

Formação do *Cancioneiro da Ajuda* e seu parentesco com ω e α

ANDRÉ B. PENAFIEL
University of Oxford

Introdução

Buscamos aqui elucidar o parentesco entre o *Cancioneiro da Ajuda* (CA), o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (CBN) e o *Cancioneiro da Vaticana* (CV), através de seus ancestrais mais remotos, hoje perdidos, a partir da análise de partes do *Cancioneiro da Ajuda*. Não propomos uma descrição codicológica exaustiva do manuscrito. O que buscamos é com a análise codicológica deduzir o *modus operandi* da equipe responsável pela confecção do manuscrito. Não fazemos inferências sobre a própria equipe. Satisfazemo-nos em responder: haveria um único *modus operandi* ao longo do *cancioneiro* ou vários? E, identificada a variedade, haveria algum nexo entre as mudanças físicas no trabalho desta equipe e o trabalho de compilação?

Relevância

Nosso ponto de partida é o *stemma* da lírica galego-portuguesa proposto por Giuseppe Tavani que concebeu um manuscrito perdido, ω , arquétipo de outros dois *cancioneiros*, o CA e α , compilação perdida e o ancestral mais antigo dos apógrafos italianos, CBN e CV¹. Este *stemma* sofreu revisão na parte baixa a partir das obras de Jean-Marie D’Heur, Elsa Golçalves e Anna Ferrari². Nas suas últimas formulações, o diagrama chegou à sua máxima simplicidade (Fig.1).

[Inserir Imagem #1]

Fig.1 – *Stemma* da lírica galego-portuguesa

Nosso objeto de estudo é a relação entre CA, ω e α , três manuscritos portanto, dos quais apenas um sobrevive. Em outras palavras, nosso questionamento versa sobre a parte alta do *stemma* Tavaniano.

Passamos agora a resumir o debate acadêmico quanto à relação entre estes três *cancioneiros*. Carolina Michaëlis via a ordem do CA como original³. Diferenças entre a sequência do material compilado no CA *versus* CBN/CV eram explicadas como “erros” destes últimos. Tavani, ao contrário, via a ordem dos apógrafos italianos como original⁴. Mais recentemente, António Oliveira argumentou ser o CA o manuscrito que representa a sequência de textos da fonte original, com exceção de M. Moxa e R. F. Santiago, os últimos dois poetas do CA, que não figurariam na fonte⁵.

Ambas estas visões, ainda que ostensivamente opostas, partilham de um pressuposto comum: a de que o CA não é compilação, ou seja, não seleciona e organiza seu próprio material lírico – ou o faz marginalmente –, mas resume-se a uma cópia de outra compilação

¹ Giuseppe Tavani, «La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese», *Cultura Neolatina*, 27 (1967), pp. 41-94.

² Jean-Marie D’Heur, «Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 8 (1974), pp. 3-43.

Elsa Gonçalves, «La Tavola Colocciana. Autori Portughesi», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 10 (1976), pp. 387-448.

Anna Ferrari, «Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 14 (1979), pp. 27-142.

Jean-Marie D’Heur, «Sur la généalogie des chansonniers portugais d’Ange Colocci», *Boletim de Filologia*, XXIX (1984), pp. 23-34.

³ Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, Max Niemeyer, 1904, II, pp. 217-218.

⁴ Tavani, «La tradizione...», art. cit., pp. 76-80.

⁵ António Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo Trovadoresco: a Estrutura dos Cancioneiros Peninsulares e as Recolhas dos Séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri, 1994.

mais antiga. Foi esta a explicação dominante no campo, no mínimo em termos de longevidade, pois foi elaborada há mais de cem anos e ainda hoje tem ecos.

Contra esta concepção, opõe-se Giulia Lanciani, que analisou o caso de um único poema copiado duas vezes no interior no ciclo de P. G. Charinho (CA 248/CA 253b), o que levava ao questionamento sobre a existência de ω^6 . Na mesma linha, os estudos de Maria Ana Ramos demonstraram que a hipótese de o CA ser cópia de um único livro é insatisfatória, pois não dá conta de uma série de peculiaridades explicáveis pela pluralidade de fontes de que se serviu a equipe responsável⁷. Na sequência, Henrique Monteagudo aprofundou o estudo das fontes a partir da análise grafemática nos cancioneiros italianos⁸. É a esta solução, a da pluralidade de fontes, sem excluir a existência de um cancioneiro organizado anterior ao CA, que nos filiamos e que defendemos aqui.

Entendemos que a constatação de certa heterogeneidade do CA oferece fortes indícios contra a hipótese de que este seria cópia de uma única fonte. Acreditamos que a análise física e textual do CA revela dinamismo na sua formação além de oferecer pistas importantes sobre outras fontes, que se perderam, mas que não deixam de ser fontes historicamente reais. Nosso objeto portanto não se resume ao CA; este manuscrito é, ao mesmo tempo, fim e meio, objeto e instrumento de estudo daquilo que se perdeu mas que a ele se relacionou no passado. É esta análise da única destas três fontes que sobrevive que empreendemos abaixo.

Planejamento da página

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

A altura das iluminuras do CA pode ser quantificada em número de linhas e, ao longo do cancioneiro, varia de onze a dezoito linhas, como já notara Ramos, que a adjetivou, precisamente, de “variável” e “oscilante”⁹. Contudo, afirmar que a altura é variável não transmite o que há de mais importante nesta variação. Quando listamos estes valores em uma tabela percebemos com clareza que não se trata de variação aleatória (Tabela 1). Buscamos individualizar alguns blocos significativos através de barras horizontais. Percebe-se que há um setor inicial de doze linhas, seguido por um de treze, e um em que alternam quinze e quatorze. Com o caderno X, passamos a contar os espaços para iluminuras, em um setor cuja altura é extremamente reduzida a onze ou doze linhas, seguido de outro setor de quinze; outro extremamente volátil, cuja variação vai de treze a dezoito; e finalmente um último setor de quinze. Damos especial destaque para o caderno XII e início do XIII, onde as maiores variações se concentram, sendo este caderno XII um caderno importante, como demonstraremos à frente.

As iluminuras poderiam ainda ser unidas ou separadas da primeira inicial que marca o início do ciclo de poemas. Associando este dado à nossa tabela, confirmamos a suspeita de que essas variações não são aleatórias, em que pese o fato de as iniciais conjugadas a iluminuras serem numericamente pouco expressivas (Tabela 1). Não há aqui relação direta

⁶ Giulia Lanciani, «Repetita iuvant», em *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos depois*, ed. M. Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, pp. 137-143.

⁷ Maria Ana Ramos, «L'importance des corrections marginales dans le Chansonnier d'Ajuda», *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, V (1993), pp. 141-152.

Maria Ana Ramos, «A transcrição das fiindas no Cancioneiro da Ajuda», *Boletim de Filologia*, 29 (1984), pp. 11-22.

⁸ Henrique Monteagudo «“Cuita grand'e cuidado” (A32) / “Coita grand'e coydado” (B174) Estratigrafía da variación lingüística nos cancioneiros trobadorescos», *Boletín da Real Academia Galega*, 374 (2015), pp. 209-299.

⁹ Maria Ana Ramos, *O Cancioneiro da Ajuda. Confecção e Escrita*, tese de doutoramento, Universidade de Lisboa, 2008. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/553/1/17066_o_cancioneiro_1.pdf> [acessado 22 Agosto 2014]. I, p. 246; p. 331.

com as variações na altura da iluminura nem são os cadernos as unidades relevantes. Vemos apenas um *modus operandi* no caderno I estendendo-se ao início do III.

Finalmente observamos que entre as linhas do texto da primeira estrofe há um espaço destinado à pauta musical, que nunca foi traçada, cuja altura típica é de três linhas em branco. Este espaço entre a primeira linha do primeiro poema de cada ciclo e a iluminura – e apenas neste caso – pode ser reduzido a duas linhas. Mais uma vez, combinamos este dado à nossa tabela (Tabela 1).

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

Resta mais uma vez evidente que estas variações não têm nada de aleatórias, mas são absolutamente sistemáticas. As pautas de três linhas ocorrem em bloco nos cadernos I e III, dando lugar ao novo padrão, duas linhas, a partir do caderno IV em diante. Note-se, a propósito, a relação íntima entre a mudança nas linhas para partitura e a altura das iluminuras: doze linhas de altura associadas a três linhas de partitura; mudança na altura da iluminura associada à mudança na partitura.

Entendemos que a equipe que confeccionou o manuscrito deixou marcas e estas marcas acusam, primeiro, um trabalho minimamente ordenado, seqüencial e, segundo, um *modus operandi* superior no início do manuscrito e mais desleixado no final (*nota bene* não estamos falando, como o fez a crítica anterior, que os primeiros cadernos estão mais finalizados, dizemos que a execução foi mais bem organizada).

O rubricador

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

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

1ª. Iniciais azuis, independente de tamanho, com respectivas filigranas vermelhas, espaços em branco destinados a iniciais vermelhas (fl.4r, 5v, 6r);

2ª. *Idem*, com o acréscimo das iniciais vermelhas, independente de tamanho, mas sem suas filigranas azuis (fl.1r, 1v, 2r, 2v, 3r, 3v, 4v, 5r, 6v, 7r, 7v, 8r, 8v, 9r, 10v, 11r, 11v, 12r, 12v, 13r, 13v, 14r, 14v);

3ª. *Idem*, agora com filigranas azuis ao redor das iniciais vermelhas (fl.10r).

Não se encontrará um único fólio – entre o fl.1 ao fl.14 – que não se encaixe em um destes grupos¹⁰. Estabelecemos o *modus operandi* do rubricador assim:

1º. Executava todas as iniciais azuis em um fólio;

2º. Passava às respectivas filigranas vermelhas;

3º. Executava todas as iniciais vermelhas;

4º. Concluía com todas as respectivas filigranas azuis.

Por óbvio, o rubricador não poderia começar pelas filigranas – ornamentos que envolvem a letra – sem que esta estivesse pintada. Nosso rubricador aqui parece se ater ao pigmento. Sendo assim, só lhe restam duas opções: executar todas as azuis ou todas as vermelhas. Ele elege a primeira. Ao fim é forçoso mudar de pigmento: ou executará filigranas vermelhas ou iniciais vermelhas ou ambas alternadamente. Mais uma vez ele elege a primeira opção. A situação primeira, elencada acima, testemunha as situações em que o rubricador concluiu esta operação, suspendeu seu trabalho e passou a trabalhar em outro fólio. Concluídas as filigranas vermelhas, o rubricador só poderá prosseguir com as iniciais vermelhas, como demonstram os exemplos da segunda situação. Para rematar, o rubricador retorna ao pigmento azul, executando as filigranas desta cor, situação que, no atual estado do códice, só se documenta no fl.10r.

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

¹⁰ Reconhecemos que no fl.8v há dois lugares com espaços em branco à espera de iniciais a serem rubricadas, problemas que julgamos pontuais. Já o fl.9v contem uma única estrofe com inicial azul e filigrana vermelha. Não havendo estrofes que receberiam iniciais vermelhas é impossível determinar se pertenceria à primeira ou segunda situação.

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

Ramos classificou as iniciais do CA em sete categorias das quais nos interessam aqui: as “iniciais médias” e as “iniciais menores”, que marcam início de cantiga e início de estrofe, respectivamente¹¹. Há ainda outro tamanho de inicial, reconhecido mas não expressamente classificado por esta autora – chamá-la-emos de “inicial intermediária”. O fl.27r ilustra exemplarmente o emprego desta hierarquia de iniciais, em que a inicial intermediária marca o início da *fiinda*. *Fiinda*, como se sabe, é a estrofe mais curta que às vezes remata a composição.

Em estudo sobre a ocorrência de pauta musical sobre as *fiindas* no CA, Ramos argumenta que a ocorrência ou ausência de espaço reservado à notação musical explica-se pelas fontes de que se serviu o CA: até o fl.23v, no meio do ciclo de P. G. Burgalês, nenhuma *fiinda* é pautada, ao passo que a partir do fl.24r observam-se blocos de composições com *fiindas* pautadas, situação explicável por variação no manuscrito copiado pelo CA, explicação a que aderimos integralmente¹².

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

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

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

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

Assim, apesar da existência de elementos que superficialmente remetem aos cadernos I e II – as filigranas – no conjunto este fl.55v é mais coerente com o caderno IX, caderno a que de fato pertence.

Análise textual comparativa

Demonstramos até aqui que os métodos de trabalho no CA variam, que esses métodos são mais cuidados no início do atual manuscrito e mais desleixados conforme a progressão do

¹¹ Ramos, *O Cancioneiro*, ob. cit., I, p. 416.

¹² Ramos, «A transcrição ...», art. cit.

trabalho, e que tudo isso remonta a uma equipe. Supõe-se que o responsável por rubricar iniciais não é o mesmo indivíduo que planejou os espaços na página, e o *modus operandi* inicial do rubricador abarca os cadernos I e II, já as variações no planejamento da página começam no caderno IV. Significaria isso que a equipe, e não qualquer indivíduo isoladamente, tinha uma orientação no princípio e outra conforme avançam os trabalhos? É o que nos parece. Tenha-se em mente, contudo, que estes são apenas exemplos eloqüentes de uma análise mais extensa que apresentamos em estudo de maior fôlego, a que remetemos os leitores interessados¹³.

Assentado isto, e reconhecendo as dificuldades em traçar limites precisos em um objeto que é, justamente, fruto de trabalho em equipe, diríamos que os cadernos I e II apresentam estilo homogêneo com pouca ou nenhuma variação, sendo detectável mudança gradual, mas sensível, do caderno III em diante. As mudanças mais radicais se dão nos cadernos XII, XIII e XIV. Por um lado estes três últimos cadernos concentram mudanças paleográficas, tendo sido aparentemente copiados por copistas diferentes daquele ou daqueles que trabalharam dos cadernos I a XI¹⁴. No campo propriamente codicológico, entendemos que a pauta – entenda-se, as linhas traçadas na superfície do pergaminho para orientar o trabalho de cópia – nos últimos três cadernos é radicalmente diferente e, como já notara Ramos, muito menos profissional do que as pautas que vigoram do cadernos I ao fl.74r, que são homogêneas¹⁵. Por tantas mudanças no preparo da pauta, maiores irregularidades nas convenções empregadas no planejamento da página, como registrado acima, além de mudanças paleográficas, ausência total de iluminuras e de iniciais rubricadas (a partir de meados do caderno XII), os últimos três cadernos formam um conjunto todo à parte. Se definirmos “*scriptorium*” não como a oficina, lugar físico, mas como a equipe, aventaríamos a possibilidade de estes cadernos finais serem obra de um *scriptorium* distinto, ou seja, toda a equipe original foi extinta. Sem que isso implique que estes cadernos tenham sido executados em outra localidade ou época (ainda que a hipótese não esteja afastada).

Como sinalizávamos na introdução, pergunta-se agora se alterações na equipe guardam relações com alterações na compilação do material e, antecipando a resposta, a nós resta evidente a relação íntima entre as alterações físicas no CA e sua compilação. A principal razão para se conceber uma compilação arquetípica reside no paralelismo na ordem do material lírico entre CA e os apógrafos italianos. Dado o limite deste estudo apresentamos aqui análise simplificada, priorizando a ordem dos poetas presentes em um e outro ramo da tradição manuscrita (Tabela 2).

Tabela 2

<i>Cancioneiro da Ajuda</i>	<i>C. Biblioteca Nacional/Vaticana</i>
Lacuna 1	
V. P. Sandim	V. P. Sandim

¹³ André B. Penafiel, *The Emergence of the Cantigas d'Amor. A Philological Investigation of Poets, Genres, Manuscripts and their Compilers*, tese de doutorado, University of Oxford, 2016. Disponível para consulta na Bodleian Library, Oxford e na Biblioteca da Ajuda, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.

¹⁴ Susana Pedro, «Análise paleográfica das anotações marginais e finais no Cancioneiro da Ajuda», em *À Volta do Cancioneiro da Ajuda*, ed. M. A. Ramos; T. Amado, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016, pp. 23-59.

Antonio Guiadanes, «Particularidade gráficas e de impaxinación do folio 79r do Cancioneiro da Ajuda: o seu copista é ¿um copista-correktor?», em *Estudos de Edición Crítica e Lírica Galego-portuguesa*, ed. M. A. Aldea; A. F. Guiadanes, Santiago de Compostela, 2010, pp. 163-94.

Antonio Guiadanes, «Uso y funciones de la plica en el “Cancionero da Ajuda”: identificación del “usus scribendi” de los copistas», em *La materialidad escrita: nuevos enfoques para su interpretación*, ed. M. S. López, Oviedo, Instituto de Estudios para la Paz y la Cooperación, 2011.

¹⁵ Veja-se as observações iniciais em Ramos, *O Cancioneiro*, ob. cit., I, pp. 245-259; e adicionais em Penafiel, *The Emergence*, ob. cit., pp. 59-63, §36. Como quer que os paleógrafos venham a precisar os limites das mãos que copiaram o CA, nossa segmentação do CA fia-se nas mudanças de pauta, estas inquestionáveis (e coerentes com a divisão paleográfica original de Susana Pedro).

J. S. Somesso	J. S. Somesso
Lacuna 3	
P. S. Taveirós	P. S. Taveirós
M. Soares	M. Soares
Anônimo 1	Anônimo (atribuídas a M. Soares <i>ex silentio</i>)
A. Carpancho	A. Carpancho
N. R. Candarei	N. R. Candarei
N. F. Torneol	N. F. Torneol
P. G. Burgalês	P. G. Burgalês
J. N. Camanês	J. N. Camanês
F. G. Esgaravunha	F. G. Esgaravunha
R. Queimado	R. Queimado
V. Gil	V. Gil
Lacuna 12	Lacunas
J. Coelho	J. Coelho
Lacuna 13	
*Anônimo 2 (fl.46, posição incerta)	
*Anônimo 3 (1 cantiga)	
R. P. Ribela	R. P. Ribela
J. L. Ulhoa	J. L. Ulhoa
Lacuna 14	
F. G. Seabra	F. G. Seabra
P. Barroso	P. Barroso
A. L. Baião	A. L. Baião
M. R. Tenoiro	M. R. Tenoiro
J. G. Guilhade	J. G. Guilhade
E. Faião	E. Faião
J. V. Talaveira	J. V. Talaveira
*P. G. Charinho (12 cantigas)	
F. Velho	F. Velho
Bonifácio calvo, de Gênova	Bonifácio calvo, de Gênova

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

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

Assim, se excluirmos dois ou três ciclos completos e alguns poemas exclusivos ao CA, que aqui não abordamos, conclui-se que o *stemma* que propõe um manuscrito perdido ω , do qual se originam CA e o ancestral dos manuscritos italianos, é funcional na sua maior parte.

A maior dificuldade para este modelo se dá na altura dos cadernos XII, XIII e XIV do CA. Aqui a relação se inverte. Se continuarmos com nossa tabela comparativa, verificamos que já não se pode falar em paralelismo ou semelhanças (Tabela 3).

Tabela 3

<i>Cancioneiro da Ajuda</i>	<i>C. Biblioteca Nacional/Vaticana</i>
Anônimo 4	V. P. Pardal
Anônimo 5	G. M. de Eixo
Lacuna 21 (impossível precisar conteúdo)	Conde D. Gonçalo Garcia
Anônimo 6	D. Afonso X
P. A. Solaz	D. Dinis
Lacuna 23 (perda de poeta desconhecido)	D. Afonso XI
F. Padrom	D. Pedro, conde de Barcelos
P. Ponte	Pero Larouco
V. R. Calvelo	Estêvão Fernandes d'Elvas
M. Moxa	Estêvão da Guarda
R. F. Santiago	Pero de Ornelas

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

A despeito desta evidência – a nossos olhos cristalina – o segmento da crítica que defende a existência de um manuscrito perdido buscava em um dos ramos a seqüência primitiva, imagem do arquétipo, do qual o outro ramo seria o desvio ou deturpação, como resumimos acima. Para isso, buscou-se traçar paralelos entre setores distintos do CA e CBN/CV. Mas também nisso vemos obstáculos, se considerarmos quão pouco do material do CA está presente no outro ramo (Tabela 4).

Tabela 4

<i>Cancioneiro da Ajuda</i>	<i>C. Biblioteca Nacional/Vaticana</i>
Anônimo 4	Não consta nos apógrafos italianos
Anônimo 5	Não consta nos apógrafos italianos
Lacuna 21 (impossível precisar conteúdo)	
Anônimo 6	Não consta nos apógrafos italianos
P. A. Solaz (4 cantigas)	CBN 1219/CV 824 e CBN 1220/CV 825
Lacuna 23 (perda de poeta desconhecido)	
*F. Padrom	
*P. Ponte	
*V. R. Calvelo	
M. Moxa (5 cantigas)	CBN 895
R. F. Santiago (3 cantigas)	CBN 900, CBN 901 e CBN 902

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

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

A exceção, em nossa análise, é o trio formado por Padrom, Ponte e Calvelo. Estes três poetas ocorrem, nesta ordem exata, em ambos os ramos. Para entender o que ocorre neste núcleo, passamos à análise mais detalhada dos poemas transmitidos nos três cancioneiros (Tabela 5).

Tabela 5
Fernão Padrom

CA 285	CBN 976	CV 563
CA 286	CBN 977	CV 564
CA 287	CBN 978	CV 565

Pero da Ponte

CA 288	CBN 979	CV 566
CA 289	CBN 980	CV 567
CA 290	CBN 981	CV 568
CA 291	CBN 982	CV 569
CA 292	CBN 983	CV 570
	CBN 984	CV 571
	CBN 985	CV 572
	CBN 985b	CV 573
	CBN 986	CV 574
	CBN 987	CV 575
	CBN 988	CV 576
	CBN 989	CV 577
	CBN 990	CV 578

Vasco Rodrigues de Calvelo

	CBN 991	CV 579
	CBN 992	CV 580
	CBN 993	CV 581
CA 293	CBN 993b	CV 582
CA 294	CBN 994	CV 583
CA 295	CBN 995	CV 584
CA 296	CBN 996	CV 585
CA 297	CBN 997	CV 586
	CBN 998	CV 587
CA 298	[= CBN 992/CV 580]	
CA 299		
CA 300	[= CBN 991/CV 579]	
CA 301	[= CBN 993/CV 581]	
CA 302		

Há com efeito, entre a sequência do material lírico transmitido por um e outro ramo, uma coincidência significativa e extensa o suficiente para excluirmos obra do acaso. O *corpus* de Padrom, em que pese sua diminuta extensão, três cantigas, é transmitido na mesma ordem. Ponte e Calvelo têm cinco cantigas cada um, transmitidas na mesma ordem. Ao mesmo tempo, há diferenças significativas: oito cantigas de Ponte exclusivas aos manuscritos

italianos, enquanto Calvelo tem algumas cantigas exclusivas a um ou outro ramo e algumas cantigas comuns a ambos os ramos, mas em posições distintas. Ademais, nos manuscritos italianos o trio ocorre em um setor dominado não por cantigas d'amor, mas por cantigas d'amigo. Em CBN, o manuscrito mais completo, a distância entre este trio e o *corpus* de Bonifácio (quando as semelhanças entre CA e CBN/CV cessaram) é de quinhentos e vinte seis poemas ou cento e treze fólios: uma distância enorme em que, rigorosamente, não há que se falar em relações entre os dois ramos da tradição.

Por todo o exposto, a solução de equilíbrio entre semelhanças e diferenças não passa por associar este trio ao arquétipo perdido. O trio Padrom, Ponte, Calvelo, com suas treze cantigas em comum explica-se, em nossa teoria, pela existência de uma pequena antologia avulsa, ou *Liedersammlung* na linguagem de Gustav Gröber¹⁶. Este *Liedersammlung*, ou suas eventuais cópias, teria sido acessado independentemente pelos compiladores de CA e α sem relação com a compilação arquetípica primitiva. O restante do material seria acréscimo independente em um e outro ramo da tradição, a partir de material avulso, situação que representamos graficamente nestes termos (Fig.2).

[Inserir Imagem #2]

Fig.2 – *Stemma* proposto, enfocando a relação entre os cadernos XII, XIII e XIV do CA e α , sendo a cópia de ω concluída no caderno XI do CA.

Conclusões

Empreendemos neste estudo análises sucintas: a material do CA e a textual-comparativa com os apógrafos italianos. Propomos que o CA é, dos cadernos I a XI, *majoritariamente* (*nota bene*, jamais exclusivamente) cópia de um substancial cancionero perdido. Já os cadernos XII, XIII e XIV são em sua totalidade cópias de material lírico avulso, menos estruturado. Especificamos ainda que as semelhanças detectáveis nos dois ramos da tradição manuscrita no que toca ao trio Padrom, Ponte, Calvelo seriam explicáveis pela existência de uma pequena antologia que transmitiu o núcleo central de poemas comum aos dois ramos. Vemos aqui alguns desdobramentos dignos de nota.

Há certa relação, diríamos *visceral*, entre codicologia e compilação. Quando analisamos o CA, buscamos na análise física as bases para compreender os processos de cópia e compilação. Entendemos que se o compilador integrava uma equipe, seu *modus operandi* poder ter relação maior ou menor com o trabalho do restante da equipe. Nosso trabalho reside em entender o funcionamento, a mecânica da confecção de um livro por uma equipe e questionar qual a relação disso com o trabalho de compilação. A análise física e a textual não são aqui dois argumentos, são duas faces da mesma moeda: indissociáveis.

Os *stemmata codici* que apresentamos aqui e no estudo mais amplo são ferramentas para uso do conjunto dos estudiosos da lírica galego-portuguesa. Buscamos o equilíbrio entre a economia e a precisão. O *stemma* simplificado, proposto na sequência dos trabalhos de Tavani, como consignamos acima, é simples. Mas não é preciso, na medida em que não responde a todos os problemas. Responder ao máximo de perguntas com o mínimo de hipóteses foi uma das nossas maiores preocupações.

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

¹⁶ Gustav Gröber, «Die Liedersammlungen der Troubadours», *Romanische Studien*, 2 (1877), pp. 337-670.