indicativo do verbo «ter»,⁵³ considerando que

⁵³ Lapa, «Vocabulário...».

«teirey» terá resultado de uma leitura errada do antecedente, pelo copista, uma vez que o traçar das letras «i» e «r» é parecido. Este é, de resto, um dos erros mais frequentes, segundo E. Monaci.⁵⁴

No que diz respeito ao adjetivo «fol», cujo significado é «tolo, louco»,⁵⁵ constata-se não ser muito frequente na lírica galego-portuguesa, uma vez que se encontra em apenas duas cantigas de escárnio e maldizer (30,18; 136,6), num pranto (120,28) e em duas cantigas de amor (44,4; 143,8).

9. J. J. Nunes edita este verso da seguinte forma: «d' aquele que eu recehei(?)». Creio que a dúvida de J. J. Nunes, que partilho, se deve ao facto de o verbo «recear» não conferir sentido à

⁵⁴ *Il Canzoniere...*, p. XXVII.

⁵⁵ Michaëlis, «Glossário».

estrofe. S. Marcenaro não explicita dúvidas quanto à edição do verso («daquele que eu receei»), mas, na tradução para italiano, atribui a «recrear» o inaceitável sentido de «recusar»: «E io reputedò sempre folle chi desideri un bene maggiore di quello che io ho **rifiutato**».⁵⁶ Talvez neste lugar, num testemunho anterior a B e V, tivesse estado, eventualmente, uma forma do verbo «receber».

10. S. Gaspar nota, a propósito deste verso («A guisa fize de pastor»), que a palavra «pastor» se trata de um provençalismo, cujo primeiro sentido era «ingénuo». A editora considera que, nesta cantiga, a palavra tem um sentido próximo deste – o sentido de «imprudente» ou «temerário» – e que «[...]este sentido viña anunciado antes por

⁵⁶ *Afonso...*, p. 85.

fol, "tolo"[...]».⁵⁷ C. Michaëlis, no «Glossário», considera «môço, jovem, rapaz» sinónimos de «pastor». Nas cantigas de amor galego-portuguesas, não há mais ocorrências da forma masculina «pastor». Contudo, encontra-se a forma feminina, «pastorinha», numa cantiga de amor de Joam Soares Coelho (79,9). Tal como Â. Correia⁵⁸ nota, a propósito desta cantiga, a palavra surge em pastorelas, enquanto substantivo (nas cantigas 14,9; 25,128; 25,129; 25,135; 63,58; 75,3; 88,16; 116,29; 123,1), mas sem o sufixo «-inho(a)». É nas cantigas de escárnio que «pastor» surge com o significado de «jovem» (2,1; 5,1; 6,7; 25,26; 30,1; 30,28; 30,13; 38,2; 87,12; 97,28; 125,14).⁵⁹

⁵⁷ *Libro dos Cantares...*, p. 64.

⁵⁸ *As Cantigas...*, pp. 340-341.

⁵⁹ Correia, *As Cantigas...*, pp. 340-341.

13-14. J. J. Nunes sugere que se deveria corrigir o início deste verso (**E** quantas outras donas sei / a sa beldad' est a maior:) para «De quantas outras[...]», entendendo que «De» é correlativo de «maior», no verso seguinte. S. Marcenaro fez a mesma opção. Nesta edição, manteve-se a lição dos testemunhos B e V, uma vez que a sintaxe é possível e se encontram casos semelhantes na lírica galego-portuguesa (70,34: «Nunca [a]tan gran torto vi / com' eu prendo dun infançon; / e quantos ena terra son, / todo-lo tõe por assi»; 120,3: «E quanto mal eu per ela levei, / ora mh' o cobrarey, sse Deus quiser; / ca, poys eu per ela morte priser»; 131,7: «e, mia senhor, quantos eu vi, / todos me dizem que é mal / de mi fazerdes tanto mal»).

16. Este verso encontra-se hipométrico. J. J. Nunes resolve a hipometria supondo a perda do

«e» inicial da preposição em contração com o artigo: «[e]nos dias que vyvo for». Embora a forma «enos» fosse perfeitamente possível no lugar onde J. J. Nunes a supõe, e a perda da letra inicial não fosse difícil de acontecer, optou-se, nesta edição, pela manutenção da lição dos testemunhos B e V. A conjectura de S. Marcenaro é mais difícil de defender, embora não fosse impossível: «nos dias [en] que vivo for».

II
A ren que mi a mi mais valer
(12,2)

- I 1 A ren que mi a mi mais valer
 devia contra mia senhor
 essa mi faz a mi peor
 serviç': é mui gran ben querer
 5 e mui grand' omildade.
 Non me vos pod' al apoer
 que seja con verdade
 nen ar é d'al despagrada.
- II Nunca lh' outro pesar busquei
 10 se non que lhi quero gran ben,
 e por esto en coita me ten,
 tal que conselho non me sei.
 Se lh'eu mal merecesse,
 o que lhi non merecerei,
 15 u eu pouco valesse
 non mi [i] daria nada.
- III Quando m' agora ren non dá,
 que lhi non sei merecer mal,
 e meu serviço non mi val,
 20 cuid' eu nunca mi ben fara.
 Mais diga a seu marido
 que a non guarde de min ja,
 ca sera i falido,
 se mi a tever guardada.

- IV 25 Torto fara se mi a guardar,
 ca non vou eu u ela é
 e juro-vos, por bõa fe,
 des que m[i] ela fez tornar,
 nunca foi aquel dia
 30 que a eu visse, ca pesar
 grande lhi creceria.
 Nen vi [i] a sa malada,
- V que con ela sol ben estar
 e meu mal lhi diria
 35 ca esta é sa privada.
- VI E, se me quisess' ajudar,
 Elvira ben faria.
 E de Deus foss' ajudada!

● 4 en B ben V 11 ren B tẽ V 14 lhi mēcerey B lhi nõ mēzerey
 19 O meu B o meu V - šiuce B seruiçe V 22 Que a guarde de
 m̃ B ĩ a nõ guarde de m̃ V 26 Ca non non eu B ca nõ uou eu
 V 27 iurou⁹ B uirou⁹ V 34 mhal B mal V 36 auidar BV 38 E de
 ð B de ð V - auidada BV

● 1 mj B mi V 3 mj...mj B mi...mi V 4 Seruice B seruize
 V 13 mēçesse B mēzesse V 14 mēcerey B mēzerey V 18
 mēcer B mēzer V 19 mj B mi V 22 m̃ B m̃ V 27 bõã B
 bona V 30 uisse B uysse V 31 creçeria B crezeria V 32 uj
 B ui V

MS.

B972, fl. 210rB, 210vA

No verso 4 («serviç': é mui gran ben querer»), o copista omite a inicial de «ben», deixando um espaço considerável entre o fim da palavra «gran» e aquilo que escreve: «en». Este espaço seria o espaço para uma letra. Provavelmente o copista não conseguiu decifrar a primeira letra desta palavra e prosseguiu o processo de cópia, deixando o espaço que a esta letra correspondia para preencher mais tarde. É de notar que já nos versos 14 e 22 o copista não transcreveu o advérbio «non». No meu entender, isto pode ser um indício de que, no antecedente de B e V, a transcrição deste texto apresentaria características peculiares.

Há uma cruz collociana na lateral esquerda da última estrofe, mais precisamente entre os versos 33 e 34. Tendo o copista transcrito as duas últimas findas como uma estrofe (do verso 33 ao 38), é provável que a cruz de Angelo Colocci aponte para uma irregularidade: ou para a da transcrição (duas findas sem separação), ou para a da versificação (uma estrofe mais pequena do que as restantes ou uma finda mais longa que o habitual).

V559, fl. 88vAB

Ao escrever a primeira palavra do quarto verso, o copista começou por escrever «service». Mais tarde, cortou o «ç» com um traço leve e escreveu, na entrelinha superior, um «z». A diferença gráfica volta a ocorrer no verso 13, «mēçesse» (B) «mēzesse» (V), e logo no verso

seguinte: «mēcerey» (B) «mēzerey» (V). Também se encontra no verso 18, «mēcer» (B) «mēzer» (V) e, no verso 31, «creçeria» (B) «crezeria» (V). Esta divergência não é exclusiva desta cantiga; ocorre, por exemplo, numa cantiga de Joam Garcia de Guilhade (70,12) e numa cantiga de Gonçalo Eanes do Vinhal (60,13).

No verso 27 («e juro-vos, por bõa fe,»), o copista escreve primeiro «uirous», com um «s» longo, e só depois parece emendar para «uirou9». Ou seja, a última letra da palavra parece ter sido primeiro um «s»: «iurous», e, posteriormente, o copista, ao aperceber-se do engano, traçou um corte na parte inferior do «s», transformando o «s» em «9». Trata-se de um erro incipiente.

EDIÇÕES

MACHADO, n.º [915], vol. IV, pp. 348-349.

NUNES, n.º CXCIII, pp. 389-391.

PARÁFRASE

I. A coisa que a mim mais deveria valer-me contra a minha senhor é a que me faz pior serviço: é o muito grande amor e a muito grande humildade. Ela não pode, junto de vós, acusar-me de outra coisa que seja verdadeira, nem se encontra descontente com nada mais.

II. Nunca fiz nenhuma outra coisa que a fizesse sofrer a não ser querer-lhe grande bem, e por isto me mantém em grande sofrimento, de tal modo que não sei como orientar-me. Se eu lhe merecesse mal, que não lhe merecerei, não me importaria de que não me valorizasse.

III. Quando agora, que não lhe sei merecer mal, não me dá nada, e o meu serviço não me vale de nada, penso que nunca me fará bem. Mas diga ao seu marido que a não resguarde já de mim, porque será uma falha resguardá-la de mim.

IV. Fará injustiça se a resguardar de mim, porque eu não vou onde ela está. E juro-vos, em boa fé, que desde que regressei por causa dela, nunca houve dia em que a eu visse, uma vez que lhe causaria grande mágoa. Nem vi a privada dela,

V. que bem costuma estar com ela, e o meu mal lhe diria, porque é dela íntima.

VI. E se Elvira me quisesse ajudar, faria bem. E que Deus a ajudasse!

VERSIFICAÇÃO

	8a	8b	8b	8a	6'c	8a	6'c	7'd
I	er	or			ade			ada
II	ei	en			ess			ada
					e			
III	a	al			ido			ada
IV	ar	e			ia			ada
Finda						8a	6'c	7'd
						ar	ia	ada
						ar	ia	ada

Cf. TAVANI, *Repertorio...*, 158:1.

G. Tavani⁶⁰ considera para esta cantiga o esquema rimático apresentado acima (ab-8; c-6' e d-6'), mas reconhece nos versos de rima «d»

⁶⁰ *Repertorio...*, p. 153.

apenas seis sílabas métricas (6⁷). Creio, no entanto, que o último verso (palavra perduda) de cada estrofe não só não rima com nenhum outro, como também não repete o metro de nenhum outro, tendo sete sílabas métricas. As findas apontam para este desenho estrófico ao repetirem, como recomendado, as rimas dos últimos versos da última estrofe e também, creio, o metro. De resto, nos manuscritos, apenas nas estrofes II e IV o último verso ocorre com seis sílabas métricas. Como explico abaixo, nas notas, creio haver defeito na transmissão de ambos os versos.

Este esquema rimático foi usado noutra cantiga por Gil Peres Conde (56,13), o que sugere que talvez uma tenha seguido a outra. Segundo J. L.

Couceiro,⁶¹ que não dá nenhuma explicação, foi Gil Peres Conde que seguiu a cantiga de Airas Engeitado.

O esquema rimático registado em MÖLK-WOLFZETTEL, com o n.º 1398, pertencente a uma cantiga com estrofes de seis versos, coincide com o esquema desta cantiga, embora a métrica seja distinta: 5'a 5b 5b 7'a 7c 7'a 5c. Por sua vez, no esquema rimático n.º 1400, que pertence a uma cantiga com 13 versos, a rima coincide com a desta cantiga nos primeiros sete versos, seguindo-se mais dois versos de rima «ac» e terminando com quatro versos de rima «d», tal como esta cantiga de Airas Engeitado termina (5'a 5b 10b 5'a 5c 5'a 3c 5'a 2c 5'd 7'd 10'd 7'd).

⁶¹ *DLMGP*, p. 295.

Em FRANK, encontra-se registado com o n.º 543 uma cantiga de Sordel com o esquema métrico-rimático 7a 7b 7b 7a 7'c 7a 7'c 8d 10d. Verifica-se que o esquema rimático apenas difere do esquema da cantiga de Airas Engeitado por ter mais um verso. Â. Correia, a propósito da tenção *Vedes, Picandon, são maravilhado*, realça que parece haver «[...] notícia de Sordel ter estado na corte de Fernando III em data anterior a 1233[...]». ⁶²

NOTAS

1. No verso «A ren que mi a mi mais valer» encontra-se, nos testemunhos B e V, a representação de uma semivogal «A rem que

⁶² *As Cantigas...*, p. 70.

mha mi mays ualer», leitura necessária à isometria.

4. No Cancioneiro da Biblioteca Nacional há, neste verso («Seruice muy gram en querer»), um espaçamento entre a palavra «gram» e a palavra «en», maior do que o espaçamento existente entre as restantes palavras. Este espaçamento é suficiente para lá caber uma letra e, mesmo assim, para esta letra ficar afastada da palavra «gram». Não creio que o copista tenha copiado, por engano, a palavra «en», pois neste caso não haveria este espaçamento. Parece-me plausível que, no antecedente de B e V, estivesse uma letra que o copista de V conseguiu ler e o de B não, deixando, no entanto, espaço para ela. Além do mais, apenas a variante presente em V confere sentido ao verso e, conseqüentemente, à ideia desenvolvida na estrofe. A expressão «ben-

querer» é registada por C. Michaëlis⁶³ com o significado de «amor, afeição». Ao passo que «enquerer» não tem significado enquanto expressão multipalavra.

5. Não foi possível encontrar a palavra «omildade» em nenhum glossário. Ela ocorre apenas nesta cantiga, em toda a lírica galego-portuguesa. Contudo, em M. R. Lapa⁶⁴ encontra-se a entrada «omilhar-se», cujo significado é, como ali se diz, «tornar-se humilde». Este verbo só surge numa cantiga de escárnio e maldizer de Pero Garcia Buralês (125,29: «pero que eu tard' i o conhoci, / conheceu m'el e sayo contra mi, / e omilhou xi mi e mostrou mh a vya.»). Há ainda uma ocorrência do adjetivo «omildoso» numa

⁶³ «Glossário».

⁶⁴ «Vocabulário...».

cantiga de amigo de D. Dinis (25,38: «Falou-m' oj' o meu amigo / mui bem e muit' omildoso / no meu parecer fremoso»). Parece-me que a palavra pode aqui ter cunho feudovassálico, pois, tal como nota J. Mattoso:⁶⁵ «[...] o termo *omildar-se* ou *humilhar-se*» pode, «em certos contextos, significar o reconhecimento da vassalagem ou da dependência e, provavelmente, também o gesto que exprime a homenagem.». Há, na *Partida IV*, uma passagem sobre o que os aforados devem fazer a quem os aforou, onde se emprega o verbo «omilhar-se» com este sentido de prestar vassalagem, num gesto de homenagem: «[...] deben saludar cada que venieren ante él ó ante sus fijos, homillándoseles, [...]».⁶⁶ Também na

⁶⁵ «O Léxico...», p. 299.

⁶⁶ p. 125.

Crónica Geral de Espanha se encontram registos da forma verbal:

«Conta a estorya que, quando o conde de Lombardya chegou onde a iffante estava, homildousselhe; e a iffante o recebeu muy bem; e assentaronse ambos a fallar em puridade».⁶⁷

«E o mouro penssou que o fazia *por* desdem; mas fezerõlhe entender que *o fazia* por honrralo. Entom disse o mouro: – Omilhome, Cide, v̄cedor de batalhas, o mais honrrado cristãao que cingeu spada n̄ cavalgou em cavallo de mil ãnos aca! Meu senhor, o grande soldom de Perssia, ouvyndo a grande fama da nobreza da tua cavallaria e b̄es que ha em ti, ãvyate muito saudar e recebete por seu amigo, assy como o mais chegado amigo que ha e que mais preça».⁶⁸

e da forma nominal: «E esto faziã elles mais por medo del rey dõ Afomso que por amor que lhe

⁶⁷ *CGE*, III, p. 72.

⁶⁸ *CGE*, IV, p. 165.

ouvessẽ. Entom lhe mãdarõ dizer que o receberyã cõ grande homildade». ⁶⁹

«E desy os que lhe tiinham os castellos adusserom muy grandes presentes e muytas doas a seu senhor el rei cõ grande homildade, assi como os mouros o sabẽ fazer». ⁷⁰

Penso que, neste verso, o trovador fez uma alusão clara e propositada ao vínculo de vassalagem utilizando a palavra «omildade», com o sentido que aqui explicito, coordenada com a expressão «ben querer» – outra das regras inerentes ao pacto de vassalagem, como se entende neste excerto da *Partida IV*: «Naturaleza tanto quiere decir como debdo que han los homes unos con otros por alguna derecha razon en se amar et se querer bien.» ⁷¹

⁶⁹ *CGE*, IV, p. 26.

⁷⁰ *CGE*, IV, p. 27.

⁷¹ p. 130.

6. O verbo «apoer» tem o sentido geral de «pôr, atribuir». Â. Correia,⁷² a propósito da palavra «culpa», indica que esta é acompanhada, nas cantigas de amor, pelo verbo «poer» ou «apoer». Nesta cantiga, o verbo parece ter uma conotação mais forte do que «atribuir», ganhando o sentido de «culpar» ou «acusar». O verbo ocorre em mais duas cantigas na lírica galego-portuguesa. Numa cantiga de amor de Fernam Garcia Esgaravunha (43,2), ocorre no refrão, três vezes, com o sentido que C. Michaëlis⁷³ considera ser o de «criar má reputação». Numa cantiga de amor de Airas Carpancho (11,12) ocorre acompanhado da palavra «culpa» («Tod' ome que souber meu coraçõn / nulla culpa non mi dev' apõer / por eu morar hu podesse veer»), com o sentido de «culpar». A associação entre o verbo

⁷² *As Cantigas...*, p. 277.

⁷³ «Glossário».

«apoer» e o substantivo «culpa» permite a Airas Engeitado usar o verbo como o faz nesta cantiga, ou seja, com um sentido negativo: «Non me vos pod' al apoer / que seja con verdade».

8. O oitavo verso («nen ar é d'al despagada») é heptassílabo, tanto em B como em V, e não hexassílabo, como G. Tavani⁷⁴ apontou. Na edição de J. J. Nunes⁷⁵ é apresentada uma solução para reduzir o metro deste verso a seis sílabas métricas: «[...] devendo notar-se que no 8.º v. da 1.ª estrofe *nen* deve fundir-se com *ar*[...]». Creio que esta solução não é aceitável, pois pressupõe que a vogal nasal «ẽ» possa elidir-se e possa ler-se «n'ar». Não encontrei, no entanto, nenhum registo desta possibilidade de

⁷⁴ *Repertorio...*, p. 153.

⁷⁵ *Amor...*, p. 390.

elisão e fusão entre a conjunção «nen» e palavras adjacentes.

O adjetivo «despagado» tem o sentido de «desgostado, descontente».⁷⁶ No género feminino, esta cantiga é a única em que ocorre. Porém, ocorre quatro vezes no género masculino, na lírica galego-portuguesa: num descordo de Nuno Eanes Cerzeo (104,1: «Pero das terras averei soidade / de que m' or' ei a partir despagado; / e sempr' i tornará o meu cuidado»); numa cantiga de amigo de Nuno Porco (108,1: «Pregunta-lo-ei por que m' á despagado, / e se mi assanhou, a torto, endõado»); numa cantiga de amor de Martim Soares (97,23: «ca non mi-avi' a dizer nulha ren / ond' eu nen outrem fosse despagado.»); e numa cantiga de escárnio e maldizer de Pero da Ponte

⁷⁶ Michaëlis, «Glossário».

(120,48: «c' a Sueir' Eanes nunca lhi fal / razon de quen el despagado vai, / en que lhi troba tan mal e tan lai»).

8, 16, 24, 32 e 38. O último verso de cada estrofe desta cantiga é uma palavra perduda, que alguns trovadores usaram «[...] pera mostrarem moor mestria[...]».⁷⁷ Trata-se de um verso de cada estrofe que não rima com nenhum outro da mesma estrofe. Estes versos podem, no entanto, rimar entre si. Neste caso, além de os referidos versos rimarem entre si, têm também uma medida métrica exclusiva. O facto de haver três medidas métricas nesta cantiga, o que não é habitual em cantigas deste género, poderá ter confundido o copista que a

⁷⁷ Tavani, *Arte...*, p. 47.

transmitiu, já que se encontram algumas irregularidades na cópia destes versos.

11. No Cancioneiro B, encontra-se a variante «me ren», enquanto no Cancioneiro V a lição é «me tẽ». Optou-se, nesta edição, por seguir a variante do Cancioneiro V, tal como fizeram J. Machado e J. J. Nunes, considerando que a palavra «ren» foi um erro de cópia decorrente de uma má interpretação de um «t». Mais se acrescenta que a troca de um «r» por um «t» na palavra «ren» é um dos erros mais frequentes, segundo E. Monaci.⁷⁸

Embora o verso seja hipermétrico, preferi mantê-lo e supor que uma sinalefa entre as palavras «esto» e «en» terá ajudado os jograis a

⁷⁸ *Il Canzoniere...*, p. XXIX.

cantá-lo com a mesma frase musical usada em versos mais curtos.

14. No Cancioneiro B, o verso 14 é escrito sem o advérbio de negação «non»: «Oque lhi mēcerey». Optou-se, nesta edição, por seguir a lição do Cancioneiro V, pois a do Cancioneiro B tornaria o verso hipométrico. A leitura com o advérbio de negação é, além disso, mais plausível no que diz respeito ao sentido (cf. nota ao verso 22).

16. Pode conjecturar-se que, neste verso («non mi [i] daria nada»), a omissão de um «i» por um copista deu origem à lição presente em ambos os testemunhos («non mi daria nada»). A omissão estaria facilitada pelo facto de a palavra (i) se encontrar imediatamente a seguir a uma palavra que termina com a mesma letra

(mi). Sem esta palavra, o verso ficaria hexassílabo, isto é, hipométrico (cf. nota à versificação e as notas aos versos 8, 24, 32, 38 e findas).

M. R. Lapa⁷⁹ regista que a ideia de «não fazer caso de, não ligar importância», ocorre nas cantigas de escárnio e maldizer, em expressões como «Non dar ren por», sendo que «Em vez de *ren*, também se encontram as expressões negativas *nemigalha*, *nada*, *tan pouco*[...]». Parece-me que este sentido se aproxima daquele que eu creio encontrar-se no verso «non mi [i] daria nada». Ou seja, não dar importância, não valorizar. No meu entender, este sentido está expresso em outras cantigas da lírica galego-portuguesa, onde se combina o verbo «dar» e o

⁷⁹ «Vocabulário...».

advérbio «nada». São elas: uma cantiga de amor com dupla atribuição a Pero da Ponte e a Sancho Sanches (120,3: «A mha senhor, que eu mays d' outra ren / desejey sempr' e amey e servi, / que non soya dar nada por mi, / preyto me trage de mi fazer ben»); uma cantiga de amigo de Joam Peres Aboim (75,1: «Pois vos ides sen meu grado / e non dades nada por mi, / rogu' eu a Deus, se coitado / fordes e tornardes aqui»); uma cantiga de escárnio e maldizer de Airas Peres Vuitorom (16,13: «E por travar no que non conhocedes / non daríamos nós nada poren»). Assim sendo, o valor semântico da expressão em causa constitui um produto híbrido e peculiar no reportório das cantigas.

19. Apesar de, em ambos os testemunhos, estar presente a lição «o» no início deste verso, seguiu-se, nesta edição, a hipótese para a qual J. J. Nunes já apontava em nota: «É possível

que *o* esteja por *e*». ⁸⁰ De facto, não faz sentido que «o meu serviço non mi val» seja a oração subordinante de uma subordinada temporal, «Quando m' agora ren non dá». Creio fazer mais sentido ver em «cuid' eu nunca mi bem fara» a subordinante da subordinada temporal «Quando m' agora ren non dá, [...] e meu serviço non mi val», e em «que lhi non sei merecer mal» a caracterização do tempo designado por «agora». Esta leitura implica considerar que um copista confundiu a letra «e» com «o», no início do verso 19, o que acontece diversas vezes ⁸¹ noutros lugares dos cancioneiros. O sentido será, portanto, o que se deixou explicitado na paráfrase: se agora, que não lhe mereço mal, ela não me dá nada e o meu serviço

⁸⁰ *Amor...*, p. 391.

⁸¹ Monaci, *Il Canzoniere...*, p. XXVI.

não me vale de nada, então penso que ela nunca me fará bem.

A mesma confusão entre «o» e «e» terá ocorrido na cópia da letra final da palavra «seruiçe», que J. J. Nunes já tinha corrigido para «serviço». Mantemos a opção, na presente edição.

21. Apesar de o verso resultar hipermétrico, preferi manter a lição dos manuscritos.

É de notar que há também referência ao marido da «senhor» noutras cinco cantigas na lírica galego-portuguesa, todas elas cantigas de escárnio e maldizer: uma cantiga de Fernam Garcia Esgaravunha (43,4), duas cantigas de Pero da Ponte (120,16; 120,38), uma cantiga de

Lopo Lias (87,12) e uma cantiga de Estevam da Guarda (30,26).

Na lírica galego-portuguesa, a cantiga de amigo de D. Dinis (25,102) *Quisera vosco falar de grado* representa uma adaptação única «[...] dun xénero moi cultivado polos *trouvères* franceses, o coñecido como *chanson de malmariée*[...]»,⁸² caraterizado por dar voz à mulher casada, que se queixa do marido, atacando-o e afirmando preferir o amigo.

Na lírica provençal, a figura do marido como homem poderoso, que impede a «senhor» de viver o seu amor, é comum. O amor é, como se sabe, extramatrimonial, uma vez que o casamento, na sociedade feudal, corresponde a

⁸² Brea, *Cantiga de Amigo*, p. 227.

contrato que serve os interesses da linhagem, cabendo o afeto apenas na relação adúltera. M. Riquer,⁸³ considera a referência ao marido, o *giló*, uma das características da lírica provençal:

El marido de la dama se convierte así en el *gilós*, «celoso» por antonomasia, en el que anidan la ruindad y la bajeza, cuyas suspicacias hay que sortear y cuya ira debe ser esquivada. Pero este marido, o *gilós*, es al propio tiempo un señor poderoso, que puede hacer favores y otorgar prebendas, debido a lo cual a su lado pulula la infame caterva de los *lausengiers*, «lisonjeros», «aduladores», que con la finalidad de hacer méritos y de prosperar están al acecho de la dama y de su enamorado, dispuestos a informar al señor de la más pequeña muestra de infidelidad que pueda cometer su esposa; y por esta razón vemos que el término *lausengier* pasa de «adulador» a significar «calumniador, maldiciente». El trovador, pues, se halla enfrentado ante dos enemigos: el *gilós* y los *lausengiers*, lo que le impone una rígida discreción y el arte del disimulo.

⁸³ *Los Trovadores...*, p. 94.

Parece-me que, nesta cantiga de Airas Engeitado, a figura do marido se aproxima da figura do *giló*, descrita por M. Riquer; especialmente na caracterização desta personagem como alguém que exerce o poder sobre a mulher, de forma possessiva e ciumenta.

22. Este verso encontra-se, no Cancioneiro B, hipométrico: «Que a guarde de mĩ ia». Optou-se, nesta edição, tal como já na de J. J. Nunes,⁸⁴ por escolher a lição do Cancioneiro V («ã a nõ guarde de mĩ ia»), onde se encontra o advérbio de negação, pois esta lição, além de ter o mesmo metro dos restantes versos da cantiga, transporta um sentido mais plausível.

⁸⁴ *Amor...*, p. 390.

22, 24 e 25. O verbo «guardar» tem o sentido geral de «observar, vigiar alg. com fins quer protectores quer tirânicos».⁸⁵ Â. Correia aponta na cantiga *Por Deus, senhor, nom me desenparedes*, de Martim Soares «[...] um conjunto de palavras que, não sendo alheias à tradição da cantiga de amor, evocariam, com contornos mais definidos do que à distância de setecentos anos possa parecer, a situação jurídico-militar desenhada.»⁸⁶ entre as quais se encontra o verbo «guardar». Nesta cantiga de Airas Engeitado, o verbo parece ter o sentido de «manter inacessível, resguardar», também com um cariz jurídico-militar e físico.

23. «falido» trata-se do particípio passado do verbo «falar». Esta forma participial ocorre

⁸⁵ Michaëlis, «Glossário».

⁸⁶ «A Composição...», p. 222.

numa cantiga de loor de Afonso X (18,18) e numa cantiga de amigo de D. Dinis (25,50). No meu entender, tanto nas cantigas mencionadas como na aqui estudada, «falido» tem o sentido de «errado» (que cometeu falha). Há dois verbos na lírica galego-portuguesa com este sentido: «falecer», cujo significado é errar, cometer falhas,⁸⁷ e «falir», cujo significado é «faltar, falhar, errar»⁸⁸ ou «faltar, [...] ser falso e desleal».⁸⁹ Segundo J. Huber⁹⁰ «Encontram-se frequentemente verbos em *-ecer* que correspondem exactamente aos que terminam em *-ir[...]*», dando-se como exemplo «falecer» e «falir».

⁸⁷ Michaëlis, «Glossário».

⁸⁸ Lapa, «Vocabulário...».

⁸⁹ Michaëlis, «Glossário».

⁹⁰ *Gramática...*, p. 206.

25. Neste verso, a grafia «mha guardar» reflete provavelmente uma confusão com o pronome pessoal muito frequente «mia», onde o «h» corresponde a uma semivogal. O significado geral da palavra «torto» é «injustiça». Â. Correia⁹¹ indica que esta palavra «[...] ocorre nas cantigas de amor, quer como substantivo, quer integrando a locução adverbial "a torto", quase sempre ligada a circunstâncias que poderiam definir-se como jurídico-feudais (13,2; 25,15; 25,25; 25,53; 25,120; 43,2; 78,3; [79,20]; 97,5; 97,15; 97,34; 111,5; 141,7; 111,3).». A ideia de «injustiça» associada à palavra «torto» é recorrente e está expressa em vários testemunhos documentais. Basta recordar a Notícia de Torto (1214), onde D. Lourenço Fernandes da Cunha faz uma

⁹¹ *As Cantigas...*, p. 277.

descrição das injustiças e ofensas cometidas contra ele.

Ainda neste verso, a grafia «mha guardar» reflete provavelmente uma confusão com o pronome pessoal muito frequente «mia», onde o «h» corresponde a uma semivogal.

26. Optou-se, nesta edição, pela variante do Cancioneiro V («ca ñ uou eu hu ela é») por se considerar que a variante do Cancioneiro B («Ca non non eu hu ela e») é um erro de cópia. As palavras «non» e «uou» têm o mesmo número de letras e o traçar destas letras é similar. Assim sendo, é provável que o copista de B se tenha confundido e, ao acabar de escrever a palavra «non», a tenha repetido, em vez de escrever a seguinte, «uou». A leitura que se faz da lição presente em V é por outro lado mais plausível.

27. Preferiu-se, no caso deste verso, a lição do Cancioneiro da Biblioteca Nacional («iurou⁹») à do Cancioneiro da Vaticana («uirou⁹»), certamente resultante de um erro do copista.

Tanto a lição de B («bõã») quanto a lição de V («bona») são formas gráficas do mesmo adjetivo. Na opinião de C. Michaëlis,⁹² a grafia «bona», foi «italianizada pelos copistas de Angelo Colocci, porque só se encontra nos apógrafos, e nunca no CA.» Pode não ter sido este o entendimento de J. J. Nunes, que optou pela grafia «bona».⁹³

28. O verso «des que m[i] ela fez tornar» apresenta-se hipométrico nos testemunhos:

⁹² «Glossário».

⁹³ *Amor...*, p. 390.

«des que m' ela fez tornar». J. J. Nunes⁹⁴ propõe que se leia «*des que m' el' ende fez tornar*, em vez da lição dada pelos apógrafos, [...]» ou que se regularize o metro completando o verso com qualquer outra palavra. Contudo, nos manuscritos não há qualquer indicação de que palavra possa estar em falta. Parece-me difícil justificar a omissão de uma palavra com duas sílabas («ende») no lugar do texto onde J. J. Nunes a introduz. Proponho, nesta edição, a recuperação de uma vogal que os testemunhos mostram elidida («m' ela»), supondo que a sílaba seria necessária para cantar o verso com a mesma frase musical dos versos de oito sílabas das outras estrofes. A leitura do verso sem a elisão da vogal («des que m[i] ela fez tornar») regulariza o metro do verso.

⁹⁴ *Amor...*, p. 391.

32. Neste verso («Nen vi [i] a sa malada»), a omissão de um «i», na sequência de outra letra igual, justificaria a hipometria com que o verso é transmitido em B e V («Nen vi a sa malada») (cf. nota aos versos 8, 16, 24, 38 e findas).

A palavra «malada», nesta cantiga, tem o sentido que Â. Correia lhe atribui: é a privada com influência sobre a dama, o que, segundo a autora, a afasta do papel de serviçal vilã.⁹⁵ A palavra ocorre com este sentido, tal como regista a autora, pelo menos em três cantigas da lírica galego-portuguesa: na presente cantiga, numa cantiga de escárnio e maldizer de Joam Garcia de Guilhade (70,38; «ca nunca eu donas mandei tecer / nen lhis trobei nunca polas maladas»), onde as maladas serão meninas

⁹⁵ *As Cantigas...*, p. 152, n. 218.

entregues para criação, e numa cantiga de escárnio e maldizer de Joam Soares Coelho (79,26; «nen fiar[a] o senhor no malado / neno malado [e]no senhor ren»), onde parece tratar-se da falta de lealdade mútua entre um vassalo e um senhor e não entre um nobre e o seu serviçal.

Segundo Â. Correia,⁹⁶ «A palavra tem um étimo gótico (MATHL) que, de acordo com o REW, significava "pacto" ("Vertrag"), opinião não partilhada por J. Machado que lhe atribui o significado de "praça pública, mercado" (Cf. também Huber, *Gramática...*, p. 32). Segundo G. Barros (*História...*, I, p. 178), algumas das tradições visigóticas permaneceram na sociedade cristã peninsular, "tendo ficado o vocabulo

⁹⁶ *As Cantigas...*, p.152.

mallatus, derivado do arabe, para designar tambem o homem que estava sob protecção e encomenda de outrem." Desta conclusão se aproxima P. Azevedo ao afirmar "*Cliens* corresponde a *malado*, de origem arabe, e a *vassalus* ou *vassus* do celtico continental, generalizado com melhoria de significação pelo feudalismo." ("João de Portel", nota 2).»

34. No verso «e meu mal lhi diria», optou-se, nesta edição, por seguir a lição do Cancioneiro V, «mal», por se considerar que a lição do Cancioneiro B, «mhal», é um erro de cópia. É plausível que o erro tenha sido causado pela confusão com a sequência «mha», comum neste texto (vv.1, 2, 24, 25).

35. O nome «privada», no feminino e no *corpus* das cantigas de amor, ocorre unicamente

nesta cantiga. Na forma masculina, encontramos este nome em quatro cantigas: numa cantiga de amigo de Martim Codax (92,4), num sirventês moral de Gil Peres Conde (56,9), numa cantiga de escárnio e maldizer de Pedro de Portugal (118,7) e numa tenção de Martim Moxa (94,20). Um «privado» era um conselheiro, alguém da intimidade e confiança de uma pessoa nobre. M. R. Lapa regista no «Vocabulário...» o nome «privança», cujo sentido é «confiança, intimidade» e que está, indubitavelmente, associado a «privado(a)». Nesta cantiga, «privada» é co-referente de «malada» («nen vi a sa malada / Que con ela sol ben estar / e meu mal lhi diria, / ca esta é sa privada»); e uma vez que «malada» é a confidente da «senhor», neste contexto, «privada» adquire o mesmo significado: é alguém da intimidade da «senhor».

36. Por erro manifesto dos copistas, os testemunhos B e V apresentam a lição «auidar». Procedeu-se à necessária emenda para «ajudar».

37. O nome Elvira foi entendido como o nome da mulher amada, mas é, na verdade, o nome da privada («malada») da mulher amada.⁹⁷ A referência à privada, no entanto, poderá ter constituído uma forma de identificar

⁹⁷ Veja-se, por exemplo, S. Marcenaro: «La menzione esplicita della donna amata, in realtà, non è una novità a quest' altezza cronologica. Troviamo infatti altre *cantigas* nelle quali il trovatore nomina per esteso la destinataria del suo canto (*Guiomar Afonso Gata* in Roi Queimado *LPGP* 148.17 e 19, *Sancha Garcia* in Afonso Paez de Braga *LPGP* 8.4, o ancora le *Dordia Gil* e *Guiomar* di Johan Garcia de Guilhade, *LPGP* 70.14, e la *Milia Sancha Fernandiz* di Alfonso X, *LPGP* 18.24), oppure cita soltanto il suo nome (*Dona Constança*, Airas Carpancho *LPGP* 11.9; *Elvira*, Airas Engeitado 12.2; *Dona Leonor*, Roi Paez de Ribela *LPGP* 147.12), lasciando così un margine di indeterminatezza alla rotura del *silentium* cortese» (*Afonso...*, pp. 65-66).

indiretamente o objeto de amor e desejo do sujeito (aquela que tem uma privada de nome Elvira). Podemos encontrar, noutras cantigas da lírica galego-portuguesa, formas indiretas de fazer referência à mulher amada. É o caso das duas cantigas de amigo de Fernando Esquio, onde um jogo de palavras poderá constituir uma forma de identificação indireta. O trovador repete a sequência «el vyra» («O vosso amigo, assy Deus m' empar, / vy, amiga, de vós muyto queixar, / das grandes coytas que lhe fostes dar, / des que vos “el vyra”»;⁹⁸ «E enton pode perder seu pesar / du, que[n] “el vyra” hyr, veer tornar»). ⁹⁹ Joam Soares Coelho recorre à palavra latina «ama» para dizer, de forma encoberta, o nome da mulher amada, para quem ele canta nas cantigas *Atal vej' eu aqui ama*

⁹⁸ *Fernand'Esquyo...*, p. 90.

⁹⁹ *Fernand'Esquyo...*, p. 97.

*chamada e Desmentido m' á 'qui un trobador.*¹⁰⁰ Também Pero Garcia Burgalês, numa série de quatro cantigas, faz um jogo com a identidade da mulher cantada, usando três nomes femininos (Joana, Sancha e Maria).

O nome «Elvira» ocorre em cantigas de outros trovadores da lírica galego-portuguesa, mas sempre em cantigas de escárnio e maldizer. Surge numa cantiga com atribuição dúbia ao Anónimo 1 ou a Martim Soares (97,33: «Pois non ei de Dona Elvira»), onde se refere a Elvira Anes da Maia (ou de Sousa), filha de João Peres da Maia e Guiomar Mendes de Sousa, e casada com Rui Gomes de Briteiros.¹⁰¹ Surge numa cantiga do trovador Joam Romeu de Lugo

¹⁰⁰ Correia, *As Cantigas...*, pp. 129-202.

¹⁰¹ Michaëlis, *Cancioneiro...*, II, p. 338; Oliveira, *Espectáculo...*, p. 432.

(76,1), feita para Lopo Lias, como «Elvira / Pérez, [a filha d'] Elvira Padrõa». É um nome presente em duas cantigas de Joam Garcia de Guilhade (70,18 e 70,19), mas como Elvira López, possivelmente uma soldadeira. Encontra-se também numa cantiga de Pedro Amigo de Sevilha (116,10: *Elvyr', a capa velha dest' aqui*).

Este nome é muito frequente nos livros de linhagens, o que impossibilita a identificação da Elvira a que Airas Engeitado se refere.

38. No que diz respeito ao último verso da cantiga (E de Deus foss' ajudada), adotou-se, nesta edição, a lição do Cancioneiro B, onde se inicia o verso com a conjunção «e» («E de ãs fossa uidada»), em detrimento da lição do Cancioneiro V («de ãs fossauidada»). A opção

pela lição de B teve razões paleográficas, métricas e sintáticas. Se, por um lado, é mais plausível a omissão accidental de uma letra pelo copista de V do que o acrescento de uma letra pelo copista de B (especialmente considerando o perfil destes copistas), por outro, a conjunção é necessária à coordenação que aqui se encontra. A sílaba que B conservou faz também falta no padrão estabelecido pelo autor, em que as «palavras perdudas» estão unidas pela rima e pelo metro ao longo do texto, até ao último verso de ambas as findas.

Rejeitou-se a hipótese de leitura proposta na edição de J. J. Nunes,¹⁰² onde se defende a fusão da vogal «e» com o «a» de «faria» do verso anterior.

¹⁰² *Amor...*, p. 390.

Neste mesmo verso, nos testemunhos B e V, encontra-se a lição «auidada». Optou-se, nesta edição, por corrigir para «ajudada», considerando que, mais uma vez, os copistas de B e V acidentalmente deslocaram a plica da letra «i» para a letra «u».

Findas. Considera-se, aqui, que os últimos seis versos da cantiga são duas findas: cada finda com três versos. Já J. J. Nunes¹⁰³ apontava neste sentido, definindo-os como versos «[...] a modo de finda[...]».

Na descrição da finda, na *Arte de Trovar*, indica-se que «[...] se for a cantiga de mestria, deve a finda rimar com a prestumeira cobra; [...]».¹⁰⁴ Neste caso, as findas rimam com os

¹⁰³ *Amor...*, p. 389.

¹⁰⁴ Tavani, *Arte...*, pp. 48-49.

três últimos versos da última estrofe.
Considerou-se que existem, nesta cantiga, duas
findas a rimar com os três últimos versos da
última estrofe.

III
Tan grave dia vos eu vi
(12,4)

- I 1 Tan grave dia vos eu vi,
 senhor; tan grave foi por mi
 e por vós, que tan gran pesar
 avedes de que vos am' eu.
 5 E, pois a vós aquest' é greu,
 greu vos seri', a meu cuidar,
 d' amardes-mi muito, senhor,
 [e] eu vós non, mais nunca assi
 sera já mentr'eu vivo for.
- II 10 E non foi ome ates aqui,
 cousa que eu ben entendi,
 que me quisessedes amar,
 nen voss' amor nunca foi meu.
 E poi-lo Deus a min non deu
 15 nen vós, non me pod' outren dar.
 Nen ouve nunca, senhor, ben
 nen sei que x' est, assi m' aven,
 mais sei que o desejei mal.
- III E perço meus dias assi,
 20 porque vos eu sempre servi
 e servio muit', e non mi val.
 Mentr[e] eu puder, servirei,
 mais nunca vos ren pedirei.

- 3 uos B nos V 6 n9 B u9 V - men B meu V 8 Eu uos B eu nos V 10 home B homẽ V - arẽes B atẽes V 12 Que me quissessedes amar B ã me quisesse <des> des amar V 17 quexestassy B querestassy V 18 que e B ã e V
- 1 uj B ui V 3 tan B tã V 7 mj B mi V 14 mĵ B mĩ V 20 seruj B serui V 21 mj B mi V 22 s/uyrey B s/uirey V

MS.

B973, fl. 210vAB

Há uma cruz de Angelo Colocci na margem exterior do fólio, ao lado do primeiro verso da primeira estrofe. Este sinal pode estar relacionado com a estrutura peculiar da cantiga.

Após o verso 4, parece haver uma entrelinha maior do que as entrelinhas habituais entre versos.

V560, fl. 88vB, 89rA

O início de cada estrofe é assinalado com inicial maiúscula. Esta inicial maiúscula está claramente traçada no verso 1 («Tan graue di u9 eu ui»), no verso 10 («E non foy homẽ atees aq») e no verso 19 («E perço me9 dias assy»). Parece, no entanto, haver a tentação de marcar uma divisão após o verso 5: a entrelinha entre os versos 5 e 6 é ligeiramente maior e a inicial do verso 6 («greuu9 seria meu cuydar») é ligeiramente maior do que as iniciais minúsculas dos restantes versos e mais esticada para o espaço entre as colunas, à semelhança do que é habitual no traçado das iniciais maiúsculas.

Nota-se também uma entrelinha maior do que as comuns no final da segunda estrofe, entre

esta e a finda, e uma entrelinha maior entre o verso 16 e 17, o que divide os dois últimos versos da segunda estrofe isolando-os desta e da finda. Este comportamento poderá indicar a perplexidade com a estrutura da cantiga e uma tentativa hesitante de a corrigir ou, simplesmente, a incontinência de expectativas defraudadas.

No verso 12, o copista escreve «ñ me quisesse des» e imediatamente risca «des», voltando a escrever, em seguida, «des amar». A hesitação talvez se deva a uma confusão entre a forma «des» e a abreviatura de «deos» (haste do «d» cortada, seguindo-se «os»), que terá levado o copista a riscar «des», num primeiro momento. Contudo, logo de seguida, apercebeu-se de que não se tratava da abreviatura de «deos», mas daquilo que ele já tinha escrito, «des».

EDIÇÕES

MACHADO, n.º [916], vol.IV, pp. 349-351.

NUNES, n.º CXCIV, pp. 392-393.

PARÁFRASE

I. Tão mau foi o dia em que vos vi, senhor; tão mau foi por mim e por vós, uma vez que tendes tão grande mágoa por eu vos amar. E sendo isto mau para vós, mau seria também para vós, na minha opinião, amardes-me muito, senhor, e eu a vós não [vos amar], mas nunca será assim, enquanto eu for vivo.

II. E eu não fui até aqui homem, coisa que eu bem entendi, que quisésseis amar, nem o vosso amor nunca foi meu. E uma vez que nem Deus nem vós mo concederam, ninguém mais o pode fazer. Nem eu recebi nunca, senhor,

recompensa, nem eu sei o que tal é; eis o que me acontece; mas sei que o desejei muito.

III. E perco os meus dias assim, porque eu sempre vos servi e sirvo muito, e não me vale de nada. Enquanto eu puder, servirei, mas nunca vos pedirei nada.

VERSIFICAÇÃO

I	8a	8a	8b	8c	8c	8b	8d	8a	8d
	i	i	ar	eu	eu	ar	or	i	or
II	8a	8a	8b	8c	8c	8b	8d	8d	8e
	i	i	ar	eu	eu	ar	en	en	al
Finda	8a	8a	8b	8c	8c				
	i	i	al	ei	ei				

Cf. TAVANI, *Repertorio...*, 53:1.

Esta cantiga tem um núcleo métrico-rimático que se estende pelos seis primeiros octossílabos, cujas rimas se repetem nas primeiras duas estrofes (8a 8a 8b 8c 8c 8b). Quanto a estes versos, as estrofes são portanto uníssonas, a forma de ligação pelas rimas mais difícil e valorizada. Após este núcleo, a primeira e segunda estrofes têm variações no esquema rimático de final de estrofe – na primeira o esquema é 8d 8a 8d e na segunda o esquema é 8d 8d 8e – mantendo-se sempre os versos octossílabos. Todos os versos são masculinos.

Na finda, o trovador recupera o núcleo, isto é, a parte inicial das duas primeiras estrofes, reduzindo-o a cinco versos (8a 8a 8b 8c 8c). Também aqui se articula um movimento de repetição com um movimento de variação, uma

vez que os versos iniciais recuperam a rima das estrofes (núcleo estável), uma das rimas dos versos de variação rimática das estrofes (margem instável), e uma rima totalmente nova. Segundo o *Repertorio*, o mesmo núcleo rimático foi usado por Afonso X num sirventês político (18,28) e por Estevam da Guarda numa cantiga de escárnio (30,34). Já Martim Moya, numa cantiga de amor (94,4), acrescentou ao núcleo rimático referido (aabccb) quatro versos de rima intercalada (dede). Nesta cantiga de Martim Moya, todos os versos são femininos.

Na lírica provençal, segundo FRANK, encontram-se oito cantigas que se limitam ao núcleo rimático acima descrito, sendo três delas de Marcabru e uma de Cerveri de Girona, autores com presença documentada na Península Ibérica. Sob o n.º 196 estão duas

cantigas (uma delas de Marcabru, também) com o mesmo núcleo, acrescentado de três versos de rima ddb.

Em MÖLK-WOLFZETTEL há várias cantigas com o mesmo núcleo rimático desta cantiga (8a 8a 8b 8c 8c 8b). Dez textos limitam-se ao núcleo (com o n.º 535); noutros, o núcleo é acrescentado de versos, como na cantiga de Airas Engeitado aqui editada.

NOTAS

3 e 6. No Cancioneiro B, encontra-se, no terceiro verso, «E por uos que tan gram pesar», e no Cancioneiro V encontra-se «e por nos qui tã gram pesar». Por sua vez, no sexto verso, encontra-se, no Cancioneiro B, «Greu n9» e, no Cancioneiro V, «greu u9». Em ambos os casos,

optou-se pela lição presente no Cancioneiro V, pois só assim se mantém a coerência semântica.

6-8. Nos versos «greu vos seri', a meu cuidar, / d' amardes-mi muito, senhor, / [e] eu vós non, (...)» há uma ideia que não é comum na lírica galego-portuguesa, razão provável para J. J. Nunes pontuar mal este passo. É costume, nas cantigas de amor, o trovador dizer à sua amada que ela não gosta de que ele a ame. Nestes versos, o sujeito faz o contrário: ele dirige-se à amada dizendo-lhe que ela não gostaria de o amar muito e não ser correspondida, não ser amada; sendo esta a situação em que o trovador se encontra. Não encontrei, na lírica galego-portuguesa, esta ideia expressa por outros trovadores.

8. Optou-se pela lição do testemunho B («Eu uos»), em vez da lição do testemunho V («eu nos»). Manteve-se a emenda de J. J. Nunes, correspondente à integração da conjunção «e» no início deste verso, que faz falta do ponto de vista sintático. O acrescento desta palavra tornaria o verso hipermétrico, pelo que creio ser necessário, tal como J. J. Nunes defendeu, supor uma sinalefa entre as palavras «nunca» e «assi».

10. No Cancioneiro da Biblioteca Nacional, encontra-se a variante «home» e no Cancioneiro da Vaticana encontra-se a variante «homẽ». Optou-se, nesta edição, tal como fez J. J. Nunes, pela variante do Cancioneiro da Biblioteca Nacional, isto é, a variante não nasalada. C. Michaëlis nota que «omen» é a «[...]» forma nasalada do arcaico *ome*, usada nos apógrafos

italianos[...]».¹⁰⁵ Esta forma ocorre, segundo a autora, seis vezes, no Cancioneiro da Ajuda. Há, por outro lado, registo da ocorrência da forma «ome» em maior escala, neste Cancioneiro. Em acréscimo, segundo o *stemma codicum* da lírica galego-portuguesa, o Cancioneiro da Ajuda é o testemunho que se encontra mais próximo do arquétipo. Por esta razão, optou-se pela variante «home», presente em maior número no Cancioneiro da Ajuda.

No Cancioneiro B, encontra-se a lição «arêês» e, no Cancioneiro V, encontra-se a lição «atêês». Optou-se, nesta edição, pela lição do Cancioneiro V, cujo significado é «até»,¹⁰⁶ em detrimento da variante «arêês», que não tem significado na

¹⁰⁵ «Glossário».

¹⁰⁶ Lapa, «Vocabulário...».

língua. A lição do Cancioneiro B poderá dever-se a uma confusão entre duas letras de traçado parecido.

12. No Cancioneiro B, encontra-se a lição «Que me quissessedes amar» e no Cancioneiro V encontra-se a lição «*q̃* me quisesse <des> des amar». Optou-se por editar o verso com a seguinte separação de palavras: «que me quissessedes amar». Considera-se que o sentido decorre da ligação entre o verso 10 e 12, afirmando o sujeito que não foi homem [com tais qualidades] que a dama quisesse amar.

Na edição de J. J. Nunes, o verso é editado de outra forma: «E non foy hom(e) atões aqui, / cousa que eu ben entendi, / que me quisesse desamar(?)». O ponto de interrogação no final do verso sugere a incerteza em relação a esta opção,

mas J. J. Nunes não apresenta nenhuma explicação para ele. Creio que a opção do editor é desprovida de sentido e reflete dificuldades na interpretação da estrofe. Deduzo que J. J. Nunes terá visto em «foi» a forma da terceira pessoa do verbo «ser» e compreendido: «não houve homem nenhum que me quisesse desamar (odiar)», ideia que, no contexto, não tem entendimento possível. Se virmos em «foi» a primeira pessoa do singular do pretérito perfeito do verbo «ser», ou seja, a variante atestada de «fui»,¹⁰⁷ e mantivermos a lição dos manuscritos, «quisessedes amar», estes versos fazem pleno sentido: «eu nunca fui homem digno do vosso amor».

17. No Cancioneiro B, encontra-se a lição «Nen ssey quexestassy mauen», enquanto, no

¹⁰⁷ Michaëlis, «Glossário».

Cancioneiro V, se encontra a lição «nẽ ssey querestassy mauẽ». Optou-se por editar «nen sei que x'est, assi m'aven», acreditando-se que a lição de V se deve a um erro de cópia, uma vez que o verso não é gramaticalmente aceitável com o verbo «querer». A lição de B é, pelo contrário, provida de coesão gramatical e de sentido: «nem eu sei o que tal é; eis o que me acontece», tratando-se «x'» de um expletivo,¹⁰⁸ que se refere, como regista J. J. Nunes, à recompensa («ben»), referida no verso anterior.

O verso «nen sei que x' est» enfatiza a ideia de o trovador nunca ter recebido recompensa: no verso anterior, ele diz que nunca recebeu recompensa («Nen ouve nunca, senhor, ben») e, neste verso, sublinha a ideia, dizendo nunca ter

¹⁰⁸ Lapa, «Vocabulário...».

passado pela experiência de receber recompensa («nen sei que x' est»). Esta forma de encarecimento também se encontra numa cantiga de amigo de Joam Soares Coelho (79,6), onde o sujeito afirma: «*per bõa fé, meu amigo, / dés que non falastes migo. / [...] / nunca eu ar pudi saber / que x' era pesar nen prazer, / nen que x' era mal nen que ben*».

18. Tal como J. J. Nunes, corrigiu-se a lição coincidente dos testemunhos (B: «que e»; V: «q̃ e») para «que o»: «mais sei que **o** desejei mal». A lição dos manuscritos deverá tratar-se de um erro de cópia já herdado. A confusão entre «e» e «o» é, de resto, um dos erros frequentes nos cancioneiros.¹⁰⁹ O pronome «o» refere, neste

¹⁰⁹ Monaci, *Il Canzoniere...*, p. XXVI.

verso, o substantivo «ben», com que termina o verso 16.

Neste verso, «mal» não deve ser interpretado como um substantivo a ocupar o lugar de complemento direto do verbo «desejar». Trata-se antes de um advérbio indicador da intensidade com que foi desejado o bem da «senhor». O advérbio «mal» tem como sentido vasto «maldosamente».¹¹⁰ J. J. Nunes, ao fazer a subdivisão dos advérbios por categorias de valor semântico, coloca os advérbios «bem» e «mal» na categoria de modo, e em nota assinala que estes «Podem figurar também entre os de quantidade[...]».¹¹¹ C. Michaëlis, no «Glossário», indica que o advérbio «ben» tem o sentido de «muito», contudo, quanto a «mal», como

¹¹⁰ Lapa, «Vocabulário...».

¹¹¹ *Compêndio...*, p. 346, n. 3.

advérbio de modo, nada menciona. Por seu turno, M. R. Lapa, no «Vocabulário...», atribui a «mal» o sentido de «muito, gravemente» de que são exemplo os versos «Vi coteifes orpelados / estar mui mal espantados» e «tiinhan-nos mal aficados».¹¹² Concluo, assim, que neste verso («mais sei que o desejei mal»), o advérbio «mal» tem o valor de quantidade.

19. Na lírica galego-portuguesa, a ideia de «perder os dias» não é frequente, uma vez que os amantes aludem mais frequentemente à perda do juízo, do sono ou da «senhor». Neste verso, encontramos a construção «E perço meus dias assi» onde o trovador afirma perder os dias por não ter o reconhecimento nem o amor da «senhor», mas continuar a servi-la. Encontrei

¹¹² Lapa, *Escarnho...*, p. 37.

esta ideia expressa num sirventês moral de Nuno Eanes Cerzeo (104,1: «e despendi, / vivend' aqui, / meus dias, posso-m' én queixar») e numa cantiga de amor de Joam Airas de Santiago (63,42: «non cont' os dias que non passei ben, / mais El, que os dias en poder ten, / dé-mi outros tantos por quanto[s] perdi» e «Ca [a] El dias nunca minguara[n] / e eu serei benandant', e seran / cobradolos meus dias que perdi»), onde há duas vezes referência aos dias perdidos devido ao sofrimento por estar longe da «senhor». Em ambos os casos, é usado o verbo «perder».

22. Este verso encontra-se, tanto em B como em V, hipométrico («Mentr[e] eu puder, servirei,»). J. J. Nunes resolve a hipometria do verso propondo a edição «mentr' eu poder, [vos] servirey». Discordo da opção de J. J.

Nunes para regularizar o metro, uma vez que considero não ser necessária a integração de uma palavra no verso para que este fique com o metro regular. É possível regularizá-lo considerando que houve um hiato entre «mentre» e «eu», hiato este que se pode ter perdido na transmissão do texto pela elisão de uma das duas letras iguais seguidas. Parece-me que a hipótese aqui defendida, além de não interferir com a estrutura sintática e semântica do verso, é fonologicamente comum.

23. A ideia, expressa neste verso («mais nunca vos ren pedirei»), de o sujeito não pedir nada à pessoa que ama, de não pedir recompensa, amor, atenção ou o coração é uma ideia pouco comum na lírica galego-portuguesa. Os amantes pedem constantemente e incansavelmente recompensa e reconhecimento.

Encontrei poucas cantigas em que a mesma ideia foi desenvolvida. Está presente na cantiga de amor de Afonso Sanches (9,12: *Tam grave dia que vos conhoci*) onde o trovador termina com «Poys, mha senhor, rrazon é, quand' alguen / serv' e non pede, já que [rem] lhi den; / eu sservi sempr' e nunca vos pedi». Numa cantiga de amor de Fernam Rodrigues de Calheiros (47,24), na qual o trovador pede à amada que ela se deixe servir por ele. Afirma o sujeito que tal pedido é o único que deve ser feito e que, após este, o serviço já é suficiente, nada mais é preciso pedir: «Ca, coido m' eu, [de] demandar / que non pode ja mais seer / o por que om(e) a seu poder / serv' e se non trabalha d' al. / Se ali cousimento val, / ou i conhocença non fal, / ¿que á i pedir que fazer?». A mesma ideia de que o serviço à «senhor» é suficiente para o trovador e de que este é o seu

único desejo encontra-se também numa cantiga de amor de Afonso Paes de Braga (8,2): «Ay mia senhor, senpr' eu a Deus rog[u]ey / que vos visse e nunca al pedi, / e, poys vos vi, logu' y tanto cuydey»; «E, mha senhor, por Deus rrogar-vos-ey, / come ssenhor que am' e que sservi, / que vos non pêd' en vós cuidar, ca m' ey / atanto ben que mais non atend' y».

IV
Nunca tan gran coita sofri
(12,3)

- I 1 Nunca tan gran coita sofri
 com' ora quando me quitei
 de mia senhor e m' espedi
 d' ela, nunca led' ar andei,
 5 mais atanto conort' end' ei:
 sei ben ca lhi pesou de mi,
- II quando m' eu vin e m' espedi
 d' ela, porque alá non fiquei.
 Coita-m'ora por end' assi,
 10 que sol conselho non me sei
 se non quanto vos eu direi:
 morrer ou tornar u a vi
- III ben parecer, que nunca assi
 outra dona vi nen verrei.
 15 Non cobrarei o que perdi
 se a non vir, nen viverei,
 mais agora eu me matei
 porque d' u ela é seí
- IV outra vez. Quando me daqui
 20 fui e os seus olhos catei,
 sol nenhum mal non me senti
 e fui logo led' e cantei,
 e, se a vir, logo guarrei
 ca ja per aqesto guari.

- 2 quytei B quyrey V 12 Moirer B morrer V 14 neu B nẽ V - ueirey B uerey V 16 Se a non uyr nen uiuerey B se a nõ uyr nõ uiuerey V 23 guareyra B guarrey V 24 Ja B ta ia V
- 1 tan B tam V 2 quytei B quyrey V 14 uj B ui V 15 Nen B nẽ V 17 Mays B mais V 24 Ja B ia V - guarj B guarj V

MS.

B974, fl. 210vB, 211rA

No Cancioneiro da Biblioteca Nacional, Angelo Colocci escreveu a nota «sel dissì», na linha imediatamente anterior à do primeiro verso. Esta nota encontra-se junto a 92 cantigas copiadas no Cancioneiro B¹¹³ e é «[...] un riferimento da tempo individuato alla canzone petrarchesca *S'i' 'l dissì mai, ch'i' vegna in odio*

¹¹³ Bertolucci, «Le postille...», p. 15.

a quella, espresso con le prime parole del primo verso, "sel dis", "sel dissi", "sel dissi mai [...]». ¹¹⁴ Angelo Colocci faz, através desta nota, uma chamada de atenção para a estrutura da cantiga, ou seja, para as coblas uníssonas, onde as realizações de rima de uma estrofe se repetem regularmente em todas. Ao mesmo tempo, esta nota diz também respeito ao tema da composição, tal como refere V. Bertolucci «[...]il modello, anche per quanto riguarda il tema, è provenzale, un *escondig* di Bertran de Born[...]». ¹¹⁵

O copista deixou duas linhas de intervalo entre a primeira e a segunda estrofes, como se se preparasse para começar uma nova cantiga.

¹¹⁴ Bertolucci, «Le postille...», p. 20.

¹¹⁵ «Le postille...», pp. 28-29.

Este facto conduziu à cópia do último verso da terceira estrofe no fólio seguinte.

V561, fl. 89rAB

O copista demonstra inicialmente alguma dificuldade em identificar as fronteiras de verso. Começa por copiar no fim da primeira linha a primeira palavra do segundo verso e, no final deste, as duas primeiras palavras do terceiro verso. Dando-se conta deste último defeito de divisão dos versos por linhas, o copista riscou, no fim da segunda linha, as duas palavras do início do verso seguinte («demha») e repetiu-as no lugar certo. A partir deste ponto, a disposição dos versos nas linhas é a esperada e coincide com a de B. Talvez um sistema de divisão dos versos, no antecedente, um pouco

diferente do habitual, tivesse inicialmente confundido o copista de V.

EDIÇÕES

MACHADO, n.º [917], vol. IV, p. 352. NUNES, n.º CXCIV, pp. 394-395.

PARÁFRASE

I. Nunca tão grande mágoa sofri como agora, quando me afastei da minha senhor e me despedi dela, nunca voltei a andar alegre, mas tenho esta consolação: sei bem que lhe custou por mim,

II. quando eu me vim embora e me despedi dela, porque lá não fiquei. Sofro agora assim por isso, de tal forma que não conheço conselho,

a não ser o que vos eu direi: morrer ou voltar lá onde
a vi

III. formosa, que nunca vi outra mulher assim, nem
verei. Não recuperarei o que perdi, se não a vir, nem
viverei, mas agora matei-me porque saí de onde ela
está

IV. outra vez. Quando daqui parti e os seus olhos
procurei, não senti mal nenhum e fiquei logo alegre
e cantei e, se a vir, logo ficarei curado, pois por isto
mesmo me curei antes.

VERSIFICAÇÃO

	8a	8b	8a	8b	8b	8a
I	i	ei				
II	i	ei				
III	i	ei				
IV	i	ei				

Cf. TAVANI, *Repertorio...*, 79:15.

O mesmo esquema rimático foi usado em 19 outras cantigas da lírica galego-portuguesa e apenas numa provençal (de Guilhem Raimon de Gironela), registada em FRANK, sob o n.º 292. Apenas há coincidência, também métrica, com três outras cantigas de amor galego-portuguesas: uma de D. Dinis, outra de Fernam Garcia Esgaravunha e uma terceira de Gil Peres Conde.

O esquema rimático registado em MÖLK-WOLFZETTEL, com o n.º 851, é também equivalente ao desta cantiga. Há cinco cantigas com este esquema rimático, mas apenas uma delas coincide também no metro.

NOTAS

Segundo os preceitos da *Arte de Trovar*, esta pertence ao grupo de cantigas ateúdas, pois o sentido do último verso de cada estrofe só é completado no início da estrofe seguinte. Este trovador faz parte do grupo de trovadores que, quanto às cantigas ateúdas, «[...] as fezerom sem findas[...]».¹¹⁶

A estudiosa E. Gonçalves contrariou a ideia corrente de ser necessário uma cantiga ateúda ter finda, concluindo que esta podia faltar ou ser sintaticamente independente.¹¹⁷ Realçou assim que a definição de uma ateúda depende estritamente do encavalgamento estrófico. Contudo, a autora não menciona esta cantiga na

¹¹⁶ Tavani, *Arte...*, p. 49.

¹¹⁷ «Atehudas ata...», p. 172.

lista das 43 cantigas ateúdas (com e sem finda) que identificou. Tal aconteceu provavelmente por E. Gonçalves se ter baseado, no caso de Airas Engeitado, na edição de J. J. Nunes, que, não tendo compreendido a cantiga, a pontuou deficientemente. No meu entender, só considerando esta cantiga uma cantiga ateúda se consegue entendê-la, pois se as estrofes não forem lidas interligadas por encavalgamentos sucessivos, a cantiga mostra-se desprovida de coesão e sentido. Tem portanto lugar na lista de cantigas ateúdas, que assim deverá conter 44 cantigas e não 43.

1 e 2. No Cancioneiro V, a conjunção «como» é escrita no final do primeiro verso («Nunca tam gram coyta sofri com»); por sua vez, no Cancioneiro B, é escrita no início do segundo verso («Nunca tan gram coyta sofri / Com ora

quandome quytei»). Optou-se, nesta edição, pela lição do Cancioneiro B, uma vez que com esta se preserva a métrica da cantiga (versos octossílabos) e o seu esquema rimático: ababba.

2. O copista do Cancioneiro V, confundiu a letra «t» da palavra «quitei» com a letra «r», originando «quyrey». Optou-se pela variante presente no testemunho B, «quytei», considerando «quirei» o resultado de um vulgar erro de troca do «t» pelo «r».

2 e 3. Segundo C. Michaëlis, no «Glossário», o verbo «quitar» significa «deixar de lado, pôr de lado, [...] desobrigar», bem como o verbo «quitar-se» significa «separar-se de alg.». No mesmo «Glossário», o sentido indicado para o verbo «espedir-se» é «despedir-se». Ambos os verbos fazem parte, também, da linguagem

feudal. Â. Correia¹¹⁸ remete para os versos de uma cantiga de Pero Mafaldo de onde se pode deduzir este sentido do verbo «quitar» (131,2: «pero, senhor, non m' en quer' eu quitar / *de vos servir e vos chamar "senhor"; / e vós faredes depoy'-lo melhor!*»). Na cantiga 79,39 de Joam Soares Coelho (*Noutro dia, quando m' eu espedi*), Â. Correia chama a atenção para o uso do verbo «quitar» juntamente com o verbo «espedir», mencionando que ambos podem ter um sentido geral (o de «deixar») ou um sentido específico (associado ao vocabulário jurídico-feudal). Na cantiga aqui em questão, estes verbos também são usados juntamente. A mesma autora lista as cantigas que acolhem este verbo: «Entre as cantigas de amor, poucas são as que o acolhem (12,3; 18,36; 75,21?; [79,39]; 114,13; 133,2;

¹¹⁸ *As Cantigas...*, pp. 432-433; 437.

133,5; 46,1). Entre as de amigo são ainda menos (25,136; 86,9; 142,3) e entre as de escárnio não se regista nenhuma ocorrência». ¹¹⁹ Voltando à linha de pensamento que toma estes verbos como verbos de cariz feudovassálico, a autora cita a *Partida IV* onde o verbo «espedir» é empregado, com um exemplo do seu uso na primeira pessoa: «Et el despedimiento debe seer fecho en esta manera, deciendo el vasallo al señor: Despídome de vos et bésovos la mano, et de aqui adelante non so vuestro vasallo». ¹²⁰ Creio ser possível que Airas Engeitado tenha empregado estes dois verbos nesta cantiga para fazer alusão ao vínculo vassálico que une vassalo e senhor, e assim metaforicamente referir o vínculo que une os amantes.

¹¹⁹ Correia, *As Cantigas...*, pp. 432 e 433.

¹²⁰ Correia, *As Cantigas...*, p. 433.

5. O substantivo «conorto», cujo significado é «alívio, consolação»,¹²¹ «conforto, prazer, satisfação»,¹²² é pouco frequente na lírica galego-portuguesa. Encontramo-lo numa cantiga de Airas Nunes (14,15), em duas cantigas de D. Dinis (25,15), numa cantiga de Osoiro Anes (111,3), em duas cantigas de Pero da Ponte (120,18; 120,28), numa cantiga de Pero Garcia de Ambroa (126,15) e numa cantiga de Pero Gomes Barroso (127,8). Parece derivar do verbo «conortar», também usado numa cantiga de Pedro de Portugal (118,8) e numa de Pero da Ponte (120,42). É de realçar que só há ocorrências desta expressão nos Cancioneiros B e V.

¹²¹ Michaëlis, «Glossário».

¹²² Lapa, «Vocabulário...».

8. No verso «d' ela, porque alá non fiquei» é preciso supor uma sinalefa entre «porque» e «alá», para que o verso não resulte hipermétrico.

9. O verbo «coitar» deriva do nome «coita», de uso comum nas cantigas, uma vez que a coita de amor é o tema desenvolvido na lírica galego-portuguesa. Esta cantiga aborda a coita de amor relacionada com a partida, e, assim sendo, a coita de amor causada pela separação e distância entre os amantes. Se a utilização do substantivo é comum, a do verbo não tanto; apenas o encontrei em mais nove cantigas de amor ou escárnio: de Afonso X (18,8); de Roi Gomes de Briteiros (144,2); de Martim Soares (97,19 e 97,25); de Afonso Lopes de Baiam (6,7); de Roi Gomes (149,1); de Lopo (86,7); de Airas Moniz de Asme (13,2) e de Joam Airas de Santiago (63,73).

12. No Cancioneiro da Biblioteca Nacional, encontra-se a lição «Moirer» e no Cancioneiro da Vaticana encontra-se a lição «morrer». Optou-se, nesta edição, pela variante do Cancioneiro da Vaticana, uma vez que se considera que a forma infinitiva do verbo «morrer» não sofreu influência das suas formas do presente do indicativo, «moiro», e do presente do conjuntivo, «moira, moiras». ¹²³ Na verdade, o processo de influência parece ter sido o inverso: «[...] *moiro* foi substituído por *morro* por analogia com o tipo *volver*, sendo o infinitivo *morrer*». ¹²⁴

13. J. J. Nunes edita, neste verso, «Ben parece que nunca assy», apesar de ambos os testemunhos concordarem na lição «ben parecer». Foi

¹²³ Michaëlis, «Glossário»; Lapa, «Vocabulário...».

¹²⁴ Williams, *Do Latim...*, p. 218.

provavelmente conduzido a esta opção por não considerar haver encavalgamento interestrófico e por interpretar o «que» seguinte como conjunção integrante.

14. Os testemunhos B e V apresentam aqui lições distintas: «ueirey» (B) e «uerey» (V). Creio que o «i», na lição do Cancioneiro B, pode ser um erro por «r». Sabendo-se que a queda é mais frequente do que o acrescento, considereei errada a lição do Cancioneiro V onde creio faltar um segundo «r». No antecedente estaria provavelmente uma letra meio apagada que o copista de V omitiu e o de B deturpou. Optou-se, portanto, por editar «verrei», uma vez que esta seria a lição do antecedente.

15. O verbo «cobrar» é empregue com o sentido de «tornar a possuir, reaver o perdido»

que lhe reconhece C. Michaëlis, no «Glossário». Encontrei, na lírica galego-portuguesa, 21 cantigas onde o verbo ocorre com este sentido.

15 e 16. No verso 16 («se a non vir, nen viverei,») o Cancioneiro B apresenta a variante «nen» («Se a non vyr **nen** uiuerey») e o Cancioneiro V apresenta a variante «nõ» («se a nõ uyr **nõ** uiuerey»). Ambas são possíveis e J. J. Nunes prefere a lição de V («nõ»), mais uma vez por ter interpretado (e editado) mal o texto. Ao contrário deste editor, considero haver uma coordenação aditiva entre os versos 15 e 16 («Non cobrarei (...) nen viverei»), pelo que será mais aceitável a lição de B («nen») para introduzir a segunda oração.

No verso 15, os testemunhos concordam em iniciar a primeira das orações com «nen» («nen

cobrarei o que perdi»), o que seria possível. Mas dada a sequência de «nen» e «non» nestes dois versos, considero possível ter havido um engano do copista neste lugar, igual ao que houve efetivamente no verso 16. O do verso 15, no entanto, teria ocorrido no antecedente, uma vez que o encontramos em ambos os testemunhos. Optou-se, nesta edição, pela correção do verso 15 para «**Non** cobrarei o que perdi». Recorde-se, ainda, que a confusão entre «e» e «o» é comum. Por outro lado, na coordenação de orações, a sequência «non...nen» acontece muito mais frequentemente no *corpus* da lírica galego-portuguesa (presente, por exemplo, nas cantigas 14,1; 17,1; 63,8; 70,1; 72,2; 97,1; 97,14; 102,1; 114,1; 114,3; 147,2; 147,4) do que a sequência «nen...nen» (presente, tanto

quanto sei, nas cantigas 79,26; 79,51; 97,14; 103,1; 106,4; 106,15; 125,48; 139,1).

17. A expressão «eu me matei» parece-me constituir uma inovação na lírica galego-portuguesa, pois o uso do verbo na primeira pessoa é incomum na poesia trovadoresca. Por norma, a ação de matar é atribuída, como nota Â. Correia,¹²⁵ no sentido metafórico de «matar de amor», «[...] à "senhor" (25,125; 64,16; 64,4; 73,3; 78,21; 78,24, etc.) ou ao Amor personificado (50,3; 50,10; 70,27; 97,24; 106,14; 125,26; 118,5), ao "coraçõn" (14,11), à "coita" (147, 11), a Deus (50,8; 73,6; 147,11)». A ideia de tirar a vida, exposta na primeira pessoa, encontrei-a em mais três cantigas: uma cantiga de amor de Lourenço (88,15), uma cantiga de amigo de

¹²⁵ *As Cantigas...*, p. 230.

Fernam Rodrigues de Calheiros (47,27) e outra de Vasco Peres Pardal (154,2). Acabar com a vida surge como estratégia para fugir à coita amorosa, sendo para o sujeito preferível não viver a viver na ausência do amor. Â. Correia¹²⁶ aponta ainda para as cantigas 118,8, onde «matar» significa tirar a vida e é uma ação atribuída a Deus, e para 120,1 onde a mesma ideia está implícita.

Na cantiga de escárnio e maldizer de Pero Garcia de Ambroa (126,15), parece-me que o sentido da expressão é aquele que M. R. Lapa identifica: «enraivecer, desesperar».¹²⁷ Creio que, nesta cantiga de Airas Engeitado, não se trata de uma alusão a um estado de raiva ou

¹²⁶ *As Cantigas...*, p. 230.

¹²⁷ «Vocabulário...».

desespero, mas uma alusão à morte, pois já no verso 12 é evocada a ideia de «morrer». Penso que a expressão «eu me matei» pode aludir a morte não no sentido físico, mas num sentido metafórico, remetendo para a alma, o coração, o sofrimento atroz. Assim sendo, o trovador considera que arruinou a sua vida porque saiu de perto da amada, e isso é tão doloroso que o coloca à beira da morte. A responsabilidade da morte metafórica não é atribuída a outra entidade, como é frequente na poesia trovadoresca, assumindo o trovador a responsabilidade pelo estado em que se encontra.

18. O verso «porque d' u ela é seí» é editado por J. J. Nunes¹²⁸ «porque du ela he sey». Na

¹²⁸ *Amor...*, p. 395.

Lírica Profana..., há uma nota a propósito deste verso com a seguinte informação: «*Sey* ten acentuación aguda: 1ª persoa do singular do pretérito do verbo saír (a forma máis común é *sai*».¹²⁹ Já C. Michaëlis no «Glossário» interpreta neste lugar uma forma do verbo «sair» referindo «[...]seir CV 561,18 (*seí*, em rima) é galeguismo, muito usado no *Graal*, p. ex. f. 105 *seirei*, 167,v *seiredes*, 186 *seiu*[...]». Encontrei neste documento as referidas ocorrências do verbo «seír», que aqui transcrevo paleograficamente e indico com maior precisão. «[...] nõ seyrey de promessa ã prometer [...]»;¹³⁰ encontra-se «[...] galaaz seiu da barca [...]»;¹³¹ no «[...] a alma se lhi seú do corpo [...]».¹³² Há, ainda, na *Crónica*

¹²⁹ p. 116, n. 24.

¹³⁰ No fólio 105v, c, *Demanda*, II, p. 28.

¹³¹ No fólio 167r, a, *Demanda*, II, p. 296.

¹³² No fólio 186v, c, *Demanda*, II, p. 414.

Troiana,¹³³ registo da alternância «ai/ei» em formas do verbo «sair», sendo «ei» a forma verbal predominante. Deixo os seguintes exemplos: «Et a grã sabor et a grã prazer me partí ãno outro día de uós, quando sey de Troya»;¹³⁴ «Et seyú do paaço logo et fuise pera sua cámara [...]».¹³⁵ Também em *La Traduccion Gallega de la Cronica General y de la Cronica de Castilla* se registam ocorrências desta alternância entre «sayr» e «seyr»: «– Desnuu sey do ventre de mjna madre et desnua tornarey ala hu Deus[...]»;¹³⁶ «(...) et *que* os rrios n[ê] as agoas ñ seyam das madres, enpero fazia muy grãdes chuuyas (...)».¹³⁷ Importa ainda referir que o esquema rimático da cantiga exige a forma «seír», em rima com «assi»

¹³³ pp. 82; 118-119; 158.

¹³⁴ p. 229, 10.11.

¹³⁵ p. 642, 401.41.

¹³⁶ Lorenzo, *La Traduccion...*, p. 119.

¹³⁷ Lorenzo, *La Traduccion...*, p. 346.

e «perdi». Assim, na presente edição, conserva-se a lição de ambos os testemunhos, lendo-se a variante «seír» da forma mais comum, «sair».

20. O verbo «catar» é utilizado neste verso («Quando me daqui / fui e os seus olhos catei») com o sentido de «procurar, buscar».¹³⁸ A ideia de catar o olhar, na lírica galego-portuguesa, é peculiar. Não se pode deixar de notar que o uso da figura de retórica aqui empregue confere uma força acrescida ao texto e à trama do amor: tome-se os olhos como espelho da alma, como porta física de ligação entre o exterior, isto é, os amantes e o interior, o coração da amada. Mais do que procurar a «senhor», fala-se de a procurar na sua inteireza: procurar o seu coração, para voltar a sentir-se vivo (v. 23: «e,

¹³⁸ Michaëlis, «Glossário».

se a vir, logo guarrei»). Encontrei esta construção numa cantiga de amigo de D. Dinis: (25,24: «e com' ousará catar estes meus / olhos, se o Deus trouxer per aqui?») e numa cantiga de amor de Fernam Garcia Esgaravunha (43,11: «Pero que eu soub' entender, / quando os seus olhos catei»).

22. No verso «e fui logo led' e cantei» há uma relação entre o adjetivo «ledo» e o verbo «cantar», bastante incomum na lírica galego-portuguesa. É frequente a associação do verbo «cantar» ao verbo «andar», tal como acontece no verso 5, com o sentido de «estar alegre». Contudo, não encontrei noutra cantiga a expressão da alegria associada ao verbo «cantar». Encontrei, sim, registo da situação inversa: o não cantar por se estar infeliz ou o não rir e não cantar como manifestação de

tristeza. Esta ideia encontra-se numa cantiga de amor de Pae Gomes Charinho (114,13: «en atal terra, hu nunca prazer / veia, nen cante, nen possa riir»), numa cantiga de amigo de Pero de Veer (123,8: «– Vejo-vos, filha, tan de coraçõ / chorar tan muito que ei en pesar / e venho-vos por esto preguntar, / que me digades, se Deus vos perdon, / por que mi-andades tan trist' e chorando. / – Non poss' eu, madre, sempr' andar cantando»), e num sirventês moral de Martim Moxa (94,18: «Que fuy d' amor, ou trobar porque fal? / A gent' é trist' e sol non quer cantar!»). Nesta cantiga, o trovador estabelece um vínculo direto entre uma emoção (a alegria) e uma ação (cantar): a gente canta porque está alegre, havendo uma ligação entre os sentimentos e o canto como expressão destes sentimentos.

23. Neste verso, encontra-se no testemunho B a lição «guareyra» e no testemunho V a lição «guarrey». Nesta edição, optou-se pela variante «guarrey», por óbvias razões métricas e rimáticas e porque «guarrey» é a forma do futuro do verbo «guarir»,¹³⁹ que aqui faz sentido encontrar. (ver nota ao verso 24)

24. No Cancioneiro da Biblioteca Nacional, este verso encontra-se hipométrico: «Ja per aquesto guarj». No Cancioneiro da Vaticana, o verso encontra-se octossílabo: «ta ia p aq̃sto guary». Na edição semicrítica do Cancioneiro da Biblioteca Nacional,¹⁴⁰ propõe-se, em nota de rodapé, que a conjunção completiva «ca» se encontra, no testemunho B, no final do verso

¹³⁹ Michaëlis, «Glossário».

¹⁴⁰ Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional...*, p. 352.

anterior: «24. - *ca*, na linha anterior». Ora, recordando o descrito na nota ao verso 23, no Cancioneiro B encontra-se, neste verso, a variante «guareyra». É possível que o «ra» no final da forma verbal «guarey», em B, seja uma leitura errada de «ca». Ao mesmo tempo «ta», presente em V no início do verso 24, deverá ser também fruto de uma leitura errónea de «ca». J. J. Nunes opta por editar, no início do verso 24, «ca», opção que também se toma nesta edição. De facto, se supusermos que todos os versos do antecedente de B e V estavam escritos em prosa e começavam por maiúscula,¹⁴¹ podemos presumir um cenário onde, no lugar desta maiúscula, estivesse o papel corroído devido ao excesso de tinta, ou onde esta estivesse mais ilegível por ser bastante trabalhada. Perante este cenário, é possível que o copista de B

¹⁴¹ Correia, «Do refrão...», pp. 281-282.

tenha conjeturado o «r» e descurado a mudança de verso e que o copista de V tenha lido ou conjeturado um «ta», embora não tenha descurado a mudança de verso.

Conclusão

Da presente edição crítica, resulta uma imagem das cantigas e da poética de Airas Engeitado muito mais definida do que a que existia anteriormente. O estudo que acompanha a edição crítica das cantigas de Airas Engeitado desenha, por outro lado, um horizonte de expetativas bastante definido sobre esta personalidade: um autor culto, com conhecimento acima da média da tradição provençal, e uma surpreendente capacidade de desvio relativamente à tradição da cantiga de amor. Neste horizonte de expetativas, desenha-se mais facilmente a figura de um nobre, com algum grau de instrução, do que a figura de um jogral, como o nome levou a crer.

Quanto à fixação dos textos e respetiva interpretação, houve uma evolução significativa

em relação à edição de J. J. Nunes. Por exemplo, no caso da cantiga *A ren que mi a mi mais valer* avançou-se para a seguinte edição (Quadro III), para a qual J. J. Nunes já apontava.

J. J. Nunes (1932)

Quando m' agora ren non dá,
que lhi non ssey merecer mal,
o meu serviço non mi val
cuyd' eu nunca mi ben fará,

A. Querido (2016)

Quando m' agora ren non dá,
que lhi non sei merecer mal,
e meu serviço non mi val,
cuid' eu nunca mi ben fara.

Não fazia sentido que «o meu serviço non mi val» fosse a oração subordinante de uma subordinada temporal, «Quando m' agora ren non dá». Por sua vez, faz mais sentido ver em «cuid' eu nunca mi ben fara» a subordinante da subordinada temporal «Quando m' agora ren non dá [...] e meu serviço non mi val», e em «que lhi non sei merecer mal» a caracterização do tempo designado por «agora». Esta leitura

implica considerar que um copista confundiu a letra «e» com «o», no início do verso 19. É esta a leitura que a presente edição faz.

Nesta cantiga, é feita referência ao nome da privada da mulher amada, «Elvira». Este nome surge várias vezes na lírica galego-portuguesa em cantigas de escárnio e maldizer. Nesta edição, considera-se que designa, não a mulher amada, mas a «privada» dela, o que poderá ter sido uma forma de indiretamente referir a mulher amada. Curiosamente, o mesmo nome serviu, na lírica galego-portuguesa, para um provável jogo de referência camuflada. O trovador Fernando Esquio repete, numa cantiga de amigo, a sequência «el vira», dando a entender o nome que se esconde na sequência de pronome e forma do verbo «ver».

Na cantiga *Tan grave dia vos eu vi*, há diferenças na leitura dos manuscritos entre a presente edição e a leitura que J. J. Nunes propõe. Veja-se o Quadro IV:

J. J. Nunes (1932)

E non foy hom(e) atêes aqui,
cousa que eu ben entendi,
que me quisesse desamar(?),

A. Querido (2016)

E non foi ome ates aqui,
cousa que eu ben entendi,
que me quisessedes amar,

A interpretação destes versos é «E eu bem entendi o seguinte: não fui até aqui homem [com características tais] que vós quisésseis amar». A edição de J. J. Nunes é desprovida de sentido e reflete dificuldades na interpretação da estrofe. Deduzo que J. J. Nunes terá visto em «foi» a forma da terceira pessoa do verbo «ser» e terá compreendido: «não houve homem nenhum que

me quisesse desamar (odiar)». Esta ideia, no contexto, não tem entendimento possível.

Na cantiga *Nunca tan gran coita sofri*, J. J. Nunes, que não considera a cantiga ateúda, edita da seguinte forma o início da terceira estrofe: «Ben **parece** que nunca assy / outra dona vi, nen verey», ¹⁴² apesar de ambos os testemunhos concordarem na lição «ben **parecer**». Nesta edição, reproduz-se a lição dos testemunhos, pois só ela confere sentido ao texto. No verso 16 («se a non vir, nen viverei»), o Cancioneiro B apresenta a variante «nen» («se a non vir, **nen** viverei») e o Cancioneiro V apresenta a variante «nõ» («se a nõ vir, **nõ** viverei»). J. J. Nunes prefere a lição de V («nõ»), mais uma vez por ter interpretado (e editado) mal o texto.

¹⁴² *Amor...*, p. 394.

Optou-se, na presente edição, por repor a lição que transmite coesão à estrofe e que mantém a coordenação aditiva presente nos versos 15 e 16 («Non cobrarei o que perdi / se a non vir, nen viverei»).

No que diz respeito à versificação dos textos, várias melhorias foram efetuadas. A cantiga *Nunca tan gran coita sofri* foi acrescentada à lista das cantigas ateúdas, elaborada por E. Gonçalves,¹⁴³ que a não considerou, provavelmente por J. J. Nunes não a ter entendido (nem editado) como tal. Terá despistado o editor e E. Gonçalves o facto de, nesta cantiga, o primeiro verso de cada estrofe não ser igual, como acontece nos outros casos de ateúdas. Na verdade, o que Airas Engeitado faz

¹⁴³ «Atehudas ata...», pp. 185-186.

nesta cantiga é um exercício mais difícil, raro e valioso, impercetível na edição de J. J. Nunes. Quanto à cantiga *A gran direito lazerei* segue-se, nesta edição, a lição de ambos os testemunhos quanto à métrica e organização estrófica, ou seja, considera-se que o refrão tem dois versos e não três, como J. J. Nunes e S. Gaspar editaram. Na cantiga *A ren que mi a mi mais valer* considera-se que a cantiga tem duas findas, em vez de uma – como edita J. J. Nunes. O último verso (palavra perduda) de cada estrofe não só não rima com nenhum outro como também não repete o metro de nenhum outro, tendo sete sílabas métricas, e não seis, como J. J. Nunes considerou. As findas apontam para este desenho estrófico ao repetirem, como recomendado, as rimas dos últimos versos da última estrofe e também o metro. Nos manuscritos, apenas nas estrofes II e IV o último verso ocorre com seis sílabas

métricas. Nesta cantiga, o oitavo verso da primeira estrofe («nen ar é d'al despagrada») tem sete sílabas, mas J. J. Nunes propôs a redução do metro deste verso a seis sílabas métricas: «[...]devendo notar-se que no 8.º v. da 1.ª estrofe nen deve fundir-se com ar[...]». ¹⁴⁴ Defendi que esta solução não é aceitável, pois pressupõe-se, aqui, que a vogal nasal «ẽ» possa elidir-se, e possa ler-se «n'ar».

Quanto às relações com a tradição galego-portuguesa, tomou-se consciência de várias singularidades. O cancioneiro de Airas Engeitado encontra-se enriquecido de vocábulos e expressões pouco frequentes na lírica galego-portuguesa: na cantiga *Tan grave dia vos eu vi*, os versos «greu vos seri', a meu cuidar, / d'

¹⁴⁴ *Amor...*, p. 390.

amardes-mi muito, senhor, / [e] eu vós non, (...)» expressam uma ideia singular na lírica galego-portuguesa: o sujeito dirige-se à amada dizendo-lhe que ela não gostaria de o amar e não ser correspondida (sendo esta a situação em que o sujeito se encontra: ama e não é amado). O habitual, nas cantigas de amor, é o trovador dizer à amada que ela não gosta de que ele a ame. Nesta mesma cantiga, a ideia de «perder os dias», por não se ter o reconhecimento do amor da «senhor», é igualmente incomum. Apenas a encontrei expressa em outras duas cantigas: uma de amor e um sirventês. Surpreende ainda a declaração final do sujeito, segundo a qual nunca pedirá à mulher amada nada em troca do serviço que lhe presta: «mais nunca vos ren pedirei». Esta ideia surge apenas, tanto quanto pude apurar, em três outras cantigas de amor.

Na cantiga *Nunca tan gran coita sofri*, encontra-se a declaração «eu me matei», que corresponde a uma inovação na lírica galego-portuguesa, pois o uso do verbo na primeira pessoa é incomum na poesia trovadoresca. Por norma, a ação de matar, no sentido metafórico de «matar de amor», é atribuída à «senhor», ou ao Amor personificado, ao «coraçõ», à «coita» ou a Deus. Também nesta cantiga se expressa a ideia de «catar o olhar», igualmente incomum na lírica trovadoresca, pois o habitual é a ideia de catar o coração ou a «senhor». A ideia de procurar o olhar apenas se encontra em outras duas cantigas: uma de amor e outra de amigo.

Já no verso «e fui logo led' e cantei», associa-se a alegria ao verbo «cantar». O vínculo direto entre a emoção da alegria e a ação de cantar

encontra-se apenas noutra cantiga de amor e num sirventês.

A estes pontos de desvio, juntam-se vocábulos: 1) de ocorrência única na lírica galego-portuguesa («omildade»); 2) de ocorrência única entre as cantigas de amor («pastor», que no masculino surge só em cantigas de escárnio com o significado de «jovem», que tem nesta cantiga; «marido», que ocorre também só em cantigas de escárnio; «falido», que ocorre numa cantiga de amigo e numa de loor (18,18); «malada», com o sentido de privada, que apenas ocorre noutras duas cantigas de escárnio; e a referência a um nome de mulher, «Elvira»); 3) de ocorrência rara («fol», que se encontra em apenas mais quatro cantigas; «despagada» e «privada», que se encontram respetivamente em apenas outras cinco cantigas). Na lírica de Airas Engeitado, existem

ainda vocábulos ou expressões que ganham, na cantiga do trovador, um sentido diferente daquele que comumente têm na Lírica. É o caso do vocábulo «apoer», que surge na cantiga *A ren que mi a mi mais valer*, com o sentido de «culpar» ou «acusar».

Ao mesmo tempo, observou-se na lírica de Airas Engeitado uma expressiva influência da tradição provençal. Encontramo-la, por exemplo, na referência ao «marido» ciumento da «senhor», que é comum na lírica provençal onde esta figura se designa *giló*. A versificação da cantiga *A gran direito lazerei* contribui para esta associação à lírica provençal, pois a cantiga tem uma palavra-rima no segundo verso de cada estrofe, fazendo lembrar as baladas da lírica provençal, que se caracterizavam por o segundo verso de cada estrofe ser de refrão. Também o esquema

rimático da cantiga *A ren que mi a mi mais valer* é muito similar ao esquema rimático de uma cantiga provençal, notando-se que o esquema rimático da cantiga de Airas Engeitado apenas difere do esquema rimático da cantiga provençal por ter menos um verso.

A edição das cantigas proporcionou ainda o estudo de vocabulário específico, como o caso dos verbos «quitar» e «espedir», usado em conjunto, e de cariz feudo-vassálico; do verbo «coitar», notando-se que embora a «coita» de amor seja um tema frequente na lírica, o uso do verbo não o é. Também sobre a forma verbal «seí» apurou-se ser uma forma do verbo «sair» e não do verbo «saber».

Embora sobre a biografia deste autor nada saibamos, à luz do material apresentado ao

longo desta edição crítica, podemos compreender melhor as singularidades temáticas e estruturais das cantigas de Airas Engeitado. Este entendimento acrescido, que nasce da interpretação e fixação dos textos do trovador, abre caminho a uma maior capacidade de entendimento do perfil de Airas Engeitado.

Bibliografia

Arte de Trovar = Giuseppe Tavani, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Introdução, Edição crítica e Fac-símile, Lisboa: Edições Colibri, 1999

Barros, Henrique da Gama, *História da Administração Pública em Portugal nos Séculos XII a XV*, 2.a ed. dir. por Torquato de Sousa Soares, Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1945-1954

Bertolucci Pizzorusso, Valeria, «Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi», in *Annali dell'Instituto Universitario Orientale di Napoli - Sez. Romanza*, VIII, 1966, pp. 13-30

Brea, Mercedes; Gradín, Pilar Lorenzo A *Cantiga de Amigo*, Ecicións Xerais de Galicia: 1998

Cancioneiro da Ajuda. Edição Fac-Similada do Códice existente na Biblioteca da Ajuda. Apresentação, Estudos e Índices, Lisboa: Távola Redonda, 1994

Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cód. 10 991. Reprodução facsimilada, Lisboa: Biblioteca Nacional, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982

Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803), Reprodução facsimilada com introdução de L. F. Lindley Cintra, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos/Instituto de Alta Cultura, 1973

CGE = Luís Filipe Lindley Cintra, Crónica Geral de Espanha de 1344, vols. II-IV, Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1951

Correia, Ângela, «Do refrão de Meendinho à escrita dos refrães nos cancioneros», *O Mar Das Cantigas: Actas do Congresso*, pp. 267-290, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997

Correia, Ângela, «A composição de Cantigas de Amor», *À Volta do Cancioneiro da Ajuda. Actas do Colóquio «Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)»*, pp. 211-226, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2016

Correia, Ângela, *As Cantigas de Amor de D. Joam Soares Coelho e o «Ciclo da "Ama"»,* Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2001

Crónica Geral de Espanha = Cf. CGE

D'Heur, Jean-Marie, «Nomenclature des Troubadours Galiciens-Portugais (XIIe - XIVE Siècles)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, VII, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974

D'Heur, Jean-Marie, «Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la Bibliographie Générale et au Corpus des troubadours», *Arquivos do Centro Cultural Português*, VIII, pp. 3-43, Paris, 1974

D'Heur, Jean-Marie, *Recherches Internes sur la Lyrique Amoureuse des Troubadours Galiciens-Portugais (XIIe - XIVE siècles). Contribution à l'Étude du «Corpus des Troubadours»*, Liège: Faculté de Philosophie et Lettres de L' Université de Liège, 1975

Demanda = Augusto Magne, *A Demanda do Santo Graal reprodução fac-similar e transcrição crítica do códice 2594 da Biblioteca Nacional de Viena*, I (1955) – II (1970), Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro

Demanda do Santo Graal = Cf. *Demanda*

Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa = Cf. *DLMGP*

DLMGP = *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, coordenação de Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, Lisboa: Caminho, 1993

Ferrari, Anna, «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, pp. 27-142, 1979

FRANK = István Frank, *Répertoire Métrique de la Poésie des Troubadours*, Paris: Librairie Honoré Champion, 1953

Gaspar, Silvia, *Libro dos Cantares de Afons' Eanes do Coton*, Primeiro Premio de Investigación Vila de Negreira, Concello de Negreira, 1995

Gonçalves, Elsa, «Atehudas ata a fiinda», *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993

Gonçalves, Elsa, «La Tavola Colocciana Autori Portughesi», *Arquivos do Centro Cultural Português*, X, pp. 387-448, 1976

Gonçalves, Elsa, «O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneros trovadorescos galego-portugueses», in R. Lorenzo (ed.): *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*, Universidade de Santiago de Compostela, 1989. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, vol. VII, pp. 979-990, 1994

Gonçalves, Elsa, «Sur la lyrique galego-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres», *Lyrique Romane Médiévale: La Tradition des*

Chansonniers. *Actes du Colloque de Liège*, 1989, pp. 447-467, Liège: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège

Huber, Joseph, *Gramática do Português Antigo*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986

Houaiss = Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Lisboa: Círculo de Leitores, 2002
Lanciani, Giulia, «A Propósito de um texto atribuído a Fernan Velho», *Estudos Italianos em Portugal*, n.º 38-39, pp. 157-170, Lisboa: Instituto Italiano di Cultura in Portogallo, 1975-1976

Lapa, M. Rodrigues, «Vocabulário Galego-Português» in *Cantigas D'Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, [Vigo]: Galaxia, 1970

Lapa, M. Rodrigues, *Cantigas D'Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, [Vigo]: Galaxia, 1970

Lírica Profana... = Brea, Mercedes (coord.)
Lírica Profana Galego-Portuguesa, vol. I e II,
1996

Lopes, Graça Videira, *Projeto Littera, Cantigas
Medievais Galego-Portuguesas* (Website:
cantigas.fcsh.unl.pt)

Lorenzo, Ramon, *Crónica Troiana*, La
Corunha: Fundación Pedro Barrié de la Maza,
1985

Lorenzo, Ramon, *La Traduccion Gallega de la
Cronica General y de la Cronica de Castilla. I*,
Orense: Instituto de Estudios Orensanos «Padre
Feijoo», 1977

Machado, Elza Paxeco; Machado, José Pedro,
*Cancioneiro da Biblioteca Nacional Antygo
Colocci-Brancuti*, Lisboa: Revista de Portugal,
1949-1964

Marcenaro, Simone, *Afonso Anes do Coton.
Cantigas*, Roma: Carocci Editore, 2015

Marcenaro, Simone, *Pero Garcia Buralés.
Canzoniere*, Alessandria: Edizioni dell'Orso,
2012

Mattoso, José, «O Léxico Feudal», *Penélope: Revista de História e Ciências Sociais*, n.º 1, pp. 11-40, 1988

Michaëlis, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, I, II, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990 (1904)

Michaëlis, Carolina, «Glossário», *in Cancioneiro da Ajuda*, I, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990 (Revista Lusitana, vol. XXIII, n.os 1- 4, 1920)

MÖLK-WOLFZETTEL = Ulrich Mölk; Friedrich Wolfzettel, *Répertoire Métrique de la Poésie Lyrique Française des Origines à 1350*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1972

Molteni, Enrico, *Il Canzoniere Portoghese Colocci-Brancuti*, Halle: Max Niemeyer, 1880

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

Nunes, José Joaquim, *Cantigas de Amor dos Trovadores Galego-Portugueses*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972 (1932)

Nunes, José Joaquim, *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa (Fonética e Morfologia)*, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1945

Oliveira, António Resende, «Do Cancioneiro da Ajuda ao 'Livro das Cantigas' do conde D. Pedro. Análise do acrescento à secção das cantigas de amigo», Coimbra: *Revista de História das Ideias*, vol. 10, pp. 691-751, 1988

Oliveira, António Resende, *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A Estrutura dos Cancioneiros Peninsulares e as Recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibri, 1994

Partida IV = Las Siete Partidas del Rey Don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios codices antiguos por la Real Academia de la Historia, Tomo III, pp. 1-150, Madrid: Imprenta Real, 1807

Repertorio... = Giuseppe Tavani, *Repertorio Metrico della Lirica Galego-Portoghese*, Roma: Ateneo, 1967

REW = W. Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1968

Riquer, Martín Riquer, *Los Trovadores Historia Literaria y Textos*, Tomo I-III, Barcelona: Ariel, 1983

Tavani, Giuseppe, «Appunti sulla grafia e la pronuncia del portoghese medievale. I: moirer - morrer», *Convivium*, XXXI, nuova serie, pp. 214- 216, Torino, 1963

Tavani, Giuseppe, *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa*, Lisboa: Comunicação, 1988

Tavani, *Arte...* = Cf. *Arte de Trovar*

Tavani, *Repertorio...* = Cf. *Repertorio...*

Tavani, Giuseppe, *Trovadores e Jograis - Introdução à Poesia Medieval Galego-Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, 2002

Tavola Colocciana = Cf. Gonçalves, «La
Tavola...»

Toriello, Fernanda, *Fernand'Esquyo. Le
Poesie*. Bari: Adriatica Editrice, 1976

Williams, Edwin B., *Do Latim ao Português*,
Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975

ISBN: 978-1-365-62919-8