

A EMENDA DE CANTIGAS DE AMIGO E O MODELO DE EDIÇÃO CRÍTICA

Ângela CORREIA
Universidade de Lisboa-Centro de Linguística

A proposta de reflexão sobre o que poderá caracterizar a prática editorial de cantigas de amigo galego-portuguesas no século XXI conduz-nos necessariamente à ponderação do que se manterá da prática editorial de séculos anteriores e do que poderá ser revisto. O esforço de melhoria contínua da fixação e interpretação dos textos foi uma constante, e é previsível que se mantenha. No século XXI, tal como nos séculos anteriores, continuaremos certamente a concentrar-nos nos lugares das cantigas que ainda suscitem interrogações. Continuaremos a procurar entendê-las melhor e a melhor perscrutar o pensamento criativo dos seus autores, no âmbito da tradição em que o desenvolveram, de modo a mais acertadamente fixarmos os textos para os leitores do século XXI. Não deixaremos de voltar aos lugares onde outros consideraram haver problemas irresolúveis, mas também aos lugares onde outros julgaram encontrar soluções, tantas vezes estabilizadas ou cristalizadas pela leitura ou o afeto de gerações, e apontar ali a ausência de fundamentos para o conforto, propor soluções menos confortáveis, porém mais fundamentadas e, portanto, eventualmente mais próximas da vontade dos autores. No século XXI, não deixaremos de fazer o que já fizemos antes, de acordo com os princípios e métodos que definem a Crítica Textual, o que, de resto, confirma a robustez das nossas bases de trabalho.

As edições das duas cantigas de amigo de que aqui tratarei têm precisamente em comum poderem ser revistas e melhoradas. Propostas por vários editores, que nem sempre concordaram, continuam a suscitar dúvida e, portanto, a

atrair atenção crítica. As cantigas foram transmitidas pelos dois cancioneiros quinhentistas, o Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B) e o Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (V), que, como se sabe, convergem frequentemente em lições erradas, obrigando os editores, nestes casos, a agir como em caso de tradição de testemunho único.

A cantiga *Quando vos eu, meu amigo e meu ben* (B637, V238) foi composta por Vasco Fernandes Praga de Sandim, trovador galego ativo no início do século XIII que talvez tenha pertencido ao séquito de Gil Vasques de Soverosa. Os cargos que este nobre ocupou na corte portuguesa entre o fim do século XII e princípio do século XIII confirmam a importância social e política dos Soverosa, e justificam possivelmente a vinda de Vasco Fernandes Praga de Sandim para Portugal, onde casou com Teresa Mogudo de Sandim. Em todo o caso, o trovador terá ocupado, na hierarquia da nobreza, lugar mais modesto. (Oliveira 1994: 439) Ainda assim, a condição implica uma expectativa de formação letrada, por elementar que tenha sido, e que esta formação seja perceptível nas 29 cantigas que dele nos ficaram: quatro de amigo¹ e as restantes de amor.

Ocuparam-se do texto os editores que se dedicaram à edição crítica do *corpus* da cantiga de amigo: J. J. Nunes (1973: II, 68) e R. Cohen (2003: 122). Também outro importante editor lhe deu atenção crítica. No capítulo «O texto das cantigas de amigo», incluído na *Miscelânea de Língua e Literatura Medieval*, M. R. Lapa (1982: 161) tratou esta cantiga numa nota filológica. Quanto às plataformas digitais, CMGP² (2011-) reproduz a edição de R. Cohen, sem aparato crítico nem notas, e com uma pequena diferença na pontuação da última estrofe. Na edição crítica que encontramos em *Universo Cantigas* (Ferreiro 2018-), o afastamento relativamente à edição de R. Cohen limita-se igualmente a algumas diferenças de pontuação, concentradas essencialmente também na última estrofe.

Os dois testemunhos do texto não oferecem dificuldades de leitura crítica, exceto num lugar do refrão, para o qual J. J. Nunes, M. R. Lapa e, por fim,

¹ *Cuidades vós, meu amigo* (B634; V236); *Meu amigo, pois vós tan gran pesar* (B636; V237); *Quando vos eu, meu amigu' e meu ben* (B637; V238); *Sabedes quant'á, 'migo* (B633; V235)

² Nesta plataforma digital, embora se proceda frequentemente a emendas da lição dos testemunhos (por vezes com interesse), não é oferecido aos leitores aparato crítico, contrariamente ao que é prática da Crítica Textual. Não são também sistematicamente nem reconhecidos contributos anteriores para a edição dos textos (em caso de concordância), nem discutidos com editores anteriores diferentes opções (em caso de discordância), como é igualmente prática da Crítica Textual. Faltam ainda notas justificativas de base científica para as emendas feitas. Estes aspetos afastam as edições ali propostas do que consideramos edições críticas.

R. Cohen propuseram leituras diferentes. No caso dos dois primeiros editores —J. J. Nunes e M. R. Lapa—, a proposta de edição passou pela emenda; no caso de R. Cohen, a proposta passou pela recuperação da lição dos manuscritos, com diferente separação das palavras.

Embora o cancionero B apresente uma deficiente leitura da inicial maiúscula e o copista de V tenha omitido uma letra na forma verbal subsequente, ambos os manuscritos concordam quanto ao passo mais problemático, localizado precisamente no primeiro verso do refrão³:

B: **Genholhe ueie** ño posso veer / Meu amigo q̃ mi possa prazer
 V: **tenho lhe uee** ño posso ueer / meu amigo que mi possa prazer

J. J. Nunes emenda o primeiro verso:

- I. 1 Quando vos eu, meu amigu'e meu ben,
 non posso veer, vedes que mi aven:
***tenho e vej'e** non posso veer,
 meu amigo, que mi possa prazer.*
- II. 5 Quando vos eu con estes olhos meus
 non posso veer, se mi valha Deus,
***tenho e vej'e** non posso veer,
 meu amigo, que mi possa prazer.*
- III. 10 E non dorm'eu, nen enfinta non é,
 u vos eu non vejo, e per boã fê
***tenho e vej'e** non posso veer,
 meu amigo, que mi possa prazer.*
- IV. 15 E os meus olhos sen vós que prol mi-am?
 pois non dorm'eu con eles, e de pran
***tenho e vej'e** non posso veer,
 meu amigo, que mi possa prazer.*

Sobre a emenda feita, J. J. Nunes não deixou nenhuma explicação, apenas incluindo, no glossário (1973: III, 692), esta ocorrência entre diversas outras, onde o verbo é usado para exprimir uma opinião (por exemplo: «tenho que lhe fiz torto»; «ben tenho eu assi»), o que não faz sentido, neste caso. Eliminando o pronome, considerou ainda que um copista, num

³ Apresento a transcrição diplomática do refrão, tal como ocorre na primeira estrofe, única em que o encontramos completo. Nas estrofes seguintes, foi reduzido a uma ou algumas palavras, abreviação habitual em ambos os cancioneros.

anterior de B e V, tê-lo-ia acrescentado, o que igualmente levanta dúvidas.

M. R. Lapa (1982: 161) critica J. J. Nunes, considerando, com razão, que J. J. Nunes omitiu sem fundamento o pronome («lhe»), e que o verbo ficou ininteligível. Sobre o sentido do verbo «ter», M. R. Lapa defende não assumir, no lugar em questão, o sentido apontado por J. J. Nunes, mas o sentido de «teimar». O filólogo apoia esta convicção sobre a semântica do verbo «ter» num passo da cantiga de Santa Maria 192, vv. 43-44, onde se lê «ca **tevera** / sempr' en descreer» (Mettmann 1988: II, 219), ou seja, «mantivera-se sempre na descrença».

Podemos apreciar outra ocorrência do verbo com este sentido, na *Crónica Geral de Espanha de 1344*:

E el rey, despois que ouve assessegado seu reyno, fezeo algazil mayor e deulhe poder em seu reyno. E, pero que lhe esto fazia, nõ era delle seguro, por que **tevera** sempre cõtra elle (Cintra 1990: IV, 27).

Com base nesta possibilidade semântica do verbo «ter», M. R. Lapa considera que o verso de Vasco Fernandes Praga de Sandim significa «insisto em ver se alguma coisa me distrai, mas (*e*) nada me dá prazer» (Lapa 1982: 161), e propõe uma fixação do texto mais próxima dos manuscritos:

tenho-lh'e vej'e non posso veer,
meu amigo, que mi possa prazer

Como se pode ler, no entanto, não há semelhança entre o comportamento sintático do verbo, com o sentido indicado por M. R. Lapa, e o que assume no verso tal como editado por M. R. Lapa, onde não se compreende qual poderia ser o papel do pronome («lhe»).

R. Cohen não comenta o entendimento semântico e sintático de M. R. Lapa, nem a fundamentação para este entendimento na referida cantiga de Santa Maria. Acontece isto porque, para este editor, tanto M. R. Lapa quanto J. J. Nunes simplesmente separaram mal as palavras copiadas nos manuscritos, pelo que propõe uma diferente fixação do texto. É com ironia que afasta as anteriores propostas: «Previous editors seem to have been blind to the «eye» in this verse, but the reading seems confirmed by the references to eyes in vv. 5 and 13-14» (Cohen 2003: 122). E propõe a seguinte fixação do verso:

tenh'olh' e vej'e non posso veer,
meu amig', o que mi possa prazer

Atribui à primeira ocorrência do refrão o sentido seguinte: «Eu olho e vejo, mas não consigo ver nada, meu amigo, que me possa agradar». Para esta paráfrase, R. Cohen defende que «têer olho» é uma expressão com o sentido ocasional de «ter olhos para», «desejar». O editor não revela o fundamento desta convicção, mas talvez o possamos identificar na ocorrência, indicada em nota, na cantiga de amor de Pero Garcia Buralês, *Meus amigos, direi-vos que m'aven*. Nesta cantiga, o sujeito confessa amar uma mulher pela qual morre de amor e à qual não ousa confessar o amor que por ela sente. Explica esta incapacidade para a confissão do seguinte modo: diz que, quando se encontra na presença dela (e portanto poderia confessar-se), sente tanto prazer em vê-la que se perde na admiração de como é bela e fala bem, ficando destituído do juízo e da capacidade para se declarar. É neste contexto que ocorre a expressão «teer olho», e nele se sintetiza precisamente a observação cuidadosa e demorada de algo ou alguém; neste caso, a mulher amada, cuja admiração leva o sujeito a perder a capacidade mental para articular o discurso da declaração de amor⁴.

Eis a estrofe de Pero Garcia Buralês:

Por atal moir'e non lhi digo ren
de como moir', e como lhi direi?,
ca, se a vejo, tan gran sabor ei
de a veer, amigos, que por én,
quando a vejo quan fremosa é
e a vejo falar, per bõa fe,
teend[o] olho, saio de meu sên! (Ferreiro 2018-)

Este entendimento julgo ser confirmado pelas várias ocorrências da expressão, cujo sentido se desvia mais ou menos do de simplesmente olhar, conservando quase sempre a ideia de observar com cuidado um objeto ou pessoa que, por alguma razão, chamou a atenção.

Além da cantiga de Santa Maria 249 (Mettmann 1988: II, 349), já referida por R. Cohen, há as duas ocorrências na *Demanda do Santo Graal*, também referidas pelo editor:

⁴ Tanto P. Blasco quanto S. Marcenaro fazem uma interpretação literal desta expressão: «le poète a des yeux pour voir» (Blasco 1984: 131); «‘mantenendo gli occhi su di lei’, ‘continuando a fissarla’» (Marcenaro 2012: 212). S. Marcenaro admite desconhecer quaisquer outras ocorrências da expressão, tanto na lírica profana quanto nas cantigas de Santa Maria e na prosa («l'espressione teer olho non si registra nei corpora lirici profano e mariano, e non vede simili impieghi nel pur ristretto insieme di testi letterari in prosa della tradizione galego-portoghese», Marcenaro 2012: 212).

Ca diz que era i rico homem e fazia suas vodas mui grandes. E **teve olho pello** paaço u siam aas mesas e vio antre outros ãu homem que nom andava guisado de panos de voda; e mandou-o filhar e atar as maos e os pees e deita-lo em ãu carcer (Piel 1988: 111).

E o cavaleiro **teve olho pos** si quando ouviu Tristam ir depos si e esteve, ca bem entendeo que nom ia se nom por peleja (Piel 1988: 259).

Ainda na *Demanda do Santo Graal* podemos colher pelo menos mais duas ocorrências:

E quando elles virom a pena tam alta e tam estreita disserom que nunca tal virom. E estando catando acima della, **teverom olho e virom** ante si no pee della, tam preto do mar que poderia homem i chegar com duas lanças, **ãu homem** tam velho que nom ha homem que cuidasse que no mundo podesse mais velho aver (Piel 1988: 290).

Elle catou a donzella, e **tanto a teve em olho** que bem conoceo que era aquella que o levou aa insoa da irmã de Persival (Piel 1988: 202).

Como se pode verificar, trata-se sempre de observação espoletada por acontecimento que a provoca. Por vezes, observação especialmente atenta. No primeiro caso, o rico-homem observa os seus convidados no momento em que se encontram às mesas do banquete; no segundo caso, a observação é espoletada por se ouvir alguém vir atrás; no terceiro, pela circunstância de alguém pretender avaliar um penhasco alto e estreito. A quarta ocorrência difere um pouco das restantes, uma vez que já não encontramos «teer olho», mas «teer olho **em** alguém». Ainda assim, creio que podemos considerá-la uma variação da primeira, dado que o sentido é igualmente o da observação muito atenta, e provocada por um objeto que especialmente a provoca.

Estas quatro ocorrências em *A Demanda do Santo Graal*, texto traduzido do francês no século XIII por Fr. Joam Vivas, levanta a possibilidade de a expressão poder ter sido importada do francês antigo. Consultado o FEW (VII 312, *oculus*), encontramos: «avoir, tenir qn à l'oeil [...] regarder, observer qn attentivement [...] tenir l'oeil à [...] faire attention à».

O mesmo sentido de observação atenta de algo é registado a propósito desta expressão, nos glossários que a reconhecem: «ver, mirar, escudriñar» (Parker 1977: *ollo*); «reparar, prestar atenção» (Mettmann 1981: 725-726).

Na tradução galega da *Crónica de Castilla* e da *Estoria de España*, assume igualmente os significados já apontados de observar atentamente, por vezes com o objetivo do cuidado, por vezes com o objetivo de detetar, encontrar («oge mays nõ tenades mays ollo **por** el rrey»; «G. P. teue ollo **porlo** jn-fançõ»; «teuerõ ollo por el nõno virõ»; «que nõ teuessẽ ollo por al»; «alẽ mar

tijna ollo por passar» – Lorenzo 1977: *teer*). Assume também o significado de «ter o objetivo», no que se aproxima da moderna expressão «ter debaixo de olho» («teue ollo em mâteelo todo»; 490.9 «tijna ollo que llj dessem a vila» (Lorenzo 1977: *teer*).

Encontramos a expressão ainda na *Crónica Geral de Espanha*, desta vez com sentido metafórico, facilitado pela associação frequente entre «ver» e «compreender»:

Depois que este rey dom Afonso, o Magno, começou a reinar, **teve olho e coração pera fazer boas obras** e acrecentar em seu reyno, assi como ja avemos dito, e emparar a terra e aproveitar em ella o melhor que elle podesse e trager sua fazenda con siso e cordura (Cintra 1984: II, 425).

«Ter olho» significa aqui ter a inteligência para fazer boas escolhas, não sendo, neste caso, expressão desconhecida da atualidade, uma vez que a locução «ter olho» é ainda usada com o sentido assim indicado no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001): «ser capaz de perceber com exatidão; ser observador, perspicaz».

Como se pode comprovar, a expressão «ter olho» tem essencialmente o sentido de «observar», embora possa assumir sentidos mais desviados ou metafóricos, a partir deste.

Voltemos à cantiga de Vasco Fernandes Praga de Sandim e à proposta de edição de R. Cohen para os versos de refrão:

tenh'olh' e vej' e non posso veer,
meu amig', o que mi possa prazer

Notemos, em primeiro lugar, a simplicidade formal da cantiga: dois dísticos de corpo de estrofe, seguidos de outros dois dísticos de refrão, todos decassílabos; de acordo com um esquema rimático igualmente simples: aaBB. Em certo contraste com esta simplicidade formal, a cantiga mostra-se menos elementar na *dispositio* e até nalgumas opções vocabulares. Constituída por quatro estrofes, as duas primeiras não apresentam evolução quanto ao sentido. Ambas estabelecem que, quando o sujeito feminino não vê o namorado, fica num estado específico que é descrito no refrão.

A terceira e a quarta estrofes estão, no entanto, menos relacionadas uma com a outra do que as duas primeiras, e estão menos relacionadas com estas. Além de que o refrão apresenta também maior grau de independência relativamente ao corpo da estrofe. Este padrão de variação é ainda acentuado por uma maior inovação expressiva. No primeiro verso da terceira estrofe, encontramos a expressão «non ser en preito», cujo sentido é «não

ser possível» e que, segundo o glossário de Universo Cantigas (Ferreiro 2018-), só ocorre também na cantiga *Gran coita sofr' e vo[u]-a negando*, de Gonçal'Eanes de Seavra. Podemos ainda notar a pouco frequente fórmula interrogativa «que prol mi a», até por ser habitualmente preferida a associação entre «prol» e «ter».

O tema do sono é introduzido neste segundo par de estrofes, em associação (artificial) aos olhos. Na terceira estrofe, o sujeito diz não dormir e ser impossível fazê-lo, quando não vê o amigo. Na última, remata questionando-se para que lhe servem os olhos, uma vez que não lhe servem para dormir e não lhe servem, na situação que é descrita no refrão.

Podemos começar por observar, precisamente neste ponto, a proposta de edição de R. Cohen. Ou seja, na articulação entre o último corpo de estrofe e a última ocorrência do refrão:

E os meus olhos sen vós que prol mh an?
pois non dorm'eu con eles, e de pran
tenh' o<lh'e vej' e non posso veer,
meu amig', o que mi possa prazer>

À pergunta retórica feita pelo sujeito (para que me servem os olhos?), uma das respostas, embora exponha uma relação artificial, é evidente: não me servem para dormir. A segunda resposta deverá encontrar-se no refrão, mas o sentido da sequência e articulação é difícil de alcançar, uma vez que teríamos de considerar uma declaração segundo a qual os olhos do sujeito não servem para nada («que prol mh an?») porque («pois») o sujeito observa algo («tenh'olh») que vê («e vej'») e nada lhe agrada («non posso veer [...] o que mi possa prazer»), não parecendo haver relação entre o que é especificamente observado e o facto de nada em geral ser fonte de prazer.

O sentido de observação concreta de algo, que o sujeito diz ver embora não identifique, parece contraditória, tanto relativamente à declaração de que o sujeito considera inúteis os olhos, quanto relativamente ao facto de o sujeito declarar não encontrar prazer em nada, no geral. Dito de outro modo: a associação entre a concreta observação de algo, com um qualquer objetivo que não é indicado, e a declaração de que nada em geral lhe dá prazer resulta diminuída de sentido.

Na verdade, embora na última estrofe esta dificuldade de articulação seja mais evidente, devido à coordenação, também nas outras estrofes a mesma dificuldade se levanta, se tivermos em conta o sentido apurado para a expressão «teer olho».

Este lugar do texto poderá ser melhorado mediante uma emenda mínima, assente no princípio de que um copista, no antecedente de B e V, confundiu

uma abreviatura de «os» (9) com um «e». A relativa semelhança dos sinais terá favorecido a confusão, que, de resto, E. Monaci (1875: XXVI) regista entre os «*Principali Errori*» do Cancioneiro da Vaticana. Procedendo a esta emenda, recuperaríamos a palavra «olhos», no primeiro verso do refrão. Ou seja, em vez da expressão «teer olho», teríamos uma simples constatação do sujeito acerca do seu próprio corpo:

tenh' olhos, vej' e non posso veer
meu amigo, que mi possa prazer

Esta seria a forma analítica ou demonstrativa de afirmar a inutilidade dos olhos, sintetizada na última estrofe. Na primeira e segunda estrofes, esta demonstração é já antecipada no refrão, onde a namorada afirma que, quando não pode ver o amado, acontece-lhe não ver nada que a faça sentir alegria, apesar de ter olhos e ter o sentido da visão.

Ou dito de outro modo: nada do que vê lhe provoca prazer ou alegria, quando na circunstância de estar ausente o amigo. Trata-se de um jogo com os sentidos que o verbo «ver» pode assumir. Um jogo que leva o verbo «ver» do sentido concreto que lhe conhecemos ao sentido que se relaciona com bens anímicos.

Será importante referir que as quatro cantigas de amigo de Vasco Fernandes Praga de Sandim desenvolvem igualmente a temática dos efeitos que a ausência do namorado tem na namorada. Ou, mais exatamente, os efeitos de a namorada não poder ver o namorado. Enquanto, na cantiga analisada, o efeito é o da inutilização dos olhos para a alegria, apesar de se manterem operacionais, em *Cuidades vós, meu amigo, ca vos non quer'eu mui gran ben* (Ferreiro 2018-), o efeito de não ver é o desejo. E, na cantiga *Sabedes quant'á, 'migo, que m'eu vosco veer* (Ferreiro 2018-), em que a namorada agradece o reencontro com o namorado e, portanto, poder vê-lo; na última estrofe, recorda o tempo em que, sem o namorado, não encontrou alegria a não ser em chorar. Apenas, portanto, uma cantiga de amigo de Vasco Fernandes Praga de Sandim se afasta da temática dos efeitos que a ausência ou presença do amigo produzem nos olhos da namorada.

O caso de que tratarei em seguida é uma cantiga de D. Dinis, cuja edição é dificultada por haver diálogo, que não encontramos marcado nos cancioneiros. É, portanto, silêncio que inevitavelmente o editor tem de enfrentar, procurando fundamento para lá dos testemunhos.

Em —*Amigo, queredes-vos ir?* dialoga o par amoroso. A cantiga foi transmitida por B (575/576) e por V (179). Editaram-na criticamente H. Lang (2010: 271-272), J. J. Nunes (1973: 28-29), R. Cohen (2013: 611) e Ferreira

(2018-)⁵. Em recensão a H. Lang e J. J. Nunes, M. R. Lapa (1982: 156) oferece uma alternativa⁶.

Na verdade, a cantiga, além da distribuição das vozes, que constitui por vezes um desafio, apresenta, em ambos os testemunhos, uma lição problemática, que todos os editores (H. Lang, J. J. Nunes, R. Cohen, Ferreiro e M. R. Lapa) enfrentaram de forma diferente.

Não faz falta apresentar o autor desta cantiga, D. Dinis, nem mesmo como trovador. A complexidade criativa que marca as cantigas do rei de Portugal é reveladora tanto do conhecimento que o trovador tinha da arte de trovar quanto da capacidade de variação no âmbito da *inventio*, sendo importante mantermos presentes estes factos na análise individual dos seus textos, para um mais acertado raciocínio crítico.

A cantiga dialogada, a cuja edição pretendo aqui regressar, é um bom exemplo da capacidade criativa de D. Dinis. Não só pela situação de diálogo entre o par amoroso, ela própria pouco frequente, mas, sobretudo, pela capacidade de sugestão, através do diálogo, de uma situação que o público é estimulado a adivinhar. O engenho consiste em introduzir, no diálogo entre um casal que se despede, informação incompleta para o público. Sabendo este que o par amoroso se separa contra vontade e em sofrimento, alcança apenas que a separação ocorre por decisão dele e que o motiva a proteção da reputação dela. Na ponderação do sofrimento futuro, a voz masculina declara-se disponível para o sacrifício de oferecer o sofrimento atroz da separação, em troca da proteção da reputação dela. Mas nada é esclarecido quanto ao resto: nem qual é a ameaça nem que circunstâncias conduziram àquele momento.

O facto de os motivos de um tal diálogo (de explicação naturalmente desnecessária para as duas personagens) serem desconhecidos para o público acentua a impressão de se testemunhar clandestinamente um momento de intimidade. E este efeito, conseguido por D. Dinis nesta cantiga, não é de pequena monta, também por sublinhar o carácter performativo da lírica galego-portuguesa.

A principal diferença entre todas as edições encontra-se na distribuição do discurso direto entre os amantes em diálogo e na leitura crítica de uma lição, que, tal como se encontra nos manuscritos, não produz sentido. No v. 14, lê-se em B e V:

⁵ CMGP reproduz a edição de R. Cohen com mínimas diferenças de pontuação e diferentes normas de transcrição. Veja-se a propósito desta edição a nota 2.

⁶ Numa antologia crítica dedicada recentemente à poesia de D. Dinis, Rachele Fassanelli opta por reproduzir a edição de H. Lang (2021: 70), embora considere a lição do verso 14 insanável e se recuse por isso a traduzir o passo: «la lezione messa a testo da Lang, aderente ai testimoni, non fornisce un senso soddisfacente [...] Il passo [...] pare irre recuperabile, motivo per cui si è deciso in ultima istanza di ometterne la traduzione.» (2021: 130-131).

B: Mays Poys **euos** hũa uez ia

V: mays poys **euos** huã uezia

H. Lang manteve a lição dos manuscritos, mas não considerou a opção aceitável, anotando-a assim: «A lição de Vat., com que coincide CB., não pode estar correta já por causa da métrica, que pede mais uma sílaba. Mas também não satisfaz ao sentido.» (Lang 2010: 335). De facto, o verso não resulta gramatical nem produz sentido, menos ainda considerando-o isolado, uma vez que, de acordo com a edição de H. Lang (2010: 271-272), nele tem início um período a que se segue a fala de personagem diferente:

- I 1 Amigo, queredes vos ir? –
 – Si, mha senhor, ca nom poss'al
 fazer, ca seria meu mal
 e vosso; por end' a partir
 5 mi convem d'aqueste logar;
 mais que gram coita d'endurar
 me será, pois me sem vós vir!
- II Amigu', e de mim que será? –
 Bem, senhor bõa e de prez;
 10 e pois m'eu fôr d'aquesta vez,
 o vosso mui bem se passará;
 mais morte m'ê de m'alongar
 de vós e ir-m'alhur morar.
 Mais pois é vós ãa vez ja,
- III 15 Amigu', eu sem vós morrerei. –
 Nom o queirades esso, senhor;
 mais pois u vós fôrdes, nom fôr,
 o que morrerá, eu serei;
 mais quer'eu ant' o meu passar,
 20 ca assi do voss' aventurar,
 ca eu sem vós de morrer ei! –
- IV Queredes-mh, amigo, matar? –
 Nom, mha senhor, mais por guardar
 vós, mato mi que mho busquei.

J. J. Nunes (1973: 28-29) lê um pronome possessivo em «uos» —vosso— e considera-o alusivo ao destino: «afigura-se-me que os possessivos vosso e meu concordarão talvez com o substantivo oculto destino, considerado como propriedade da pessoa, por andar ligado a ela». O verso 14,

que, tal como o verso 15, é por J. J. Nunes atribuído à voz feminina, resulta assim:

– **Mais, pois é voss'ũa vez já,**
Amigu», eu sen vós morrerei.

O editor considera, portanto, no verso 14, uma economia extrema, isto é, considera possível transmitir com as palavras «pois é vosso» a ideia «pois é vosso destino partir». Nada permite concluir que tal fosse possível. Note-se, por outro lado, que um tal entendimento do texto atribuiria a esta voz feminina uma resignação que ela nunca mostra, nos outros versos onde intervém:

– Amigo, queredes-vos ir? (I)
– Amigu', e de min que será? (II)
– Queredes-mi, amigo, matar? (IV)

M. R. Lapa (1982: 156) faz uma emenda diferente:

mais, pois **eu for** ãa vez, já, (B: Mays Poys **euos** hũa uez ia / V: mays poys **euos** huã uezia)
amigo, sen vós, morrerei.

Diante da dificuldade em explicar a emenda do ponto de vista paleográfico, M. R. Lapa defende-a referindo uma suposta omissão de um «f» na cópia da cantiga 176 em V (vv. 5, 11 e 16). Na verdade, trata-se ali não de uma omissão, mas de uma troca (um «e» em vez de um «f»), provavelmente devida à dificuldade de leitura, no antecedente, de uma inicial maiúscula, eventualmente decorada. Acrescenta ainda que «o s em vez do r é frequente».

Mas desta solução levanta-se também a questão sobre o entendimento dos versos, uma vez que, tal como são apresentados por M. R. Lapa, parecem relacionados e atribuídos à voz feminina, deles resultando que partiria ela, o que é contrariado por toda a cantiga. É ele que parte, é ela que fica. Não o contrário.

R. Cohen (2003: 611) emenda o verso 14, adotando uma sugestão feita em nota por H. Lang, que se apoia em versos de Joam Baveca: «Talvez se deva ler: Mais pass' o vosso ãa vez já, i.é., “mas vosso sofrimento (cf. 2037 e 2045) passa mais uma vez”». Cf. V 836, 17-20: Vos nom catades a bem nem a mal Nem do que nos pois d'aquest'auerrá, Senom que pass' o uosso a vez ja. Mays en tal feyto muyt' a mester al» (Lang 2010: 335). A emenda pressupõe um erro plausível (embora extenso) de copista («pass' o voss» para «poys euos»), além de se apoiar em formulação semelhante, encontrada nos versos de Baveca.

De acordo com a interpretação subjacente a esta edição, diria a voz masculina, neste verso, que deveria proceder-se a favor da amada, ou seja, de acordo com os interesses dela e apesar do sofrimento que a opção causaria ao sujeito masculino; o que faz sentido. Julgo, no entanto, questionável, nesta solução, sobretudo tratando-se de um trovador exigente, como D. Dinis, a sequência de adversativas (1. «mais morte m' é de m' alongar / de vós e ir m' alhur morar, 2. mais pass' o voss' ãa vez ja»⁷), ambas dependentes da mesma oração subordinante («o vosso [mui] ben se passará»). Especialmente considerando que a oração introduzida pela segunda adversativa repete a mesma ideia já exposta na oração subordinante («o vosso [mui] ben se passará»; «mais pass' o voss' ãa vez ja»). Do ponto de vista da composição, seria uma solução pelo menos desajeitada.

A emenda proposta em Ferreiro (2018-) é ainda diferente: «poys euos», lição dos testemunhos, seria o resultado da corrupção de uma lição original «pois sen vós»; reconhecendo-se a insistência na fórmula «sen vós», que recorre (três vezes) na composição:

o vosso mui ben passará;
mais morte m' é de m' alongar
de vós e ir-m' alhur morar,
mais pois [s]e[n] vós ãa vez ja. (B: Mays Poys **euos** ha uez ia / V:
mays poys **euos** huã uezia)

De acordo com a interpretação explicada em Ferreiro (2018-), «pois» teria valor temporal, e a voz masculina apontaria, neste verso, para o afastamento definitivo dos amantes: mas depois será definitivamente sem vós. A explicação de um eventual erro de copista não seria difícil, considerando que a omissão de uma de duas letras iguais em sequência não é incomum. O mesmo se pode considerar para a omissão do sinal geral de abreviatura, que marcaria a nasal em «sen». Mas, além de se manter, nesta proposta, a mesma sequência de duas adversativas para a mesma oração subordinante, resulta talvez mais difícil de aceitar o sentido da segunda adversativa, na sua relação semântica com a oração principal (tu ficarás muito bem, [...] mas depois ficarei definitivamente sem ti).

Quanto à distribuição do diálogo, H. Lang optou por uma distribuição muito regular das vozes, segundo a qual, a voz masculina recomeça sempre no segundo verso de todas as estrofes, ficando o primeiro verso reservado para a voz feminina. Esta mesma opção foi seguida por todos os editores, exceto por J. J. Nunes.

⁷ Cito a edição de R. Cohen (2003: 611), a que apenas acrescentei os números a negrito.

Este editor propôs uma distribuição das vozes menos coincidente com a estrutura estrófica, considerando que uma das vozes se ouviria sempre na fronteira entre as estrofes, isto é, no último verso de uma estrofe e no primeiro da seguinte. Com exceção da primeira e segunda, onde a intervenção da voz feminina começa no penúltimo verso da primeira estrofe e termina no primeiro da segunda.

Embora o resultado na distribuição dos versos pelas vozes masculina e feminina seja diferente, não creio, no entanto, que J. J. Nunes tenha pensado de modo diferente de H. Lang, e dos editores que aceitaram o pensamento crítico do editor suíço. Na verdade, todos seguiram o princípio da regularidade na articulação do diálogo dos amantes. H. Lang, e os editores que o seguiram, repetiram o padrão de articulação que se observa na primeira estrofe: voz feminina no primeiro verso da estrofe, e voz masculina nos restantes versos. J. J. Nunes, considerando a necessidade de articulação sintática dos versos 14 (estrofe II) e 15 (estrofe III) para os atribuir à voz feminina, procurou encontrar o mesmo padrão de coincidência da voz feminina com as restantes fronteiras entre estrofes. A expectativa de regularidade orienta, portanto, em todos os casos, as opções dos editores. Pelo contrário, considero devermos ponderar a possibilidade de variação.

Parece-me impor-se a razão de J. J. Nunes ao atribuir o verso 14 e o verso 15 à voz feminina. Mas a razão do filólogo esgotou-se ali, naquela fronteira entre estrofes, onde D. Dinis criou uma espécie de encavalgamento tímbrico, que constituiu uma variação capaz de, surpreendendo o público, captar a atenção para uma ideia bastante simples, porém incomum.

No resto da cantiga, a distribuição das vozes é regular: as respostas do namorado, que ocupam a maior parte das estrofes, são precedidas das interrogações inconformadas da voz feminina no primeiro verso, questionando o namorado sobre a partida dele e os efeitos que esta partida provocará nela:

- Amigo, queredes-vos ir?
- Amigu', e de mim que será?
- Queredes-mh, amigo, matar?

Mas precisamente na fronteira entre a segunda e a terceira estrofes, D. Dinis faz entrar mais cedo a voz feminina, não para interrogar, mas para declarar. E que diz ela ao namorado? Algo semelhante ao que o Rei Artur diz aos cavaleiros da tábola redonda, quando estes partem em demanda do Santo Graal, deixando-o sozinho e desgostoso na corte de Camaalot.

De acordo com a tradução para galego-português de texto francês, que conhecemos por *Demanda do Santo Graal*, a partida dos cavaleiros é precedida de grandes festejos. Quando a demanda se decide, o rei Artur exprime

a ideia de que, após a presença dos seus cavaleiros na corte, após o convívio prolongado de que pôde beneficiar com os cavaleiros a que tem tanto afeto como se fossem irmãos ou filhos, a ausência deles ser-lhe-á redobradamente dolorosa. O passo de *A Demanda do Santo Graal*, onde a personagem de Artur exprime esta ideia é o que se segue: «E por esto me pesa, ca sempre lhes fiz honra de todo meu poder e quis lhes bem e quero[-os] como se fossem meus irmãos ou meus filhos, e por esto me é grave seu partimento. **E quando os eu soia a veer e aver sua companha e os nom vir, gram coita sofrerei e gram pesar**» (Piel 1988: 17-18).

Ideia semelhante creio exprimir o voz feminina na cantiga de D. Dinis. Assim:

– Mais pois **ei vós** ãa vez ja (B: Mays Poys **euos** hũa uez ia / V: mays poys **euos** huã uezia)

Amig' eu **sen vós** morrerei

A declaração, que põe em contraponto «ei vós» e «sen vós», chama a atenção para a própria circunstância do diálogo por meio da voz, já que este seria impossível na ausência. E exprime naturalmente a experiência redobradamente dolorosa do afastamento ou da perda, após a proximidade ou a intimidade, sublinhada pelo diálogo, encenado como o faz D. Dinis e que acima referi. Depois de ter experimentado a proximidade, a intimidade; a mulher neste diálogo declara-se, neste ponto formalmente variante da cantiga, incapaz de suportar o afastamento ou a ausência.

A emenda que proponho supõe apenas a perda de um «i» antes de um «u», e bem sabemos como os copistas podiam confundir-se com estas letras em sequência.

Continuará portanto, no século XXI, como demonstram os dois casos acima tratados, o regresso a lugares críticos, para o permanente esforço de recuperação do que a transmissão deturpou.

Pelo contrário, talvez o modelo de apresentação das edições se veja forçado a evoluir; tanto no suporte de papel quanto no suporte digital. Não será necessário descrever aqui em pormenor o modelo habitual de apresentação da edição crítica de cantigas profanas, que inclui, com variações ou omissões pontuais, além do aparato crítico, informação sobre a tradição manuscrita, as edições anteriores, paráfrase ou tradução, informação sobre a versificação, notas e um comentário de natureza crítica e literária. Todas estas partes podem ser mais ou menos completas e variar na ordem. Mas assumem tendencialmente uma de duas funções: a de identificar ou descrever (tradição manuscrita, edições anteriores) e, sobretudo, a de fundamentar o trabalho crítico do

editor. O aparato crítico evidencia as escolhas críticas relativamente aos testemunhos; a paráfrase ou tradução demonstra a interpretação que o editor faz do texto e em que apoia as escolhas feitas, especialmente a pontuação. Mesmo a informação sobre a versificação demonstra opções refletidas na fixação do texto, embora possa ir além ou ficar aquém disso. Acrescem as notas que explicam emendas, ou que, enquadrando factos linguísticos e ideias literárias eventualmente causadores de dúvida, são, na verdade, justificações para não emendar; e as notas das mais variadas naturezas que tendem igualmente a fundamentar o texto criticamente editado. Tudo ou quase tudo no modelo de apresentação da edição crítica é essencialmente defensivo: defendemos, especialmente nas notas, a nossa proposta de edição crítica. E isto é naturalmente o que devemos fazer.

Dois problemas residem, porém, neste certíssimo modelo. O mais importante encontra-se na dificuldade de reaproveitamento transversal da informação reunida principalmente em notas, organizadas por número do verso a que dizem respeito. Tanto no suporte de papel quanto no eletrónico, a informação reunida a propósito de uma cantiga não está preparada para se cruzar com informação semelhante, reunida para outra cantiga; menos ainda para cantigas de outros autores, noutros livros ou noutras plataformas digitais. Em resumo, o tratamento da edição crítica das cantigas galego-portuguesas é ainda vertical, o que gera desperdício de informação, esforços e conhecimento, não havendo grandes passos dados no sentido da horizontalidade e do cruzamento, que permitam a reciclagem da informação existente, com economia de esforços e capitalização de conhecimento. Um exemplo é o das ligações entre textos de autores da lírica galego-portuguesa ou mesmo entre textos da lírica galego-portuguesa e textos em prosa por aspetos linguísticos ou aspetos literários. Usamos afinidades linguísticas e literárias para fundamentar opções feitas na fixação do texto ou na interpretação. Se, em vez de apenas disposta verticalmente (relacionada com o número do verso), esta informação pudesse ter leitura horizontal, ser relacionada (por índice ou *tag*) com toda a informação semelhante de outras edições, poderíamos alcançar um retrato útil das ligações não só entre autores, mas também entre grupos sociais, talvez entre gerações, entre grupos culturais etc. O mesmo poderíamos dizer acerca dos passos que conjecturamos para os erros de copistas, no esforço de fundamentação de emendas. Se pudéssemos fazer uma leitura horizontal deste aspeto, alcançaríamos talvez já um retrato útil do comportamento dos copistas participantes na transmissão da lírica galego-portuguesa. Ao longo do século XXI sentiremos talvez necessidade de melhorar as condições de reaproveitamento da informação que reunimos.

Um segundo problema, que poderá vir a merecer a nossa atenção ao longo do século que corre já, é estar o modelo de apresentação das edições críticas das cantigas galego-portuguesas orientado para pares. Na ordem tendencialmente dada aos elementos dispostos em torno dos textos, no destaque relativo que lhes é conferido e até na seleção de informação que é feita, tudo está pensado para ser lido por outros editores. Mais exatamente: tudo está pensado e disposto para ser consultado por outros editores. O que, convenhamos, deixa demasiado espaço para que o leitor não especializado se entenda com edições sem fundamentos científicos. Ao longo do século XXI, talvez possamos fazer um esforço de revisão, incidente sobretudo na ordem e destaque conferidos aos diferentes aspetos do tratamento dispensado à edição crítica de cada texto, sem prescindirmos de nenhum do rigor que consideramos indispensável.

As respostas concretas a um e outro problema da apresentação de edição crítica poderão passar por velhos instrumentos, como a narrativa e o índice. No digital, as possibilidades multiplicam-se certamente: desde as constelações de hiperligações às que ainda não foram inventadas, e que o século no futuro trará, se nos pusermos a pensar nisso e a inteligência artificial não atrapalhar.

BIBLIOGRAFIA

- BLASCO, Pierre (1984): *Les Chanson de Pero Garcia Burgalés. Troubadour Galicien-Portugais du XIII^e Siècle*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian Centre Culturel Portugais.
- CINTRA, Luís Filipe Lindley (1984, 1954, 1961, 1990): *Crónica Geral de Espanha de 1344*, vols. II–IV. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- CMGP = LOPES, Graça Videira / FERREIRA, Manuel Pedro (2011-): *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/Nova, em <http://cantigas.fcsh.unl.pt>.
- COHEN, Rip (2003): *500 Cantigas d'Amigo*. Porto: Campo Das Letras.
- FASSANELLI, Rachele (2021): *Don Denis. Cantigas*. Roma: Carocci.
- FERREIRO, Manuel (dir.) (2018-): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. Universidade da Coruña, em <http://universocantigas.gal>.
- FEW = Von WARTBURG, Walther *et al.* (1922-2002): *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, em <https://lecteur-few.atilf.fr/index.php/page/view>.
- LANG, Henry R. (2010): *Cancioneiro d'El Rei Dom Denis e Estudos Dispersos* (ed. Lênia Márcia MONGELLI / Yara FRATESCHI VIEIRA). Niterói / RJ: UFF.

- LAPA, Manuel Rodrigues (1982): «O texto das cantigas d'amigo», em *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*. Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 141-195.
- LORENZO, Ramón (1977): *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*. Vol. II (Glosario), em Ernesto González SEOANE (coord.) / María ÁLVAREZ DE LA GRANJA / Ana Isabel BOULLÓN AGRELO (2006-2018), *Dicionario de dicionarios do galego medieval. Corpus lexicográfico medieval da lingua galega*. Santiago de Compostela: Instituto de Lingua Galega da Universidade de Santiago de Compostela, em <https://ilg.usc.gal/ddd/index.php>.
- MARZENARO, Simone (2012): *Pero Garcia Burgalês. Canzoniere. Poesie d'amore, d'amico e di scherno*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- METTMANN, Walter (1981): «Glosario», em *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa Maria*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- (1986, 1988, 1989): *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María*, 3 vols. Madrid: Castalia.
- MONACI, Ernesto (1875): *Il Canzoniere Portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle: Max Niemeyer.
- NUNES, José Joaquim (1973): *Cantigas D'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses. Edição Crítica Acompanhada de Introdução, Comentário, Variantes, e Glossário*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro.
- OLIVEIRA, António RESENDE DE (1994): *Depois do Espetáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.
- PARKER, Kelvin M. (1977): *Vocabulario clasificado de los folios gallegos de la Historia Troyana*, em Ernesto GONZÁLEZ SEOANE (coord.) / María ÁLVAREZ DE LA GRANJA / Ana Isabel BOULLÓN AGRELO (2006-2018), *Dicionario de dicionarios do galego medieval. Corpus lexicográfico medieval da lingua galega*. Santiago de Compostela: Instituto de Lingua Galega da Universidade de Santiago de Compostela, em <https://ilg.usc.gal/ddd/index.php>.
- PIEL, Joseph-Maria (1988). *A Demanda do Santo Graal* (ed. concluída por Irene Freire Nunes). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- VV. AA. (2001): *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss.