

## Dos cancioneros miscelâneos aos Liederbücher

problemas de edição da lírica profana galego-portuguesa

Risonete de Souza

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SOUZA, R. Dos cancioneros miscelâneos aos Liederbücher: problemas de edição da lírica profana galego-portuguesa. In LOBO, T., CARNEIRO, Z., SOLEDADE, J., ALMEIDA, A., and RIBEIRO, S., orgs. *Rosae: linguística histórica, história das línguas e outras histórias* [online]. Salvador: EDUFBA, 2012, pp. 567-578. ISBN 978-85-232-1230-8. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this chapter, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste capítulo, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de este capítulo, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.



# Dos cancioneiros miscelâneos aos Liederbücher: problemas de edição da lírica profana galego-portuguesa

Risonete de SOUZA  
Universidade Federal da Bahia

## Introdução

Ao contrário da lírica occitânica, conservada em muitos testemunhos, as cantigas profanas compostas em galego-português foram legadas à posteridade por um número escasso de manuscritos ou não raro por um único códice. Por essa razão, os editores têm dificuldade de recuperar os textos lacunosos, incompletos, mutilados, bem como corrigir os erros de cópia. A despeito da propagada “pobreza” e “esterilidade” dessa tradição (TAVANI, 1988), é possível identificar indícios de que sua produção e transmissão se assemelham ao processo proposto por Gröber para a lírica occitânica. Tal como aquela, a produção poética galego-portuguesa circulava em folhas soltas, os *Liederblätter* na terminologia de Gröber, documentadas nos fólios conhecidos como *Pergaminho Vindel* e *Pergaminho Sharrer*, nos testemunhos codificados pelas letras M e P, que transmitem o texto da tenção entre D. Afonso Sanchez e Vasco Martinz de Resende, além de sete rubricas do Cancioneiro da Biblioteca Nacional que assinalam a mudança de “rolo”. A existência prévia de recolhas pertencentes a um trovador ou a um grupo de trovadores não foi atestada materialmente na lírica galego-portuguesa. Entretanto, a análise dos núcleos poéticos isoláveis nos apógrafos quinhentistas permite-nos conjecturar sua existência. A crítica tem apontado a evidência dessas recolhas prévias de que são exemplo o livro de D. Denis e o de Bernal de Bonaval, ou o “Cancioneiro dos jograis galegos” e o “Cancioneiro de cavaleiros”, propostos por António Resende de Oliveira (1994).

Interessa aqui o nível da recolha correspondente aos *Liederbücher*. Isto é, as recolhas individuais de um trovador, compostas a partir da reunião de dois ou mais *Liederblätter*. Seleccionamos alguns exemplos desses trabalhos, a edição de Nobiling (*As Cantigas de*

D. Joan Garcia de Guilhade, 1907),<sup>1</sup> o trabalho de filólogos italianos, como Giuseppe Tavani (*Il Canzonieri del Giullare Lourenço. I. Cantigas de amor e cantigas de amigo*, 1959 e *Il Canzonieri del Giullare Lourenço. II. Poesie polemice – satiriche*, 1962), Valeria Bertolucci Pizzorusso (*Le poesie di Martin Soares*, 1962) e de Carlos Alvar (*Las poesias de Pero d’Ambroa*, 1986).

## 1 A tradição manuscrita e as primeiras edições

É ideia consensual que os manuscritos que transmitiram os textos da lírica profana galego-portuguesa pertencem a uma mesma linhagem, para usar um termo caro ao medievo. A origem comum aventada é, como se sabe, o Livro de Cantigas do Conde de Barcelos, mas as motivações que o levaram a compilar essas cantigas e os critérios de escolha não são de todo claros. Também pouco se sabe sobre os antecedentes da recolha.

Dos quatro códices miscelâneos que reúnem a produção poética, apenas três são mais conhecidos e de fato importantes, já que o *Cancioneiro de Bancroft Library*, conhecido, no século XIX, como o *Cancioneiro de um Grande d’Hespanha*, é uma cópia lacunosa do *Cancioneiro da Vaticana* e seu cotejo pode ajudar poucas vezes a elucidar alguma passagem menos clara do seu modelo. Contribui, ainda, para sua pouca utilidade, a falta de uma edição que o torne acessível.

Portanto, o editor da lírica pode contar apenas com o *Cancioneiro da Ajuda*, editado por Carolina Michaëlis de Vasconcellos, em 1904,<sup>2</sup> e por Henry Carter, em 1941; a primeira é uma edição crítica em dois volumes (textos e estudo) e a segunda é diplomática; há, ainda, uma belíssima edição fac-similar de 1994. O outro códice relativamente acessível é o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, antes designado *Colocci-Brancuti*, que conta com três edições: uma edição diplomática parcial foi feita por Enrico Molteni, em 1880, que traz apenas os textos não editados por Monaci, na edição diplomática do *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*, uma edição crítica, pouco confiável, de Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado, além da edição fac-similar da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, de 1982. E, por último, o *Cancioneiro da Vaticana*, que, além da edição diplomática de Ernesto Monaci, de 1875, possui também uma edição fac-similar com introdução de Lindley Cintra, de 1973.

Os testemunhos materiais dos rolos ou folhas volantes de que falara Gröber aparecem em dois fólios resgatados um tanto ao acaso, remanescentes de período próximo ao florescimento do movimento cultural em questão; trata-se de dois pergaminhos designados pelo nome de seus descobridores, o *Pergaminho Vindel* e o *Pergaminho Sharrer*. Em comum, além do tipo de suporte e do fato de transmitirem as cantigas de um trovador específico, na mesma ordem em que elas aparecem nos cancioneiros, ambos trazem, também, notação musical.

1 Consultamos a edição organizada por Yara Frateschi Vieira, em 2007.

2 Consultamos a reedição de 1990.

A análise dos diferentes testemunhos das mais diversas extensões, ou seja, quer os cancioneiros miscelâneos, quer as folhas volantes ou da *tavola collociana*, demonstra que os textos são transmitidos na mesma ordem, nas partes comuns, o que permite inferir que se trata da mesma tradição, e sugere um esforço pontual de conservação e transmissão dessa produção cultural. Os dados históricos denotam uma produção cultural bastante centralizada nas cortes régias ibéricas e praticada, sobretudo, por uma nobreza de corte, que rivalizava com a nobreza rural, de velha cepa.

O modelo inicial era tripartido por gêneros, as cantigas recolhidas, *grosso modo*, estavam ordenadas sob esse critério – amor, amigo, *escarnho* e maldizer. Também as primeiras edições parciais seguem esta linha. Por razões de gosto, são editadas, primeiro, as de temática amorosa, as cantigas de amigo (NUNES, 1926-1928) e as cantigas de amor (NUNES, 1932) e, posteriormente, as cantigas satíricas ou de escárnio e maldizer (LAPA, 1965). Para estas últimas, contamos com uma edição mais recente, de Graça Videira Lopes (2002), que acrescenta novas cantigas pertencentes a este gênero, atualiza os estudos, avança nas interpretações e, conseqüentemente, amplia o repertório de variantes textuais.

Antes, porém, nos finais do século XIX e início do XX, surgem as já mencionadas edições exclusivas de um trovador. Os pioneiros foram o suíço-americano Henry Lang com *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, em 1894, e Oskar Nobiling, que publicou *As Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade*, em 1907. O labor crítico de inspiração romântica cessa e precisamos esperar até os anos sessenta para que o afã dos filólogos seja reacendido, com os trabalhos dos italianos Valeria Bertolucci Pizzorusso (*Le poesie di Martin Soares*, 1962), Enilde Reali (*Il canzoniere di Pedro Eanes Solaz*, 1962), Silvio Pellegrini (*Il canzoniere di D. Lopo Liáns*, 1969), só para citar os pioneiros. A partir da década de oitenta, do século passado, as edições italianas tornaram-se escassas. Esporadicamente, foram feitas edições em outros centros de estudo. Dentre os melhores trabalhos, podemos citar o de Pierre Blasco (*Les chansons de Pero Garcia Burgalês*, 1984), Carlos Alvar (*Las poesias de Pero d'Ambroa*, 1986) e José Luis Rodriguez (*El cancionero de Joan Airas de Santiago*, 1980); cuidadosos e honestos, estes editores esforçaram-se para não trair os critérios estabelecidos.

## 2 Os problemas das edições

O primeiro obstáculo ao editor da lírica profana galego-portuguesa é a escassez de testemunhos, alguns textos são transmitidos por um único códice. E, mesmo quando o texto é transmitido por mais de um manuscrito, por serem oriundos da mesma tradição, não raro são portadores dos mesmos erros, e, conseqüentemente, a tentativa de se chegar a um texto de sentido plausível fracassa. Some-se a isso o fato de os cancioneiros terem sofrido toda sorte de danos, causados pela ação do tempo, como perda ou mutilação de fólios, perfurações e borrões. Além disso, apresentam problemas de cópia, erros, lacunas e repetições, que dificultam a delimitação dos textos, a identificação de seus autores, a determinação correta de sua estrutura formal. As soluções dos editores, nestes casos, vão

desde o honesto registro da lacuna ou do problema no manuscrito, à tentativa de reconstituição do texto perdido, desde uma simples palavra ou verso a estrofes inteiras e até cantigas ou sequência de textos. Foi o que fez Carolina Michaëlis ao “completar” as lacunas do *Cancioneiro da Ajuda* com base no *Cancioneiro Colocci-Brancuti*. Os critérios de edição nem sempre são expressos claramente e, não raras vezes, são traídos ao longo do trabalho. Embora os editores concordem em que a lição de **B** seja preferível, às vezes, diante do fato de uma lição mais plausível ou mais legível de **V**, optam por este cancionero, sem que se registre tal fato no aparato.

O comportamento editorial varia desde a reprodução fiel de todas as variantes dos textos à uniformização cambiante ou mesmo à modernização que trai a língua medieval. Sem contar os casos de perceptíveis confusões. Um caso emblemático de profusão de critérios de transcrição em uma só edição é o da coordenada por Mercedes Brea (1996). Não se pode negar o mérito deste trabalho, pois reúne em dois volumes todo o *corpus* das cantigas, e para isso precisa fazer escolhas, devidamente registradas em notas. O texto da edição eleita, para cada cantiga, é indicado, como também as alterações que porventura a equipe achou por bem efetuar.

A falta de uniformidade nos critérios de transcrição dos textos tem a desvantagem de dificultar os estudos linguísticos. A falta de um programa de edição dos trovadores em uma ordem consequente permite apreender parcelas da lírica galego-portuguesa. A consequência mais imediata é a sensação de que os trovadores são repetitivos em seus temas e formas, desprovidos de individualidade poética, e que o espólio trovadoresco galego-português é, com poucas exceções, uma monótona sequência de variações sobre o mesmo tema.

### 3 As edições dos cancioneros individuais

Mas nem todos viram a produção trovadoresca sob esse prisma. Houve da parte de alguns estudiosos esforços de apreender a singularidade dos primeiros poetas peninsulares em românico. Esse é o caso da segunda edição crítica do cancionero de um trovador, compreendida por Oskar Nobiling, *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade*, que se constituiu em sua tese de Doutorado defendida em Bonn, em 1907. No prefácio, o editor argumenta que, após a publicação do *corpus* completo da poesia trovadoresca galego-portuguesa por Monaci, Molteni e Carolina Michaëlis de Vasconcelos,

[...] já será tempo de reunirmos em edições completas as obras dos mais importantes dentre os trovadores, a fim de se poderem estudar as feições comuns desse primeiro período da lírica portuguesa bem como as individuais que caracterizavam os seus vultos mais eminentes. (NOBILING, 2007, p. 39)

O critério de eleição dos trovadores merecedores de uma edição individual é, conforme se pode depreender da exposição do editor na apresentação da obra, uma combinação da quantidade de cantigas legadas e o gosto pessoal do crítico. Nobiling justifica

sua escolha por Guilhade, afirmando que, além de D. Denis, já editado Henry Lang, e de Afonso X, nas cantigas sacras,

[...] não há quem, pelo número de suas composições até hoje conservadas, e que abrangem todos os gêneros mais notáveis, pela originalidade, por nenhum outro excedida, de sua índole poética, pelo interesse e variedade dos seus assuntos, mereça mais ser estudado que D. Joan Garcia de Guilhade [...] (NOBILING, 2007, p. 39-40)

Um dos problemas da edição de Nobiling, referido por ele na introdução, é o da delimitação de *corpus*, muito comum na lírica trovadoresca peninsular. Além das 53 cantigas conservadas nos três códices remanescentes, há uma cantiga que o *Cancioneiro da Vaticana* (V 39) atribui a Estevan Fayán, enquanto o *Cancioneiro Colocci-Brancuti* (B 427) põe entre as de Guilhade. Diante da divergência de atribuição, o editor opta por colocá-la em apêndice.

A questão da delimitação do *corpus* é pertinente a vários outros trovadores; a *Lírica Profana Galego-Portuguesa* traz 39 exemplos, sem contar os textos anônimos, e decorre dos problemas codicológicos que dizem respeito à tradição manuscrita. O conhecimento insuficiente dos códices italianos e mesmo do *Cancioneiro da Ajuda*, cujo estudo mais detalhado por muitos anos se limitou quase exclusivamente às investigações e conclusões de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, não permitiu aos editores avançarem muito na resolução das questões atinentes à identificação dos textos sem atribuição segura, ou por estarem em posição ambígua nos testemunhos, ou por terem atribuição divergente. Os esforços de Tavani e de Jean-Marie D'Heur para estabelecer um *stemma codicum* plausível dos manuscritos e, graças também à polêmica travada por eles, avançamos um pouco na compreensão da estrutura dos testemunhos, mas não o suficiente para elucidar a maior parte dos pontos obscuros. As luzes tornam-se menos opacas a partir dos estudos de Anna Ferrari (1979) sobre a estrutura do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, as investigações de Maria Ana Ramos (1986) sobre o *Cancioneiro da Ajuda* e, mais recentemente, a contribuição de António Resende de Oliveira (1994) sobre a estrutura das recolhas da lírica galego-portuguesa.

Esse último trabalho é exemplar, pois mostra que entender como foram estruturados os cancionários, identificar os agentes culturais responsáveis pela criação e divulgação das cantigas, estabelecer cronologias mais seguras para estas criações são tarefas imprescindíveis para que se possam empreender estudos interpretativos destas cantigas, conforme revela o autor na introdução de sua pesquisa:

Na verdade, aquilo que, inicialmente, se pretendia oferecer como análise e interpretação das composições trovadorescas no contexto das transformações que afectaram os meios aristocráticos do ocidente peninsular, acabou por se transformar, paulatinamente, num estudo sobre os cancionários, isto é, sobre as fontes que permitem ao investigador contemporâneo o acesso a essas composições. (OLIVEIRA, 1994, p. 7)

Não é estranho, pois, que as edições dos cancioneiros individuais apresentem muitos problemas no que se refere à identificação dos textos e, conseqüentemente, na fixação do *corpus* atribuído a esses trovadores. De resto, nem mesmo os avanços no estado da questão permitem elucidar todos os problemas, haja vista as divergências que prevalecem mesmo entre os estudiosos modernos. O exaustivo e monumental trabalho coordenado pela professora Mercedes Brea, *Lírica profana galego-portuguesa: corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, publicado em 1996, traz muitos problemas de atribuição e inconsistências nas identificações. Muitos textos permanecem classificados como anônimos e dificilmente poderão mudar de *status*.

Conforme se viu, uma vertente dos filólogos que se dedicaram à edição das cantigas trovadorescas galego-portuguesas é a italiana. Ao contrário dos críticos portugueses, que adotam uma postura nacionalista de exaltação da singeleza da primeira lírica vernácula, os italianos assumem uma postura de certo distanciamento crítico. O mais prolífero na área, Giuseppe Tavani, escolhe, por sua vez, um jogral, cujo cancioneiro é, ao contrário dos trovadores editados até então, bem mais reduzido: duas cantigas de amor, sete de amigos, além de oito tenções e uma cantiga de escárnio. Ao contrário de Nobiling, Tavani não vê grande mérito na lírica galego-portuguesa, que qualifica de monótona e repetitiva, em vários de seus trabalhos. O parâmetro de comparação é a lírica occitânica, como de resto o foi para Carolina Michaëlis de Vasconcelos, ao afirmar “As cantigas de amor, todas – não somente as do nosso CA, como é costume asseverar – são de enorme monotonia, pobreza e convencionalismo quantos às ideias, às expressões e às formas métricas” (MICHAËLIS, 1990, p. 598). Foi esta suposta monotonia que possibilitou a conclusão errônea de Vernhagem, em 1849, de que as cantigas do *Cancioneiro da Ajuda* pertenciam a um único autor. Tavani opta pela edição de poetas individuais orientado pela tradição dos provençalistas. Curiosa ironia, pois, tal como os poetas peninsulares, seguidores dos modelos provençais trazidos pelos viajantes das diversas classes sociais, que atravessaram os Pirineus em ambas as direções norte e sul, os críticos dessa literatura “copiam” os modelos dos estudos críticos dos provençalistas. O objetivo central é retirar o poeta da miscelânea que o nivela a seus pares, na busca de identificação de individualidades poéticas.

Esta busca de individualidade, originalidade, criatividade é potencialmente perigosa e quase sempre desvirtua para o anacronismo. Não há nada mais estranho à Idade Média do que o conceito de indivíduo. Todo o esforço do homem medieval é no sentido de merecer fazer parte de um grupo, uma classe, um clã, seguir um modelo social, estético, ser um *companhon*, ser homem de outro homem, pertencer a um senhor. Portanto, o modelo é o objetivo mais caro. É evidente que este esforço não é de todo inócuo. Algumas personagens destacam-se, mas o que é um valor para nós, hoje, não o era, necessariamente, para o homem daquela época. Destaque-se que esse é um dos problemas que consideramos pertinentes pôr em relevo; não entendemos bem os critérios de escolha dos textos que mereceram fazer parte da recolha. Parece claro que houve critérios, não só pela extensão dos cancioneiros, mas também pelas ausências atestadas e inferidas.

Ao lado dos problemas da delimitação do *corpus* e identificação dos autores e atribuições dos textos, há os de edição. A dispersão dos empreendimentos, os lapsos de tempo entre os trabalhos e os objetivos a que se propõem suscitam inúmeras discussões.

## 4 Os critérios da edição

O cotejo entre as diferentes edições mostra a multiplicidade de critérios adotados ao longo dos séculos. A *lírca profana galego-portuguesa* (1996) anteriormente citada é um bom exemplo dessas dificuldades. Na apresentação da obra, resultante da junção de dois projetos individuais, o de Vicente Beltrán, que se propunha a digitalizar as fontes manuscritas, acompanhadas de uma transcrição, e o de Mercedes Brea, com a colaboração de Fernando Magán Abelleira e Xabier Ron Fernández, que se propunham a agrupar em suporte eletrônico os textos conservados, ordenados segundo o *Repertorio Métrico* de Tavani. O resultado foi uma obra impressa em dois volumes, que segue a ordenação semelhante à da obra de Tavani, mas incorpora os textos, transcritos segundo a edição de melhor qualidade, a juízo dos editores. Em muitos casos, há mais de um editor para as cantigas do mesmo autor. E, como os critérios divergem, do ponto de vista filológico, a edição resulta bastante problemática.

Já nas primeiras edições de trovadores, percebemos essas incongruências. Na obra de Nobiling que é objeto de análise deste trabalho, o editor afirma procurar pôr certa ordem na “anarquia gráfica” dos testemunhos, regularizando a grafia para “tornar fácil a leitura e evitar ambigüidade” (NOBILING, 2007, p. 49). Para tanto, adotou os seguintes critérios:

- a) suprimiu a geminação, exceto *rr* e *ss*;
- b) eliminou as raras letras mudas, como o *h* de *ha* e *he*, além de um *e* de *seerá*, quando a métrica exige um *será*;
- c) adotou o *lh* e *nh* dos códices italianos;
- d) optou pelas grafias *mh*, *bh*, *vh* em vez de *mi*, *bi*, *ui*, sempre que o *i* não forma sílaba;
- e) resolveu as abreviaturas e siglas;
- f) separou as palavras geminadas, guiando-se pelo uso moderno e empregando o apóstrofo e o traço de união: *pe-lo* (*per lo*), *po-lo* (*por lo*), *de-lo* (*des lo*);
- g) usou com parcimônia o acento, exceto para distinguir vocábulos com pronúncia diferente, como *de* e *dé*, ou assinalar os vocábulos agudos seguidos ou não de *s*, inclusive os terminados em *i*, e *n*, nesse último caso, para indicar pronúncia diversa de palavras parecidas (*perguntarán* e o mais-que-perfeito *perguntáran*);
- h) não empregou acento para marcar pronúncia aberta ou fechada;
- i) introduziu um ponto colocado debaixo das vogais finais ou iniciais que, por estarem juntas a vogais semelhantes, não contam para efeito de métrica, distinguindo, assim, os casos de elisão ou sinalefa dos frequentes hiatos;



- j) distinguiu o *v* do *u* e o *j* do *i*;
- k) regularizou o emprego do *g* com som de *j*, que pode aparecer grafado *i* (*trager* e *traier*);
- l) regularizou o uso de *c*, *ç* e *z*, buscando seguir a tendência dos códices em que *z* aparece sempre no final, já no interior de palavra, é sonoro e o *c* e o *ç* representam a surda (em casos duvidosos, guiou-se pela pronúncia moderna);
- m) escreveu *y*, que designava *i*, depois de vogal, sempre que não forma sílaba;
- n) generalizou a grafia *-os* em lugar de *-us* e *9*;
- o) uniformizou as vogais nasais, escolhendo, dentre as variantes que aparecem nos textos, aquelas que melhor representam a pronúncia antiga, sem destoar muito da forma moderna, desse modo, no meio de palavra, antes de vogal, usou sempre o til, quando a etimologia referenda a existência passada de uma nasal;
- p) o *m* e o *n*, em interior de palavra, foram empregados conforme as regras modernas, mas, no final, optou pelo *n*, e, antes de traço de união, preferiu o til.

Tavani, por sua vez, também adota os critérios de modernização e regularização da grafia, sempre que a representação gráfica não correspondesse a uma particularidade fonética. Como Nobiling, optou por acentuar os vocábulos de acordo com a última reforma ortográfica portuguesa. A vogal nasal final é representada com *m*, diferentemente de Nobiling, que prefere o *n*. O *h* etimológico é suprimido, exceto nos casos em que a grafia moderna autoriza, também substitui o *i* no possessivo *mha* monossilábico, pois o dissilábico era grafado *mia*. Separa a preposição *de* com apóstrofo, quando essa vem unida a outra palavra, exceto nos casos em que coincidem com as formas modernas. Simplifica as vogais duplas quando estão na mesma sílaba; também foram simplificadas as consoantes duplas nos casos em que não se encontra paralelo na grafia moderna. Tais critérios privilegiavam a legibilidade do texto, em detrimento da representação mais fidedigna das suas especificidades paleográficas.

Em 1962, Valeria Bertolucci Pizzorusso publica a edição das cantigas de Martin Soares. Sua edição toma, declaradamente, o texto do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* de Lisboa, antigo *Colocci-Brancuti*, por esse ser em geral o mais correto, exceto, obviamente, nos textos transmitidos apenas pelo *Cancioneiro da Ajuda*.

Os critérios de edição são os considerados “correnti”, mas, ao contrário de Tavani e Nobiling, que se declaram modernizadores, Valeria Pizzorusso opta pela conservação da grafia do códice de base (PIZZORUSSO, 1962, p. 41). No detalhamento dos critérios, temos:

1. distinção entre *u* e *v* e *i* e *j*, quando o *i* representa a palatal sonora;
2. restabelece-se a nasalização quando esta é justificada pela etimologia;
3. eliminam-se as vogais duplas, quando possível;
4. desenvolvem-se as abreviaturas, representadas por letra cursiva;
5. as integrações textuais são destacadas por parênteses;

6. as sílabas faltantes são marcadas com asteriscos;
7. usam-se acentos com parcimônia;
8. a elisão necessária para a métrica é indicada por apóstrofo;
9. a separação das palavras respeita o uso normal;
10. emprega-se o apóstrofo e o traço de união, exceto nos caso de assimilações;
11. conservam-se assimilações do tipo *queno/quenno*, *nonas/nonnas*, como nas Cantigas de Santa Maria;
12. conserva-se a nasal diante da labial surda e sonora (*desenparar*, *anbus* etc.);
13. a conservação da rima vogal oral, vogal nasal (*min / vi / assi* etc.).

Carlos Alvar, em *Las poesias de Pero Garcia d'Ambroa* (1986), como os demais, diz haver seguido critérios geralmente aceitos, a saber:

1. indicação no texto do desenvolvimento das abreviaturas (-*o* = *os*, ~ = *n* ou *m*, antes de bilabial);
2. assinala-se entre [ ] tudo que foi introduzido no texto;
3. introduz maiúsculas, pontuação e alguns acentos para distinguir palavras homógrafas;
4. *j*, *y* e *v* com valor vocálico foram transcritos como *i* e *u*, mas com valor consonântico foram transcritas *j* e *v*;
5. geralmente mantêm-se as consoantes duplas (*rr*, *ss*, *ff*) do manuscrito, indicando-se no aparato crítico quando se faz o contrário;
6. no geral, segue-se o texto de B, registrando-se no aparato crítico as variantes significativas;
7. não se levam em conta as leituras divergentes dos autores anteriores, referentes às formas nasais, que dependem de critérios muito variados (*nõ*, *bẽ*, *ben*, *bem* etc.).

## Conclusão

Ora mais modernizadoras, ora mais conservadoras, as edições críticas mencionadas pretendem tornar mais acessíveis e mais legíveis as cantigas medievais, já que o padrão estético destes textos e a língua dos mesmos não são facilmente apreensíveis pelo leitor moderno. Estes textos são monumentos literários e linguísticos e, portanto, as edições devem exercer dupla função de atender às demandas de estudiosos da literatura e da linguística. Para um estudioso da literatura, o texto por demais conservador é um entrave, apesar da excessiva mediação do editor também representar certo perigo. As emendas dos editores podem falsear o sentido de um verso, de um texto ou de toda uma obra. Do ponto de vista do linguista, interessado em apreender as características da língua do período, a modernização é indesejável, pois trai a verdadeira essência da realidade linguística

medieval. A anarquia gráfica de que fala Nobiling pode ser reveladora de aspectos relevantes da história da língua.

O ideal é que tenhamos os vários tipos de edição, desde a fac-similar, que permite o acesso aos aspectos codicológicos e paleográficos do monumento textual, à diplomática, que facilita o acesso ao texto, sem ocultar suas características essenciais, e à crítica, uniformizadora, sem modernizações excessivas. De resto, é preciso considerar o fato de que qualquer leitura é, ao fim e ao cabo, uma intervenção no texto de outrem, portanto, não se trata de ser fidedigno, mas de minimizar o grau de interferência. O curioso é que em nossas ações presentes executamos gestos similares ao dos autores medievais, paralelamente à suposta anarquia de grafias, oferecemos uma gama de critérios de leitura não muito distantes da anarquia; questionamos os valores estéticos adotados pelos agentes culturais do medievo, mas praticamos reflexão crítica fundamentada na comparação com a lírica provençal. Um programa coordenado de edição da lírica galego-portuguesa, portanto, deverá ser antecedido de um exercício corajoso de autocritica e contemplar as diferentes possibilidades de edições. Para os linguistas, uma edição diplomática, que dê conta de todas as especificidades da escrita medieval e, para o público interessado pelo texto em si, uma edição crítica uniformizadora, que permita o acesso ao texto de não especialistas da língua medieval, sem, contudo, trair os recursos estéticos formais característicos da poética das cantigas.

## Referências

- ALVAR, Carlos (1986). Las poesias de Pero d' Ambroa, *Studi Mediolatini e Volgari*, Pisa, v. 32. p. 5-112.
- BLASCO, Pierre (1984). *Les chansons de Pero Garcia Buralês: troubadour galicien-portugais du XIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Calouste Gulbenkian. Ed. Crítica.
- BREA, Mercedes (Coord.) (1996). *Lírica profana galego-portuguesa: corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*. Santiago de Compostela: Ramón Piñeiro. 2 v.
- CANCIONEIRO da Ajuda (1994). Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda. Lisboa: Távola Redonda/Instituto Português do Patrimônio Arquitetónico e Arqueológico/Biblioteca da Ajuda.
- CANCIONEIRO da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti) Cód. 10991 (1982). Reprodução fac-similada com apresentação de Luís F. Lindley Cintra. Lisboa: Biblioteca Nacional/ Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CANCIONEIRO Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803) (1973). Rep. fac-similada com introdução de Luís F. Lindley Cintra. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos/Instituto de Alta Cultura.
- CARTER, Henry H. (Ed.) (1941). *Cancioneiro da Ajuda; a diplomatic edition*. New York: Modern Language Association of American.
- FERRARI, Anna (1979). *Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci Brancuti)*. Promesse codicologiche alla critica del

texto (materiali e note problematiche). In: *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, v. 15, p. 27-166.

LAPA, Manuel Rodrigues (1965). *Cantigas d'escarnho e mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Coimbra: Galaxia. Ed. crítica.

LOPES, Graça Videira (Ed.) (2002). *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Estampa.

NOBILING, Oskar (2007). *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade e estudos dispersos*. Edição organizada por Yara Frateschi Vieira. Niterói: EdUFF.

NUNES, J. J. (Ed.) (1926-1928). *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. Coimbra: Imprensa da Universidade. 3 v.

NUNES, J. J. (Ed.) (1932). *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

OLIVEIRA, António Resende de (1994). *Depois do espectáculo trovadoresco; a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.

PELLEGRINI, Silvio (1969). Il canzoniere di D. Lopo Liáns, *Annali: Sezione Romanza*, n. 11, v. 2, Roma. p. 154-192.

PIZZORUSSO, Valeria Bertolucci (1962). Le poesie di Martin Soares, *Studi Mediolatini e Volgari*, Bologna, v. 10. p. 7-160.

RAMOS, Maria Ana (1986). O retorno da Guarvaya ao Pay. In: *Cultura Neolatina*. Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia. Modena, a. 46, f. 1-4. p. 161-175.

REALI, Enilde (1962). Il canzoniere di Pedro Eanes Solaz, *Annali: Sezione Romanza*, n. 4, v. 2, Roma. p. 166-195.

RODRIGUEZ, José Luis (1980). El cancionero de Joan Airas de Santiago: edicion y estudio. *Verba: Anuario Galego de Filoloxia*, Santiago de Compostela, anexo 12.

TAVANI, Giuseppe (1959). Il Canzonieri del giullare Lourenço. I. Cantigas de amor e cantigas de amigo. *Cultura Neolatina*, Modena, a. 19, f.1-2, p. 5-33.

TAVANI, Giuseppe (1962). Il Canzonieri del giullare Lourenço. II. Poesie polemice – satiriche, *Cultura Neolatina*, Modena, a. 22, f.1-2, p. 62-113.

TAVANI, Giuseppe (1988). *Ensaio portugues; filologia e lingüística*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Cancioneiro da Ajuda*. Reimpressão da ed. de Halle, 1904. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990. 2 v.

