

Compilação dos cancioneiros galego-portugueses primitivos

The compilation of early Galician-Portuguese songbooks

ANDRÉ B. PENAFIEL

University of Oxford

Resumo. A tradição manuscrita da lírica profana galego-portuguesa é composta principalmente por três cancioneiros que revelam semelhanças excepcionais na seleção e ordenamento dos textos líricos, semelhanças que levavam já os primeiros investigadores a supor manuscritos perdidos que explicassem as coincidências. O debate acadêmico recebeu contributos importantes a partir da década de 1960 quando as relações de parentesco entre os três cancioneiros foram estabelecidas em suas linhas gerais. Nos últimos anos, os investigadores voltaram a se debruçar sobre este tópico sobre óticas complementares: a lógica por trás da formação dos cancioneiros, a codicologia e a grafemática. O presente estudo contribui com este debate enfocando a importância da compilação no período medieval. Partindo da análise codicológica, argumenta-se que o *modus operandi* da equipe responsável por confeccionar o *Cancioneiro da Ajuda* variou ao longo do manuscrito. Com esta constatação, questiona-se se as fontes do *Cancioneiro da Ajuda* também teriam variado conforme o manuscrito era executado. São traçados paralelos entre o conteúdo deste cancioneiro com o dos dois cancioneiros italianos, que se somam às variações codicológicas. Defende-se que o *Cancioneiro da Ajuda*, seu principal ancestral imediato e o ancestral dos manuscritos italianos compilaram ativamente a partir de material lírico avulso, acarretando diferenças significativas nos atuais códices. Conclui-se precisando as relações de parentesco entre os três cancioneiros existentes, ponderando que este parentesco é radicalmente diferente em função dos poemas específicos que se comparam.

Palabras chave: Codicologia, estemática, compilação, *modus operandi*, *scriptorium*, *Cancioneiro da Ajuda*.

Data de recepción: 09-02-2018 ▪ Data de aceptación: 18-10-2018.

Abstract. Galician-Portuguese manuscript tradition is largely based on three songbooks, very similar with regards to their selection and order of lyric texts. Based on these similarities, nineteenth-century scholars posited the existence of lost manuscripts which could account for so many coincidences. Our understanding of the manuscripts' genealogy has improved substantially since the 1960s, when the relationship between the three main extant manuscripts was established in general terms. It has been enriched further in recent years with studies on the codicology, graphematics and structure of the songbooks. This article focuses on medieval compilation, as a complementary contribution to the on-going debate. Based on a codicological analysis of the *Cancioneiro da Ajuda*, it argues that the *modus operandi* of the team responsible for making the songbook varied, and goes on to question whether the sources of the *Cancioneiro da Ajuda* also changed as work progressed. The article then compares the contents of the *Cancioneiro da Ajuda* with those of the other two Italian songbooks, and connects variations in the texts with codicological variations. It argues that the *Cancioneiro da Ajuda*, its ancestor and the ancestor for the Italian manuscripts were not merely a sequence of copies, but were actively compiled from loose sheets of poetry, which caused substantial differences in the surviving manuscripts. The study establishes with greater precision the relationship between the three extant songbooks and points out that these relationships vary considerably depending on which poem is being compared.

Keywords: Codicology, stemmatics, compilation, *modus operandi*, *scriptorium*, *Cancioneiro da Ajuda*.

1. INTRODUÇÃO

Elucidar o parentesco entre o *Cancioneiro da Ajuda* (CA), o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (CBN) e o *Cancioneiro da Vaticana* (CV), através de seus ancestrais mais remotos, é o que pretendemos com o presente estudo. Isto porque reconhecemos na formação dos cancioneiros o debate preliminar por excelência da lírica galego-portuguesa, de interesse para quem venha a trabalhar desde a edição dos textos à análise literária. E apesar das muitas investigações sobre o tópico, não ficamos plenamente convencidos pelas formulações existentes, sem que isso implique recusa a seus muitos méritos. É por isso que buscamos aqui tão-somente *elucidar*, ou seja, esclarecer, precisar aquilo que, em linhas gerais, está respondido, mas que relegou uma série de detalhes importantes à penumbra. Detalhes que, temos certeza, farão diferença mesmo para os que trabalham em outros tópicos acerca da lírica galego-portuguesa.

O porquê de não estarmos perfeitamente satisfeitos com as soluções pretéritas, esclarecemos logo: a fim de explicar a relação entre os três cancioneiros existentes, a crítica majoritária concebeu o conjunto dos textos em comum entre estes cancioneiros como um todo. A nós apresentam-se, ao contrário, como partes — e o que é verdadeiro para a parte não o é necessariamente para o todo.

Aqui, especificamente, isto se traduz em uma análise de partes do *Cancioneiro da Ajuda*. A escolha por este manuscrito é de cunho prático: é mais extenso que

os *Pergaminhos Sharrer e Vindel*, é contemporâneo ao processo de compilação, ao contrário dos outros dois cancioneiros, características que se revelaram fundamentais para explicar a formação dos cancioneiros. Nossa análise pode vir a levantar uma série de minúcias codicológicas mas o objetivo aqui não é tanto a documentação destes detalhes. O que buscamos é, com a análise codicológica — sem aprofundar questões paleográficas —, deduzir o *modus operandi* da equipe responsável pela confecção do manuscrito. Não fazemos inferências sobre a própria equipe. Satisfazemo-nos em responder: haveria um único *modus operandi* ao longo do cancioneiro ou vários? E, identificada a variedade, haveria algum nexos entre as mudanças físicas no trabalho desta equipe e o trabalho de compilação?

2. RELEVÂNCIA

Nosso ponto de partida é o *stemma codicum* da lírica galego-portuguesa proposto por Giuseppe Tavani (1967, 1968, 1969), que pretende explicar a relação entre os *Cancioneiros da Ajuda, da Biblioteca Nacional, da Vaticana* e a *Tavola Colocciana*. Escusamo-nos, em um estudo de fôlego breve como este, de não tratar em maiores detalhes do diagrama anterior de Carolina Michaëlis (1904: II, 288), por entendê-lo em grande medida superado pela proposta de Tavani que, ainda hoje, fundamenta qualquer discussão sobre o assunto.

Tavani concebeu um manuscrito perdido, ω , arquétipo não propriamente dos textos individuais, mas de outros dois cancioneiros, o CA e α . O primeiro resta sem descendência, o segundo é compilação perdida e o ancestral mais antigo dos apógrafos italianos, CBN e CV (Fig. 1). A demonstração de que o *stemma codicum* se bifurca, gerando CA e α , foi um avanço de enormes implicações e, a nosso juízo, quem quer que deseje se pronunciar sobre este assunto deve ter em mente com muita clareza o seu significado. Não há, a rigor, precedência de CA sobre α , ou vice-versa, pois seriam duas cópias mais ou menos contemporâneas — estamos falando, na hipótese de Tavani, de intervalo de cinquenta anos, o que é desprezível em termos de manuscritos. E tendo transcorrido agora cinco décadas desde a publicação desse estudo, talvez seja oportuno memorar as bases de que se serviu o autor: «errori comuni, la concordanza in un grandissimo numero di lezioni e soprattutto la coincidenza nella scelta e nella successione dei testi» (1967: 68; 1969: 132).

O *stemma* foi revisto a partir da obra de Jean-Marie D’Heur (1974, 1984), Elsa Gonçalves (1976, 1995) e Anna Ferrari (1979, 1991, 2010), que questionaram a posição da *Tavola Colocciana* (C) — para Tavani, o índice de um suposto cancioneiro perdido e muito antigo, β — e o número de *interpositi* entre α e os apógrafos italianos — que

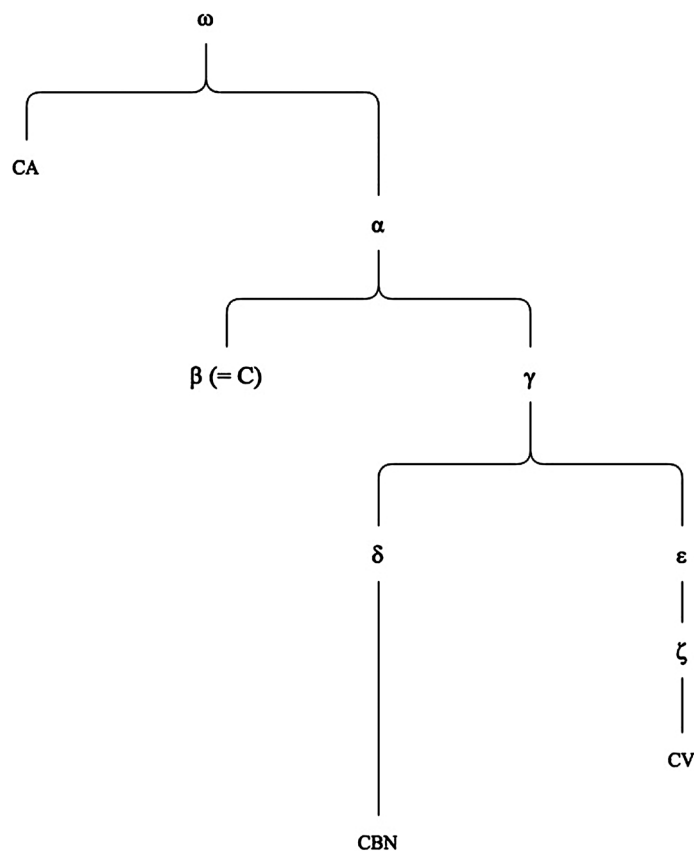


FIGURA 1. *Stemma* da lírica galego-portuguesa proposto por Tavani.

para Tavani totalizavam quatro (1979, 1999, 2000, 2013). Nas suas últimas formulações, o diagrama chegou à sua máxima simplicidade (Fig. 2).

Neste modelo, a *Tavola Colocciana* é tida por mero índice de CBN e os apógrafos italianos gozam de relação direta com seu ancestral comum, α . Na seqüência, outros estudos foram conduzidos revelando núcleos ou pequenos cancioneiros cuja unidade pode ainda ser vislumbrada no interior dos próprios cancioneiros italianos, revelando um processo gradual e progressivo de acumulação¹.

¹ A título de exemplo veja-se: Stegagno Picchio (1968) que falava de «silloge clericale»; Tavani (1967, 1969) que fala de um *Liedersammlung* clerical e um «Bernal de Bonaval-Sammlung»; Oliveira (1994) que fala de «cancioneiro de jograis galegos», «cancioneiro de João Airas de Santiago», «cancioneiro de D. Dinis», «cancioneiro de Estêvão da Guarda», «compilação de reis e magnates» e «compilação de clérigos».

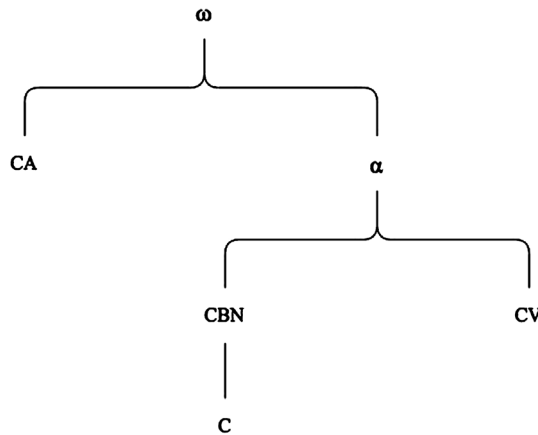


FIGURA 2. *Stemma* simplificado da lírica galego-portuguesa.

De nossa parte, damos como assente que a *Tavola Colocciana* é um índice de CBN e, sem nos demorar sobre outras questões, voltamo-nos a nosso verdadeiro objeto de estudo, a saber, a relação entre CA, ω e α, três manuscritos portanto, dos quais apenas um sobrevive. Em outras palavras, nosso questionamento versa sobre a parte alta do *stemma* tavaniano.

Quanto à relação entre estes três cancioneiros, passamos agora a resumir como o debate acadêmico se deu. Michaëlis (1904: II, 217-218) via a ordem do CA como original². Diferenças entre a seqüência do material compilado no CA *versus* CBN/CV eram explicadas como «erros» destes últimos. Tavani, ao contrário, via a ordem dos apógrafos italianos como original. Explicava as divergências que detectou predominantemente no fim do CA conjecturando que seus últimos cadernos seriam fragmentos de cadernos perdidos e supondo uma lacuna responsável pela perda de centenas de

² «É no troço do Cancioneiro Geral representado pelo CA que a ordem está melhor estabelecida. Considerando os apensos como se com efeito completassem o CA, e como preenchidos os vácuos que especifiquei no CB, abstrahindo também das varias disparidades que existem entre os dois, possuímos no códice membranaceo as antigas 1 — 450, isto é o conteúdo das folhas 10 — 100 do CB, e ao mesmo tempo do ms.-pae que serviu para elaboração da *Tavola Colocciana*. [...] No meio d’esse meio-milhar escasso, que parece ter enchido 18 cadernos do CA, ha, além das 64 canções que lhe são privativas, algumas secções, ahi chronologicamente bem collocadas — desde já seja dicto — mas que nos apographos se encontram na Parte II, com erro evidente».

E especifica em nota de rodapé de quem são as sessenta e quatro composições: «Como se vê do Índice Comparativo, são os versos de Pay Gomes Charinho (808 — 818 e 842), os de Pedr’ Annes Solaz (1219 — 1220), Fernam Padrom (976 — 978), Pero da Ponte (979 — 990b), Vasco Rodrigues de Calvelo (991 — 998), Martim Moxa (895) e Roy Fernandes de Santiago (900 — 902)».

cantigas d'amor e d'amigo ao fim deste manuscrito. Abria ainda a possibilidade de Pedro Anes Solaz ser um caso excepcional de ciclo inserido exclusivamente no CA sem figurar em ω (1963; 1967: 76-80; 1969: 145-152). Mais recentemente, António Oliveira (1994), retomando a visão de Michaëlis, argumentou ser o CA o manuscrito que melhor representa a seqüência de textos da fonte original, com exceção de Martim Moxa e Rui Fernandes de Santiago, os últimos dois poetas do CA. O argumento de Oliveira reside no fato de o CA ser mais antigo (1994: 34; 43-44; 61-62; 67; 69, 76).

Ambas estas visões, ainda que ostensivamente opostas, partilham de um pressuposto comum: que o CA não é compilação, ou seja, não seleciona e organiza seu próprio material lírico — ou o faz marginalmente —, mas resume-se a uma cópia de outra compilação mais antiga. Foi esta a explicação dominante no campo, no mínimo em termos de longevidade, pois foi elaborada há mais de cem anos e ainda hoje tem ecos.

Contra esta concepção, opõe-se Giulia Lanciani (2004), que analisou o caso de um único poema copiado duas vezes no interior do ciclo de Paio Gomes Charinho (CA 248/CA 253b). Situação que conduz à convincente dedução de o *corpus* de Paio Gomes Charinho não figurar em um cancionero organizado, mas ter sido copiado diretamente no CA a partir de material lírico avulso que oferecia, independentemente, duas versões do mesmo texto, cuja coincidência só foi notada tardiamente no CA. Esta constatação levava ao questionamento por parte da autora sobre a existência de uma fonte estruturada, ou seja, o ω tavaniano. Na mesma linha, os estudos de Maria Ana Ramos (1994: 42-44) demonstraram que a hipótese de o CA ser cópia de um único livro é insatisfatória, pois não dá conta de uma série de peculiaridades explicáveis pela pluralidade de fontes de que se serviu a equipe responsável. Dentre seus argumentos mais convincentes, contamos o de que o confronto entre certas anotações marginais no CA com o texto principal revela uma fonte comum entre CA e apógrafos italianos — pois as lições são idênticas — corrigidas nas margens do CA a partir de fontes auxiliares (Ramos 1993). Com efeito, esta constatação revela que o *scriptorium* do CA poderia até copiar um manuscrito principal, mas deveria também ter acesso a outros manuscritos auxiliares. Outra constatação digna de nota é que a ocorrência de certos espaços para pauta musical em setores específicos do CA são explicáveis como reprodução servil de alterações na fonte (Ramos 1984). Isto poderia apoiar tanto uma hipótese mais radical — a de que não haveria um manuscrito principal, apenas pequenos manuscritos — quanto uma hipótese mais moderada — a de que o manuscrito principal era heterogêneo. Na seqüência, a autora argumentou que o CA, além de variações na ocorrência de pauta musical, apresentaria sinais de que a fonte apresentava material truncado (Ramos 2005). Concluía que se por um lado CA, CBN e CV partilhavam um antecedente comum, este antecedente era composto de

unidades de qualidade variável, cujas falhas podiam ser sanadas independentemente por um dos ramos da tradição manuscrita³. Em 2008, a autora reuniu e atualizou seus estudos, ocasião em que se pronunciava ainda em termos de um arquétipo, conceito aparentemente abstrato, esvaziado de contraparte material, além de postular, agora como entidade material, uma fonte primária e outras fontes menores de que se teria servido o *scriptorium* do CA (Ramos 2008)⁴. Embora não seja esta a formulação da autora, pode-se dizer que o confronto de seu estudo com a literatura precedente autoriza identificar a noção de arquétipo com a noção, material, de cancioneiro perdido, cuja cópia ocupou a maior parte do CA. Assim compreendemos e assim compreendeu também Henrique Monteagudo, que tem dado seguimento ao debate das fontes a partir da análise grafemática nos cancioneiros italianos⁵. É esta solução, a da pluralidade de

³ Nesse estudo apontava alterações paleográficas e codicológicas nos últimos cadernos, sem abordar a questão de suas fontes. O estudo propõe uma segmentação do *corpus* de Pero Garcia Buralês (cadernos IV e V) em sete «fontes» que para a autora apontavam para «uma organização mais ou menos clara no antecedente que se deixará transmitir no actual códice por uma procedência codicológica não homogénea e ainda não definitivamente estruturada» (2005: 1344, nota 23).

⁴ Em suas conclusões (especialmente Ramos 2008: II, 690-696), declara «podemos do mesmo modo questionar a existência real de um ω , no sentido integral de um produto levado a termo». E questiona: «Como caracterizar então este arquétipo? A pergunta impõe-se. Não como um arquétipo geral consistente, estável, textualmente seguro, compacto e fechado, do qual teria provindo toda a tradição, uma parte representada pelo *Cancioneiro da Ajuda* e o restante pela tradição italiana».

A autora no entanto concebe uma «fonte primária que poderia corresponder ao sector copiado pela mão I (de VaFdZSend ao início do primeiro ciclo anónimo no início do caderno XII)». Ainda entre os cadernos I a XII, propõe a existência de «fontes acessórias», «fonte adicional» e «fontes diversas». Ao fim do caderno XI e ao longo do XII identifica «fonte de anónimos», mas, ao contrário da nossa solução, não decide se seria material disponível aos antecedentes dos apógrafos italianos: «acesso exclusivo a este material pelo compilador do *Cancioneiro da Ajuda*, ou perda de material no antecedente prévio à tradição italiana». Nos cadernos XIII e XIV identifica «fonte de clérigos», «fonte adulterada» e «fonte de VaRdzCal». Resume por fim: «Os suportes textuais do *Cancioneiro da Ajuda*, pelo menos, em alguns dos seus sectores, revelam-se como um material disperso nem sempre estruturado, que deixa entrever casos instrutivos de circulação textual autónoma».

Em suma, Ramos falava ainda explicitamente em termos de um arquétipo ao mesmo tempo em que concebia uma fonte primária e outras fontes avulsas, sem resolver como estes conceitos se articulam — claramente a sua «fonte primária» não se identifica com o arquétipo.

⁵ Subscrevemos integralmente às conclusões deste autor no que respeita a existência de um cancioneiro anterior ao CA, identificável com o arquétipo, cuja cópia, no CA, ocupa os cadernos I a XI: «Esta *Compilación*, arquetipo da tradición trobadoresca (ω), foi a que serviu de exemplar a A. [...] Por parte, tal como sinala Maria Ana Ramos, A non se limitou a copiar un exemplar (ou unha parte del), senón que engadiu materiais que non constaban neste (coma os *Anónimos* 3, 4 e 5 e as cantigas de Pedro Eanes Solaz, Fernan Padron, Vasco Fernandez de Calvelo, Martin Moxa e Roy Fernandez de Santiago) e complementariamente se serviu de materiais de distinto carácter co propósito de ampliar ou corrixir os textos que lle fornecía o exemplar (e quizais tamén as notacións

fontes, sem excluir a existência de um cancioneiro organizado anterior ao CA, a que nos filiamos e que defendemos aqui.

Tese esta também aceita por Mariña Arbor Aldea. Embora não tenha abordado especificamente a constituição de ω , esta autora tem oferecido contributos à discussão das fontes, quando se debruçou especificamente sobre a transmissão de CBN 57 e CBN 72, cantiga de Fernão Rodrigues de Calheiros transmitida em duas versões, situação que aponta para multiplicidade de fontes nos planos altos da tradição manuscrita (Arbor Aldea 2000). Igualmente, ao fazer o levantamento das correções marginais no CA, abria a possibilidade de o *scriptorium* deste cancioneiro ter manuseado diversas fontes (Arbor Aldea 2009a). Ainda mais recentemente Arbor Aldea pronunciou-se sobre a tradição manuscrita do *corpus* do trovador Paio Gomes Charinho. Seguindo na linha aberta por Lanciani, agora com variedade de argumentos textuais e codicológicos, argumenta que o *corpus* deste trovador teria transmissão independente nos dois ramos. Conclui pronunciando-se explicitamente que o CA deve ser encarado, em grande medida, como cópia de um cancioneiro, ao mesmo tempo em que compila os ciclos de Charinho e o material presente dos cadernos XI a XIV (Arbor Aldea 2017)⁶.

A discussão sobre as características materiais, as peculiaridades gráficas e as fontes do CA também tem sido aprofundada por Ramos (2009, 2010, 2011, 2016).

musiciais), materiais ascendentes e que non foron incorporados ao ramo dereito da tradición que desembocou en *B/V*. Así e todo, xulgamos que o groso de *A* consiste no traslado dun exemplar (a dita *Compilación aristocrática*) e que, como sinala Tavani, a existencia deste é inevitablemente postulada pola coincidencia xeral entre *A* e o sector correspondente de *B/V*» (Monteagudo 2015a: 271-272). Há também um estudo mais condensado (Monteagudo 2015b).

⁶ O *Cancioneiro da Ajuda* tem merecido estudos de diversos autores e em particular desta investigadora, de leitura indispensável para quem deseje alcançar visão de conjunto sobre este manuscrito. Para uma síntese dos estudos sobre este cancioneiro e análise codicológica, consulte-se Arbor Aldea (2005).

Por enfocarem as mudanças ocorridas no *Cancioneiro da Ajuda* do século XIX em diante, contexto que não se confunde com a gênese deste manuscrito, e atendendo aos limites de escopo e extensão do presente estudo, limitamo-nos aqui ao registro dos seguintes contributos para os leitores interessados. Neste sentido, veja-se Arbor Aldea (2010) sobre as numerações modernas escritas a lápis nos fôlios do cancioneiro; Arbor Aldea (2009b) sobre as sucessivas intervenções na encadernação do manuscrito, incluindo detalhada documentação sobre seu estado atual; Arbor Aldea (2008a) sobre a recepção do CA no século XIX; Arbor Aldea (2008b) sobre um manuscrito do século XIX de Thomas Norton que transcreve o CA e os fôlios de Évora; Arbor Aldea (2008c) que oferece um apanhado das edições do CA desde o século XIX; Arbor Aldea (2007) sobre duas cópias manuscritas do século XIX dos onze fôlios de Évora; Arbor Aldea e Pulsoni (2006) sobre a descrição e estudo do CA empreendidos por António Ribeiro dos Santos no século XIX; Arbor Aldea e Pulsoni (2005) sobre duas cópias do CA feitas no século XIX hoje em Lisboa e Cracóvia. Relevantes para a compreensão do *Cancioneiro da Ajuda*, são ainda os seguintes estudos sobre métrica: Arbor Aldea (2008d; 2012a; 2012b; 2012c) e Arbor Aldea, Canettieri e Pulsoni (2004).

Note-se que não se depreende desses estudos resposta explícita sobre o que seria a «fonte primária» que teria ocupado os cadernos I a XI do CA, se esta fonte seria ou não um cancioneiro, qual o seu conteúdo ou como se articula com a noção de arquétipo. Há com certeza questionamentos sobre o conceito de arquétipo, distinção entre texto arquetípico e manuscrito arquetípico, e abundantes detalhes acerca da heterogeneidade ou incompletude que perpassa o CA. No que respeita às fontes, frisa que o CA não é cópia de livro a livro, insiste na variedade de fontes de que se serviu o CA, bem como na qualidade lacunar ou deficitária destas fontes. Resta portanto equacionar a variedade de fontes disponíveis ao CA com as semelhanças com os cancioneiros italianos, no ordenamento textual, como também nas lições.

A tese de Ramos provocou, por sua vez, outra proposta de Elsa Gonçalves (2011), segundo a qual o paralelismo na seqüência do material lírico entre CA e apógrafos italianos seria explicável se supusermos a confecção de uma tábula de autores e *incipits* pelo *scriptorium* do CA. Esta solução mais recente parece buscar reduzir a explicação das semelhanças entre os três cancioneiros sobreviventes a um índice ou tábula, sem postular a existência de qualquer cancioneiro minimamente estruturado anterior ao CA. A ser assim, registramos aqui nosso respeitoso, mas enfático distanciamento desta parte da crítica.

Explicitemos agora a dimensão do problema posto. A princípio a crítica interroga se o CA ou os cancioneiros italianos, CBN e CV, apresentam a imagem mais fidedigna de um antigo cancioneiro perdido ou se esse cancioneiro sequer existiu. Conforme se responda a essa pergunta, algumas implicações práticas se apresentam ou se inviabilizam. O problema se desdobra na medida em que poemas podem ser transmitidos em versões significativamente diferentes, com estrofes adicionais em um dos manuscritos, com a ordem das estrofes diferentes, atribuídos a dois ou mais autores, ou permanecerem anônimos. Atribuir primazia ao CA significa resolver essas questões preferencialmente a partir deste cancioneiro. Preferir os apógrafos italianos significa valorizar as soluções destes manuscritos, ainda que se prefira a grafia e as leituras do CA, como propunha Tavani, o que é defensível na sua teoria. Ora, estaríamos falando de aproximadamente 480 cantigas, quase um terço do *corpus* total⁷. Ademais, os críticos que propõem a existência de um cancioneiro perdido anterior ao CA admitem em geral que esse ancestral perdido conteria cantigas d'amigo ou

⁷ Há 309 cantigas no CA, das quais 245 partilhadas com os italianos e 64 exclusivas (desconsideramos para este cálculo a repetição de CA 248 após CA 253 e consideramos CA 167 e CA 168 uma só cantiga); já nos italianos há 416, das quais 171 são exclusivas destes (consideramos na verdade CBN, o mais completo, desde sua primeira composição até a última de Bonifácio Calvo, desconsiderando duplicatas).

satíricas o que permitiria fazer inferências sobre a transmissão de um grupo maior de poemas e só registrados hoje nos cancioneros italianos.

Nossa resposta difere das anteriores na medida em que não valorizamos nenhum cancionero face a outro. Aqui, a análise do CA não implica valorização desse manuscrito como mais fiável do que os outros, o manuscrito é mero instrumento prático. Tentamos entender o processo de compilação medieval, pois a menos que se compreenda a compilação, não se responde aos demais problemas, cuja solução deve ser casuística. Como dizíamos na introdução a este estudo, se o CA não constitui uma unidade perfeita, se comporta diferentes momentos, a suposta relação entre uma fonte (ω) e uma cópia (CA) fica fortemente abalada. Acreditamos que a análise física de um manuscrito (CA) revela dinamismo na sua construção, bem como na construção de duas fontes que se perderam (ω e α), mas que não deixam, por esse acidente, de ser fontes historicamente reais. Observação importante, pois nosso objeto não se resume ao CA; esse manuscrito é, ao mesmo tempo, fim e meio, objeto e instrumento de estudo daquilo que se perdeu mas que a ele se relacionou no passado. É esta análise do único destes três manuscritos que sobrevive que empreendemos abaixo.

3. PLANEJAMENTO DA PÁGINA

Passamos agora à análise de alguns elementos relativos ao planejamento da página no CA, em que se aborda: o número de linhas alocadas às iluminuras; a relação entre a iluminura e a inicial grande que marca abertura de ciclo; e o número de linhas reservadas à primeira partitura.

Como se sabe, o CA é organizado em ciclos de poemas, cada ciclo representando a obra de um único autor, sendo o início de ciclo marcado por uma iluminura no topo da página. A altura dessas iluminuras pode ser quantificada em número de linhas — para isso basta contar as linhas sob a pintura ou, mais simplesmente, as linhas de texto na coluna imediatamente ao lado. Nos últimos cinco cadernos, nenhuma iluminura foi iniciada e, neste estudo, contaremos o número de linhas deixadas em branco para as iluminuras, descontando-se as linhas para a pauta musical. Pois essa altura, ao longo do cancionero, varia de onze a dezoito linhas, como já notara Ramos, que a adjetivou, precisamente, de «variável» e «oscilante» (2008: I, 246, 331).

Contudo, afirmar que a altura é variável não transmite o que há de mais importante nessa variação. Quando listamos estes valores em uma tabela percebemos com clareza que não se trata de variação aleatória:

TABELA 1

Caderno	Fólio	Iluminura	Número de linhas
I	4	Iluminura 1	12
III	15	Iluminura 2	12
	16	Iluminura 3	12
	17	Iluminura 4	12
	18	Iluminura 5	12
IV	21	Iluminura 6	13
V	29	Iluminura 7	13
VI	33	Iluminura 8	13
	37	Iluminura 9	13
VII	40	Iluminura 10	15
VIII	47	Iluminura 11	15
	48	Iluminura 12	14
	51	Iluminura 13	14
IX	55	Iluminura 14	15
	59	Iluminura 15	15
	60	Iluminura 16	15
X	65	Espaço para iluminura 17	11
	66	Espaço para iluminura 18	12
XI	67	Espaço para iluminura 19	15
	71	Espaço para iluminura 20	15
	73	Espaço para iluminura 21	15
XII	74	Espaço para iluminura 22	18
	77	Espaço para iluminura 23	14
	78	Espaço para iluminura 24	14
XIII	79	Espaço para iluminura 25	13
	80	Espaço para iluminura 26	15
XIV	81	Espaço para iluminura 27	15
	83	Espaço para iluminura 28	15
	88	Espaço para iluminura 29	15

Buscamos aqui individualizar alguns blocos significativos através de barras horizontais. Percebe-se que há um setor inicial de doze linhas, seguido por um de treze, e um em que alternam quinze e quatorze. Com o caderno X, passamos a contar os espaços para iluminuras, em um setor cuja altura é extremamente reduzida a onze ou doze linhas, seguido de outro setor de quinze; outro extremamente volátil, cuja variação vai de treze a dezoito; e finalmente um último setor de quinze.

Note-se, ademais, que até o caderno X há inclusive alguma relação entre esses blocos e os inícios de cadernos, ou seja, o primeiro bloco inclui os cadernos I e III;

o segundo, IV, V e VI; o terceiro, VII, VIII e IX. Apenas o caderno VIII comporta alguma variação interna — quatorze e quinze linhas. Damos especial destaque para o caderno XII e início do XIII, onde as maiores variações se concentram, sendo este caderno XII um caderno importante, como demonstraremos à frente⁸.

As iluminuras poderiam ainda ser unidas ou separadas da primeira inicial que marca o início do ciclo de poemas. A diferença no trabalho de quem esboçou a inicial fica patente quando contrastamos o *Q* inicial dos fólhos 4^r e 16^r, o primeiro apresentando um traçado oval, em oposição ao formato esférico do segundo (Fig. 3).

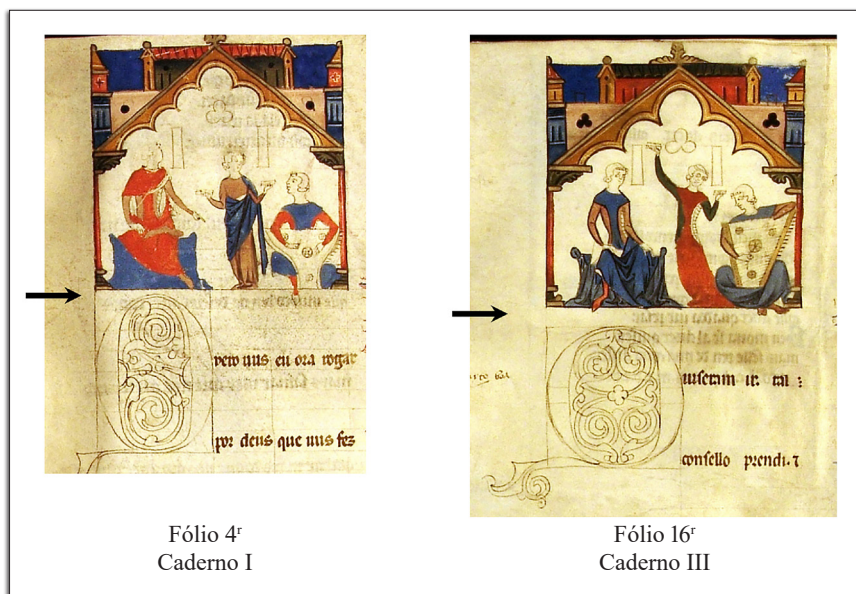


FIGURA 3. Iniciais unidas e separadas das iluminuras⁹.

Associando este dado à nossa tabela, confirmamos a suspeita de que essas variações não são aleatórias, em que pese o fato de as iniciais conjugadas a iluminuras serem numericamente pouco expressivas.

⁸ Reconhecemos, ao mesmo tempo, que a execução propriamente dita das iluminuras não obedece a um padrão estratificado. Para Ramos (2010), são as iluminuras finais as mais bem acabadas, se comparadas às iniciais.

⁹ As imagens, a que acrescentamos as setas, provêm do fac-símile eletrônico disponível em *CMGP*. Agradecemos a Graça Videira Lopes por autorizar a utilização destas imagens neste estudo.

TABELA 2

Caderno	Fólio	Iluminura	Número de linhas	Conjugada
I	4	Iluminura 1	12	Sim
III	15	Iluminura 2	12	Sim
	16	Iluminura 3	12	Não
	17	Iluminura 4	12	Não
	18	Iluminura 5	12	Não
IV	21	Iluminura 6	13	Não
V	29	Iluminura 7	13	Não
VI	33	Iluminura 8	13	Não
	37	Iluminura 9	13	Não
VII	40	Iluminura 10	15	Não
VIII	47	Iluminura 11	15	Não
	48	Iluminura 12	14	Não
	51	Iluminura 13	14	Não
IX	55	Iluminura 14	15	Não
	59	Iluminura 15	15	Não
	60	Iluminura 16	15	Não
X	65	Espaço para iluminura 17	11	
	66	Espaço para iluminura 18	12	
XI	67	Espaço para iluminura 19	15	
	71	Espaço para iluminura 20	15	
	73	Espaço para iluminura 21	15	
XII	74	Espaço para iluminura 22	18	
	77	Espaço para iluminura 23	14	
	78	Espaço para iluminura 24	14	
XIII	79	Espaço para iluminura 25	13	
	80	Espaço para iluminura 26	15	
XIV	81	Espaço para iluminura 27	15	
	83	Espaço para iluminura 28	15	
	88	Espaço para iluminura 29	15	

Não há aqui relação direta com as variações na altura da iluminura nem são os cadernos as unidades relevantes. Vemos apenas um *modus operandi* no caderno I estendendo-se ao início do III, lembrando que foram extraviados os fólhos com iluminura no caderno II, além de cadernos inteiros — antes do I e entre I e II — o que nos impossibilita verificar se esta prática teria se estendido por uma seção maior no início do manuscrito.

Finalmente observamos que entre as linhas do texto da primeira estrofe há um espaço destinado à pauta musical, que nunca foi traçada, cuja altura típica é de três

linhas em branco. Ocorre que este espaço entre a primeira linha do primeiro poema de cada ciclo e a iluminura — e apenas neste caso — pode ser reduzido a duas linhas. Mais uma vez, combinamos este dado à nossa tabela.

TABELA 3

Caderno	Fólio	Iluminura	Número de linhas	Conjugada	Linhas por Partitura
I	4	Iluminura 1	12	Sim	3
III	15	Iluminura 2	12	Sim	3
	16	Iluminura 3	12	Não	3
	17	Iluminura 4	12	Não	3
	18	Iluminura 5	12	Não	3
	IV	21	Iluminura 6	13	Não
V	29	Iluminura 7	13	Não	2
VI	33	Iluminura 8	13	Não	2
	37	Iluminura 9	13	Não	2
VII	40	Iluminura 10	15	Não	2
VIII	47	Iluminura 11	15	Não	2
	48	Iluminura 12	14	Não	3
	51	Iluminura 13	14	Não	2
IX	55	Iluminura 14	15	Não	2
	59	Iluminura 15	15	Não	2
	60	Iluminura 16	15	Não	2
X	65	Espaço para iluminura 17	11		
	66	Espaço para iluminura 18	12		
XI	67	Espaço para iluminura 19	15		
	71	Espaço para iluminura 20	15		
	73	Espaço para iluminura 21	15		
XII	74	Espaço para iluminura 22	18		
	77	Espaço para iluminura 23	14		
	78	Espaço para iluminura 24	14		
XIII	79	Espaço para iluminura 25	13		
	80	Espaço para iluminura 26	15		
XIV	81	Espaço para iluminura 27	15		
	83	Espaço para iluminura 28	15		
	88	Espaço para iluminura 29	15		

Resta mais uma vez evidente que estas variações não têm nada de aleatórias, mas são absolutamente sistemáticas. As pautas de três linhas ocorrem em bloco nos cadernos I e III, dando lugar ao novo padrão, duas linhas, a partir do caderno IV em diante, em que o f. 48 é um retorno isolado ao modelo de três linhas (ou talvez uma

solução visual isolada que acarretou três linhas neste espaço sem que se tentasse «retornar» ao modelo anterior). Note-se, a propósito, a relação íntima entre a mudança nas linhas para partitura e a altura das iluminuras: doze linhas de altura associadas a três linhas de partitura; mudança na altura da iluminura associada à mudança na partitura.

Por que ocorrem tais variações? Não sabemos responder. Mas não nos parece que tais mudanças sejam nem circunstanciais nem desprezíveis. Poderíamos supor momentos, estágios sucessivos na confecção deste manuscrito. Poderia, igualmente, tratar-se de equipes trabalhando em sincronia, cada qual com um modelo ligeiramente distinto. Poderia, quiçá, ser uma combinação de ambos. Importa, em todo caso, menos o detalhe de como foi feito o manuscrito e mais a percepção que o manuscrito tem certas unidades ou células de trabalho. Essas células não equivalem aos cadernos (ou seja, não há que se falar de caderno I como célula I, caderno II como célula II) mas detêm alguma relação com os cadernos (não nos parece fortuito que duas variações se iniciem com o caderno IV, por exemplo).

Note-se, ademais, que não estamos arriscando inferências sobre como o *scriptorium* funcionava e organizava estas tarefas. Evitamos conjecturas, por exemplo, se um ser humano histórico pintava as iluminuras, outro esboçava as iniciais, ou se a mesma pessoa executava ambas as tarefas; também evitamos hipóteses sobre a seqüência de trabalho, por exemplo, se dentre texto ou iluminura, qual era executado primeiro. Várias hipóteses nos parecem possíveis e cada uma teria implicações ligeiramente distintas, mas não depreendemos até hoje, tão-somente da análise isenta e imparcial deste manuscrito, resposta clara e unívoca. Sobre este problema — o funcionamento de um *scriptorium* histórico — vimos preferindo o silêncio. Mas esse silêncio não invalida a outra afirmação: qualquer que seja o funcionamento real, histórico, esta equipe deixou marcas no manuscrito e essas marcas acusam, primeiro, um trabalho minimamente ordenado, seqüencial e, segundo, um *modus operandi* superior no início do manuscrito e mais desleixado no final (*nota bene* não estamos falando, como o fez a crítica anterior, que os primeiros cadernos estão mais finalizados, dizemos que a execução foi mais bem organizada).

4. O RUBRICADOR

Voltamos agora nossa atenção ao trabalho do rubricador, definido como o artesão responsável por traçar iniciais coloridas. Esta análise incidirá, primeiramente, sobre a seqüência de trabalho — entenda-se, em que ordem ele executou cada inicial — e, em seguida, sobre a hierarquia dessas iniciais, isto é, variações no tamanho das iniciais revelam diferentes convenções.

Nos cadernos I e II há apenas três situações, representando sucessivos estágios de acabamento, no que respeita às iniciais:

- 1^a. Todas as iniciais azuis em uma página, independente de tamanho, foram executadas com respectivas filigranas vermelhas, há ainda espaços em branco destinados a iniciais vermelhas (ff. 4^r, 5^v, 6^r);
- 2^a. *Idem*, com o acréscimo das iniciais vermelhas, independente de tamanho, mas sem suas filigranas azuis (ff. 1^r, 1^v, 2^r, 2^v, 3^r, 3^v, 4^r, 5^r, 6^v, 7^r, 7^v, 8^r, 8^v, 9^r, 10^v, 11^r, 11^v, 12^r, 12^v, 13^r, 13^v, 14^r, 14^v);
- 3^a. *Idem*, agora com filigranas azuis ao redor das iniciais vermelhas (f. 10^r).

Não se encontrará, repetimos, um único fólio — entre o f. 1 ao f. 14 — que não se encaixe em um destes grupos¹⁰. Parece-nos incontestável que o projeto, nestes dois cadernos, era alcançar o nível de acabamento do f. 10^r, isto é, todas as iniciais seriam rubricadas alternando vermelho e azul com respectivas filigranas na cor contrastante. Aqui nossa dedução incide sobre o que nos parece ser um *modus operandi* muito específico do rubricador. Estabelecemo-lo assim:

- 1^o. Executava todas as iniciais azuis em um fólio;
- 2^o. Passava às respectivas filigranas vermelhas;
- 3^o. Executava todas as iniciais vermelhas;
- 4^o. Concluía com todas as respectivas filigranas azuis.

Explique-se: por óbvio, o rubricador não poderia começar pelas filigranas — ornamentos que envolvem a letra — sem que essa estivesse pintada. Nosso rubricador aqui parece se ater ao pigmento e não ao tamanho da inicial (poder-se-ia imaginar outras seqüências: iniciais maiores, azuis e vermelhas, depois iniciais menores). Sendo assim, só lhe restam duas opções: executar todas as azuis ou todas as vermelhas. Ele elege a primeira. Ao fim é forçoso mudar de pigmento: ou executará filigranas

¹⁰ Reconhecemos que no f. 8^v há dois lugares com espaços em branco à espera de iniciais a serem rubricadas (col.^c linha seis e col.^d linha um). O rubricador parece ter-se enganado, deixando espaços em branco a mais do que deveria. O f. 9^v contem uma única estrofe com inicial azul e filigrana vermelha. Não havendo estrofes que receberiam iniciais vermelhas é impossível determinar se pertenceria à primeira ou segunda situação. O f. 9^r contem uma única inicial azul sem filigrana vermelha, e constitui, portanto, uma exceção, uma vez que o rubricador passou às iniciais vermelhas antes de concluir as filigranas. Talvez o rubricador não atentou a esta inicial? O f. 12^v contem uma única inicial vermelha com filigrana azul. Não nos parece uma exceção, já que podemos estar diante do momento em que a terceira situação tem início, sem que esteja ainda concluída.

vermelhas ou iniciais vermelhas ou ambas alternadamente. Mais uma vez ele elege a primeira opção. A situação primeira, elencada acima, testemunha as situações em que o rubricador concluiu esta operação, suspendeu seu trabalho e passou a trabalhar em outra página. Concluídas as filigranas vermelhas, o rubricador só poderá prosseguir com as iniciais vermelhas, como demonstram os exemplos da segunda situação. Para rematar, o rubricador retorna ao pigmento azul, executando as filigranas dessa cor, situação que, no atual estado do códice, só se documenta no f. 10^r.

Em apoio a esta dedução já apontamos — com detalhes que não podemos reproduzir nesta curta publicação — que os erros do rubricador nestes cadernos I e II só se explicam se tivermos este *modus operandi* em mente (Penafiel 2016: I, §21-22, pp. 40-42; §27, pp. 50-51). Por erros entendemos seqüências de duas ou três iniciais da mesma cor, sem observar a alternância ideal entre azul e vermelho. Ora, nestes dois cadernos, duas iniciais médias azuis seguidas são os únicos erros encontrados. Se o rubricador começava com iniciais azuis, o erro se explica por uma antecipação da inicial azul para um espaço reservado à vermelha. Isso poderia se dar por uma questão de memória, desatenção ou má coordenação no trabalho¹¹.

A partir desta dedução poderíamos conceber até mesmo um trabalho mais meticuloso: por hipótese, um rubricador que jamais passasse à página seguinte sem concluir as quatro etapas na página anterior. O próprio fato de a única página mais acabada, f. 10^r, ocorrer isoladamente no meio do caderno II não deixa de ser curioso. Mas não podemos deixar de reconhecer que é esse um trabalho seqüencial e ordenado.

Este *modus operandi*, associado aos cadernos I e II, dá lugar a outras práticas de executar as iniciais nos cadernos subseqüentes, práticas menos ordenadas, ou menos claras. Assim, no f. 15^r, abrindo o caderno III, vemos apenas as iniciais azuis, independente de tamanho, o que poderia levar à suposição que estamos diante de um momento menos avançado da mesma seqüência de trabalho. Contudo, já no f. 16^v nota-se a existência de iniciais azuis e vermelhas sem as filigranas. Doravante, ao longo do cancionero, encontraremos outras situações: só as iniciais vermelhas (ex. f. 19^v e f. 22^r), ou só as médias sem as menores, independente da cor do pigmento (ex. ff. 43^v-45^r), ou vermelhas em ambos os tamanhos e apenas azuis médias, sem as azuis pequenas (ex. ff. 18^v-19^r e ff. 22^v-23^v). Com isto, não estamos falando aqui da simplificação no estilo da decoração a partir do caderno III — observação notória e bem documentada pela crítica precedente. Estamos falando da mudança do *modus operandi*, da existência de

¹¹ Estamos com isso revendo uma posição mais restrita que apontávamos em Penafiel (2016: I, §21, p. 41).

um rubricador peculiar aos cadernos iniciais ou um rubricador com hábitos peculiares aos cadernos iniciais e que, ademais, é comprovadamente mais ordenado.

Se o *modus operandi* do rubricador varia e é explicável como células de trabalho, as próprias convenções empregadas também são explicáveis como segmentos sucessivos. Para esta demonstração baseamo-nos no tamanho das iniciais rubricadas.

Ramos (2008: I, 416) classificou as iniciais do CA em sete categorias das quais nos interessam aqui: as «iniciais médias» e as «iniciais menores», que marcam início de cantiga e início de estrofe, respectivamente. Há ainda outro tamanho de inicial, reconhecido mas não expressamente classificado por esta autora — chamá-la-emos de «inicial intermediária». O f. 27^r (Fig. 4) ilustra exemplarmente o emprego desta hierarquia de iniciais, em que a inicial intermediária marca o início da *fiinda*. *Fiinda*, como se sabe, é a estrofe mais curta que às vezes remata a composição.

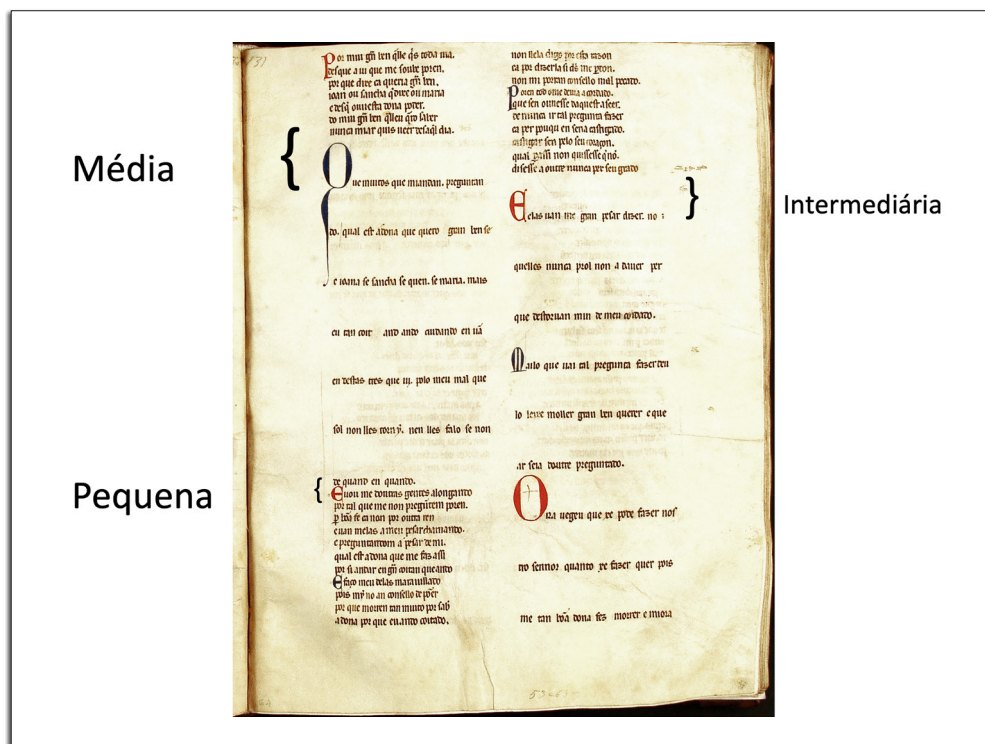


FIGURA 4. A hierarquia das iniciais (f. 27^r)¹².

¹² Imagem original de CMGP, com o acréscimo de colchetes e legendas ao lado.

Em estudo sobre a ocorrência de pauta musical sobre as *fiindas* no CA, Ramos (1984) argumenta que a ocorrência ou ausência de espaço reservado à notação musical está associada a alterações na fonte de que se serviu o CA: até o f. 23^v, no meio do ciclo de Pero Garcia Buralês, nenhuma *fiinda* é pautada, ao passo que a partir do f. 24^r observam-se blocos de composições com *fiindas* pautadas. Situação explicável por variação no manuscrito copiado pelo CA, explicação a que aderimos integralmente.

Mas na verdade o que acontece com as iniciais rubricadas é mais complexo. Estamos na passagem do caderno IV para o V e o rubricador utiliza, nesta ordem, a inicial média (f. 25^v col.^c), iniciais pequenas (f. 26^r col.^a), inicial média (f. 26^v col.^c), e por fim o que referimos acima como iniciais intermediárias (f. 27^r col.^b). A partir desta primeira ocorrência de inicial intermediária, quase todas as iniciais para *fiindas* pautadas serão deste tamanho, ou seja, torna-se a norma. O fôlio 27^r marca portanto a criação de uma nova hierarquia de inicial para acomodar uma nova situação gráfica. Há também hesitação por parte do rubricador sobre que convenção empregar justamente quando esta situação surge pela primeira vez no manuscrito — indício de que seu trabalho ao longo do manuscrito era seqüencial.

Mas esta observação — a de que a inicial intermediária foi criada para atender a novas necessidades gráficas — é ainda mais instigante quando aliada a outra. Dos cadernos I a VI, o rubricador emprega iniciais pequenas para marcar o início de refrão em estrofes pautadas. As iniciais intermediárias surgem, como dissemos, no caderno V, apenas para marcar as *fiindas* pautadas. Ocorre que no caderno VII, f. 41^v, a inicial intermediária substitui a inicial pequena como marca de refrão nas estrofes pautadas e deste ponto em diante todos os refrãos rubricados o são, consistentemente, marcados desta maneira. Há, portanto, mudança na convenção empregada, o que vem a apoiar nossa dedução de que há células de trabalho e uma seqüência linear no trabalho do rubricador.

Nesta altura, podemos interrogar o caso do f. 55^v, no caderno IX, cujas iniciais azuis excepcionalmente apresentam filigranas vermelhas, a exemplo dos cadernos I e II. Teria a equipe passado diretamente do início do manuscrito a esse fôlio, executando posteriormente o material que se encontra entre estes dois pontos? Parece-nos que não. A análise abrangente desse fôlio revela que:

1. A iluminura tem quinze linhas de altura;
2. Há duas linhas para a primeira partitura;
3. A inicial está separada da iluminura;
4. O refrão na estrofe pautada na col.^d é marcado por inicial de tamanho intermediário.

Assim, apesar da existência de elementos que superficialmente remetem aos cadernos I e II — as filigranas — no conjunto este f. 55^v é mais coerente com o caderno IX, tanto quanto ao trabalho do rubricador, quanto no planejamento da página. A hipótese de que a confecção do manuscrito era estratificada é, portanto, corroborada.

5. ANÁLISE TEXTUAL COMPARATIVA

Demonstramos até aqui que os métodos de trabalho no CA variam, que esses métodos são mais cuidados no início do atual manuscrito e mais desleixados conforme a progressão do trabalho, e que tudo isso remonta à uma equipe. Supõe-se que o responsável por rubricar iniciais não é o mesmo indivíduo que planejou os espaços na página, e o *modus operandi* inicial do rubricador abarca os cadernos I e II, já as variações no planejamento da página não variavam até o fim do caderno III. Significaria isso que a equipe, e não qualquer indivíduo isoladamente, tinha uma orientação no princípio e outra conforme avançam os trabalhos? É o que nos parece, tendo em mente que estes são apenas exemplos que julgamos eloqüentes de uma análise mais extensa que apresentamos em estudo de maior fôlego e a que remetemos os leitores interessados¹³.

Assentado isto, e reconhecendo as dificuldades em traçar limites precisos em um objeto que é, justamente, fruto de trabalho em equipe, diríamos que os cadernos I e II apresentam estilo homogêneo com pouca ou nenhuma variação, sendo detectável mudança gradual, mas sensível, do caderno III em diante. As mudanças mais radicais se dão nos cadernos XII, XIII e XIV. O entendimento de que esses três cadernos são o setor mais peculiar do CA é notório e pacífico na literatura acadêmica¹⁴. Por um lado esses três últimos cadernos concentram mudanças paleográficas, tendo sido aparentemente copiados por copistas diferentes daquele ou daqueles que trabalharam dos cadernos I a XI¹⁵. No campo propriamente codicológico, a pauta — entenda-se, as

¹³ A percepção de que o CA não é homogêneo tem se difundido recentemente. Arbor Aldea (2009a) oferece um estudo complementar à análise oferecida aqui: ao passo que focamos no planejamento da página e no trabalho do rubricador, essa autora oferece uma lista exaustiva das correções marginais, indicando quais foram incorporadas ao texto principal, também concluindo que a confecção do CA obedeceu a certa estratificação.

¹⁴ A rigor, Michaëlis já demonstrava percepção clara de que o material lírico compilado nos últimos cadernos do CA não figurava nos apógrafos italianos na mesma ordem, como citamos no início deste estudo.

¹⁵ A constatação original é de Pedro (2016), mas tornada pública já no ano de 2004. Veja-se ainda a proposta anterior de Ramos (1994: 38-39) e os contributos subsequentes de Fernández Guidanes (2010; 2011); Mariño Paz & Varela Barreiro (2005); Rodríguez Guerra & Varela Barreiro, (2007); Arbor Aldea & Rodríguez Guerra & Varela Barreiro (2014).

linhas traçadas na superfície do pergaminho para orientar o trabalho de cópia — nos últimos três cadernos é radicalmente diferente e, como já notara Ramos, muito menos profissional do que as pautas que vigoram do caderno I ao f. 74^r, que são homogêneas¹⁶. Já no f. 74^v, fólio justamente de passagem do caderno XI ao XII, percebem-se as mudanças na pauta. Poderíamos resumi-las, listando: mudança no tamanho da coluna central, menor atenção ou competência na justificação do texto (ou seja, o texto ultrapassa a margem, a rigor, um erro do copista utilizando a pauta), supressão de colunas laterais, pauta em ambas as faces do fólio (quando a prática anterior era pautar uma face apenas), erros no traçado da pauta (quando uma mesma linha é traçada mais de uma vez), falta de relação entre as pautas nas duas faces de um fólio (quando antes o texto ficava perfeitamente alinhado). E o mais intrigante, a utilização de uma técnica distinta para traçar a pauta nos ff. 75^v e 76^r, traçada a grafite ou ponta de aço, ao invés da ponta seca utilizada no restante do manuscrito. Por tantas mudanças no preparo da pauta, maiores irregularidades nas convenções empregadas no planejamento da página, como registrado acima, além de mudanças paleográficas, ausência total de iluminuras e de iniciais rubricadas (a partir de meados do caderno XII), os últimos três cadernos formam um conjunto todo à parte. Aventariamos a possibilidade de esses cadernos finais serem obra de uma equipe distinta, ou seja, quando os últimos cadernos foram confeccionados, toda a equipe original estava extinta, sem que isso implique que esses cadernos tenham sido executados em outra localidade ou época (ainda que a hipótese não esteja afastada)¹⁷.

Já na introdução perguntávamos se alterações na equipe guardam relações com alterações na compilação do material. Perceba-se que se o *scriptorium* copiava textos de mais de um manuscrito, o que hoje parece seguro, é necessário que alguém nessa equipe tome decisões quanto aos textos a serem copiados. Haveria, portanto, alguma

¹⁶ Veja-se as observações iniciais em Ramos (1994: 33-34; 2008: I, 245-259) e adicionais em Penafiel (2016: I, §36, pp. 59-63). Como quer que os paleógrafos venham a precisar os limites das mãos que copiaram o CA, nossa segmentação do CA fia-se nas mudanças de pauta (além das mudanças codicológicas), estas inquestionáveis (e coerentes com a divisão paleográfica original de Pedro 2016).

¹⁷ Esta proposta foi já defendida em Penafiel (2016: I, §37, p. 64; §70, pp. 108-112). Independentemente, Arbor Aldea (2017) chegou à mesma conclusão quando declara: «Justamente, a partir de este folio 74 documentaríamos un nuevo A, un segundo A, que parece responder a otro *scriptorium* o a otro tiempo, a un retomar la copia en un segundo momento, con nuevos materiales y autores, verificándose, así, una discontinuidad que explicaría las rupturas internas que antes hemos analizado y que podría haber finalizado con la inconclusión y con el abandono definitivo del proyecto».

relação entre as várias tarefas no *scriptorium* e o trabalho de compilação¹⁸? Nas próximas páginas demonstraremos porque para nós resta evidente a relação íntima entre as alterações físicas no CA e sua compilação.

Como recapitulamos ao início, a principal razão para se conceber uma compilação arquetípica reside no paralelismo na ordem do material lírico entre CA e os apógrafos italianos. Dado o limite deste estudo apresentamos aqui análise simplificada, priorizando a ordem dos poetas presentes em um e outro ramo da tradição manuscrita (Tabela 4). Em estudo de maior escopo, a que novamente remetemos os leitores interessados, esta análise é ampliada para incluir o problema das lacunas do CA — pois a perda de fólhos originais obsta a análise — e a comparação detalhada dos poemas individuais. De fato, a solução plena para o problema que colocamos se dá pela comparação da *seqüência dos poemas*, sendo a *ordem dos poetas*, apresentada aqui, sua dimensão mais superficial — ainda que eloqüente.

Para elaborar esta tabela tomamos algumas decisões. Não são apresentados poetas exclusivos dos apógrafos italianos pois uns estariam, em tese, presentes em fólhos e cadernos perdidos do CA — cujas lacunas ignoramos neste estudo — e outros são sabidamente poetas tardios, inseridos em fase posterior da tradição manuscrita. As lacunas do CA listadas acima representam somente aquelas que entendemos poder ter acarretado a perda total de um ou mais ciclos completos. Assim, lacunas relativas a fólhos em branco ou que causaram perda parcial do *corpus* de um poeta não são listadas, pois não impactam a análise da ordem dos poetas.

Com isto em mente, percebemos que as variações são poucas e restritas à metade inferior da tabela. São apenas três ciclos completos. Anônimo 2, ciclo restrito a um único fólho, hoje na posição de quadragésimo sexto, mas cuja localização exata ainda está por ser definida. Não está excluída a possibilidade de este material ter figurado em uma das lacunas dos apógrafos italianos. Anônimo 3, no f. 47^r, caderno VIII, mas contendo uma única cantiga. Paio Gomes Charinho, abrangendo o fim do caderno X e início do XI, com doze cantigas, que, como defenderam Lanciani (2004) e Arbor Aldea (2017) com argumentos sólidos, foi compilado diretamente pela equipe responsável pelo CA, sem figurar no arquetipo.

¹⁸ Note-se que falamos aqui de «tarefas», diante da dificuldade em deduzir o funcionamento do *scriptorium* histórico. Por exemplo, copista, rubricador e iluminador poderiam, em tese, ser uma única ou várias pessoas, inclusive mais de três pessoas. Isto não nos impede, contudo, de falar do «copista», não como um ser humano histórico, mas como um papel dentro desta equipe. Nesta linha, podemos falar igualmente de compilação e até de um «compilador», sem que isso signifique que uma única pessoa fosse «o compilador». Mesmo que se imagine um simples copista alternando entre vários manuscritos, a complexidade das decisões tomadas transcende, e muito, o ato mecânico de copiar. Só não há compilação quando não há decisões, ou seja, quando a fonte é uma só.

TABELA 4

<i>Cancioneiro da Ajuda</i>	<i>Cancioneiros da Biblioteca Nacional/Vaticana</i>
Lacuna 1	
Vasco Praga de Sandim	Vasco Praga de Sandim
João Soares Somesso	João Soares Somesso
Lacuna 3	
Paio Soares de Taveirós	Paio Soares de Taveirós
Martim Soares	Martim Soares
Anônimo 1	Anônimo (atribuídas a M. Soares <i>ex silentio</i>)
Airas Carpancho	Airas Carpancho
Nuno Rodrigues Candarei	Nuno Rodrigues Candarei
Nuno Fernandes Torneol	Nuno Fernandes Torneol
Pero Garcia Burgalês	Pero Garcia Burgalês
João Nunes Camanês	João Nunes Camanês
Fernão Garcia Esgaravunha	Fernão Garcia Esgaravunha
Rui Queimado	Rui Queimado
Vasco Gil	Vasco Gil
Lacuna 12	Lacunas
João Soares Coelho	João Soares Coelho
Lacuna 13	
Anônimo 2 (f. 46, posição incerta)	
Anônimo 3 (1 cantiga)	
Rui Pais de Ribela	Rui Pais de Ribela
João Lopes de Ulhoa	João Lopes de Ulhoa
Lacuna 14	
Fernão Gonçalves de Seabra	Fernão Gonçalves de Seabra
Pero Gomes Barroso	Pero Gomes Barroso
D. Afonso Lopes de Baião	D. Afonso Lopes de Baião
Mem Rodrigues Tenoiro	Mem Rodrigues Tenoiro
João Garcia de Guilhade	João Garcia de Guilhade
Estevão Faião	Estevão Faião
João Vasques Talaveira	João Vasques Talaveira
Paio Gomes Charinho (12 cantigas)	
Fernão Velho	Fernão Velho
Bonifácio Calvo, de Gênova	Bonifácio Calvo, de Gênova

Legenda: a cor cinza representa lacunas, a cor verde sinaliza ciclos inteiros presentes em CA e ausentes em CBN/CV.

Quanto aos poemas exclusivos do CA, mas associados a poetas comuns a ambos os ramos, bem como poemas presentes em ambos os ramos mas em posições distintas, vale o registro sumário. Ocorrem nos ciclos de Paio Soares de Taveirós (4 cantigas, CA 36-39, caderno II), Martim Soares (CA 61, caderno II), João de Aboim (CA 157, caderno VII), Fernão Gonçalves de Seabra (8 cantigas, CA 210-216 e CA 221, caderno IX), João Garcia de Guilhade (5 cantigas, CA 235-239, caderno X) e Estevão Faião (CA 241, caderno X).

A cantiga de Estevão Faião é fragmentária e sua transmissão é de difícil compreensão. A posição das cantigas de Fernão Gonçalves de Seabra no CA também é desafiadora. Embora não tenhamos certeza, admitimos a possibilidade de que, em ambos os casos, os poemas poderiam estar em ω mas não terem sido transmitidos a CBN/CV¹⁹. Quanto a Paio Soares de Taveirós, Martim Soares, João de Aboim e João Garcia de Guilhade, defendemos que suas onze cantigas não estavam presentes nem em ω , nem em α , nem poderiam figurar em atuais lacunas de CBN e CV, tendo sido incluídas diretamente no CA²⁰. São poucas e, ademais, todas essas divergências ocorrem no final dos ciclos, ou seja, o CA apresenta poemas na mesma seqüência em que figuram nos italianos e acrescenta material que lhe é próprio ao fim dessas seqüências.

Assim, se excluirmos dois ou três ciclos completos e alguns poemas exclusivos do CA, é forçoso concluir que o *stemma* que propõe um manuscrito perdido ω , do qual se originam CA e o ancestral dos manuscritos italianos, é funcional no que respeita a relação entre CBN/CV e os cadernos I a XI do CA. A compilação do CA nestes cadernos existiu, mas viu-se limitada a poucos acréscimos.

A maior dificuldade para este modelo se dá na altura dos cadernos XII, XIII e XIV do CA. Aqui a relação se inverte. Se continuarmos com nossa tabela comparativa, verificamos que já não se pode falar em paralelismo ou semelhanças (Tabela 5).

Vale dizer, se tomarmos o material lírico após a última cantiga de Bonifácio Calvo, quando os dois ramos coincidiam, a paridade entre o CA e os manuscritos italianos é rigorosamente nula²¹. Temos duas seqüências exclusivas de cada ramo da tradição manuscrita. Ora, esta constatação implica que o próprio fundamento para supormos a existência de ω deixou de existir.

A despeito desta evidência — a nossos olhos cristalina — o segmento da crítica que defende a existência de um manuscrito perdido buscava tradicionalmente em um

¹⁹ Para maiores detalhes sobre Estevão Faião *vid.* Penañiel (2016: I, §274, p. 346-348) e sobre Fernão Gonçalves de Seabra, Penañiel (2016: I, §271, pp. 341-343; §293, pp. 378-379).

²⁰ A demonstração exaustiva desta proposta, contudo, ultrapassa os limites do presente trabalho. Neste sentido, veja-se Penañiel (2016: I, §262, pp. 328-329, Paio Soares de Taveirós; §263, pp. 329-331, Martim Soares; §38, p. 64, §138, p. 172, §147-150, pp. 178-181, §269, p. 339, João de Aboim; §273, pp. 345-346, João Garcia de Guilhade).

²¹ Semelhante, mas com algumas diferenças, é a recente formulação de Arbor Aldea (2017), que entende que as semelhanças entre os dois ramos da tradição manuscrita cessam com Paio Gomes Charinho, sem explicar como CA, CBN e CV apresentam composições de Fernão Velho e Bonifácio Calvo na mesma ordem: «De hecho, tras Fernan Velho —que también ofrece ciertas particularidades, sobre todo en lo relativo a las lecciones de sus textos— y Bonifaz de Genova, que se muestran regulares —y carecemos de datos que puedan explicar este punto—, la inestabilidad de la copia se torna evidente».

TABELA 5

<i>Cancioneiro da Ajuda</i>	<i>Cancioneiros da Biblioteca Nacional/Vaticana</i>
Anônimo 4	Vasco Peres Pardal
Anônimo 5	Garcia Mendes de Eixo
Lacuna 21 (não foi possível precisar conteúdo)	Conde D. Gonçalo Garcia
Anônimo 6	D. Afonso X
Pedro Anes Solaz	D. Dinis
Lacuna 23 (perda de poeta desconhecido)	D. Afonso XI
Fernão Padrom	D. Pedro, conde de Barcelos
Pero da Ponte	Pero Larouco
Vasco Rodrigues de Calvelo	Estêvão Fernandes d'Elvas
Martim Moxa	Estêvão da Guarda
Rui Fernandes de Santiago	Pero de Ornelas
Legenda: a cor cinza representa lacunas, a cor verde sinaliza autores exclusivos do CA e a cor vermelha, autores exclusivos de CBN/CV.	

dos ramos a seqüência primitiva, imagem do arquétipo, do qual o outro ramo seria o desvio ou deturpação, como resumimos acima. Para isso, buscou-se traçar paralelos entre setores distintos do CA e CBN/CV. Mas também nisso vemos obstáculos, se considerarmos quão pouco do material do CA está presente no outro ramo (Tabela 6).

Os três ciclos anônimos do CA sequer constam nos cancioneros italianos. Das quatro cantigas de Pedro Anes Solaz, duas comparecem no outro ramo. Martim Moxa tem apenas uma cantiga em comum, porém um total de cinco no CA e treze em CBN/CV. As três cantigas de Rui Fernandes de Santiago do CA figuram, na mesma ordem, nos italianos, mas esses oferecem outras quinze composições. Ou seja, o material do CA ocorre minoritariamente nos italianos e vice-versa. A isto se soma a própria distância física dentro dos cancioneros italianos, ou seja, Pedro Anes Solaz, Fernão Padrom, Pero da Ponte, Vasco Rodrigues de Calvelo, Martim Moxa e Rui Fernandes de Santiago estão todos a muitos fólhos de distância de Bonifácio Calvo.

É verdade que para Tavani, por exemplo, Pedro Anes Solaz seria exceção, ou seja, um ciclo inserido exclusivamente no CA sem passar pelo arquétipo, assim como para Oliveira, Martim Moxa e Rui Fernandes de Santiago seriam as exceções. Nossa proposta é que esses ciclos não devem ser vistos como exceções, mas a regra dos cadernos XII, XIII e XIV. Proposta esta que não se baseia somente na análise do conteúdo, ao contrário, filia-se às mudanças e maiores irregularidades físicas que são identificáveis justamente nesses três cadernos do CA.

TABELA 6

<i>Cancioneiro da Ajuda</i>	<i>Cancioneiros da Biblioteca Nacional/Vaticana</i>
Anônimo 4	Não consta nos apógrafos italianos
Anônimo 5	Não consta nos apógrafos italianos
Lacuna 21	
Anônimo 6	Não consta nos apógrafos italianos
Pedro Anes Solaz (4 cantigas)	CBN 1219/CV 824 e CBN 1220/CV 825
Lacuna 23 (perda de poeta desconhecido)	
Fernão Padrom	Ver tabela 7
Pero da Ponte	Ver tabela 7
Vasco Rodrigues de Calvelo	Ver tabela 7
Martim Moxa (5 cantigas)	CBN 895/CV 480
Rui Fernandes de Santiago (3 cantigas)	CBN 900/CV 485, CBN 901/CV 486 e CBN 902/CV 487
Legenda: a cor cinza representa lacunas.	

A exceção, em nossa análise, é o trio formado por Fernão Padrom, Pero da Ponte e Vasco Rodrigues de Calvelo. Esses três poetas ocorrem, nesta ordem exata, em ambos os ramos. Para entender o que ocorre neste núcleo, passamos à análise mais detalhada dos poemas transmitidos nos três cancioneiros (Tabela 7).

Há com efeito, entre a seqüência do material lírico transmitido por um e outro ramo, uma coincidência significativa e extensa o suficiente para excluirmos obra do acaso. O *corpus* de Fernão Padrom, em que pese sua diminuta extensão, três cantigas, é transmitido na mesma ordem. Pero da Ponte e Vasco Rodrigues de Calvelo têm cinco cantigas cada um, transmitidas na mesma ordem. Ao mesmo tempo, há diferenças significativas: oito cantigas de Pero da Ponte exclusivas dos manuscritos italianos, enquanto Vasco Rodrigues de Calvelo tem algumas cantigas exclusivas de um ou outro ramo e algumas cantigas comuns a ambos os ramos, mas em posições distintas. A isto, somamos outras observações:

- 1º. As diferenças nos *corpora* de Pero da Ponte e Vasco Rodrigues de Calvelo não são aleatórias, ocorrem em blocos no CA ao fim da seção comum e, nos italianos, no início e no fim. Situação idêntica ao que ocorre em outras partes do CA e que tomamos, precisamente, como evidência de aportes posteriores de material lírico, ou seja, os compiladores tardios justapõem o material compilado por eles às fontes principais, ao invés de reestruturar todo o material.

TABELA 7

Fernão Padrom		
CA 285	CBN 976	CV 563
CA 286	CBN 977	CV 564
CA 287	CBN 978	CV 565
Pero da Ponte		
CA 288	CBN 979	CV 566
CA 289	CBN 980	CV 567
CA 290	CBN 981	CV 568
CA 291	CBN 982	CV 569
CA 292	CBN 983	CV 570
	CBN 984	CV 571
	CBN 985	CV 572
	CBN 985b	CV 573
	CBN 986	CV 574
	CBN 987	CV 575
	CBN 988	CV 576
	CBN 989	CV 577
	CBN 990	CV 578
Vasco Rodrigues de Calvelo		
	CBN 991	CV 579
	CBN 992	CV 580
	CBN 993	CV 581
CA 293	CBN 993b	CV 582
CA 294	CBN 994	CV 583
CA 295	CBN 995	CV 584
CA 296	CBN 996	CV 585
CA 297	CBN 997	CV 586
	CBN 998	CV 587
CA 298	[= CBN 992/CV 580]	
CA 299		
CA 300	[= CBN 991/CV 579]	
CA 301	[= CBN 993/CV 581]	
CA 302		

Legenda: a cor verde sinaliza poemas exclusivos do CA ou em seqüência que lhe é própria, a cor vermelha sinaliza o mesmo para CBN/CV.

- 2º. Seis das cantigas de Pero da Ponte exclusivas dos apógrafos italianos não pertencem ao gênero de amor — trata-se de composições encomiásticas, de difícil classificação no sistema tripartido ideal.
- 3º. Nos manuscritos italianos o trio não ocorre no setor inicial, dedicado às cantigas d’amor. Em CBN, o manuscrito mais completo, a distância entre

este trio e o corpus de Bonifácio Calvo (quando as semelhanças entre CA e CBN/CV cessaram) é de quinhentos e vinte seis poemas ou cento e treze fólhos: uma distância enorme em que, rigorosamente, não há que se falar em relações entre os dois ramos da tradição.

Por todo o exposto, a solução de equilíbrio entre semelhanças e diferenças não passa por associar este trio ao arquétipo perdido. O trio Fernão Padrom, Pero da Ponte, Vasco Rodrigues de Calvelo, com suas treze cantigas em comum explica-se, em nossa teoria, pela existência de uma pequena antologia avulsa, ou *Liedersammlung* na linguagem de Gustav Gröber (1877). Esse *Liedersammlung*, ou suas eventuais cópias, teria sido acessado independentemente por CA e α sem relação com a compilação arquetípica primitiva. O restante do material seria acréscimo independente em um e outro ramo da tradição, a partir de material avulso, situação que representamos graficamente em dois diagramas (Figs. 5 e 6).

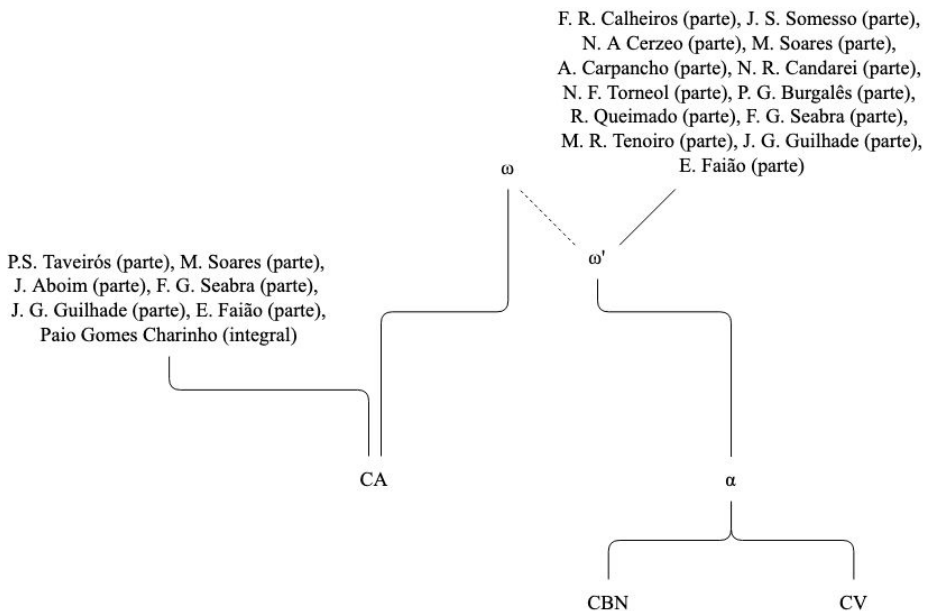


FIGURA 5. Nossa proposta de *stemma codicum*: CA cadernos I a XI e setores equivalentes em α .

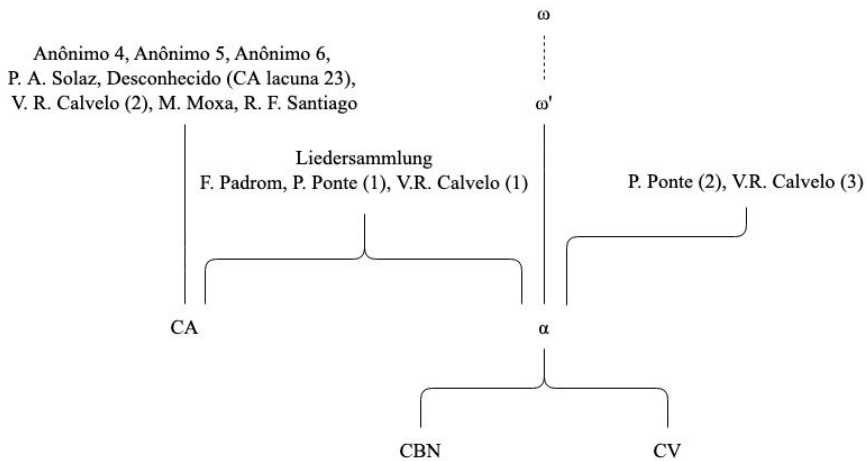


FIGURA 6. Nossa proposta de *stemma codicum*: CA cadernos XII a XIV e setores equivalentes em α .

Em que:

ω — É um cancionero perdido anterior ao CA e α . Seria constituído por duas unidades principais, equivalentes, em linhas gerais, aos núcleos «cancioneiro de cavaleiros» e «recolha de trovadores portugueses», na denominação de Oliveira (1994).

O primeiro núcleo incluiria os *corpora* de: Airas Moniz d’Asma; Diego Moniz; Pero Pais Bazaco; João Velaz; D. Juano; João Soares de Paiva; Pero Rodrigues de Palmeira; D. Rodrigo Dias dos Cameiros; Airas Soares; Osoiro Anes; Nuno Fernandes de Mirapeixe; D. Gil Sanches; Rui Gomes, o Freire; Fernão Rodrigues de Calheiros (parte); Fernão Pais de Tamalancos; Vasco Praga de Sandim; João Soares Somesso (parte); Nuno Anes Cerzeo (parte?); Pero Velho de Taveirós; Paio Soares de Taveirós (parte); Martim Soares (parte); Anônimo 1; Airas Carpancho (parte); Nuno Rodrigues de Candarei (parte); Nuno Fernandes Torneol (parte) e Pero Garcia Burgalês (parte).

O segundo núcleo incluiria os *corpora* de: Pero Garcia Burgalês (parte); João Nunes Camanês; Fernão Garcia Esgaravunha; Rui Queimado (parte); Vasco Gil; Gonçalo Anes do Vinhal; João de Aboim (excetuando a cantiga CA 157); João Soares Coelho; Anônimo 3 (?); Rui Pais de Ribela; João Lopes de Ulhoa; um desconhecido que deve ter ocupado uma lacuna do CA (poderia ser Fernão Fernandes Cogominho, Rodrigo Anes de Vasconcelos, Pero Mafaldo ou Afonso Mendes de Besteiros); Fernão Gonçalves de Seabra (parte); Pero Gomes Barroso; D. Afonso Lopes de Baião; Mem Rodrigues

Tenoiro (parte); João Garcia de Guilhade (parte); Estevão Faião (parte); João Vasques de Talaveira; Fernão Velho e Bonifácio Calvo, de Gênova.

Estes dois núcleos teriam configurações codicológicas distintas. Parece-nos plausível que o primeiro núcleo tenha sido um primeiro cancionero copiado a partir de folhas avulsas, já o segundo seria mais provavelmente um conjunto de folhas que foram sendo apensas ou copiadas gradativamente ao fim do cancionero original. Este cancionero seria portanto um projeto aberto de compilação.

ω' — Como projeto aberto, é plausível (ainda que não provado) que este cancionero continuasse a ser enriquecido *após* a cópia do CA, que retrataria apenas um momento de sua evolução. Os autores já presentes em ω e que tiveram seus *corpora* enriquecidos posteriormente são: Fernão Rodrigues de Calheiros, João Soares Somesso, Nuno Anes Cerzeo, Martim Soares, Airas Carpancho, Nuno Rodrigues de Candarei, Nuno Fernandes Torneol, Pero Garcia Burgalês, Rui Queimado, Fernão Gonçalves de Seabra, Mem Rodrigues Tenoiro, João Garcia de Guilhade e Estevão Faião.

CA — Cancionero que sobrevive hoje. Apresenta também dois núcleos principais.

Primeiramente, dos cadernos I a XI, o CA representa a cópia de um determinado estágio na longa evolução de ω . Além de copiar este cancionero principal, enriqueceu os *corpora* de Paio Soares de Taveirós, Martim Soares, João de Aboim e João Garcia de Guilhade.

Em segundo lugar, e ainda nos cadernos X e XI, compilou integralmente a partir de material avulso e independente de ω o *corpus* de Paio Gomes Charinho.

Em terceiro lugar, nos cadernos XII, XIII e XIV, compilou de material avulso os *corpora* de Anônimo 4, Anônimo 5, Anônimo 6, Pedro Anes Solaz, um desconhecido que figuraria em dois fólios perdidos do caderno XIII²², Martim Moxa e Rui Fernandes de Santiago. Copiou ainda o *Liedersammlung* contendo os ciclos de Fernão Padrom, Pero da Ponte e Vasco Rodrigues de Calvelo. Enriqueceu, independente do *Liedersammlung*, o *corpus* de Vasco Rodrigues de Calvelo.

Assim se encerram os setores comuns entre CA e CBN/CV. O CA, como compilação de cantigas d'amor, não autoriza certezas sobre quando teriam surgido os setores relativos às cantigas d'amigo e satíricas, presentes em CBN/CV e portanto em α .

α — É a cópia de ω em outro estágio de evolução e ancestral de CBN/CV. Após o setor dedicado às cantigas d'amigo e antes das cantigas satíricas, portanto em momento

²² Trata-se da lacuna 23, segundo a designação de Michaëlis. Demonstramos publicamente pela primeira vez que esta lacuna acarretou a perda de todas as composições de um poeta desconhecido durante o V Congresso de Convívio, em fevereiro de 2016. Este estudo encontra-se hoje publicado em Penafiel (2018: 402-404).

tardio, copiou o *Liedersammlung* de Fernão Padrom, Pero da Ponte e Vasco Rodrigues de Calvelo, que continha cantigas d'amor, e enriqueceu os ciclos, independentemente, de Pero da Ponte e Vasco Rodrigues de Calvelo.

É fundamental notar que esses apontamentos sobre as fontes dizem respeito aos textos-base. Ou seja, o arquétipo (ω) fornece a estrutura geral da compilação — ordem de autores e textos — e a versão inicial copiada pelo copista do CA. As várias fontes avulsas listadas oferecem textos-base ausentes nesse estágio de ω e que foram acrescentadas em outros momentos (em CA, em ω' , em α). Mas haveria, com toda probabilidade, outras fontes avulsas que ofereceriam textos já representados no arquétipo. Os copistas poderiam, portanto, fazer a colação entre um poema transmitido pelo cancionero principal e outras versões do poema presentes em fontes avulsas (pensamos, por exemplo, nas notas marginais do CA com leituras divergentes). O número real de fontes manipuladas seria, portanto, superior ao que aqui representamos. O cancionero antigo, arquétipo da tradição manuscrita, poderia ainda ter lacunas ou deficiências pontuais em diversos lugares ou, se preferirmos, o copista do CA poderia acreditar haver lacunas neste cancionero, que não puderam ser sanadas com as fontes auxiliares.

6. BALANÇO FINAL

Rematamos este estudo com um balanço sobre as várias soluções para este intrincado problema. Entendemos que a solução exposta acima não é apenas uma solução viável, dentre outras, mas é a única possível, dentre as já formuladas. Retomamos portanto as hipóteses anteriores à nossa e sublinhamos porque as entendemos insuficientes.

Michaëlis, como foi dito, via no CA a seqüência original. Contudo, sua exposição é contraditória. Ostensivamente, Michaëlis reconhecia que os apógrafos italianos não são cópias do CA. Supunha um cancionero perdido, o «Livro das Cantigas do Conde de Barcellos», ancestral dos manuscritos italianos, que por sua vez seria o amálgama de compilações anteriores. Dentre estas compilações estaria o ancestral do CA, que supunha ser o «Livro das Trovas del Rey D. Affonso». Estas declarações fariam do CA um manuscrito sem descendência. Contudo, quando representava graficamente essa genealogia, o CA figurava como um manuscrito antigo que tinha descendência e que, após uma longa cadeia, desembocava nos manuscritos italianos (Michaëlis 1904: II, 286-288). Em todo caso, é no contexto de estudo anterior a Tavani que devemos compreendê-la, sem que tal compreensão nos autorize a defender idéias hoje ultrapassadas pelos próprios desenvolvimentos trazidos por Tavani. Posto de outra forma: os cancioneros italianos não descendem do CA, nem direta nem indiretamente,

logo, a anterioridade deste em relação àqueles é irrelevante no que toca a ordenação do material lírico.

A tentativa recente de Oliveira de retomar a proposta de Michaëlis, a nosso juízo, tampouco procede. Não é nosso objetivo neste estudo empreender uma análise crítica completa da obra de Oliveira (veja-se Penafiel 2016: I, 253-318), mas não podemos deixar de registrar que é esta uma concepção difícil de ser sustentada nos dias de hoje, quando o *stemma* de Tavani, largamente aceito em suas linhas principais, prevê a bifurcação de ω e o CA não possui descendência. Na verdade, não ficamos persuadidos por o que parece ser um argumento importante à sua proposta — o da «maior antiguidade» do CA (Oliveira 1994: 61). Mais antigo do que qual cancionero, exatamente? Os apógrafos italianos, CBN e CV, são cópias independentes feitas a mando do humanista italiano Angelo Colocci no século XVI. Em um ambiente distante cronológica e geograficamente não se supõe alteração na seqüência do material lírico — Colocci não teria condições de compilar cancioneros, apenas copiar cancioneros. E ainda que se supusesse, a existência de dois manuscritos significa que qualquer alteração teria que ocorrer independentemente duas vezes. Posto em outras palavras, a idade dos manuscritos não se confunde com a época em que os textos foram compilados — esta é anterior. Logo, a anterioridade de CA contra CBN/CV é impertinente para esta discussão. A outra opção (e parece ser esta a que Oliveira tem em mente) seria a anterioridade do CA frente a α . Ora, neste caso tanto um quanto o outro descendem diretamente de ω , ambos produzidos, presumivelmente, em ambiente medieval em que circulavam textos líricos. Ambos poderiam compilar ativamente. O manuscrito mais antigo pode ser mais «conservador» em relação ao modelo, tanto quanto o mais recente pode ser «conservador». Não há nada na cronologia que conduza a uma ou outra atitude face à fonte; cronologia, aliás, que sequer nos parece substancial — está a se falar em uma distância hipotética de cinquenta anos entre a produção do CA e α , segundo a opinião corrente.

Tavani defendeu posição oposta, preferindo os apógrafos italianos como modelo e, para sustentá-la, supôs uma enorme lacuna no fim do CA. Propôs que o último caderno do CA não seria um caderno original, mas cada uma de suas folhas seriam fragmentos de vários outros cadernos que se teriam extraviado, estando hoje fortuitamente reunidas como um caderno. Esta lacuna faria do CA uma compilação substancial de cantigas d'amor bem como d'amigo. Não encontramos manifestações na crítica subsequente de aceitação desta tese, mas o simples fato de o CA ser considerado ainda hoje uma compilação de cantigas d'amor apenas, indica contrariedade tácita. Registramos aqui, portanto, por que também nos opomos a esta concepção. O suposto caderno fragmentário, o décimo quarto, é composto apenas por meias-folhas e um bifólio, cuja segunda

metade está em branco²³. Em tese, a hipótese de cada uma destas meias-folhas provir de cadernos distintos é possível fisicamente. Mas é hipótese precária na medida em que a suposta lacuna seria maior do que todo o cancioneiro atual. E ainda, a premissa para esta hipótese codicológica parte não do próprio manuscrito, mas é externa a ele: a seqüência textual nos apógrafos italianos. A análise do CA, ao contrário, sugere homogeneidade neste setor do manuscrito: as peculiaridades codicológicas nos últimos três cadernos e a ocorrência de uma mão específica ao último caderno são fatos de difícil acomodação na hipótese tavaniana²⁴. A solução simples, portanto, é que o CA é o que aparenta ser e não o que poderia ser caso se conformasse com os manuscritos italianos.

Há também uma objeção geral: qualquer solução que busque em um ou outro manuscrito hoje existente imagem fidedigna de uma fonte perdida afigura-se para nós como excessivamente rígida para explicar os processos de compilação medieval. Pense-se no trabalho de edição de uma antologia poética contemporânea: qualquer editor produzirá um livro que contém material de outros livros preexistentes sem que o novo livro coincida com nenhum deles. Ainda que o novo livro venha a ter seções em comum com outro mais antigo, isso não autoriza ver as variações do novo como erro ou desvio. Compilar é por definição criar novo ordenamento textual. Nem as seções comuns, por mais extensas que sejam, autorizam a inferência de que todas as seções do novo livro se relacionam com seções do anterior.

No outro extremo, em que se nega a existência de um cancioneiro anterior ao CA, não estamos convencidos tampouco pela hipótese de um índice ou tábula. Recapitulando: a hipótese foi proposta por Gonçalves que, além da comparação com índices e tábulas em outros cancioneiros românicos medievais, fundamenta sua proposta com uma anotação marginal no CA, notada pela primeira vez por Susana Pedro (2016: 36-37), que lê «p^o dapont», e interpretada pelo conjunto da crítica como abreviação do nome do poeta Pero da Ponte. A nota ocorre próxima a uma cantiga de Paio Soares de Taveirós. A hipótese tem como premissa ser a nota uma correção de atribuição por parte do revisor do CA — premissa que já nos parece conjectura e não fato unânime. Supõe-se que o revisor verificaria a atribuição de poemas a partir da comparação da primeira linha do texto, registrados em uma lista com nome de autores e *incipits*.

²³ Note-se, a propósito, que o bifólio não é aquele listado no diagrama de Michaëlis (1904: II, 150) — o externo, ligando f. 83 e f. 87 — e por isso referido por Tavani, mas o que liga f. 86 e f. 87, ainda que isto tenha pouco impacto prático.

²⁴ Reconhecemos que estes elementos não eram conhecidos à época, mas não se pode ingressar hoje na discussão sem perceber o quanto eles invalidam hipóteses anteriores.

A proposta de Gonçalves esbarra em duas objeções, já antecipadas pela autora. Os dois *incipits* por ela identificados que supostamente teriam motivado a nota marginal (*Meus olhos, gran cuita d'amor*, cantiga associada à nota, e *Os meus olhos, que mia senhor*, cantiga supostamente causadora da nota corretiva) não são idênticos e o segundo tampouco figura no *corpus* de Pero da Ponte mas no de Fernão Padrom. Disto conjectura a estudiosa que a tábula de *incipits* de que se serviu o corretor do CA não continha estes *incipits* em sua totalidade, mas abreviados às suas primeiras três palavras e que, ademais, se o manuscrito tivesse poucos espaços em branco, o corretor do CA poder-se-ia ter enganado, pois Pero da Ponte e Fernão Padrom são autores contíguos no CA.

Pergunta-se: um corretor, cuja função não é copiar mecanicamente como escriba, mas rever com atenção, não teria meios nem interesse de se certificar de sua própria correção feita a partir de um *incipit* abreviado — e que nem mesmo abreviado se identifica perfeitamente com o texto em questão? De nossa parte, em se aceitando que a nota é de autoria do corretor, partiríamos da premissa que o corretor está correto.

Ademais, perceba-se que no cancionero provençal C citado pela autora como exemplo há, além das poesias líricas, dois índices abrindo o manuscrito como ferramentas de referência para o leitor. Estamos falando de um copista que compila um segundo índice a partir do primeiro, ambos os índices feitos após compilado o cancionero, e neste trabalho de produzir o segundo índice o copista comete o erro. Já Gonçalves supõe que o *scriptorium* do CA receberia folhas soltas, elaboraria a tábula, e a partir da tábula faria o cancionero. Assim sendo, a analogia traçada por Gonçalves a partir dos fólhos 6^v e 28^v do cancionero C não procedem. Primeiro porque, por mais conspícuo que possa ser, o erro no f. 28^v é revelador dos processos de produção de índices por *copistas* a partir de cancioneros concluídos, cujo funcionamento não se confunde com os de um *corretor* revendo atribuições em um cancionero em construção a partir de um índice — são aliás procedimentos inversos. Segundo porque o erro no cancionero provençal é inequívoco e constatável a partir da análise do manuscrito, enquanto o «erro» no CA é presumido e não resta evidente a partir da análise do manuscrito.

Mas, como quer que se responda a estas objeções, as propostas de Gonçalves limitam-se estritamente ao campo das conjecturas. Seria, pois, sua hipótese suficiente para negar outras evidências, já levantadas por vários especialistas ao longo das últimas décadas, que vêm confirmando a existência de um cancionero anterior ao CA? Cremos que não. Estamos a pensar em autores como Gröber e Michaëlis que já no século XIX explicavam a compilação de cancioneros como processo gradual de aglutinação. No caso da lírica galego-portuguesa, cancioneros organizados a partir de

um ordenamento cronológico de autores, teoria que veio a ser confirmada por Oliveira, que demonstrou com riqueza de argumentos que o arquétipo do CA e α é explicável como a reunião de dois núcleos, o «cancioneiro de cavaleiros» e a «recolha de autores portugueses», explicação a que subscrevemos em suas linhas gerais.

Tampouco poderia negar as contribuições de Tavani cujo *stemma* está fundamentado — citamos acima e repetimos aqui — não apenas na seleção e ordem dos textos, como também em erros comuns e lições convergentes (1967: 68; 1969: 132). Fundamento este confirmado e aprofundado pelo estudo de Ramos (1993) sobre as correções marginais no CA que deixava clara a utilização pelo CA e por α de material com lições e erros idênticos. Um índice só explicaria semelhanças na sucessão dos textos líricos. Não percebemos como se pretende resolver o paradoxo: ou temos um cancionero perdido e um índice — mas por que imaginar o índice se já aceitamos o cancionero? Ou temos α acessando a imensa maioria do material de que se serviu o *scriptorium* do CA — presume-se fisicamente como folhas soltas — afastado do ambiente original, sem acesso ao próprio CA, mas com acesso a uma tábula feita por este *scriptorium* — rascunho de um manuscrito inacabado. Situação que nos parece extremamente complexa e excessivamente inverossímil face à simplicidade de um cancionero anterior ao CA.

Nossa solução se aproxima mais, portanto, das soluções de Ramos (2008) — apesar da indefinição desta autora ao equacionar os conceitos de arquétipo e cancionero perdido, como explicitamos acima —, Monteagudo (2015a) e Arbor Aldea (2017), autores que se pronunciaram explicitamente a favor de um cancionero perdido cuja cópia teria ocupado a maior parte do CA. Difere, ainda assim, destes autores na medida em que traçamos limites precisos acerca do conteúdo deste cancionero perdido (ω). Difere ainda mais na medida em que nenhum dos três tentou responder claramente por que a paridade entres os dois ramos da tradição manuscrita (CA *versus* CBN/CV) cessa com Paio Gomes Charinho, é reestabelecida com Fernão Velho e Bonifácio Calvo, cessa novamente e retorna com o trio Fernão Padrom, Pero da Ponte e Vasco Rodrigues de Calvelo. Quanto aos últimos três trovadores, propusemos a hipótese de um *Liedersammlung* em um setor, de resto, dominado por pequenas antologias. Quanto a Fernão Velho e Bonifácio Calvo, entendemos que integravam o arquétipo. Já que o CA compilou o ciclo de Paio Gomes Charinho independentemente, como hoje se admite, o *scriptorium* do CA teria então interrompido a cópia de ω , copiado o ciclo deste poeta a partir de material avulso, e retomado a cópia de ω que, à época, terminava com Bonifácio Calvo. Por que o fez? Conjecturamos que o *scriptorium* do CA entendeu que assim a ordem cronológica dos poetas estaria mais bem representada do que se acrescentasse Paio Gomes Charinho após Bonifácio Calvo. Mas, em todo

caso, este *scriptorium* vai alterando os seus procedimentos e convenções conforme avança em múltiplos aspectos (planejamento da página, iniciais rubricadas, iluminuras) e esta alteração, agora na seleção das fontes, é mais uma que se soma às demais.

Estas são, enfim, as bastantes razões do porquê não entrevermos solução alternativa à exposta neste estudo. Pergunta-se agora se seria plausível supor um cancioneiro, modelo do CA, que apresentava tantas características idênticas ao próprio CA. Em termos gerais, nossa resposta é positiva, o cancioneiro de que se serviu o *scriptorium* do CA já apresentava muitas de suas configurações. Trata-se não de um corolário do que foi exposto aqui, mas de premissa metodológica empregada principalmente por Ramos. Essa estudiosa parte da possibilidade que a incidência de certos padrões codicológicos e grafemáticos do CA poderia remontar à fonte ou às fontes perdidas, e as análises que conduziu vieram a confirmar a hipótese inicial. Neste âmbito, não fazemos mais que reconhecer os resultados alcançados. Contudo, uma premissa, mesmo que válida, não pode também servir como objeção às conclusões, sob risco de se cair em raciocínio circular. Isso é tão mais verdadeiro, na medida em que o presente estudo não aplica nem essa premissa nem essa metodologia — os padrões codicológicos que detectamos não remontam, nem poderiam remontar à fonte, e ainda assim são eloqüentes sobre o funcionamento do *scriptorium* e de sua manipulação de fontes.

Na verdade, nossa solução preferida, tal como defendida em nosso estudo de maior fôlego, é que o «cancioneiro de cavaleiros» e ω não eram nem cópias nem cancioneiros distintos²⁵. Não devemos nos limitar a presumir que cada cancioneiro deva ser produzido por um processo de cópia integral das fontes. É perfeitamente viável, e registrado na literatura acadêmica, a possibilidade de se construir cancioneiros por um processo gradual de acréscimos físicos²⁶. Há, na verdade, duas hipóteses que reduzem o processo de cópias.

Em primeiro lugar pensamos na simples reunião das fontes: folhas avulsas e pequenas antologias são unidas materialmente resultando em um cancioneiro — há compilação sem cópia. Nessa perspectiva, ω não seria a cópia servil de uma série de características paleográficas e codicológicas de folhas soltas e o CA sua reprodução em terceiro grau. O arquétipo seria a reunião material destas folhas ou pequenas antologias e por isso mesmo as exhibe ao copista do CA.

²⁵ Note-se que já para Oliveira (1994), o que denominamos arquétipo («segundo cancioneiro aristocrático» em sua nomenclatura) seria uma cópia do «cancioneiro de cavaleiros» e de material avulso («recolha de trovadores portugueses»). Supomos que este material avulso foi enxertado no «cancioneiro de cavaleiros».

²⁶ Ao que sabemos, a proposta pioneira é de Gröber (1877).

Em segundo lugar haveria o cancioneiro copiado durante um longo arco cronológico. Por exemplo, o «cancioneiro de cavaleiros» poderia ser um cancioneiro compilado e copiado a partir de material avulso. Em um segundo momento, talvez sob outro patrono ou novos copistas, ao invés de copiá-lo integralmente, poder-se-ia simplesmente remover as capas, se houvesse, e continuar acrescentando cadernos ao fim, segundo a mesma estética. Processo que se pode estender indefinidamente por mais de um século. Nesta solução o CA reproduz, sim, peculiaridades que se apresentam em um cancioneiro que por sua vez são reflexo das muitas fontes que copiou: grafias diferentes em diferentes ciclos, variações nas pautas musicais, lacunas e corruptelas textuais. Situação absolutamente normal, esperável e a nosso ver documentada fisicamente no CA, que segue este padrão.

Nossa noção de *cancioneiro acabado* não se filia à noção de *cópia acabada*, pensamos em um objeto que passou por diferentes estágios de cristalização. Isso absolutamente não quer dizer que a fonte não fosse um cancioneiro. Um cancioneiro compósito, composto de folhas e segmentos feitos por várias mãos em lugares e épocas diferentes. A questão é como ele chegava aos que o copiavam. Ao *scriptorium* do CA ele chegou como um ente estruturado a ser copiado do começo ao fim. E quando esta cópia foi concluída, no caderno XI, há fôlego para continuar a compilar o CA com outro material, sendo que as mudanças físicas vêm atreladas às mudanças na compilação (cadernos XII, XIII e XIV). CA e ω , portanto, poderiam ser cancioneiros bem parecidos: «acabados» provisoriamente, pois um projeto aberto de compilação convida a mudanças sucessivas.

7. CONCLUSÕES

Empreendemos neste estudo análises sucintas: a material do CA e a textual-comparativa com os apógrafos italianos. Adjetivamos *sucintas* pois, que fique claro, não é apenas sobre o exposto que baseamos nossas conclusões. Aqui limitamo-nos a condensar a linha-mestre de um estudo mais amplo. Propomos que o CA é, dos cadernos I a XI, *majoritariamente* (*nota bene*, jamais exclusivamente) cópia de um substancial cancioneiro perdido. Já os cadernos XII, XIII e XIV são em sua totalidade cópias de material lírico avulso, menos estruturado. Especificamos ainda que as semelhanças detectáveis nos dois ramos da tradição manuscrita no que toca ao trio Fernão Padrom, Pero da Ponte, Vasco Rodrigues de Calvelo seriam explicáveis pela existência de uma pequena antologia que transmitiu o núcleo central de poemas comum aos dois ramos.

Este cancioneiro mais antigo — identificável com o ω proposto por Tavani e com o «segundo cancioneiro aristocrático», por Oliveira — seria já o resultado de gradual

processo de compilação, ou seja, o «primeiro» cancionero não seria tanto ω tal como copiado pelo CA mas uma proto-versão, um estágio anterior, embrionário de ω — ao que tudo indica, o «cancioneiro de cavaleiros», na terminologia de Oliveira. Este único cancionero foi crescendo até ser copiado pelo CA. Poderia — ao contrário do que supunham Michaëlis, Tavani e Oliveira, mas na linha do que propôs Monteagudo — ser exclusivamente um cancionero de amor, sem conter seções para as cantigas d'amigo ou satíricas. Por fim, após a cópia representada pelo CA, este antigo cancionero pode ter continuado seu processo de crescimento.

Vemos aqui alguns desdobramentos dignos de nota. Ao contrário da crítica anterior, não vemos em qualquer dos manuscritos sobreviventes uma imagem melhor ou pior da compilação arquetípica. O CA flagra um momento no contínuo desenvolvimento daquele cancionero e, ao mesmo tempo, apresenta textos que lhe são próprios, que não estavam naquela fonte. Os cancioneros italianos capturam outro momento, mais tardio, deste mesmo cancionero. Não há melhores, nem piores, originais, nem erros, existem diferentes momentos.

Quanto ao parentesco entre CA, CBN e CV, o olhar isento, destacado, livre de pressupostos para o objeto não aponta para uma solução única de conjunto, aponta que CA e apógrafos italianos mantêm relações diferentes em diferentes setores. Todos os paradoxos suscitados por outras soluções se desfazem diante da simplicidade desta constatação.

Conflitos na atribuição autoral de textos devem ser resolvidos não pela preferência pelo CA ou pelos apógrafos italianos, mas pela análise comparativa do setor específico — análise que empreendemos em nosso estudo mais amplo. Podemos consignar, contudo, que nem sempre haverá solução possível para cada um destes conflitos. Note-se também que tentativas de associar um nome a autores anônimos do CA, que foram empreendidas notadamente por Oliveira em tempos recentes e são frequentemente citadas por parte da crítica, ficam também inviabilizadas. Não só pelo dinamismo no ato de compilar que obsta estes paralelos traçados *a priori*, mas também porque três dos seis anônimos do CA estão nos últimos cadernos, setor em que não se há que falar mais em arquetipo²⁷.

Há ainda certa relação, diríamos *visceral*, entre codicologia e compilação. Repetimos o que foi dito ao começo: o CA é para nós objeto e instrumento de estudo. Os *Pergaminhos Sharrer e Vindel*, uma folha de pergaminho cada um, não se prestariam a este tipo de análise por suas diminutas extensões. Os cancioneros italianos são cópias de compilações, e não compilações eles mesmos. Apenas o CA contém

²⁷ Veja-se, nesta mesma linha, a crítica de Ron (2004).

em si a cópia e o ato compilatório. Quando analisamos o CA, buscamos na análise física as bases para compreender os processos de cópia e compilação. Nosso trabalho reside em entender o funcionamento, a mecânica da confecção de um livro por uma equipe e questionar qual a relação disso com o trabalho de compilação. Naturalmente, o levantamento de dados físicos não basta. Por exemplo: a observação de que o cancionero foi copiado por copistas diferentes a princípio não revela nada sobre as fontes. Muitos manuscritos há em que mudam os copistas sem que se mude o exemplar da cópia e vice-versa. Por óbvio nosso argumento reside em concatenar um conjunto de dados físicos com os dados textuais. Há que se ver aqui o flagrante paralelismo: os textos presentes no início do CA seguem de perto a ordem dos textos em CBN/CV, ao mesmo tempo a execução técnica do *scriptorium* é superior. Conforme se avança, há gradual descolamento entre a estrutura do material lírico compilado no CA e nos cancioneros italianos enquanto a execução do *scriptorium* vai relaxando. Quer dizer que quando o CA é mais uma cópia de uma compilação, nos cadernos iniciais, o *modus operandi* da equipe é mais bem orquestrado, quanto mais o CA passa a ser uma compilação, com diversidade de fontes, mais heterogênea é a execução. O ápice são os últimos três cadernos, quando não há mais fonte principal, o CA compila ativamente e a execução técnica deteriora. Não se trata de causalidade, mas de associação, ou seja, é preciso reconhecer a relação inversamente proporcional entre as atividades da equipe: copiar, corrigir, rubricar, iluminar *versus* compilar. Em suma, a análise física e a textual não são aqui dois argumentos que se somam, são duas faces da mesma moeda: indissociáveis.

Os *stemma codici* que apresentamos aqui e no estudo mais amplo são ferramentas para uso do conjunto dos estudiosos da lírica galego-portuguesa. Buscamos o equilíbrio entre a economia e a precisão. Por economia entendemos uma das virtudes dos trabalhos teóricos acadêmicos. Postular o excesso de fatores ou de entes que não sobrevivem nem estão documentados é indesejável. Um *stemma* com muitos manuscritos perdidos seria indesejável. Uma hipótese com muitos imponderáveis, muitas conjecturas, seria também indesejável. Se recusássemos o princípio da economia significaria preferir hipóteses canhestras, deselegantes, pesadas. Dito isto, o *stemma* simplificado, proposto na seqüência dos trabalhos de Tavani, como consignamos acima, é simples. Mas não é preciso, na medida em que não responde a todos os problemas. Responder ao máximo de perguntas com o mínimo de hipóteses foi uma das nossas maiores preocupações. Poder-se-ia dizer que nossa solução apenas apresenta o mínimo de manuscritos necessários para explicar as relações de parentesco e não o número real de manuscritos outrora existentes. Ora, sem este número mínimo não estamos sequer discutindo a tradição manuscrita adequadamente. E com o mínimo

explica-se tudo sem fantasiar o inexistente. Parece-nos, portanto, o melhor que se alcança hoje, na falta de todos os manuscritos reais.

E por fim, registramos que o CA é, indiscutivelmente, manuscrito inacabado em muitos aspectos; porém é também a cópia completa de sua fonte principal. E não só isso: pois adquiriu novo fôlego e foi além desta por outros três cadernos, ainda que em condições diferentes e mais precárias, quando comparadas com os padrões iniciais.

BIBLIOGRAFIA

- ARBOR ALDEA, M. (2000): «O Cancioneiro de Fernan Rodriguez de Calheiros: análise da tradición manuscrita», en M. Freixas & S. Iriso (eds.): *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, Año Jubilar Lebaniego, Asociación Hispánica de Literatura Medieval, vol. 1, pp. 185-205.
- ARBOR ALDEA, M. (2005): «Os estudos sobre o Cancioneiro da Ajuda: un estado da cuestión», en M. Brea (coord.): *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 45-120.
- ARBOR ALDEA, M. (2007): «Notas para a historia do *Cancioneiro da Ajuda*: as copias dos folios de Évora (Lisboa, BN, Cod. 11191; Évora, BP, Ms. CXIV/2-34)», en A. López Castro & L. Cuesta Torre (eds.): *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)*. León: Universidad de León, vol. 1, pp. 217-227.
- ARBOR ALDEA, M. (2008a): «Los círculos eruditos de Lisboa, Évora y Porto en la primera mitad del siglo XIX. Notas sobre la recepción temprana del *Cancioneiro da Ajuda*», *Limite. Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonía* 2, pp. 47-78.
- ARBOR ALDEA, M. (2008b): «Notas para a historia do Cancioneiro da Ajuda. II. O Ms. Hc 380-776 (Hispanic Society of America, New York)», en E. Corral Díaz & L. Fontoira Surís & E. Moscoso Mato (eds.): *A mi dizem quantos amigos ey. Homenaxe a Xosé Luis Couceiro*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 45-56.
- ARBOR ALDEA, M. (2008c): «Ogni edizione (critica) altro non è che un'ipotesi di lavoro... As edicións do *Cancioneiro da Ajuda*», *Revista Eletrônica de Estudos Literários* 4. Disponível em: <<http://www.prppg.ufes.br/ppgl/reel4/pdf/MarinaArborAldea.pdf>> [acessado em 9 de agosto de 2018]).

- ARBOR ALDEA, M. (2008d): «Metro, lírica profana galego-portuguesa e práctica ec-dótica: consideracións á luz do *Cancioneiro da Ajuda*», en M. Ferreiro & C. P. Martínez Pereiro & L. Tato Fontaiña (eds.): *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*. A Coruña: Baía Edicións, pp. 9-38.
- ARBOR ALDEA, M. (2009a): «Escribir nas marxes, completar o texto: as notas ós versos do *Cancioneiro da Ajuda*», en M. Brea (coord.): *Pola melhor dona de quantas fez Nostro Senhor. Homenaxe á profesora Giulia Lanciani*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades-Xunta de Galicia, pp. 49-72.
- ARBOR ALDEA, M. (2009b): «Un códice de historia material compleja: el *Cancioneiro da Ajuda*», *Revista de Literatura Medieval* 21, pp. 77-124.
- ARBOR ALDEA, M. (2010): «A propósito de la numeración del *Cancioneiro da Ajuda*. Notas complementarias», en V. Beltrán & J. Paredes (eds.): *Cancioneros peninsulares*. Granada: Universidad de Granada, pp. 9-29.
- ARBOR ALDEA, M. (2012a): «A fronte a *BV: res metrica e varia lectio* (I)», en N. Fernández Rodríguez & M. Fernández Ferreiro (eds.): *Literatura medieval y renacentista en España: Líneas y pautas*. Salamanca: La Semyr, pp. 363-376.
- ARBOR ALDEA, M. (2012b): «A fronte a *BV: res metrica e varia lectio* (II)», en A. Martínez Pérez & A. L. Vaquero Escudero (eds.): *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 159-170.
- ARBOR ALDEA, M. (2012c): «*Mais bisílabo? Notas á marxe do Cancioneiro da Ajuda*», en P. Lorenzo Gradín & S. Marcenaro (eds.): *El texto medieval: de la edición a la interpretación. Verba*, Anexo 68. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 159-194.
- ARBOR ALDEA, M. (2017): «La tradición fluida: Pai Gomez Charinho», en V. Dumanoir (dir.): *De lagrymas fazendo tinta...: Memorias, identidades y territorios cancioneriles*. Madrid: Casa de Velázquez. Disponible em: <<http://books.openedition.org/cvz/3409>> [accesado em 9 de agosto de 2018].
- ARBOR ALDEA, M. & P. CANETTIERI & C. PULSONI (2004): «Le forme metriche del *Cancioneiro da Ajuda*», en M. Brea (coord.): *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Congreso Internacional, 25 a 28 de Maio 2004*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 145-175.
- ARBOR ALDEA, M. & C. PULSONI (2005): «Il *Cancioneiro da Ajuda* prima di Carolina Michaëlis (1904)», *Critica del testo* 7/2, pp. 721-789.

- ARBOR ALDEA, M. & C. PULSONI (2006): «Per la storia del *Cancioneiro da Ajuda*: 1. Dalla sua compilazione a Ribeiro dos Santos», *La parola del testo* 10/1, pp. 59-117.
- ARBOR ALDEA, M. & A. RODRÍGUEZ GUERRA & X. VARELA BARREIRO (2014): «As abreviaturas no *Cancioneiro da Ajuda*: tipos, valores e distribución», *Revista Galega de Filoloxía* 15, pp. 11-51.
- C = Paris, Bibliothèque nationale de France, B. N. Fr. 856. Fac-símile disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8419246t.r=856.langEN>> [acessado em 9 de agosto de 2018]).
- CA = *Cancioneiro da Ajuda: Fragmento do Nobiliario do Conde Dom Pedro: Edição Fac-Similada do Códice Existente na Biblioteca da Ajuda*. Lisboa: Edições Távola Redonda, 1994.
- CBN = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti) Cod. 10991: reprodução facsimilada*. Lisboa: Biblioteca Nacional, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- CMGP = Lopes, G. V. & M. P. Ferreira, *et alii* (2011-): *Cantigas Medievais Galego Portuguesas*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais. FCSH/NOVA. Disponível em: <<http://www.cantigas.fcsb.unl.pt>> [acessado em 9 de agosto de 2018]).
- CV = *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803): reprodução facsimilada*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, Instituto de Alta Cultura, 1973.
- D'HEUR, J-M. (1974): «Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais», *Arquivos do Centro Cultural Português* 8, pp. 3-43.
- D'HEUR, J-M. (1984): «Sur la généalogie des chansonniers portugais d'Ange Colocci», *Boletim de Filologia* 29, pp. 23-34.
- FERNÁNDEZ GUIADANES, A. (2010): «Particularidade gráficas e de impaxinación do folio 79r do *Cancioneiro da Ajuda*: o seu copista é ¿um copista-corrector?», en M. Arbor Aldea & A. Fernández Guiadanes (eds.): *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa. Verba*, Anexo 67, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 163-194.
- FERNÁNDEZ GUIADANES, A. (2011): «Uso y funciones de la plica en el 'Cancionero da Ajuda': identificación del 'usus scribendi' de los copistas», en M. Salamanca López (dir.): *La materialidad escrita: nuevos enfoques para su interpretación*. Oviedo: Instituto de Estudios para la Paz y la Cooperación, pp. 41-87.
- FERRARI, A. (1979): «Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla

- critica del testo (Materiali e note problematiche)», *Arquivos do Centro Cultural Português* 14, pp. 27-142.
- FERRARI, A. (1991): «Le chansonnier et son double», en M. Tyssens (ed.): *Lyrique Romane Médiévale. La Tradition des Chansonniers. Actes du Colloque de Liège*. Liège: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, pp. 301-327.
- FERRARI, A. (2010): «Perché non possiamo non dirci eterotopici ed eteronomici», en M. Arbor Aldea & A. Fernández Guiadanes (eds.): *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa. Verba*, Anexo 67. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 103-112.
- GOÑÇALVES, E. (1976): «La Tavola Colocciana. Autori Portughesi», *Arquivos do Centro Cultural Português* 10, pp. 387-448.
- GOÑÇALVES, E. (1995): «Tradição manuscrita e edição de textos: experiências ecdóticas no campo da lírica galego-portuguesa», en M. H. R. Cunha *et alii* (eds.): *Atas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais*. São Paulo: USP, UNICAMP, UNESP, pp. 36-51.
- GOÑÇALVES, E. (2011): «Duas notas mínimas em torno da confecção e cópia do Cancioneiro da Ajuda», *Românica* 20, pp. 11-20.
- GRÖBER, G. (1877): «Die Liedersammlungen der Troubadours», *Romanische Studien* 2, pp. 337-670.
- LANCIANI, G. (2004): «Repetita iuvant?», en M. Brea (coord.): *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Congreso Internacional, 25 a 28 de Maio 2004*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 137-143.
- MARIÑO PAZ, R. & X. VARELA BARREIRO (2005): «O uso dos signos gráficos <u>, <V> e <U> no Cancioneiro da Ajuda», en M. Brea (coord.): *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 309-374.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, C. (1904): *Cancioneiro de Ajuda*. Halle: Max Niemeyer, 2 vols.
- MONTEAGUDO, H. (2015a): «'Cuita grand' e cuidado' (A32) / 'Coita grand' e coydado' (B174). Estratigrafía da variación lingüística nos cancioneros trobadorescos», *Boletín da Real Academia Galega* 374, pp. 209-299.

- MONTEAGUDO, H. (2015b): «Variación scriptolingüística e estratigrafía comparada de A e B: Achegas à proto-tradición manuscrita dos cancioneiros galego-portugueses», *Diacrítica* 29,1, pp. 471-96.
- OLIVEIRA, A. RESENDE DE (1994): *Depois do Espectáculo Trovadoresco: a Estrutura dos Cancioneiros Peninsulares e as Recolhas dos Séculos XIII e XIV*. Lisboa: Edições Colibri.
- PEDRO, S. T. (2016): «Análise paleográfica das anotações marginais e finais no *Cancioneiro da Ajuda*», en M. A. Ramos & T. Amado (coords.): *À Volta do Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 23-59.
- PENAFIEL, A. B. (2016): *The Emergence of the Cantigas d'Amor. A Philological Investigation of Poets, Genres, Manuscripts and their Compilers*. Oxford: Tese de doutorado. Faculty of Medieval and Modern Languages, University of Oxford [iné dita]. Disponível para consulta na Bodleian Library, Oxford e na Biblioteca da Ajuda, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.
- PENAFIEL, A. B. (2018): «Cadernos irregulares: meias-folhas e sua contribuição para o estudo do *Cancioneiro da Ajuda*», en A. Zinato & P. Bellomi (eds.): *Poesía, poéticas y cultura literaria*. Pavia: Ibis, pp. 391-411.
- RAMOS, M. A. (1984): «A transcrição das fiindas no Cancioneiro da Ajuda», *Boletim de Filologia* 29, pp. 11-22.
- RAMOS, M. A. (1993): «L'importance des corrections marginales dans le Chansonnier d'Ajuda», en *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*. Tübingen, Basel: A. Francke Verlag, vol. 5, pp. 141-152.
- RAMOS, M. A. (1994): «O Cancioneiro da Ajuda: História do Manuscrito, Descrição e Problemas», en *Cancioneiro da Ajuda: Edição fac-similada. Apresentação, Estudos e Índices*. Lisboa: Edições Távola Redonda, pp. 27-47.
- RAMOS, M. A. (2005): «*Mise en texte* nos manuscritos da lírica galego-portuguesa», en R. Alemany & J. L. Martos & J. M. Manzanaro (eds.): *Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Alicante: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, vol. 3, pp. 1335-1353.
- RAMOS, M. A. (2008): *O Cancioneiro da Ajuda. Confecção e Escrita*. Lisboa: Faculdade de Letras, Departamento de Linguística Geral e Românica, Universidade de Lisboa [Tese de doutoramento inédita]. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/553/1/17066_o_o_cancioneiro_1.pdf> [acessado em 9 de agosto de 2018].

- RAMOS, M. A. (2009): «La genesi di un canzoniere: copisti e dinamica testuale», en F. Brugnolo & F. Gambino (eds.): *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. Padova: Unipress, pp. 473-492.
- RAMOS, M. A. (2010): «A intencionalidade e a concretização de um projecto medieval. Problemas editoriais do *Cancioneiro da Ajuda*», en M. Arbor Aldea & A. Fernández Guiadanes (eds.): *Estudios de edición crítica e lírica galego-portuguesa. Verba*, Anexo 67. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 69-102.
- RAMOS, M. A. (2011): «‘Sombras’ grafemáticas. Dimensão diacrónica na formação dos cancioneiros galego-portugueses», en L. Leonardi (ed.): *La tradizione della lirica nel medioevo romanzo: Problemi di filologia formale*. Firenze: Edizioni del Galuzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, pp. 333-361.
- RAMOS, M. A. (2016): «Tradição textual do *Cancioneiro da Ajuda*», en M. A. Ramos & T. Amado (eds.): *À Volta do Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 151-182.
- RODRÍGUEZ GUERRA, A. & X. VARELA BARREIRO (2007): «As grafías no *Cancioneiro da Ajuda*», en A. I. Boullón Agrelo (ed.): *Na nosa lyngoage galega*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, Instituto da Lingua Galega, pp. 473-556.
- RON, X. (2004): «O silencio e as marxes do *Cancioneiro da Ajuda*», en M. Brea (coord.): *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 641-666.
- STEGAGNO PICCHIO, L. (1968): *Martin Moya. Le Poesie*. Roma: Edizioni dell’Ateneo.
- TAVANI, G. (1963): «Un caso di duplice tradizione nella lirica galego-portoghese (A 282 e B 1219 / V 824)», *Cultura Neolatina* 23, pp. 205-214.
- TAVANI, G. (1967): «La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese», *Cultura Neolatina* 27, pp. 41-94.
- TAVANI, G. (1968): “La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese”, en *XI Congreso Internacional de Filología Románicas*. Madrid: *Revista de Filología Española*, vol. 2, pp. 1003-1016.
- TAVANI, G. (1969): «La tradizione manoscritta», en *Poesia del Duecento nella penisola iberica: Problemi della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell’Ateneo, pp. 77-179.
- TAVANI, G. (1979): «A proposito della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese», *Medioevo Romanzo* 6, pp. 372-418.

- TAVANI, G. (1999): «Ancora sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)», *Rassegna Iberistica* 65, pp. 3-12.
- TAVANI, G. (2000): «Eterotopie ed eteronomie nella lettura dei canzonieri galego-portoghesi», *Estudis Romànics* 22, pp. 139-153.
- TAVANI, G. (2013): «Alla ricerca del canzoniere del Conte. Prima tappa: le cantigas d'amor», en R. Álvarez & A. M. Martins & H. Monteagudo & M. A. Ramos (eds.): *Ao sabor do texto. Estudos dedicados a Ivo Castro*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 529-44.