

LITERATURA MEDIEVAL

Volume I

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

IV CONGRESSO DA AHLM
COMISSÃO ORGANIZADORA

PRESIDENTE

AIRES A. NASCIMENTO
(Universidade de Lisboa)

VICE-PRESIDENTES

CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO
(Universidade de Lisboa)

TERESA AMADO
(Universidade de Lisboa)

VOGAIS

ANA MORAIS
(Universidade Nova de Lisboa)

ARNALDO ESPÍRITO SANTO
(Universidade de Lisboa)

LEONOR CURADO NEVES
(Universidade de Lisboa)

MARGARIDA MADUREIRA
(Universidade de Lisboa)

MÁRIO REIS
(Edições Cosmos)

SECRETARIADO

AURORA ALVES
ELSA SIMÕES
LUÍSA ANTUNES
MARIA DA CONCEIÇÃO SILVA
TERESA OLIVEIRA

CATARINA FONSECA
ISABEL FERREIRA
MADALENA TAVARES
PAULO MILITÃO
VÍTOR GOMES

© 1993, EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÁNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: EDIÇÕES COSMOS

2ª edição: Maio de 1993
Depósito Legal: 63838/93
ISBN: 972-8081-04-9

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1ª — 1200 Lisboa
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01
Fax: 347 82 55

Fragmentos de Sete *Cantigas d'Amor* de D. Dinis, Musicadas — uma Descoberta

Harvey L. Sharrer
University of California

1. As Circunstâncias da Descoberta

Com emoção recordo aquela tarde do dia dois de Julho de 1990, quando no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ainda no Palácio de São Bento, descobri os fragmentos de sete *cantigas d'amor* de D. Dinis, musicadas, na capa de um livro do Cartório Notarial de Lisboa (Nº 7-A, Caixa 1, Maço 1, Livro 3). Nesse mesmo dia, por sugestão do meu colega, o Prof. Arthur L. Askins, tinha iniciado a minha pesquisa orientada para o estudo dos pergaminhos que servem de capa de livros, já nos anos 40 localizados pelo P. Avelino de Jesus da Costa¹. Pretendia mais informação para a *Bibliografia de Textos Antigos Portugueses*², um catálogo de fontes primárias para o estudo da cultura e língua vernácula em Portugal e na Galiza durante a Idade Média, que estamos a compilar. Acabara de consultar um daqueles pergaminhos, um fragmento do século XV «Vida e Paixão dos Quarenta Cavalheiros» de Bernardo de Brihuega (Cart. Not. de Lisboa, Nº 7-A, Caixa 1. Maço 1, Livro 2)³. Depois de remover a cobertura solta de papel moderno do livro seguinte, da mesma caixa, deparei com uma capa de pergaminho bastante mutilado. Nos dois lados do mesmo era visível a presença de texto e de notação musical. Iniciada a leitura possível, concluí estar na presença de poesia de amor trovadoresca. Uma das poesias, a última do lado interior da capa, parecia-me familiar. Como tinha à mão um computador pessoal com todos os dados recolhidos até àquela altura da *Bibliografia de Textos Antigos Portugueses*, incluindo os *incipits* de todas as poesias dos cancioneiros galego-portugueses, rapidamente determinei que os textos eram *cantigas d'amor* de D. Dinis. Analisei a notação musical, cujas características se mostravam comuns às das *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X, de Castela, e à do chamado *Pergaminho Vindel* das *cantigas d'amigo* de Martin Codax. A letra gótica dos textos não musicados parecia-me do século XIV. Reflecti sobre o que acabara de averiguar. O significado do achado era mais que evidente: o pergaminho, apesar do seu mau estado de conservação, seria a mais antiga versão manuscrita conhecida de poesia de D. Dinis e o único exemplo conhecido de música de *cantigas d'amor*. Além disso, seria a primeira manifestação documentada de música profana portuguesa; Martin Codax, afinal, era galego. Comovido pela importância da descoberta, não podia conter as lágrimas.

Passei as horas seguintes atarefado em transcrever o texto e também a música. No dia seguinte, na Biblioteca Nacional, comparei a minha transcrição preliminar dos textos com as poesias correspondentes das edições em fac-símile do *Cancioneiro da Vaticana* (V)⁴ e do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (B)⁵. O confronto revelou que a ordem das sete cantigas do pergaminho era a mesma em V e B e que, em geral, a leitura de V se aproximava mais da versão dos textos conservados no pergaminho. Entretanto, comuniquei a notícia da descoberta por telefone ao meu colega Arthur Askins em Berkeley, na Califórnia, e no dia 5 de Julho anunciei a descoberta ao meu amigo Prof. José V. de Pina Martins, na Fundação Gulbenkian. Este, com o meu beneplácito, telefonou ao Director da Torre do Tombo, naquela altura, o Prof. Martim de Albuquerque que, poucas horas depois, me recebeu no seu gabinete, onde o informei pessoalmente da descoberta. Fomos à sala de leitura de onde o mesmo Director recolheu o livro e logo, através da Dr^a Maria Celina Gomes Parente do Patrocínio, a funcionária responsável pelo restauro de documentos do ANTT, mandou que do pergaminho

se tirassem fotografias a cores, primeiro ainda como capa de livro, e depois, como documento individual. Reiterou-me, ainda, o mesmo Director, o que já fora acordado pelo telefonema do Prof. Pina Martins, que, pela descoberta e identificação do conteúdo, me seria dada a primazia na publicação. A partir de então e para que pudesse continuar o meu estudo do documento, ficou a Dr^a Celina do Patrocínio com o encargo de me prestar o apoio necessário.

Entre esses dias de Julho e Agosto de 1990 e o meu regresso a Lisboa, em Março e Abril do corrente ano, houve uma série de peripécias romanescas que me escuso de referir neste momento⁶. É de maior interesse apresentar os resultados do estudo desenvolvido.

2. Descrição do Pergaminho⁷

a) A Capa e o Livro de Documentos Notariais

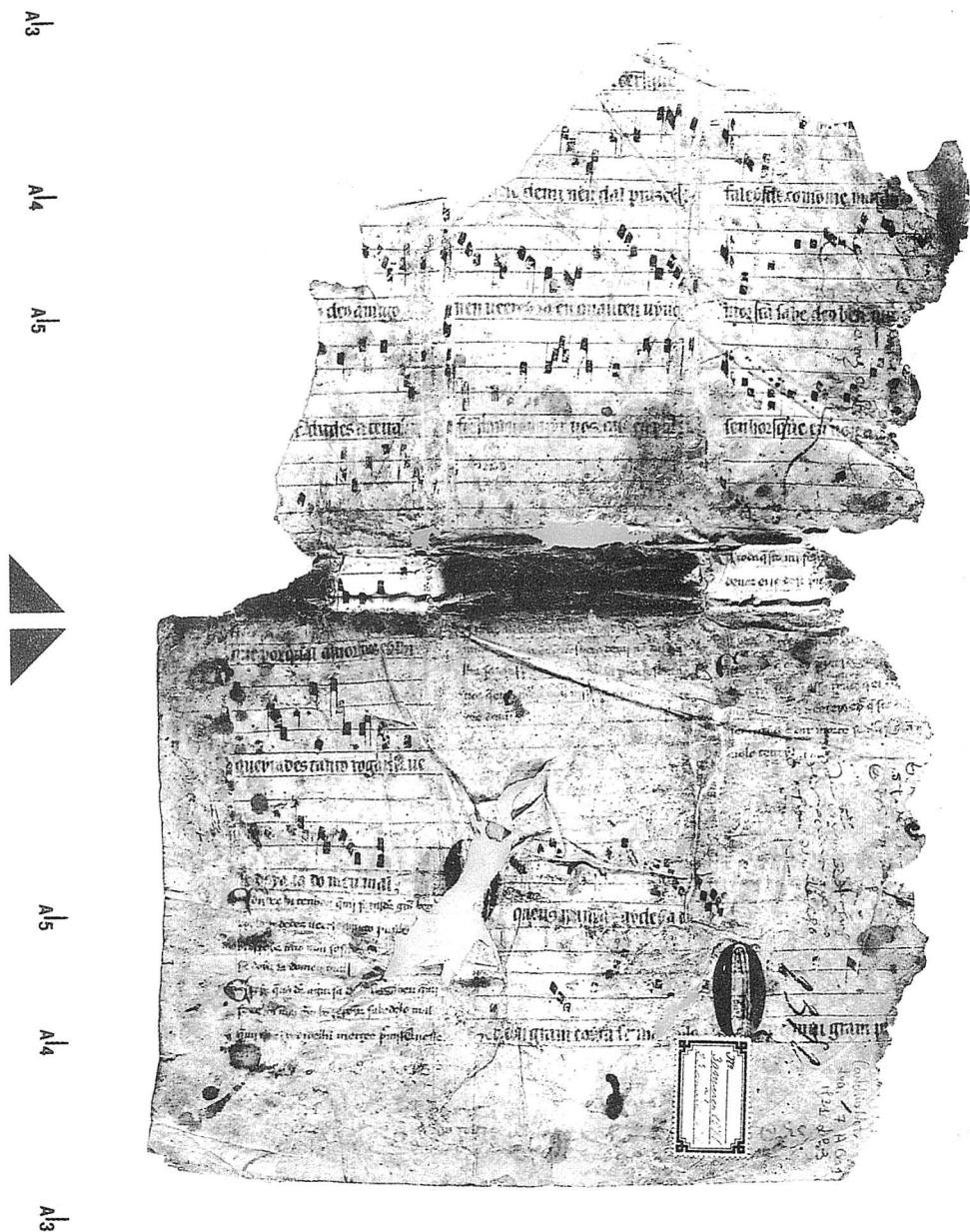
Como já referi, o pergaminho servia de capa a um livro de registo de documentos notariais (certidões, doações, procações, quitações, escrituras de venda, fiança, arrendamento, etc.), copiados por um tabelião de Lisboa, Inácio de Faria, entre 30 de Março e 23 de Maio de 1571. Do mesmo tabelião são os apontamentos desconexos, escritos sobre os espaços em branco do pergaminho, indício, talvez, de que, entre as datas referidas, o pergaminho já servisse de cobertura do livro de notas notariais. Exarado no verso do último fólio e com data de 13 de Março de 1571 pode ler-se o assento de Luis Lourenço, síndico da cidade de Lisboa⁸.

O livro compõe-se de seis cadernos de papel, num total de 138 folhas (o número referido pelo síndico), mais duas de tabuada (em letra do mesmo tabelião), de papel diferente, inseridas antes do primeiro caderno. O pergaminho estava ligado aos seis cadernos pelos fios que, saindo dos mesmos o perfuravam para rematar, depois de passarem por seis furos nos lados extremos de dois pedaços de couro rectangulares, colocados sobre o centro do lado recto. O livro fechava pela união de dois cordões, dos quais, no momento da descoberta, apenas restava um. Este num dos extremos tinha um nó, no outro estava ligado a um pedaço de couro. Perfurava o pergaminho na zona inferior e com a extremidade em couro do lado verso do pergaminho mostrava indícios de ter funcionado como atilho. Quando a capa foi removida, a separação deixou aparecer mais texto e notação musical, então mais evidentes pela brancura do pergaminho e por tais zonas não terem ficado expostas à luz e terem estado protegidas de outros elementos nocivos que através de séculos tanto dano haviam causado. O papel que serve de suporte aos documentos registados no livro está em muito mau estado de conservação, aparentemente danificado por água e humidade; e falar do papel é falar do pergaminho.

O pergaminho, porém, está mais danificado. Além dos estragos provocados pela humidade, dos apontamentos do tabelião do século XVI, dos furos de encadernação, sofreu o corte radical das margens, tem vários rasgões e buracos (um destes bastante grande na zona central inferior) e diversas manchas, incluindo uma grande e muito escura na parte central do lado recto que formava a lombada do livro, ofuscando severamente a leitura de quatro linhas do texto. Não está a Torre do Tombo inocente no desprezo para com o pergaminho e na ignorância do seu conteúdo. Por decreto de lei de 12 de Outubro de 1912 o Cartório Notarial de Lisboa passou do Tribunal da Relação de Lisboa para o ANTT⁹; e sabemos que o nosso livro de notas foi registado no ANTT a 16 de Janeiro de 1913. Em qualquer altura um funcionário colocou na parte exterior da capa uma etiqueta adesiva com as datas dos documentos notariais, a qual cobre parcialmente uma das palavras do texto; e, no interior da capa, em cheio sobre a notação musical, com tinta azul, alguém escreveu a cota do livro.

b) Características Codicológicas e Materiais do Pergaminho

O pergaminho, com uma espessura razoável, é de pele de carneiro. No seu estado mutilado mede, nos pontos extremos, 405mm de altura e 271mm de largura. A caixa de texto, de 255mm de largura, foi regrada com ponta seca no lado recto, e posteriormente preenchida com tinta preta, nos dois lados, evidenciando-se as pautas para a notação musical e as linhas para o texto da primeira estrofe de cada poesia. O texto e a música aparecem em três colunas,



Rosto do pergaminho com cantigas musicadas de D. Diniz designado «Capa do Cartório Notarial de Lisboa, n.º 7 A, caixa 1, maço 1, livro 3 (Casa Forte)», do Arquivo Nacional da Torre do Tombo.



Verso do pergaminho com cantigas musicadas de D. Diniz designado «Capa do Cartório Notarial de Lisboa, n.º 7 A, caixa 1, maço 1, livro 3 (Casa Forte)», do Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

separadas por um par de linhas verticais. As colunas têm uma medida desigual na largura: a primeira mede 67mm e as outras duas 78mm. Depois de estudarmos a matéria que falta em resultado das mutilações no alto do pergaminho, chegamos à conclusão que, no estado original, o traçado teria 58 ou 59 linhas horizontais, mais ou menos equidistantes. Podemos, assim, calcular um tamanho original de suporte com margens mais amplas do que as actuais, de aproximadamente 520mm de altura e 285mm de largura. Comparemos este tamanho tão grande com as proporções dos manuscritos das *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X de Castela, uma tradição manuscrita régia que poderia ter servido de modelo para o *scriptorium* do seu neto: Ms T.I.1 da Biblioteca de El Escorial (*T*), 486 x 332; Ms. b. I.2 da Biblioteca de El Escorial (*E*), 404 x 274; Ms. Banco Rari 20 da Biblioteca Nazionale de Florença (*F*), 450 x 310; Ms. da Biblioteca Nacional de Madrid, 10069 (*To*), 305 x 217¹⁰; ou as medidas de outro manuscrito contemporâneo, o *Cancioneiro da Ajuda* (*A*), com espaços em branco reservados para notação musical, de 443 x 334mm¹¹. As dimensões do *Pergaminho Vindel*, por outro lado, andam à volta de 340mm de altura e 450mm de largura, e pode ser considerado um fólio duplo¹². É evidente, portanto, que o pergaminho da Torre do Tombo, sobretudo pela sua altura, era de um tamanho comparável aos mais avantajados manuscritos régios peninsulares da época¹³.

O pergaminho exhibe, porém, aspectos codicológicos e paleográficos fora do comum, e até excepcionais, entre os manuscritos musicados peninsulares e galo-românicos da época¹⁴.

Os manuscritos musicados medievais em três colunas são uma raridade. Salvo alguns exemplos de música polifónica, motetes onde a parte do tenor aparece na terceira coluna, entre manuscritos com música monódica dos séculos XIII e XIV só conhecemos um, da primeira metade do século XIV, em que a maior parte das folhas musicadas contém três colunas: o Ms. fr. 146 da Bibliothèque Nationale de Paris, uma versão revista do *Roman de Fauvel* com uma antologia interpolada de obras polifónicas e monódicas francesas¹⁵. Entre os manuscritos musicados peninsulares, no Ms. *E* das *Cantigas de Santa Maria* há um antecedente de três colunas, em duas páginas seguidas (fols. 197v e 198r)¹⁶, com duas colunas em todas as outras folhas; e no Ms. *F*, sem música mas regrado para notação musical, além de algumas 18 páginas onde há texto em três colunas, encontramos duas páginas com linhas destinadas a receber música em três colunas (fols. 66v e 109v)¹⁷. O *Pergaminho Vindel* das sete cantigas de Martin Codax tem quatro colunas, mas, como insiste Manuel Pedro Ferreira¹⁸, trata-se de uma folha volante (não um rolo ou rótulo) que foi dobrada ao meio, com duas colunas em cada lado.

Também é característica dos manuscritos musicados da época que haja menos espaço entre as pautas regradas do que entre as linhas de texto, quer dizer, uma diferença de medida entre as linhas ocupadas por texto e as linhas com notação. No pergaminho da Torre do Tombo, tal não acontece. O espaço entre as linhas horizontais é de medida mais ou menos uniforme, seja para o texto, seja para a música.

Na maioria dos manuscritos que estamos a comparar, as pautas são pentagramas, se bem que em *F*¹⁹ haja algumas irregularidades esporádicas (por exemplo, uma pauta de seis linhas ao lado da capital iluminada na col. 1 do fólio 109v, e sete linhas ao alto da col. 2 do mesmo fólio). No pergaminho da Torre do Tombo, por outro lado, há uma norma consistente: no começo das cantigas conservadas, onde há (ou havia) uma letra capital decorada com filigrana, a primeira pauta é um tetragrama e as outras a seguir, sem inicial, pentagramas.

Em geral, nos manuscritos musicados, a primeira estrofe tem notação musical e o texto das estrofes seguintes não. Também este é o formato do pergaminho da Torre do Tombo, todavia com três diferenças notáveis: uma mudança de estilo caligráfico ao passar para as estrofes sem notação musical; o texto de todas as estrofes escrito continuamente, como se fosse prosa; e no fim da última estrofe ou *fiinda*, um espaço importante, de medida variável, antes do começo da próxima cantiga. Nenhuma das três cantigas com *fiindas* (nº 2, 4 e 6) inclui notação individual para a *fiinda*; mas no *Cancioneiro da Ajuda*, como observa Maria

Ana Ramos²⁰, depois de algumas *fiindas*, há um espaço em branco para notação. Nas cantigas de refrão, o escriba, ou escribas, do pergaminho da Torre do Tombo distingue o refrão com uma letra maiúscula; e nas cantigas com *fiindas* introduz a *fiinda* exactamente como as estrofes, com uma letra inicial pintada no começo da linha, salvo na Cantiga nº 2, em que a *fiinda* é de um só verso, rimado com o refrão. A separação dos versos é indicada geralmente por uma barra vermelha, encurvada na parte superior ou, às vezes, completamente recta, sobreposta, evidentemente, ao texto. Nos códices afonsinos musicados, no *Pergaminho Vindel* e no *Cancioneiro da Ajuda*, só na primeira estrofe encontramos o texto apresentado assim, duma maneira contínua, com pontos para marcar a separação dos versos.

Outros elementos acrescentados, aparentemente numa etapa posterior da produção do nosso texto, são as letras capitais e iniciais, alternadas tipicamente em azul e vermelho, e a filigrana modesta que ornamenta as capitais das primeiras estrofes. Ao lado das letras iniciais das estrofes podem ver-se as respectivas letras de espera grafadas a vermelho. O estudo da notação musical, em si, está a cargo do meu colaborador Dr. Manuel Pedro Ferreira.

c) Aspectos Paleográficos do Pergaminho

O fragmento mostra dois estilos caligráficos diferentes. O primeiro, uma letra gótica francesa minúscula usada para o texto de cada primeira estrofe acompanha de notação musical, é uma letra comum aos textos literários da zona ocidental da Península que já é utilizada no século XIII e continuará a sê-lo no século seguinte. Por ser um estilo constante e duradouro, é difícil datá-lo com precisão. O segundo estilo, usado nas estrofes não acompanhadas de notação musical, também é letra gótica minúscula, mas trata-se de outro estilo caligráfico comum aos documentos régios da época de D. Dinis: cf., por exemplo, a letra de uma doação de D. Dinis à ordem de Avis, datada de 22 de Novembro de 1299²¹. O Dr. António Joaquim Ribeiro Guerra dataria esta segunda letra do pergaminho entre a última década do século XIII e o início do século XIV, por certo, durante o reinado de D. Dinis (1279-1325)²².

Uma característica da primeira letra gótica é a falta geral de abreviaturas. A única que se conserva no fragmento diz respeito ao sinal de origem taquigráfica, 9, em fim de palavra para *-us* ou *-os*. Nas estrofes do segundo estilo, por outro lado, abundam as abreviaturas, de acordo com os hábitos da chancelaria régia: o traço horizontal sobreposto (como sinal de nasalização ou de letras suprimidas), as vulgares abreviaturas ligadas às letras *p*, *s*, *q*, etc.. Nos manuscritos afonsinos, musicados, e no *Pergaminho Vindel* o escriba tem o costume de pôr uma plica, ou sinal em forma de acento agudo, sobre certas letras. O nosso pergaminho não mostra este sinal, mas ocasionalmente, pode nele ser observado um ponto entre palavras, empregado, talvez, em alguns casos, como sinal de hiato.

Não é claro que cada estilo gótico represente uma mão diferente. O mesmo escriba poderia ter praticado um alto estilo caligráfico e também outro mais comum de chancelaria.

Mas há evidência de uma segunda mão no lado verso, coluna 2, na última estrofe da Cantiga nº 5. Nesta zona do texto há uma rasura de várias linhas, sobre a qual outra mão reescreveu o texto, empregando um estilo semelhante ao da chancelaria.

d) Conclusões dedutivas e especulativas

O pergaminho representa um fólio de um códice produzido provavelmente no *scriptorium* de D. Dinis. Infelizmente não conserva qualquer indicação do número do fólio, assinatura, rubrica ou atribuição de autor. Se tentamos reconstituir o que falta no alto da primeira coluna, lado recto, devemos concluir, na base do plano geral do fragmento, que haveria várias linhas de texto de uma cantiga iniciada no fólio anterior, seguida de um espaço em branco. E a última cantiga incompleta da terceira coluna, lado verso, teria continuação no fólio seguinte. Portanto, não se trata de um rolo, nem de uma folha volante, como o *Pergaminho Vindel*.

Apesar de ter sido uma folha de um livro de proporções impressionantes preparado, segundo cremos, num *scriptorium* régio, o pergaminho mostra certa pobreza de execução e,

aparentemente, uma falta de coordenação entre os membros da equipa, sobretudo em comparação com a riqueza dos códices musicados das *Cantigas de Santa Maria*. Por um lado, há no pergaminho uma série de descuidos, como a mencionada rasura que deu origem à intrusão da segunda mão, o traço que deixa uma coluna mais estreita do que as outras, os espaços em branco de comprimento irregular entre cantigas, vários erros de transcrição no texto por parte do escriba, a reflexão tardia de separar os versos com uma barra vermelha, a omissão esporádica desta barra, neumas e letras escritas fora da margem da coluna, etc. Também, a decoração das letras iniciais é bastante modesta. Em vista de tudo isto, perguntamo-nos se o livro indicado pelo pergaminho não seria, talvez, uma cópia secundária. Por falta de outras provas, apenas podemos especular.

Também, temos de especular sobre o conteúdo e extensão daquele livro. Há várias possibilidades. Gostaríamos de pensar que fosse o cancionero individual de D. Dinis, talvez o perdido *Livro das trovas de D. Denis*, registado mais de um século depois da morte deste rei no inventário da biblioteca de D. Duarte²³. Mas continha aquele *Livro das trovas* só a obra de D. Dinis, ou também incluiria a de outros poetas? Se no fragmento da Torre do Tombo encontramos umas sete cantigas de D. Dinis, e se toda a obra atribuída a este poeta, segundo os cancioneros posteriores, constava de 137 ou 138 poemas, quantas folhas teria este cancionero individual? Se todas as cantigas fossem apresentadas no formato do nosso pergaminho, de três colunas com aproximadamente 58 linhas por coluna, e com espaços em branco entre cantigas, o livro constaria de só umas vinte folhas, mais algumas outras se o plano geral fosse de duas colunas. Não podemos afastar a ideia de um livro de escassas folhas; mesmo assim, se o códice com o nosso pergaminho fosse um cancionero individual, como se justificaria a compressão das cantigas de D. Dinis em três colunas? O conceito atraente de *Liederbücher*, ou cancioneros individuais, derivado da hipótese de Gustav Gröber para a lírica provençal²⁴, é usado na reconstrução que Giuseppe Tavani elabora para a história da lírica galego-portuguesa²⁵; mas por falta de manuscritos, ignoramos se havia uma norma peninsular ou galo-românica com respeito às proporções do livro colectivo individual. Entre os trovadores provençais, temos a afirmação de Giraut Riquier, poeta narborenses que passou dez ou doze anos na corte de Afonso X²⁶, que diz ter deixado um livro de poesias, mas o manuscrito não sobreviveu²⁷. Também desapareceu o *Livro de trovas de D. Dinis* que se encontrava na biblioteca de D. Duarte e outro cancionero aparentemente individual, registado no inventário da mesma biblioteca, um *Livro de trovas de D. Afonso* (para Tavani a obra trovadoresca profana de Afonso X)²⁸.

Como já dissemos, as grandes proporções do pergaminho da Torre do Tombo podem favorecer menos a ideia de um códice de folhas grandes de só uma vintena de folhas do que a de um livro grosso de muitas folhas. Por isso, perguntamo-nos se o pergaminho não seria de uma antologia colectiva, ou genérica, ou geral, comparável ao *Cancioneiro da Ajuda (A)*, que contem 88 folhas, ou ao arquétipo dos cancioneros colectivos gerais *V* e *B* do século XVI, estes de 228 e 355 folhas, respectivamente. *A*, copiado possivelmente na corte do avô de D. Dinis, Afonso X²⁹, é uma antologia de *cantigas d'amor*, mas não inclui nenhuma poesia dionisiana. Podemos imaginar, no entanto, outra cópia ou colecção posterior em que se incorporassem todas as *cantigas d'amor* de D. Dinis. Mas também podemos conjecturar um cancionero geral, compilado já durante o reinado de D. Dinis, um livro que incluiria também as *cantigas d'amigo* e *cantigas d'escarnho e maldizer* de D. Dinis, um antecedente intermediário, talvez, do arquétipo de *V* e *B*, ou do *Livro de cantigas* que D. Pedro, Conde de Barcelos, filho bastardo de D. Dinis, legou no seu testamento datado de 30 de Março de 1350³⁰, colecção desaparecida que, segundo a crítica moderna, na base dos nomes de poetas incluídos em *V* e *B* e na *Tavola Colocciana*, lista de autores preparada por Angelo Colocci, teria incorporado poesias da época pós-dionisiana³¹.

Como verificámos no nosso primeiro confronto entre o pergaminho e as edições fac-similadas de *V* e *B*, a ordem das sete cantigas é a mesma nos três textos. Além do mais, como

veremos, há uma variedade de motivos textuais importantes para crermos que o arquétipo de *V* e *B*, pelo menos para as sete cantigas em discussão, andava muito perto da leitura que encontramos no pergaminho da Torre do Tombo.

Sem mais preâmbulos, eis a nossa leitura do pergaminho:

3. Transcrição do Fragmento

Critérios. Em vista das limitações da publicação electrónica de caracteres especiais, apresentamos uma transcrição semipaleográfica, segundo as normas para a leitura electrónica de textos medievais de The Hispanic Seminary of Medieval Studies (Madison, Wisconsin). Veja-se David Mackenzie, *A Manual of Manuscript Transcription for the Dictionary of the Old Spanish Language*, 4ª edição, por Victoria A. Burrus (Madison: HSMS, 1986). Para nos acercarmos mais de uma leitura paleográfica, modificámos ligeiramente estas normas: reproduzimos a cedilha com a letra *c* e mantemos o traço sobreposto às vogais e consoantes *g*, *q*, *m* e *s* quando aparecem assim no manuscrito, mas não levamos em consideração o ponto sobre o ípsilon, nem fazemos distinção entre alógrafos (por exemplo, o *i* e o *s* longos e curtos); contudo respeitamos a prática do escriba quanto a letras maiúsculas, pontuação e divisão de palavras, empregando o hífen apenas para palavras que continuem na linha seguinte. As abreviaturas e outras supressões de grafias que desenvolvemos aparecem entre parêntesis oblíquos; entre parêntesis rectos indicamos com três pontos lacunas resultantes da mutilação do suporte, com pontos de interrogação a matéria ilegível devido a manchas ou a tinta extremamente apagada e com asterisco a matéria ou grafias parcialmente reconhecíveis e cuja leitura pode ser reconstituída com o apoio dos cancioneiros posteriores. Colocamos um acento grave depois de grafias sobrescritas e o sinal de entrelinha entre parêntesis rectos antes de uma inserção feita pelo escriba, e nas variantes que apresentamos dos cancioneiros *V* e *B*, o mesmo sinal entre parêntesis curvos representa uma forma riscada pelo escriba. A barra vertical serve para separar os versos, e corresponde a vários sinais semelhantes no manuscrito, no qual normalmente não se deixa espaço (se falta o sinal de divisão no fragmento, restituímos-lo com uma barra entre parêntesis rectos). Referimos o lado e a coluna do fôlio entre parêntesis rectos. Entre chavetas as abreviaturas *IN*, por letra inicial, e *MUS*, por notação musical, precedem estas características e vão acompanhadas do número de linhas de altura ou o número de linhas da pauta, respectivamente, e se são casos hipotéticos levam um asterisco. Para facilitar a consulta da transcrição, numeramos as sete cantigas contidas no fragmento e deixamos um espaço entre as estrofes. Duas fotografias em preto e branco do pergaminho no seu estado actual acompanham o nosso estudo.

Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo,
 Capa do Cart. Not. de Lisboa, N.º 7-A, Caixa 1, Maço 1,
 Livro 3 (Casa Forte), *Fragmento de poesias de D. Dinis, musicadas*

[recto, col. 1]

[...] [!]

[...] [!]

[Cantiga 1]

{MUS4.}

*{IN5.} [...] <*os> de<us> amigo

{MUS5.}

[...] [...] r | dirdes a terra

{MUS5.}

[...] senhor | rogo u<os> ora

{MUS5.}
que por qual amor | uos eylhi
{MUS5.}
queyrades tanto rogar | Que
{MUS5.}
se doya.ia do meu mal |

{IN1.}E dirdes hi tenheu q̃mi fara | dš grā ben
poyla podedes ueer | e amigo punha[...] [...]
diz<e>r̃ | poys tãto mal soffro grā [*sazō] [...] [] [...]
sse doya ia domeu mal |

{IN1.}E poys q̃u<os> dš aguisa di[*r] [*h]i | tenheu q̃mi
fez el hi mui ġm bẽ | epoys sabedelo mal
q̃mi uen | pedidelhi merçee p<e>r̃ mi | Quesse. |

[recto, col. 2]

[Cantiga 2]

[{MUS*4.}]
[*{IN5.}] [...] []
{MUS5.}
[...] [...] [*e]cer | que
{MUS5.}
[...] ueio de mi nen dal prazer |
{MUS5.}
nen ueerey ia en quanteu uyuo
{MUS5.}
for | hu non uyr uos.que eu por
{MUS5.}
meu mal u[...] []

{IN1.}E q[??] [??] [] [??] [??]-
manhe o meu mal | q̃ nō ueio p<ra>zer de m̃ nẽ
dal | nẽ u[??] ia [??] ben [] [??] []

{IN1.}E poys meu feyto senhor assy e | q̃iria.ia [??]
mha morte poys q̃nō | ueio demi nẽ dal nu-
lha sazõ | p<ra>zer nẽ ueerey ia p<er>bõa fe | hu nō
uos q̃eu p<e>r̃ meu mal ui | poys nō auedes mer-
çee dem̃ |

[Cantiga 3]

{MUS4.}
{IN5.}[*O] queu<os> nunca [*c]uydeya di-
{MUS5.}
zer | con gram coyta senh[*o][...] u[*olo]
[recto, col. 3]
[*{MUS5.}]
[...] [] [...]
[*{MUS5.}]
[...] [] [...]

{MUS5.}
faley l de como me mataua [...] [...]-
{MUS5.}
mor l ca sabe de<us> ben.que d[...]
{MUS5.}
senhor l que eu non auy[...] [...]
{MUS5.}
chamey l

{IN1.}E todaq̄sto mi fez fa[*z][...] [l] [...]
deuos ei l e desi p<e>r`u[*os] [...] [l] [...]
morria de q̄ ei l bẽ [...] [...]-
uor l e de soy mays fre[...] [...] [l]
[??] me matardes bẽ uolo bus[...] [l]

{IN1.}E creedes q̄ auey p<ra>zer l deme m[...] [...]
eu certo sey l q̄ esso pouco q̄ei de [...] [l] [...]
hũ p<ra>zer nũca uerrey l ep<o>r` q̄ soo de[*s][...] [...] [l]
semi q<u>i` s<er>des dar morte senh<o>r` l p<e>r` g̃m[...]
uolo terrey. l

[Cantiga 4]

{MUS4.}
{IN5.}Que mui gram pr[...] [...]
[verso, col. 1]
[*{MUS5.}]
[...] [l] [...]
[*{MUS5.}]
[...] [l] [...]
{MUS5.}
may[*s] [*d]ireyu<os> qual l tenheu por
{MUS5.}
[...] [*m]arauilha senhor l Demi
{MUS5.}
[...] [*o]s mal hu de<us> non l pos
{MUS5.}
[...] [...] [*u]ndo so[*n] l
[*{IN1.}] [...] cuydeu l en uos enõ
[...] [l] [...] [*u]los todaq̄l tẽpeu ei de
[...] [l] [...] [...]ha p<er> tenheu l De mĩ [l]
[*{IN1.}] [...] [...]er mi p<er> e l q̄ndenuos
[...] [...] [*y]dar l en q̄to mal mi faze-
[...] [...] [l] [...]ays g̃m m̃auilha tenheu q̄ e l
[...] [...]e uos mal l
[*{IN1.}] [...] semelha mui sen razõ l dauer eu
[...] [...]uu d̃s nõ pos non l

[Cantiga 5]

{MUS4.}
[*{IN5.}] [...]hor fremosa non posseu
{MUS5.}

[...] [l] [...] est aquelen queu<os>

[verso, col. 2]

[{*MUS5.}]

[...] [l] [...]

[{*MUS5.}]

muyto [*u][...] [...] [l] [...] [...]-

{MUS5.}

guntar | opor que e.ca non [*p][...]-

{MUS5.}

ssentender | se de<us> me leixe de

{MUS5.}

uos ben achar | en que uoleu po-

{MUS5.}

desse [*m][...] [l]

{IN1.} Se he senõ p<e>r` q̃u<os> sey [^amar l] mui mays q̃ os me<us>

olh<os>` nẽ ca mĩ | e assy foy senpr`<e> des q̃ uos

ui | pero sabe dẽ q̃ ey grã pesar | deuos

amar mais nõ possal fazer | epo<r>`en uos

a q̃ dẽ nõ fez par | nõ me deued<e>s y culpa põer |

{IN1.} Ca sabe dẽ q̃ semẽdeu q<u>i`tar | pod<e>r`a des

quãta q̃u<os> s<er>ui | muy degr<a>do ofez<e>r`a lo guy |

mais nõca pudi coraçõ forçar | q̃

uos gr`am ben nõ ouuassa q̃rer [l] eporẽ

nõ deueu alaz<e>r`ar | senõ nẽ deuo porẽ-

damorrer |

[Cantiga 6]

{MUS4.}

{IN5.} Non sey comome salua mh[...]

{MUS5.}

sen[...]| seme de<us> ant<os> se<us> olh<os>`

[verso, col. 3]

[{*MUS5.}]

[...] [l] [...]

[{*MUS5.}]

[...] [l] [...]

[{*MUS5.}]

iu[*l]g[...][...] [l] [...]

{MUS5.}

tamanho ten[...][...] [...]-

{MUS5.}

ci | sen seu manda[...][...]

{MUS5.}

[...][*y]r. |

{IN1.} E ssey eu mui bẽ no m[...][...] [l] [...]

senh<o>r` f<re>mosa fara | depoy q̃ an[*t][...][...]

iulgarma | por seu [*traedor] cõ mui q̃m

razõ | Poys tamanho tẽpa q̃ guareçi. |

{IN1.}E poys tamanho foy o erro meu | ãlhi
fiz torto tã descomunal | semha sa ãm
mesura nõ ual | iulgarma poren por
traedor seu | Poys tamanho tẽpa ã. |

{IN1.}Seo juyzo passar assy | ay eu catiue ã
sera demã. |

[Cantiga 7]

{MUS4.}

{IN5.}[*Q]uix ben amig<os> equer e

{MUS5.}

querrey | hunha molher que

4. Relações entre o Pergaminho e V e B

Uma análise completa da relação entre a leitura dos textos do pergaminho (representado aqui pela sigla S³²) e as poesias correspondentes em V e B, junto com comentário sobre as leituras do *Cancioneiro dum Grande d'Hespanha*³³ e das edições modernas³⁴, terá de aguardar a edição «crítica» do pergaminho que estamos a preparar em colaboração com o Dr. Manuel Pedro Ferreira. Neste momento apresentamos apenas um esboço preliminar de variantes junto com algumas notas sobre as diferenças e características importantes em comum. Para a nossa leitura de V e B, contamos com as edições fac-similadas, reconhecendo, contudo, que a qualidade das reproduções fotográficas pode levar a enganos. Na lista de variantes de cada estrofe, referimo-nos, arbitrariamente, ao cômputo das linhas de texto que sobrevivem em S.

Com respeito a características gerais, a disposição dos textos nas cópias do século XVI, sem notação musical, é diferente: ambos V (fols. 12r-13r) e B (fols. 115v-116v) têm só duas colunas, e cada verso ocupa uma linha; em B todos os versos começam com uma letra maiúscula.

a) *Cantiga 1*; V, 12r, col. 2; B, 115v, col. 1

Estrofe 1. Linha 5: S queyrades, V queirades, B queyrades. Linhas 5-6: S Que | se, V que se, B Quesse.

Estrofe 2. Linha 1: S dõ grã ben, V des gran ben, B Dõ grã bẽ. Linha 2: S poyla, V poyla, B poy la. Linha 3: S tãto, V tanto, B tanto; S grã, V grã, B gra; S [*sazõ], V sazõ, B sazõ. Linha 4: S [...] sse, V que sse, B Quesse; S doya, V doia, B doya.

Estrofe 3. Linha 1: S dõ aguisa di[*r] [*h]i |, V des a guisa dir hi, B d* ajuisar dir hi. Linha 2: S ãm, V ãm, B grã; S epoys, V epoys, B E poys. Linha 3: S Quesse, V (^Quesse) Que sse, B Quesse.

Nesta *cantiga de refram*, as variantes não parecem favorecer mais proximidade de um cancionero sobre o outro em relação ao pergaminho. Não obstante, umas variantes citadas em V e B podem ser importantes com respeito ao formato do arquétipo e à conformidade deste códice com o nosso pergaminho, pelo menos para as canções de D. Dinis. O escriba de V, ao riscar «Quesse», as primeiras palavras do refrão, no fim do penúltimo verso da terceira estrofe, para logo tornar a escrever «Que sse» na linha seguinte, parece revelar que tinha à mão um original com os versos escritos em linha contínua, como é o caso em S. Que o arquétipo, provavelmente, apresentara o texto desta mesma maneira, os versos separados unicamente por um ponto ou linha vertical, foi observado já por Ernesto Monaci em 1875, na sua edição de V³⁵. Outro indicador de que o arquétipo andasse muito perto de S, é que o escriba de B, como o de S, repete o refrão empregando apenas as duas primeiras palavras, ao passo que o escriba de V decide repetir todo o refrão³⁶. O escriba de B, não obstante, escreve o pronome «se» no começo do refrão nas três estrofes com um s duplo; o escriba de V parece

seguir um modelo mais perto de *S*, em que encontramos também um *s* só no refrão da primeira estrofe e dois na repetição do refrão da última estrofe.

b) *Cantiga 2*; V, 12r, col. 2-13v, col. 1; B, 115v, cols.1-2

Estrofe 1. Linha 2: *S* ueio, *V* ueio, *B* veio; *S* nen, *V* nen, *B* nē. Linha 3: *S* nen, *V* nē, *B* Nē; *S* en, *V* en, *B* ě; *S* quanteu, *V* quāteu, *B* quāteu. Linha 4: *S* non uyr, *V* non uyr, *B* nō uir; *S* que, *V* que, *B* ĩ.

Estrofe 2. Linha 1: *S* [??]-manhe, *V* q̃ta manhe, *B* q̃ta manhe. Linha 2: *S* q̃, *V* q̃, *B* Que. Linha 3: *S* ben, *V* ben, *B* bē.

Estrofe 3. Linha 1: *S* q̃iria.ia, *V* q̃iria ia, *B* Queiria ia. Linha 2: *S* q̃nō, *V* q̃ nō, *B* q̃ non; *S* ueio demi, *V* ueio demi, *B* Veio de mi. Linha 3: *S* p<er>bōa, *V* per bona, *B* per boa. Linha 4: *S*, ui, *V* ui, *B* ui (*seguido, sem espaço, por uma linha vertical ondulada*). Linha 5: *S* demī, *V* demī, *S* de mi.

Em *S* uma mancha escura cobre toda a segunda estrofe e a primeira linha de texto da terceira, tornando difícil uma leitura rigorosa, pendente da limpeza do pergaminho. Portanto, a minha leitura é, forçosamente, provisória³⁷.

Com respeito às variantes citadas, *B* afasta-se mais do que *V* do modelo representado por *S*. No entanto, na segunda estrofe, onde temos uma lacuna no fim da linha 1 de *S* («[??]-»), seguida na linha 2 por «manhe», em ambos *V* e *B* encontramos um espaço entre «q̃ta» e «manhe», indício possível de uma separação semelhante no arquétipo. Também pareceria que o escriba de *B* seguia o arquétipo desta estrofe na repetição parcial do refrão, ao escrever apenas «Hu nō uir». Em *S*, ao calcularmos o espaço que fica na linha manchada, é provável que a parte que agora não conseguimos ler tivesse o refrão abreviado da mesma maneira. O escriba de *V*, segundo o seu costume frequente, repete o refrão completo. Ambos, *V* e *B*, reduplicam um erro encontrado em *S* e, podemos conjecturar, também no arquétipo. Na última estrofe, na repetição do refrão, nos três manuscritos falta o verbo «vir», na expressão «Hu non vir vos». O uso de uma linha vertical ondulada em *B* na estrofe 3 pode ser vestígio do sinal da separação dos versos no arquétipo. Nesta cantiga o escriba de *S* não separa a *fiinda* de um verso que retoma a rima do refrão da última estrofe, nem começa a primeira palavra da *fiinda* com letra maiúscula. Por outro lado, nas Cantigas nº 4 e 6, onde encontramos *fiindas* de dois versos, *S* separará as *fiindas*, da mesma maneira que as estrofes, e, como vemos na Cantiga nº 6, com uma letra inicial pintada. Em *V* e *B* a *fiinda* da Cantiga nº 2 também segue diretamente a última estrofe sem distinção, embora em outra linha nova.

c) *Cantiga 3*; V 13v, col. 1; B 115v, col. 2-116r, col. 1

Estrofe 1. Linha 1: *S* queu<os> nunca, *V* q̃ u<os> nūca, *B* q̃ u<os> nūca. Linha 2: *S* con, *V* con, *B* Cō. Linha 3: *S* [...]mor, *V* uossa mor, *B* uoss a mor. Linha 4: *S* de<us>, *V* de<us>, *B* d̃s; *S* que, *V* que, *B* q̃. Linha 5: *S* non, *V* nō, *B* nō. Linha 6: *S* chamey, *V* chamey, *B* chamei.

Estrofe 2. Linha 2: *S* deuos, *V* deuos, *B* de uos. Linha 3: *S* morria, *V* morria, *B* moiria; *S* bē, *V* bē, *B* Ben.

Estrofe 3. Linha 1: *S* creedes, *V* creedes, *B* creede; *S* deme, *V* deme, *B* De me. Linha 2: *S* q̃ei, *V* q̃ ei, *B* q̃ ei. Linha 4: *S* dar morte, *V* dar morte, *B* darmorte; *S* g̃m, *V* gran, *B* gram.

Nesta *cantiga de meestria*, outra vez, *V* parece ter copiado mais fielmente um texto mais próximo de *S*. No fim da linha 3 da primeira estrofe de *S*, encontramos uma lacuna e no começo da linha seguinte a forma «mor». Em *V* lemos «uossa mor» e em *B* «uoss a mor», com dois pequenos espaços entre as formas. Temos aqui um vestígio da separação de palavras no fim da linha observável em *S*, apesar da lacuna? Em *B*, na segunda estrofe, a variante «moiria» pode ser indício de um engano causado pelo *r* duplo do estilo gótico. O escriba põe um ponto sobre os dois *is*, indicando provavelmente a sua confusão ao ler no código antigo a palavra «morria», em que o primeiro *r* da letra gótica era formado duma maneira semelhante ao *i* gótico sem ponto. Outro erro em comum entre *V* e *B*, existente sem dúvida no arquétipo,

encontra-se já em *S* no primeiro verso da terceira estrofe: «E creedes q̄ auey p<ra>zer deme m[...]». A última palavra está mutilada, mas em *V* e *B* lê-se a forma do futuro de subjuntivo «matardes», obrigando-nos a emendar o texto, substituindo «au[er]ey» por «auey», como fazem Braga, Lang, Nunes e os Machados nas suas edições respectivas³⁸.

d) *Cantiga 4*; V 12v, col. 2; B 116r, col. 1

Estrofe 1. Linha 1: *S* mui gram; *V* muy gran, *B* mui grã. Linha 3: *S* Demi, *V* demi, *B* De mi. Linha 4: *S* de<us> non, *V* de<us> nō, *B* d̄s non. Linha 5: *S* [...][*u]ndo, *V* mundo, *B* mūdo.

Estrofe 2. Linha 1: *S* cuydeu, *V* cuy deu, *B* cuydeu. Linha 2: *S* tēpeu, *V* tēpeu, *B* tempeu.

Estrofe 3. Linha 1: *S* p<er>, *V* per, *B* p<er>. Linha 2: *S* q̄to, *V* q̄to, *B* quanto. Linha 3: *S* ḡm, *V* ḡm, *B* grã.

Fiinda. Linha 1: *S* sen, *V* sē, *B* sē. Linha 2: *S* non, *V* nō, *B* non.

As variantes nesta *cantiga de refram* revelam que ambos, *V* e *B*, partilham abreviaturas e outras características em comum com *S*, se bem que às vezes se afastem daquele modelo. Não obstante, em geral, *V* está mais próximo de *S*. Na segunda estrofe, *V* desvia-se do arranjo geral dos versos, ao pôr a repetição encurtada do refrão no fim do último verso, atrás de uma barra vertical, começando a primeira palavra do refrão com letra maiúscula, exactamente como *S* e, provavelmente, o arquétipo.

e) *Cantiga 5*; V 12v, col. 2-13r, col. 1; B 116r, cols. 1-2

Estrofe 1. Linha 1: *S* non, *V* nō, *B* nō. Linha 2: *S* queu<os>, *V* queu<os>, *B* q̄u<os>. Linha 3: *S* [...]guntar, *V* per guntar, *B* preguntar. Linha 4: *S* opor que, *V* opor que, *B* O por q̄; *S* non [*p] [...]ssentender, *V* non po ssentender, *B* nō possentender. Linha 5: *S* de<us>, *V* deus, *B* de<us>. Linha 6: *S* ben, *V* ben, *B* bē.

Estrofe 2. Linha 1: *S* Se he senō; *V* Se he senō, *B* Se hesenō; *S* mui, *V* muy, *B* Mui. Linha 2: *S* senpr<e>, *V* sempr<e>, *B* se<m>pr<e>. Linha 3: *S* d̄s, *V* d̄s, *B* deus; *S* deuos, *V* deuor, *B* De uos. Linha 4: *S* mais, *V* mais, *B* mays. Linha 5: *S* nō fez, *V* nō fez, *B* non fez.

Estrofe 3. Linha 1: *S* semēdeu, *V* semēdeu, *B* semendeu. Linha 2: *S* quãta, *V* quanta, *B* quanta; *S* s<er>ui, *V* s<er>ui, *B* serui; *S* ofez<e>r a lo guy, *V* ofeža loguy, *B* o fez<e>r a loguy. Linha 3: *S* mais, *V* mays, *B* Mays; *S* o coraçõ forçar, *V* o coraçõ forçar, *B* o coraçõ forçar. Linha 4: *S* ben, *V* ben, *B* bē; *S* ouuassa, *V* ouua ssã, *B* ouuassa. Linhas 4-5: *S* porē-damorrer, *V* porē damorrer, *B* porē-damorrer.

Nesta *cantiga de meestria* — acidentalmente a poesia mais completa em *S*, junto com a cantiga nº 6 —, as variantes voltam a mostrar que *S* nos ajuda a confirmar a tendência de *V* para seguir mais de perto o arquétipo. Sob esse aspecto, é importante notar aqui que *V* mantém a separação dos dois primeiros exemplos em *S* de sílabas divididas ao chegar o escriba ao fim da linha (*V*, «per guntar», «po ssentender»), enquanto que só observamos esta característica em *B*, em comum com *V*, no exemplo da divisão de sílabas ao fim da terceira estrofe (*V* «porē damorrer», *B* «porē damorrer»).

f) *Cantiga 6*; V 13r, col. 1; B 116r, col. 2-116v, col. 1

Estrofe 1. Linha 2: *S* seme, *V* seme, *B* Se me. Linha 4: *S* tamanho, *V* camanho, *B* tamhano; *S* [...]ci, *V* guareci, *B* guarecy. Linha 5: *S* sen, *V* sen, *B* Sē. Linha 6: *S* [...][*y]r, *V* uyr, *B* uir.

Estrofe 2. Linha 2: *S* f<re>mosa, *V* f<re>mosa, *B* fremosa. Linha 3: *S* cō, *V* cō, *B* cu; *S* ḡm, *V* ḡm, *B* grã. Linha 4: *S* tamanho, *V* camanho, *B* camanho.

Estrofe 3. Linha 1: *S* tamanho, *V* tamanho, *B* Tamanho; *S* q̄lhi, *V* q̄lhi, *B* Que lhi. Linha 2: *S* torto, *V* torto, *B* Torto; *S* semha, *B* Se mha; *S* ḡm, *V* ḡm, grã. Linha 3: *S* iulgarma poren, *V* iulgarma poren, *B* Julgarma porē. Linha 4: *S* tēpa, *V* tēpa, *B* tēpa.

Fiinda. Linha 1: *S* juyzo, *V* juyzo, *B* Juyzo.

As variantes desta *cantiga de refram* confirmam mais uma vez a natureza conservadora do escriba de *V* no acto de copiar o seu *exemplar*. Nos erros de transcrição de «camanho» por «tamanho», ambos *V* e *B* revelam a confusão que as letras góticas *c* e *t* produziam nos escribas

do século XVI. Ao copiarem o refrão no fim da primeira estrofe, os mesmos escribas não corrigiram um erro («uyr» por «ui») presente sem dúvida no seu modelo, um lapso ainda observável em *S*, na última palavra, parcialmente mutilada, do segundo verso do refrão. O refrão deve ler-se «Poys tamanho tenpa que guareci / Sen seu mandado hir e a non ui».

g) *Cantiga 7*; V 13r, col. 2; B 116v, col. 1

Estrofe 1. Linha 1: *S* ben amig<os> equer, *V* ben amigus equer, *B* bẽ amig<os> e q̃r. Linha 2: *S* querrey, *V* querrey, *B* q̃rrey; *S* hunha, *V* hunha, *B* Hũa; *S* que, *V* que, *B* q̃.

No começo desta *cantiga de refram*, o copista de *B* segue a sua propensão para abreviar formas que *V* e *S* escrevem por extenso.

h) *Conclusões*

O confronto das variantes textuais, a disposição dos textos na página, as abreviaturas, características grafemáticas, os lapsos, a separação e a aglutinação artificial de palavras, etc., tudo nos conduz a concluir que *V* e *B* derivam do mesmo *exemplar*. Portanto, a descoberta de *S* confirma a hipótese exposta durante os últimos anos por Anna Ferrari³⁹, Elsa Gonçalves⁴⁰ e, numa reviravolta de opinião, Jean-Marie d'Heur⁴¹, que *V* e *B* são cópias do mesmo original, e não, como propõe Tavani⁴², de cancioneiros intermediários na posse de Angelo Colocci nos princípios do século XVI, antologias colectivas derivadas possivelmente da mesma fonte.

Se admitimos que o *exemplar* de *V* e *B* possa ser um manuscrito só, a nossa comparação dos fragmentos das sete cantigas de *S* com as cópias correspondentes do século XVI serve para mostrar que aquele códice andava muito próximo de *S*, pelo menos para as sete cantigas e possivelmente para o cancioneiro completo de D. Dinis. Há poucos exemplos de leituras em comum entre *V* e *B* contra *S*. Por outro lado, encontramos uma série de lapsos em comum nos três. A proximidade de *V* e *B* com *S* é evidente até no vestígio esporádico da barra vertical que vemos em *S* para dividir os versos escritos em linha contínua. E no cômputo do número de abreviaturas empregadas nas primeiras estrofes em comparação com as seguintes, verificámos que *V*, e *B*, até certo ponto, abreviam menos na primeira estrofe, característica que observamos no estilo alto gótico das primeiras estrofes de *S*. Em geral, o copista de *V* é conservador na reprodução do padrão; o copista de *B* exibe uma tendência mais criadora, e também mais penso a lapsos e descuidos.

5. Resumo

O pergaminho da Torre do Tombo é uma folha muito mutilada do cancioneiro de D. Dinis, uma cópia talvez secundária feita durante a vida do próprio rei (no fim do século XIII ou no começo do século XIV) e, segundo cremos, no seu *scriptorium*. As sete *cantigas d'amor* musicadas formariam parte de um cancioneiro individual, possivelmente o *Livro de trovas de D. Dinis* registado no inventário da biblioteca de D. Duarte, ou, em vista do formato grande em três colunas, quiçá parte de um cancioneiro colectivo genérico ou geral.

A descoberta do pergaminho apoia a hipótese de um *exemplar* único como arquétipo do *Cancioneiro da Vaticana* e do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Aquele arquétipo, pelo menos para as cantigas de D. Dinis, tinha evidentemente características textuais, grafémicas e até materiais muito semelhantes às características que observamos no fragmento da Torre do Tombo. O fragmento também mostra que, para esta sequência de textos, o *Cancioneiro da Vaticana* tende a reproduzir mais de perto o *exemplar* do que o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*.

Em conclusão: é uma grande satisfação para nós que o nosso achado de um fragmento primitivo de sete *cantigas d'amor* musicadas possa preencher parcialmente o vácuo na história da lírica galego-portuguesa, produzido em parte pelo desprezo dos códices antigos de pergaminho, fenómeno agora testemunhado tristemente nesta nossa antiga capa de livro. Se ao menos pudéssemos agora descobrir um fragmento de *cantigas d'escarnho e maldizer* musicadas⁴³!

Notas

¹P. Avelino de Jesus da Costa, «Fragmentos preciosos de códices medievais», *Bracara Augusta*, 1 (1949), 421-434; 2 (1950), 44-63; e a separata, publicada anteriormente à segunda parte do artigo, *Fragmentos Preciosos de Códices Medievais*, Edições Bracara Augusta, 4 (Braga, 1949). Para mais informação sobre as centenas de pergaminhos, em latim e em português, musicados, que ele encontrou em arquivos e bibliotecas por todo Portugal, o autor remete o leitor para o «Relatório» que ele deixou no Instituto de Alta Cultura. Infelizmente, a publicação do «Relatório» nunca chegou a realizar-se. Em Junho de 1991, uma funcionária do Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, ex-Instituto de Alta Cultura, informou-nos que o «Relatório» tinha «desaparecido» e que só existia no ICALP um «Sumário». Em Agosto deste ano o P. Avelino da Costa teve a bondade de dar-nos fotocópias de algumas páginas das três primeiras partes da sua cópia dactilografada do «Relatório», uma cópia dispersa actualmente entre mais de 200 caixotes de livros e papéis no Seminário de Nossa Senhora da Conceição, em Braga.

²A *Bibliografia de Textos Antigos Portugueses*, ou em inglês, *Bibliography of Old Portuguese Texts (BOOPT)*, compilada por Arthur L. Askins, Martha E. Schaffer e Harvey L. Sharrer, em colaboração com Aida Fernanda Dias, será publicada por The Hispanic Seminary of Medieval Studies (Madison, Wisconsin, E.U.A.)

³Veja-se P. Avelino da Costa, «Fragmentos preciosos» (1950), p. 50, texto nº 12. O fragmento foi identificado por Arthur L. Askins como parte de uma tradução portuguesa da obra de Bernardo de Brihuega *Vitae et Passiones Martyrum*. Cf. a edição quinhentista portuguesa: *Livro e Legenda dos Santos Mártires*, Lisboa, Joannes Petri de Bonominis de Cremona, 1513, fol. 131r-v. A D^{ra} Isabel Vilares Cepeda tem a intenção de editar o fragmento do ANTT. A colecção dos Cartórios Notariais de Lisboa contém muitas capas de pergaminho com textos em várias línguas. Além do fragmento de poesias de D. Dinis e os pergaminhos citados pelo P. Avelino da Costa no seu artigo e na segunda parte do seu «Relatório», descobri, por exemplo, um fragmento em português do século XV de um tratado de cirurgia (Cart. Not. de Lisboa, Nº 1, Caixa 1, Maço A, Livro 2) e um fragmento, também do século XV, de um poema didáctico-moral germânico (Cart. Not. de Lisboa, Nº 7-A, Caixa 9, Maço 4, Livro 9).

⁴*Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803): Reprodução facsimilada*, Introd. de Luís F. Lindley Cintra (Lisboa, Centro de Estudos Filológicos/ Instituto de Alta Cultura, 1973).

⁵*Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti), Cod. 10991, I: Reprodução facsimilada* (Lisboa, Biblioteca Nacional/ Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982).

⁶A primeira notícia da descoberta apareceu publicada em consequência duma entrevista de jornalistas com o Prof. Martim de Albuquerque: Isabel Braga, «A mudança da Torre do Tombo começa dia 19: Quilómetros de problemas», *Público*, 15 de Julho de 1991, p. 28. Em Dezembro de 1990, após a sua demissão como Director do ANTT, o Prof. M. de Albuquerque publicou um relato da descoberta, in *Para a História da Torre do Tombo* (Lisboa, 1990; impresso em Braga pela Tipografia Barbosa Xavier), pp. 18-19. No mesmo mês de 1990, o Prof. M. de Albuquerque publicou uma breve notícia da descoberta com uma fotografia parcial do fragmento, quando ainda servia de capa de livro, in *A Torre do Tombo e os Seus Tesouros* (Lisboa, Edições Inapa, 1990), p. 103. Veja-se também a recensão deste livro, com uma referência à descoberta, por Manuel Cadafaz de Matos, «O Tombo Nacional, da História ao espólio», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 5 de Março de 1991, p. 20. Há uma narração parcial das «peripécias» no artigo de Kate Metropolis e Judy H. Watts, «The Professor's Tale Wherein a «Discovery of the Century» Leads to Congratulations and a Few Tribulations», in *93106* [semanário para o professorado e pessoal da University of California, Santa Barbara], 29 de Abril de 1991, pp. 1-2. Uma notícia extensa da descoberta aparece na minha nota, «The Discovery of Seven *cantigas d'amor* by Dom Dinis with Musical Notation», *Hispania* [Los Angeles], 74 (1991), 459-461.

⁷Para o meu estudo paleográfico e codicológico do pergaminho, agradeço a ajuda e colaboração do Dr. António Joaquim Ribeiro Guerra, do Departamento de História da Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa.

⁸O *sindico* escreve «este liuro hé de Francisco de Campos tabeliam das notas e tem cemto e trinta e oito folhas todas contadas e asinadas per mim o licenciado Luis Lourenço sindico desta cidade, e por certeza, fiz este asento a xij de Março de 1571.anos.». Por esclarecer fica o facto de o livro dizer respeito ao tabelião Francisco de Campos e os registos nele efectuados serem da lavra do tabelião Inácio de Faria.

⁹Veja-se o índice dactilografado dos Cartórios Notariais de Lisboa, nº 383 na Sala de Índices do ANTT, Cart. Not. Nº 7-A, p. 1.

¹⁰ Veja-se Matilde López Serrano, «El Códice: Descripción e historia, con breve referencia a los demás códices de las Cantigas», in *El «Códice rico» de las Cantigas de Alfonso X el Sabio*, volume complementar da edição fac-símile do Ms. T.I.1 da Biblioteca de El Escorial (Madrid, EDILAN, 1979), pp. 19-32 (21, 25-27).

¹¹ Lisboa, Biblioteca do Palácio da Ajuda, códice reservado. Veja-se Henry H. Carter, ed., *Cancioneiro da Ajuda: A Diplomatic Edition* (New York, Modern Language Association of America; London, Oxford University Press, 1941), p. xii.

¹² Nova Iorque, Pierpont Morgan Library, Ms. 979. Veja-se Manuel Pedro Ferreira, *O Som de Martin Codax: Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda/ Unisys, 1986), p. 65.

¹³ Cf. o tamanho de outros manuscritos régios afonsinos citados por George D. Greenia, «A New Manuscript Illuminated in the Alphonsine Scriptorium», *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, 2 (1988-89), 13-42 (nas pp. 32-33).

¹⁴ A minha investigação de manuscritos musicados baseia-se principal, mas não exclusivamente, nas edições facsimiladas citadas in *The New Harvard Dictionary of Music*, ed. Don Michael Randel (Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1986), pp. 773-778; e Ismael Fernández de la Cuesta *Las canciones dels trobadors* (Tolosa, Institut d'Estudis Occitans, 1979), pp. 35-39.

¹⁵ Veja-se *Le Roman de Fauvel in the Edition of Mesire Chaillou de Pesstain: A Reproduction in Facsimile of the Complete Manuscript Paris, Bibliothèque Nationale Fonds Français 146*, Intro. de Edward H. Roesner, François Avril e Nancy Freeman Regalado (New York, Broude Brothers, 1990).

¹⁶ Veja-se Higinio Anglés, *La música de las Cantigas de Santa María del rey Afonso el Sabio, I: Facsímil del códice j.b.2 de El Escorial* (Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona: Biblioteca Central, 1964). Agradeço o exemplo ao meu colaborador, Dr. Manuel Pedro Ferreira.

¹⁷ Agradeço esta informação e o empréstimo de um microfilme de *F* à minha colega Prof^a Martha E. Schaffer.

¹⁸ Ferreira, p. 65.

¹⁹ Para Carolina Michaëlis de Vasconcelos, as pautas de *F* são tetragramas. Veja-se a sua edição do *Cancioneiro da Ajuda* (1904; reimp. Torino, Bottega d'Erasmus, 1966), II, 142, nº 3.

²⁰ Maria Ana Ramos, «A transcrição das *fiundas* no Cancioneiro da Ajuda», *Boletim de Filologia* [Lisboa], 29 (1984), 11-22.

²¹ ANTT, Ordem de Avis, Maço 1, nº 82. Há uma reprodução fotográfica in Avelino de Jesus da Costa, *Album de Paleografia e Diplomática Portuguesas, I: Estampas*, 5ª ed. (Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Paleografia e Diplomática, 1990), nº 88.

²² Quando visitei Braga, em Agosto deste ano, mostrei fotografias do pergaminho ao P. Avelino da Costa que não encontrou razão para negar a data proposta pelo Dr. Guerra. A possibilidade de datar cedo o pergaminho tenderia a confirmar a hipótese de Carolina Michaëlis de Vasconcelos que a produção poética de D. Dinis se limitasse aos anos da sua juventude. Veja-se *Cancioneiro da Ajuda*, II, 234.

²³ ANTT, Ms. da Livraria 1928, fols. 212v-215v (213v). Veja-se *Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte (Livro da Cartuxa): Edição diplomática*, ed. João José Alves Dias, Imprensa Universitária, 27 (Lisboa, Editorial Estampa, 1982), pp. 206-208 (207). O «Inventário da Livraria de D. Duarte» encontra-se também em outros três manuscritos que conhecemos do *Livro dos Conselhos*: Biblioteca Nacional de Lisboa, COD 3390, fols. 163v-165v, e COD 4446, fols. 108r-109v; e Biblioteca do Palácio da Ajuda, Ms. 49-XI-68, fols. 99r-101r.

²⁴ Gustav Gröber, «Die Liedersammlungen der Troubadours», *Romanische Studien*, 2 (1877), 337-670.

²⁵ Veja-se o estudo influente de Giuseppe Tavani, *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica: Problemi della lirica galego-portoghese*, Officina Romanica, 12 (Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969), pp. 167-172. Este estudo foi publicado originalmente como artigo, intitulado «La tradizione manoscritta della prima lirica galego-portoghese», *Cultura Neolatina*, 27 (1967), 41-94. Há uma versão revista, em português, in G. Tavani, *Ensaïos Portugueses: Filologia e linguística* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988), pp. 11-122, seguida por «Ainda sobre a tradição manuscrita», pp. 123-178, publicado originalmente com o título «A proposito della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese», in *Medioevo Romanzo*, 6 (1979), 372-418. Veja-se também G. Tavani, *La poesia lirica galego-portoghese*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. II: «Les genres lyriques», tomo 1, fasc. 6 (Heidelberg, Carl Winter, 1980), pp. 25-46; a tradução galega, de Rosario Álvarez Blanco e Henrique Monteagudo, in G. Tavani, *A poesia galego-portuguesa*, Ensaio y Investigación, 6 (Vigo, Galaxia, 1986), pp. 51-82 e a tradução portuguesa, de Isabel Tomé e Emídio Ferreira, *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa* (Lisboa, Comunicação, 1988), pp. 57-87.

²⁶ Sobre a obra de Riquier composta na corte de Afonso X, veja-se o estudo de Carlos Alvar, *La poesía trovadoresca en España y Portugal* (Barcelona, Planeta/Real Academia de Buenas Letras, 1977), pp. 216-240.

²⁷ Amelia E. Van Vleck desacredita agora a hipótese de Gröber de *Liederblätter*, folhas individuais, no processo da composição, estudo e canto da lírica provençal, e, passado tempo, a colecção por parte do poeta da sua própria obra num *Liederbuch*; mas, para o poeta tardio Guiraut Riquier, ela aceita a sua palavra sobre o livro que deixou. Veja-se Van Vleck, *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric* (Berkeley, University of California Press, 1991), pp. 56-68 (59). Para uma reconstrução da ordem das poesias no *libre* de Guiraut, veja-se Michel-André Bossy, «Cyclical Composition in Guiraut Riquier's Book of Poems», *Speculum*, 66 (1991), 277-293.

²⁸ *Livro dos Conselhos*, p. 208. Sobre a questão da identidade do rei «D. Afonso», veja-se Tavani, *Poesia del Duecento*, p. 140.

²⁹ Tavani, *Poesia del Duecento*, p. 81.

³⁰ Veja-se António Caetano de Sousa, *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, ed. revista por M. Lopes de Almeida e César Pegado, I (livros 1-3) (Coimbra, Atlântida, 1946), pp. 174-177 (176).

³¹ Michaëlis de Vasconcelos, ed., *Cancioneiro da Ajuda*, II, 227-234; Tavani, *Poesia del Duecento*, pp. 134-137.

³² Empregamos a sigla S já que, entre especialistas, o pergaminho começou a adquirir o título «Pergaminho Sharrer».

³³ Este cancionero, como explica Arthur L. Askins na sua comunicação a este congresso, é evidentemente uma cópia de V, feita *circa* 1580-1615. O manuscrito foi comprado em 1983 pela Bancroft Library da Universidade da Califórnia, em Berkeley, onde tem a cota 2MS DP3 F3 v. 131. Os textos que correspondem às sete cantigas do nosso pergaminho aparecem nas fols. 25r-26v.

³⁴ Vejam-se *Cancioneiro d'El Rei D. Diniz, pela primeira vez impresso sobre o manuscrito da Vaticana*, ed. Caetano Lopes de Moura (Paris, J. P. Aillaud, 1847), pp. 41-50; *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana* (Halle, Max Niemeyer, 1875), ed. Ernesto Monaci, 107-113 (pp. 47-49); *Cancioneiro Portuguez da Vaticana: Edição crítica*, ed. Teófilo Braga (Lisboa, Imprensa Nacional, 1878), 107-113 (pp. 22-23); *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, ed. Henry R. Lang (Halle, Max Niemeyer, 1894), XXVIII-XXXIV (pp. 31-36); *Cantigas d'Amor dos Trovadores Galego-Portugueses*, ed. José Joaquim Nunes (Coimbra, Universidade de Coimbra, 1932), LIV-LX (pp. 111-123); *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti): Fac-símile e transcrição*, ed. Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado, III (Lisboa, Revista de Portugal, 1952), 469-475 (pp. 65-82).

³⁵ Monaci, ed. *Il canzoniere portoghese*, pp. xii-xiii.

³⁶ Sobre as maneiras de repetir o refrão no *Cancioneiro da Ajuda*, o códice E das *Cantigas de Santa Maria* e o *Pergaminho Vindel*, veja-se Maria Ana Ramos, «Tradições gráficas nos manuscritos da lírica galego-portuguesa», in *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Université de Trèves [Trier] 1986* (Tübingen, Niemeyer, 1989), VI, 37-48 (pp. 43-45).

³⁷ Depois da descoberta do pergaminho, graças à boa vontade da Dr^a Celina do Patrocínio do ANTT e da Dr^a Maria Luisa Alves do Laboratório Central do Instituto de José de Figueiredo, tive a oportunidade de examinar o pergaminho à luz de raios ultravioletas e cheguei assim a decifrar algumas letras não visíveis a olho nu, ou com lupa. Esperamos que o ANTT, no seu novo edifício na Cidade Universitária, adquira oportunamente o equipamento necessário para realizar este tipo de investigação.

³⁸ Veja-se nota 34, *supra*.

³⁹ Anna Ferrari, «Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti): Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 14 (1979), 27-142 (sobre tudo pp. 75-80).

⁴⁰ Elsa Gonçalves, ed. (com Maria Ana Ramos), *A Lírica Galego-Portuguesa*, Textos Literários, 32, 2^a ed. (1983; Lisboa, Editorial Comunicação, 1985), pp. 34-35.

⁴¹ J. M. d'Heur, «Sur la généalogie des chansonniers portugais d'Ange Colocci», *Boletim de Filologia* [Lisboa], 29 (1984), 23-34. D'Heur compara cinco exemplos fragmentários de diversos poetas, incluindo a primeira estrofe da primeira *cantiga d'amor* de D. Dinis (pp. 27-29), nos dois códices e conclui que «V et B son des manuscrits frères» (p. 33). Para a opinião contrária anterior de D'Heur, veja-se o seu artigo «Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais: Contribution à la *Bibliographie générale* et au *corpus* des troubadours», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 8 (1974), 3-43 (pp. 13-15).

⁴² Tavani, *Poesia del Duecento*, pp. 97-179.

⁴³ Para este estudo preliminar do pergaminho, agradecemos de uma maneira geral e colectiva a informação e conselhos oferecidos por tantos amigos e colegas em Portugal, Grã-Bretanha, Itália, Argentina e nos E.U.A. Ficamos especialmente gratos à ajuda e cooperação oferecidas pelo pessoal e a Direcção actual do ANTT.