

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras



O cancionero de Airas Engeitado, trovador

Andreia Margarida Martins Querido

Dissertação de Mestrado em Crítica Textual

Lírica Galego-Portuguesa

Orientadora: Prof.^a Doutora Ângela Correia

Lisboa

2015

Andreia Margarida Martins Querido

O cancionero de Airas Engeitado, trovador

Dissertação apresentada à Faculdade de
Letras da Universidade de Lisboa para
obtenção do título de Mestre em
Crítica Textual

Área de concentração:

Filologia e Lírica galego-portuguesa

Orientadora:

Prof.^a Dra. Ângela Correia

Lisboa

2015

Resumo

As cantigas da lírica galego-portuguesa são obras de um conjunto diversificado de autores e constituem-se como um rico património literário e cultural da Idade Média, produzido entre os séculos XII e XIV. Ao longo dos tempos, o seu interesse tem conduzido ao estudo de aspetos da transmissão dos textos, da biografia dos trovadores e das influências recebidas de territórios além peninsulares, bem como tem levado à concretização de diversas edições críticas.

A presente tese tem como objetivo a edição crítica das cantigas de um dos trovadores da lírica galego-portuguesa, Airas Engeitado. Este autor foi editado pela última vez em 1932, por José Joaquim Nunes, juntamente com as cantigas de amor que Carolina Michaëlis considerou excluídas do cancionero da Ajuda. Esta edição não foi, até à data e que seja do nosso conhecimento, revista por nenhum editor. A edição de Nunes, sobre a qual o próprio Nunes manifestou dúvidas, apresenta os textos de Engeitado bastante deturpados, pelo que se procede aqui a uma nova edição crítica, com critérios de edição mais exigentes que os de Nunes na edição referida e normas de transcrição diferentes. Procede-se também ao enquadramento e explicação de uma lírica de autor com características que podemos considerar singulares, no contexto da lírica galego-portuguesa.

As quatro cantigas de amor que considero da autoria de Airas Engeitado chegaram até nós pelo Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B), pelo Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (V) e foram mencionadas na *Tavola Colocciana*, índice de B. Além do estabelecimento crítico das cantigas de Airas Engeitado, fazem-se diversos apontamentos sobre questões paleográficas, notas que abordam as divergências existentes entre as minhas leituras dos testemunhos e as leituras do editor anterior, bem como notas que remetem para peculiaridades lexicais, sintáticas ou dos esquemas de versificação das cantigas.

Em breve capítulo, resume-se o pouco que se sabe sobre a biografia de Airas Engeitado e faz-se o enquadramento das cantigas editadas na tradição manuscrita. Questão de extrema relevância é a da dupla atribuição da cantiga **A gran direito lazerei**, que equaciono e discuto também no capítulo sobre a tradição manuscrita. É nesta

reflexão que fundamenta a minha decisão de incluir a cantiga na presente edição, apesar de ela ter sido, até à data, unanimemente atribuída a Afonso Eanes do Coton.

Palavras-chave: Airas Engeitado, lírica galego-portuguesa, Crítica Textual, edição crítica

Abstract

The songs of the Galician-Portuguese lyric were written by a diverse group of authors and constitute a rich literary and cultural heritage of the Middle Ages, between the twelfth and fourteenth centuries. Over time, its interest has expanded the study of aspects of text transmission, the biography of the Galician-Portuguese troubadours, the influences beyond the Iberian Peninsula, and in some cases, lead to the production of some critical editions.

This thesis aims to do a critical edition of the songs of a Galician-Portuguese troubadour, named Airas Engeitado. Airas Engeitado was edited for the last time in 1932 by José Joaquim Nunes, haven't since then appeared in other critical editions. This work focus this troubadour in order to understand more about him and his poetry .

This critical edition is composed of its four love songs that have reached us through the National Library Songbook (B), the Vatican Library Songbook (V) and are mentioned in the *Tavola Colocciana*, which is an index of B. Besides the critical edition of the songs of Airas Engeitado with negative critical apparatus, it was also analysed paleographic issues, differences between my interpretation of compilations and interpretation from previous critic editors, as well as notes referring to peculiarities of lexical, syntactics or versification schemes. All the criteria for editing and graphic options are presented. In addition to the critical edition, it was developed a chapter on the biography of Airas Engeitado and another on the manuscript tradition, in order to see which place does this troubadour occupies in the compilations. In the manuscript tradition chapter, it was also of extreme relevance to analyse the attribution of the song **A gran direito lazerei**, since so far it has been assigned to another troubadour, Afonso Eanes do Coton.

Keywords: Airas Engeitado, Galician-Portuguese lyric, Textual Criticism, Critical Edition

Agradecimentos

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

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

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

Índice

Introdução	11
Opções gráficas e de referência	13
Parte I - O trovador e os testemunhos	15
A tradição manuscrita das cantigas de Airas Engeitado	17
O problema de atribuição da cantiga A gran direito lazerei	20
Biografia	27
Parte II - Edição Crítica	31
Critérios de edição	33
Normas de transcrição	35
Estudo dos textos	37
I. A gran direito lazerei	39
II. A ren que mi a mi mais valer	47
III. Tan grave dia vos eu vi	63
IV. Nunca tan gran coita sofrí	73
Conclusão	85
Bibliografia	91

Introdução

O meu primeiro contacto com a lírica galego-portuguesa deu-se há pouco tempo. Começou, já em contexto de mestrado, com a perceção da constituição da tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa, com o entendimento do *stemma codicum* desta tradição e desaguou na edição paleográfica e crítica de algumas cantigas trovadorescas. Sem demoras, percebi que havia imensa matéria que eu queria aprender sobre esta área e surgiu a vontade de trabalhar sobre a lírica galego-portuguesa nesta tese que aqui se apresenta.

O principal objetivo foi sempre o de fazer uma edição crítica de algumas cantigas, para poder, a partir dela, infiltrar-me no mundo da lírica trovadoresca e perceber que questões de interesse iriam surgindo. Sempre houve o desejo de editar um trovador completo, ao invés de me focar num tipo de cantigas, numa temática, ou de reunir trovadores de cantigas singulares. Assim sendo, procurei trovadores com um número de cantigas que permitisse uma edição completa, no tempo estipulado para realização de uma tese de mestrado, devendo tais cantigas mostrarem também a capacidade para me cativarem. Além do mais, era importante que fossem trovadores que necessitassem de um estudo aprofundado, ou por nunca o terem tido ou por os estudos existentes já não satisfazerem as necessidades dos seus leitores. Dadas estas condições, surgiu o primeiro conjunto a ponderar: o das cantigas de Airas Engeitado e o das cantigas de Nuno Rodrigues de Candarei. Ambos os trovadores tinham apenas cantigas de amor num número similar: a Airas Engeitado eram atribuídas três cantigas e havia o problema da atribuição de uma quarta; por sua vez, a Candarei eram atribuídas duas cantigas e havia ainda o problema da atribuição de outras duas. Mas Nuno Rodrigues de Candarei tinha sido estudado por um estudante da Corunha, em 1996, ao passo que das cantigas de Airas Engeitado havia apenas uma edição crítica, de 1932. Assim sendo, resolvi começar por trabalhar o *corpus* lírico das cantigas de Engeitado.

Na fase inicial, foi feita a transcrição paleográfica das três cantigas de Airas Engeitado, por se considerar que este exercício estimula o raciocínio crítico concreto e desperta para os pormenores codicológicos e paleográficos. Após esta transcrição, iniciou-se a fixação dos textos e constituiu-se o respetivo aparato. Em paralelo, foi-se estudando

cada cantiga do ponto de vista linguístico e paleográfico, o que ajudou ao estabelecimento das mesmas. Em cada caso, foi ponderada a leitura de J. J. Nunes e explicadas as divergências. Paralelamente, elaborou-se o capítulo da tradição manuscrita das cantigas de Airas Engeitado e a biografia do trovador.

Da lista de objetivos fazia também parte a elaboração de um glossário e a tomada de decisão crítica sobre a cantiga com dupla atribuição (**A gran direito lazerei**), entregue tendencialmente a Afonso Eanes do Coton, até à data. Começou-se por esta última questão, uma vez que dela dependia a delimitação do *corpus* de trabalho. Procedeu-se assim a uma análise sistemática dos factos codicológicos e paleográficos que envolvem a cantiga e a uma recolha de interpretações feitas por diversos estudiosos sobre os mesmos factos, na literatura acerca do assunto. É no capítulo sobre a tradição manuscrita que se apresenta o resultado da investigação feita sobre o problema de atribuição da cantiga **A gran direito lazerei**. É nele também que fica fundamentada a minha decisão de incluir a cantiga no conjunto das cantigas da autoria de Airas Engeitado. A edição crítica da cantiga **A gran direito lazerei** foi então acrescentada à das anteriores, seguindo os mesmos moldes. Neste caso, além de se considerarem as leituras de J. J. Nunes, de 1932, atendeu-se também à edição de S. Gaspar, a editora crítica de Afonso Eanes do Coton, de 1995, que, embora manifestando dúvidas, incluiu a cantiga no *corpus* de Afonso Eanes do Coton.

Dadas as inesperadas exigências de atenção e estudo impostas pela poética de Airas Engeitado, prescindi de acrescentar a esta edição crítica o glossário inicialmente previsto. A par da edição crítica das cantigas de Airas Engeitado, no entanto, encontra-se o levantamento dos aspetos paleográficos, dos aspetos sintáticos, do siglar vocabulário utilizado e dos peculiares esquemas de versificação.

Esta edição crítica aproxima os leitores do texto efetivamente criado pelo autor, ao mesmo tempo que oferece informação indispensável para um melhor entendimento das características poéticas de Airas Engeitado e, conseqüentemente, um melhor entendimento da lírica galego-portuguesa como lugar de tradição, influência e singularidade.

Opções gráficas e de referência¹

I - Usa-se o itálico para distinguir palavras em língua estrangeira, quando não integradas em citações, e títulos (abreviados ou não) de livros e de periódicos.

II - As aspas sobre a linha (« ») usam-se para distinguir todas as citações e paráfrases (quando inseridas em texto). Enquadram também os títulos (abreviados ou não) de artigos.

III - Todos os sublinhados são da minha responsabilidade (salvo indicação em contrário) e destinam-se a destacar palavras ou conjuntos de palavras.

IV - O negrito foi usado para destacar os *incipit* das cantigas galego-portuguesas e a escrita de esquemas rimáticos.

V - Salvo indicação em contrário, as cantigas da lírica galego-portuguesa (incluindo os *incipit*) citam-se a partir de *Lírica Profana...* (coord. de Mercedes Brea), recolha onde os textos se transcreveram a partir da edição que «en cada caso, foi considerada máis digna de confianza» (p. 13). Excetuam-se, naturalmente, as cantigas editadas no presente trabalho.

VI - Sempre que se julgar suficiente uma referência mais abreviada das cantigas galego-portuguesas usa-se a numeração (de autor e *incipit*, por ex.: 25,111) do «Indice bibliografico dei poeti e dei testi anonimi» (Tavani, *Repertorio...*, pp. 375-518), de acordo com a qual foram ordenados os textos na recolha usada para a citação (*Lírica Profana...*). A identificação e localização do texto correspondente ver-se-á assim facilitada.

¹ Usei as regras gráficas e de referência usadas em Á. Correia, *As cantigas...* (pp. 13-16), que aqui reproduzi com as necessárias adaptações.

VII - Os autores de textos literários referem-se sempre através do nome completo (ex.: Fernam Garcia Esgaravunha) cuja grafia, no caso dos autores da lírica galego-portuguesa, foi simplificada e uniformizada.

VIII - Os nomes dos autores de estudos referem-se com uma inicial (correspondente ao nome próprio ou a um dos apelidos por que são mais conhecidos) e pelo último apelido ou por aquele que mais facilmente os identifica (ex.^S: R. Oliveira; C. Michaëlis; E. Gonçalves).

IX - Nas referências bibliográficas abreviadas usa-se o apelido do autor (pelo qual foi incluído na Bibliografia, organizada por ordem alfabética dos autores), a primeira ou primeiras palavras do título, seguida(s) de reticências, e o número de página ou páginas. Os nomes dos autores espanhóis referem-se pelos dois últimos apelidos, sempre que usem mais de um.

X - No caso das edições de textos literários ou de documentos históricos muitas vezes referidos, o título das mesmas foi reduzido a apenas uma palavra ou sigla, número do volume (numeração romana) e número da página ou páginas (não precedido pela abreviatura «p.»). Dispensaram-se igualmente as usuais vírgulas (Ex.: *Demanda 23*; CGE IV 245).

XI - Na referência a dicionários, glossários, vocabulários, etc., prescindiu-se da indicação da página sempre que a organização alfabética dos verbetes torne dispensável esta indicação (ex.: Lapa, *Vocabulário*). Os verbetes do *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, organizado e coordenado por Giuseppe Tavani e Giulia Lanciani, indicam-se juntando ao nome do respectivo autor a sigla *DLMGP* e a indicação das páginas.

Parte I - O trovador e os testemunhos

A tradição manuscrita das cantigas de Airas Engeitado

As cantigas de Airas Engeitado, todas de amor, chegaram até nós em dois grandes cancioneiros de poesia trovadoresca galego-portuguesa: o Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B) e o Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (V). São ainda listadas no índice de B, *La Tavola Colocciana*. A atribuição das cantigas ao trovador não é feita de forma unânime: três são-lhe atribuídas nos três testemunhos; enquanto uma quarta cantiga lhe é atribuída só em V, sendo, em B, atribuída a Afonso Eanes de Coton.

O Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B), também conhecido como Colocci-Brancuti está guardado com a cota COD. 10991, na Biblioteca Nacional de Portugal. Possui atualmente 355 fólios com um total de 1560 cantigas dos três grandes géneros da lírica galego-portuguesa: cantigas de amor, cantigas de amigo e cantigas de escárnio e maldizer. É, dos três cancioneiros que chegaram até nós, o único que contém a incompleta *Arte de Trovar*. Foi mandado copiar tardiamente por Colocci *alla pecia*, em Itália, provavelmente na Cúria, entre 1525 e 1526. Nele distinguem-se mãos de seis copistas com letra itálica chanceleresca, maioritariamente, e com letra gótica bastarda e cursiva, bem como a mão de Colocci na numeração de composições e nas anotações marginais de várias ordens ao longo de todo o códice e marcação de rubricas atributivas.² O sistema atributivo de B consiste na escrita de uma rubrica atributiva, antes da primeira cantiga de cada autor. Desta forma, sabemos que todas as cantigas que se encontram entre duas rubricas são atribuídas por este cancioneiro ao autor referido na primeira rubrica. Sabemos que Colocci instruiu os seus copistas para que não copiassem as rubricas atributivas do antecedente, uma vez que destinara a si próprio esta tarefa³. Nem sempre se viu obedecido, mas na maior parte do cancioneiro é a letra de Colocci que encontramos nas rubricas. Neste cancioneiro são atribuídas a Airas Engeitado, entre os fólios 210rA e 211rA, copiadas pela mão do copista Be⁴, as seguintes cantigas:

- ❖ 972 **A ren que mi a mi mais valer** no fl.210rB,210vA;
- ❖ 973 **Tan grave dia vos eu vi** no fl.210vAB;

² Estas e outras informações em Ferrari, «Formazione...»; Tavani, *Trovadores e Jograis...*, p.83; DLMGP, pp. 119-123. Deste Cancioneiro existe uma edição facsimilada (Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cód. 10 991...), uma edição paleográfica parcial (Molteni, *Il Canzoniere...*) e uma edição semicrítica (Machado, Cancioneiro da Biblioteca Nacional...)

³ Gonçalves, «O sistema...», p.981

⁴ Ferrari, «Formazione...», Tavola delle mani

❖ 974 **Nunca tan gran coita sofri** no fl.210vB,211rA.

A. Ferrari nota na *Tavola delle mani* que, no cancionero B, no caderno onde estão presentes as cantigas de Airas Engeitado faltam dois fólhos. Eis o esquema simplificado do caderno:

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

Quadro I - Esquema simplificado do caderno das cantigas de Airas Engeitado

Os fólhos que a estudiosa marcou como **a** e **b** foram rasgados e deles restam dois pedaços⁵. O fólho **b** é homólogo do fólho onde se encontram as cantigas de Afonso Eanes do Coton e a cantiga espúria **A quantos sabem trobar**, o fólho **a** é homólogo do fólho 210, onde começam as cantigas de Airas Engeitado. A. Ferrari assinala o espaço em branco entre o fólho 209 e 210, que descrevi anteriormente.

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

Este testemunho, onde o sistema atributivo é igual ao de B, foi transcrito por um único copista da Cúria, em letra cursiva humanística. O copista numerou-o e transcreveu as rubricas atributivas até ao fólho 32, sendo Colocci que, daí para a frente, realiza este trabalho. É um cancionero com numerosas lacunas: uma lacuna inicial de 391 cantigas,

⁵ Ferrari, «Formazione...», p.125

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

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

- ❖ 558 **A gran direito lazerei** no fl.88vA;
- ❖ 559 **A ren que mi a mi mais valer** no fl.88vAB;
- ❖ 560 **Tan grave dia vos eu vi** no fl.88vB,89rA;
- ❖ 561 **Nunca tan gran coita sofri** no fl.89rAB.

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

Na *Tavola Colocciana*, são atribuídas a Airas Engeitado, como se verifica no fólho 303v de C, as cantigas 972 a 974⁸, portanto, como se esperaria, as mesmas três cantigas que lhe são atribuídas no Cancioneiro B.

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

⁷ Estas e outras informações em Gonçalves, «La Tavola...»; Tavani, *Trovadores e Jograis...*, p.84; DLMGP, pp. 615-618. Da *Tavola Colocciana* existe uma edição paleográfica (Monaci, *Il Canzoniere...*, pp. XIX-XXIV) e uma edição crítica acompanhada de edição facsimilada (Gonçalves, «La Tavola...»)

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

O problema de atribuição da cantiga *A gran direito lazerei*

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

A situação em B e V é a seguinte:

Cancioneiro B	Cancioneiro V
Fól. 209rB	Fól. 88rA
Affonsse anes 968 As mhas... Fól. 209vA Esta Tenzon fezerõ pº da pôte e Aº aãs do coton 969 Pero da Ponte... 970 A q̃ntos... [desta cantiga só resta o <i>incipit</i> escrito pela mão de Colocci, tendo o copista deixado um espaço vago que vai até meio da primeira coluna do fólio seguinte] 971 A gram dereyto... Fól. 210rB Ayras Engeytado 972 A rem... 973 Tan graue.. 974 Nunca tan... Fól. 211rA Rod'gue anes Daluares 975Ay amiga... Fernam padrom 976 Se u9...	Affonsseanes do Coton [555] As mhas... Pero da ponte et Affonneanes fezeron esta Tenzon [556] Pero da Ponte... [557]A quantos... [desta cantiga restam quatro versos e um espaço vago correspondente a cinco linhas] Fól. 88vA Ayras Engeytado [558] O gram dereyto... [559] A rem... [560] Tan graue... Fól. 89rA [561] Nunca tam... Rod'gue Anes daluares [562]Ay amiga... Fernam padrom [563] Seu9...

Quadro II - Esquema da distribuição das cantigas nos testemunha B e V

Acrescente-se apenas que o *incipit* escrito, em B, ao lado do número B970, na coluna B do fól. 209v pertence a uma cantiga tardia, alheia ao *corpus* da lírica galego-portuguesa. As restantes linhas desta coluna ficaram por preencher e o espaço continua em branco no fólio seguinte, 210r, onde a coluna A só começa a ser preenchida a meio, com a cantiga **A gran direito lazerei**, sob o número 971. Na coluna B do fólio 210r, encontra-se o último verso da cantiga **A gran direito lazerei** e, em seguida, pela mão de

Colocci, a rubrica atributiva a Airas Engeitado, colocada entre o fim de cantiga **A gran direito lazerei** e o início da cantiga seguinte, **A rem que a mi mais valer**. No fólio 210v estão as cantigas **Tan grave dia vos eu vi** e **Nunca tan gran coita sofrí**, terminando esta última já no fólio 211vA, onde se seguem os cantares de Rodrigu'Eanes d'Alvares.

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

Relativamente a esta sequência, é importante esclarecer que:

I - As cantigas de amigo e de escárnio de Afonso Eanes do Coton encontram-se colocadas nas secções respetivas. As de escárnio, no entanto, estão separadas em três grupos: dois colocados na secção de escárnio, a que se deve acrescentar a cantiga de escárnio colocada na secção das cantigas de amigo, precisamente antes das cantigas de Airas Engeitado.

II - Não há nenhuma outra cantiga de amor atribuída a Afonso Eanes de Coton⁹, embora Resende de Oliveira considere a possibilidade de identificação do Anónimo 4 (de que se conserva uma cantiga no Cancioneiro da Ajuda) com Afonso Eanes do Coton¹⁰.

III - A tenção entre Afonso Eanes do Coton e Pero da Ponte segue a regra geral de colocação junto das cantigas do primeiro interveniente (Afonso Eanes do Coton). Elsa Gonçalves aponta para a organização planificada das tenções nos cancioneiros, levantando a hipótese de as suas localizações não serem aleatórias. Das 33 tenções identificadas nos testemunhos, a estudiosa realça que «Le placement des tensons en rapport matériel avec les textes du poète qui entame le dialogue est, en tout cas, la norme

⁹ R. Oliveira, em *Depois...* (pp. 295-296), considera a existência de uma cantiga de amor, **As mias jornadas vedes quaes son**, cantiga esta que está presente na zona das cantigas de amigo dos cancioneiros B e V, antes da tenção entre Afonso Eanes do Coton e Pero da Ponte. Contudo Nunes não a edita nas suas cantigas de amor, Mercedes Brea considera-a um escárnio de amor, Tavani considera-a uma cantiga de amor jocosa e Gaspar não a toma como uma cantiga de escárnio de Coton.

¹⁰ Oliveira, *Depois...*, pp.60-63

générale»¹¹, sendo que a sua maioria parece situar-se após um grupo de cantigas do primeiro interlocutor.

IV - A cantiga B971 / V[558] não é trovadoresca. R. Oliveira considera a existência de uma terceira intervenção nos cancioneiros, da qual se começou a tomar consciência devido aos estudos da crítica italiana. Nesta terceira intervenção nos cancioneiros, houve uma nova incorporação de autores cujas composições já não pertenciam à lírica galego-portuguesa dos séculos XII e XIV. Estas incorporações tardias, do século XV, terão sido inseridas num testemunho anterior a B e V. Uma vez que quase todos estes autores das incorporações tardias detêm apenas uma composição nos cancioneiros quincentistas é «defensável uma incorporação em simultâneo, por um mesmo copista, aproveitando pequenos espaços em branco existentes no cancioneiro.»¹². É Lanciani¹³ quem apresenta uma lista destas composições tardias presentes nos dois cancioneiros (B e V), na qual D'Heur em *Recherches...* «propôs a integração [...] de um fragmento atribuído até então a Afonso Anes do Coton»¹⁴: a composição **A quantos sabem trobar quero**. Oliveira acrescenta ainda que «Algumas destas composições estão ausentes de B. O copista deste cancioneiro, vendo que elas - porque escritas em letra diferente das restantes composições - tinham sido acrescentadas ao exemplar que utilizava avançou para a cópia da composição seguinte, deixando, no lugar que lhes correspondia em B, algum espaço em branco. Cf Ferrari, 1979, 71-73»¹⁵. De facto, no cancioneiro B há, tal como já mencionei, um espaço em branco, que começa na parte inferior da coluna B do fólio 209v, depois da tenção de Afonso Eanes do Coton, e termina na parte inferior da coluna A do fólio 210r, onde começa a cantiga **A gran direito lazerei**. No início deste espaço em branco, Colocci escreveu «970» e «A q̃ntos sabem trobar», a cantiga espúria presente no antecedente deste testemunho, pertencente a um autor tardio.

É também a estudiosa Anna Ferrari¹⁶, para quem R. Oliveira remete, a propósito dos espaços em branco existentes no cancioneiro B (em memória das cantigas do século

¹¹ Gonçalves, «Sur la lyrique...», p. 462

¹² Oliveira, *Depois...*, p.39

¹³ «A Propósito...», p.158

¹⁴ Oliveira, *Depois...*, p.38

¹⁵ Oliveira, *Depois...*, p.38

¹⁶ «Formazione...» pp.71-73

XV que estavam no seu antecedente), que sistematiza os casos em que Colocci notou existirem, no antecedente de B e V, textos não pertencentes à lírica galego-portuguesa dos séculos XII e XIV, sendo, ao invés, composições mais recentes. Colocci assinalou-os no fólho 303r, um fólho de apontamentos onde se encontra o controlo geral do códice após a sua cópia ter terminado, indicando «lettera nova fa scriver», cujo significado («escrita moderna») é corrente na época humanista. Entre estes casos, não consta o da composição **A ãntos sabem trobar**. No que diz respeito a esta composição, talvez Colocci não tivesse tomado registo desta nota no fólho 303 por a ter assinalado no próprio fólho em que esta está em falta.

Estas cantigas de Afonso Eanes do Coton e de Airas Engeitado estão colocadas na zona das cantigas de amigo dos cancioneiros quinhentistas, logo a seguir à sequência de clérigos identificada por Resende de Oliveira como resultado de uma cópia de um livro de cantigas de clérigos. O que corresponde a dizer que foram acrescentadas à grande compilação já tardiamente. Resende de Oliveira¹⁷ atribui a Afonso Eanes do Coton, sob o número 150, uma cantiga de amor e uma cantiga de escárnio (Oliveira considera na coluna «escárnio», para fins de contagem, a tenção e o sirventês moral, literário e político); atribui a um autor anónimo uma composição dos finais do século XIV e do século XV, sob o número 151, e atribui, em seguida, sob o número 152, mais uma cantiga de amor a Afonso Eanes do Coton (sendo esta a cantiga **A gran direito lazerei**). Por fim, sob o número 153, atribui três cantigas de amor a Airas Engeitado.

Quando levados a tomar posição sobre este caso de divergência atributiva, os estudiosos foram quase sempre unânimes a atribuir a cantiga **A gran direito lazerei** a Afonso Eanes de Coton¹⁸. Excetua-se J. J. Nunes (Nunes, *Amor*, pp.387-388) que a atribuiu a Engeitado, sem indicar nenhuma razão, nem dar conta sequer da divergência, pelo que é possível que não se tenha dela apercebido. D'Heur (D'Heur, «Nomenclature...», p.76) terá sido o primeiro a tomar posição sobre esta questão, mas toda a crítica subsequente tendeu a concordar com ele, apesar da argumentação débil.

¹⁷ Oliveira, *Depois...*, p.295-296

¹⁸ Graça Videira Lopes, julgando a cantiga 18, 33, de Afonso X, um escárnio em que este acusa Pero da Ponte de ter roubado cantigas a Afonso Eanes do Coton, considera que este alude à cantiga aqui em questão. Os indícios de tal alusão (duas ocorrências do verbo «lazerar» não parecem, contudo, inquestionáveis.

Defendeu o estudioso belga que a cantiga deveria ser atribuída a Coton, porque a rubrica em V se estendia da coluna A para a B: «En fait, dans le ms. V, le nom du troubadour figure au-dessus des deux colonnes, et vaut moins pour lá pièce n.º 973 que pour la 974.»¹⁹ Tavani²⁰ tende a concordar com esta posição, assim como Resende de Oliveira, que remete para a argumentação de D'Heur.

Também na *Lírica Profana...* se resolve a dupla atribuição entregando a cantiga a Afonso Eanes do Coton, com base na mesma argumentação, ou seja, tanto devido ao facto de em B e C ela estar claramente atribuída a este trovador, como «polo estado algo ambiguo da rúbrica de V, que se estira riba da columna d do fol. 88»²¹.

Por último, S. Gaspar, editora de Afonso Eanes do Coton, mostra-se pouco convencida da atribuição a Coton, chamando pela primeira vez a atenção para a semelhança interna entre esta cantiga e outra de Airas Engeitado. Resolve-se, porém pela inclusão, justificando: «Na dúvida, dictaminouse atribuíla a Coton, pois así o indicaban os vellos índices de trovadores: na *Tavola Colocciana* (un índice de autores realizado na casa do humanista Angelo Colocci, no século XVI) así se afirma, a pesar do parecido desta con outra do mesmo Airas Engeitado.»²². A editora não identifica a cantiga que considera semelhante a esta, nem indica as afinidades entre as duas. Poderia ser **Nunca tan gran coita sofri**, cantiga que tem com a cantiga de dupla atribuição uma afinidade temática: o sujeito afastou-se por opção da mulher amada e sofre por isso.

Apesar da posição assumida pela maioria dos estudiosos, partilho as dúvidas de Gaspar, por haver um conjunto de dados objetivos que apontam no sentido contrário, ou seja, a favor da atribuição da cantiga **A gran direito lazerei** a Airas Engeitado. Voltemos a eles.

I - O espaço em branco aproveitado (já no antecedente de B e V, dada a letra diferente) para cópia de um texto tardio poderia estar a marcar a separação entre

¹⁹ D'Heur, «Nomenclature...», p.38

²⁰ *Repertorio...*, p.102

²¹ coord. Mercedes Brea, p.15

²² Gaspar, *Libro dos Cantares...*, p.63

autores ou ser desta consequência (espaço deixado antes de mudança de página para iniciar as cantigas de um autor).

II - A colocação da tenção na sequência de uma cantiga de escárnio do primeiro interveniente parece marcar o fim do conjunto de cantigas de um autor, neste caso, Afonso Eanes de Coton.

Elsa Gonçalves considera que «Une position qui paraît également répondre à un projet organisatif du compilateur est celle de sept tensons qui apparaissent chacune à la fin d'un cycle de *cantigas* appartenant au premier interlocuteur.»²³. Tal como estas tenções, referidas por Elsa Gonçalves, a tenção entre Afonso Eanes do Coton e Pero da Ponte foi colocada a seguir a uma cantiga de escárnio e maldizer do primeiro interlocutor e era, no antecedente, seguida de um espaço vazio, posteriormente aproveitado para a escrita de um texto espúrio (cf. Quadro II). Só depois se segue a cantiga de atribuição divergente, **A gran direito lazerei**. É assim plausível que, neste lugar dos testemunhos, também a tenção entre Afonso Eanes do Coton e Pero da Ponte tenha sido colocada após a cantiga de escárnio do primeiro interlocutor.

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

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

V - A escrita da rubrica indicando a autoria de Airas Engeitado, em V, que D'Heur considerou estender-se excessivamente da coluna A para a coluna B, não é singular,

²³ Gonçalves, «Sur la lyrique...», p. 462

nem pode ler-se como o faz D'Heur. Vejam-se as rubricas que indicam a autoria de Joam Soares Coelho, no fólio 44r; de Afonso Eanes do Coton, no fólio 66; de Sancho Sanches, no fólio 83v; de Pedro Amigo de Sevilha, nos fólios 109v e 128r; e de Martim Codax, no fólio 139v.

VI - Esta seria a única cantiga de amor atribuída a Coton, e estaria colocada fora da secção respetiva (ao contrário da maior parte das cantigas dos restantes géneros, do mesmo autor), o que, não sendo impossível, ajuda a fragilizar a atribuição a Coton.

Voltando às dúvidas manifestadas por Silvia Gaspar, impõe-se também uma análise mais interna desta cantiga, na busca de afinidades com qualquer um dos conjuntos a que poderá pertencer: as cantigas de Airas Engeitado e as de Coton. Como já referido, a Coton não estão atribuídas mais cantigas de amor, o que dificulta a comparação. Mesmo assim, podemos sublinhar alguns factos.

As cantigas de Airas Engeitado tendem a distinguir-se do ponto de vista da versificação por algumas particularidades, como é o caso do esquema métrico-rimático da cantiga 12,2 (8a 8b 8b 8a 6c 8a 6'c 7'd); também o caso da *fiinda* da cantiga 12,4, onde o trovador recupera a rima dos primeiros versos das estrofes anteriores, ao invés de recuperar a rima dos últimos versos das estrofes anteriores, como é habitual fazer-se; e o da cantiga 12,3, que se trata de uma ateúda, mas sem a tradicional repetição no primeiro verso de cada estrofe, o que torna o exercício bastante mais exigente. Já Afonso Eanes do Coton tende a usar esquemas métrico-rimáticos bastante comuns, como pode verificar-se no *Repertório Métrico* de Tavani. Ora, esta cantiga apresenta um esquema rimático (8a 8b 8a 8b 8B 13B) apenas partilhado com três outras cantigas, respetivamente de João Garcia de Guilhade, Fernão Rodriguez de Calheiros e Lopo Lias. Não se pode deixar de notar, por outro lado, a peculiaridade de o metro dos versos de *refran* ser bastante diferente: o primeiro tem oito sílabas e o segundo 13 sílabas, procedimento incomum nesta lírica.

S. Gaspar menciona que esta cantiga de amor «tampouco se adapta á norma xeral deste xénero»²⁴, pois é uma cantiga onde o trovador lamenta ter abandonado o seu amor, não se mostrando, portanto, continuamente disposto a servir a mulher amada. Esta atitude é pouco comum no ambiente cortês. S. Gaspar nota que esta cantiga tem alguma influência provençal, devido ao uso do provençalismo «pastor» e, como já referi, que se parece com uma outra cantiga de Airas Engeitado, embora não a identifique.

Por fim, no que toca à peculiaridade desta cantiga, do ponto de vista do vocabulário e do ponto de vista métrico-rimático, mais uma vez assemelha-se mais às cantigas de Airas Engeitado do que às de Coton. Esta cantiga tem, como já referi, um esquema rimático incomum e um esquema métrico único na lírica galego-portuguesa. A versificação das restantes cantigas de Engeitado tende a distinguir-se da prática mais comum de versificação na lírica galego-portuguesa e, por sua vez, a versificação de Coton tende a aproximar-se dos esquemas de versificação comuns nesta lírica.

Quanto ao conteúdo, esta cantiga inclui o vocábulo «pastor», de ascendência provençal; assim como na cantiga **A ren que mi a mi mais valer** encontramos alguns elementos mais comuns na lírica provençal do que na galego-portuguesa, como a referência ao marido possessivo e ciumento da *senhor*. A temática desta cantiga assemelha-se por outro lado à de uma outra cantiga de Airas Engeitado, **Nunca tan gran coita sofri**: em ambas as cantigas, é retratado o sofrimento devido à distância da *senhor*, pela qual o trovador se responsabiliza.

Biografia

As cantigas do autor estão transcritas na secção das cantigas de amigo dos cancioneiros quinhentistas²⁵. A informação sobre a vida de Airas Engeitado é, até ao momento, escassa. Não se conseguiu situar, com certeza, o trovador cronológica e geograficamente, nem perceber quais os seus contextos social e familiar.

²⁴ Gaspar, *Libro dos Cantares*, p.37

²⁵ Oliveira, «Livro...», p.706

No que diz respeito à sua origem, Resende de Oliveira nomeia-o na lista de trovadores portugueses, salvaguardando que a sua inclusão «é mais feita pela negativa, isto é, pelo facto de nada o ligar aos grupos ou autores que serão analisados posteriormente»²⁶, como o grupo de trovadores galegos identificados pela sua colocação organizada nos cancioneiros ou autores com cantigas de amor no Cancioneiro da Ajuda. R. de Oliveira aponta para a sua associação a um trovador português, Rodrigu'Eanes d'Alvares, devido ao facto de a compilação espacial das suas composições ser espacialmente próxima, isto é, Airas Engeitado é seguido de Rodrigu'Eanes d'Alvares, em B e V, salvaguardando que esta ligação «não indica necessariamente estarmos perante um autor português, embora este elemento, associado ao facto de dele se conhecerem apenas cantigas de amor, possa apontar nesse sentido»²⁷.

Devido a esta associação a Rodrigu'Eanes d'Alvares, R. Oliveira aponta para que se possa pensar que Airas é um contemporâneo deste, ou até mais recente, isto é, de finais do século XIII ou do início do século XIV. Por sua vez, Tavani, apoiando-se em questões temáticas e estilísticas, situa-o no terceiro quartel do século XIII: «(...)e la loro assegnazione alla metà o al terzo quarto del Duecento viene fatta su basi che, allo stato attuale degli studi, non possono non essere considerate fragilissime, e cioè su elementi tematici e stilistici - spesso contraddittori - presenti nelle loro poesie, e sulla posizione che quete occupano nei canzonieri.»²⁸. Concomitantemente, Resende de Oliveira, devido à ausência deste trovador do Cancioneiro da Ajuda, aponta para a sua inclusão tardia nas compilações coletivas, «certamente já na primeira metade do século XIV»²⁹.

Quanto à sua condição social, C. Michaëlis considerou-o jogral, isto é, vilão de nascimento³⁰. Explica C. Michëlis que vilão é o nome dado aos plebeus na Idade Média, nome este que deriva de vila. Mais acrescenta sobre estes homens: «gente sem outras letras nem mais trato cortesão do que aquelle que adquiririam como serventes em mosteiros e igrejas e escolas, quando dotados de intelligencia e talento musical, a carreira de jocularior i.e de musico ex-officio»³¹. Michaëlis explica ainda que eram poucos os homens desta

²⁶ Oliveira, «Livro...», p.705-706

²⁷ Oliveira, «Livro...», p.723

²⁸ Tavani, «La poeisa...», p.159

²⁹ Oliveira, *Depois...*, p.316

³⁰ Michaëlis, *Ajuda...*, p.626

³¹ Michaëlis, *Ajuda...*, p.624

condição que acabaram por ter lugar num Cancioneiro de Amor, considerando que alguns podiam trovar em nome dos seus senhores³². Este linha de pensamento foi adotada por Nunes³³ e Tavani³⁴, que diz sobre Airas Engeitado «Airas Engeitado (...) quest'ultimo, quasi certamente, un giullare;».

Contudo, Resende de Oliveira³⁵ prefere considerar este autor um trovador, em linha com a categoria social dos restantes trovadores portugueses presentes na mesma zona dos cancioneiros. O estudioso considera que a alcunha do trovador (Engeitado), motivo pelo qual este foi considerado jogral, possa na verdade ser «um sinal da sua origem nobre e de uma possível deserdação ou outro qualquer desentendimento familiar»³⁶. Já antes o autor tinha considerado, de forma subtil, que este trovador pertenceria à nobreza, quando o inclui no grupo de trovadores portugueses e afirma acerca destes que pertencem «na sua maioria, a uma nobreza secundária ou mesmo obscura que cumpria certamente funções de ordem vassálica junto de casas senhoriais mais importantes.»³⁷. Admite, portanto, que «a recolha das suas composições poderá ter sido mais morosa do que a de alguns trovadores ligados à corte régia.»³⁸.

³² Michaëlis, *Ajuda...*, p.625

³³ Nunes, *Amor...*,p.XXXII

³⁴ *A Poesia...*, p. 227; *La poesia...* p.159

³⁵ Oliveira, *Depois...*, p.316

³⁶ Oliveira, *Depois...*, p.316

³⁷ Oliveira, *Livro...*, p.707

³⁸ Oliveira, *Livro...*, p.707

Concordâncias

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

Parte II - Edição Crítica

Crêterios de edi o³⁹

O estabelecimento dos textos fez-se a partir da leitura dos facsimile do Cancioneiro B e do Cancioneiro V. A li o transmitida pelos testemunhos foi emendada quando tal se verificou indispensável e apenas quando foi possível reunir argumentos fortes para o fazer. A escolha de uma li o ou de outra, nos casos em que os testemunhos transmitiam li es diferentes, bem como as propostas de emendas foram devidamente explicadas e justificadas através de argumentos de caráter linguístico, paleográfico e literário. As emendas propostas visam a recupera o de uma li o que terá sido deturpada ou nos testemunhos ou num antecedente.

Na presente edi o, a ordena o dos textos segue a ordem que lhes foi dada nos testemunhos.

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

A transcri o das li es manuscritas, no aparato crítico, procurou reproduzir exactamente a letra do manuscrito, incluindo as abreviaturas.

As posi es divergentes relativamente   edi o crítica de J. J. Nunes e de S. Gaspar foram devidamente justificadas em nota ao texto.

³⁹ Usei os cr terios de edi o usados em  . Correia, *As cantigas...* (pp. 207-208), que aqui reproduzi com as necessárias adapta es.

Normas de transcrição⁴⁰

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

- ❖ desenvolvimento das abreviaturas sem sinalização no texto;
- ❖ uso das maiúsculas segundo as regras da ortografia atual;
- ❖ separação de palavras quando aglomeradas e junção de partes de palavra quando separadas;
- ❖ utilização de «j» e «v» onde os manuscritos apresentam «i» e «u» com valor consonântico; uniformização em «i» de todas as representações da vogal e da semivogal;
- ❖ regularização segundo o uso moderno do emprego de «ç», «z» e de «g» e «j»;
- ❖ representação da nasalidade final por «n». Representação da nasalidade medial por til, quando à vogal nasal se segue outra vogal, por «m», antes de «b» ou «p», e por «n» nos restantes casos;
- ❖ supressão do «h» não etimológico e do «t» de «et», grafia latinizante da
- ❖ conjunção coordenativa copulativa;
- ❖ simplificação das consoantes dobradas, com exceção dos «rr» e dos «ss» intervocálicos que se mantiveram, e dos «ll» e «nn» palatais, que se transcreveram com «lh» e «nh»;
- ❖ substituição de «ir» por «rr» quando o primeiro dígrafo resulta de um erro de leitura do copista, devido ao tipo de escrita (Tavani, «Appunti...»);
- ❖ uso do apóstrofo para indicar elisão;
- ❖ uso do hífen para ligar palavras compostas, juntar pronomes enclíticos ou mesoclíticos às formas verbais de que dependem e unir combinações pronominais do tipo «vo-lo»;
- ❖ distinção das palavras homógrafas mediante o emprego do acento agudo;
- ❖ pontuação interpretativa, de acordo com o uso moderno.

⁴⁰ Usei as regras gráficas e de referência usadas em Á. Correia, *As cantigas...* (pp. 209-210), que aqui reproduzi com as necessárias adaptações.

De acordo com a prática editorial mais comum, transcrevo, entre parêntesis retos, todos os elementos introduzidos no texto.

Estudo dos textos⁴¹

Ao texto crítico, precedido de número de ordem nesta edição, *incipit* e numeração (do autor e do texto) no «Indice dei primi versi» do *Repertorio Metrico* de Tavani e acompanhado do respetivo aparato crítico, segue-se o estudo da cantiga nos seus diversos aspetos. Em primeiro lugar, foi feita a descrição da situação manuscrita em cada um dos testemunhos. A indicação das edições precedentes fez-se por ordem cronológica. Dá-se, em seguida, uma paráfrase, cujo objetivo principal é o de explicitar a interpretação literal do texto.

Na ficha métrico-rimática, apresenta-se um quadro onde se encontram representados o esquema métrico-rimático e a realização das rimas (fórmula estrófica). Acrescentam-se o número atribuído ao texto no *Repertorio Metrico* de Tavani e informações relativas a eventuais coincidências entre a versificação da cantiga em apreço e a de outras cantigas galego-portuguesas. Tendo em conta alguma instabilidade terminológica, convém esclarecer que se chama esquema rimático à ordem das rimas na estrofe (ex.: *abbacca*); esquema métrico à medida dos versos e alternância entre versos masculinos e femininos em cada estrofe (ex.: 8 8 8 8 8' 8' 8); e realização das rimas às terminações dos versos que se encontram em consonância (ex.: -i -er -er i -en -en -i). Chamo fórmula estrófica ao conjunto destes elementos de versificação (esquema métrico-rimático e realização de rimas).

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

As notas ao texto incluem explicações sobre a fixação do texto, divergências relativamente à leitura de outros editores, sobre a interpretação de passos considerados menos claros e sobre particularidades temáticas. Nas notas de natureza linguística procura-se precisar o sentido e o âmbito de utilização dos vocábulos (e expressões) menos usuais no *corpus* das cantigas da lírica galego-portuguesa ou das cantigas de amor desta lírica. Recorre-se, para tal, à comparação do contexto de utilização da palavra ou expressão

⁴¹ Baseei-me no Estudo dos textos de Â. Correia, *As cantigas...* (pp. 211-213), que aqui reproduzi com as necessárias adaptações.

na cantiga com o contexto de utilização no maior número possível de textos em galego-português, recorrendo-se, porém, a outros em alguns momentos. Outras notas consideram a possível influência dos textos líricos franceses e provençais. As comparações que se fazem com textos da tradição lírica galego-portuguesa procuram ainda dar conta da frequência com que foram usadas palavras, expressões, modos de dizer ou elementos temáticos.

I
A gran direito lazerei
(12,1)

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

● 1 A gram B O gram V - larezey B laçerey V 7 teirey B terrey V 9 que en receher B ã eu recehey V

● 3 quitey B quytei V 8 deseya B deseia V 15 deseyar B deseiar V

MS.

B971, fl. 210rAB

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

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

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

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

V558, fl. 88vA

A rubrica atributiva a «Ayras Engeytado» foi escrita na margem superior do fólio, começando no alinhamento vertical desta cantiga e prolongando-se sobre o espaço entre as colunas e mesmo o início da coluna B. A rubrica foi escrita e sublinhada pela mão de Colocci, que deixou um espaço grande entre os dois nomes.

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

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

EDIÇÕES

GASPAR, n.º II, p. 62, 63 e 64. MACHADO, n.º 914, vol. IV, p. 346 e 347. NUNES, n.º CXCIV, p. 387 e 388.

PARÁFRASE

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

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

III. E de todas as outras donas que conheci a beleza dela é a maior. [A] daquela que hei de desejar, enquanto eu for vivo. E que quereria eu de melhor do que ser eu seu vassalo e ela minha senhor?

VERSIFICAÇÃO

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

Cf. TAVANI, *Repertorio* 85:2

J. J. Nunes (*Amor...*, p.387) considerou que o refrão desta cantiga é de três versos, apresentando o verso «de seer seu vassalo e ela mia senhor» dividido em dois versos («de seer seu vassalo / e ela mia senhor»). Segundo Nunes, o esquema métrico-

rimático da cantiga seria, portanto, o seguinte: 8a 8b 8a 6B 6'C 6B. Considera portanto este editor a supressão da conjunção «e» e da última vogal de «queria», no primeiro verso do refrão. S. Gaspar (*Libro dos Cantares...*, p.63) segue opção semelhante na edição da cantiga, considerando também três versos de refrão, mas não explicita o esquema métrico-rimático que considera para esta cantiga.

Não vejo razão para duvidar da lição de ambos os manuscritos quanto à métrica e organização estrófica desta cantiga. Considera-se, portanto, três estrofes uníssonas, de cinco versos octossílabos agudos, a que se soma um sexto verso com 13 sílabas. G. Tavani considera um esquema métrico semelhante, embora encontre no último verso apenas 12 sílabas e manifeste, em nota, dúvidas sobre se deveria contar 10 ou 11 sílabas (*Repertorio...*, p. 102). Não explica, no entanto, esta dúvida, que talvez decorra da singularidade da discrepância métrica entre os versos da estrofe, e encontre fundamentos na possibilidade de sinalefas.

O esquema rimático registado em MÖLK-WOLFZETTEL, com o n.º 956, foi desenvolvido em quatro cantigas da lírica francesa, duas das quais de refrão. Em nenhum caso, o esquema métrico coincide com o esquema métrico desta cantiga de Airas Engeitado. Também em FRANK, se encontra registada, com o n.º 307, uma balada de seis estrofes uníssonas, com o mesmo esquema métrico e rimático que o da cantiga de Engeitado, com exceção do último verso, que na balada tem as regulares oito sílabas. Como é próprio das baladas, esta tem um refrão intercalar, correspondendo ao segundo verso de cada estrofe e um refrão, que corresponde aos dois últimos versos de cada estrofe. É importante notar que, embora a cantiga de Airas Engeitado não tenha refrão intercalar, apresenta, também no segundo verso de cada estrofe, a palavra-rima «maior», que poderá ver-se como um resquício de ligação à balada provençal.

NOTAS

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

Gaspar refere que há duas interpretações para este verso, dependendo da primeira palavra do verso: se se preferir a forma presente em B deverá interpretar-se «"xustamente sufro"»; se se preferir a forma presente em V, deverá interpretar-se «"ferín o grande dereito"» (*Libro dos Cantares...*, p.64).

No que toca às lições «larezey» e «laçerey», parece-me que a forma presente em B, «larezey», não se encontra atestada, além de que a troca da ordem das letras («r» e «z») pelo copista de B é plausível. Importa portanto clarificar que «larezey», presente em B, será um erro de cópia, pois a forma correta é «lazerey», do verbo «lazerar» que deriva de Lázaro e cujo significado é «sofrer, penar» (Lapa, *Vocabulário*). Este verbo deriva do latim «lacĕro,as,āvi,ātum,āre» (Houaiss, *Dicionário*), sendo que «lacer» é um radical com origem no latim culto e «lazeir» um radical com origem no latim vulgar. C. Michaëlis, no *Glossário*, regista o verbo «lazerar» e indica que a forma verbal «lazeiro» bem como o substantivo «lazeira» «tornam todavia provável a derivação de *laceriare* por *lacerare*. Provavelmente as duas formas, «lazerar» e «lacerar», coexistiram no galego-português. Além de que a oscilação entre «z» e «ç» entre B e V é observável noutras cantigas (cf. notas paleográficas à cantiga **A ren que mi a mi mais valer**). Optou-se, nesta edição pela forma verbal «lazerei», presente no testemunho B, por ser a forma mais frequente nos testemunhos da lírica trovadoresca e por se considerar que, tanto do ponto de vista do sentido quanto do da tradição, só esta lição se apresenta acertada.

A propósito da cantiga de Joam Soares Coelho «Ora non sei no mundo que fazer» (79,42), cujo refrão é «ca dix' eu ca morria por alguen/e direit'ei de lazerar por én» (Correia, *As Cantigas...*, p.283) Â. Correia regista que o verbo «lazerar» não é frequente nas cantigas de amor e conclui, pelas ocorrências deste nas cantigas de amor, de amigo e na prosa, que «o sofrimento referido pelo verbo "lazerar" está frequentemente associado à exposição de uma culpa, a um castigo por infracção de uma regra de qualquer natureza, o que explica a frequência com que o verbo é associado, nas cantigas de amor, ao vocábulo "direito"» (Correia, *As Cantigas...*, p.289).

4. J. J. Nunes, na edição da presente cantiga de amor (Nunes, *Amor...*, p. 387), defende a ideia de que falta, nos testemunhos B e V, o quarto verso desta cantiga e propõe a seguinte integração «e perdi por en seu amor». Gaspar (*Libro dos Cantares...*,

p.63) concorda com a ideia de que falta o quarto verso da cantiga, mas não propõe nenhum verso. O esquema métrico-rimático aponta, de facto, para a falta do quarto verso desta estrofe, erro que deverá ter ocorrido no antecedente dos testemunhos, uma vez que ambos concordam nessa lição. Não havendo quaisquer indícios nos testemunhos que levem a inferir o conteúdo do verso em falta, registamos apenas a sua ausência. Também o sentido da primeira estrofe faz sentir a falta do quarto verso.

7. O verso «E sempre por fol terrei» encontra-se hipométrico. Nunes propôs a seguinte integração conjectural: «E [já] ssempre por fol terrey» (Nunes, *Amor...*, p. 387). Creio ser possível supor que os jograis tenham pronunciado um «e» no final da palavra «fol» - «fol-e» - de modo a regularizar o metro do verso, sem interferir no sentido.

No cancionero B, encontra-se a forma «teirey» e, no cancionero V, encontra-se a forma «terrey». Edita-se, aqui, «terrei», que é a forma do futuro do indicativo do verbo «ter» (Lapa, *Vocabulário*), considerando que «teirey» será fruto de uma leitura errada do antecedente, por parte do copista, uma vez que o traçar das letras «i» e «r» é parecido. Além do mais, é um dos erros mais frequentes apontados por Monaci (Monaci, *Il Canzoniere...*, p.XXVII).

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

9. Nunes edita este verso da seguinte forma: «d' aquele que eu recehei(?)». Creio que a dúvida de Nunes, da qual eu partilho, se deve ao facto de o verbo «rehear» não conferir sentido à estrofe. Talvez neste lugar, num testemunho anterior a B e V, tivesse estado, eventualmente, uma forma do verbo «receber».

10. Gaspar nota, a propósito deste verso («A guisa fize de pastor»), que a palavra «pastor» se trata de um provençalismo, cujo primeiro sentido era «ingénuo». A editora considera que nesta cantiga a palavra tem um sentido próximo deste - o sentido de

«imprudente» ou «temerário» – e que «este sentido viña anunciado antes por *fol*, "tolo"» (*Libro dos Cantares...*, p.64). C. Michaëlis, no *Glossário*, considera «môço, jovem, rapaz» sinónimos de «pastor». Nas cantigas de amor galego-portuguesas, não há mais ocorrências da forma masculina «pastor». Contudo, numa cantiga de amor de Joam Soares Coelho (79,9), encontra-se a forma feminina, «pastorinha». Tal como Â. Correia nota, a propósito desta cantiga, a palavra surge em pastorelas, enquanto substantivo (14,9; 25,128; 25,129; 25,135; 63,58; 75,3; 88,16; 116,29; 123,1), mas sem o sufixo «-inho(a)». É nas cantigas de escárnio que «pastor» surge com o significado de «jovem» (2,1; 5,1; 6,7; 25,26; 30,1; 30,28; 30,13; 38,2; 87,12; 97,28; 125,14) (Correia, *As Cantigas...*, pp.340-341).

Quanto ao verbo «fazer», encontra-se neste verso «dun modo especial» (*Libro dos Cantares...*, p.64) na sua versão intransitiva, significando «agir», «"actuar" ou "obrar"» (*Libro dos Cantares...*, p.64).

15. J. J. Nunes (*Amor...*,p.388) sugere que se deveria corrigir o início deste verso (E quantas outras donas sei/a sa beldad' est a maior) para «De quantas outras...», entendendo que «De» é correlativo a «maior», no verso seguinte. Optou-se, nesta edição por manter a lição presente nos testemunhos B e V, uma vez que a sintaxe é possível e se encontram casos semelhantes na lírica galego-portuguesa (70,34: «Nunca [a] tan gran torto vi/ com' eu prendo dun infançon;/ e quantos ena terra son,/ todo-lo tõe por assi:/»; 120,3: «E quanto mal eu per ela levei,/ora mh' o cobrarey, sse Deus quiser;/ ca, poys eu per ela morte priser,» 131,7: «e, mia senhor, quantos eu vi,/ todos me dizen que é mal/ de mi fazerdes tanto mal;»)

16. Este verso encontra-se hipométrico. Nunes resolve-o supondo a perda do «e» inicial da preposição em contração com o artigo: «[e]nos dias que vyvo for». Embora a forma «enos» fosse perfeitamente possível aqui, e a perda da letra inicial não fosse difícil de acontecer, optou-se, nesta edição, pela manutenção da lição dos testemunhos B e V.

II

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

I	1	A ren que mi a mi mais valer devia contra mia senhor essa mi faz a mi peor serviç': é mui gran ben querer e mui grand' omildade.
	5	Non me vos pod' al apoer que seja con verdade nen ar é d'al despagrada.
II	10	Nunca lh' outro pesar busquei se non que lhi quero gran ben, e por esto en coita me ten, tal que conselho non me sei. Se lh'eu mal merecesse, o que lhi non merecerei, u eu pouco valesse non mi [i] daria nada.
III	20	Quando m' agora ren non dá, que lhi non sei merecer mal, e meu serviço non mi val, cuid' eu nunca mi ben fara. Mais diga a seu marido que a non guarde de min ja, ca sera i falido, se mi a tener guardada.
IV	25	Torto fara se mi a guardar, ca non vou eu u ela é e juro-vos, por bõa fe, des que m[i] ela fez tornar, nunca foi aquel dia que a eu visse, ca pesar grande lhi creceria. Nen vi [i] a sa malada,
V	35	que con ela sol ben estar e meu mal lhi diria ca esta é sa privada.
VI		E, se me quisess' ajudar, Elvira ben faria. E de Deus foss' ajudada!

● 4 en B ben V 11 ren B tẽ V 14 lhi mēcerey B lhi nõ mēzerey 19 o meu BV - šiuce B serviçe V 22 que a guarde de mĩ B q̃ a nõ guarde de mĩ V 26 ca non non eu B ca nõ uou eu V 27 iurou9 B uirou9 V 34 mhal B mal V 36 auidar BV 38 e de d9 B de d9 V - auidada BV

● 1 mj B mi V 3 mj...mj B mi...mi V 4 Service B servize 13 mēçesse B mēzesse V 14 mēcerey B mēzerey V 18 mēcer B mēzer V 19 mj B mi V mj B mi V 22 mĩ B mĩ V 27 bõa B bona V 29 uisse B uysse V 31 creçeria B crezeria V 32 uj B ui V

MS.

B972, fl. 210rB, 210vA

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

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

V559, fl. 88vAB

Ao escrever a primeira palavra da quarta linha, o copista começou por escrever «serviçe». Mais tarde, cortou o «ç» com um traço leve e escreveu, na entrelinha superior, um «z». A diferença gráfica volta a ocorrer no verso 13 «mēçesse» (B) «mēzesse» (V) e logo no verso seguinte: «mēçerey» (B) «mēzerey» (V). No verso 18, «mēcer» (B) «mēzer» (V) e, no verso 31, «creçeria» (B) «crezeria» (V). Esta divergência não é exclusiva desta cantiga; ocorre, por exemplo, numa cantiga de João Garcia de Guilhade (B753, V356) e numa cantiga de Gonçalo Anes do Vinhal (B708, V309).

No verso 27 («e juro-vos, por bõa fe»), o copista escreve primeiro «uirous», com um «s» longo, e só depois parece emendar para «uirou9». Ou seja, a última letra da palavra parece ter sido primeiro um «s»: «iurous», e, posteriormente, o copista, ao

aperceber-se do engano, parece ter traçado um corte na parte inferior do «s», transformando o «s» em «9». Trata-se de um erro incipiente.

EDIÇÕES

MACHADO, n.º 915, vol. IV, p. 348 e 349. NUNES, n.º CXCIII, p. 389, 390, 391.

PARÁFRASE

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

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

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

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

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

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

VERSIFICAÇÃO

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

Cf. TAVANI, *Repertorio* 158:1

G.Tavani (*Repertorio*, p.153) considera para esta cantiga o esquema rimático apresentado acima (**ab-8; c-6'** e **d-6'**), mas reconhece nos versos de rima «d» apenas seis sílabas métricas (**6'**). Creio, no entanto, que o último verso (palavra perduda) de cada estrofe não só não rima com nenhum outro como também não repete o metro de nenhum outro, tendo 7 sílabas métricas. As *fiindas* apontam para este desenho estrófico ao repetirem, como recomendado, as rimas dos últimos versos da última estrofe e também, creio, o metro. De resto, nos manuscritos, apenas nas estrofes II e IV o último verso ocorre com seis sílabas métricas. Como explico abaixo, nas notas aos versos, creio haver defeito na transmissão de ambos os versos.

Este esquema rimático foi usado noutra cantiga por Gil Peres Conde (56,13), o que sugere que talvez uma tenha seguido a outra. Segundo Couceiro (*DLMGP*, p.295), sem a apresentação de qualquer explicação, foi Gil Peres Conde que seguiu a cantiga de Airas Engeitado.

O esquema rimático registado em MÖLK-WOLFZETTEL, com o n.º 1398, pertencente a uma cantiga com estrofes de seis versos, coincide com o esquema rimático aqui presente, embora a métrica seja distinta: **5'a 5b 5b 7'a 7c 7'a 5c**. Por sua vez, no esquema rimático n.º 1400, que pertence a uma cantiga com 13 versos, a rima coincide com a desta cantiga nos primeiros sete versos, seguindo-se mais dois

versos de rima «ac» e terminando com três versos de rima «d», tal como esta cantiga de Airas termina (5'a 5b 10b 5'a 5c 5'a 3c 5'a 2c 5'd 7'd 10'd 7'd).

Em FRANK, encontra-se registado com o n.º 543 uma cantiga de Sordel com o esquema métrico-rimático 7a 7b 7b 7a 7'c 7'a 7'c 8d 10d. Verifica-se que o esquema rimático apenas difere do esquema rimático da cantiga de Airas Engeitado por possuir mais um verso. É de destacar que, tal como Correia assinala (*As cantigas...*, p.70) há «notícias de Sordel ter estado na corte de Fernando III em data anterior a 1233».

NOTAS

1. No verso «A ren que mi a mi mais valer» encontra-se nos testemunhos B e V a representação de uma semivogal «A rem que mha mi mays ualer», leitura necessária à isometria.

4. No Cancioneiro da Biblioteca Nacional há, neste verso («Seruice muy gram en querer»), um espaçamento entre a palavra «gram» e a palavra «en», maior do que o espaçamento existente entre as restantes palavras. Este espaçamento é suficiente para lá caber uma letra e, mesmo assim, para esta letra ficar afastada da palavra «gram». Não creio que o copista tenha copiado, por engano, a palavra «en», pois neste caso não haveria este espaçamento. Parece-me plausível que, no antecedente de B e V, estivesse uma letra que o copista de V conseguiu ler e o de B não, deixando, deste modo, espaço para ela, caso a conseguisse decifrar. Além do mais, considera-se que apenas a variante presente em V confere sentido ao verso, e conseqüentemente, à ideia desenvolvida na estrofe. A expressão «ben-querer» é registada por Michaëlis (Michaëlis, *Glossário*) com o significado de amor, afeição. Ao passo que «en querer» não tem significado enquanto expressão multipalavra, o que corrobora a ideia até aqui defendida.

5. Não foi possível encontrar a palavra «omildade» em nenhum glossário. Ela ocorre apenas nesta cantiga, em toda a lírica galego-portuguesa. Contudo, em Lapa (Lapa, *Vocabulário*) encontrou-se a entrada da palavra «omilhar-se», cujo significado é,

como ali se diz «tornar-se humilde». Esta forma do verbo só surge numa cantiga de escárnio e maldizer de Pero Garcia Buralês (125,29: «pero que eu tard' i o conhoci,/ conheceu m'el e sayo contra mi,/ e omilhou xi mi e mostrou mh a vya»). Há ainda uma ocorrência do adjetivo «omildoso» numa cantiga de amigo de D. Dinis (25,38: «Falou-m' oj' o meu amigo/ mui bem e muit' omildoso/ no meu parecer fremoso,»). Parece-me que a palavra pode aqui ter o cunho feudovassálico, pois, tal como nota Mattoso («O Léxico...», p.299): «o termo omildar-se ou humilhar-se [pode], em certos contextos, significar o reconhecimento da vassalagem ou de dependências e, provavelmente, também o gesto que exprime a homenagem». Há, na *Partida IV*, uma passagem sobre o que os aforados devem fazer a quem os aforou, onde se emprega o verbo «omilhar-se» com este sentido de prestar vassalagem, num gesto de homenagem: «deben saludar cada que veniren ante él ó ante sus fijos, homillándoseles» (p.125). Também na *Crónica Geral de Espanha* se encontram registos da forma verbal:

«Conta a estorya que, quando o conde de Lombardy chegou onde a iffante estava, homildousselhe; e a iffante o recebeu muy bem; e assentaronssse ambos a fallar em puridade.» (CGE III, p. 72); «E o mouro penssou que o fazia *por* desdem; mas fezerõlhe entender que o fazia por honrralo. Entom disse o mouro: – Omilhome, Cide, v̄cedor de batalhas, o mais honrrado cristãao que cingeu spada n̄ cavalgou em cavallo de mil ãnos aca! Meu senhor, o grande soldom de Perssia, ouvyndo a grande fama da nobreza da tua cavallaria e b̄es que ha em ti, ãvyate muito saudar e recebete por seu amigo, assy como o mais chegado amigo que ha e que mais preça» (CGE IV, p.165); e da forma nominal: «E esto faziã elles mais por medo del rey dõ Afomso que por amor que lhe ouvesse. Entom lhe mãdarõ dizer que o receberyã cõ grande homildade.» (CGE IV 26); «E desy os que lhe tiinham os castellos adusserom muy grandes presentes e muytas doas a seu senhor el rei cõ grande homildade, assi como os mouros o sabẽ fazer.» (CGE IV 27).

Penso que, neste verso, o trovador fez uma alusão clara e propositada ao vínculo de vassalagem utilizando a palavra «omildade», com o sentido que aqui explicito, coordenada com a expressão «ben querer» - outra das regras inerentes ao pacto de vassalagem, como se entende neste excerto da *Partida IV*: «Naturaleza tanto quiere decir como debdo que han los homes unos con otros por alguna derecha razon en se amar et se querer bien.» (p.130).

6. O verbo «apoer» tem o sentido geral de «pôr, atribuir». Michaëlis e Lapa já tinham apontado para o verbo com o sentido de «pôr defeito, infamar» (Lapa, *Vocabulário*) ou «criar má reputação» Michaëlis (Michaëlis, *Glossário*). Â. Correia (*As Cantigas...*, p. 277), a propósito da palavra «culpa», indica que esta é acompanhada, nas cantigas de amor, pelo verbo «poer» ou «apoer». Nesta cantiga, o verbo parece ter uma conotação mais forte do que «infamar», ganhando um sentido de «culpar» ou «acusar». O verbo ocorre em mais duas cantigas na lírica galego-portuguesa. Numa cantiga de amor de Fernão Garcia Esgaravunha (43,2), ocorre no refrão da cantiga, três vezes, com o sentido que Michaëlis (Michaëlis, *Glossário*) descreve como o de «criar má reputação». Numa cantiga de amor de Airas Carpancho (11,12) ocorre acompanhado da palavra «culpa» («Tod' ome que souber meu coraçõ/nulla culpa non mi dev 'apõer/por eu morar hu podesse veer»), com o sentido de «culpar».

8. O oitavo verso da primeira estrofe («nen ar é d'al despagada») é heptassílabo, tanto no testemunho B como V, e não hexassílabo, como Tavani (*Repertorio*, p.153) apontou. Na edição de Nunes (*Amor*, p.390) é apresentada uma solução para reduzir o metro deste verso a seis sílabas métricas: «devendo notar-se que no 8.º v. da 1.ª estrofe nen deve fundir-se com ar». Creio que esta solução não é aceitável, pois pressupõe-se, aqui, que a vogal nasal «ẽ» possa elidir-se, e possa ler-se «n'ar». Não encontrei nenhum registo desta possibilidade de elisão e fusão entre a conjunção «nen» e palavras adjacentes, e creio que, se tal fosse possível, haveria ocorrências do fenómeno.

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

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

8, 16, 24, 32 e 38. O último verso de cada estrofe desta cantiga é aquilo a que se chama uma *palavra perduda*, que alguns trovadores usaram «pera mostrarem moor mestria» (Tavani, *Arte...*, p.47), ou seja, um verso de cada estrofe que não rima com nenhum outro da mesma estrofe. Estes versos podem, no entanto, rimar entre si. Neste caso, além de os referidos versos rimarem entre si têm também uma medida métrica exclusiva. O facto de haver três medidas métricas nesta cantiga, o que não é habitual em cantigas deste género, poderá ter confundido o copista que a transmitiu, já que se encontram algumas irregularidades na cópia destes versos.

11. No Cancioneiro B, está presente a variante «me ren», enquanto no Cancioneiro V está presente a variante «me tẽ». Optou-se, nesta edição, por seguir a variante do Cancioneiro V, que também Machado (Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, p.348) e Nunes (Nunes, *Amor*, p.389) seguiram, por se considerar que a palavra «ren» foi um erro de cópia decorrente de uma má interpretação de um «t». Mais se acrescenta que a troca de um «r» por um «t» na palavra «ren» é um dos erros mais frequentes apontados por Monaci (Monaci, *Il Canzoniere...*, p.XXIX). Embora o verso esteja hipométrico, preferi mantê-lo e supor que uma sinalefa entre as palavras «esto» e «en» ajudaria o jogral a cantá-lo com a mesma frase musical usada em versos mais curtos.

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

16. Pode conjecturar-se que, neste verso («non mi [i] daria nada»), a omissão de um «i» por um copista originou a lição presente em ambos os testemunhos («non mi

daria nada»). A omissão estaria facilitada pelo facto de estar imediatamente a seguir a uma palavra que termina com a mesma letra. Sem esta palavra, o verso ficaria hexassilábico, isto é, hipométrico (cf. nota à versificação e notas aos versos 8, 24, 32, 38 e *fiindas*).

Lapa (*Vocabulário*) regista que a ideia de «não fazer caso de, não ligar importância», ocorre nas cantigas de escárnio e maldizer, em expressões como «Non dar ren por», sendo que «em vez de ren, também se encontram as expressões negativas nemigalha, nada, tan pouco». Parece-me que este sentido se aproxima do sentido que eu creio encontrar-se no verso «non mi [i] daria nada». Ou seja, não dar importância, não valorizar. No meu entender, este sentido está expresso em outras cantigas da lírica galego-portuguesa, onde se combina o verbo «dar» e o advérbio «nada». São elas: uma cantiga de amor com dupla atribuição a Pero da Ponte e a Sancho Sanches (120,3: «A mha senhor, que eu mays d' outra ren/desejey sempr' e amey e servi,/que non soya dar nada por mi,/preyto me trage de mi fazer ben:»); uma cantiga de amigo de João Peres de Aboim (75,1: «Pois vos ides sen meu grado/e non dades nada por mi/rogu' eu a Deus, se coitado/fordes e tornardes aqui»); uma cantiga de escárnio e maldizer de Airas Peres Vuitorom (16,13: «E por travar no que non conhecedes/non daríamos nós nada poren,»). Assim sendo, o valor semântico da expressão em causa constitui um produto híbrido e peculiar no reportório das cantigas.

19. Apesar de, em ambos os testemunhos, estar presente a lição «o» no início deste verso, seguiu-se, nesta edição, a hipótese para a qual Nunes já apontava em nota: «É possível que o esteja por e» (Nunes, *Amor*, p.391). De facto, não faz sentido que «o meu serviço non mi val» seja a oração subordinante de uma subordinada temporal «quando m'agora ren non dá». Creio fazer mais sentido ver em «cuid'eu nunc' a mi bem fara» a subordinante da subordinada temporal «quando m'agora ren non dá e [...] meu serviço non mi val», e em «que lhi non sei merecer mal» a caracterização do tempo designado por «agora». Esta leitura implica considerar que um copista confundiu a letra «e» com «o», no início do verso 19, o que acontece diversas vezes (Monaci, *Il Canzoniere...*, p.XXVI) noutros lugares dos cancioneiros. O sentido será portanto o que se deixou explicitado na paráfrase: se agora, que não lhe

mereço mal, ela não me dá nada e o meu serviço não me defende, então penso que ela nunca me fará bem. A mesma confusão entre «o» e «e» terá ocorrido na cópia da letra final da palavra «seruiçe», onde Nunes já tinha corrigido para «serviço». Mantemos a opção, na presente edição.

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

É de notar que, tal como acontece neste verso, há referência ao marido da *senhor* noutras cinco cantigas na lírica galego-portuguesa, todas elas cantigas de escárnio e maldizer: uma cantiga de Fernão Garcia Esgaravunha (43,4), duas cantigas de Pero da Ponte (120,16; 120,38), uma cantiga de Lopo Lias (87,12) e uma cantiga de Estêvão da Guarda (30,26).

Na lírica galego-portuguesa, a cantiga de amigo de D. Dinis (25,102) «Quisera vosco falar de grado» representa uma adaptação única na lírica galego-portuguesa «dun xénero moi cultivado polos trovères franceses, o coñecido como *chanson de malmariée*» (Brea, *As cantigas de amigo*, p.227), caracterizado por dar voz a mulher casada, que se queixa do marido, atacando-o e afirmando preferir o amigo.

Na lírica provençal, a figura do marido como homem poderoso, que impede a *senhor* de viver o seu amor, é comum. Amor este que é certamente extramatrimonial, uma vez que o casamento é, na sociedade feudal, um contrato e é na relação adúltera que surge o afeto. Riquer, em *Los Trovadores* (p.94), aponta a referência ao marido, o *giló*, uma das características da lírica provençal:

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

maldiciente». El trovador, pues, se halla enfrentado ante dos enemigos: el gilós y los lausengiers, lo que le impone una rígida discreción y el arte del disimulo.».

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

22. Este verso encontra-se, no Cancioneiro B, hipométrico: «que a guarde de mĩ ia». Optou-se, nesta edição, tal como na de J. J. Nunes, por escolher a lição presente no Cancioneiro V, «q̃ a nõ guarde de mĩ ia», onde se encontra o advérbio de negação, pois esta lição, além de ter o metro que vai de acordo com o metro utilizado na cantiga, é mais plausível no que diz respeito ao sentido.

22, 24 e 25. O verbo «guardar» tem o sentido geral de «observar, vigiar alg. com fins quer protectores quer tirânicos» (Michaëlis, *Glossário*). Nesta cantiga de Airas Engeitado, o verbo parece ter o sentido de manter inacessível, resguardar. Este verbo tem cariz feudovassálico, na medida em que é, no pacto feudal, um dos deveres que o vassalo tem para com o seu senhor, como observa na *Partida IV*: «Debdos muy grandes son los que han los vasallos con sus señores; ca débenlos amar, et honrar, et guardar (...). el señor debe amar, et honrar et guardar sus vassallos (...). Et otrosi debdos hi ha de muchas maneras entre los vassalos et los señores, que son tenudos de guardar los unos á los otros en tiempo de guerra et de paz, (...)».

23. «Falido» trata-se do participio passado do verbo «falir». Esta forma participial ocorre numa cantiga de loor de Afonso X (18,18) e numa cantiga de amigo de D.Dinis (25,50). No meu entender, nestas cantigas mencionadas, bem como na cantiga aqui estudada, «falido» tem o sentido de «errado» (que cometeu falha). Há dois verbos na lírica galego-portuguesa com este sentido: «falecer, cujo significado é falhar, cometer falhas» (Michaëlis, *Glossário*) e «falir, cujo significado é faltar, falhar, errar» (Lapa, *Vocabulário*) ou «faltar, ser falso e desleal» (Michaëlis, *Glossário*). Segundo

Huber (Huber, *Gramática...*, p. 206) «Encontram-se frequentemente verbos em -ecer que correspondem exactamente aos que terminam em -ir, dando-se como exemplo falecer e falir».

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

25. A palavra «torto» tem como significado geral «injustiça». Correia (*As Cantigas...*, p.277) indica que esta palavra «ocorre nas cantigas de amor, quer como substantivo, quer integrando a locução adverbial "a torto", quase sempre ligada a circunstâncias que se poderiam definir como jurídico-feudais (13,2; 25,15; 25,25; 25,53; 25,120; 43,2; 78,3; [79,20] 97,5; 97,15; 97,34; 111,5; 141,7; 111,3). A ideia de «injustiça» associada à palavra «torto» é recorrente e está expressa em vários testemunhos documentais. Faça-se referência à «Notícia de Torto» (1214) onde D. Lourenço Fernandes da Cunha faz uma descrição das injustiças e ofensas cometidas contra si. Não há dúvidas de que esta palavra está ligada a situações que podem considerar-se jurídico-feudais.

26. Optou-se, nesta edição, pela variante do Cancioneiro V, «ca nō uou eu hu ela é», por se considerar que a variante do Cancioneiro B, «ca non non eu hu ela e», é um erro de cópia. As palavras «non» e «uou» têm o mesmo número de letras e o traçar destas letras é similar. Assim sendo, é provável que o copista de B se tenha confundido e ao acabar de escrever a palavra «non» a tenha reescrito, no lugar de escrever a sua sucedente, «uou». A leitura que se faz da lição presente em V é mais plausível, no que diz respeito ao sentido, do que a leitura que se faz da lição presente em B.

27. No Cancioneiro da Biblioteca Nacional, está presente a lição «iurou9» e no Cancioneiro da Vaticana está presente a lição «uirou9». Nesta edição, optou-se pela variante presente no Cancioneiro da Biblioteca Nacional. Considera-se que a intenção do copista de V era escrever tal forma, contudo a plica por cima da letra «i», foi deslocada e assentou sobre a letra «u».

Nesta edição, optou-se por considerar que tanto a lição de B («bõã»), quanto a lição de V («bona») correspondem à representação de uma vogal nasal seguida de vogal oral. Pode não ter sido este o entendimento de Nunes, que optou pela grafia «bona» (Nunes, *Amor*, p. 390), mas na opinião de Michaëlis (Michaëlis, *Glossário*) «A escrita bona, chamo-a italianizada pelos copistas de Angelo Colocci, porque só se encontra nos apógrafos, e nunca no CA».

28. O verso «des que m' ela fez tornar» apresenta-se hipométrico nos testemunhos. J. J. Nunes (*Amor*, p. 391) propõe que se leia «des que m' el' ende fez tornar, em vez da lição dada pelos apógrafos,» ou que se regularize o metro completando o verso com qualquer outra palavra. Contudo, nos manuscritos não há qualquer indicação de que palavra pudesse estar ali presente. Parece-me difícil justificar a omissão de uma palavra com duas sílabas («ende») no lugar do texto onde Nunes a introduz. Proponho nesta edição a recuperação de uma vogal que os testemunhos mostram elidida («m'ela»), supondo que a sílaba seria necessária para cantar o verso com a mesma frase musical dos versos de oito sílabas das outras estrofes. A leitura do verso sem a elisão da vogal («des que m[i] ela fez tornar,») regulariza o metro do verso.

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

A palavra «malada», nesta cantiga, tem o sentido que Â. Correia lhe atribui: é a privada com influência admissível sobre a dama, o que, segundo a autora, a afasta do papel de serviçal vilã (*As Cantigas...*, p.152). A palavra ocorre, tal como regista a autora, com este sentido em três cantigas da lírica galego-portuguesa: na presente cantiga, numa cantiga de escárnio e maldizer de João Garcia de Guilhade (70,38 - «ca nunca eu donas mandei tecer / nen lhis trobei nunca polas maladas»), onde as maladas se tratarão de meninas entregues para criação, e numa cantiga de escárnio e maldizer de Joam Soares Coelho (79,26 - «nen fiar[a] o senhor no malado / neno malado [e]no senhor ren,») onde parece tratar-se da falta de lealdade mútua entre um vassalo e um senhor, e não entre um nobre e o seu serviçal.

Por fim, «malada» ocorre ainda em outras duas cantigas da lírica galego-portuguesa, mas já com outro sentido. Na cantiga de Matim Soares (97,8), a mesma autora aponta para que o «malado» seja um vilão, justificando que este está ao serviço do jogral. Quanto à cantiga de Rui Gomes de Briteiros (144,2) «o uso metafórico de difícil interpretação não parece poder ajudar à definição histórica do sentido da palavra "malada"». (Correia, *As Cantigas...*, p.152).

Â. Correia em *As cantigas...* dá uma explicação para os diferentes usos da palavra: «A palavra tem um étimo gótico (MATHL) que, de acordo com o REW, significava "pacto" ("Vertrag"), opinião não partilhada por J. Machado que lhe atribui o significado de "praça pública, mercado" (Cf. também Huber, *Gramática...*, p. 32). Segundo G. Barros (*História...*, I, p. 178), algumas das tradições visigóticas permaneceram na sociedade cristã peninsular, "tendo ficado o vocabulo mallatus, derivado do arabe, para designar também o homem que estava sob protecção e encomenda de outrem." Desta conclusão se aproxima P. Azevedo ao afirmar "Cliens corresponde a malado, de origem arabe, e a vassalus ou vassus do celtico continental, generalizado com melhoria de significação pelo feudalismo." ("João de Portel", nota 2)». (p.152)

34. No verso «ca meu mal lhi diria», optou-se, nesta edição, por seguir a variante presente no Cancioneiro V, «mal», por se considerar que a variante presente no Cancioneiro B, «mhal», é um erro de cópia. É plausível aceitar-se que foi um erro causado pela confusão com a sequência «mha», comum neste texto (v.1, 2, 24 e 25).

35. O nome «privada», no feminino e no corpus das cantigas de amor, ocorre unicamente nesta cantiga. Na forma masculina encontramos este nome em quatro cantigas: numa cantiga de amigo de Martim Codax (92,4) num sirventês moral de Gil Peres Conde (56,9), numa cantiga de escárnio e maldizer de Pedro de Barcelos (118,7) e numa tenção de Martim Moxa (94,22). Um «privado» era um conselheiro, alguém da intimidade e confiança de uma pessoa nobre. Lapa regista no *Vocabulário* o nome «privaça», cujo sentido é «confiança, intimidade» e que está, indubitavelmente associado a «privado(a)». Nesta cantiga, «privada» é co-referente de «malada» («nen vi a sa malada / Que con ela sol ben estar / e meu mal lhi diria, /ca esta é

sa privada,»); e uma vez que «malada» é a confidente da *senhor*, neste contexto, «privada» adquire o mesmo significado: é alguém da intimidade da *senhor*.

36. Neste lugar dos testemunhos B e V, encontra-se a lição «auidar». Optou-se, nesta edição, por se corrigir para «ajudar», por se considerar que os copistas de B e de V deslocaram acidentalmente a plica da letra «i» para a letra «u».

37. «Elvira» é o nome dado à criada, educanda («malada») da senhora a quem é dirigida a cantiga e a referência poderá constituir uma forma de identificar indiretamente a mulher amada (aquela que tem uma privada de nome Elvira). Este nome ocorre em cantigas de outros trovadores da lírica galego-portuguesa, mas sempre em cantigas de escárnio e maldizer. Surge numa cantiga com atribuição dúbia ao Anónimo 1 ou a Martim Soares 97, 33 («Pois non ei de Dona Elvira»), onde se refere a Elvira Anes da Maia (ou de Sousa), uma neta do Conde D. Mem Gonçalves de Sousa, filha de João Peres da Maia e Guiomar Mendes de Sousa, nascida por volta de 1210, e casada com Rui Gomes de Briteiros. Surge noutra cantiga do trovador João Romeu de Lugo (76,1), feita para Lopo Lias, como «Elvira Perez ou/e Elvira Padrõa». É um nome presente em duas cantigas de João Garcia de Guilhade (70,18 e 70,19), mas como Elvira López, possivelmente uma soldadeira. Encontra-se também numa cantiga de Pero Amigo de Sevilha (116,10 «Elvyr', a capa velha dest' aqui»).

São ainda de destacar as duas cantigas de amigo de Fernando Esquio, onde um jogo de palavras poderá igualmente ser uma forma de identificar indiretamente. O trovador repete para tanto a sequência «el vyra» (38,4: «O vosso amigo, assy Deus m'empár,/vy, amiga, de vós muyto queixar,/das grandes coytas que lhe fostes dar,/des que vos "el vyra".» (*Fernand'Esquyo - Le Poesie*, p.90); 38,5: «E enton pode perder seu pesar/du que[n] "el vyra" hyr, veer tornar.» (*Fernand'Esquyo - Le Poesie* p.95).

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

38. No que diz respeito ao último verso da cantiga («E de d9 fossaidada»), adotou-se, nesta edição, a lição do Cancioneiro B, onde se inicia o verso com a conjunção «e» («E de d9 fossaidada»), em vez da lição do Cancioneiro V («de ds fossaidada»), onde se inicia o verso com a omissão da conjunção. A opção pela lição de B teve razões paleográficas, métricas e sintáticas. Se, por um lado, é mais plausível a omissão accidental de uma letra pelo copista de V do que o acrescento de uma letra pelo copista de B (especialmente considerando o perfil destes copistas), a conjunção é necessária à coordenação que aqui se encontra. A sílaba que B conservou faz também falta no padrão estabelecido pelo autor, em que as «palavras perdudas» estão unidas pela rima e pelo metro ao longo do texto, e que se estende ao último verso de ambas as *fiindas*.

Rejeitou-se a hipótese de leitura proposta na edição de Nunes, onde se defende a fusão da vogal «e» com o «a» de «faria» do verso anterior (Nunes, *Amor*, p.390).

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

Fiindas. Considera-se, aqui, que os últimos seis versos da cantiga são duas *fiindas*: cada *fiinda* com três versos. Já Nunes (*Amor*, p.389) apontava neste sentido, definindo-os como versos «a modo de finda». Na descrição da *fiinda*, na *Arte de Trovar* presente no Cancioneiro da Biblioteca Nacional, indica-se que «se for cantiga de mestria, deve a *fiinda* rimar com a prestumeira cobra;» (Tavani, *Arte...*, p.48-49). Neste caso, as *fiindas* rimam com os três últimos versos da última estrofe. Considerou-se que existem, nesta cantiga, duas *fiindas* a rimar com os três últimos versos da última estrofe. Na *Arte de Trovar*, também se alude à ideia de que podem existir uma, duas ou três *fiindas* nas cantigas: «E como quer que diga que a cantiga deve d'aver una d'elas, e taes i houve que lhe fezerom duas ou tres, segundo sa vontade de cada un deles» (Tavani, *Arte...*, p.49).

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

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

● 3 uos B nos V 6 n9 B u9 V - men B meu V 8 eu uos B eu nos V 10 home B homẽ V - arêës B atêës V 12 que me quisessedes amar B ã me quisesse <des> des amar V 17 quexestassy B querestassy V 18 que e B ã e V

● 1 uj B ui V 3 tan B tã V 7 mj B mi V 14 mĩ B mĩ V 20 seruj B serui V 21 mj B mi V 22 seruyrey B seruirey V

MS.

B 973, fl. 210vAB

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

Parece haver uma entrelinha maior do que as entrelinhas habituais entre versos, após o quarto verso da primeira estrofe.

V 560, fl. 88vB, 89rA

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

Nota-se também uma entrelinha maior do que as comuns no final da segunda estrofe, entre esta e a *fiinda*, e uma entrelinha maior entre o verso 16 e 17, o que divide os dois últimos versos da segunda estrofe isolando-os desta e da *fiinda*. Este comportamento poderá indicar a perplexidade com a estrutura da cantiga e uma tentativa hesitante de a corrigir ou, simplesmente, a incontinência de expectativas defraudadas.

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

apercebeu-se de que não se tratava da abreviatura de «deos» mas daquilo que ele já tinha escrito, «des».

EDIÇÕES

MACHADO, n.º 916, vol.IV, p. 349, 350 e 351. NUNES, n.º CXCIV, p. 392 e 393.

PARÁFRASE

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

II. E eu não fui até aqui homem, coisa que eu bem entendi, que quisésseis amar, nem o vosso amor nunca foi meu. E uma vez que nem Deus nem vós mo concederam, ninguém mais o pode fazer. Nem eu recebi nunca, senhor, recompensa, nem eu sei o que tal é; eis o que me acontece; mas sei que o desejei muito.

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

VERSIFICAÇÃO

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

Cf. TAVANI, *Repertorio* 53:1

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

Na *fiinda*, o trovador recupera o núcleo, isto é, a parte inicial das duas primeiras estrofes, reduzindo-o a cinco versos (**8a 8a 8b 8c 8c**). Também aqui se articula um movimento de repetição com um movimento de variação, uma vez que os versos iniciais recuperam a rima das estrofes (núcleo estável), uma das rimas dos versos de variação rimática das estrofes (margem instável), e uma rima totalmente nova.

Segundo o *Repertorio*, o mesmo núcleo rimático foi usado por Afonso X num sirventês político (18,28) e por Estevan da Guarda numa cantiga de escárnio (30,34). Já Martim Moya, numa cantiga de amor, acrescentou ao núcleo rimático referido (abbccb) quatro versos de rima interpolada (dede). Nesta cantiga de Martim Moya, todos os versos são femininos.

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

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

NOTAS

3 e 6. No Cancioneiro B, encontra-se, no terceiro verso, «e por uos que tan gram pesar», e no Cancioneiro V encontra-se «e por nos qui tan gram pesar». Por sua vez, no sexto verso, encontra-se, no Cancioneiro B, «greu n9» e, no Cancioneiro V, «greu u9». Em ambos os casos, se optou pela lição presente no cancioneiro V, pois só assim se mantém a coerência semântica.

6, 7 e 8. Nos versos «greu vos seri', a meu cuidar,/d' amardes-mi muito, senhor,/ [e] eu vós non,(...)» há uma ideia que não é comum na lírica galego-portuguesa, razão provável para Nunes pontuar mal este passo. É costume, nas cantigas de amor, o trovador dizer à sua amada que ela não gosta de que ele a ame. Nestes verso, o sujeito faz o contrário: ele dirige-se à sua amada dizendo-lhe que ela não gostaria de o amar muito e não ser correspondida, não ser amada, sendo esta a situação em que o sujeito se encontra. Não encontrei, na lírica galego-portuguesa, esta ideia expressa por outros trovadores.

8. Seguiu-se, aqui, a variante presente no testemunho B («eu vos»), em vez da presente no testemunho V («eu nos»). Nesta edição, optou-se por se manter a emenda de Nunes, correspondente à integração da conjunção «e» ao início deste verso (Nunes, *Amor*, p.392), que faz falta do ponto de vista sintático. O acrescento desta palavra tornaria o verso hipermétrico, pelo que creio ser necessário, tal como Nunes já defendeu, supor uma sinalefa entre as palavras «nunca» e «assi».

10. No Cancioneiro da Biblioteca Nacional, encontra-se a variante «home» e no Cancioneiro da Vaticana encontra-se a variante «homẽ». Optou-se, nesta edição, pela variante presente no Cancioneiro da Biblioteca Nacional, isto é, a variante não nasalada, tal como Nunes (Nunes, *Amor*, p.392) optou. Carolina Michaëlis nota que «omen» é «a forma nasalada do arcaico ome, usada nos apógrafos italianos» (Michaëlis, *Glossário*). Esta forma ocorre, segundo a autora, seis vezes, no Cancioneiro da Ajuda. Por sua vez, há registo da ocorrência da forma «ome» em maior escala, neste Cancioneiro. Em acréscimo,

segundo o *stemma codicum* estabelecido por D'Heur (D'Heur, «Sur la tradition...»), o Cancioneiro da Ajuda é o testemunho que se encontra mais próximo do arquétipo. Neste sentido, optou-se pela variante «home», presente em maior escala no Cancioneiro da Ajuda, pois crê-se que esta vá ao encontro do que estava no texto do arquétipo.

No Cancioneiro B, encontra-se a lição «arêes» e, no Cancioneiro V, encontra-se a lição «atêes». Optou-se, nesta edição, pela variante presente no Cancioneiro B, cujo significado é «até» (Lapa, *Vocabulário*), em detrimento da variante «arêes», que não tem significado na língua. A variante presente no Cancioneiro B poderá dever-se a uma confusão entre duas letras de traçado parecido.

12. No Cancioneiro B, encontra-se a variante «que me quisessedes amar» e no Cancioneiro V encontra-se a variante « \tilde{q} me quisesse <des> des amar». Optou-se, nesta edição, por «que me quisessedes amar». Passo a explicar os critérios que sustentaram esta decisão. Os dois versos anteriores a este («E non foi ome atêês aqui,/ cousa que eu ben entendi,») podem ser parafraseados por «E não fui até aqui homem, coisa que eu bem entendi,». O verso 12 inicia-se com a conjunção «que», a qual retoma o objeto direto da oração: o «ome», presente no verso 10. Assim, pode entender-se destes versos, com o verbo «querer» e «amar», o seguinte: «E eu bem entendi o seguinte: não fui até aqui homem que vós quisésseis amar».

Na edição de Nunes (Nunes, *Amor*, p.392) o verso é editado de outra forma: «E não foi até homem que me quisesse desamar(?)». O ponto de interrogação no final do verso sugere a incerteza em relação a esta opção, mas Nunes não apresenta nenhuma explicação para ele. Creio que a opção do editor é desprovida de sentido e reflete dificuldades na interpretação da estrofe. Deduzo que Nunes terá visto em «foi» a forma da terceira pessoa do verbo «ser» e compreendido «não houve homem nenhum que me quisesse desamar (odiar)», ideia que, no contexto, não tem entendimento possível. Se virmos em «foi» a primeira pessoa do singular, ou seja, a variante atestada de «fui» (Michaëlis, *Glossário*), e mantivermos a lição dos manuscritos «quisessedes amar», estes versos fazem pleno sentido: «eu nunca fui homem digno do vosso amor».

17. No Cancioneiro B, encontra-se a lição «nen ssey quexestassy mauen», e, por sua vez, no Cancioneiro V, encontra-se a lição «nẽ ssey querestassy mauen». Optou-se, nesta edição, por se editar «nen sei que x'est, assi m'aven», acreditando-se que a lição de V se deve a um erro de cópia, uma vez que o verso não é gramaticalmente aceitável com o uso do verbo «querer». Por sua vez, a lição de B é provida de coesão gramatical e de sentido: «nem eu sei o que tal é; eis o que me acontece», tratando-se «x'» de um expletivo (Lapa, *Vocabulário*), que se refere, como regista Nunes (Nunes, *Amor*, p.393), à recompensa («ben») referida no verso anterior.

O verso «nen sei que x' est» enfatiza a ideia de o trovador nunca ter recebido recompensa: no verso anterior, ele diz que nunca recebeu recompensa («Nen ouve nunca senhor ben») e, neste verso, sublinha a ideia dizendo nunca ter passado pela experiência de receber recompensa («nen sei que x' est»). Esta forma de encarecimento também se encontra numa cantiga de amigo de Joam Soares Coelho (79,6), onde o sujeito afirma: «Per bõa fé, meu amigo, / dés que non falastes migo/ [...] nunca eu ar pudi saber/ que x' era pesar nen prazer, / nen que x' era mal nen que ben,».

18. No Cancioneiro B, encontra-se a lição «que e» e no Cancioneiro V encontra-se a variante «q̃ e». Nesta edição, optou-se por editar, em vez da conjunção, o artigo «o» («mais sei que o desejei mal»), seguindo-se a opção tomada por Nunes (Nunes, *Amor*, p.392). Considera-se que «e» é um erro de cópia que, provavelmente, já estaria presente no testemunho do qual B e V foram copiados, uma vez que se encontra presente nos dois últimos. É pouco provável que tanto o copista de B como o copista de V tenham cometido, neste lugar, exatamente o mesmo erro. Este erro (a confusão entre «e» e «o») é um dos erros frequentes apontados por Monaci (*Il Canzoniere...*, p. XXVI). Considera-se que o artigo definido «o» surge aqui, tal como aponta Nunes, retomando «ben», presente dois versos acima.

Neste verso, «mal» não deve ser interpretado como um nome comum a ocupar o lugar de complemento direto do verbo «desejar». Deve preferir-se a interpretação deste enquanto advérbio de quantidade, para se entender o sentido da cantiga. O advérbio «mal» tem como sentido vasto «maldosamente» (Lapa,

Vocabulário). Nunes, ao fazer a subdivisão dos advérbios por categorias de valor semântico, coloca os advérbios «bem» e «mal» na categoria de modo, e em nota assinala que estes «Podem figurar também entre os de quantidade» (*Compêndio...*, p.346). Michaëlis, no *Glossário*, indica que o advérbio «ben» tem o sentido de muito, contudo quanto a «mal», como advérbio de modo nada menciona. Por seu turno, Lapa, no *Vocabulário*, atribui a «mal (adv.)» o sentido de «muito, gravemente» de que são exemplo os versos «Vi coteifes orpelados/estar mui mal espantados» (21,8) e «tiinhan-nos mal aficados» (21,11) (Lapa, *Escarnho...*, p.37 e 38). Concluo, assim, que neste verso («mais sei que o desejei mal»), o advérbio «mal» tem o valor de quantidade: demonstrando que a forma como o trovador desejou o reconhecimento da *senhor* foi em grande quantidade: muito.

19. Na lírica galego-portuguesa, não é frequente a ideia de se «perder os dias», uma vez que os amantes aludem mais frequentemente à perda do juízo, do sono ou da *senhor*. Neste verso, encontramos a construção «E perço meus dias assi» onde o trovador afirma perder os dias por não ter o reconhecimento nem o amor da *senhor*, mas continuar a servi-la. Encontrei esta ideia expressa num sirventês moral de Nuno Anes Cerzeo (104,1: «e despendi,/vivend' aqui,/meus dias, posso-m' én queixar.») e numa cantiga de amor de João Airas de Santiago (63,42: «non cont' os dias que non passei bem/mais El, que os dias en poder ten,/dé-mi outros tantos por quanto[s] perdi.» e «Ca [a] El dias nunca mingudara[n]/e eu serei ben-andant', e seran/cobradolos meus dias que perdi») onde há duas vezes referência aos dias perdidos devido ao sofrimento por estar longe da *senhor*, usando-se, em ambas as vezes, o verbo «perder».

22. Este verso encontra-se, tanto no testemunho B como V, hipométrico («Mentr[e] eu puder, servirei,»). J. J. Nunes resolve a hipometria do verso propondo que se edite «mentr'eu poder, [vos] servirey,» (Nunes, *Amor*, p.393). Discordo da opção de Nunes para regularizar o metro, uma vez que considero não ser necessária a integração de uma palavra no verso para que este fique com o metro regular. É possível regularizá-lo considerando que houve um hiato entre «mentre» e «eu», hiato

este que se pode ter perdido na transmissão do texto pela elisão de uma de duas letras iguais seguidas. Parece-me que a hipótese aqui defendida, além de não interferir com a estrutura sintática e semântica do verso, é fonologicamente comum.

23. A ideia, presente neste verso («mais nunca vos ren pedirei»), de o sujeito não pedir nada à pessoa que ama, de não pedir recompensa, amor, atenção ou o coração é uma ideia pouco comum na lírica galego-portuguesa. Os amantes pedem constantemente e incansavelmente recompensa e reconhecimento. Encontrei poucas cantigas em que a mesma ideia seja desenvolvida. Está presente na cantiga de amor de Afonso Sanches (9,12: «Tan grave dia que vos conheci») onde o trovador termina com «Poys, mha senhor, rrazon é, quand' alguen/serv' e non pede, já que [rem] lhi den;/eu sservi sempr' e nunca vos pedi.». Por sua vez, numa cantiga de amor de Fernão Rodrigues de Calheiros (47,24), na qual o trovador pede à sua amada que ela deixe que ele a sirva, é afirmado por este que tal pedido é o único que deve ser feito e que, após este, o serviço já é suficiente, nada mais é preciso pedir: «Ca, coido m'eu, de demandar/que non podia ja mais seer,/o por que om(e) a seu poder/serv' e se non trabalha d' al. -/Se ali cousimento val,/ou i conhocença non fal,/¿que á i pedir que fazer?».

Mais uma vez, a ideia de que o servir a senhor é suficiente para o trovador e de que esse é o seu único desejo volta a estar presente numa cantiga de amor de Afonso Pais de Braga (8,2), como se verifica nos versos da primeira estrofe: «Ay mia senhor, senpr'eu a Deus rog[u]ey/que vos visse e nunca al pedi,/e, poys vos vi, logu'y tanto cuydey». E também nos da segunda estrofe: «E, mha senhor, por Deus, rrogarvos-ey,/come ssenhor que am' e que sserv'i,/que vos non pês d' en vós cuidar, ca m' ey/atanto ben que mais non atend'y.».

IV
Nunca tan gran coita sofri
(12,3)

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

● 2 quytei B quyrey V 12 moirer B morrer V 14 neu B nẽ V - ueirey B uerey V 16 se a non uyr nen uiuerey B se a nõ uyr nõ uiuerey V 23 guareyra B guarrey V 24 ja B ta ia V

● 1 tan B tam V 2 quytei B quyrey V 14 uj B ui V 15 Nen B nẽ 17 Mays B mais V 24 Ja B ia V 24 guarj B guaray V

MS.

B 974, fl. 210vB, 211rA

No Cancioneiro da Biblioteca Nacional, Colocci escreveu a nota «sel dissi», na linha imediatamente anterior à do primeiro verso. Esta nota encontra-se junto a 92 cantigas copiadas no cancionero B (Bertolucci, «Le postille...», p.15) e é «un referimento da tempo individuato alla canzone petrarchesa *S'i 'l dissi mai, ch'i' vegna in odio a quella*, espresso con le prime parole del primo verso, "sel dis", "sel dissi", "sel dissi mai» (Bertolucci, «Le postille...», p.20). Colocci faz, através desta nota, uma chamada de atenção para a estrutura da cantiga, ou seja, para as *coblas unissonas*, onde as realizações de rima de uma estrofe se repetem em todas. Ao mesmo tempo, esta nota diz também respeito ao tema da composição, tal como refere Bertolucci «il modello, anche per quanto riguarda il tema è provenzale, un *escondig* di Bertran de Born» («Le postille...», p.28 e 29).

O copista deixou duas linhas de intervalo entre a primeira e a segunda estrofes, como se se preparasse para começar nova cantiga. Este facto conduziu à cópia do último verso da terceira estrofe no fólho seguinte.

V 561, fl. 89rAB

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

EDIÇÕES

MACHADO, n.º 917, vol. IV, p. 352. NUNES, n.º CXCV, p. 394 e 395.

PARÁFRASE

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

II. quando eu me vim embora e me despedi dela, porque lá não fiquei. Sofro agora assim por isso, de tal forma que não conheço conselho, a não ser o que vos eu direi: morrer ou voltar lá onde a vi

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

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

VERSIFICAÇÃO

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

Cf. TAVANI, *Repertorio* 79:15

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

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

NOTAS

Segundo os preceitos indicados na *Arte de Trovar*, esta cantiga encaixa-se no grupo de cantigas ateúdas, pois o sentido do último verso de cada estrofe só é completado no início da estrofe seguinte. Este trovador faz parte do grupo de trovadores que, quanto às cantigas ateúdas, «as fezerom sem fiindas» (Tavani, *Arte de...*, p.49).

A estudiosa Elsa Gonçalves (Gonçalves, «Atehudas ata...») desmistificou a ideia de que era necessário uma cantiga ateúda ter *fiinda*, concluindo que esta podia faltar ou ser sintaticamente independente. Realça-se assim a ideia de que aquilo que estritamente define uma ateúda é o encavalamento estrófico. Contudo, a autora não menciona esta cantiga na lista das 43 cantigas ateúdas (com e sem *fiinda*) que identificou. Tal aconteceu provavelmente por Elsa Gonçalves se ter baseado, no caso de Airas Engeitado, em Nunes, que, não tendo compreendido a cantiga, a pontuou deficientemente. No meu entender, só considerando esta cantiga uma cantiga ateúda se consegue entendê-la, pois se as estrofes não forem lidas interligadas por encavalamentos sucessivos, a cantiga mostra-se desprovida de coesão e sentido. Tem portanto lugar na lista de cantigas ateúdas, que assim contará 44 cantigas e não 43.

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

Optou-se, nesta edição, por seguir a variante presente no Cancioneiro B, uma vez que com esta se preserva a métrica da cantiga (versos octossílabos) e o seu esquema rimático: ababba.

2. No Cancioneiro V, a letra «t» da palavra «quytey» é confundida com a letra r, originando «quirey». Optou-se pela variante presente no testemunho B, «quytei», considerando «quyre» o resultado de um vulgar erro de troca do «t» pelo «r».

2 e 3. Segundo C. Michaëlis, no *Glossário*, o verbo *quitar* significa «deixar de lado, pôr de lado, desobrigar,» bem como o verbo «quitar-se» significa «separar-se de algo.» No mesmo *Glossário*, o sentido indicado para o verbo «espedir» é «despedir-se». Ambos os verbos fazem parte, no entanto, também, da linguagem feudal (Â. Correia, pp. 432-433; 437). Â. Correia remete para os versos de uma cantiga de Pero Mafaldo (131,2) de onde se pode deduzir este sentido do verbo «quitar» («pero, senhor, non m' en quer' eu quitar/de vos servir e vos chamar "senhor";/e vós faredes depoy'lo melhor!»). Na cantiga 79,39 de Joam Soares Coelho («Noutro dia quando m'eu espedi»), Correia chama a atenção para o uso do verbo «quitar» juntamente com o verbo «espedir», mencionando que ambos podem ter um sentido geral (o de «deixar») ou um sentido específico (associado ao vocabulário jurídico-feudal). Na cantiga aqui em questão estes verbos também são usados juntamente. A mesma autora lista as cantigas que acolhem este verbo: «Entre as cantigas de amor, poucas são as que o acolhem (12,3; 18,36; 75,21; [79,39]; 114,13; 133,2; 133,5; 46,1). Entre as de amigo são ainda menos (25,136; 86,9; 142,3) e entre as de escárnio não se regista nenhuma ocorrência. (Correia, *As Cantigas...*p. 432 e 433).» Voltando à linha de pensamento que toma estes verbos como verbos de cariz feudovassálico, a autora cita a *Partida IV* onde o verbo é empregado, com um exemplo do seu uso na primeira pessoa: «Et el despedimiento debe seer fecho en esta manera, deciendo el vasallo al señor: Despídome de vos et bésouos la mano, et de aqui adelante non so vuestro vasallo.» (p. 433). Creio que é possível que Airas Engeitado tenha empregado estes dois verbos nesta cantiga para fazer alusão a esse vínculo vassálico que une vassalo e senhor, e assim metaforicamente referir o vínculo que une os amantes.

5. O nome «conorto», cujo significado é «alívio, consolação», (Michaëlis, *Glossário*) «conforto, prazer, satisfação» (Lapa, *Vocabulário*) é pouco frequente na lírica galego-portuguesa. Está presente numa cantiga de Airas Nunes (14,15), em duas cantigas de D. Dinis (25,15; 25,26), numa cantiga de Osoiro Anes (111,3), em duas cantigas de Pero da Ponte (120,18; 120,28), numa cantiga de Pero Garcia de Ambroa (126,15) e numa cantiga de Pero Gomes Barroso (127,8). Parece derivar do verbo «conortar», também presente numa cantiga de Pero de Portugal (118,8) e numa de Pero da Ponte (120,42). É de realçar que só há ocorrências desta expressão nos cancioneiros B e V.

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

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

12. No Cancioneiro da Biblioteca Nacional, encontra-se a lição «Moirer» e, por sua vez, no Cancioneiro da Vaticana, encontra-se a lição «Morrer». Optou-se, nesta edição, pela variante presente no Cancioneiro da Vaticana, uma vez que se considera que a forma infinitiva do verbo «morrer» não sofreu influência das suas formas do presente do indicativo, «moiro», e do presente do conjuntivo, «moira, moiras» (Michaëlis, *Glossário*; Lapa, *Vocabulário*). Acrescenta-se ainda que o processo de influência parece ter sido o inverso: «moiro foi substituído por morro por analogia com o tipo volver, sendo o infinitivo morrer.» (Williams, *Do Latim...*, p.218) .

13. J. J. Nunes edita, neste verso, «ben parece que nunca assy», apesar de ambos os testemunhos concordarem na lição «ben parecer». Foi provavelmente conduzido a esta opção por não considerar haver encavalgamento interestrófico e por interpretar o «que» seguinte como conjunção integrante.

14. Os testemunhos B e V apresentam lições distintas em «ueirey» e «uerey», respetivamente. Creio que o «i» presente nesta palavra no Cancioneiro B pode ser um erro por «r». Assim sendo, sabendo-se que a queda é mais frequente do que o acrescento, no Cancioneiro V creio que está um erro, no mesmo lugar da palavra, por omissão da letra «r», igual à letra vizinha. No antecedente estaria provavelmente uma letra meio apagada que o copista de V omitiu e o de B deturpou. Portanto, optou-se, nesta edição, por editar «verrei», uma vez que esta seria a lição presente no antecedente.

15. O verbo «cobrar» é empregue com o sentido de «tornar a possuir, reaver o perdido» que lhe confere Michaëlis (*Glossário*). Encontrei, na lírica galego-portuguesa, vinte e uma cantigas onde o verbo ocorre com este sentido.

15 e 16. No verso 16 («se a non vir, non viverei,») o Cancioneiro B apresenta a variante «nen» («se a non vir, nen viverei») e o Cancioneiro V apresenta a variante «nõ» («se a nõ vir, nõ viverei»). Ambas são possíveis e Nunes (Nunes, *Amor*, p.395) prefere a lição de V («nõ»), mais uma vez por ter interpretado (e editado) mal o texto. Optou-se, na presente edição, por discordar da opção feita por Nunes. Ao contrário deste editor, considera-se haver uma coordenação aditiva entre os versos 15 e 16 («Non cobrarei... nen viverei»), pelo que será mais aceitável a lição de B («nen») para introduzir a segunda oração.

No verso 15, os testemunhos concordam em iniciar a primeira das orações com «nen» («nen cobrarei o que perdi»), o que seria possível. Mas dada a sequência de «nen» e «non» nestes dois versos, considero possível ter havido um engano de copista neste lugar, igual ao que houve efetivamente no verso 16. O do verso 15, no entanto, teria ocorrido no antecedente, uma vez que o encontramos em ambos os testemunhos. Optou-se, nesta edição, pela correção do verso 15 para «Non cobrarei

o que perdi». Recorde-se, ainda, que a confusão entre «e» e «o» é comum. Por outro lado, na coordenação de orações, a sequência «non...nen» acontece muito mais frequentemente no *corpus* da lírica galego-portuguesa (presente, por exemplo, nas cantigas 14,1; 25,4; 17,1; 63,8; 70,1; 72,2; 97,1; 102,1; 114,1; 114,3; 140,1; 147,2; 147,4) do que a sequência «nen...nen» (presente, tanto quanto sei, nas cantigas 79,26; 79,51; 97,14; 103,1; 106; 123,1; 125,48; 139,1;).

17. A expressão «eu me matei» parece-me constituir uma inovação na lírica galego-portuguesa, pois o uso do verbo na primeira pessoa é incomum na poesia trovadoresca, uma vez que, por norma, a ação de matar é atribuída, como nota Correia em *As Cantigas...*, no sentido metafórico de «matar de amor», «à "senhor", (25,125; 64,16; 64,4; 73,3; 78,21; 78,24, etc.) ou ao Amor personificado (50,3; 50,10; 70,27; 97,24; 106,14; 125,26; 118,5), ao "coraçõ" (14,11), à "coita" (147, 11), a Deus (50,8; 73,6; 147,11)» (p. 230). A ideia de tirar a vida exposta na primeira pessoa encontrei-a em mais três cantigas: uma cantiga de amor de Lourenço (88,15), uma cantiga de amigo de Fernão Rodrigues de Calheiros (47,27) e outra de Vasco Peres Pardal (154,2). Acabar com a vida surge como estratégia para fugir à coita amorosa, sendo preferível não viver do que viver na ausência do amor e da presença do outro. Correia (*As Cantigas...*p. 230). aponta ainda para as cantigas 118,8, onde «matar» significa tirar a vida e é uma ação atribuída a Deus, e para 120,1 onde a mesma ideia está implícita.

Na cantiga de escárnio e maldizer de Pero Garcia de Ambroa (126,15), parece-me que o sentido da expressão é aquele que Lapa (Lapa, *Vocabulário*) lhe atribui: «enraivecer, desesperar». Creio que, nesta cantiga de Airas Engeitado, não se trata de uma alusão a um estado de raiva ou desespero, mas uma alusão à morte, pois já no verso 12 é evocada a ideia de «morret». Penso que a expressão «eu me matei» pode aludir a morte não no sentido físico, mas num sentido metafórico, remetendo para a alma, o coração, o sofrimento atroz. Assim sendo, o trovador considera que arruinou a sua vida porque saiu de perto da sua amada, e isso é tão doloroso que o coloca à beira da morte. A responsabilidade da morte metafórica não

é atribuída a outra entidade, como é frequente na poesia trovadoresca, assumindo o trovador a responsabilidade pelo estado em que se encontra.

18. O verso «porque d' u ela é seí» é editado por Nunes (*Amor...*, p.395) «porque du ela he sey». Na *Lírica Profana...* (coord. de Mercedes Brea) faz uma nota a propósito deste verso com a seguinte informação: «Sey ten acentuación aguda: 1ª persoa do singular do pretérito do verbo saír (a forma más común é sai)». Já C.Michaëlis no *Glossário* interpreta neste lugar uma forma do verbo «sair» referindo «seir CV 561, 1s (seí, em rima) é galeguismo, muito usado no Graal, p.ex. f.105 seirei, 167,v seiredes, 186 seiu». Encontrei neste documento essas ocorrências do verbo «seir», que aqui transcrevo paleograficamente e indico com maior precisão. No fólio 105v,c «nō seyrey de promessa ã prometer» (*Demanda* II 28), no fólio 167r,a encontra-se «galaaz seiu da barca» (*Demanda* II 296), no fólio 186v,c «a alma se lhi seiu do corpo» (*Demanda* II 414). Há, ainda, na *Crónica Troiana*, registo da alternância «ai/ei» no verbo «sair» em diversos tempos verbais (pp.82;118;158), sendo que a forma verbal fortemente predominante é «ei». Deixo os seguintes exemplos: «Et a grã sabor et grã prazer me partí ãno outro día de uós, quando sey de Troya» (p.229, 10.11); «Et seyú do paaço logo et fuise pera sua cámara,» (p.642, 401.41). Também na *La Traduccion Gallega de la general y de la Cronica de Castilla I* se registam ocorrências desta alternância entre «sayr» e «seyr»: «Desnuu sey do ventre de mjna madre et desnua tornarey ala hu Deus» (p. 119), «(...) et que os rrios n[ê] as agoas nō seyam das madres, enpero fazia muy grãdes chuuyas (...)» (p.346). Assim, na presente edição, conserva-se a versão presente nos testemunhos, lendo-se nesse lugar a variante «seír» da forma mais comum «sair».

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

voltar a sentir-se vivo (v.23 «e, se a vir, logo guarrei»). Encontrei esta construção numa cantiga de amigo de D. Dinis: «e com' ousará catar estes meus/olhos, se o Deus trazer per aqui?» (25,24); numa cantiga de amor de Fernão Garcia Esgaravunha (43,11) («Pero que eu soub' entender,/quando os seus olhos catei,»).

22. No verso «e fui logo led'e cantei» há uma relação entre o adjetivo «ledo» e o verbo «cantar», bastante incomum na lírica galego-portuguesa. É frequente a associação do verbo «cantar» ao verbo «andar», tal como acontece no verso 5, com o sentido de «estar alegre». Contudo, não encontrei registo de outra cantiga onde a alegria estivesse associada ao verbo «cantar». Encontrei, sim, registo da situação inversa: o não cantar por se estar infeliz ou o não rir e não cantar como manifestação de tristeza. Esta ideia está presente numa cantiga de amor de Paio Gomes Charinho (114,13: «en atal teera, hu nunca prazer/veia, nen cante, nen possa riir.»), numa cantiga de amigo de Pero de Veer (123,8: «-Vejo-vos, filha, tan de coraçõ/chorar tan muito que ei en pesar/e venho-vos por esto preguntar/que me digades, se Deus vos perdon,/por que mi-andades tan trist' e chorando./-Non poss' eu, madre, sempr' andar cantando»), e num sirventês moral de Martim Moxa (94,18: «Que fuy d' amor ou trobar porque fal?/A gent' é trist' e sol non quer cantar!»). Nesta cantiga, o trovador estabelece um vínculo direto entre uma emoção (a alegria) e uma ação (cantar): a gente canta porque está alegre, havendo uma ligação entre os sentimentos e o canto como expressão desses sentimentos.

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

24. No Cancioneiro da Biblioteca Nacional, este verso encontra-se hipométrico: «ja per aquesto guarj». Por sua vez, no Cancioneiro da Vaticana, o verso encontra-se octossílabo: «ta ia ã aq̃sto guarj». Na edição semicrítica do Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, p.352), é proposto, em nota de

rodapé, que a conjunção completiva «ca» se encontra, no testemunho B, no final do verso anterior: «24 - ca, na linha anterior». Ora, recordando o descrito na nota ao verso 23, no Cancioneiro B encontra-se, neste verso, a variante «guareyra». É possível que o «ra» presente em B seja uma leitura errada de «ca». Ao mesmo tempo «ta», presente em V no início do verso 24 deverá ser também fruto de uma leitura errónea de «ca». J. J. Nunes opta por editar no início do verso 24 «ca», opção que também se toma nesta edição. De facto, se supusermos que todos os versos do antecedente de B e V estavam escritos em prosa e começavam por maiúscula (Correia, «Do refrão...», p.281-282), podemos supor um cenário onde, no lugar desta maiúscula, estivesse o papel corroído devido ao excesso de tinta, ou onde esta estivesse mais ilegível por ser bastante trabalhada. Perante este cenário, é possível que o copista de B tenha conjeturado o «r» e descurado a mudança de verso e que o copista de V tenha lido ou conjeturado um «ta», embora não tenha descurado a mudança de verso.

Conclusão

Da presente edição crítica, resulta uma imagem das cantigas e da poética de Airas Engeitado muito mais definida do que a que existia anteriormente.

Quanto à fixação dos textos e respetiva interpretação houve uma evolução significativa em relação à edição de Nunes. No caso da cantiga **A ren que mi a mi mais valer** avançou-se para a seguinte edição (quadro III), para a qual Nunes já apontava.

Nunes (1932)	Querido (2015)
Quando m'agora ren non dá,/ que lhi non ssey merecer mal,/ <u>o meu serviço</u> non mi val/ cuyd' eu nunca mi ben fará,	Quando m' agora ren non dá,/ que lhi non sei merecer mal,/ <u>e meu serviço</u> non mi val,/cuid' eu nunca mi ben fara.

Quadro III - Edição de Nunes (1932) vs Querido (2015)

Neste caso, não fazia sentido que «o meu serviço non mi val» fosse a oração subordinante de uma subordinada temporal «quando m'agora ren non dá». Por sua vez, faz mais sentido ver em «cuid'eu nunc' a mi bem fara» a subordinante da subordinada temporal «quando m'agora ren non dá e [...] meu serviço non mi val», e em «que lhi non sei merecer mal» a caracterização do tempo designado por «agora». Esta leitura implica considerar que um copista confundiu a letra «e» com «o», no início do verso 19. É esta leitura que a presente edição faz.

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

Por sua vez, na cantiga **Tan grave dia vos eu vi**, há diferenças na leitura dos manuscritos entre a presente edição e a leitura que Nunes propõe. Veja-se o quadro IV.

Nunes (1932)	Querido (2015)
E non foy hom(e) atães aqui,/ cousa que eu ben entendi,/ <u>que me quisesse desamar(?)</u> ,	E non foi ome ates aqui,/ cousa que eu ben entendi,/ <u>que me quisessedes amar</u> ,

Quadro IV - Edição de Nunes (1932) vs Querido (2015)

A interpretação destes versos é «E eu bem entendi o seguinte: não fui até aqui homem [com características tais] que vós quisésseis amar». A edição de Nunes é desprovida de sentido e reflete dificuldades na interpretação da estrofe. Deduzo que Nunes terá visto em «foi» a forma da terceira pessoa do verbo «ser» e terá compreendido «não houve homem nenhum que me quisesse desamar (odiar)», ideia que, no contexto, não tem entendimento possível.

Na cantiga **Nunca tan gran coita sofri**, Nunes ao não a interpretar como uma cantiga ateúda, edita o início a terceira estrofe «Ben **parece** que nunca assy/ outra dona vi, nen verey,», apesar de ambos os testemunhos concordarem na lição «ben **parecer**». Nesta edição, reproduz-se a lição dos testemunhos, pois só ela confere sentido ao texto. No verso 16 («se a non vir, non viverei,») o Cancioneiro B apresenta a variante «nen» («se a non vir, nen viverei») e o Cancioneiro V apresenta a variante «nõ» («se a nõ vir, nõ viverei»). Ambas são possíveis e Nunes (Nunes, *Amor*, p.395) prefere a lição de V («nõ»), mais uma vez por ter interpretado (e editado) mal o texto. Optou-se, na presente edição, por discordar da opção feita por Nunes e repor a lição que leva à coesão da estrofe.

No que diz respeito à versificação dos textos, várias melhorias foram efetuadas. A cantiga **Nunca tan gran coita sofri** foi acrescentada à lista das cantigas ateúdas, elaborada por E. Gonçalves, que a não considerou, provavelmente por J. J. Nunes

não a ter entendido (nem editado) como tal. É provável que o que tenha despistado o editor e Elsa Gonçalves tenha sido o facto de, nesta cantiga, o primeiro verso de cada estrofe não ser igual, como acontece em todos os outros casos de atéudas. Ou seja, o que Airas Engeitado faz nesta cantiga é um exercício mais difícil, raro e valioso, antes soterrado numa má edição. Quanto à cantiga **A gran direito lazerei** segue-se, nesta edição, a lição de ambos os testemunhos quanto à métrica e organização estrófica da cantiga, ou seja, considera-se que o refrão tem dois versos e não três, como J. J. Nunes e S. Gaspar editaram. Na cantiga **A ren que mi a mi mais valer** considera-se que a cantiga tem duas *fiindas*, em vez de uma - como edita J. J. Nunes. Notando-se que o último verso (palavra perduda) de cada estrofe não só não rima com nenhum outro como também não repete o metro de nenhum outro, tendo 7 sílabas métricas, e não 6, como Nunes considerou. As *fiindas* apontam para este desenho estrófico ao repetirem, como recomendado, as rimas dos últimos versos da última estrofe e também o metro. Nos manuscritos, apenas nas estrofes II e IV o último verso ocorre com seis sílabas métricas. Nesta cantiga, o oitavo verso da primeira estrofe («*nen ar é d'al despagrada*») tem 7 sílabas, mas Nunes propôs a redução do metro deste verso a seis sílabas métricas: «devendo notar-se que no 8.º v. da 1.ª estrofe nen deve fundir-se com ar». Creio que esta solução não é aceitável, pois pressupõe-se, aqui, que a vogal nasal «*ẽ*» possa elidir-se, e possa ler-se «*n'ar*».

Quanto às relações com a tradição galego-portuguesa tomou-se consciência de várias singularidades. O cancionero de Airas Engeitado encontra-se polvilhado de vocábulos e expressões pouco frequentes na lírica na qual este se insere: na cantiga **Tan grave dia vos eu vi**, o caso dos versos «*greu vos seri', a meu cuidar,/d' amardes-mi muito, senhor,/ [e] eu vós non, (...)*» que expressa uma ideia singular na lírica galego-portuguesa: o sujeito dirige-se à sua amada dizendo-lhe que ela não gostaria de o amar muito e não ser correspondida (sendo esta a situação em que o sujeito se encontra: ama e não é amado). O costume, nas cantigas de amor, é o trovador dizer à amada que ela não gosta de que ele a ame. Nesta mesma cantiga, a ideia de «perder os dias», por não se ter o reconhecimento do amor da *senhor*, é, por sua vez, incomum. Apenas a encontrei expressa em outras duas cantigas: uma de amor e um sirventês. Surpreende ainda nesta cantiga a declaração final do sujeito segundo a

qual nunca pedirá à mulher amada nada em troca do serviço que lhe presta: «mais nunca vos ren pedirei». Esta ideia surge apenas, tanto quanto pude apurar, em três outras cantigas de amor. Por sua vez, na cantiga **Nunca tan gran coita sofri**, encontra-se a declaração «eu me matei», que corresponde a uma inovação na lírica galego-portuguesa, pois o uso do verbo na primeira pessoa é incomum na poesia trovadoresca. Por norma, a ação de matar é atribuída no sentido metafórico de «matar de amor», à *senhor*, ou ao Amor personificado, ao «coraçõ», à «coita» ou a Deus. Também nesta cantiga se expressa a ideia de catar o olhar, também incomum na lírica trovadoresca, pois é costume catar-se o coração ou a *senhor*, encontrando-se a ideia de procurar o olhar apenas presente em outras duas cantigas: uma de amor e outra de amigo. Por fim, registou-se o verso «e fui logo led'e cantei», onde se associa a alegria ao verbo «cantar» em vez de ao verbo mais comum, «andar». Este vínculo direto entre uma emoção (a alegria) e uma ação (o cantar) está presente, tanto quanto se conhece, em outra cantiga de amor e num sirventês. Também na cantiga **A ren que mi a mi mais valer**, o verso «non mi [i] daria nada» tem aqui o sentido de não valorizar, não dar importância, que se aproxima do sentido presente em mais três cantigas da lírica profana onde se combina o verbo «dar» e o advérbio «nada».

A estas expressões juntam-se vocábulos 1) dos quais não se regista outra ocorrência na lírica galego-portuguesa («omildade»); 2) dos quais se regista ocorrência noutras cantigas mas não de amor («pastor», que no masculino só em cantigas de escárnio surge com o significado de «jovem» que tem nesta cantiga; «marido», que ocorre também só em cantigas de escárnio; «falido», que ocorre numa cantiga de amigo e numa de loor; «malada», com o sentido de *serviçal*, apenas ocorre noutras duas cantigas de escárnio; e a referência a um nome de mulher, «Elvira»); 3) e dos quais se regista pouquíssima ocorrência («fol», com ocorrência em apenas mais duas cantigas de amor e duas de escárnio; «despagada» e «privada», com rara ocorrência no masculino). Na lírica de Airas Engeitado, existem ainda vocábulos ou expressões que ganham na cantiga do trovador um sentido diferente daquele que comumente têm na lírica. É o caso do vocábulo «apoer», que surge na cantiga **A ren que mi a mi mais valer**, com o sentido de «culpar» ou «acusar» e não de «infamar».

Ao mesmo tempo, observou-se na lírica de Airas Engeitado uma expressiva influência da tradição provençal. Encontramo-la, por exemplo, na referência ao «marido» ciumento da *senhor*, que é comum na lírica provençal onde esta figura se designa *giló*. A versificação da cantiga **A gran direito lazerei** contribui para esta associação à lírica provençal, pois a cantiga em causa possui uma palavra-rima no segundo verso de cada estrofe, fazendo lembrar as baladas da lírica provençal, uma vez que estas tinham um refrão intercalar no segundo verso de cada estrofe. Também o esquema rimático da cantiga **A ren que mi a mi mais valer** é muito similar ao esquema rimático de uma cantiga provençal, notando-se que o esquema rimático da cantiga de Airas Engeitado apenas difere do esquema rimático da cantiga provençal por possuir menos um verso.

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

Embora sobre a biografia deste autor nada saibamos, à luz do material apresentado ao longo desta dissertação, pode perceber-se melhor todas as singularidades temáticas e estruturais das cantigas de Airas Engeitado. Esse entendimento acrescido, que nasce da compreensão e fixação dos textos do trovador, abre caminho para uma maior capacidade de entendimento do perfil de Airas Engeitado.

O estudo realizado na presente dissertação desenha um horizonte de expectativas sobre esta personalidade bastante definido: um autor culto, com conhecimento da tradição provençal acima da média, como se observa através das suas cantigas, com um domínio da versificação que o distingue dos restantes trovadores da lírica galego-portuguesa e uma capacidade de desvio relativamente à tradição da cantiga de amor surpreendente. Neste horizonte de expectativas, desenha-se mais facilmente a figura de um nobre, com algum grau de instrução, do que a figura de um jogral, como o nome levou a crer.

Bibliografia

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

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

Base de Dados da Lírica Profana Galego-Portuguesa = www.cirp.es

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

Brea, *Cantiga de Amigo* = Mercedes Brea e Pila Lorenzo Gradín, *A Cantiga de Amigo, Ecicións Xerais de Galicia*: 1998

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

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

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

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

Correia, «Do refrão...» = Ângela Correia, «Do refrão de Meendinho à escrita dos refrães nos cancioneros», *Congresso O Mar Das Cantigas*, pp. 267-290, Santiago de

Compostela: Xunta de Galicia, 1997

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

CUNHA, *Cancioneiros...* = Celso Cunha, *Cancioneiros dos Trovadores do Mar* (edição preparada por Elsa Gonçalves), Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1999

Cunha, *Estudos...* = Celso Ferreira da Cunha, *Estudos de Versificação Portuguesa (Séculos XIII a XIV)*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro Cultural Português, 1982

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

D'Heur, «Sur la généalogie...» = Jean-Marie D'Heur, «Sur la généalogie des chansonniers portugais d' Ange Colocci», *Boletim de Filologia*, XXIX [Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa], pp. 23-34, Lisboa, 1984

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

D'Heur, *Recherches...* = Jean-Marie D'Heur, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XIIe - XIVe siècles)*. Contribution à l'étude du «corpus des troubadours», Liège, 1975

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

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

Demanda do Santo Graal = Cf. *Demanda*

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

Ferrari, «Formazione...» = Anna Ferrari, «Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10 991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (materiali e note problematiche)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV, pp. 27-142, 1979

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

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

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

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

Gonçalves, «Sur la lyrique...» = Elsa Gonçalves, «Sur la lyrique galego-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres», *Lyrique Romane Médiévale: La Tradition des Chansonniers. Actes du Colloque de Liège*, 1989, pp. 447-467, Liège: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l' Université de Liège

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

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

Lapa, *Vocabulário* = M. Rodrigues Lapa, «Vocabulário Galego-Português» in *Cantigas D'Escarnho e de Mal Dizer*, [Vigo]: Galaxia, 1965

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

Lírica Profana... = *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, vol. I e II, coordenação de Mercedes Brea, 1996

LORENZO, *Crónica...* = Ramon Lorenzo, *Crónica Troiana*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde Fenosa, «Colección Documentos Históricos», Disposta pola Real Academia Galega. 1985

LORENZO, *Glosario* = Ramon Lorenzo, *La traducción Gallega de la Cronica General y de la Cronica de Castilla. II Glosario*, Orense: Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo», 1977

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

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

Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional...* = Cf. MACHADO

Maia, *História...* = Clarinda de Azevedo Maia, *História do Galego-Português. Estado Linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997 (1986)

Mattoso, «O Léxico...» = José Mattoso, «O Léxico Feudal», *Penélope: revista de história e ciência sociais*, nº 1, pp. 11-40, 1988, (=En torno al feudalismo hispánico. I Congreso de estudios medievales, Fundación Sánchez-Albornoz, pp. 295-312, Burgos:1989,)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Partida IV = Las Siete Partidas del Rey Don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios codices

antiguos por la Real Academia de la Historia, Tomo III, pp. 1-150, Madrid: Imprenta Real, 1807

Riquer, *Los Trovadores...* = Martín Riquer, *Los Trovadores Historia Literaria y textos*, Tomo III, Barcelona: Ariel, 1983

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

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

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

Tavani, *La Poesia...* = Giuseppe Tavani, *La Poesia Lírica Galego-Portoghese*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, tomo 1, fascículo 6, volume II, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1980

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

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

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

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