

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Lucas Fischer Chicon

**DISCORDÂNCIAS NA VERSIFICAÇÃO  
DE JOÃO GARCIA DE GUILHADE**

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-graduação em  
Literatura da Universidade Federal  
de Santa Catarina, como requisito  
para obtenção do título de mestre.

Orientador: Alckmar Luiz dos  
Santos

Florianópolis  
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor através do  
Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Chicon, Lucas Fischer

Discordâncias na versificação de João Garcia de Guilhade /  
Lucas Fischer Chicon ; orientador, Alckmar Luiz dos Santos -  
Florianópolis, SC, 2013.

125 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-  
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Verso. 3. Sílabo métrica. 4. Pé métrico.  
5. Crítica editorial. I. Santos, Alckmar Luiz dos. II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-  
Graduação em Literatura. III. Título.

**PÁGINA ASSINATURAS**

**[SUBSTITUIR]**



## RESUMO

O presente trabalho pretende apresentar discordâncias na versificação da obra poética de João Garcia de Guilhade entre diferentes as edições disponíveis. Considerada, entretanto, a natureza compilatória do Cancioneiro medieval da lírica profana galego-portuguesa, subentende-se que, para o estudo da obra poética de um trovador, não se pode prescindir da obra poética de outros. Desse modo, para a exposição de discordâncias na versificação de João Garcia de Guilhade vai-se recorrer ao auxílio da obra poética de outros sete trovadores do Cancioneiro galego-português: Vasco Praga de Sandin, João Soares de Somesso, Nuno Rodrigues de Candarey, Nuno Fernandes Torneol, Pero Garcia Burgalês, Pedro Gomes Barroso e Fernão Velho. Desde já, compreenda-se que as discordâncias na versificação de Garcia de Guilhade devem-se a diferenças verificadas entre as fontes bibliográficas (edições e manuscritos) que encerram a sua obra. Expor e analisar tais discordâncias a partir da versificação dos demais trovadores da lírica, justifica-se, no entanto, pela necessidade de verificar a sua ocorrência ao longo do Cancioneiro galego-português, e, sobretudo, pela necessidade de determinar os motivos responsáveis por discordâncias na fixação do *corpus* poético da lírica profana galego-portuguesa. Embora se reconheça a premência de uma abordagem coletiva da versificação do Cancioneiro galego-português, o título — *Discordâncias na versificação de João Garcia de Guilhade* — justifica-se preferencialmente pela apreciação minuciosa da obra do trovador que pela eventual contribuição que este trabalho possa oferecer para o estudo de versificação geral da lírica. É necessário considerar que o ponto de partida desta pesquisa situa-se na leitura prévia de um cancionero individual exclusivo da obra de João Garcia de Guilhade, e portanto, notar que a orientação metodológica aqui adotada procura apresentar as discordâncias na versificação individual a partir das discordâncias na versificação de um grupo de trovadores. Importa, ainda, deixar claro que este trabalho não pretende levantar hipóteses para a restituição de versos com problemas decorrentes de diferenças entre edições e manuscritos, tenha em vista não pretender ir além da exposição das discordâncias nos versos de Guilhade, e, de maneira menos perspicaz, na versificação da obra poética dos demais trovadores abordados.

**PALAVRAS-CHAVE:** verso, sílabas métricas, pé métrico, crítica editorial.



## SUMÁRIO

<b>1 O ESTADO DA QUESTÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1.1 As fontes bibliográficas utilizadas.....</b>	<b>10</b>
<b>1.2 Os manuscritos e a obra de João Garcia de Guilhade.....</b>	<b>17</b>
<b>2 JOÃO GARCIA DE GUILHADE E SUA OBRA.....</b>	<b>20</b>
<b>3 OS TIPOS DE VERSOS PREFERIDOS PELOS TROVADORES GALEGO-PORTUGUESES E OS VERSOS UTILIZADOS POR JOÃO GARCIA DE GUILHADE.....</b>	<b>42</b>
<b>4 O MÉTODO DE TRABALHO.....</b>	<b>48</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>65</b>
<b>REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....</b>	<b>66</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>68</b>
<b>GRUPO 1.....</b>	<b>69</b>
<b>GRUPO 2.....</b>	<b>101</b>
<b>GRUPO 3.....</b>	<b>105</b>
<b>GRUPO 4.....</b>	<b>116</b>





## 1 O ESTADO DA QUESTÃO

Ao se tentar uma definição mais simples para *verso irregular* a partir dos processos de acomodação silábica apresentados pelos manuais de versificação e metro (levando em conta que não se encontram aí exemplos de versos irregulares), se poderia admitir o exemplo de um verso que possui diferente número de sílabas métricas em relação aos demais versos de uma mesma estrofe. Uma definição desse tipo, parcialmente válida para o estudo teórico de versificação e metro da poesia, à primeira vista parece incorporar uma regra para os editores da lírica medieval galego-portuguesa, podendo-se até mesmo dizer que o princípio de que todos os versos devam ser idênticos quanto ao número de sílabas métricas estende-se ao critério editorial de toda edição empenhada em reconstituir o texto poético de parte ou totalidade do Cancioneiro galego-português<sup>1</sup>. Prova disso é a constante intervenção dos editores sobre os versos que apresentam diferente número de sílabas métricas em relação aos demais versos da estrofe em que se encontram inseridos. A existência de versos irregulares em estrofes propositadamente esquemáticas após a editoração do texto poético é, portanto, considerado uma impossibilidade em quase todas as edições da lírica galego-portuguesa, e a obra do trovador João Garcia de Guilhade não seria exceção. O principal de seus editores adverte: “O axioma de que parto é a perfeita regularidade da versificação nas obras dos trovadores” (NOBLING, 1907, p. 10).

Tendo em vista o posicionamento teórico verificado na prática dos editores da lírica galego-portuguesa ao longo da tradição editorial, o presente trabalho propõe a leitura da obra de João Garcia de Guilhade mediante a colação de seu texto poético fixado ao longo de edições e manuscritos que contêm parte ou totalidade de sua obra. Com isso, pretende-se fazer o levantamento dos versos discordantes quanto ao número de sílabas métricas estabelecido em diferentes fontes bibliográficas, versos que não implicam necessariamente irregularidades na metrificação do trovador, conforme se terá a oportunidade de elucidar no capítulo 4. Antes de adentrar na análise dos problemas de versificação propriamente ditos, convém, todavia, fazer um relato sobre

---

<sup>1</sup> Entenda-se por Cancioneiro galego-português os três grandes cancioneiros da lírica medieval profana galego-portuguesa: *Cancioneiro da Ajuda*, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e *Cancioneiro da Vaticana*. Não se inclui aí, portanto, a produção poética religiosa de Afonso X com o cancioneiro das *Cantigas de Santa Maria*.

o método de pesquisa desenvolvido durante o confronto das edições e manuscritos que encerram a obra de João Garcia de Guilhade. Assim sendo, o reconhecimento de cada fonte bibliográfica envolvida na colação de seu texto poético poderá esboçar o caminho percorrido até o resultado final deste trabalho.

## 1.1 As fontes bibliográficas utilizadas

A primeira aproximação às cantigas do trovador João Garcia de Guilhade tem ocasião com a leitura de uma edição individual de sua obra poética. Ao lado do *Livro de Cantigas do rei Dom Dinis*, levado a público ainda no século XIX, também em edição individual<sup>2</sup>, pode-se dizer que a edição das *Cantigas de D. João Garcia de Guilhade* apresenta-se um marco para elaboração de “cancioneiros individuais” no interior da tradição editorial da lírica galego-portuguesa. A crítica que outrora se ocupava de apurar a coleção do Cancioneiro galego-português ao colocar à disposição do leitor não-especializado as edições do *Cancioneiro da Vaticana* e do *Cancioneiro da Ajuda*, posteriormente voltava-se para a elaboração de edições parciais correspondentes a seções dedicadas às cantigas de um único trovador. De certa forma, se poderia pensar que a crítica que restituía as cantigas do Cancioneiro galego-português a seus respectivos autores após a descoberta dos apógrafos italianos juntamente com a *Tavola Colocciana*<sup>3</sup>, estivesse a

---

<sup>2</sup> LANG, Henry R. *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*. Halle, 1894. A outra edição de cancionero individual de trovador levada a público ainda em período de uma crítica incipiente concerne à poesia religiosa de Afonso X, com as *Cantigas de Santa Maria de Don Alfonso el Sabio*, publicada pela Real Academia Española em 1889. A edição individual da obra de João Garcia de Guilhade é publicada em 1908.

<sup>3</sup>Ao lado do *Cancioneiro da Ajuda*, o único entre os cancioneros remanescentes da lírica profana produzido à época e no território dos trovadores galego-portugueses, estão os *Cancioneiros da Biblioteca Nacional* e o *Cancioneiro da Vaticana*, copiados na Itália no primeiro quartel do século XVI e por isso conhecidos como cancioneros apógrafos ou apógrafos italianos. Devido à sua ulterior descoberta em relação ao *Cancioneiro da Ajuda*, as composições recorrentes nos três *Cancioneiros* só puderam ser rigorosamente restituídas aos seus respectivos autores após a leitura de tais apógrafos, uma vez que somente os cancioneros italianos contam com a rubrica dos trovadores adscrita à seções que lhes correspondem dentro da coleção (no *Cancioneiro da Ajuda* as seções são “anônimas”). Contudo, os cancioneros italianos apresentam diversas lacunas, de sorte que a total (ou quase total) restituição das composições a seus respectivos autores só foi possível mediante a descoberta da *Tavola Colocciana*: “Apesar de ambos estarem incompletos [*C. da Biblioteca Nacional* e *C. da Vaticana*], podem ser reconstituídos nas partes que lhes faltam [...] graças à conservação, na

seguir o seu curso com a restituição de cancioneiros individualizados<sup>4</sup> aos trovadores mais frequentados da lírica profana galego-portuguesa. Entretanto, seria necessário o intervalo de meio século para que a elaboração de edições individuais ganhasse fôlego, vindo a consolidar-se somente após a retomada das cantigas dos trovadores João Zorro, Martim Codax e Pais Gomes Charinho em cancioneiros individuais organizados por Celso Ferreira da Cunha. Desse modo, a um olhar retrospectivo para as sincronias no interior da tradição editorial da lírica profana galego-portuguesa, caberia perguntar se a editoração das *Cantigas de D. João Garcia de Guilhade* por Oskar Nobling seria tributária do modelo de edição crítica apresentado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos em sua edição do *Cancioneiro da Ajuda*. Tendo em vista a condição de edição crítica de ampla interpretação do conteúdo e estrutura do texto editado, se poderia dizer que a precedência das *Cantigas de D. João Garcia de Guilhade* às edições publicadas ao longo do século XX (edição de um poema, de um autor, de um grupo de cantigas) tenha corroborado o modelo de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, muito embora não se pretenda aqui alcançar assertivas a respeito de uma filiação teórica para a edição crítica das *Cantigas de D. João Garcia de Guilhade* e do *Cancioneiro da Ajuda*.

Vale notar, todavia, que a ligação entre os seus editores apresenta-se já no âmbito de publicação de algumas das *Randglossen* e em algumas contribuições que Oskar Nobling teria oferecido a Carolina Michaëlis de Vasconcelos durante o empreendimento de sua edição<sup>5</sup>. É por demais conhecido de todo aquele que se aproxime da literatura medieval portuguesa as constantes referências à capacidade de estudo e abrangência das investigações de C. Michaëlis de Vasconcelos no espaço linguístico e literário do trovadorismo galego-português. Ao lado da edição crítica do *Cancioneiro da Vaticana* levada a público por

---

Biblioteca da Vaticana, de um índice de autores neles incluídos, conhecido como *Tavola Colocciana*” (CAGLIARI, 2007, p. 22).

<sup>4</sup> É necessário ter em conta que um *cancioneiro*, em sua condição de obra coletiva, trata-se do aditamento de obras individuais, que variam em número e gênero (*cantigas de amor*, *cantigas de amigo*, *cantigas de escárnio e maldizer*) de suas composições.

<sup>5</sup> Celso Ferreira da Cunha, ao criticar o princípio da homofonia vocálica para a rima de *fremosã* com *dizia* em comentários a sua edição d’*O cancionero de Joan Zorro*, faz lembrar que: “Oskar Nobling, que era um finíssimo conhecedor da nossa poesia, a ponto de Carolina lhe aceitar muitas correções ao texto do C. da Ajuda, têm sobre isto uma intuição luminosa! o gênero tradicional das cantigas paralelísticas é originário de uma época ou região, que desconhecia as vogais nasais” (CUNHA apud LAPA, 1949, p. 31).

Teófilo Braga poucos anos após a sua descoberta e realização de sua edição diplomática<sup>6</sup> — sobre o que o editor desculpa-se de suas falhas pelo afã de tê-la publicado antes por motivações políticas que por rigorosa contribuição às letras nacionais —, a edição crítica do *Cancioneiro da Ajuda* de C. Michaëlis de Vasconcelos não se destaca apenas pela sua extensão como também pelo estudo mais completo acerca do trovadorismo galego-português jamais realizado até a época de sua publicação:

O estudo de Carolina Michaëlis de Vasconcellos, publicado em 1904, não nos disponibilizou apenas a edição crítica da coleção de *cantigas d' amor* trovadoresco. Não se trata, na realidade, a sua edição de uma operação limitada ao *Cancioneiro da Ajuda*, mas de uma autêntica reconstituição *lachmanniana* de todo o ciclo amoroso ao servir-se para a edificação de um *cancioneiro ideal* do testemunho dos manuscritos tardios copiados em Itália no século XVI. (RAMOS, 2008, p. 19)

Antecipando a edição crítica das *Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade* em quatro anos, a edição<sup>7</sup> *Cancioneiro da Ajuda* apresenta-se na forma de dois volumes: um volume voltado para o texto crítico e outro, que C. Michaëlis de Vasconcelos havia chamado de investigações bibliográficas, paleográficas, biográficas, históricas e literárias. Resguardada a distância entre o feito editorial de C. Michaëlis de Vasconcelos e a generosa edição oferecida pelo editor das *Cantigas de D. João Garcia de Guilhade*, se pode facilmente perceber a semelhança que existe entre um e outro no que diz respeito ao aparato crítico que acompanha o texto fixado em cada edição. Para as 310 composições<sup>8</sup> do *Cancioneiro da Ajuda* e as 53 composições privativas de João Garcia de

---

<sup>6</sup> A edição crítica de Teófilo Braga é publicada no ano de 1878. No entanto, a primeira edição do *Cancioneiro da Vaticana* vai a público em 1875 por meio da edição diplomática de Ernesto Monaci: “Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana messo a stampa da Ernesto Monaci. Halle. 1875” (NOBLING, 1908, p. 8).

<sup>7</sup> A edição crítica do *Cancioneiro da Ajuda* é publicada em 1904 e a edição crítica das *Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade* em 1908.

<sup>8</sup> Além das 310 composições próprias do *Cancioneiro da Ajuda*, a edição de C. Michaëlis de Vasconcelos consta, de maneira suplementar, de composições que pertencem aos cancioneros da *Biblioteca Nacional* de *da Vaticana*, composições às quais ela supunha pertencer a um cancionero originário de onde se havia retirado o *Cancioneiro da Ajuda*.

Guilhade, seguem-se uma anotação paleográfica e outra explicativa. No caso da edição crítica das *Cantigas*, as anotações paleográficas de Oskar Nobling sobre as fontes bibliográficas a que teve acesso se dão com a descrição das variantes encontradas mediante a leitura das edições diplomáticas<sup>9</sup> do *Cancioneiro da Vaticana* e do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, bem como com a descrição de variantes congêneres de passagens do texto crítico do *Cancioneiro da Ajuda*<sup>10</sup> de C. Michaëlis de Vasconcelos de que também se servira para a editoração das *Cantigas*. No caso da edição do *Cancioneiro da Ajuda*, as anotações paleográficas de C. Michaëlis de Vasconcelos também se dão a partir da leitura das edições diplomáticas dos *cancioneiros da Vaticana* e *da Biblioteca Nacional*, contudo, o faz de maneira complementar às anotações paleográficas sobre o manuscrito a que teve acesso, uma vez que a filóloga dispunha da leitura de todos os fólios que compõem o manuscrito do *Cancioneiro da Ajuda*. Quanto às anotações de ordem explicativa, Oskar Nobling restringe-se a problemas pontuais de vocabulário e gramática, ao passo que C. Michaëlis de Vasconcelos dedica-se a “resumos das ideias expedidas pelo trovador” (VASCONCELLOS, 1904, p. 22) voltados ao público estrangeiro interessado e que pode lê-los em alemão. O aparato crítico que acompanha o texto fixado na edição do *Cancioneiro da Ajuda* difere ainda do que acompanha o das *Cantigas* no que diz respeito às anotações sobre o metro das composições e sobre a contingência de notas marginais incidentalmente inseridas no manuscrito durante os séculos XV e XVI, muito embora a edição das *Cantigas* não deixe de cumprir com a análise sobre o metro das composições na introdução que antecede o corpo do texto crítico do trovador.

À parte as semelhanças percebidas entre a edição do *Cancioneiro da Ajuda* e a das *Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade* logo de um primeiro confronto, o estudo sobre a filiação teórica por que se pautam os seus editores deverá ainda permanecer em suspenso,

---

<sup>9</sup> Oskar Nobling e C. Michaëlis de Vasconcelos só tiveram acesso aos *cancioneiros da Vaticana* e *da Biblioteca Nacional* por meio das edições diplomáticas dos filólogos italianos Ernesto Monaci e Enrico Molteni, respectivamente: “Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana messo a stampa da Ernesto Monaci. Halle. 1875” e “Il Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti publicatto nelle parti che completano il codice Vaticano 4083 da Enrico Molteni. Halle. 1880” (NOBLING, 1908, pp. 7-8)

<sup>10</sup> Oskar Nobling, em introdução às *Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade*, menciona a edição do *Cancioneiro da Ajuda* de Carolina Michaëlis de Vasconcelos como “edição crítica e commentada do mais alto valor scientifico” (NOBLING, 1908, p. 3)

entretanto não faltem indícios que apontem para o que há de comum em seu processo de editoração<sup>11</sup>. Conforme mencionado inicialmente, não se pretende aqui discutir a respeito de hipóteses voltadas para a restituição de versos problemáticos por conta de diferenças entre edições e manuscritos que encerram o texto poético de João Garcia de Guilhade, de modo que o estudo sobre a elaboração de edições parciais da lírica profana galego-portuguesa se apresentaria, nesse caso, antes uma tentativa de fixação do texto poético do trovador do que uma exposição criteriosa das discordâncias<sup>12</sup> em sua versificação. Com isso, ao trazer estudos comparativos entre o aparato crítico das *Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade* e do *Cancioneiro da Ajuda* de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, pretende-se tão somente situar o cancionero individual do trovador em meio à tradição editorial do trovadorismo galego-português, sem todavia aprofundar-se em orientação teórica subjacente a edições dedicadas à produção poética medieval.

Assim sendo, relatar o método de pesquisa desenvolvido neste trabalho a partir de um prelúdio às *Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade* justifica-se pela condição prioritária de uma edição privativa do *corpus* poético do trovador, tendo em vista que a sua presença ao longo de toda a colação a ser aqui apresentada em anexo tanto pode indicar a edição subsidiária para leitura de suas cantigas como consignar o ensejo que deu origem ao trabalho de confronto de edições e

---

<sup>11</sup> Celso Ferreira da Cunha, em introdução a seus *Estudos de versificação portuguesa*, faz notar que:

“Se excluirmos D. Carolina de Michaëlis de Vasconcelos e Oskar Nobling, que, pela formação alemã, se impregnaram dos princípios da chamada escola de Lachmann, podemos dizer que os filólogos da língua não tomaram o menor conhecimento da revolução operada na especialidade do método crítico, sistematizado pelo sábio germânico, e que foi introduzido na filologia românica por Gaston Paris, na sua célebre edição *La vie de Saint Alexis*” (CUNHA, 1982, p. 12).

Contudo, estejam Oskar Nobling e C. Michaëlis de Vasconcelos a compartilhar do mesmo “método crítico” quando impregnados “dos princípios da chamada de Lachmann” realizam uma “autêntica reconstituição lachmanniana” é questão que ultrapassa as pretensões deste trabalho.

<sup>12</sup> Entenda-se, desde já, que à falta de uma terminologia apropriada, “discordância” se refere ao fenômeno de um mesmo verso apresentar diferente número de sílabas métricas de acordo com a fonte bibliográfica utilizada para a sua leitura.

manuscritos que contêm parte ou totalidade da obra de Garcia de Guilhade<sup>13</sup>.

Desse modo, para leitura da obra de João Garcia de Guilhade mediante a colação de seu texto poético, encontra-se, frente às *Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade*, a edição crítica do *Cancioneiro da Vaticana*, mencionada anteriormente, e também a edição crítica de Rodrigues Lapa das *Cantigas d'escarnho e de mal dizer* — que ao lado das *Cantigas d'amigo* e *Cantigas d'amor* em edições críticas de José Joaquim Nunes vem a completar o ciclo de cancioneiros parciais que remontam aos três gêneros poéticos (*amor, amigo, escárnio e maldizer*) do Cancioneiro galego-português. Ao confronto dessas três edições críticas ajunte-se ainda a edição fac-similada do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e a edição diplomática do *Cancioneiro da Ajuda*, que em um primeiro momento viria a suprir a falta da edição crítica de C. Michaëlis de Vasconcelos devido a não tê-la disponível em arquivo de imagens *online*. Com isso, o *corpus* poético da obra de João Garcia de Guilhade pôde ser remontado para além do cancionero individual organizado Okar Nobling, e a proposta de leitura da obra do trovador mediante a colação de seu texto poético finalmente viabilizada através do cotejo de distintas edições.

Contudo, se a colação do texto poético de João Garcia de Guilhade tem início com a leitura simultânea de edições interpretativas do trovadorismo galego-português, a possibilidade de acessar as imagens dos manuscritos dos *Cancioneiros* a partir do sítio <http://cantigas.fcsh.unl.pt> modificaria o quadro da colação inicialmente realizada, uma vez que a proposta de apresentar as discordâncias existentes na versificação da obra poética do trovador tenha sido o foco deste trabalho ao longo de todo o seu desenvolvimento. Assim sendo, após o acesso às imagens dos manuscritos dos cancioneros *da Ajuda, da Biblioteca Nacional e da Vaticana*, o interesse linguístico sobrepôs-se ao cotejo de edições em maior ou menor grau interpretativas, e por conseguinte deixou-se de lado o cotejo do texto fixado nas demais edições para dar predileção ao cotejo exclusivo entre a edição crítica das *Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade* e o texto dos cancioneros apresentados em suas fontes primárias<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Ao lado dos exertos extraídos à edição das *Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade*, se observará (em anexo) que o texto crítico dos exertos das composições do trovador também se extrai à edição integral da lírica profana medieval galego-portuguesa disponível no sítio <http://cantigas.fcsh.unl.pt>, sobre o que se comentará logo adiante.

<sup>14</sup> A considerar o cotejo entre os manuscritos dos *Cancioneiros* e a edição crítica das *Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade*, a edição fac-similada do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*

À essa altura, o levantamento das discordâncias, ou seja, da “discordância” referente ao fenômeno de um mesmo verso apresentar diferente número de sílabas métricas de acordo com a fonte bibliográfica utilizada para a sua leitura, dispensava as edições críticas e diplomática que então remontavam ao *corpus* poético do trovador. Embora houvesse demasiada coincidência entre as discordâncias arroladas num primeiro e num segundo momento do cotejo realizado, a permanência das edições mostrava-se despropositada frente à colação do texto poético fixado nos manuscritos, e, de maneira colateral, na edição crítica de Oskar Nobling. Era necessário, portanto, afastar as discordâncias que não diziam respeito ao cotejo entre as fontes primária dos manuscritos.

Deixar de lado a utilização de edições em maior ou menor grau interpretativas encontra a sua razão na função acessória que tais edições passaram a assumir após o acesso às imagens dos manuscritos, visto que a apreciação textual, de acordo com Maria Ana Ramos (2008) em introdução de seu estudo codicológico do *Cancioneiro da Ajuda*, apenas se complementaria com a consulta a edições críticas e diplomáticas em caso de leitura direta do manuscrito:

A edição fac-similada [Cancioneiro da Ajuda] de 1994 veio favorecer o acesso ao manuscrito em condições mais favoráveis de fruição, ao sopesarmos a confortável possibilidade de consulta simultânea a outros cancioneiros e às edições capitais, a crítica, a diplomática e a fac-similada. Seria quase espontâneo afirmar que qualquer ulterior apreciação textual, análise interpretativa ou crítica, dependentes do *Cancioneiro da Ajuda*, se encontrava complementada por estes acessórios de base, passagem, prévia ou subsidiária, a todos os estudos correlativos ao manuscrito ajudense. Dispondo de um completo campo editorial, o que faltaria então estudar neste manuscrito? Impunha-se, contudo, um regresso à história do manuscrito e à sua materialidade codicológica [...] (RAMOS, 2008, p. 4)

Desse modo, a possibilidade de leitura da obra do trovador nas diferentes formas de reprodução do texto medieval deve ser



compreendida como apoio à interpretação do texto poético fixado nos manuscritos, com a finalidade de escandir os versos e facilitar a colação entre um e outro cancioneiro da lírica profana galego-portuguesa. Com isso, dentre as edições inicialmente consultadas, deve-se sujeitar ao cotejo com os manuscritos dos *Cancioneiros* a edição das *Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade*

(devido à sua primaz condição de instrumento de leitura da obra do trovador, conforme exposto anteriormente), ao que se segue o texto crítico fixado em edição integral da lírica profana galego-portuguesa disponível no sítio <http://cantigas.fcsh.unl.pt>, que de conter o texto crítico de todas as composições do Cancioneiro galego-português apresenta-se onipresente como instrumento de leitura para as imagens *online*<sup>15</sup> dos manuscritos, e consequentemente como instrumento de leitura para as cantigas de Garcia de Guilhade.

## 1.2 Os manuscritos e a obra de João Garcia de Guilhade

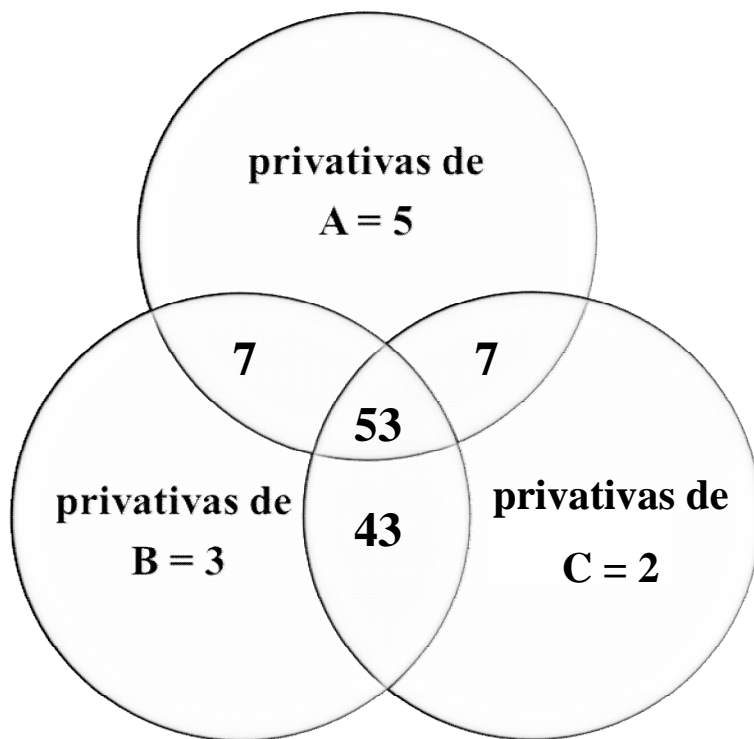
O *Cancioneiro da Ajuda* apresenta-se como o mais antigo dos três *Cancioneiros* da lírica profana galego-portuguesa. Datável entre os finais do século XIII e princípios do século XIV, constitui-se de 310 composições, quase todas elas recaindo sobre gênero das cantigas de amor. Contemporâneo à época dos trovadores, não se apresenta apenas como o mais antigo dos *Cancioneiros*, como também o único de procedência ibérica, destacando-se por isso de seus pares *da Biblioteca Nacional e da Vaticana*, os quais, datados da primeira metade do século XVI, além de extemporâneos à época das cantigas, constituem-se de compilações realizadas por escribas forâneos que desconheciam a língua dos trovadores. Das 53 cantigas da autoria de João Garcia de Guilhade doze podem ser consultadas a partir do *Cancioneiro da Ajuda*, sendo 5 privativas de sua coleção.

---

<sup>15</sup> Na nota 1, ao definir “Cancioneiro galego-português” como sendo a união genérica dos três grandes cancioneiros da lírica medieval profana galego-portuguesa, não se menciona a conservação de cantigas profanas galego-portuguesas conservadas pelo *Pergaminho de Vindel* e pelo *Pergaminho Sharrer*. Sobre tais pergaminhos se tratará no capítulo 3, em vista das considerações codicológicas necessárias para melhor entendimento das discordâncias na versificação de Garcia de Guilhade. Por ora, no intuito de afastar incorreções, apenas conste que o texto crítico fixado em edição integral da lírica profana galego-portuguesa disponível no sítio <http://cantigas.fcsh.unl.pt> inclui também as 7 cantigas do *Pergaminho de Vindel* e as oito cantigas do *Pergaminho Sharrer*.

O *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e o *Cancioneiro da Vaticana*, conhecidos também como cancioneiros apógrafos ou italianos, apresentam-se em manuscritos cujas cópias provavelmente teriam saído de um mesmo *scriptorium* à volta do ano de 1525. Diferentemente do *Cancioneiro da Ajuda*, reúnem os três gêneros de cantigas (*amor, amigo, escárnio e maldizer*), além de *tenções* glosadas entre trovadores e jograis. O *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* constitui-se de 1560 composições, contendo ainda os *lais* relacionados ao ciclo de histórias do rei Artur, e o tratado da *Poética Fragmentária*, também conhecida como *Arte de trovar*, sendo este o único tratado de poética remanescente de que se notícia no caso da poesia lírica do trovadorismo galego-português. O *Cancioneiro da Vaticana*, constituído de aproximadamente 1200 composições, dada a sua condição de cancionero irmão, encontra-se substancialmente incluído nas 1560 composições do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, no entanto um e outro apresentem composições privativas de sua própria coleção. Das 53 cantigas de autoria de João Garcia de Guilhade, 46 podem se consultadas a partir do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e 43 a partir do *Cancioneiro da Vaticana*, sendo 3 cantigas privativas da coleção do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*.

Os pormenores com relação a alguns pontos da estrutura codicológica dos manuscritos serão discutidos mais adiante no capítulo 4 ao se elucidar a exposição das discordâncias na versificação de João Garcia de Guilhade a partir da obra poética de outros trovadores do Cancioneiro galego-português. Por ora, deve-se resumir a distribuição das cantigas do trovador entre os três *Cancioneiros* da lírica profana conforme a apresentação deste diagrama:



Legenda: *Cancioneiro da Ajuda* = A ; *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* = B ;  
*Cancioneiro da Vaticana* = V

## 2 JOÃO GARCIA DE GUILHADE E SUA OBRA

De acordo com Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1904), a nacionalidade de João Garcia de Guilhade se encontraria indicada a partir das seções destinadas à sua obra nos cancioneiros apógrafos da *Biblioteca Nacional e da Vaticana: Joam de Guylhade e Joham de Guylhade*, deste modo adscritas as rubricas responsáveis por indicar as seções destinadas às cantigas de sua autoria, estariam assim a referir o seu gentílico, havendo de ser *Guilhade* o topônimo correspondente a algumas localidades do território da Galiza, lugar de origem do trovador. Ao fazer-se personagem de seu próprio versejar, ora trovador singulariza-se sob o nome do pai, *Garcia*, ora sob a antonomásia do gentílico *Guilhade*:

„Joan Garcia, se Deus mi perdon!  
muy gran verdade digu' eu na tençon  
e vós fazed' o que vos semelhar.” (GUILHADE  
in: NOBLING, 1908, p. 56)

.....

Cabeça de can perdudo  
é, poys non á lealdad' e  
con outra falã en Guilhade,  
e traedor conhuçudo;  
(GUILHADE in: NOBLING, 1908, p. 54)

Pertencente à pequena nobreza, João Garcia de Guilhade teria vivido durante o período da regência afonsina, por volta do ano de 1240. Segundo C. Michaëlis de Vasconcelos o trovador “não pertenceu à flor da fidalguia. Quando muito seria cavalleiro em lança, como Ruy Paes de Ribela. A tornar provável a origem nobre temos alguns depoimentos pessoais, além do título de *Dom*.” (MICHAËLIS, 1904, p. 410). Permitindo-se usar da interpretação estreita do documento para o texto de valor literário, o trovador estaria a revelar os traços biográficos através de sua poesia:

Disse, amigas, don J[o]na Garcia  
 que, por mi non pesar, non morria.  
 Mal baratou, porque o dizia,  
 ca por esto [o] faço morrer por mí;  
 e vistes vós o que s' enfengia:  
 demo lev' o conselho que á de sí! (GUILHADE  
 in: NOBLING, 1908, p. 45)

.....

Ja x' ora el das chagas morreria,  
 se non foss' o grand' amor verdadeyro.  
 Preçade sempr' amor de cavaleyro;  
 ca el de pran sobr' aquesto perfia:  
 non quer morrer, por non pesar d' el alguen  
 que lh' amor á; mays el muyt' ama alguen.  
 (GUILHADE in: NOBLING, 1908, p. 37)

Ainda a partir de uma perspectiva documental<sup>16</sup>, de acordo com C. Michaëlis de Vasconcelos João Garcia de Guilhade teria vivido em Barcelos e Faria, região de Entre Minho e Doiro. Quando em Espanha, teria vivido em Segóvia, conforme deixa revelar a sua cantiga endereçada a uma certa dama *filha de Maria*:

---

<sup>16</sup> Com relação a biografia dos trovadores a partir da exegese de composições da lírica românica medieval, Eugenio Asensio, em *Poética y realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media*, admite que: “Los investigadores, dominados alternativamente por la mitología romántica y por la pasión documental del positivismo, han fluctuado entre la caza a las esencias del alma nacional o la poesía popular y la utilización de los versos como material para la historia, la sociología, la política o la mera biografía de autores [...] Tal confusión del poema con la gacetilla del periódico o el relato judicial revela una identificación del arte con el documento humano, frecuente en los días de la novela naturalista, pero muy dañina para un exégeta de la Edad Media” (ASENSIO, 1957, p. 9-21).

D' aqui vej' eu Barcelos e Faria,  
 e vej' as casas u ja vi alguen,  
 per bõa fe, que me nunca fez ben!  
 Vedes por que: porque x' o non queria  
 E, pero sey que me matará amor  
 en quant' eu fosse d' aquí morador  
 nunca eu ja d' el morte temeria.  
 (GUILHADE in: NOBLING, 1908, pp. 31-32)

.....

Ay! que de coyta levey en Faria!  
 E vin aquí a Segobha morrer,  
 ca non vej' i quen soia veer  
 meu pouqu' e pouqu' e por esso guaria.  
 Mays, poys que ja non posso guarecer,  
 a por que moyro vos quero dizer:  
 diz alguen: "Est' é filha de Maria."  
 (NOBLING, 1908, p. 33)

Autor de 21 cantigas de *amigo*, 15 cantigas de *amor*<sup>17</sup>, 2 *tenções* e 15 cantigas de *escárnio e maldizer*<sup>18</sup>, além de introduzir o nome<sup>19</sup> no versejar de lavra própria, João Garcia de Guilhade também introduz o nome de personagens em todos os gêneros de cantigas a que dedica a sua produção poética. Seguindo a disposição de sua obra segundo a

---

<sup>17</sup> Além de suas 15 *cantigas de amor*, existe outra deste mesmo gênero que todavia permanece sob caução, vacilante entre a autoria de João Garcia de Guilhade e a de Estevan Faian. Na edição das *Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade* Oskar Nobling a coloca em apêndice e justifica: "Uma, finalmente, que o Cancioneiro da Vaticana atribue a Estevan Fayán, é, segundo C. Michaëlis, atribuída a Guilhade pelo Cancioneiro Colocci-Brancuti [atual *C. da Biblioteca Nacional*]; e, visto se tratar duma cantiga que não traz nenhum cunho individual, confesso que não sei decidir a questão, pelo que a colloquei no Appendice, sob o n° 54" (NOBLING, 1908, p. 1). Tendo em vista que tal cantiga de amor não apresenta discordâncias de versificação ao ser colacionada entre as diferentes fontes utilizadas para este trabalho, ela não consta dentre as cantigas aqui analisadas.

<sup>18</sup> Com relação às composições circunscritas à tipologia das *cantigas de escárnio e maldizer*, a seção dedicada a este gênero poético no cancioneiro individual do trovador conta com 15 cantigas. Já na edição crítica das *Cantigas d'escarnho e maldizer* de Rodrigues Lapa, contam-se 17 cantigas devido à inclusão das 2 *tenções* glosadas com o jogral Lourenço.

<sup>19</sup> Além de João Garcia de Guilhade outros quatro trovadores introduzem o nome em cantigas de fatura própria: *João Ayras de Santiago*, *João Servando*, *Rodrigu' Eannes Alvares* e *Martim Codax*.

leitura dos cancioneiros, na primeira de suas tenções, pode-se presenciar a contenda com o jogral Lourenço, que de assalariado de sua própria casa estaria a queixar-se em razão de pão e vinho que haveria de receber de seu patrão:

„Muyto te vejo, Lourenço, queyxar,  
po-la cevada e po-lo beber,  
que t’ o non mando dar a teu prazer;  
mays eu t’ o quero fazer melhorar:  
poys que t’ agora citolar oí  
e cantar, mando que t’ o den assí  
ben como o tu sabes merecer.“  
(GUILHADE in: NOBLING, 1908, p. 56)

Para as *cantigas de amor*, além da mencionada *filha de Maria*<sup>20</sup>, outros dois nomes femininos apresentam-se como personagens de suas cantigas:

Deus! como se fõron perder e matar  
muy bõas donzelas, quaes vos direy:  
foy Dordia Gil e [ar] foy Guiomar,  
que prenderon ordin; mays, se foss’ eu rey,  
eu as mandaria por en[de] queymar  
porque fõron mund’ e prez deseparar.  
(GUILHADE in: NOBLING, 1908, p. 35)

Nas *cantigas de amigo* também é possível deparar-se com o nome do trovador ao fazer-se ele próprio personagem de 6 das 21 cantigas do gênero, não havendo exceção para a incidência de personagens nas *cantigas de escárnio e maldizer*, ao estarem aí presentes mulheres e infanções rico-homens alvejados pela salva de zobarias que haveriam de munir o poeta:

---

<sup>20</sup> Para Carolina de Michaëlis, ao referir-se à “filha de Maria” Garcia de Guilhade estaria indicando a sua admiração pela filha da personagem “Ribeirinha”, de Paay Soárez de Taveyrós: “Uma das inspiradoras dos seus versos d’ amor, vagamente designada como *filha de Maria*, teve por ventura por paes a D. Maria Paes Ribeira a (Ribeirinha) e D. João Fernandes de Lima Batisella, o Bom.” (MICHAËLIS, 1904, p. 411)

Dona Ourana, poys ja besta avedes,  
 outro conselhar avedes mester:  
 vós sodes muy fraquellã molher  
 e ja mays cavalgar non poderedes;  
 mays, cada que quiser cavalgar,  
 mandade sempr[e] a besta chegar  
 a un caralho de que cavalguedes. (GUILHADE  
 in: NOBLING, 1908, p. 70)

.....

Martin jogar, que gran cousa!  
 ja sempre con vosco pouosa  
 vossa molher!

Ve[e]des-m' andar morrendo,  
 e vós jazede fodendo  
 vossa molher!

Do meu mal non vos doedes,  
 e moyr' eu, e vós fodedes  
 vossa molher!  
 (GUILHADE in: NOBLING, 1908, pp. 27-28)

.....

Par Deus, infançon, queredes perder  
 a terra, poys non temedes el rey!  
 ca ja britades seu degred', e sey  
 que lh' o faremos muy cedo saber:  
 ca vos mandaron a capa, de pran,  
 trager dous anos, e provar-vos-na  
 que vo-la viron tres anos trager.  
 (GUILHADE in: NOBLING, 1908, p. 63)

Ao colocar a produção poética do trovador ao lado da obra de João Airas de Santiago e Rodrigo Anes de Vasconcelos, Eugenio Asensio traz a discussão sobre *arcaísmo y renovación* no lirismo do ocidente peninsular ao identificar um ponto de inflexão no repertório da tradição trovadoresca a partir da poesia de João Garcia de Guilhade:

La ironía es un modo sutil de no romper con el pasado y de atacarlo al mismo tiempo. Este desdoblamiento sentimental frente a la canción de



mujer, cuyos tópicos empezaban a enranciarse y a cuyo encanto no se sabe o no se quiere escapar, predomina en la obra de Joan de Guilhade que llega hasta la parodia en su afán de refrescar las mustias flores. En vez de cantar la belleza o el secreto, la “ben talhada” se lamenta de que “bon talho nen bon parecer” nada valen para encadenar a su amigo (NUNES, 196), o nos cuenta que éste, a quien en vez de llamar “meu lume e meu ben” apoda “cabeza de can”, es incapaz de guardar el más leve secreto (NUNES, 177), o analizando el casto vocabulario a la luz de la experiencia pregunta qué piden a sus amigas los que incitan a “fazer ben” (NUNES, 191), o entona una especie de Cántico no espiritual a los placeres del amor en que olvidado de la perenne tragedia, ve un primero y satisfactorio paraíso: “Aqueste mundo x’est a melhor ren / das que Deus fez a quen el i faz ben” (NUNES, 178). La amiga se mofa a boca llena de la convención según la cual el amor no correspondido provoca la muerte o la *sandice* (NUNES, 185, 186, 189) (ASENSIO, 1957, pp. 70-71)

Contudo, a tentativa de aqui determinar as particularidades de sua obra em relação aos trovadores<sup>21</sup> que lhe são contemporâneos apresenta-se temerária, preferindo-se, portanto, abordar a sua poesia de acordo com a pauta ordinária do cânone a discorrer sobre os temas que supostamente singularizam as suas cantigas. Desse modo, algumas considerações à pronta tipicidade de duas de suas composições devem exemplificar a atuação de Garcia de Guilhade nos limites do período afonsino do trovadorismo galego-português<sup>22</sup>. Tenha-se como demonstração esta *cantiga de amor* cuja localização nos cancioneiros da

---

<sup>21</sup> Com relação a “João Airas”, a existência de homônimos documentados pela historiografia impossibilita saber se a produção poética adscrita a essa rubrica concentra-se na metade do século XIII ou ao final deste, ou ainda se estende ao princípio século XIV. Contudo, no que toca à exegese de suas cantigas, ao que parece não haveria problemas relativos a autoria. Com relação a Rodrigo Anes de Vasconcelos, é tido como trovador da segunda metade do século XIII.

<sup>22</sup> A divisão interna da lírica trovadoresca tem por base período de reinado de Dom Afonso X e Dom Dinis, deste modo delimitada: período pré-afonsino (do início do movimento trovadoresco em Portugal até 1245); período afonsino (de 1245 a 1280); período dionisiaco (de 1280 a 1300); período pós-dionisiaco (de 1300 a 1350).

*Ajuda, da Biblioteca Nacional e da Vaticana* (doravante cancioneiros A, B e V) se dá pela numeração das cantigas A 232, B 422 e V 34:

A bõa dona por que eu trovava,  
e que non dava nulha ren por mí,  
pero s' ela de mi ren non pagava,  
sofrendo coyta sempre a serví;  
e ora ja por ela 'nsandeci,  
e dá por mi ben quanto x' ante dava.

E, pero x' ela con bon prez estava  
e con [tan] bon parecer qual lh' eu vi  
e lhi sempre con meu trobar pesava,  
trobey eu tant' e tanto a serví  
que ja por ela lum' e sen perdí,  
e anda-x' ela por qual x' ant' andava:

Por de bon prez, e muito se prezava,  
e dereyt' é de sempr' andar assí;  
ca, se lh' alguen na mha coyta falava,  
sol non oia nem tornava i;  
pero por coyta grande que sofrí  
oy mays ey d' ela quant' aver cuydava:

Sandec' e morte, que busquey sempr' i,  
e seu amor mi deu quant' eu buscava!  
(GUILHADE in: NOBLING, 1908, pp. 27-28)

Nesse primeiro exemplo recolhido de sua obra, o trovador apresenta a sua proximidade à *chanson* de origem provençal, podendo-se reconhecer o formalismo poético de sua cantiga tanto pela recorrente temática do *amor cortês* como pela versificação à qual se segue o modelo das *cantigas de mestría*<sup>23</sup>. No caso da temática, a derivação do *fin' amor* provençal para o sentimentalismo do *amor cortês* das cantigas galego-portuguesas encontra o seu equivalente ao verificar-se: a transposição da relação social *senhor-vassalo* para a relação sentimental *dama-cavalheiro* em “sofrendo coyta sempre a serví”; o amor sublime pela dama existencialmente ausente em “[...] se lh' alguen na mha coyta

---

<sup>23</sup> Trata-se de composições nas quais o poema normalmente se divide em três estrofes de seis ou sete versos. Esse tipo de composição é típico das cantigas de cunho amoroso, ditas *cantigas de amor*. Contudo, as cantigas de mestría não se restringem a um único gênero de poético da lírica galego-portuguesa.

falava”; e a loucura de amor seguida de morte em “Sandec’ e morte, que busquey sempre’ i”. No caso da versificação, pode-se perceber a estrutura das *cantigas de mestria* a partir do esquema em que a composição da cantiga divide-se em três estrofes de seis versos terminada pelo dístico da *fiinda*<sup>24</sup>, sendo o decassílabo<sup>25</sup> o verso característico das *cantigas de amor* galego-portuguesas de ares provençal. Não obstante o formalismo atinente ao repertório canônico do trovadorismo galego-português, a alternância entre versos graves e agudos poderia ser um indício da aludida renovação colocada em marcha à época do trovador — o emprego sistemático de rimas agudas em cantigas de maior proximidade ao metro provençal opõe-se à prosódia vulgar de natureza trocaica<sup>26</sup> —, de modo que a alternância de finais iâmbicos e trocaicos se apresentaria como concessão à aliança entre o casticismo galego-português e a lírica provençal estrangeira.

Outro exemplo da atuação do trovador no lirismo galego-português encontra-se nesta sua *cantiga de amigo*, cuja localização nos *Cancioneiros* dá-se pela numeração das cantigas B 750 e V 353:

---

<sup>24</sup> Trata-se de um epílogo ao final do poema, composto de três a quatro versos na quase totalidade dos casos, ligado ao corpo do poema a fim de complementar-lhe o sentido. No caso das cantigas de *mestria*, a *fiinda* se liga à última estrofe do poema ao associar-se à rima de seus três ou quatro últimos versos, no entanto haja casos em que tal associação de rima não se verifica.

<sup>25</sup> Para o uso do verso decassílabo na poesia lírica galego-portuguesa veja-se o capítulo 3.

<sup>26</sup> Com relação à preponderância de palavras graves e o seu influxo na poesia lírica, Celso Cunha faz notar a importância do metro trocaico ao comentar o uso do *e* paragógico na prosódia vernácula: “Dos caracteres rítmicos dos cossantes galego-portuguêses [cantigas paralelísticas], os que os extremam fundamentalmente das cantigas provençalizantes são a assonância e a final trocaica dos versos. Também a terminação feminina e rima toante das gestas espanholas contrastam com a tendência à consonantização e à final masculina, que, desde o séc. XII, se observa nas canções francesas [...] A paragoge em apêço não é, portanto, um fato esporádico, mas alguma coisa de pertinente ao próprio gênio do espanhol, do português e do galego. E, para encurtar razões, a sua origem só pode estar na tendência à final trocaica, tão visível nos três idiomas” (CUNHA, 1949, pp. 28-29).

Amigas, que Deus vos valha!  
 quando vêr meu amigo,  
 falade sempr' ãas outras,  
 en quant' el falar con migo;  
     ca muitas cousas diremos  
     que ante vós non diremos.

Sei eu que por falar migo  
 chegará el muy coitado,  
 e vós ide-vos chegando  
 lá todas per ess' estrado;  
     ca muitas cousas diremos  
     que ante vós non diremos      (GUILHADE  
 in: NOBLING, 1908, p. 44)

Com esta composição o trovador apresenta o seu alinhamento ao que há de exponencial no lirismo galego-português. O protagonismo feminino frente à ausência do amigo que está por chegar, a modalidade estrófica de dois dísticos seguidos de refrão e a tipicidade do léxico, prontamente situam o poema no domínio da tradicional *cantiga de amigo* galego-portuguesa. Contudo, tentar uma análise disjuntiva entre tema e versificação em composições desse tipo seria comprometer a unidade expressiva resultante da tensão entre o conteúdo e a forma do poema. Ao seguir o raciocínio de Eugenio Asensio, verifica-se que, para a cantiga de Garcia de Guilhade, a situação de diálogo entre a donzela e as suas amigas na disposição de duas estrofes de versos heptassílabos seguidas de *refrão* se apresentaria no esteio de uma poética do paralelismo:

La cantiga de amigo tiende a encerrarse en un angosto ámbito de cosas y emociones, a limitar los vuelos al mundo exterior y las evasiones a lo concreto. Esta prisión temática, impuesta por un casticismo exigente, corresponde a las normas y el espíritu del sistema paralelístico. El paralelismo es el artificio que le da su carácter y estructura los demás elementos formales. A su tiranía se pliegan los demás factores de la versificación: las pausas, el ritmo, la rima. A su juego de simetrías obedece la especial calidad del lenguaje, la estrategia retórica individualizada por ausencias y presencias; ausencia o rareza de la metáfora y

antítesis, presença de adjetivos decorativos y giros estereotipados (ASENSIO, 1957, p. 55).

Analisar a cantiga do trovador sob a perspectiva do sistema paralelístico portanto, cumpriria com verificar a restrição do tema e do léxico por conta de uma harmonização à versificação do poema. Dentre as implicações dessa harmonização, se poderia destacar, para além do protagonismo feminino em suas diferentes manifestações de queixumes relacionados ao amigo, a repetição pela qual se organiza a matéria poética. O ensejo para o diálogo entre a donzela e suas amigas possivelmente encontre-se na repetição do *refrão*, sendo esta estrutura que dá expressão ao desejo de entrevistar-se com o amigo a sós, e ao que as estrofes apenas sobreviriam no intuito de pormenorizar o tema da ausência e desenvolver a cena. O refrão, que em sua função reiterativa apresenta a repetição de “diremos”, estaria com isso a demonstrar um traço de simetria contrastiva entre “diremos” e “non diremos”. No tocante ao léxico, a cantiga de Guilhade confirmaria a homogeneidade da linguagem temática das *cantigas de amigo* com “vêr” e “falar” em presença do “amigo” adjetivado de “coitado”, ao tempo em que parece desvelar originalidade com o emprego da palavra “estrado”,<sup>27</sup> o que viria a contribuir para a figuração de uma cena em ambiente doméstico.

Contudo, basta um olhar demorado sobre as cantigas do trovador para verificar que há mais pontes entre um e outro gênero poético do que à primeira vista possa parecer, não se podendo todavia afirmar a existência de uma especialização métrica por gênero de cantigas. Apesar de as composições de *refrão* apresentarem maior proximidade às *cantigas de amigo* e afastar-se das de amor, estas últimas apresentam-se com *refrão* em 9 das quinze *cantigas de amor* do trovador. Da mesma maneira, o emprego do verso decassílabo<sup>28</sup>, típico da *chanson* provençal, e portanto de grande influência sobre a *cantiga de amor*, apresenta-se na composição de onze de suas 21 *cantigas de amigo*.

Desse modo, sendo o *refrão* o traço característico da lírica galego-portuguesa, e o *decassílabo* o verso da mais ampla difusão realizada pelos trovadores provençais após o século XI, é necessário considerar que a reciprocidade de influências entre a lírica galego-

---

<sup>27</sup> A palavra “estrado”, segundo a definição em nota ao texto crítico disponível no sítio <http://cantigas.fcsh.unl.pt>, significa “uma zona ligeiramente mais elevada da sala, onde se colocavam almofadas, destinado às mulheres nas casas da nobreza ibérica.”

<sup>28</sup> Sobre o verso decassílabo na lírica galego-portuguesa, cf. capítulo 3, logo abaixo.

portuguesa e a lírica provençal apresentam-se a todo momento nas composições do *Cancioneiro*. Para além da leitura da obra de Garcia de Guilhade, a tensão resultante dos elementos tradicionais da lírica galego-portuguesa frente à influência provençal determina a produção poética do ocidente peninsular, tenha-se com isso as concessões da *cantiga de amigo* à *chanson* provençal, assim como da *cantiga de amor*, de corte provençal, à *cantiga de amigo*.

Entretanto, é necessário ter em vista que a poética do Cancioneiro galego-português situa-se na órbita da *cantiga de amigo*, pois “En la lírica del Occidente peninsular, el sustrato popular tuvo más eficacia. La canción de mujer avasalló los géneros y dio el tono a la expresión poética” (ASENSIO, 1957, p. 63). A influência provençal — evidente nas *cantigas de amor*, pontual nas *cantigas de amigo* —, apesar de abrir um canal de troca entre a arte castiça e a arte estrangeira, apresenta-se sob as diretrizes da **Cantiga**, metonímia facilmente percebida quando Eugenio Asensio, ao tratar sobre *el influjo provenzal* no ocidente peninsular, conclui que *la cantiga se aleja de la ‘cansó’* à revelia da relação existente entre as escolas poéticas de aquém e além Pirineus.

Portanto, se para demonstrar a atuação de João Garcia de Guilhade no período médio do trovadorismo vai-se à redução de duas composições deliberadamente escolhidas, em conformidade com a pauta ordinária do cânone, situar a sua obra em meio às observações de Eugenio Asensio consiste em abordá-la sob a orientação de seu estudo crítico, coordenado entre *los temas; la invasión provençal* e *el sistema paralelístico*. Desse modo, quanto à temática, Eugenio Asensio faz notar “cómo el gran elemento unificador ha sido la canción de mujer que ha hecho entrar en su órbita otros géneros líricos y narrativos” (ASENSIO, 1957, p. 19). Assim, a onipresença da *cantiga de amigo*, propensa a um “lirismo” e “subjativismo” concentrados, irradia-se por toda a poética do *Cancioneiro*, em constante oposição ao assédio “narrativo” e “descritivo” de propensão provençal. O contraste entre ambas escolas poéticas no âmbito da *canción de mujer* se encontraria rotulado na subordinação das *cantigas de romaria* e *cantigas marinheiras* à lírica galego-portuguesa e das *canções de maio* à lírica provençal, muito embora a circunstância geográfica da ermida e do mar, bem como o júbilo primaveral de maio, não pareçam extremar a índole poética da *cantiga de amigo* e da “*canción francesa de mujer*” a título de uma análise contrastiva que elucide as suas diferenças. Eugenio Asensio, ao tempo em que admite que “La canción de mujer enamorada floresce bajo todos los cielos y se canta en todas la lenguas desde tiempos

remoto” (ASENSIO, 1957, p. 26), escrutina a oposição do “lirismo” galego-português à “narrativa” provençal a partir da figura da *amiga* e do *amigo*, ademais de lançar mão de um terceiro elemento, constituído pela *madre*, também como indicador da oposição característica entre uma e outra *canción de mujer*:

La diferencia de la cantiga de amigo frente a la canción francesa de mujer hiera los ojos apenas rebasemos la corteza superficial y examinemos la intimidad de la madre o de la amada, las modalidades de los afectos, el tono y timbre lírico. Una y otra son monólogos dramáticos, con una presencia muda, tal vez imaginaria, de la madre o el amado: en una y otra el mudo interlocutor puede hablar y establecer un vaivén de diálogo. En la canción francesa el sentimiento se convierte en acción exterior, en relato; en la cantiga, la acción o se limita al preámbulo o se advina oblicuamente en el espejo de las emociones” (ASENSIO, 1957, p. 27).

Tais observações não poderiam ser corroboradas sem colocar lado a lado o espólio da produção poética de galego-portugueses e provençais (ou franceses, como indistintamente o faz Eugenio Asensio neste trecho de sua obra), e tampouco verificadas a partir da obra de um só trovador. Desse modo, dado um panorama do que seriam as características distintivas entre as duas escolas poéticas no que se refere aos *temas* apresentados por Eugenio Asensio, tenha-se as suas assertivas com respeito à *amiga* e ao *amigo*, e procure-se mais adiante identificá-las na obra do trovador:

El hombre de la *chanson* francesa, con psicología heredada de las gestas, se deja amar, acepta la esclavitud amorosa de la mujer como una deuda a su valor y hermosura. El amigo de la cantiga, a veces perjuro y olvidadizo, ama casi siempre tiernamente y se estima feliz cuando es pagado en la misma moneda. Ciertos rasgos secundarios acentúan la peculiaridad de la cantiga: el arbitrio del “mandado” que va y viene con trashumancia; la intervención de las hermanas” (ASENSIO, 1957, 28).

Se a inexistência da *madre*<sup>29</sup> — um indicador categórico da oposição entre uma e outra espécie *canción de mujer* —, não possibilita ajustar de todo a obra de Garcia Guilhade ao esquema temático de Eugenio Asensio, a presença do “*amigo perjuro y ovidadizo*” e a intervenção das “*hermanas*” podem ser facilmente restituídas ao seu estudo crítico:

Fez meu amigo gran pesar a mí,  
e, pero m’ el fez tamanho pesar,  
fezestes-me-lh’, amigas, perdõar,  
e chegou oj’, e dixi-lh’ eu assí,  
«Viide já, ca ja vos perdõey;  
mays pero nunca vos ja ben querrey.»

Perdõey-lh’ eu, mays non já con sabor  
que [eu] ouvesse de lhi fazer ben;  
e el quis oj’ os seus olhos merger,  
e dixi-lh’ eu: «Olhos de traedor,  
viide já, ca ja vos perdõey;  
mays pero nunca vos ja ben querrey.»

Este perdon foy de guisa, de pran,  
que ja mays nunca mig’ ouvess’ amor,  
e non ousava viir con pavor;  
e dixi-lh’ eu: «Ay cabeça de can!  
viide já, ca ja vos perdõey;  
mays pero nunca vos ja ben querrey.» (*Cantigas de D. Joan...*, B 777 e V 360)

A intervenção velada das amigas<sup>30</sup> no princípio da cantiga com *fezestes-me-lh’, amigas, perdõar*, enseja o argumento desenvolvido pela

<sup>29</sup> “La madre de la canción francesa es una madre de farsa cómica; según Jeanroy (*Origines*, págs. 193-4), ‘casi no tiene otro argumento para persuadir a su hija que el bastón, el cual ordinariamente es poco eficaz’. La madre portuguesa va acompañada de sus epítetos inseparables que le otorgan carta de nobleza: ‘velida’, ‘loada’” (ASENSIO, 1957, p. 28).

<sup>30</sup> Ceso Cunha, n’*O cancionero de Martin Codax*, ao discutir a possibilidade de *madre* atuar como vocativo na cantiga de *incipit* “Mia irmana fremosa, treides comigo”, cantiga a uma só vez *marinheira* e de *romaria* — e portanto em situação contrária à “cantiga de solidão da amiga” —, aceita a possibilidade de que *irmana* venha a ser sinónimo de *amiga* ou *companheira*:

Como, porém, se poderá justificar *mia madre*, se nos versos 1 e 4 invoca *Mia irmana*? [...] Em nosso entender, porém, a antinomia existente entre as duas primeiras e as duas últimas estrofes da cantiga só se desfaz se dermos a *irmana*



amiga que se sente atraída pelo suposto pejúrio do amigo, a quem, por sua vez, são designados os adjetivos de “olhos de traedor” e “cabeça de can”. Este mesmo amigo, também *olvidadizo*, pode oferecer os motivos para que a amiga se queixe do seu olvido, entretanto na obra de Garcia Guilhade esteja melhor figurado o desdém e o descaso do que o esquecimento involuntário deste *amigo*:

Par Deus, amigas, ja me non quer ben  
o meu amigo, poys ora ficou  
onde m' eu vin, e outra o mandou;  
e direy-vos, amigas, ùa ren:  
se m' el quisesse como soia,  
ja 'gora, amigas, migo seria.

E ja cobrad[o] é seu coraçõ  
[de me querer muy gran ben, eu o sey]  
poys el ficou u lh' a mha cinta dey,  
e, mas amigas, (se Deus mi perdon!)  
se m' el quisesse como soia,  
se m' el quisesse como soia,  
ja 'gora, amigas, migo seria.

Fez-m' el chorar muyto dos olhos meus  
con gran pesar que m' oje fez prender,  
quand' eu dixi: „Outro m' o [o]juvira dizer!“  
Ay mhas amigas, se mi valha Deus!  
se m' el quisesse como soia,  
ja 'gora, amigas, migo seria.  
(*Cantigas de D. Joan...*, B 748 e V 350)

O *amigo*, uma vez que satisfeito com a entrega da *cinta* ao demonstrar *cobrado* (satisfeito) o seu *coraçõ*, já não quer a sua *amiga* como dantes soía querer, pois do contrário, com ela “ja 'gora seria”. Outros exemplos do queixume da *amiga* por conta do comportamento *olvidadizo* e desdenhoso do *amigo*, bem como de “quantos trovadores no reyno son de Portugal” (*Cantigas de D. Joan...*, B 786 e V 370),

---

acepção diversa da normal, ou seja, a de ‘amiga’ ou ‘companheira’, que, indubitavelmente, possui numa bailada de AYRAS NUNES (*CBN* 879 — *CV* 462) e na obra de outros autores medievais, conforme mostramos no **Glossário**, s. v. (disponível em <http://www.lettrasgalegas.org>)

podem ser verificados ao longo da leitura de *cantigas de amigo* do trovador.

Ainda para este mesmo gênero de cantiga, de acordo com *la invasión provenzal*, terceiro tópico por que também se orienta o estudo coordenado de Eugenio Asensio, a influência da lírica estrangeira faz-se sentir para além da metrificacão das cantigas de *mestria*:

Pondríamos entre los préstamos pedidos a Provenza temas como el de la amiga que se evanece de que puede más que el rey o de que tiene en su mano la vida y muerte del amado; em otros no sabríamos dilucidar si se trataba de convergencia o influencia, como el los cizañeros. Nos inclinaríamos a inscribir en el peculio nativo los motivos de la niña sañosa o guardada en balde. Pero la linde de lo propio y lo ajeno es dura de trazar [...] Para aumentar nuestra perplejidade, los caminos son de ida y vuelta, y tras la provenzalización de la canción de mujer viene, como ha demostrado Entewistle, la adaptación de la canción de hombre a los gustos nativos. El mestizaje era inevitable; la lectura de los poemas de Joan de Guilahde, Joan Airas, Pero Garcia Burgalés y otros que escriben a la vera de 1250 nos muestra a la cantiga de amigo en urgente necesidad de rejuvenecimiento, buscando vías de renovación. (ASENSIO, 1957, p. 69).

Para o caso da influência provençal na *cantiga de amigo* de Garcia de Guilhade, a altivez e o envaidecimento da *amiga* que pode mais que o rei, e a quem se subordina a vida ou morte do *amigo*, é inexistente; a influência provençal na *cantiga de amigo* do trovador faz-se notar sobretudo pelo vocabulário, propriamente pela *coita*, pelo *sofrer* e *morror*, que trasladados da *cantiga de amor* provençalizada para a *cantiga de amigo*, também constituem o repertório de muitas das cantigas onde é a mulher quem fala. Portanto, se o contato entre os dois lirismos deve-se em parte à “*adaptación de la canción de hombre a los gustos nativos*”, tal como nesta cantigas de amor<sup>31</sup> com *refrão*:

---

<sup>31</sup> Esta cantiga de amor pertence ao trovador Fernão Velho. De acordo com a sua biografia, disponível no sítio <http://cantigas.fcsh.unl.pt>, teria exercido a sua atividade no terceiro quartel do século XIII.

A maior coita que eu vi sofrer  
 d'amor a nulh'home, des que naci,  
 eu mi a soffro; e já est assi,  
 meus amigos, assi veja prazer!  
     gradesc'a Deus que mi faz a maior  
     coita do mundo haver por mia senhor (A  
 260, B 437, V49),

em João Garcia de Guilhade, tal contato, no polo feminino da lírica (afinal são 21 cantigas de amigo e 15 de amor), não irá ocorrer sem deixar de prenunciar os já desgastados ademanes provençais e a necessidade de rejuvenecimento a que se refere Eugenio Asensio. O trovador, ao se valer da retórica e vocabulário provençalizantes, primorosamente coaduna-os em atitude iconoclasta para com a fusão entre o provençalismo e o casticismo logrado pela cantiga de cunho amoroso, e oferece esta sua *cantiga de amigo*:

Amigas, tamanha coyta  
 nunca sofrí, poys foy nada;  
 e direy-vo-la gran coyta  
 con que eu sejo coytada:  
 amigas, ten meu amigo  
 amiga na terra sigo.

Nunca vós vejades coyta,  
 amiga[s], qual m' oj' eu vejo;  
 e direy-vos a mha coyta  
 con que eu coytada sejo:  
 amigas, ten meu amigo  
 amiga na terra sigo.

Sej' eu morrendo con coyta,  
 tamanha coyta me filha;  
 e direy mha coyta e coyta  
 que tragu' e que maravilha:  
 amigas, ten meu amigo  
 amiga na terra sigo.  
 (*Cantigas de D. Joan...*, B 747 e V 349)

A *amiga* de Guilhade, ao declarar *tamanha coyta / nunca sofrí, poys foy nada*<sup>32</sup>, não o faz diferente daquele *amigo* em *A maior coita que eu vi sofrer / d'amor a nulh'home, des que naci*. Entretanto, em oposição ao puído argumento da cantiga de cunho amoroso, a “coita de amor jamais sofrida” asseverada à cabeça da cantiga do trovador não se detém à expressão de amor dolorosa que a *amiga* sugere logo na primeira quadra. À medida que o mote do sofrimento amoroso progride nas estrofes subsequentes, os equivalentes sinonímicos *Nunca vós vejades coyta / amiga[s], qual m' oj' eu vejo* e *Sej' eu morrendo con coyta / tamanha coyta me filha* da primeira estrofe somados às variações do dístico *e direy-vo-la gran coyta / con que eu sejo coytada* conduzem o poema para um desenlace sentimental carregado de irreverência. Percebe-se também que o uso exacerbado do substantivo *coita*, culminado no emprego do adjetivo derivado *coytada*, exaltaria a atitude iconoclasta do trovador, que, em tom paródico à servidão amorosa tomada ao *fin' amor* provençal, arremata a sua cantiga com a ironia de a *amiga* “morrer com tamanha coita” e “trazer coita à maravilha”<sup>33</sup>. Também o *refrão*, em contraponto ao matiz desencadeado estrofe a estrofe, sem mais que demonstrar a cabal servidão da *amiga* com “ten meu amigo / amiga na terra sigo”<sup>34</sup>, viria a intensificar o motejo que se vai desdobrando. Com isso, pode-se dizer que uma postura provençalizada da *amiga*, tal como “La *cuíta* y el *cuidar* como fijación del amor, la insistencia en el valor de la *mesura*, la actitud feudal que a veces adopta la *amiga*, y tantos otros pormenores, [que] demuestran que la cansó ha desteñido ya sobre la cantiga (ASENSIO, 1957, p. 62)”, é de todo questionável na obra de Garcia de Guilhade. Portanto, a sua cantiga de amigo, desprovida da “altivez” e o “envaidecimento” da *amiga* que “pode mais que o rei”, através de uma retórica e vocabulário provençalizantes, se apresentaria, pois, antes como indício de *urgente necesidad de rejuvenecimiento y renovación* do que como apego metódico à tradição, sendo a ironia “[...] un modo sutil de no romper con el pasado y de atacarlo al mismo tiempo”, conforme já se teve a oportunidade citar anteriormente.

---

<sup>32</sup> De acordo com nota à edição do texto crítico de Garcia de Guilhade disponível no sítio <http://cantigas.fcsh.unl.pt>, “poys foy nada” deve ser traduzido por “desde que fui nascida”. Permita-se aqui opinar a possível tradução “após ter sido nata”.

<sup>33</sup> A tradução de “maravilha” é dada por “coisa extraordinária”, assim como a de “maravilhar” por “espantar”, s.v. *Glossário* disponível no sítio <http://cantigas.fcsh.unl.pt>.

<sup>34</sup> *sigo* (=consigo)

Dadas as repetições que organizam a matéria do poema, cabe no entanto lembrar que se está no âmbito do *sistema paralelístico* por que se orienta o estudo coordenado de Eugenio Asensio. Todavia, se se acaba de abordar o *paralelismo* de maneira transversal à discussão do *influjo provençal*, depreendê-lo da obra de Garcia de Guilhade requer o aprofundamento no que Eugenio Asensio apresenta como *paralelismo semântico* e *paralelismo literal* ou *verbal*. Desses dois tipos de paralelismo a que faz distinção, a possibilidade de ilustrar composições do *paralelismo semântico* é o mais recorrente para obra de João Garcia de Guilhade. Já o *paralelismo verbal*, tido em sua perfeição a partir da obra João Zorro<sup>35</sup>, conforme demonstrado na cantiga abaixo, não possui exemplo em Garcia de Guilhade que atenda à tipicidade de:

Per ribeira do rio  
vi remar o navio  
e sabor hei da ribeira.

Per ribeira do alto  
vi remar o barco  
e sabor hei da ribeira.

Vi remar o navio  
i vai o meu amigo  
e sabor hei da ribeira.

Vi remar o barco  
i vai o meu amado  
e sabor hei da ribeira.

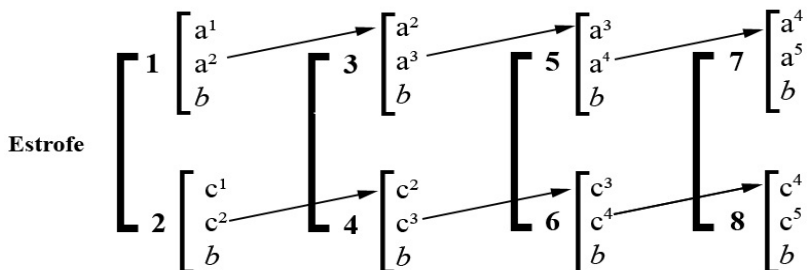
I vai o meu amigo  
quer-me levar consigo  
e sabor hei da ribeira.

I vai o meu amado  
quer-me levar de grado  
e sabor hei da ribeira. (B 1150, V 753)

---

<sup>35</sup> De acordo com os dados biográficos de João Zorro disponíveis no sítio <http://cantigas.fcsh.unl.pt>, trata-se possivelmente de um jogral português, que terá exercido a sua atividade nos anos iniciais do reinado de D. Dinis. Com relação às suas cantigas paralelísticas, Eugenio Asensio apresenta o seu parecer: “Sospechamos que Zorro ha llevado a la perfección motivos que moldeaba hacía tiempo la poesía popular” (ASENSIO, 1957, p. 47).

em que o segundo dístico reproduz o primeiro, e que por conseguinte o quarto dístico reproduz o terceiro, e por sua vez o sexto dístico o reproduz o quinto, sem mais modificação que a comutação da palavra rimante por um sinônimo consagrado, assim apresentada pelo esquema do *paralelismo verbal*:



Para a *cantiga de amigo* de João Zorro, percebe-se que as asonâncias alternantes *io-ao* dos pares sinônimos *rio / alto*, *navio / barco*, *amigo / amado*, que ocupam posição estratégica ao final dos versos, não apenas situam o leitor nos domínios da *cantiga de amigo*, como também colocam ao descoberto a relação metonímica entre substantivos e adjetivos. Tal composição, de extremo ardil e sugestiva tipicidade, não encontra correspondente na obra de Garcia de Guilhade. Contudo, sem alhear-se de todo ao esquema acima apresentado, o trovador alcança o extremo de seu paralelismo verbal com duas de suas cantigas *escárnio e maldizer*:



oportunamente verificada ao se retomar a análise de sua cantiga de amigo *Amigas, tamanha coyta* ao lado dessas suas duas cantigas de *escárnio e maldizer*. Para o par de cantigas que satiriza o jogral *Martin*, não fosse a contingência do dístico a que se segue um *refrão* invariável e nada haveria de *paralelismo verbal* nos dois poemas. Sendo estas as únicas cantigas a apresentarem tal modelo de estrofe<sup>36</sup>, cumpriria dizer que a sua aproximação ao *paralelismo verbal* dá-se apenas pelo fato de tais cantigas se apresentarem em dísticos seguidos de *refrão*. Com isso, dentro do *sistema paralelístico* de que trata Eugenio Asensio, a possibilidade de ilustrar composições de Garcia de Guilhade no domínio do *paralelismo* volta-se para o *paralelismo semântico* da obra do trovador. Desse modo, ao retomar a sua cantiga de amigo, pode-se verificar que a equivalência sinonímica entre o *incipit* *Amigas, tamanha coyta / nunca sofrí* para com “*Nunca vós vejades coyta / amiga[s], qual m’oj’ eu vejo*” e “*Sej’ eu morrendo con coyta / tamanha coyta me filha*” restituiria o seu poema ao que Eugenio Asensio compreende por *paralelismo semântico*, denotando assim o afastamento do trovador ao *paralelismo verbal*:

Trataré de definir la concentración máxima de artificios en los poemas que voluntariamente se alejan de la bailada [*paralelismo verbal*], no por falta de rigor sino por sobra de conciencia técnica [...] 1. La sinonímia de meras palabras es sustituida por la equivalencia de conjuntos que se corresponden estrofa con estrofa, oración con oración, sintagma con sintagma, esquivando la igualdad estructural completa y continuada (ASENSIO, 1957, p. 110).

No caso da *cantiga de amigo* de Garcia de Guilhade, uma relação paratática entre conjuntos que se correspondem se encontraria no nível da “oración con la oración”, sem se expandir para o nível da estrofe, e tampouco se reduzindo ao nível do sintagma. Contudo, se o *paralelismo semântico* faz sentir-se nos limites internos da estrofe, não faltam indícios de *paralelismo verbal* no bojo de uma mesma quadra. Dada repetição de *e dírey-vo-la gran coyta / con que eu seja coyhada*, o trovador obtém na quadra da cantiga de amigo o *paralelismo verbal* que exime do dístico daquelas de *escárnio e maldizer*, levando a efeito o

<sup>36</sup> Também a sua cantiga de *escárnio e maldizer* *Un cavalo non comeu* (B 1486, V 1098) apresenta as suas estrofes em dísticos, mas o seu *refrão* é variável e constitui-se de três versos.



*paralelismo verbal* com as variações “*e direy-vos a mha coyta / con que eu coitada sejo*” e “*direy mha coyta e coyta / que trag’ e que maravilha*”. Ressalte-se, entretanto, que para tal repetição seguida de variações, a transição de um paralelismo estritamente *verbal* para outro diafanamente *semântico* verificado na última estrofe estaria introduzindo *direy mha coyta e coyta / que trag’ e que maravilha* a modo de epílogo, fazendo culminar o efeito contrastivo de um *refrão* da mais pura deixa amorosa com a “maravilha” zombeteira colocada em boca da amiga.

Contudo, para além da aplicação prática do estudo coordenado de Eugenio Asensio, uma análise pormenorizada sobre a atuação de João Garcia de Guilhade no período médio do trovadorismo galego-português não se pode restringir à comparação de um número mínimo de trovadores. O estudo particularizado da obra de um único trovador não permite estabelecer os contornos de seu pecúlio pessoal, e os percalços manifestam-se logo de tentar estabelecer o gênero de suas composições, de sorte que a compreensão de sua obra só se torna possível em meio à leitura da produção genérica do Cancioneiro galego-português.

Desse modo, se para as composições aludidas o seu confronto mostra-se insuficiente para elucidar a índole poética de Garcia de Guilhade, talvez se tenha conseguido mostrar que, para o estudo da obra do trovador, a abordagem diacrônica do Cancioneiro galego-português possibilita a reflexão sobre a sua originalidade. Uma vez que *arcaísmo y renovación* não correspondem ao passar do tempo unidirecional, mas à intervenção individual na obra coletiva, o confronto de suas cantigas *de amigo* e de *escárnio e maldizer* com composições dos períodos<sup>37</sup> dionisíaco e pós-dionisíaco (posteriores ao de Guilhade) vem a demonstrar a possibilidade de atualizar a espirituosidade inovadora do trovador frente à produção poética que lhe é posterior, a mesma que, por um afã arcaizante, através de elementos primordialmente herdados do *fin’ amor* provençal e de um *paralelismo verbal* de acabada engenhosidade opõe-se facilmente à poesia de João Garcia de Guilhade.

---

<sup>37</sup> Para uma prospecção do período de produção das cantigas confrontadas, atente-se para a nota 23, sobre a periodização da lírica profana galego-portuguesa, e para as notas 29 e 33, donde se pode inferir o período em que estão concentradas a partir de informações biográficas de seus autores.

### 3 OS TIPOS DE VERSOS PREFERIDOS PELOS TROVADORES GALEGO-PORTUGUESES E OS VERSOS UTILIZADOS POR JOÃO GARCIA DE GUILHADE

De acordo com Segismundo Spina, o *rendodilho* heptassílabo e o *redondilho* pentassílabo constituiriam os metros típicos da poesia popular, de criação galego-portuguesa e acentuação flutuante:

*O rendodilho heptassílabico* bem como o verso de *arte maior* constituem duas criações galego-portuguêsas, metros típicos da poesia popular, ainda que o de *arte maior* viesse a gozar de grande estima na poesia culta do século XV. O *rendodilho pentassílabico*, ou *menor* (de 5 sílabas) não teve a mesma difusão que o anterior, mas foi razoavelmente utilizado pelos trovadores galego-portuguêses. A acentuação dos dois metros, porém, era um pouco flutuante; todavia o *redondilho menor* podia acentuar, além da 5ª sílaba, a 2ª ou a 3ª; e o *redondilho maior*, afora a última, as sílabas 2ª, 3ª ou 4ª. Todavia a posição dos acentos interiores nunca foi determinada (SPINA, 1971, p. 24).

Contudo, a vigência do verso heptassílabo, característico da obra dos trovadores do primeiro período da lírica, cede lugar à utilização do decassílabo:

Nas cantigas satíricas, de escárnio e maldizer, o *redondilho maior* aparece com muita frequência, bem como nos cantares d'amigo mais antigos; com a infiltração dos metros cultos provençais e franceses, o *redondilho* cedeu à competição — o decassílabo, por exemplo, superou-o consideravelmente; mas, no fim do movimento trovadoresco (meados do século XIV), o *redondilho* readquiriu o seu prestígio primitivo. É assim que se explica a sua grande voga na poesia de forma popular dos séculos XV e XVI, denominada *rendondilha* (vilancete, glosa, cantiga) (SPINA, 1971, p. 26).

O decassílabo, tido como o metro típico das *cantigas de amor* — mais próximas à poesia provençal quando estão dentro do esquema estrófico das *cantigas de meestria*, (ou seja, sem *refrão*) —, encontra-se também difundido entre as *cantigas de amigo*, além de apresentar-se o metro predominante nas *cantigas de escárnio e maldizer*. Com origem na *cansó de amor* e no *sirventés* provençais, gêneros posteriormente adaptados à *cantiga de amor* e *cantiga de escárnio e maldizer*, o decassílabo atua na lírica galego-portuguesa conforme diferentes modalidades:

Na poesia lírica galego-portuguêsa, consoante conclusões a que chegou Leodegário Amarante — com base num minucioso estudo acêrca do decassílabo em toda a produção poética de Garcia de Guilhade —, o verso decassílabo oferece preferentemente a forma 4 + 6, sob as diferentes modalidades (4' + 5', 4' + 5, 4 + 5' ; 4 + 6' e 4 + 6). De procedência provençal, encontramos também o decassílabo de cesura 3' + 6 e 3' + 6', com a variante 3 + 7, bem como o de tipo heróico 6 + 4 (ou 6' + 3) e os decassílabos (para nós impròpriamente chamados de *arte maior*) 5 + 5, 5' + 5', 5' + 4 e 4' + 4', sendo que este último apresenta apenas 9 sílabas; pela *lei de Mussafia*, porém, considera-se um decassílabo. Os decassílabos de tipo 4 + 6 e 6 + 4 surgem frequentemente associados aos decassílabos de forma 3' + 6 (SPINA, 1971, p. 33).

Não obstante a menção ao estudo empreendido sobre a versificação de Garcia de Guilhade, que a coloca em consonância com a versificação do *corpus* poético da lírica galego-portuguesa, Segismundo Spina (1971) faz notar que o decassílabo, na condição de verso de *arte maior*, encontra a sua matéria organizada de acordo com acento rítmico de estruturas anapésticas e datílicas. Com isso, “o único acento verdadeiramente fixo no decassílabo de arte maior seria portanto o da 7ª sílaba” (SPINA, 1971), conforme demonstram os versos<sup>38</sup> de ritmo anapéstico e datílico de Pero Garcia de Ambroa:

---

<sup>38</sup> Os excertos da obra de Pero Garcia de Ambroa e João Airas de Santiago foram retirados texto crítico fixado em edição integral da lírica profana galego-portuguesa disponível no sítio <http://cantigas.fcsh.unl.pt>.

Os beesteiros daquesta fronteira  
 pero que cuidam que tiram mui bem,  
 quero-lhis eu conselhar ãa rem (B 1574)

em que o primeiro verso, de ritmo anapéstico, apresenta acentuação na 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> sílaba, e os dois últimos, de ritmo datílico, apresentam acentuação na 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> sílaba; e também os versos de João Airas de Santiago:

Ca, meu amigo, falei ãa vez  
 convosco, por vos de morte guarir,  
 e foste-vos vós de mim enfingir (B 1026, V 616)

em que o primeiro apresenta-se em ritmo anapéstico com acentuação na 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> sílaba, e os dois últimos, salvo a atonicidade do caso oblíquo do pronome *vos*, apresentam-se em ritmo datílico com acentuação na 2<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> sílaba. Todavia, é necessário considerar que tais versos encontram-se em estrofes cuja distribuição acentual apresenta-se irregular, de modo que as modalidades de decassílabo apresentadas pela versificação de Garcia de Guilhade poderiam sugerir cautela enquanto amostra fidedigna do verso decassílabo no *corpus* poético da lírica galego-portuguesa.

Outros versos examinados nas composições dos trovadores galego-portugueses são o octossílabo e o hendecassílabo. Com relação ao octossílabo:

“Quase tôdas as formas literárias da Baixa Idade Média se serviram dêsse metro, inclusive a épica (*Fragment d’ Alexandre e Gormund et Isembard*, os únicos entretanto); o romance bretão primitivo, o romance cortês, os *lais* de Marie de France, as narrativas versificadas, a poesia didática, a poesia lírica, se servem do metro octossilábico” (SPINA, 1971, p. 28).

Quanto ao hendecassílabo, de ritmo anapéstico segundo Segismundo Spina, “[...] é freqüente nos cancioneiros galêgo-portugueses, sendo que o tipo 5 + 6 é mais corrente que os tipos 6 + 5 e 4 + 7” (SPINA, 1971, p. 43).

Contudo, a alternância entre versos graves e agudos, resultante da tensão entre os parâmetros acentuais do galego-português e do provençal — e possível subsídio para as diferentes modalidades rítmicas

do *Cancioneiro* — deve responder pela configuração da metrificação galego-portuguesa:

Não são poucos os problemas que a historia da arte metrica hispano-portugueza nos dá para resolver, sobre tudo no que concerne as origens da poesia peninsular. O seu primeiro periodo, que é a epoca dos trovadores, está visivelmente sob a acção de influencias que se combattem: a da metrica provençal, que tanto se faz sentir no fragmentario tratado de poetica conservado no Canc. Colocci-Brancuti, e a duma arte lyrica da Peninsula, cujos documentos mais preciosos são os cantos paralellisticos com suas rimas de preferencia graves. Hoje ainda é impossivel discriminar exactamente os effectos dessas influencias diversas: o trabalho a fazer parece-me ser por emquanto puramente estatístico” (NOBLING, 1908, p. 10)

Se à época da edição das *Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade* o seu editor todavia não pudesse contar com um trabalho estatístico sobre o inventário métrico da lírica galego-portuguesa, a relação dos versos utilizados pelos trovadores viria a facilitar uma investigação dessa ordem meio século depois, através do *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*<sup>39</sup>, de Giuseppe Tavani. Entretanto, para a apresentação de discordâncias na versificação de Garcia de Guilhade, interessa relacionar a sua obra com as demais seções do *Cancioneiro* sob o ponto de vista qualitativo, pois, conforme se verá no capítulo 5, tais discordâncias se devem a problemas comuns à fixação do texto poético de pelo menos sete trovadores do *Cancioneiro* galego-português.

Desse modo, embora sem pretender um estudo complementar sobre o repertório métrico da versificação de João Garcia de Guilhade em relação às demais seções do *Cancioneiro* — mas somente relacionar as discordâncias decorrentes do cotejo entre a lição de edições e manuscritos que encerram a sua obra com outras seções do *Cancioneiro* —, não deixe de constar os tipos de versos presentes nas 53 cantigas do trovador, visto que as discordâncias referentes à sua versificação apresentam-se em meio ao repertório métrico que configura a sua obra.

---

<sup>39</sup> TAVANI, Giuseppe. *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizione dell'Ateneo, 1967.

Portanto, para classificar os versos da obra de João Garcia de Guilhade, utiliza-se o sistema de contagem<sup>40</sup> de sílabas métricas da tradição francesa e portuguesa, em que as sílabas são contadas somente até a última tônica do verso, desconsiderando-se a átona final (ou átonas finais, se for o caso). Junto a isso, segue-se também a descrição do acento rítmico dos versos apresentada por Oskar Nobling em seu estudo de introdução ao cancionero individual do trovador. Dessa forma, os diferentes tipos de versos da obra de Garcia de Guilhade, na ordem decrescente de frequência segundo o estudo oferecido pelo editor das *Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade*, apresentam o seguinte regime de acentuação e sílabas métricas:

**1º o decassílabo agudo**, verso de 10 sílabas, com acento fixo na 10ª e, na grande maioria dos casos, com outro acento na 4ª e cesura, embora fraca, depois da 4ª ou 5ª;

**2º o octossílabo agudo**, verso de 8 sílabas, com acento fixo na 8ª recaindo na quase metade dos casos outro acento na 4ª;

**3º o heptassílabo grave**, verso de 7 sílabas, com acento fixo na 7ª e outro, na metade dos casos, na 4ª;

**4º o decassílabo grave**, verso de 10 sílabas, com acento fixo na décima e, na grande maioria dos casos, com outro acento na 4ª e cesura depois da 4ª ou 5ª;

**5º o eneassílabo grave**, verso de 9 sílabas, com acento fixo na 9ª e, na grande maioria dos casos, com outro acento na 4ª e cesura depois da 4ª ou 5ª;

**6º o hendecassílabo agudo**, verso de 11 sílabas, com acentos fixos na 5ª e na 11ª e com cesura depois da 6ª ou, mais raramente, depois da 5ª;

**7º o heptassílabo agudo**, verso de 7 sílabas, com acento fixo na 7ª e outro, as mais das vezes, na 2ª ou 3ª;

**8º o hexassílabo grave**, verso de 6 sílabas, com acento fixo na 6ª e outro na 3ª ou na 4ª.

Para os versos seguintes existem apenas dois exemplos de cada tipo:

- a) **tetrassílabo grave**, verso de 4 sílabas, com acento na 4ª;
- b) **tetrassílabo agudo**, verso de 4 sílabas, com acento na 4ª;
- c) **trissílabo agudo**, verso de 3 sílabas, com acento na 3ª;

---

<sup>40</sup> Diferentemente da classificação de Oskar Nobling, que, como se poderá verificar no capítulo 4, classifica os versos a partir do cômputo de todas as sílabas, a classificação aqui utilizada (por finalidade prática) fundamenta-se na contagem de sílabas métricas da tradição francesa e portuguesa.

d) hendecassílabo grave, verso de 11 sílabas, com acentos na 2<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> e 11<sup>a</sup> sílaba;  
e para o **trissílabo agudo**, verso de 3 sílabas com acento na 3<sup>a</sup>, existe apenas um exemplo.

## 4 O MÉTODO DE TRABALHO

Inicialmente, o cotejo de edições e manuscritos que traria à luz as discordâncias na versificação da obra João Garcia de Guilhade tinha como pressuposto a revisão da edição crítica das *Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade* de Oskar Nobling. Numa primeira ocasião, pensava-se que a leitura confrontada de tal edição pudesse estabelecer os parâmetros editoriais necessários para intervir na edição digital das cantigas de Garcia de Guilhade disponível no sítio [www.literaturabrasileira.ufsc.br](http://www.literaturabrasileira.ufsc.br)<sup>41</sup>. Desse modo, o cotejo da edição crítica de Oskar Nobling com as outras quatro edições de que então se dispunha para a colação dos 1076 versos das 53 cantigas do trovador compreendia todo o trabalho a ser realizado. Para cada verso que se apresentasse discordante quanto ao número de sílabas métricas fixado em uma e outra edição, considerava-se logo um *verso irregular* de acordo com o princípio estabelecido pelo editor das *Cantigas*:

O axioma de que parto é a perfeita regularidade da versificação nas obras dos trovadores. O rigor na contagem das syllabas; os mil artificios métricos; a perfeição das rimas, maior então do que hoje; a própria monotonia destas rimas incessantemente repetidas, monotonia sem duvida intencional e particularmente notavel nas cantigas d'amor: tudo demonstra o poder de uma tradição bem estabelecida e que confirma as frequentes allusões

---

<sup>41</sup> Naquele momento, devido às atribuições desempenhadas na qualidade membro pesquisador do Núcleo de pesquisas em Informática, Literatura e Linguística (NUPILL), já se havia tido a experiência de proporcionar uma edição digital da obra poética d'el rei Dom Dinis com base na edição crítica de suas cantigas: *Cancioneiro*, de D. Dinis (org. Nuno Júdice). Lisboa: Editorial Teorema, 1998. Entretanto, tal experiência consistia na tarefa de digitalização e revisão da grafia do texto a ser incluído no banco de dados do acervo digital do referido sítio, sem qualquer intervenção sobre o texto crítico da edição de origem. De maneira semelhante, a edição digital da obra de João Garcia de Guilhade, também uma edição crítica, não havia recebido intervenção que funcionasse sobre a versificação de suas composições, acolhendo como tratamento textual não mais que atualizações pontuais sobre a grafia do texto, conforme o que parecia mais adequado para quem realizava o estabelecimento do seu texto digital com base em composições extraídas ao sítio [http://pt.wikisource.org/wiki/Categoria:Jo%C3%A3o\\_Garcia\\_de\\_Guilhade](http://pt.wikisource.org/wiki/Categoria:Jo%C3%A3o_Garcia_de_Guilhade), simultaneamente cotejadas e complementadas em seu conjunto na presença da edição crítica de Oskar Nobling.



á observação ou transgressão das **regras da arte** (NOBLING, 1907, p. 10, grifo nosso).

Contudo, estivesse o editor das *Cantigas* a referir-se à *Poética Fragmentária* (ou *Arte de trovar*) incluída em introdução às cantigas do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, ou a emitir o seu próprio parecer em relação aos padrões de versificação e metro que depreendera do *corpus* poético Cancioneiro galego-português, para intervir na edição digital das cantigas de Garcia de Guilhade importava saber que ele reconhecia os limites do cânone poético ao afirmar que “[...] tudo demonstra o poder de uma tradição bem estabelecida e que confirma as frequentes allusões á observação ou transgressão das regras da arte”. Com isso, compreendia-se as premissas da edição do texto crítico das *Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade* quando, a um só tempo, Oskar Nobling reconhecia a “observação ou transgressão da arte” e orientava-se pelo axioma de “perfeita regularidade nas obras dos trovadores”: o editor, a meio caminho entre o sistema<sup>42</sup> francês e o sistema espanhol,

---

<sup>42</sup> No sistema de contagem de sílabas métricas francês e português, as sílabas são contadas até a última tônica do verso. No sistema espanhol e italiano, sempre se conta mais uma sílaba — depois da última tônica —, mesmo que não exista. No caso do sistema de contagem adotado por Oskar Nobling, o cômputo integral das sílabas métricas possivelmente estivesse consoante à Lei de Mussafia, que embora sem aplicação à versificação de Guilhade, pode ter sido por ele considerada - enquanto processo de acomodação acentual possível para o verso galego-português - determinante para a contagem de sílabas métricas na obra de Guilhade. Celso Cunha, ao explicar a alternância entre versos graves e agudos na lírica, expõe sobre a lei de Mussafia nestes termos:

Recursos como transposições de acento no interior e, principalmente, no fim dos versos, que percebemos na poesia cantada de nossos dias do tipo

Serenô da madrugada  
Maria, Mariá

deviam ser freqüentes nos cantares trovadorescos. Em última análise, a chamada Lei de Mussafia, ou seja, a correspondência de versos metricamente distintos mas aritmeticamente iguais quanto ao número de sílabas, não passa de uma subordinação da estrutura rítmica à estrutura musical. Por exemplo, no dístico de Afonso, o Sábio,

Eno nome de Maria  
Cinque letras, no-mais i á (CSM 70)

a alternância de setissílabo com octossílabo desapareceria pela pronúncia *Ma-ri-á* (CUNHA, 1982, pp. XV-XVI)

atinava com a “irregularidade” decorrida da combinação de versos graves e agudos mas não admitia o acréscimo ou a falta de uma sílaba tônica em relação à última tônica dos demais versos da estrofe:

Não existindo até agora uma terminologia isenta de ambiguidade, designo aqui uniformemente todos os versos pelo número de syllabas rigorosamente contadas, incluindo, nos versos graves, a que se segue á ultima tonica. Chamo, por exemplo, *hendecassyllabo grave* ao v. 105: *A bõa dona por que eu trovava, decassylabo agudo* ao v. 106: *e que non dava nulha ren por mí [...]* Joan de Guilhade, sim, offerece dois exemplos desta ultima **irregularidade**<sup>43</sup>: são os v. 410 e 411, onde os decassyllabos occupam o lugar de hendecassyllabos, e os v. 603 e 604, onde se

---

<sup>43</sup> Os vv. 410 e 411 pertencem à 1ª estrofe da cantiga nº 21 da edição crítica de Oskar Nobling:

**Vistes, mhas donas:  
quando noutro dia  
o meu amigo con  
migo falou,**  
foy muy queixos' e,  
pero se queyxou,  
dey-lh' eu enton a  
cinta que tragia,  
mais el demanda-m' [or'] outra folia. (NOBLING, 1908,  
p. 10, grifo nosso)

Os vv. 603 e 604 pertencem à primeira estrofe da cantiga nº 31 da edição crítica de Oskar Nobling:

O meu seria perdido  
con migo  
por sempr' , amigas,  
se mi pediss' al;  
**mais pedir cinta  
non é nulho mal,  
e por aquesto non  
se perdeu migo;**  
mais, se m' el outra  
demanda fezesse,  
Deus me cofonda, se  
lh' eu cinta desse!  
e perder-s' ia ja sempre [con] migo. (NOBLING, 1908, p.  
10, grifo nosso)

verifica a troca inversa (NOBLING, 1908, pp. 10-11, grifo nosso).

Para a edição crítica das *Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade*, portanto, não havia (e não há) irregularidades em relação à posição da última sílaba tônica para qualquer dos sistemas adotados na escansão dos versos. Desse modo, os versos irregulares<sup>44</sup> decorrentes do cotejo entre a edição das *Cantigas* e as demais edições elencadas resumia-se à oposição entre o texto crítico fixado por Oskar Nobling e o texto fixado pelas demais edições. Cabe ressaltar, todavia, que a edição crítica do *Cancioneiro da Vaticana*, apesar de interpretativa<sup>45</sup>, pouca ou nenhuma intervenção recebera de seu editor (Teófilo Braga) por motivos de supostas irregularidades na versificação de sua coleção, de modo que a condição de edição crítica das *Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade* potencializava-se frente à edição crítica do *Cancioneiro da*

---

<sup>44</sup> Para fins de uma terminologia prática, os versos arrolados em decorrência das “discordâncias” verificadas no cotejo inicial que deu origem a este trabalho (cotejo de edições) serão impropriamente denominados “irregulares”. Mais à frente, de acordo com a proposta última deste trabalho, se apresentará as razões por que tais discordâncias não possuem implicação em irregularidade métrica de versos.

<sup>45</sup> À falta de intervenções verificadas na versificação *Cancioneiro da Vaticana* em sua edição crítica, tenha-se a citação aduzida por Gladis Massini-Cagliari em seu livro de introdução à leitura de textos da lírica profana medieval — intitulado *Cancioneiros medievais galego-portugueses* —, que em definição ao tratamento esperado de uma edição crítica, coloca:

“[...] a tarefa da crítica textual é, precisamente, a reconstituição de um texto, que se aproxime o mais possível do original perdido (*constitutio textus*). Nesse sentido, o editor inclusive pode propor acréscimos ao texto remanescente, intervenções e adaptações, de forma a ‘acertar’ a métrica ou o sentido. É por esse motivo que se trata de uma edição *interpretativa*, já que revela a interpretação do editor quanto ao texto editado [...] Outra função que pode ser assumida pela edição interpretativa é a de atualização da ortografia, para que o texto fique mais acessível a leitores contemporâneos, não familiarizados com os costumes ortográficos da época do manuscrito (CAGLIARI, 2008, p. 34).

De acordo com os apontamentos acima, as normas para uma edição crítica não implicaria necessariamente “intervenções e adaptações” por parte do editor, mas antes, pela demanda de uma leitura acessível, o editor não se poderia dispensar à atualização da ortografia, entendendo-se por isto não a aplicação irrestrita de normas ortográficas em dia com o vernáculo mas a resolução das questões mais capciosas para o processo editorial, como desdobramento de abreviaturas, separação de palavras que no manuscrito apresentam-se aglutinadas, pontuação, acentuação, etc.

*Vaticana* e à edição fac-similada do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (edições representativas dos cancioneiros que encerram a maior parte das cantigas atribuídas ao trovador). Assim, as intervenções realizadas pelo editor das *Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade* acabava por preponderar no quadro das discordâncias verificadas para versificação do trovador, e com isso determinava o resultado final do cotejo.

Consequentemente, ao se tentar superar a simplicidade de apenas arrolar os versos irregulares devido ao número de sílabas métricas fixado em uma e outra edição, estava-se diante de questões editoriais próprias do trovadorismo galego-português, e o propósito de intervir na edição digital das cantigas de João Garcia de Guilhade apontava para a necessidade de relacionar as suas cantigas a outras seções do *Cancioneiro galego-português*. Fazia-se necessário, portanto, estender as intervenções de Oskar Nobling na versificação individual de João Garcia de Guilhade para o conjunto dos *corpora* poéticos dos *Cancioneiros*, visto que a exequibilidade do trabalho de intervenção na edição digital do trovador só poderia encontrar o seu próprio método após superar a edição crítica de seu cancioneiro individual. Era necessário, portanto, testar a aceitabilidade das intervenções de Oskar Nobling (e em menor medida de Rodrigues Lapa, em cuja edição crítica das *Cantigas d'escarnho e maldizer* incidem 17 composições de Guilhade) ao longo da produção poética de outros trovadores.

Desse modo, a solução parecia advir com a sistematização das intervenções realizadas pelo editor das *Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade*, resultando assim na classificação do que se convencionou chamar de acidentes devido ao “uso de palavras distintas”, “inserção de monossílabo lexical”, “acréscimo de sílaba por conta de divergência em final de vocábulo” e “outros fatores responsáveis pela diferença de metro”. A classificação dos versos “irregulares” conforme a ordem dos acidentes citados realizava-se mediante oposições do tipo: 1. **e ja mays cavalgar non poderedes — e já mais cavalgar non podedes** ; 2. **Vêestes, amigas, rogar — Veestes-me, amigas, rogar** ; 3. **fezeron no mund’ e se fôron perder — fizeram no mundo e se forom perder** ; 4. **mays esto Joan Garcia — est’, ai dom J’am Garcia** (o primeiro exemplo de cada tipo pertence ao texto de João Garcia de Guilhade fixado na edição crítica de Oskar Nobling. Já o segundo, pertence ao texto crítico de fontes diversas).

A partir dessa classificação inventiva, acreditava-se poder estender as intervenções depreendidas do cotejo entre edições — então resumidas quase que totalmente nas intervenções de Oskar Nobling, e em menor medida nas de Rodrigues Lapa, em cuja edição crítica das

*Cantigas d'escarnho e maldizer* incidem 17 composições de Guilhade — para os versos supostamente irregulares da obra de outros trovadores do Cancioneiro. Todavia permanecia questionável classificar os versos “irregulares” da obra de João Garcia de Guilhade a partir de critérios que envolvessem diferentes domínios do conhecimento gramatical sem entrar minuciosamente no estudo de qualquer um deles. Ao classificar um verso irregular por conta do acidente de “uso de palavras distintas”, por exemplo, não havia a preocupação com qualquer abordagem formal a respeito do limite de palavra e vocábulo. Para o caso de classificar um verso irregular por conta do acidente de “inserção de monossílabo lexical”, mal se vislumbravam os traços distintivos entre núcleo lexical e núcleo gramatical utilizados pela gramática descritiva para a distinção de classes gramaticais entre palavras. Com exceção dos versos irregulares devido à “aposição” de uma vogal prepositiva em situações de encontro vocálico intervocabular — ao que se convencionou chamar de acidente devido ao “acréscimo de sílaba por conta de divergência em final de vocábulo”, verificada na oposição **mund’ e / mundo e** —, não havia qualquer formalidade teórica por detrás de tal tipo de classificação.

A saída para uma orfandade teórica assim configurada ocorreu após a leitura do artigo *A separação silábica na cópia da poesia lírica galego-portuguesa: outro indício de antecedentes musicais*, de Maria Ana Ramos<sup>46</sup>. Se, num primeiro momento, pretendia-se estender para o conjunto dos *corpora* poéticos dos *Cancioneiros* os acidentes verificados a partir do cotejo entre as diferentes edições que encerram a obra de João Garcia de Guilhade com a finalidade de testar a aceitabilidade das intervenções no texto poético do trovador, posteriormente passava-se a classificar as supostas irregularidades na versificação de sua obra a partir da obra de outros trovadores.

Havia-se com isso encontrado versos prototípicos aos quais se filiarium os versos em que Oskar Nobling intervira (e, em menor medida, Rodrigues Lapa) na contagem de sílabas métricas do poema. No referido estudo de seu artigo, ao dispor a separação silábica de 57 versos situados no interior da primeira estrofe e da *fiinda*<sup>47</sup> de 44

---

<sup>46</sup> Este artigo, posteriormente integrado ao capítulo V da tese de doutorado da autora, intitulada *Cancioneiro da Ajuda: confecção e escrita*, encontra-se numa publicação miscelânea em homenagem a Celso Ferreira da Cunha publicada em 1995. Embora a sua tese seja de publicação mais recente, do ano de 2008, seu argumento numa e noutra publicação não apresenta substancial diferença, sendo todavia mais enxuto para fins de citação o texto do artigo, além do que o valor sugestivo do título deste sobre a divisão de capítulos de sua tese.

cantigas distribuídas<sup>48</sup> entre os três *Cancioneiros* da lírica profana, Maria Ana Ramos corrobora a tese acerca de subsídios musicais que originariamente acompanhariam a produção poética da lírica profana galego-portuguesa. A título de maior clareza para exposição de sua análise, segue-se o raciocínio da filóloga, que, de um primeiro exame codicológico, ao comparar o *Pergaminho Vindel*<sup>49</sup> (que junto com o *Pergaminho Sharrer*<sup>50</sup> conserva toda a notação musical até então conhecida para as cantigas profanas) com o manuscrito do *Cancioneiro da Ajuda* (também pergamináceo), novamente traz à tona a discussão sobre o acompanhamento musical para as cantigas profanas da lírica galego-portuguesa:

Sem considerar as *Cantigas de Santa Maria* que constituem tradição literária e musical distintas, a presença de música escrita nos manuscritos que transmitiram a lírica galego-portuguesa é, como é sabido, extremamente rara. Restringe-se ao *Pergaminho de Vindel* (sigla R), único documento que conserva música em cantigas profanas, e que é composto apenas pelas sete cantigas de amigo de Martim Codax, seis das quais apresentam notação musical. A escrita das frases melódicas obedece aos hábitos tradicionais, ao confinar-se à primeira estrofe de cada poema, com os versos sucessivos e identificados por um ponto separativo. A sexta cantiga, porém, só apresenta o pentagrama traçado a vermelho, sem qualquer nota musical [...] Testemunho também de modelo musical é o que se observa no *Cancioneiro da Ajuda* (sigla A): em todas as cantigas que o constituem hoje, regista-se espaço no interior da primeira estrofe de cada poema, dependente do projecto de cópia, mas em nenhum destes lugares, bem delimitados, se verifica o traçado da pauta — conjuntura diferente da que se vê na sexta cantiga de R —, vestígio, portanto, comprovativo de que

---

<sup>47</sup> Para a definição de *fñinda* veja-se a nota 25.

<sup>48</sup> Das 44 cantigas arroladas pela autora, oito são exclusivas do *Cancioneiro da Ajuda*, e apenas 5 incidem no *Cancioneiro da Vaticana*, sendo estas últimas comuns aos 3 cancioneiros.

<sup>49</sup> O *Pergaminho Vindel* conserva as 7 cantigas do trovador Martim Codax.

<sup>50</sup> O *Pergaminho Sharrer* conserva 7 cantigas de Dom Dinis, o rei trovador.

o copista responsável pela música não colaborou no empreendimento de A. Contudo, tal como em R, os versos da primeira estrofe estão dispostos de modo contínuo e, grande parte das vezes, marcados por um ponto separativo. Materialmente, por conseguinte, A e R ilustram um mesmo costume. As restantes estrofes são transcritas verso a verso, tanto em A como em R, mas se o uso de ponto final de cada verso é regular em R, é bastante menos sistemático em A. As descrições em A reportam-se, essencialmente, a esse espaço na primeira estrofe destinado à música, mas este manuscrito propões outro elemento importante, como tive já a oportunidade de expor, ao prever, de igual modo, espaço musical em alguma *fiindas*, o que pode talvez significar música própria e diversa da primeira estrofe no epílogo da cantiga (RAMOS, 1995, pp. 703, 704, 705).

Para verificar a exposição da filóloga, atente-se para as imagens 1, 2 e 3, respectivamente a imagem da primeira cantiga do *Pergaminho Vindel*, e a imagem da primeira estrofe de uma cantiga do *Cancioneiro da Ajuda* seguida da imagem de sua respectiva *fiinda*:

Imagem 1:

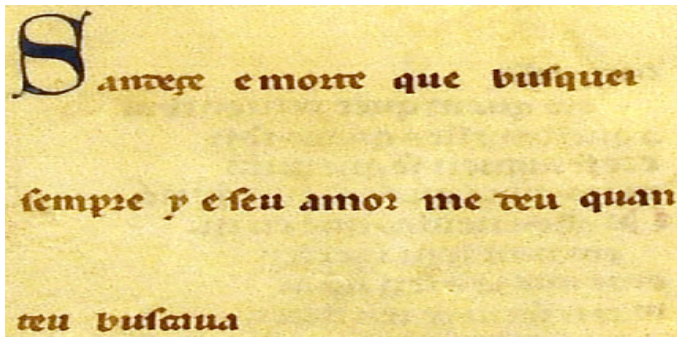




Imagem 2:

**A** lwa dona por que eu to  
 bava e que non dava nulla ten  
 por mi pro sela temin ten non  
 pagava soffrendo com sempre a  
 ferui. e ora ia por ela nsantega e da  
 por mi ten quanto xante dava.

Imagem 3:



Após uma abordagem inicial referente ao plano da codicologia, a filóloga introduz o consulente no plano da reflexão edótica, muito embora careça da matéria musical necessária para corroborar a sua hipótese sobre o que seria a exegese mais conscienciosa para o *corpus* poético distribuído ao longo dos três cancioneiros da lírica profana:

Outra peculiaridade presente em A tem passado despercebida, apesar de ter sido salientada por C. Michaëlis e por H. H. Carter. É a *separação silábica* que se encontra nitidamente marcada em algumas palavras das primeiras estrofes, como ainda em determinadas *fiindas* com espaço para a música. O distanciar as sílabas corresponde, com muita propabilidade, a afastamento idêntico no modelo, de modo que o escriba conservou, por vezes, a palavra desunida, em concordância com as notas musicais da pauta. Este procedimento quer dizer que, no mínimo, em alguns textos o copista tinha em presença fonte com o texto musical transcrito. A prova parece ser contestada por R, onde falta a prática de separar, de igual modo, as sílabas: atente-se, sobretudo, no manifesto desequilibrado entre o **texto do primeiro verso da primeira cantiga**<sup>51</sup> com os respectivos sinais gráficos para a música os quais

<sup>51</sup> O texto do primeiro verso da primeira cantiga de R a que a filóloga se refere corresponde à imagem 1.

não cabem na pauta e o copista, responsável por este trabalho, tem de transpor as notas fora do pentagrama, a fim de ajustar melodia e texto (RAMAS, 1995, pp. 707- 708, grifo nosso).

Para exemplo do fenômeno em questão, a autora recorre à análise de 44 cantigas, sendo 8 são de exclusividade do Cancioneiro da Ajuda (A), o único entre os três grandes cancioneiros remanescentes da lírica profana que possui espaço dedicado à notação musical. Para as 36 cantigas restantes, incidentes tanto em A como em B e/ou V, a filóloga compara a disposição gráfica de palavras que, nos versos de A, apresentam-se com distanciamento de sílabas em posição de primeira estrofe e de *fiinda*, com a disposição gráfica dessas mesmas palavras nos versos correspondentes de B e V, em cujo texto fixado por estes dois cancioneiros tais palavras não apresentam distanciamento de sílabas nas referidas posições. A partir dessas 36 cantigas, podem-se observar as 39 palavras cuja disposição gráfica a filóloga põe em cotejo a partir do texto fixado pelos manuscritos de A, B e V; e por conseguinte, o que importa para este trabalho: partir das 39 palavras, vêm à baila os 38 versos em que elas se encontram encerradas, dentre os quais, oito apresentam-se em discordância quanto ao número de sílabas métricas ao realizar-se a sua escansão em A, B e/ou V e colocá-los em cotejo.

Com isso, pôde-se passar à classificação das discordâncias na versificação de João Garcia de Guilhade a partir das discordâncias na versificação de outros trovadores. Ao invés de estender as intervenções no texto poético do trovador para o conjunto dos *corpora* poéticos dos *Cancioneiros* a fim de testar a sua aceitabilidade, havia-se, conforme dito inicialmente, encontrado versos prototípicos aos quais se filiarium os versos em que Oskar Nobling intervira na contagem de sílabas métricas do poema. Tais versos, prototípicos para elucidação das discordâncias na versificação de Guilhade, compreendem a totalidade dos oito versos em discordância quanto a número de sílabas métricas de acordo com a sua escansão em A, B e/ ou V, os quais, uma vez depreendidos do estudo da filóloga, demonstram que os acidentes de suas discordâncias verificados no cotejo entre um manuscrito e outro são congêneres aos que determinam as discordâncias resultantes do cotejo da edição crítica do cancioneiro individual de João Garcia de Guilhade com os manuscritos dos *Cancioneiros*. Esses versos são de autoria dos trovadores Vasco Praga de Sandin, Nuno Rodrigues de Candarei, Pero Garcia Buralês, Pero Gomes Barroso, João Soares Somesso, Nuno Fernandes Torneol e Fernão Velho:

de Vasco Praga de Sandim (A 2 = B 92), em posição de primeira estrofe:

- v. 1 *Sennor fremosa grand en...ue/ia ei* (A)  
*Senhor fremosa muy grādenueia / ey* (B);

de Nuno Rodrigues de Canderei (A 69 = B 182), em posição de primeira estrofe:

- v. 7 *y miassi mia coita en durar* (A)  
*e ey massy mha coyta endurar* (B);

de Pero Garcia Garcia Buralês (A 99 = B 206), em posição de primeira estrofe:

- v. 3 *calle direi se a uir toda uia* (A)  
*calhi direi sea todauia* (B);

de Pero Gomes Barroso (A 222 = B = 392 = V 2), em posição de *fiinda*:

- v. 20 *mais se menti ia deus non me per don* (A)  
*mays sementi ds nōmi pdon* (B)  
*mais sementi ds nōmi perdon* (V);

de João Soares Somesso (A 15 = B 108), em posição de primeira estrofe:

- v. 3 *eo que muito re cey* (A)  
*eo que muyto receei* (B);  
v. 6 *se non quanto uos / ue iesey* (A)  
*senon quanto uosso ey esey* (B);

de Nuno Fernandes Torneol (A 76 = B 189), em posição de primeira estrofe:

- v. 1 *Quando mia gora for e mialongar* (A)  
*Quando magora for emalogar* (B)

de Fernão Velho (A 261 = B 438 = V 50), em posição de primeira estrofe:

- v. 2 *pola coita que m...amor faz soffrer* (A)  
*pola coyta quemhamor faz soffrer* (B)  
*pola coyta quemhamor faz soffrer* (V)

A partir da identificação dos acidentes responsáveis pelas discordâncias incidentes sobre os oito versos acima, foi possível fazer o

agrupamento de tais versos de acordo com a natureza de seus acidentes. Doravante, com a experiência de leitura da obra individual de João Garcia de Guilhade somada aos versos que se apresentam sob a orientação do estudo de Maria Ana Ramos, pode-se constatar que os 115 versos cotejados de Garcia de Guilhade apresentam-se aritmeticamente diferentes quanto ao número de sílabas métricas sugerido pelo esquema métrico da estrofe em que se encontram inseridos, embora sejam consoantes ao esquema métrico da estrofe no que diz respeito à distribuição dos pés métricos que viriam a estruturar a versificação. Classificá-los conforme as discordâncias verificadas a partir do cotejo dos oito versos depreendidos do estudo de Maria Ana Ramos serviria portanto como embasamento ao que inicialmente se convencionou chamar de acidentes devido ao “uso de palavras distintas”, “inserção de monossílabo lexical”, “acrécimo de sílaba por conta de divergência em final de vocábulo” e “outros fatores responsáveis pela diferença de metro”, de modo que os 4 grupos de versos aos quais se deve submeter os diferentes tipos de acidentes responsáveis pelas discordâncias na versificação de Garcia de Guilhade apontam para a terminologia empregada durante a primeira etapa deste trabalho.

Com isso, para o grupo 1, tem-se os versos dos trovadores Vasco Praga Sandim, Nuno Rodrigues Canderei, Pero Garcia Burgalês e Pero Gomes Barroso. As discordâncias dos seus versos diz respeito à inserção ou supressão de monossílabo, conforme se tenha a lição do texto fixado pelo *Cancioneiro da Ajuda* como a sendo a de maior correção. Para o grupo 2, tem-se o primeiro verso (v. 3) de João Soares Somesso, e para o grupo 3 o segundo verso (v. 6) deste mesmo trovador. Para o grupo 4, respectivo a acidentes de encontro vocálico intervocabular, tem-se os versos de Nuno Fernandes Torneol e Fernão Velho, sendo este o único grupo que permite a aplicação adequada da terminologia inicialmente empregada, a que se convencionou chamar de acidentes devido a “acrécimo de sílaba por conta de divergência em final de vocábulo”.

Para os 115 versos em discordância resultantes do cotejo entre a edição individual de João Garcia de Guilhade e os manuscritos do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e do *Cancioneiro da Vaticana*, 34 encontram-se posição de primeira estrofe; 42 em posição de 2ª estrofe; 20 em posição de 3ª estrofe; 6 em posição de 4ª estrofe; e 13 em posição de *finda*. Conforme é possível concluir do estudo Maria Ana Ramos, dadas as características codicológicas pelas quais se organizaria a matéria musical e textual dos cancioneiros à época dos trovadores, acredita-se que o reconhecimento da distribuição das discordâncias no

corpo das cantigas permitiria verificar a distribuição dos acidentes em sua qualidade, seja o caso de estarem confinados aos versos incidentes em posição de primeira estrofe ou de *finda*, regiões do poema nas quais deveria se inserir a notação musical. Para a referência da distribuição dos versos em discordância no plano do cotejo a ser mostrado em apêndice seguir, se seguirá a enumeração oferecida na edição individual de Garcia de Guilhade, ao que também se junta a enumeração das cantigas de acordo com a sua disposição nos cancioneiros *da Ajuda, da Biblioteca Nacional e da Vaticana*. Desse modo, pretende-se facilitar a leitura dos versos seu poema de origem a partir da consulta ao sítio <http://cantigas.fcsh.unl.pt>.

Com isso, os 34 versos discordantes confinados à primeira estrofe são: 23, 88, 110, 126, 174, 260, 277, 279, 314, 315, 330, 373, 374, 413, 429, 475, 490, 493, 551, 595, 597, 652, 655, 680, 700, 815, 924, 927, 988, 1007, 1008, 1035, 1056; os 42 versos confinados à segunda estrofe são: 51, 72, 74, 94, 112, 114, 282, 284, 362, 414, 434, 448, 480, 540, 557, 583 (refrão), 605, 612, 623, 687, 712, 763, 796, 798, 800, 824, 837, 863, 894, 918, 953, 958, 972 (refrão), 993, 994, 1014, 1038, 1042, 1064, 1065; os 20 versos confinados à terceira estrofe são: 118, 287, 288, 290, 308, 346, 368, 438, 649, 692, 774, 784, 850, 870, 921, 978 (refrão), 1022, 1025, 1043, 1067, 1070; os 6 versos confinados à quarta estrofe são: 40, 750, 778, 780, 782; os 13 versos confinados à *finda* são: 123, 188, 371, 372, 749, 787, 788, 789, 810, 1028, 1076, 1052, 1075.

Cumprе ressaltar que há versos cuja variedade de acidentes responsáveis pela sua discordância o filiam sob o modelo de mais de um grupo, deste modo filiando-se a dois grupos os versos: 23, 110, 314, 315, 346, 475 e 540. Para além destes sete versos, o cotejo também extrapola a relação de “um verso por ocorrência de discordância” ao se verificar a existência de uma composição duplicada. Trata-se de uma cantiga recorrente nos três cancioneiros, identificada como A 228, B 418=426, V 29=38. A esta cantiga se deve o acréscimo de “duas colações” por conta das diferenças entre as suas versões em um mesmo cancioneiro, precisamente, por conta de duas versões do verso 23, ora se filiando ao grupo 3, ora ao grupo 4, conforme a sua fixação em duas passagens de B e V.

Contudo, se por um lado pode-se notar versos de ocorrência múltipla, há também os versos que entram no rol dos “cotejáveis” sem apresentar discordância quanto ao número de sílabas métricas entre edição e manuscritos. Oskar Nobling, para o cômputo de sílabas métricas de versos que estariam excedendo a medida regular do poema

por conta de hiato em posição intervocabular, utiliza o expediente de um diacrítico (um ponto embaixo da vogal) para indicar a nulidade de sílabas cuja vogal, final ou inicial em posição de encontro com a vogal do vocábulo imediato, implicaria na não contagem de uma sílaba:

Um signal introduzi no texto, seguindo o exemplo das edições de obras poéticas em antigo allemão, é o ponto collocado debaixo daquelas vogaes finaes ou iniciaes que, ao encontrarem-se com outras, não contam na medida do verso. Na maioria dos casos, os codices supprimem taes vogaes, o que indiquei pelo apostropho; como todavia, o não constar de um vogal no verso não implique necessariamente sua elisão na pronuncia (podendo tambem darse a crase ou a fusão numa só syllaba das duas vogaes que se encontram), recorri ao expediente mencionado para distinguir esses casos de elisão ou synalepha dos menos não frequentes de hiato (NOBLING, 1907, pp. 7-8).

Não obstante, a intervenção que o editor das *Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade* se mostra arrojada, pois ao mesmo tempo em que ele realiza a transformação de duas sílabas métricas em uma, também intervém com a inserção de monossílabos em um mesmo verso, tal como em:

- v. 188 - ca poys por ela m̄ey [eu] a morrer
- v. 288 - de bon prez e rica [e] de bon parecer
- v. 315 - non quer morrer, por non pesar d' el [a] ālguen
- v. 414 - E vistes (que nunca que m'eu tal visse!)

Feitas essas considerações de ordem privativa da edição individual de Garcia de Guilhade e dos manuscritos de B e V, antes de adentrar na análise dos versos propriamente dita, caberia munir-se de algumas regras retiradas dos *Estudos de versificação portuguesa* de Celso Cunha. Sumariamente, tais regras são:

- 1) a vogal da preposição “de” só não se elidia antes de vogal quando correspondia ao pronome átono “o”, “a”, “os”, “as”;
- 2) a vogal dos pronomes “me”, “lhe (ou lhi)”, “se (ou si)”, “xe (ou xi)” sempre se elidia antes de outra vogal;
- 3) a vogal do pronome “mi” elidia-se antes de palavras iniciadas por “e”, “i” e “u”, mas ditongava-se com as vogais “a” e “o”;

- 4) o pronome oblíquo “o (a)” combinava-se com as formas pronominais “me”, “te”, “xe” e “lhe”, mas, em outros casos, podia mentir a sua autonomia sílabica;
- 5) o pronome “lo (la)” conservava sua vogal quando precedia formas do auxiliar “aver”, mas podia perdê-la ou não antes de outras palavras de início vocálico;
- 6) não se elidia e não sofria sinalefa a vogal do pronome e da conjunção “que”, bem como a das conjunções “ca” e “se”;
- 7) a copulativa “e” não se ditongava com uma vogal subsequente;
- 8) a preposição “a” contraía-se com o artigo “el”, mas hiatizava-se com outras palavras iniciadas por vogal;
- 9) a vogal átono final de verso não sofria elisão nem sinalefa quando seguida do pronome “o(s)”, “a(s)”;
- 10) excepcionalmente admitia-se a fusão silábica de vogal nasal + vogal nasal

Para o cotejo dos 115 versos, a tentativa de uma edição diplomática a partir das lições apresentadas pelos cacioneiros de A, B e V deve acompanhar a imagem dos manuscritos, assim como as transcrições do texto crítico da edição das *Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade* e da edição da lírica profana medieval galego-portuguesa disponível no sítio <http://cantigas.fcsh.unl.pt>. Uma vez que as discordâncias não se restringem à oposição do texto crítico das edições para com o texto fixado pelos manuscritos, a oposição de manuscrito para manuscrito segundo o texto fixado nos cacioneiros A, B e V acaba por demandar a transcrição das lições apresentadas por cada um deles. Com isso, dado que as edições diplomáticas não são de todo perfeitas na reprodução do texto manuscrito, e o acesso à reprodução fac-similada do texto só justifica a leitura deste tipo de edição ao lado das imagens do manuscrito em questão, teve-se por bem uma transcrição diplomática que, embora laxa, possa explicitar as discordâncias entre os manuscritos, não obstante a falta do rigor tipográfico que uma edição do tipo exige. Os acidentes a que se atribui as causas das discordâncias entre edições e manuscritos, encontram-se, deste modo, destacados em negrito (vermelho na versão digital), quer na transcrição do texto crítico das edições, quer na edição diplomática das lições dos manuscritos.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O acesso à imagem dos manuscritos da poesia lírica galego-portuguesa disponível no sítio <http://cantigas.fesh.unl.pt> parece estabelecer novos parâmetros editoriais para a produção poética dos trovadores. A possibilidade de constatar a materialidade do elemento musical através imagens do *Cancioneiro da Ajuda*, do *Pergaminho Vindel* e do *Pergaminho Sharrer* já não exime os editores da lírica de justificar as suas intervenções no *corpora* poético do trovadorismo galego-português sem a devida consideração dos nos indícios musicais presentes nos manuscritos, muito embora tais indícios estejam confinados à notação musical dos pergaminhos *Vindel* e *Sharrer* e aos espaços para a notação musical na primeira estrofe e na *fiinda* das composições do *Cancioneiro da Ajuda*.

A evidência de indícios musicais facilmente verificáveis também coloca professores e alunos frente a um paradigma literário de cautelosa discussão, pois a leitura da produção poética do trovadorismo galego-português na condição de leitura de composições voltadas para o canto coletivo divorcia-se da leitura sobre a produção poética posterior à Idade Média, desprovida de música e contrária execução coletiva do canto.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASENSIO, Eugenio. **Poética y realidad en el cancionero peninsular de la edad media**. Madrid: Gredos, 1957.

CANCIONEIRO do rei D. (organizador). Lisboa: Teorema, 1998.

CANCIONEIRO da Vaticana. Joaquim Fernandes Teófilo Braga (organizador). Lisboa: Imprensa Nacional, 1878.

CAGLIARI, Gladis Massini. **Cancioneiros medievais galego-portugueses**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CANCIONEIRO da Biblioteca Nacional. Lindley Cintra (organizador). Lisboa: Casa da Moeda, 1982..

CANCIONEIRO da Ajuda. Henry Hare Carter (organizador). New York: Lancaster, 1941.

CANTIGAS galego-portuguesas. Disponível em:  
<<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>. Acesso em: 22 de ago. 2013.

CUNHA, Celso Ferreira da. **O Cancioneiro de Joan Zorro**: Aspectos linguísticos. Texto Crítico. Glossário. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949.

CUNHA, Celso Ferreira da. **O Cancioneiro de Martim Codax**. Disponível em:  
<[http://www.letrasgalegas.org/servlet/SirveObras/45704062102358329554679/p0000001.htm?marca=martim%20codax#I\\_2\\_](http://www.letrasgalegas.org/servlet/SirveObras/45704062102358329554679/p0000001.htm?marca=martim%20codax#I_2_)>. Acesso em: 22 de ago. 2013.

CUNHA, Celso Ferreira da. **Estudos de Versificação Portuguesa**. Paris: C. Gulbekian, 1982.

JÚDICE, Nuno. **Canioneiro do rei D. Dinis**. Lisboa: Teorema, 1998

LAPA, Manuel Rodrigues. **Cantigas d'escarnho e de mal dizer**. 4. ed. Lisboa: J. S. da Costa, 1998.

NOBLING, Oskar. **Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade**. Erlagen: [s. n.], 1907.

RAMOS, Maria Ana. A separação silábica na cópia da poesia lírica galego-portuguesa: outro indício de antecedentes musicais. **Miscelânea de estudos linguísticos, filológicos e literários in Memoriam Celso Cunha**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, pp. 713-719.

RAMOS, Maria Ana. **O Cancioneiro da Ajuda: confecção e escrita**. Tese (Doutorado) – Departamento de línguística geral e românica, Lisboa, Universidade de Lisboa, Lisboa. 2008. <Disponível em: [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/553/1/17066\\_o\\_cancioneiro\\_1.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/553/1/17066_o_cancioneiro_1.pdf)>. Acesso em: 22 de ago. 2013.

SPINA, Segismundo. **Manual de versificação românica**. Rio de Janeiro: Germasa, 1971.

TAVANI, Giuseppe. **Repertorio Metrico della lirica galego-portoghese**. Roma: Ateneo, 1967.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. **Cancioneiro da Ajuda**: edição crítica e commentada. 1 e 2 vol. Halle: M. Niemeyer, 1904. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/cancioneirodaaju02vascuoft>>. Acesso em: 22 de ago. 2013.

**ANEXOS**

## GRUPO 1

## Legenda

A = Cancioneiro da Ajuda

B = Cancioneiro da Biblioteca Nacional

V = Cancioneiro da Vaticana

N = edição crítica das *Cantigas de Joan Garcia de Guilhade*S = edição crítica do sítio <http://cantigas.fcsh.unl.pt>**A 2 = B 92 –há diferença de metro entre A e B pela adição de “muy” em B:**

- v. 1      Sennor fremosa grand en...ue/ia ei (A)  
           Senhor fremosa **muy** grãdenueia / ey (B)  
           Senhor fremosa, grand' enveja hei (lição do site=S)

**A 69 = B 171 – há diferença de metro pela adição de ey em B e S:**

- v. 1      y *miassimia coita en durar* (A)  
           e ey *massy mha coyta endurar* (B)  
           e *hei-mi assi mia coit'a endurar* (lição do site=S)

**A 99 = B 206 –há diferença de metro entre A e B por supressão de “uir” na lição de B:**

- v. 3      *calle direi se a uir toda uia* (A)  
           *calhi direi sea todauia* (B)  
           *ca lhe direi, se a vir todavia* (lição do site=S)

**A 222 = B 392 = V 2 – há diferença de metro entre A, B e V por supressão de “ia” em B e V:**

- v. 20     *mais se menti ia deus non me per don* (A)  
           *mayssementi ds nōmipdon*(B)  
           *mais sementi ds nōmi perdon*(V)  
           *mais, se menti, já Deus nom me perdon* (lição do site=S)

**Verso 110 de N, A 232, B 422, V 34:**

E po xela cõ prez estaua - V

E po xela cõ prez estaua - B

[E] pero xela con **bon** prez - A (em A, a letra correspondente à conjunção estaria à espera de ilustração)e, pero x' ela con **bon** prez estaua - Ne pero x'ela com **bom** prez estava - S

(A)

por mi ten quanto rante daua.  
 pero rela con lon prez estaua

(B)

Por xela cō prez estaua.

(V)

Por xela ió prez estaua

**Verso 112 de N, A 232, B 422, V 34:**

ecō bon parecer qlheu ui - V

ecō bon parecer qlheu uj - B

e con bon parecer qlleu ui - A

e con [tan] bon parecer qual lh' eu vi - N

e com [tam] bomparecer, qual lh'eu vi - S

(A)

e con lon parecer qlleu ui.

(B)

ecō bon parecer qlheu uj.

(V)

ecó bon patecer qlheu ui

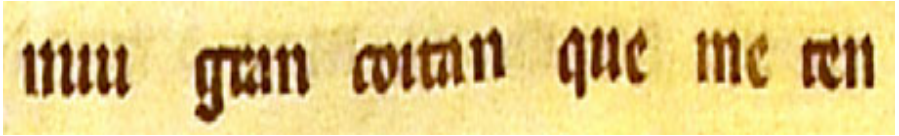
**Verso 126 de N, A 233, B 423, V 35:**

mui gram coytan que me ten - V

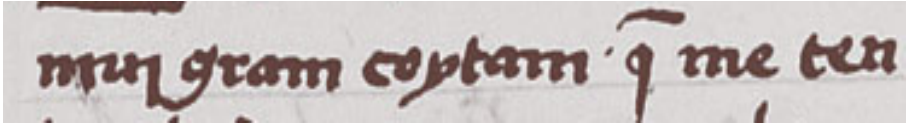
muj gram coytam q me ten - B

**[a]**mui gran coitan que me ten - A (em A, a letra correspondente ao artigo estaria à espera de ilustração)**a** muy gran coyta 'n que me ten - N**a** mui gram coita 'm que me tem - S

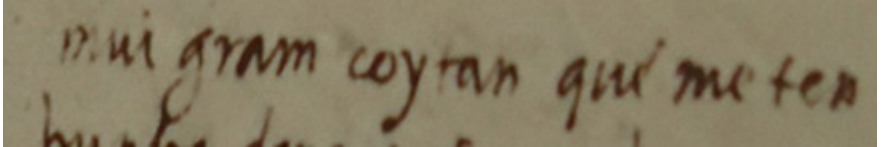
(A)



(B)



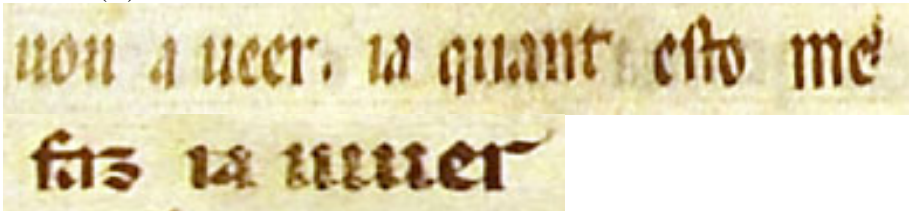
(V)

**Verso 174 de N, A 235:**

ia quant esto me faz ia uiuer - A

**[e]**ja quant'n esto me faz ja viver - N**[e]**já quant'esto me faz já viver - S

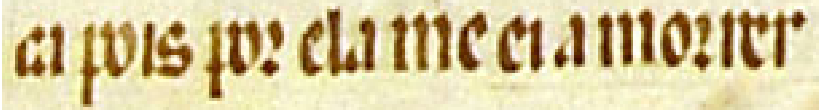
(A)



**Verso 188 de N, A 235:**

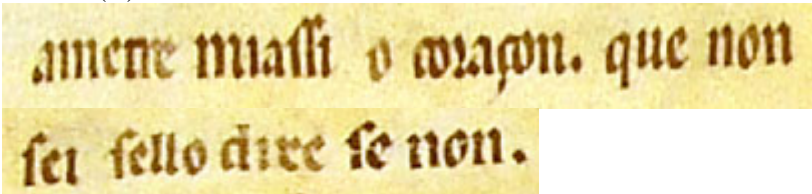
ca pois por ela me ei a morrer - A  
 ca poys por ela **mę** ey **[eu]** a morrer - N  
 ca pois por ela me hei a morrer - S

(A)

**Verso 260 de N, A 239:**

que non sei sello dixes se non - A  
 que non sey se lh' o dixes **[ou]** se non - B  
 que nom sei se lho dixes **[ou]** se nom - S

(A)

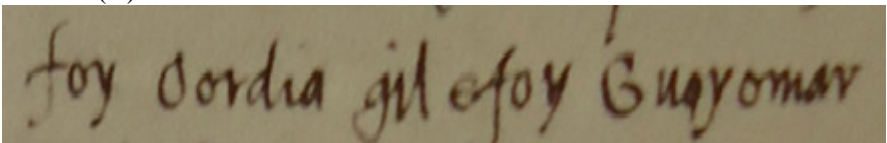
**Verso 277 de N, B 425, V 37:**

foy dordia gil e foy Guyomar - V  
 foy Dordia gil e foy Guyomar - B  
 foy Dordia Gil e **[ar]** foy Guiomar - N  
 foi Dordia Gil e **[er]** foi Guiomar - S

(B)



(V)





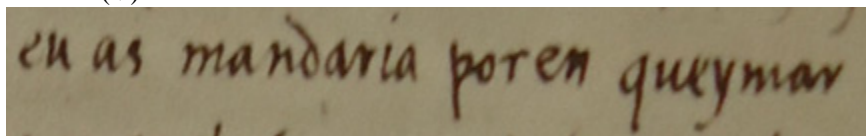
**Verso 279 de N, B 425, V 37:**

eu as mandaria poren queymar - V  
 eu as mandaria por en qymar - B  
 eu as mandaria por en[de] queymar - N  
 eu as mandaria por en[de] queimar - S

(B)

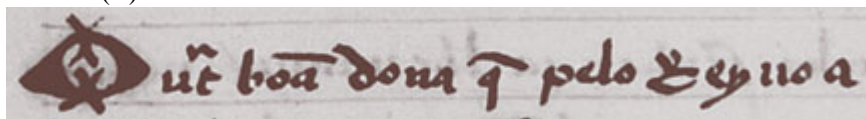


(V)

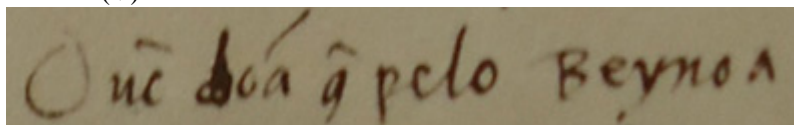
**Verso 287 de N, B 425, V 37:**

Out dona q pelo Beyno a - V  
 Out bõa dona que pelo reyno a - B  
 Outra [bõa] dona que pe-lo reyno á - N  
 Outra bõadona que pelo reino há - S

(B)



(V)

**Verso 288 de N, B 425, V 37:**

de bõ pz e rica de bõ parecer - V  
 de bõ pz e rica de bõ parecer - B  
 de bon prez e rica[de] de bon parecer ( não está irregular) - N  
 de bom prez e rica de bom parecer - S

(B)

(V)

**Verso 308 de N, B 748, V 351:**

mays poyla moça hi pare çeu - V

mays poyla mocahi pareceu - B

mays, poy-la moça **a**lí pareceu - Nmais, poila moça **a**li pareceu - S

(B)

(V)

**Verso 314 de N, B 741, V 343:**

eperooyamuytascoytas con sigo - V

epero oia muytas coytas cõ sigo - B

e pero, **a** muytas coytas con sigo - N

e pero hoj'há muitas coitas sigo - S

(B)

(V)

**Verso 315 de N, B 741, V 343:**

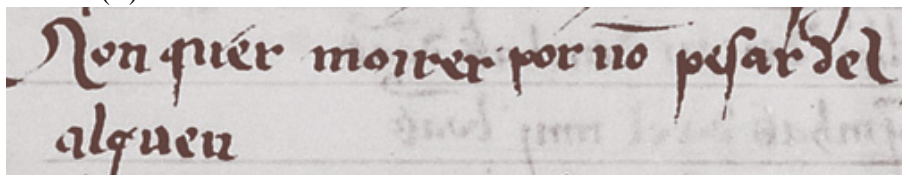
nonauermorrer por nõ pesar del alguen - V

nonquermorrer por nõ pesar del alguen - B

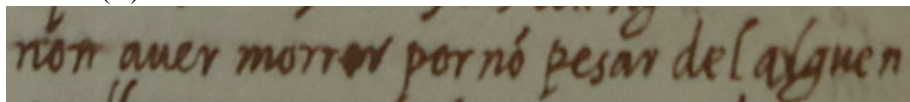
nonquer morrer, por non pesar d' el [a]alguen - N (não está irregular)

nom quer morrer, por nom pesar a'lguém -S

(B)



(V)

**Verso 330 de N, B 742, V 344:**

poys o mundo none ren - V

poys a omũdo none ren - B

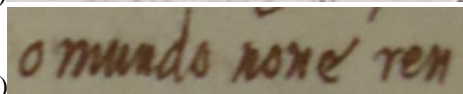
poys [que] o mundo non é ren - N

pois [j]já o mundo nom é ren - S

(B)



(V)

**Verso 346 de N, B 742, V 344:**

ca de soie mays nõlhe mester - V

ca desoie mays nq lhe mester - B

ca des oy mays non lh' é mester - N

ca des oimais nom lh'é mester - S

(B)

(V)

**Verso 362 de N, B 743, V 345:**

amiga muitãb9 lezer am - V

amig9 muytãb9 lezer am - B

**[e]** amiga[s], muyt' ambos lezer an - Namigos muit**[o]** ambos lezer am - S

(B)

(V)

**Verso 368 de N, B 743, V 345:**

econ el pode no mūdouiuer - V

ecõ el pode no mundo uiuer**al**

e con el póde no mundo uiuer\_\_- N

e com el pode no uiuer\_\_- S

(B)

(V)

**Verso 371 de N, B 743, V 345:**

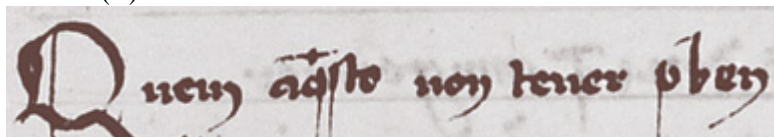
Quẽ aqsto nõ teuer p ben - V

Quenaqsto non teuer p ben - B

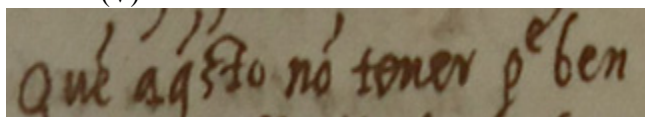
[E] quen aqsto non tever por ben - N

[E] quem aqsto non tever por bem - S

(B)



(V)

**Verso 372 de N, B 743, V 345:**

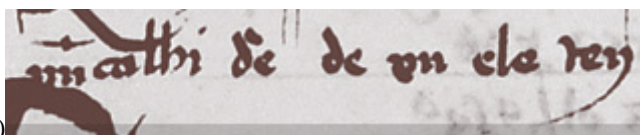
nuncalhids de en eleren - V

nũcalhidè de en eleren - B

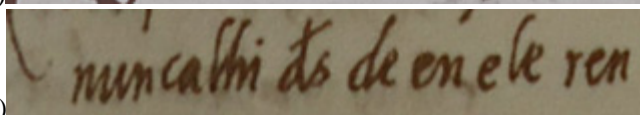
[ja] nunca lhi Deus dé en ele ren - N

[já] nunca lhi Deus dê en'ele rem - S

(B)



(V)

**Verso 374, B 744, V 346:**

Deprã nõ son tã louca - V

De prã non son tã louca - B

De non sõo tan louca - N

De pram nom som[eu]tam louca - S

(B)

De p̄ra non son tā louca

(V)

De p̄ra nō son tā louca

**Verso 413 de N, B 746, V 348:**

mays el demāda moutra folya - V

mays el demanda moutra folya - B

mays el demanda-m' [or']outra folia - N

mais el demanda-m' [or']outra folia - S

(B)

Mays el demanda moutra folya

(V)

mays el demāda moutra tolyā

**Verso 414 de N, B 746, V 348:**

E uistes q nūca q nūca tal uistes - V

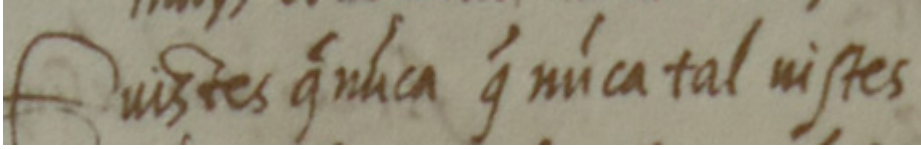
E uistes q nūca q nūca tal uistes - B

E vistes (que nunc **amigata** tal visse!) - N(não está irregular)E vistes (que nunca que **m'eu** tal visse!) - S

(B)

E uistes q nūca q nūca tal uistes

(V)



**Versos 475, 482, 489 de N, B 750, V 353:**

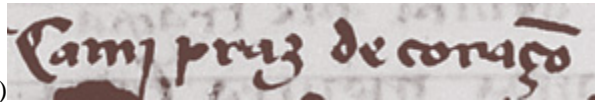
camj praz de coraçõ - V

camj praz de coraçõ - B

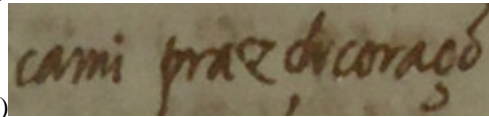
**e a** mí praz de coraçõ - N

**e a** mi pra de coraçom - S

(B)



(V)



**Verso 490 de N, B 751, V 354:**

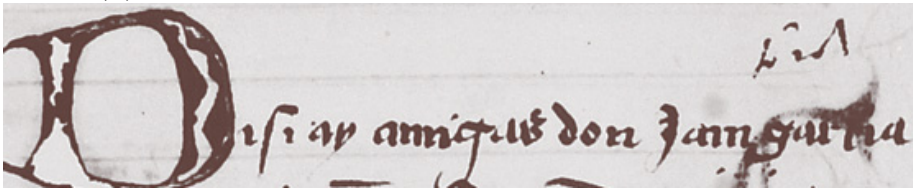
DiBey amigas don Jam garcia - V

Disi ay amigas don Jam garcia - B

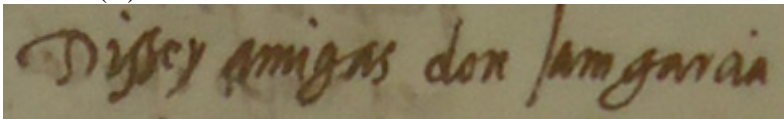
Disse, amigas don J[**o**]an Garcia - N

Diss', ai amigas, dom J'am Garcia - S

(B)



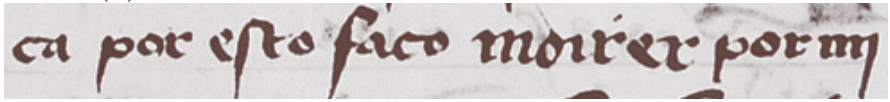
(V)



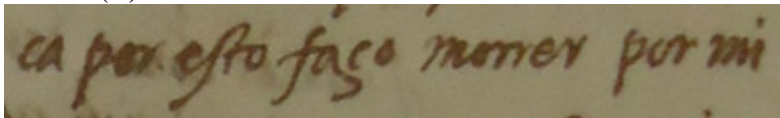
**Verso 493 de N, B 751, V 354:**

ca por esto faço morrer por mi - V  
 ca por esto faco morrer po mj - B  
 ca por esto [o] faço morrer por mí - N  
 ca por esto ofaço morrer por mi - S

(B)

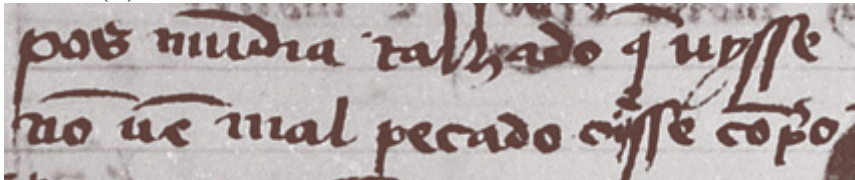


(V)

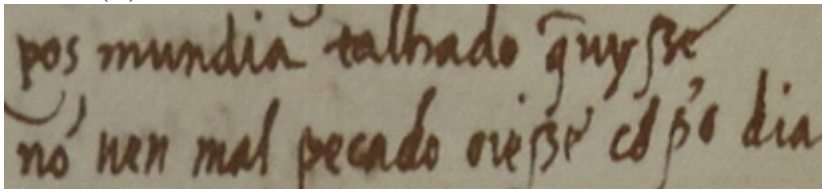
**Verso 540 de N, B 753, V 356:**

quyBenõuen mal pecado - V  
 q uysse nõ uẽ mal pecado - B  
 que vẽesse, enon ven, mal pecado - N  
 que vesse, [e]nom vem, mal pecado - S

(B)



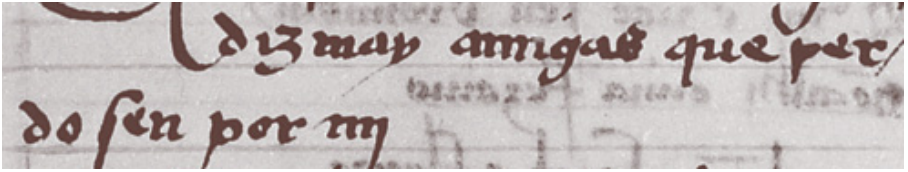
(V)

**Verso 551, B 754, V 357:**

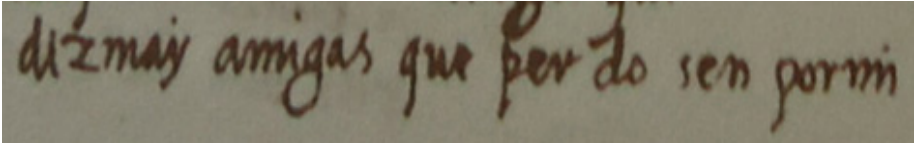
dizmay amigas que per do sen**pormi**- V  
 diz may amigas que per / do sen **por mj**- B  
 diz-m', ay amigas! que perd' o [seu]sen / por mí - N  
 diz-m', ai amigas, que perd'o [seu] sem/ por mim- S



(B)



(V)



Verso 557, B 754, V 357:

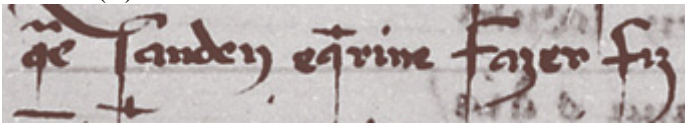
qe sandeu e eqrme fazer fis - V

qe sandeu eqrime fazer fiz - B

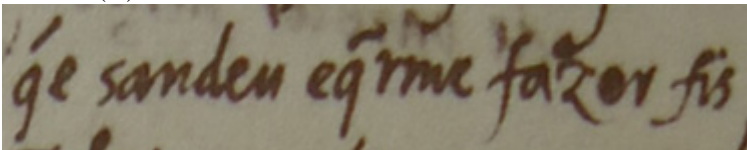
que é sandeu e quer-me fazer fis - N

que é sandeu e quer-me fazer fiz - S

(B)



(V)



Verso 583 de N, B 755, V 358:

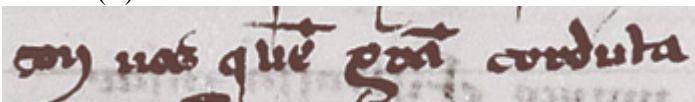
cõuosquẽgrã cordura - V

conuosquẽgrã cordura - B

convosqu' [e]en gran cordura - N

convosc' [e] em gram cordura - S

(B)



(V)

**Verso 586 de N, B 755, V 358:**mays esta **hi** don Jam gçia - Vmays esta **hidon** Jam gra - B

mays esto Joan Garcia - N

est', ai dom J'am Garcia – S

(B)

(V)

**Verso 595 de N, B 776, V 359:**

que aquilo quelhes demãdam - V

que aquilo quelhes demandam - B

que **[é]** aquilo que lh' e**[ele]**s demandan - Nque **[é]** aquilo que lh' e**[ele]**s demandam – S

(B)

(V)

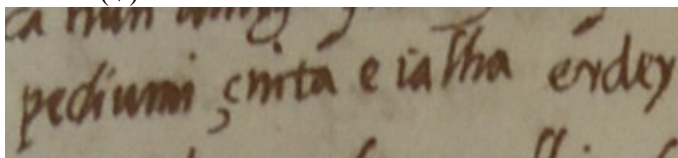
**Verso 597 de N, B 776, V 359:**

pediumi cinta e ia lha erdey - V  
 pediumi cinta e ialha erdey - B  
 pediu-mi cinta, e ja lh' a er dey - N  
 pediu-mi [a]cinta e já lha er dei – S

(B)

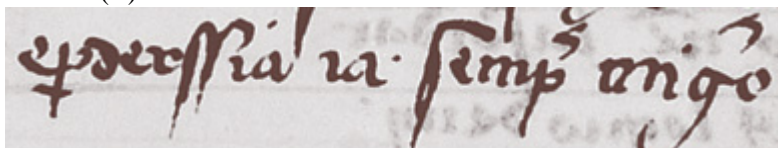


(V)

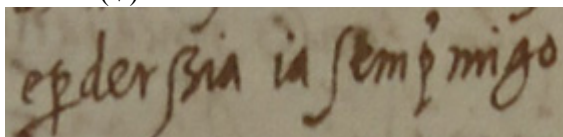
**Verso 605 de N, B 776, V 359:**

e pder Bia ia sem p migo - V  
 e pderssia ia semp migo - B  
 e perder-s'ia ja sempre [con]migo - N  
 e perder-s'ia já sempre [con]migo – S

(B)



(V)

**Verso 612 de N, B 776, V 359:**

e qn Be del teu p suida p suida - V  
 eqnsse del teu p suida - B  
 e quen se d' el tever por [bem]servida - N  
 e quem se del tever por [bem] servida – S

(B)

(V)

**Verso 623 de N, B 777, V360:**

q ouueBe delhi ben fazer - V

q ouesse delhi ben fazer - B

que [eu] ouesse de lhi ben fazer - N

que [eu] houesse de lhi bem fazer - S

(B)

(V)

**Verso 649 de N, B 778, V 361**

e hũa o teue po s eu - V

e hũa o teue po seu - B

ũa [dona] o teve por seu - N

ũa [dona] o teve por seu - S

(B)

(V)

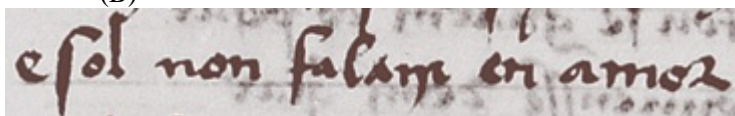
**Verso 680 de N, B 386, V 370:**

e sol nō falam en amor - V

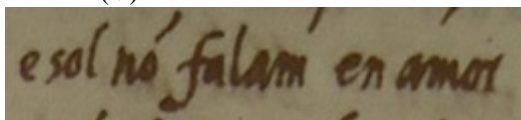
e sol non falam en amor - B

**[de vós]** e sol no falan en amor - N**[de nós]**, e sol nom falam em amor – S

(B)



(V)

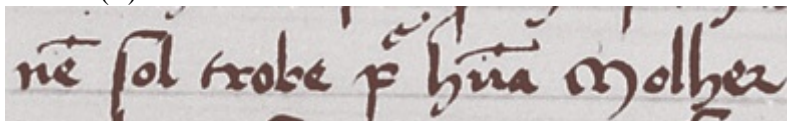
**Verso 687 de N, B 786, V 370:**

nẽ sol trobe p hũa molher - V

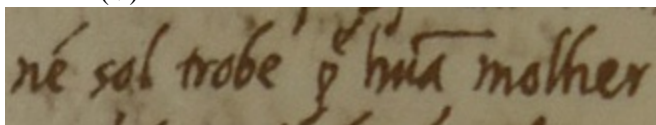
nẽ sol trobe p hũa molher - B

nen **[que]** sol trobe per ãa molher - Nnem sol **[que]** trobe por ãa molher - S

(B)



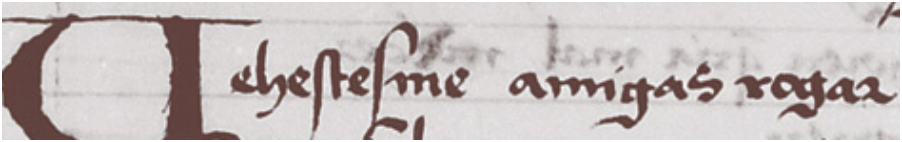
(V)

**Verso 700 de N, B 787, V 371:**Veestes**me**amigas rogar - VVehestes**me**amigas rogar - B

Vẽestes, amigas, rogar- N

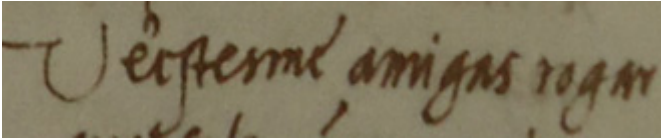
Veestes-**me**, amigas, rogar – S

(B)



ehesteme amigas rogaa

(V)



ehesteme amigas rogaa

**Verso 712 de N, B 787, V371:**

epor estamiga estudo - V

epor estamiga estudo - B

e por est', amiga, [sey que]tudo - N

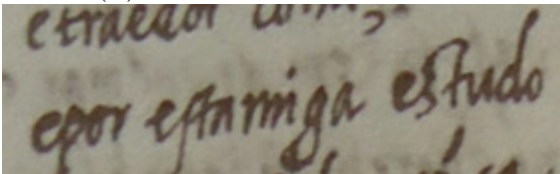
e por est', amiga[s], és[a]budo - S

(B)



epor estamiga estudo

(V)



epor estamiga estudo

**Verso 750 de N, B 1493, V 1104:**

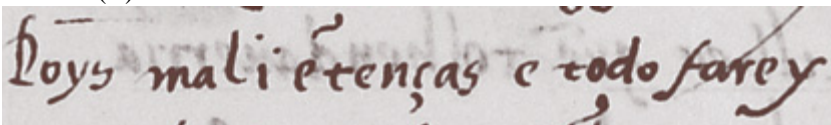
poys mali entenças etodo farey - V

Poys mali êtenças e todo farey - B

poys mal i entenças, e ti farey - N

pois mal i entenças, e tod'o farey - S

(B)



Poys mali êtenças e todo farey

(V)



pays mali entencas e todo favey

**Verso 774 de N, B 1494, V 1105**

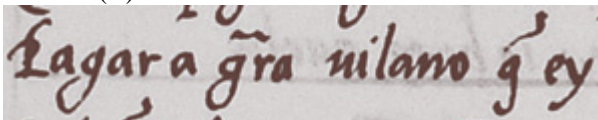
pagara grã uilaõ q ey - V

pagar a grãuilano q ey - B

pagar a [un]gran vilão que ey - N

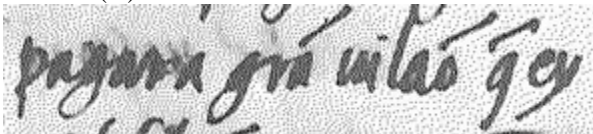
pagar a [un]gram vilão que hei - S

(B)



Pagara a grã uilano q ey

(V)



pagara grã uilaõ q ey

**Verso 778 de N, B 1494, V 1105:**

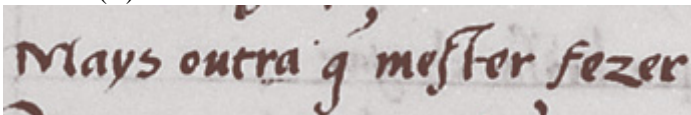
mays out q mestrfezer - V

Mays outra q mester fezer - B

mays outra que[rrá quen] mester fezer - N


mais outr'a quem [meu] mester fezer - S

(B)



Mays outra q mester fezer

(V)



mays out q mestrfezer

**Verso 780 de N, B 1494, V 1105:**

q meu entenda mui bẽ fara - V

Q meu entenda mui bẽ fara - B

Qual m' eu entendo, emuy ben fará - N

que m'en entenda, mui bem [mi] fará - S

(B)

(V)

**Verso 782 de N, B 1494, V 1105:**

e pagadoutro io gr qual qr - V

E paga doutro iogar qual qr - B

e pagad' [end']outro jograr qual quer - N

e pagad' [a] outro jograr qualquer - S

(B)

(V)

**Verso 787 de N, B 1494, V 1105**

alguẽ mui bẽ u9 citolarey - V

Algue mui bẽ u 9 çitolarei - B

algo, e muy ben vos citolarey - N

algo, emui bem vos citolarei - S



(B)

Algui mui bê u çitolarei

(V)

algui mui bê u çitolarei

**Verso “788”**(em N até v. 787) **B 1494, V 1105:**

e conhosco mui bê trobar - V

E conhosco mui bê trobar - B

e conhosco mui bem o trobar -S

(B)

E conhosco mui bê trobar

(V)

e conhosco mui bê trobar

**Verso “789”**(em N até v. 787) **B 1494, V 1105**

am far don lourenzochufar - V

Chu far donLourençochufar - B

O chufar, Dom Lourenço, [o] chufar - S

(B)

Chu far don Lourenço chufar

(V)

am far don lourenzo chufar

**Verso 796 de N, B 1495, V 1106**

Ora cuydeu trobar e dormir - V

Ora cuydeu trobar e dormir - B

Ora cuyd' eu [a] cobrar o dormir - N

Ora cuid'eu [a]cobrar o dormir – S

(B)

A photograph of a manuscript page showing the B version of Verse 796. The text is written in a dark brown ink in a Gothic script. The first line reads "Ora cuydeu trobar e dormir".

(V)

A photograph of a manuscript page showing the V version of Verse 796. The text is written in a dark brown ink in a Gothic script. The first line reads "Ora cuydeu trobar e dormir".

**Verso 798 de N, B 1495, V 1106:**

rascar no çepo tanger / enō dormir - V

Rascar no çepe tanger / E nō dormir - B

rascar noçep' e tanger, non dormí - N

rascar nocep'e tanger, no dormi– S

(B)

A photograph of a manuscript page showing the B version of Verse 798. The text is written in a dark brown ink in a Gothic script. The first line reads "Rascar no çepe tanger" and the second line reads "Enō dormir mais poilo qres ia de ti partir".

(V)

A photograph of a manuscript page showing the V version of Verse 798. The text is written in a dark brown ink in a Gothic script. The first line reads "rascar no çepo tanger" and the second line reads "enō dormir mais poilo qres ia de ti partir".

**Verso 800 de N, B 1495, V 1106:**

poys guarezer per trobar - V  
 Poys guarecer per trobar - B  
 poys guarecer [**ja queres**] per trobar - N  
 pois guarecer [**buscas i**] per trobar - S

(B)

Poys guarecer per Trobar

(V)

poys guarezer per trobar

**Verso 824 de N, B 1497, V 1107:**

ou no no ferrã p en - V  
 ou nono ferrã p en - B  
**oj'**, eno-no ferrán por en - N  
 e nõn' o **ferriam** por en - S

(B)

Ou nono ferrã p'en os qo no qren oyr

(V)

ou no no ferrã p'en

**Verso 863 de N, B 374:**

Mays **amĩ e**ati posseu bẽ defender - B  
 Mays min e tí poss' eu ben defender - N  
 mais mim e ti poss'eu bem defender - S

(B)

Mays q mi eaci posseu bẽ defender

**Verso 870 de N, B 374:**

Mays q me criarõ darlhis ey - B

**Aas**que me criaron, dar-lhis-ey - Nmais **[as]** que me criarom, dar-lhis-ei - S

(B)

Mays q me criarõ darlhis ey

**Verso 894 de N, B 376:**

foyos eu ascuytãdo - B

**[e]** foy-os eu ascuytando - N**[e]** foi-os eu ascuitando - S

(B)

foyos eu ascuytãdo

**Verso 921 de N, B 1492, V 1103:**da uoBa capa **edo** uosso gardacos - VDa uossa capa & **do** uosso gardaca - B

da vossa capa e vosso gardacós - N

da vossa capa e vosso guarda-cós - S

(B)

Da uossa capa & do uosso gardaca

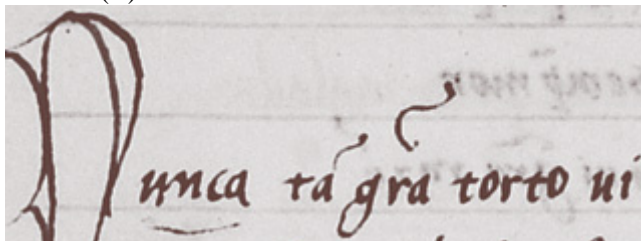
(V)

da uossa capa edo uosso gardacos

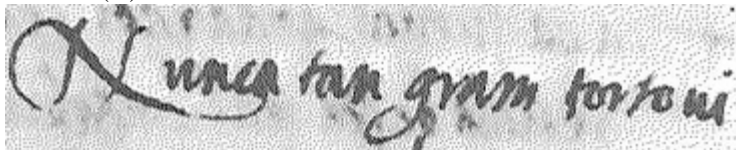
**Verso 924 de N, B 1498, V 1108:**

Nunca tan gramtortoui - V  
 Nunca tâgrâtortoui - B  
 Nunca [a]tan gran torto vi - N  
 Nunca [a]tam gram torto vi - S

(B)

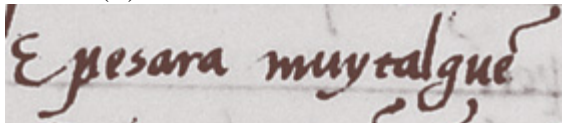


(V)

**Verso 953 de N, B1500, V 1110 (em V até o verso “949”):**

E pesara muytalgue - B  
 e pesará muyt' [a] alguen - N  
 e pesará muit' [a] alguém - S

(B)

**Verso 958 de N, B1500, V 1110 (em V até o verso “949”):**

Quero ia maenfestar - B  
 quero-[me]ja mãefestar - N  
 quero-[me]ja mãefestar - N  
 quero-[o]já maenfestar - V

(B)



Quero ia maenfestar

Versos 972 e 978 de N, B1486, V 1098:

e crezeu a erva - V

e creceu a erva - B

creceu a erva - N

creceu aerva - S

(B)



E creceu a erva

(V)



e creceu aerva

Verso 988 de N, B 1485, V 1097:

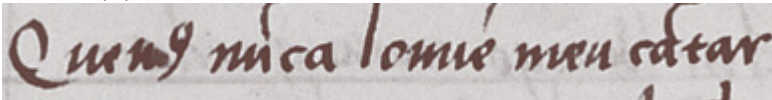
queu9 nũca louuen meu cantar - V

Queu9 nũca louuẽ meu câtar - B

[por]que vos nunca louv' en meu trobar - N

que vos nunca louv'en[o] meu cantar - S

(B)



Queu9 nũca louuẽ meu câtar

(V)



queu9 nũca louuen meu cantar

Verso 993 de N, B 1485, V 1097:

Dona fia se ds mi perdon - V

Dona fea se de9 mi pardõ - B

[Ay] dona fea! se Deus mi perdon! - N

Dona fea, se Deus mi pardom - S

(B)

Dona fea se deu mi pardo

(V)

Dona fea se deu mi pardo

**Verso 994 de N, B 1485, V 1097:**

poys auedes tâ grã corazõ - V

Poys auedes tâ grã coraçõ - B

[e]poysavedes tan gran coraçon - N

pois havedes [a]tam gram coraçom - S

(B)

Poys auedes tâ grã coraçõ

(V)

poys auedes tâ grã coraçõ

**Verso 1007 de N, B 1487, V 1099:**

que poussa uosq a coraçõ - V

Que poussa uosq a coraçõ - B

que poussa vosq' e á [gran] coraçon - N

que poussa vosc[o], e há coraçom - S

(B)

Que poussa uosq a coraçõ

(V)

que poussa uosq a coraçõ

**Verso 1008 de N, B 1487, V 1099:**

de pousar uosq uos nō lhentendedis - V

De pousar uosq uos nōlhētēdedes - B

de jazer vosqu', **e**vós non lh' entendedes - N (não há diferença de metro)de tousar vosc', **e** vós nom lh' entendedes - S (não há diferença de metro)

(B)

A photograph of a manuscript page showing the B version of Verso 1008. The text is written in a dark ink in a cursive script. The words are 'De pousar uosq uos nōlhētēdedes'.

(V)

A photograph of a manuscript page showing the V version of Verso 1008. The text is written in a dark ink in a cursive script. The words are 'de pousar uosq uos nō lhentendedis'.

**Verso 1014 de N, B 1487, V 1099:**

siqrpoedes cada logr - V

Si qrpodes cada logr - B

si quer pōedes **[en]** cada logar - Nsiquer poedes **[em]** cada logar - S

(B)

A photograph of a manuscript page showing the B version of Verso 1014. The text is written in a dark ink in a cursive script. The words are 'Siqr poedes cada logr'.

(V)

A photograph of a manuscript page showing the V version of Verso 1014. The text is written in a dark ink in a cursive script. The words are 'siqr poedes cada logr'.

**Verso 1025 de N, B 1487, V 1099:**

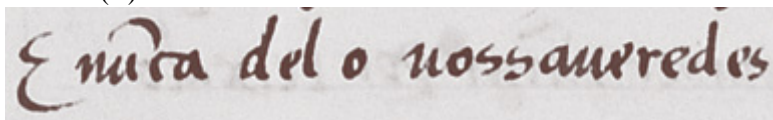
e nunca del o uoBaueredes - V

e nūca del o uossaueredes - B

e nunca d' el o vosso **[ar]** averedes - Ne nunca del**[e]**o vosso haveredes - S



(B)



E nũca del o uossaueredes

(V)



E nũca del o uossaueredes

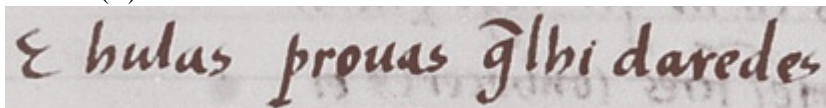
**Verso 1028 de N, B 1487, V 1099:**

e hulas puas q̄lhi daredes - V

E hulas prouas q̄lhi daredes - B

e u las provas que lh' **ende** daredes - NE u las provas que lhi **[vós]** daredes - S

(B)



E hulas prouas q̄lhi daredes

(V)



E hulas prouas q̄lhi daredes

**Verso 1038 de N, B 1488, V 1100:**

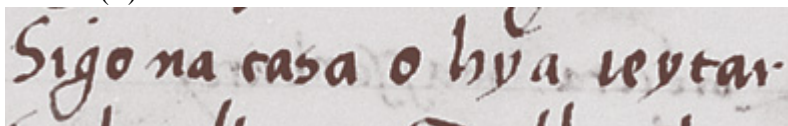
sigo na casa o hya iehtar - V

Sigo na casa o hya iehtar - B

sigo na casa o ia jehtar - N

**[e]** sigo na casa o ia jeitar - S

(B)



Sigo na casa o hya iehtar

(V) 

**Verso 1042 de N, B 1488, V 1100:**

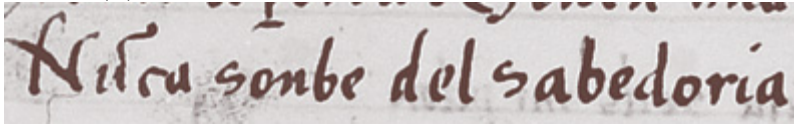
nũca soube del sabedoria - V

Nũca soube del sabedoria - B

[e] nunca soube d' el sabedoria - N

[e] nunca soube del sabedoria - S

(B)



(V)



**Verso 1046 de N, B 1488, V 1100:**

eo peon fez q dormya - V

E o peon fez q dormya - B

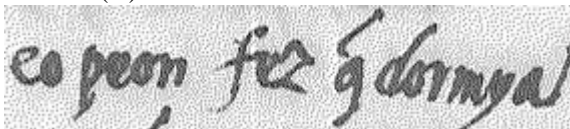
e o peon fez [como] que dormia - N

e o peom [logo] fez que dormia - S

(B)



(V)



**Verso 1064 de N, B 1499, V 1109:**

e par ds gueu9 foydauer - V

E par ds gueu9 foy dauer - B

e, par Deus, grave vos [per] foy d' aver - N

e, par Deus, grave vos foi d'haver - S

(B)



(V)


**Verso 1065 de N, B 1499, V 1109:**

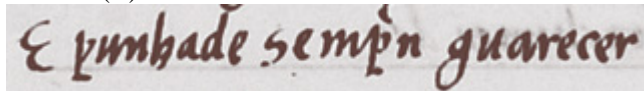
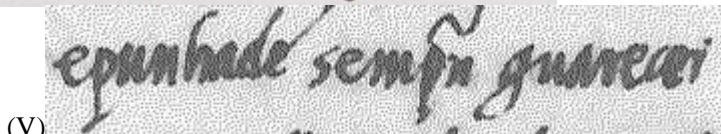
epunhade sempn guarecer - V

E punhade sempn guarecer - B

e punhade-[a] sempr'en guarecer - N

e punhade sempr'en' [a] guarecer - S

(B)

(V)

**Verso 1067 de N, B 1499, V 1109:**

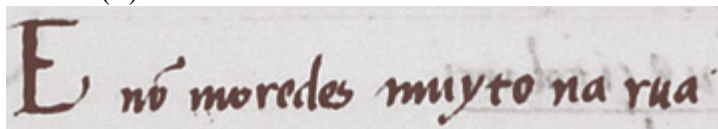
E nõ moredes muyto na rua - V

E nõ moredes muyto na rua - B

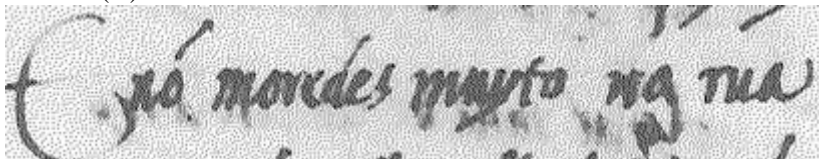
E non moredes [vós]muyto na rua - N

E nom moredes muyto [e]na rua - B

(B)



(V)

**Verso 1076, B 1499, V 1109:**

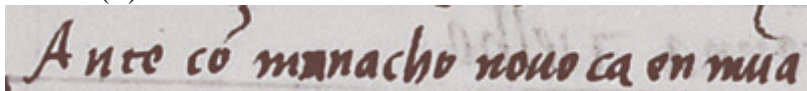
antecõmũachonovoca en mua - V

Ante cõmunachonovoca en mua - B

ant' en muachonovoca en mua - N

ant'em muacho novo ca em mua – S

(B)



(V)



## GRUPO 2

## Legenda

A = Cancioneiro da Ajuda

B = Cancioneiro da Biblioteca Nacional

V = Cancioneiro da Vaticana

N = edição crítica das *Cantigas de Joan Garcia de Guilhade*S = edição crítica do sítio <http://cantigas.fcsh.unl.pt>

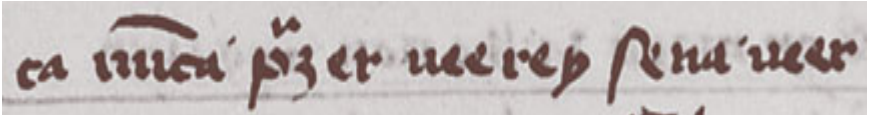
A 15 = B 108 –**nãohaveriadiferença de metro entre A e B pela separaçãode re...cey,que há deigualar-se no metro comreceei,o qual deve sofrer hiato.**

- v. 3     eo que muito re cey (A)  
           eo que muyto receei (B)  
           e o que muito receei (lição do site=S)

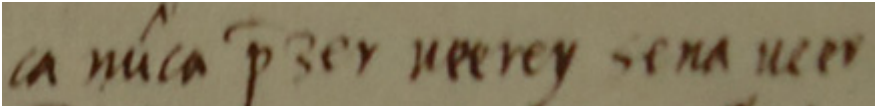
## Verso 290 de N, B 425, V 37:

- ca nũa pzer ueerey sena ueer - V  
 ca nũa pzer ueerey sena ueer - B  
 ca nunca prazer **verey** sê-na veer - N  
 ca nunca prazer **verei** sen'a veer - S

(B)

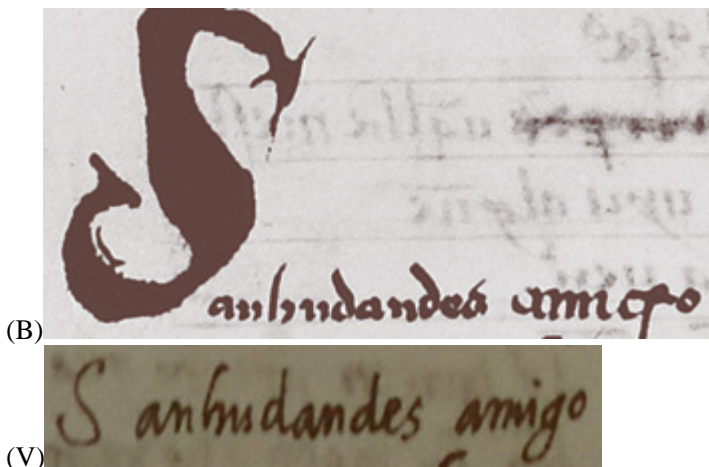


(V)



## Verso 373 de N, B744, V 346:

- Sanhudandes amigo - V  
 Sanhudandes amigo - B  
 Sanhud' an[da]des, amigo - N  
 Sanhud' an[da]des, amigo - S



**Verso 540 de N, B 753, V 356:**

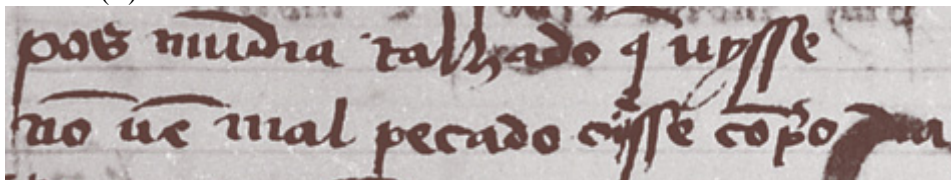
quyBenõuen mal pecado - V

q uysse nõ uẽ mal pecado - B

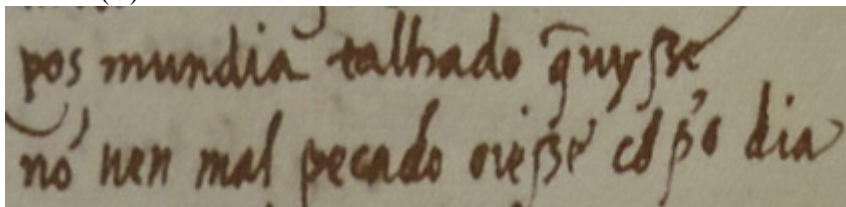
que vẽesse, **e** non ven, mal pecado - N

que veesse, **[e]** nom vem, mal pecado - S

(B)



(V)



**Verso 815 de N, B 1497, V 1107:**

se ia guariria a meu cuydar - V  
 e ia guariria a meu cuydar - B  
 e ja guarria, a meu cuydar - N  
 e já guarria, a meu cuidar – S

(B)

(V)

**Verso 837 de N, B 1489, V 1101:**

Vedes mandar morrêdo - V  
 Vedes mandar morrêdo - B  
 Ve[e]des-m' andar morrendo - N  
 Ve[e]des m' andar morrendo - S

(B)

(V)

**Verso 927 de N, B 1498, V 1108:**

todoloteen por aBy - V  
 Todoloteẽ por assy - B  
 todo-lo tẽen por assı - N  
 todo'lo tẽm por assi – S

Todo teé por assy

(B)

todo teé por assy

(V)



## GRUPO 3

## Legenda

A = Cancioneiro da Ajuda

B = Cancioneiro da Biblioteca Nacional

V = Cancioneiro da Vaticana

N = edição crítica das *Cantigas de Joan Garcia de Guilhade*S = edição crítica do sítio <http://cantigas.fcsh.unl.pt>

## 4. A 22 = B 115 – há diferença de metro entre A e B por causa de lição discordante:

- v. 6     *se non quanto uos / ue iesey* (A)  
           *senon quanto uosso ey esey* (B)  
           *senon quando vos vej', e sei* (lição do site=S)

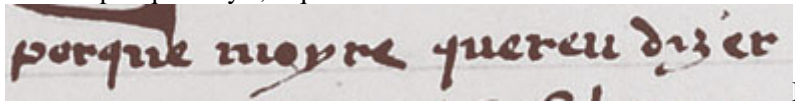
## Verso 23 de N, (em A a cantiga começa a partir do verso 33 de N, 3ª estrofe) A 228, B 418=426, V 29=38:

(29) porque moyre quereu dizer / (38) por q / moyro e q**ro**ra  
 dizer - V

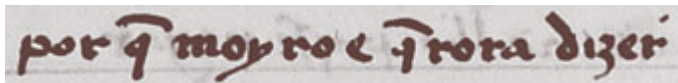
(418) porque moyre quereu dizer / (426) por q moyro e q**ro**ra  
 dizer - B

por que moyr'! e quer' eu dizer - N

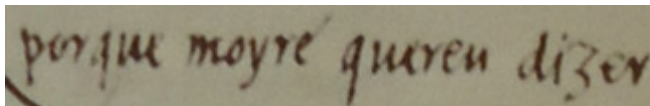
por que moyr', e quer' eu dizer - S



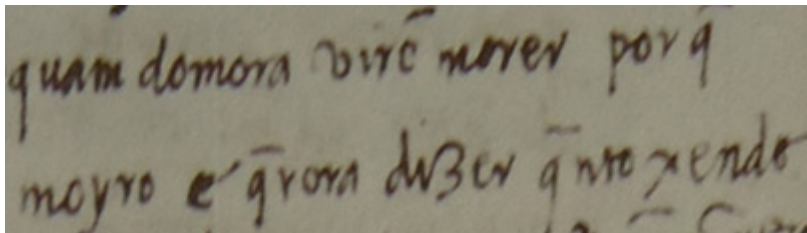
418



B 426



V 29



V 38

**Verso 51 de N, A 229, B 419, V 30:**

Pero q qrxentendã - V

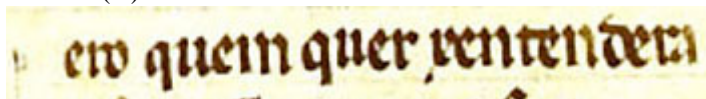
Pero q qrxentendã - B

[P]ero quem quer xentendera - A

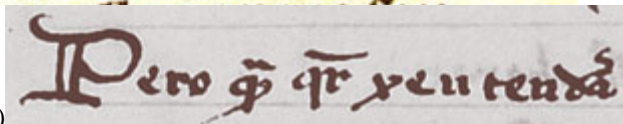
Pero quen quer x' enternderá - N

Pero quem quer x'entenderá - S

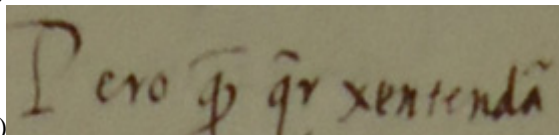
(A)



(B)



(V)


**Verso 72 de N, A 230, B 420, V 31 e 32:**

morrer euos faredes **assy** - V

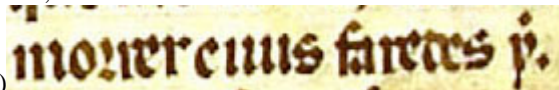
morrer euos faredes **assy** - B

morrer e uos faredes y - A

morrer, e vós faredes i - N

morrer, e vós faredes i - S

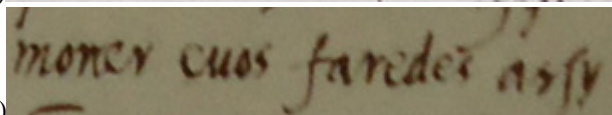
(A)



(B)

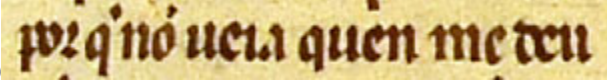


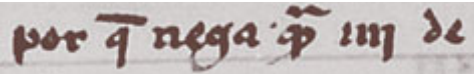
(V)



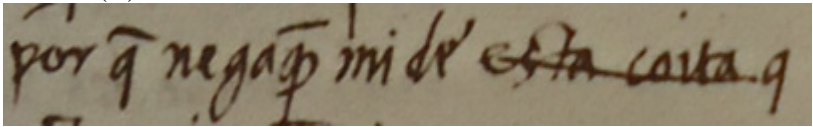
## Verso 94 de N, A 231, B 421, V 33:

por q **nega** p mi de - V  
 por q **nega** p mi de - B  
 por q nõ veia quen me deu - A  
 porque non vej' a quen mi deu - N  
 porque nom vej'a quem me deu - S

(A) 

(B) 

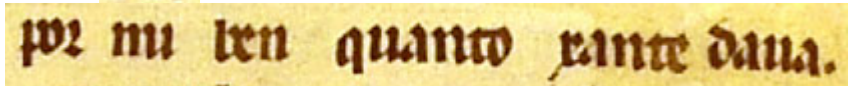
(V)



## Verso 110 de N, A 232, B 422 , V 34:

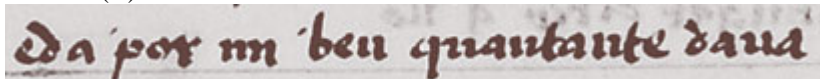
eda por mi ben quant**ante** daua - V  
 eda por mi ben quant**ante** daua - B  
 e da / por mi ben quanto xante daua - A  
 e dá por mí ben quanto x' ante dava - N  
 e dá por mi ben quanto x'ante dava - S



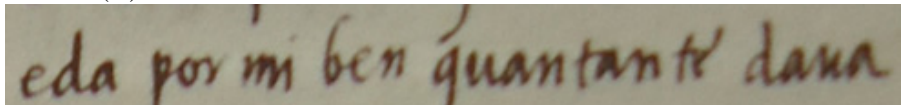
(A) 

(A)

(B)

(V) 

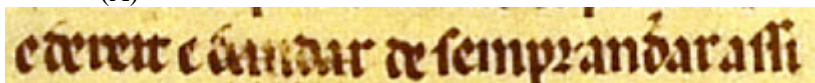
(V)



## Verso 118 de N, A 232, B 422 , V 34:

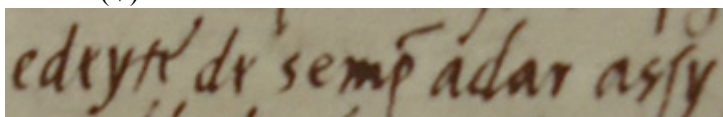
e **deyte** de semp **adar** assy - V  
 e **deyte** de semp**ndar** assy - B

e dereit e de semprandar assi - A  
 e dereyt' é de sempr' andar assí - N  
 e dereit' é de sempr' andar assi - S  
 (A)



(B) e deryte de semp' andar assy

(V)



Verso 282 de N, B 425, V 37:


**fezon** no mûde se for[?] perder - V

**fezon** no mûde se for[?] pder - B

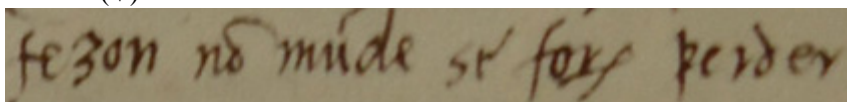
fezeron no mund' e se fôron perder - N

fezerom no mundo e se foram perder - S

(B)



(V)



Verso 284 de N, B 425, V 37:

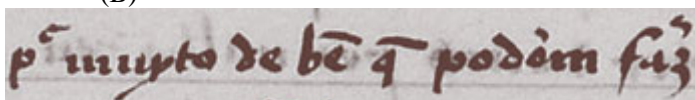
p muyto de bẽ que **podom** faz - V

p muyto de bẽ que **podom** faz - B

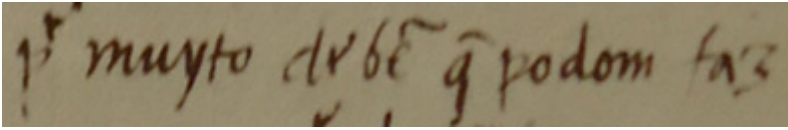
por muyto de ben que poderon fazer - N

por muito de bem que poderom fazer - S

(B)



(V)

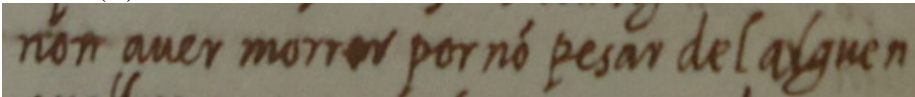
**Verso 315 de N, B 741, V 343:**

non**auer**morrer por nõ pesar del alguen - V  
 nonquermorrer por nõ pesar del alguen - B  
 nou quer morrer, por non pesar d' el [a] alguen - N  
 nom quer morrer, por nom pesar a'lguém - S

(B)

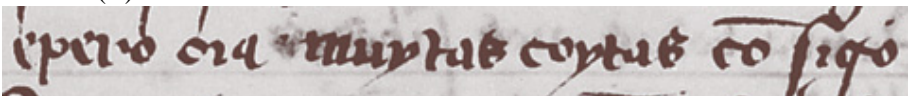


(V)

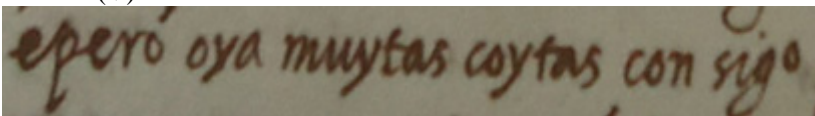
**Verso 314 de N, B 741, V 343:**

eperooyamuytascoytas con sigo - V  
 epero oia muytas coytas cõ sigo - B  
 e pero, **á** muytas coytas con sigo - N  
 e pero hoj'há muitas coitas sigo - S

(B)



(V)

**Verso 346 de N, B 742, V 344:**

ca desoie mays nõlhe mester - V  
 ca desoie mays nqlhe mester - B  
 ca des oy mays non lh' é mester - N  
 ca des oimais nom lh' é mester - S

(B)

ca de soie mayb ~~uqthe meste~~ uqthe meste

(V)

ca de soie mayb nólhe meste

**Versos 429 e 430 de N, B 747, V 349:**

amigas ten meu amigo / amiga na terra **amigo** - V

amigas ten meu amigo / amiga na terra **amigo** - B

amigas, ten meu amigo / amigas na terra sigo - N

amigas, tem meu amigo / amiga na terra sigo - S

(B)

Amigas ten meu amigo  
amiga na terra amigo

(V)

amigas ten meu amigo  
amiga na terra amigo

**Versos 434 de N, B 747, V 349:**

amigas **este** meu amigo

amigas **este** meu amigo

amigas, ten meu amigo

amigas, tem meu amigo

(B)

Amigas este meu amigo

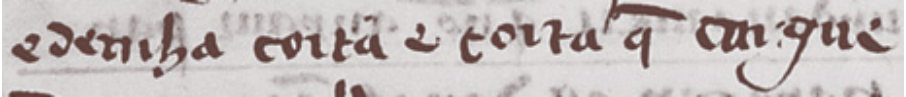
**Versos 438 de N, B 747, V 349:**

e demha coita e coita - V

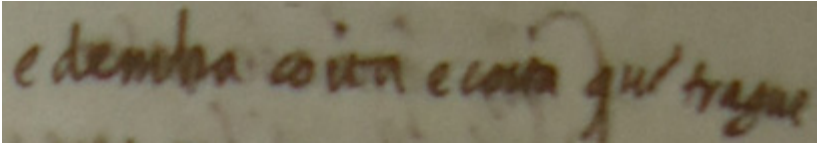
edemha coita e coita - B

e **direy**mha coyta e coyta - Ne **direi**: mia coit' é coita - S

(B)



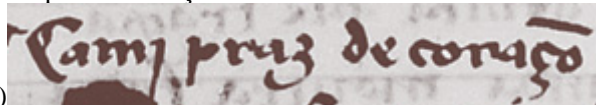
(V)

**Verso 475, 482 e 488 de N, B 750, V 353:****cam**i praz de coraçõ - V**cam**i praz de coraçõ - B

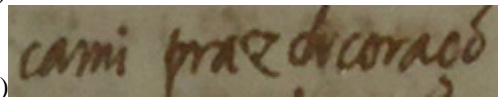
e a mí praz de coraçõ - N

e a mi praz de coraçõ - S

(B)



(V)

**Verso 480 de N, B 750, V 353:**

qo leixasse morrer aq - V

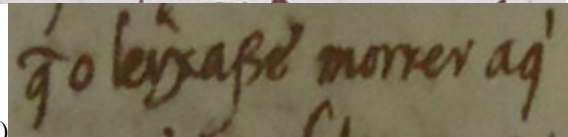
qo leixasse morrer aq - B

que o **leyxe** morrer aquí - N**o** leixasse morrer aqui - S

(B)



(V)



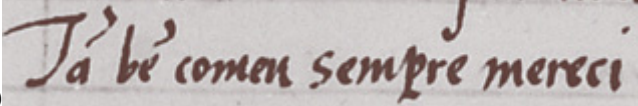
**Verso 767 de N, B 1494, V 1105:**

tã ben comeu semp meçi - V

Tã bẽ comeu sempre merci - B

tan ben com[o m'] eu sempre merci - N

tam bem com[o m']eu sempre merci - S

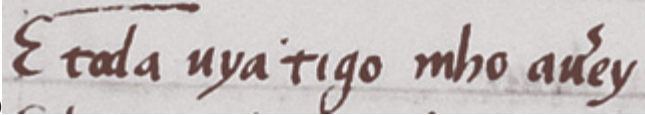
(B)  Tã bẽ comeu sempre merci

(V)  tã ben comeu semp meçi

**Verso 784 de N, B 1494, V 1105:**etoda uya tigo mho auey - VE toda uya tigo mho auey - B

e toda via mh-averrey - N

e todavia mi averrei - S

(B)  E toda uya tigo mho auey

(V)  etoda uya tigo mho auey

**Verso 810 de N, B 1495, V 1106**Ca ues lourenzo muyto mal **apndy** - VCa ues Lourẽço muyto mal **apndy** - B

Ca ves, Lourenço, muyto mal prendí - N

Ca vês, lourenço, muito mal prendi - S

(B)  Caues Lourẽço muyto mal apndy



(V)

a ues lourenço muyto mal apndy

**Verso 850 de N, B 1490, 1102:**

fodel bon coneiazcaente - V

fodel bon coneiazcaente - B

fod' el bon con[o] e jazcaente - N

fod'el bon con[o] e jaz caente - S

(B)

fodel bon cone iaz caente

fodel bon cone iaz caente

(V)

**Verso 918 de N, B 1492, V 1103:**

emãdam uos infanzõ chamar - V

Emãdam uos in fanço chamar - B

e mandarã[n] vós, infaçon, chamar - N

e manda[rã]m[-vos], infaçom, chamar - S

(B)

Emãdam uos in fanço chamar

(V)

emãdam uos infanzõ chamar

**Verso 1035 de N, B 1488, V 1100:**

enunca ar soube contra hu **sua**  
 E nũca ar sōbe de cōtra hu **sua**  
 e nunça ar soube contra u siia  
 e nunca ar soube contra u s'ia  
 (B)

(V)

**Verso 1056 de N, B 1499, V 1109:**

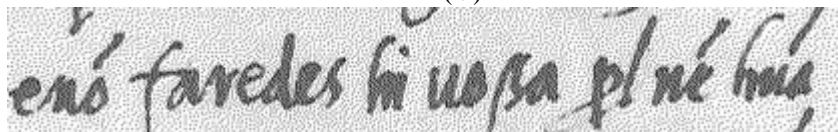
se ia mays cavalgar nō podedes - V  
**e** ia mays cavalgar nō podedes - B  
 e ja mays cavalgar non **poderedes** - N  
 e já mais cavalgar nom podedes - S  
 (B)

(V)

**Verso 1070 de N, B 1499, V 1109:**

e nō faredes hi **uoBa** pl nē hũa - V  
 E nō faredes hi **uossa** pl nē huã - B  
 e non faredes i vós prol nen ãa - N  
 e nom faredes i vossa prol nẽũa - S  
 (B)

(V)

A horizontal strip with a fine, dotted texture containing handwritten text in a cursive script. The text is written in dark ink and appears to be a single line of a document. The characters are somewhat stylized and connected, typical of a cursive hand. The strip is positioned at the top of the page, below the page number and the Roman numeral (V).

enó faredes hi uoβa p/ né húa,

## GRUPO 4

## Legenda

A = Cancioneiro da Ajuda

B = Cancioneiro da Biblioteca Nacional

V = Cancioneiro da Vaticana

N = edição crítica das *Cantigas de Joan Garcia de Guilhade*S = edição crítica do sítio <http://cantigas.fcsh.unl.pt>

11. A 69 = B 189 – **há diferença de metro entre A e B por causa da elisão demagora e malongarem B frente o hiato de mia gora e mialongar em A:**

- v. 1 *Quando mia gora for e mialongar* (A)  
*Quando magora for emalogar* (B)  
*Quando mi agora for e mi alongar* (lição do site)

43. A 261 = B 438 = V 50 – **há diferença de metro entre A, B e V por causa do hiato em quemhamorem B, V e S**

- v. 2 *pola coita que m...amor faz soffrer* (A)  
*pola coyta quemhamor faz sofrer* (B)  
*pola coyta quemhamor faz sofrer* (V)  
*pola coita que mi Amor faz sofrer* (lição do site = S)

**Verso 23 de N, A 228 (em A a cantiga começa a partir verso 39, 3ª estrofe)**

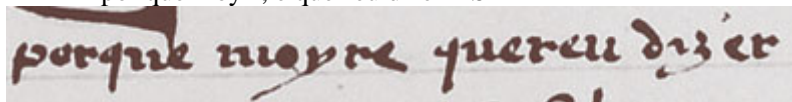
**B 418=426, V 29=38:**

(29)porque moyre quereu dizer / (38) por q / moyro e qrorra  
 dizer - V

(418)porque moyre quereu dizer / (426) por q moyro e qrorra  
 dizer - B

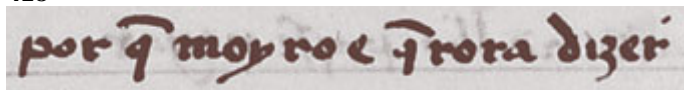
por que moyr'! e quer' eu dizer - N

por que moyr', e quer'eu dizer - S



B

418



B 426

V 29

V 38

Verso 40 de N, A 228, B 418=426, V 29=38

nē bē nē sol nō fali

nē bē nē sol non fali

nen ben, nen sol non falo **i** - Nnem bem, nem sol nom falo **i** - S

(A)

(B)

(V)

Verso 42 de N, B 418=426, V 29=38

(29) diguestenūcadirey al / (38) dig<sup>o</sup>estonum/cadirey al - V(418) diguestenūcadirey al / (426) dig<sup>o</sup>este nū/cadirey al - Bdig est<sup>o</sup>e nunca direi al - A

digu'est', e nunca direy al - N

digu'est', e nunca direi al - S

(A)

digueste uunca direy al

B 418

q̄ ueio q̄ moyrassy digo esteuū  
ca direyal moyren por q̄ nō ueia q̄

B 426

(V)

mays pois ueio q̄ moyrassy  
diameste nūca direy al moyren p̄ q̄

V 29

(V)

q̄ moyrassy digo esteuū  
ca direyal moyren por q̄ nō ueia q̄

V 38

**Verso74 de N, A 230, B 420, V 31 e 32:**

direyuolo amiga out uez - V

direyuolo amiga out uez - B

direi uol amig outra uez - A

Direy-vo-lo, amig', outra vez- N

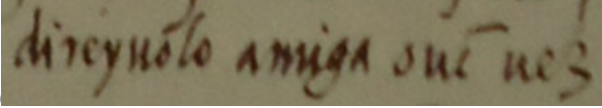
Direi-vo-lo, amig', outra vez - S

direi uol amig outra uez

(A)

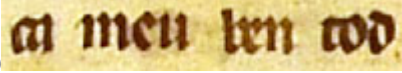
(B)

direyuolo amiga out uez

(V) 


**Verso 88 de N, A 231, B421, V 33:**

cameu ben todera **en**ueer - V  
 cameu ben todera **en**ueer - B  
 cameu ben tod/eran ueer - A  
 ca meu ben tod' era en veer - N  
 ca meu bem tod'era 'm veer - S

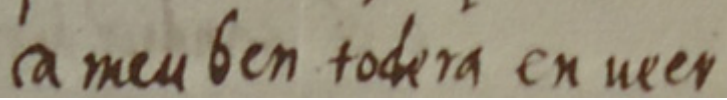
(A) 

(B) 

(B)

(V) 

(V)

(V) 

**Verso 114 de N, A232, B 422, V 34:**

trobei eu tã**e** tãto a sui - V  
 trobei eu tã**e** tãto a sui - B  
 trobei eu tanto **7** tanto aservi - A  
 trobey tant' e tanto a servi - N  
 trobei eu tant'e tanto a servi - S

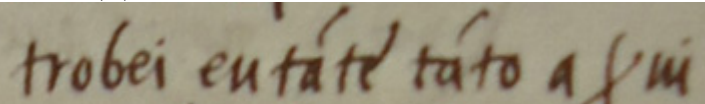
(A) 

(A)

(B) 

(B)

(V)

(V) 

**Verso 123 de N, A 232, B 422, V 34:**

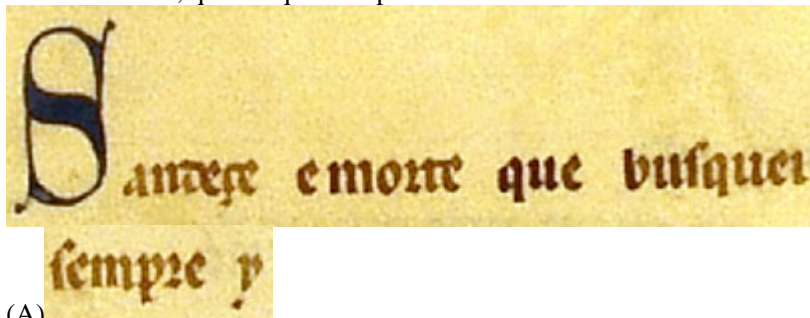
Sandice morte q busquey sempry - V

Sandiçe morte q busquey sempry - B

Sandeçee morte que busquei sempre y - A

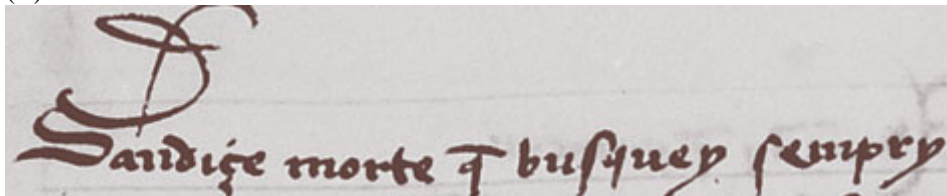
Sandec' e morte, que busquei sempr' i - N

sandec'e morte, que busquei sempr'i - S

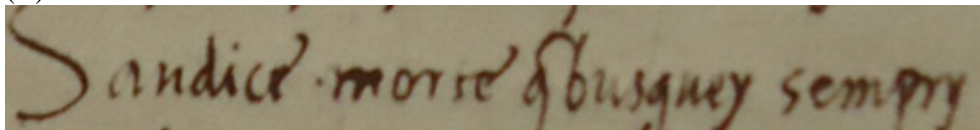


(A)

(B)



(V)

**Verso 282 de N, B425, V 37:**

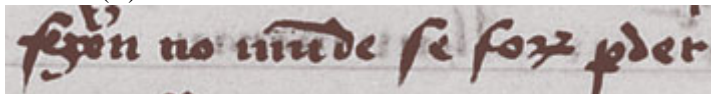
fezon no mûde se for[?] perder - V

fezon no mûde se for[?] pder - B

fezeron no mund' e se fõron perder - N

fezerom no mundo e se forom perder - S

(B)





(V)

**Verso 438 de N, B 747, V 349:**

e demha coita e coita - V

edemha coita e coita - B

e direy mha coyta e coyta - N

e direi: mia coit'ê coita - S

(B)

(V)

**Verso 448 de N, B 748, V 350:**

E ia cobrade seu coração - V

E ia cobrade seu coração - B

E ja cobrad[o] é seu coração - N

E já cobrad[o] é seu coração - S

(B)

(V)

**Verso 652 de N, B 785, V 369:**

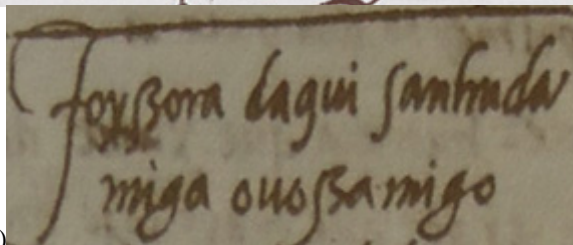
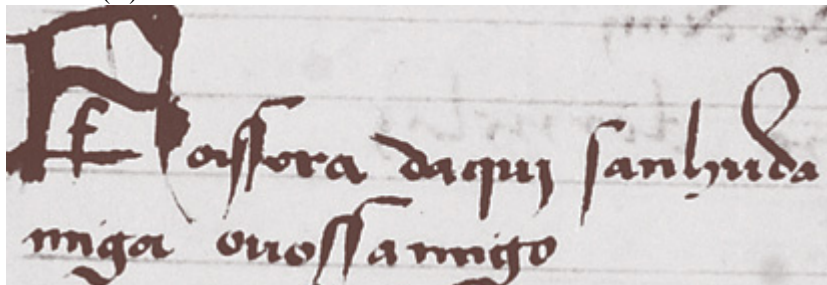
FoyBora daqui sanhud/amiga - V

Foissora daqui sanhud/amiga - B

Foy-s' ora d' aquí sanhud[o] - N

Foi-s' ora daqui sanhud[o] - S

(B)



(V)

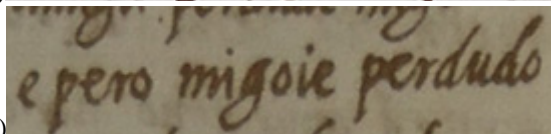
**Verso 655 de N, B 785, V 369:**

e pero migoie perdudo - V

epero migoie perdudo - B

e, pero **migu' é** perdudo - Ne, pero **migu' é** perdudo - S

(B)



(V)

**Verso 692 de N, B 786, V 370:**

atender tēpe nōsse qixar - V

atender tēpe nōsse qixar - B

atender temp[o] e non se queyxar - N

atender temp[o] e nom se queixar - S

(B)

(V)

**Verso 749, B 1493, V 1104:**

Ves Lourēzora maBanharey - V

Ves Lorēçora massanharey - B

Ves Lourenç[o], ora m' assanharey - N

Vês Lourenç[o], ora m' assanharei - S

(B)

(V)

**Verso 763 de N, B 1494, V 1105:**

de q me qixen uoBo poder - V

De qme qixen uosso poder - B

de que me queyx[e] en vosso poder - N

de que me queix[e] em vossos poder - S

(B)

(V)


**Verso 1022 de N, B 1487, V 1099:**

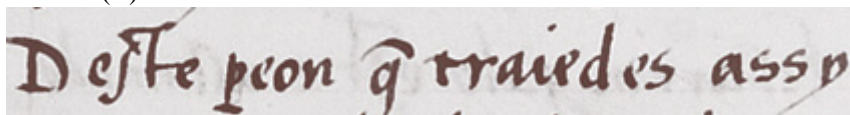
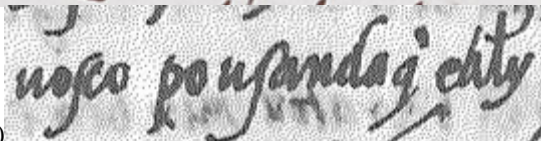
uosco pousanda q ealy - V

Uosco pousand q etaly - B

Vosco, pousand[o] aquí e alí - N

vosco, pousando aqui e ali - S

(B)

(V)

**Verso 1052 de N, B 1488, V 1100:**

maysleuo demo qtentgia - V

Mays leuo demo qte tgia - B

mays lev' o demo quant[o] en tragia - N

mais lev' o Demo quant[o] em tragia - S

(B)




(V)

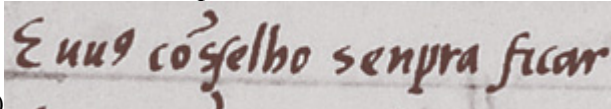
**Verso 1075 de N, B1499, V 1109:**

euu9 conBelho senpraficar- V

E uu9 cõsselho senpra ficar - B

eu vos conselho sempre a ficar - N

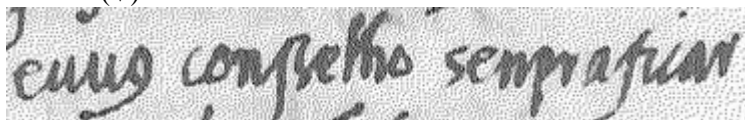
eu vos conselho sempr[e] a ficar – S



E uu9 cõsselho senpra ficar

(B)

(V)



euus conselho senpraficar