

Pervivencia y Literatura:

documentos periféricos al texto literario



Coordinado y editado por
CARMEN F. BLANCO VALDÉS y ELISA BORSARI



cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2023

LER POESIA DO PASSADO. LEITORES QUATROCENTISTAS*

MARIA ANA RAMOS
Universität Zürich (Suíça)

1. É bem conhecido o desinteresse que se expressou em Portugal sobre a produção trovadoresca em meados do séc. xv. Poderíamos evocar Garcia de Resende que no *Prólogo ao Cancioneiro Geral* deplorava: *Porque a natural condiçam dos Portugueses é nunca escreverem cousa que façam, sendo dinas de grande memoria...* (1516). O silêncio é notório tanto na reminiscência dos seus autores, como em alusões às recolhas que deveriam ter sido até então produzidas¹. Entre 1350 («Livro das Cantigas» do Conde D. Pedro) e os inícios do séc. xvi são muito excecionais as alusões quer a cancioneros, quer a trovadores. O elenco dos livros de D. Duarte

- * Este estudo integra-se no âmbito das atividades realizadas para o Projeto de investigação *Cancioneros gallego-portugueses. De la Paleografía digital a la Gramática histórica* PID2020-113491GB-I00 e para o projeto de investigação *STEMMA* (PTDC/LLT-EGL/30984/2017), financiado pela *Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT)*, Portugal. Parte desta reflexão foi apresentada em público na Universidade de Évora no Congresso Internacional dedicado a *Poesia de Cancioneiro e Cultura na Corte nos 500 anos do 'Cancioneiro Geral'* (6-8 de outubro de 2016). Agradeço ao colega e amigo, G. Pérez Barcala, as suas opiniões, logo após a minha primeira apresentação eborense.
1. A passagem completa refere o desprezo pelas qualidades do passado: «Porque a natural condiçam dos Portugueses é nunca escreverem cousa que façam, sendo dinas de grande memoria, muitos e mui grandes feitos de guerra, paz e vertudes, de ciencia, manhas, e gentileza sam esquecidos. Que, se os escritores se quisessem acupar a verdadeiramente escrever, nos feitos de Roma, Troia e todas outras antigas cronicas e estorias, nam achariam mores façanhas, nem mais notaveis feitos que os que dos nossos natuaraes se podiam escrever, assi dos tempos passados como d'agora...» (*Cancioneiro Geral* I, 1990: 9). O hiato poético entre a poesia trovadoresca e a poesia palaciana de quatrocentos foi sublinhado desde os estudos de C. Michaëlis (II, 1904: 231-288), Lapa (1966: 320-325), e várias vezes realçado por Tavani desde os seus primeiros ensaios sobre a tradição manuscrita (1965). Observações ulteriores têm demonstrado que este aparente interregno é menos marcado do que se supunha. O ambiente poético pós-trovadoresco do ocidente peninsular, apesar de extenso, está ainda por apurar, sobretudo no que diz respeito à sua dependência com a tradição literária precedente (Bertolucci [2001] 2017; Pulsoni 2006; Monteaquedo 2013; Vallín 2010; Gutiérrez García 2013).

(1433-1438), menciona, apesar disso, presença de alguns cancioneiros medievais na corte dos reis de Avis². No entanto, o mais antigo cancioneiro trovadoresco, um fragmento, ou melhor, um projeto-cancioneiro não concluído —*Cancioneiro da Ajuda*—, sem título e sem rubricas nominais, foi apenas dado a conhecer no séc. XIX com atribuição vacilante entre o Rei D. Denis, ou seu filho, Conde D. Pedro, dado não proporcionar visivelmente um nome de autor³.

Até aos primórdios do séc. XVI, somente D. Denis emerge do silêncio a que parece destinado o ambiente trovadoresco⁴. A reputação do rei trovador em Portugal é reconhecida por Pedro Homem, um dos poetas do *Cancioneiro Geral*, cavaleiro, estribeiro-mor do rei D. Manuel I, numa composição que poderá situar-se à volta de 1486. A ligação à poesia trovadoresca de um poeta quatrocentista, um dos amigos e protetores de Cataldo, falecido em 1498, e presumivelmente possuidor do códice *Cancioneiro da Ajuda* neste período, demonstra como, de algum modo, a poesia medieval despertava alguma curiosidade no ambiente palaciano português humanista⁵. Assim se coloca Pedro Homem ao lado do Marquês de Santillana, que nos menciona, como é conhecido, o rei poeta, entre poucos outros trovadores (Johan Soarez de Pavha, Fernam Gonçalvez de Seavra...) ⁶.

2. Em particular o *liuro das trouas d el rey dom denjs* tanto pode identificar-se com um *Livro* da autoria D. Denis, como com um *Livro* de poesia que lhe pertencesse (Dias 1982: 207; Sharrer 1991: 17-18).
3. A referência à doação de um *Livro de Cantigas* a Afonso XI de Castela, explicitamente referido no testamento de D. Pedro, Conde de Barcelos (1350), foi dada a público por Caetano de Sousa (Sousa 1946: t. I, Liv. II: 163-165), livro, interpretado, depois, como a mais importante coleção depositária de poesia trovadoresca (Michaëlis II, 1904: 115; 244; Tavani 1969: 135-137). Foi mesmo considerado que este *Livro* poderia ser o arquétipo do ramo mais importante da tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa (Ferrari 1979; Gonçalves 1976).
4. C. Michaëlis proporciona um levantamento das alusões ao rei D. Denis, demonstrando que a maior parte delas partiu de uma nota inicial de Duarte Nunes de Leão, que se repetia incessantemente por autores subsequentes (Michaëlis II, 1904: 112-134).
5. A alusão a D. Denis ocorre na composição, *De Pedr' Homem a Dom Joam Manuel*, logo na I estância, *Pois reposta nam s'escusa / à que me trouxe Luis / invoco El-Rei Dom Denis / da licença de Arretusa / Em seu nome mui tratado / haveraa tam cedo fim, / que se crea ser em mim / o seu escrito dobrado* (CG 170). O reconhecimento de duas assinaturas autógrafas do mesmo nome, *Pe(d)ro Homem*, no *Cancioneiro da Ajuda* em lugares emblemáticos (abertura e fechamento do códice), assim como a identificação do seu nome com um dos poetas inserido na compilação do *Cancioneiro Geral*, apoia esta conexão entre um poeta palaciano, ao mesmo tempo possuidor de um livro de poesia trovadoresca (Ramos 1999).
6. A passagem encontra-se na *Carta-Prohemio*, endereçada ao Condestável D. Pedro de Portugal (1429-1466), datável de c. 1446: «Acuérdome, señor muy magnífico, siendo yo en edad no proveya, mas asaz pequeño mozo en poder de mi abuela doña Mencía de Cisneros, entre otros libros haber visto un gran volumen de cantigas, serranas y decires portugueses y gallegos, de los cuales toda la mayor parte era del **rey don Dionís de Portugal**, creo, señor, sea vuestro bisabuelo, cuyas obras aquellos las leían, loaban de invenciones sutiles y de graciosas y dulces palabras. Había otras

A manifesta pouca ênfase dada ao nome Pedro Homem, um estribeiro-mor, neste contexto palaciano da corte portuguesa foi examinada por A. Resende de Oliveira. Ao demonstrar como o *Cancioneiro da Ajuda* teria circulado de um ambiente cortesão para um ambiente da pequena burguesia meridional, o historiador caracterizava um contexto cultural que, de algum modo, poderia justificar a quebra de atenção pela prática poética medieval. A leitura da poesia antiga aparece-nos assim no séc. xv associada a uma linhagem da pequena nobreza, mais afastada dos círculos da produção escrita cortesã, o que poderá elucidar algumas das causas da pouca relevância atribuída à produção poética no tempo que se seguiu ao testamento do Conde D. Pedro em 1350 (Oliveira [2004] 2016).

O espaço meridional português, onde neste período mais se detinha a corte régia (sobretudo Évora), além de evidenciar atividade poética e teatral eloquentes (André de Resende, Garcia de Resende, Gil Vicente, etc.), exibia também empenhos culturais não desagregados de outras práticas poéticas⁷. Devemos ainda apelar para esta reflexão a intercalação de poetas tardios, que entraram, mesmo em condições precárias, pelo menos, em uma das coleções medievais. Refiro-me à inclusão de autores dos denominados textos espúrios (séc. xv) e, em particular, àqueles que são nomeados explicitamente, como o cantor do senhor infante (Álvaro Afonso, *V* 410), e como um poeta, proveniente de Montemor-o-Novo (Diogo Gonçalves, *B* 1075^{bis} / *V* 666). Estas introduções anacrónicas em relação às coleções medievais, só se explicam pelo manuseamento neste período pós-trovadoresco de um *livro*, ou de um *micro-livro* de poesia medieval, como apontam ainda para espaços eruditos com acesso a produção poética coetânea de autores portugueses, resultante de um dinamismo cultural considerável neste requintado ambiente, entre finais do séc. xv, início do séc. xvi (Ramos 2020).

de **Joan Suares de Pavia**, el cual se dice haber muerto en Galicia por amores de una infanta de Portugal; y de otro **Fernand Gonzales de Senabria**. Después de ellos vinieron Vasco Peres de Camões, y Fernand Casquicio y aquel grande enamorado Macías, del cual no se hallan sino quatro canciones, pero ciertamente amorosas y de muy hermosas sentencias, conviene a saber *Catívo de miña tristura, Amor cruel e brioso, Señora, en quien fiança y Provei de buscar mesura*» (Gómez Moreno 1990: 60).

7. Seria suficiente recordar as significativas relações culturais entre o humanista Cataldo e Pedro Homem, explicitadas por correspondência e por vários epigramas (Ramalho 1996). De modo idêntico, este ambiente renascentista é sublinhado pela presença de uma transcrição da tenção medieval entre AfSchz e VMrzRes (*B* 416, *V* 27), atualmente depositada no Porto (Ms. 72 do Fundo Azevedo Ms. 419, Biblioteca Pública Municipal, fl. 9-11), com a importante rubrica: *Trovas de don Afonso Sanches, filho d'el rei don Dionis, a Vasco Martiñz de Resende, e resposta do mesmo. Acharãose entre os papeis do grande mestre Andre de Resende, e estavão postas em solfa*. Talvez o nome Resende (coligado ao humanista André de Resende e ao poeta e cronista Garcia de Resende) tenha favorecido esta cópia individualizada da tenção.

2. Além destes fatores, que já realçavam uma apreciável atividade poética à volta da corte régia portuguesa nos finais do séc. xv, e na primeira metade do séc. xvi, parece-me importante voltar a pôr em evidência algumas das notas marginais, de natureza qualificativa, que foram inscritas no *Cancioneiro da Ajuda* à margem de algumas cantigas por mão quatrocentista⁸. O fragmento medieval ajudense, decorrente de um projeto de *livro de poesia*, que, por algum motivo, que nos é desconhecido, não foi concluído, mostra como, através destas notas, foi manuseado, lido e sobretudo glosado neste período. Não são muitas as anotações, mas apesar do seu baixo número, é certamente vantajoso observar as cantigas que suscitaram comentário a um leitor do séc. xv. Podemos então perguntar-nos como foram *lidas*, e como foram *comentadas* algumas das cantigas trovadorescas, transmitidas pelo *Cancioneiro da Ajuda* durante o séc. xv⁹.

Entre as diversas notas, isolo as de comentário avaliativo que foram, em primeiro lugar, examinadas por C. Michaëlis no volume de estudos, que acompanha a edição do *Cancioneiro da Ajuda*. Ao interpretar estas apostilas, especificou algumas das intervenções:

Um artista estudioso, amador sincero e serio dos versos plangentes do velho Portugal, distinguiu por meio dos epithetos *boa*, *mui boa* (ou *muito boa*) e *mui muito boa*, precedidos ás vezes do substantivo abreviado *C(antiga)*¹⁰ umas 18 trovas¹¹ que mais lhe agradaram, posto que em grau diferente» (Michaëlis II, 1904: 175)¹².

Identicamente, no vol. I do *Cancioneiro da Ajuda*, que inclui a edição crítica das cantigas, C. Michaëlis (1904), referiu no final do aparato crítico, no ponto IV, o apontamento a cada uma das cantigas glosada pelo leitor quatrocentista:

A 3, Senhor fremosa, par Deus, gran razon [VaFdZSend], «Uma nota marginal classifica esta poesia de: *boa*» (p. 10).

8. As anotações marginais aos textos do *Cancioneiro da Ajuda* foram assinaladas com as observações de Michaëlis (1904, II: 167-179) e, mais tarde, pela edição diplomática de Carter ([1941] 2007: 185-187).
9. A análise mais exaustiva, que examina estas notas de diversa cronologia, foi efetuada por S. Pedro, que nos proporciona uma rigorosa tipologia e transcrição paleográfica (Pedro [2004] 2016: 40-44).
10. A descodificação do sinal marcador como inicial de *Cantiga* foi corrigido por S. Pedro. Trata-se de uma cruz, ilustrada pela sua Gravura 17 (Pedro [2004] 2016: 43).
11. As ocorrências das anotações correspondem a dezassete cantigas.
12. Nestes parágrafos [§§ 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145], *Notas marginaes em cursivo*, identifica os vários tipos de reparo, estabelecendo categorias entre revisões coetâneas da cópia e anotações, resultantes de atos de leitura (Michaëlis 1904, II: 167-179).

A 10, *Que sen consello que vós, mia senhor* [VaFdZSend], «Uma nota marginal (ao pé do verso 10) sentença que esta cantiga é: *boa*» (p. 24).

A 24, *Sennor fremosa, fuy buscar* [JSrzSom], «O crítico antigo trata esta cantiga de „*boa*”» (p. 54).

A 64, *Quisera-m'ir; tal consello preñdi* [AyCarp], «Uma nota marginal classifica esta desempenhada poesia de *muito boa*! Entendo que com razão» (p. 138).

A 71, *Am'eu tan muito mia sennor* [NuFdZTor]¹³.

A 78, *Ay eu de min, e que será?* [NuFdZTor], «O anotador do **CA** classifica esta poesia de *C[antiga] boa*» (p. 166).

A 79, *Ay, mia sennor, u non jaz al* [NuFdZTor], «Também esta poesia é taxada de *C[antiga] boa* pelo anotador do **CA**» (p. 167).

A 80, *Pois naci nunca vi amor* [NuFdZTor], «Também este cantar agradou ao leitor do **CA**, que repete em nota marginal a exclamação: *C[antiga] boa!*» (p. 169).

A 81, *Preguntan-me por que ando sandeu* [NuFdZTor], «*C[antiga] boa*, segundo o velho explorador do **CA**» (p. 171).

A 86, *Sennor, per vós são maravillado* [PGarBu], «*C[antiga] boa*, segundo a nota marginal do crítico que anotou o **CA**» (p. 184).

A 87, *Ay eu coitad'! E porque vi* [PGarBu], «O anotador do **CA** acha a *C [antiga] boa*. — Díez, pelo contrário, (que se refere a p. 71 á triplice fiinda) vê na repetição reiterada da mesma palavra, um artifício pouco melodioso (p. 56)» (p. 186).

A 88, *Se eu soubesse, u eu primeiro vi* [PGarBu], «*C[antiga] boa* na opinião do desconhecido que anotou o **CA**. — Díez sublinha (a p.103) o artifício retorico chamado dos tempos que o poeta empregou no verso 6» (p. 188).

A 93, *Pola verdade que digo, sennor* [PGarBu], «O **CA** tem a nota marginal: *boa!*» (p. 197).

A 104, *Joana, dix'eu, Sancha e Maria* [PGarBu], «O commentador do **CA** achou esta cantiga *muito boa*; não sem razão. — O escrevente pôs á margem a chamada *fijda*, que costuma acompanhar aquellas que tinham melodia sua no original» (p. 216).

13. Esta cantiga, que contém também a anotação de *muj boa*, não foi, certamente por lapso, assinalada pela filóloga (Michaëlis I, 1904: 153-154).

A 129, *Nostro Sennor Deus, e porque neguei* [RoyQuey], «*Muyto boa!* proclama o anotador em nota marginal» (p. 262).

A 250, *Coydava m'eu, quand'amor non avia* [PayGmzCha], «*C[antiga] muyto boa*, na opinião do velho anotador» (p. 489).

A 259, *Sennor que eu por meu mal vi* [FerVelho], «A meu vêr, não foi a 'razão' d'esta cantiga, mas antes a novidade da estrutura que arrancou ao velho anotador a apostilla: *mui mujto boa!*» (p. 508).

Embora não se ocupando em conjunto deste tipo de comentário, podemos apurar que a filóloga enumerou praticamente todos os casos, incluindo em alguns deles parecer pessoal sobre os motivos do atributo valorativo, sobretudo no último, que alude à «novidade da estrutura» (Michaëlis I, 1904: 508).

S. Pedro na descrição paleográfica do *Cancioneiro da Ajuda*, exposta em 2004, formalizou através de um quadro, a localização de todos estes casos. Permito-me reproduzir o seu esquema (Quadro 6), que bem elucida a sucessão destes comentários a algumas cantigas do *Cancioneiro*¹⁴:

fl.	col	loc	texto	mão	fl.	col	loc	texto	mão
1v	A	ME	boa	?	22	A	ME	X boa	C
3	B	INT	boa	A	22	B	MD	X boa	C
6v	A	ND	boa	A	22v	A	ME	X boa	C
16	A	ME	Mujto boa	C	23v	A	ME	boa	?
18	B	MD	muj boa	C	26	B	MD	mujto boa	C?
19v	B	MD	X boa	C	33	A	ME	mujto boa	C?
19v	B	INT	X boa	C	68	A	ME	X Mujto o boa	C
20	A	ME	X boa	C	71v	A	ME	muj mujto boa	C
20	A	ME	X boa	C					

Entre as várias vantagens desta sinopse, note-se em particular a convergência das mãos que, pouco ou nada, diferiram, podendo mesmo admitir-se —creio— que se trata de um mesmo anotador. Aliás, o tipo de comentário repetitivo (*boa*, *mujto boa*, *muj boa*, *muj mujto boa*) faz pensar em um único glosador. Por outro lado, a reprodução expõe o processo das anotações, que se apresentam, mais ou menos, de modo contínuo do f. 1v ao f. 33r, registando-se, depois, um significativo salto

14. Além da foliação, S. Pedro especifica com ME – margem esquerda; INT – intercolúquio; MD – margem direita, e com ABC a identificação das mãos que devem ter inscrito a anotação (Pedro [2004] 2016: 43; 49). A Autora assinala-me a gralha ND no f. 6v, que deve ser lida como MD, e *Muyto boa* no f. 16r, em vez de *Mujto boa*.

de leitura entre aquele fólio e os dois últimos comentários, que ocorrem já no f. 68r e no f. 71v¹⁵.

A falta de seguimento requer alguma ponderação quanto à repartição destas notas. Sabemos que o *Cancioneiro da Ajuda* se encontra, hoje, fragmentado, mas o primeiro comentário surge logo no verso do primeiro fólio, o que nos permite pensar que os cadernos desaparecidos do início poderiam ter contido similares apontamentos. As marcas de leitura sucedem-se de modo relativamente ininterrupto, tendo alguns ciclos sido mais observados do que outros, como os de NuFdztor e de PGarBu:

- f. 1v, *A 3, Sennor fremosa, par Deus, gran razon* [VaFdztSend]
- f. 3r, *A 10, Que sen consello que vós, mia sennor* [VaFdztSend]
- f. 6v, *A 24, Sennor fremosa, fuy buscar* [JSrzSom]
- f. 16r, *A 64, Quisera-m'ir; tal consello prendi* [AyCarp]
- f. 18r, *A 71, Amèu tan muito mia sennor* [NuFdztTor]
- f. 19v, *A 78, Ay eu de min, e que será?* [NuFdztTor]
- f. 19v, *A 79, Ay, mia sennor, u non jaz al* [NuFdztTor]
- f. 20r, *A 80, Pois naci nunca vi amor* [NuFdztTor]
- f. 20r, *A 81, Preguntan-me por que ando sandeu* [NuFdztTor]
- f. 22r, *A 86, Sennor, per vós são maravillado* [PGarBu]
- f. 22r, *A 87, Ay eu coitad'! E porque vi* [PGarBu]
- f. 22v, *A 88, Se eu soubesse, u eu primeiro vi* [PGarBu]
- f. 23v, *A 93, Pola verdade que digo, sennor* [PGarBu]
- f. 26r, *A 104, Joana, dix'eu, Sancha e Maria* [PGarBu]
- f. 33r, *A 129, Nostro Sennor Deus, e porque neguei* [RoyQuey]

Após esta constância, que deixa entrever uma leitura incessante, o comentador suspendeu a sua reflexão avaliativa e só a prosseguiu em duas outras cantigas, transcritas já em um caderno muito mais avançado (cad. XI):

15. S. Pedro assim as descreve: «Alguns leitores distinguiram 17 composições com apreciações qualitativas, classificando-as [...] com o adjectivo 'boa', por vezes reforçado com 'mui' ou 'muito'. A maioria das notas foi escrita pela mesma mão, aqui identificada com a letra C, que em oito ocasiões realçou o comentário com uma cruz, [...]. As notas do fls. 26 e 33 podem ter sido também escritas pela mão C, mas com uma pena de bico mais fino. O principal autor dos comentários ao conteúdo dos poemas (a mão A) também adjectivou duas composições; tenho dúvidas quanto à nota do fl. 1v, por ser pouco legível, e quanto à do fl. 23v, que parece ser de uma outra mão. Se, de facto, as anotações qualitativas (exceptuando as atribuíveis à mão A) tiverem sido escritas por mais de uma mão, as diferenças entre elas são tão diminutas que se torna forçoso situá-las em momentos cronologicamente muito próximos [...]. No que respeita à data em que as anotações terão sido escritas, há exemplos deste tipo de escrita na documentação portuguesa entre finais do século xiv e inícios do século xv» (Pedro [2004] 2016: 43-44).

f. 68r, *A 250, Coydava m'eu, quand'amor non avia* [PayGmzCha]
 f. 71v, *A 259, Sennor que eu por meu mal vi* [FerVelho]

O estudo de S. Pedro, dado a público em 2004, e disponibilizado *on-line* pouco depois, despertou curiosidade a A. Penafiel (2015) que, no texto, que dedicou a S. Parkinson, especificou o levantamento da paleógrafa portuguesa, juntando a numeração das cantigas, a atribuição e os *incipits* onde sobrevinham tais atributos¹⁶.

Mais proeminente é observarmos, no entanto, como trabalhou o apostilador, que apreciou cantigas de modo continuado nos primeiros cadernos, isto é, do caderno I ao caderno VI. Os dois comentários finais comparecem no caderno XI, o que quer dizer que nem os cadernos VII, VII^a, VIII, IX e X, nem os cadernos finais, XII, XIII, XIV, XIV^a, foram objeto de qualquer observação¹⁷. A intermissão leva-nos, mais uma vez, a questionar o estado material do *Cancioneiro da Ajuda* no momento em que este leitor atuou. O vazio permite admitir que talvez a sucessão dos cadernos não se encontrasse no séc. xv na disposição que hoje conhecemos. Afigura-se curioso que o anotador não se tenha interessado, pelo menos, por qualquer uma das cantigas contidas entre o caderno VI e o caderno X, nem nos últimos cadernos. Sabemos que o *Cancioneiro* foi encontrado no séc. xix em parcelas, sabemos que a encadernação dos dois fragmentos (*Nobiliário* e *Cancioneiro*) ocorreu em mais de uma fase, e vários indícios apontam para uma inserção posterior do caderno VII e do caderno VII^a, além de sabermos também que os cadernos finais resultaram de transcrição de outros materiais e foram copiados em circunstâncias diferenciadas¹⁸.

A suspensão destas anotações sugere, portanto, que o *Cancioneiro da Ajuda* no momento do registo das notas qualitativas (séc. xv) não se encontraria ordenado pela sucessão material hodierna.

16. Deve corrigir-se a indicação “CA 70, *Ir-vos queredes, mia senhor*, f. 18^r, col. B, l. 9, right”. A anotação *muj boa* não ocorre em *A 70*, mas em *A 71, Am'eu tan muito mia sennor* [NuFdzTor] (Pedro [2004] 2016: 42; Penafiel 2015: 191).

17. Sigo a minha numeração fascicular do *Cancioneiro da Ajuda*, que tem em conta o restauro do códice efetuado em 2000 e dado a público em 2004 (Nascimento [2004] 2016: 298-305; Ramos 2008, I: 133-228).

18. Reenvio para a minha análise sobre a confeção do *Cancioneiro da Ajuda* (Ramos 2008, I: 171-183; II: 3-21). Posteriormente, retomei os diferentes momentos da encadernação, que justificam a cronologia relativa da proteção dos dois fragmentos no séc. xv e no séc. xvi (Ramos 2017). Com apoio na *expertise* paleográfica mais fina, efetuada por S. Pedro, e a quem renovo o meu agradecimento, voltei a reexaminar a inserção tardia do caderno VII, em relação aos cadernos iniciais (Ramos 2022).

3. Não sendo possível retirar outras ilações deste aparente incompreensível salto de ‘leitura’, entre o caderno VI e o caderno X, podemos concentrar-nos nos possíveis motivos que terão levado um leitor à classificação de uma cantiga como *boa*, *Muyto boa*, *muj boa*, *mujto boa*, e *muj muj^o boa*. Como ajuizar, hoje, estes atributos dispostos à margem de certas cantigas? O que terá sido considerado *bom* para um leitor quatrocentista? A temática da cantiga? A estrutura formal? O talento métrico? A qualidade das rimas? Examinando, uma a uma, as quase duas dezenas de ocorrências, podemos tentar restaurar uma linha de coerência na inclusão deste tipo de apreciação¹⁹:

[VaFdZSend]

• A 3, *Sennor fremosa, par Deus gran rason* *boa*

O primeiro comentário, que subsistiu, refere-se a uma *cantiga de meestria*, que deve ter sido apreciada pelas suas características formais – *coblas capcaudadas* que obedecem a um esquema circular, dado que se abrem e fecham com a mesma rima, *coblas doblas*, *palavra rima* (v. 7 com a forma *non* [I, II] e com a forma *desamar* [III, IV]), além da raridade da *fiinda*, constituída por cinco versos. A cantiga obedece ao esquema 4 x 10a 10b 10b 10a 10c 10c 10a + 10d 10e 10e 10d 10e (RM 161:99).

Curiosamente, A. Colocci não foi indiferente a esta cantiga (B 93), anotando *le due co[n] le due et q[u]asi cõgedo · q[u]asi epodo* (f. 24v) com um ponto separativo²⁰. Reporta-se à estrutura estrófica e sobretudo à singularidade da extensão da *fiinda* com cinco versos e às rimas inovadoras, que não reproduz as rimas dos versos finais da segunda parte da estrofe precedente (–or / –ar / –en / –en / –ar), inserindo sonâncias independentes (–az / –er / –er / –az / –er)²¹.

19. Adoto as siglas habituais para a identificação dos cancioneiros galego-portugueses, *Cancioneiro da Ajuda* (A); *Cancioneiro Colocci-Brancuti* (B) e *Cancioneiro da Vaticana* (V). Sirvo-me também das siglas, referentes aos nomes dos trovadores e dos *incipits* das cantigas, institucionalizados por G. Tavani (1967). De idêntico modo, referencio os esquemas métricos (RM), publicados pelo filólogo italiano no seu *Repertorio Metrico* (1967).

20. Muito agradeço a F. Barberini a chamada de atenção para este ponto separativo, que distingue as duas anotações, que poderia indicar dois momentos de observação collociana, reforçados pelo sublinhado em *epodo*.

21. A adoção de *epodo*, proveniente da métrica clássica, na observação de *fiindas*, foi examinada por Bertolucci ([1966] 2017: 427-429).

[VaFdZSend]

- *A 10, Que sen consello que vós, mia sennor* *boa*

A *cantiga de meestria* segue o esquema 4 x 10a 10b 9c 10b 10d 10d 9c (RM 248:1). Também nesta composição, transcrita em *B* 100, encontra-se uma nota colocciana, *ad due* (f. 26r, col. b), mas, na realidade, as estrofes não são *doblas*, mas *unissonans* (Michaëlis I, 1904: 24).

A *cantiga* oferece uma bipartição entre o motivo del *consello*, retomado na I estrofe (vv. 1, 4 e 6-7), encerrando-se a II estrofe com *desaconsellado* (v. 14) e a morte e o sofrimento, que ocupam a segunda parte da *cantiga* (v. 17, *morrer cativo, desamparado*; v. 22, *E ja, entanto comêu vivo for*; v. 23, *per ome mui desaventurado*). Além da palavra *perduda* no v. 1 de cada estrofe, é um facto que este esquema é único em toda a produção galego-portuguesa²². O anotador terá, por certo, sido sensível à novidade formal desta *cantiga*, reconhecendo-a como singular. É possível ainda assinalar a última forma da *cantiga* – *embaratado* – em rima com *desaventurado*, participio de *embaratar*, equivalente a *baratar* ‘negociar, tratar’, ocorrência única na poesia trovadoresca galego-portuguesa. Note-se aliás que, neste caso, o qualificativo *boa*, comparece junto ao v. 10 (*d’outra dona, e mui mais loado*), como se a anotação decorresse da estratégia retórica.

[JSrzSom]

- *A 24, Sennor fremosa, fui buscar* *boa*

A *cantiga de meestria* A 24, transcrita em *B* 117, foi objeto de uma nota colocciana, *sel dis[sí]* (f. 30r, col. a)²³. O esquema, não sendo dos mais raros, 4 x 8a 8b 8b 8a 8c 8c 8a (RM 161:260), oferece, no entanto, um modelo circular, ao começar e concluir cada uma das estrofes *unissonans* e *capcaudadas* com a mesma rima, *-ar*. Por outro lado, a repetição de *se vus en pesar* no v. 1 da II estrofe (*Por Deus; e se vus en pesar*) e no v. 7 da III estrofe (*per boa fe, se vus pesar*), pode ainda ter contribuído para o comentário apreciativo do leitor. Pode também o apostilador ter sido sensível aos rimantes em formas verbais em *-ar* (vv. 1, 4, 7...) com uma estrutura circular em todas as estrofes.

22. Sobre o recurso à palavra *perduda* na produção lírica galego-portuguesa, cf. Rodríguez Castaño (1999).

23. A anotação *sel dis[sí]*, que comparece várias vezes em *B*, foi, há muito, interpretada por V. Bertolucci, como uma marca de natureza estrófica para *coblas unissonans*, remetendo para a canção de Petrarca *S’i’l dissì mai, ch’i’ vegna in odio a quella* (Bertolucci [1966] 2017: 435-436).

[AyCarp]

- *A 64, Quiser'ir tal consello prendi* *Muyto boa*

Esta *cantiga de refran*, atribuída a AyCarp em B 176 (f. 44v), apresenta o esquema, 4 x 10a 10b 10b 10a 10a 10c 10C (RM 139:1). A nota collociana, *co[n] tornello*, que precede a cantiga, refere o *refran*. As estrofes são *singulares*, e pode ser admissível que o *refran* com um único verso, *Quen me quiser venha-m'aqui buscar*, tenha interpelado o anotador além do *rim tordat* (b) das *coblas* III e IV (-ei).

[NuFdztor]

- *A 71, Am'eu tan muito mia sennor* *muj boa*

Poderá dizer-se que a produção deste trovador, NuFdztor, incentivou especial interesse ao nosso leitor. Cinco cantigas vão ser comentadas. Em primeiro lugar, A 71, a segunda *cantiga de refran* do ciclo, construída com *coblas singulares*, pode ter inspirado opinião justamente pelo *refran* com dois versos, que também despertou a atenção de Colocci com a nota *tornel* (B 184, f. 46r). As relações interestróficas podem ter sido observadas, mesmo que o esquema 4 x 8a 8b 8b 8a 8C 8C (RM 160:364), seja bastante usado na produção lírica galego-portuguesa. Não será de excluir que a antítese entre *mal* e *ben* no v. 2 do *refran* (*nen quer meu mal, nen quer meu ben*) tenha alertado o apostilador²⁴.

[NuFdztor]

- *A 78, Ai eu! E de min que será* *boa*

O comentário a esta *cantiga de meestria*, constituída por três *coblas singulares*, pode ter sido proporcionado pela repetição da rima na abertura da estrofe, no v. 1, e no encerramento, no v. 6, de cada estrofe (na I -á com *será* / á; na II, -i com *naci* / assi; na III, -al com *mal* / al. O esquema métrico, circular, 3 x 8a 8b 8b 8c 8c 8a (RM 189:33) não é inusual. Colocci, na margem superior, anotou *sera nō sara* (B 181^{bis}, f. 47r)²⁵.

24. A estética das conexões interestróficas na lírica galego-portuguesa é estudada por D. Billy (2003).

25. Comentário de índole morfológica relativo à forma verbal, que comparece no *incipit* (B181^{bis}), interpretada por C. Michaëlis como uma reflexão comparativa entre o galego-português e o italiano (Michaëlis I, 1904: 165). M. Brea e F. Campo consideram que foi a conservação da vogal etimológica em galego-português (*sera*) que pôde ter sugerido a apostila (Brea/Fernández Campo 1993: 44), opinião retomada por Pousada Cruz (2010: 134), embora Colocci não se debruce, em geral, em observações etimológicas.

[NuFdzTor]

- *A 79, Ai mia senhor! U nom jaz al* *boa*

A *cantiga de refran* serve-se do recurso da repetição com dois versos em uma estrutura com *coblas singulares* com esquema, 3 x 8a 8b 8b 8a 8C 8C (RM 160:363). A esta cantiga, Colocci referencia o *tornel* (B 182^{bis}, f. 47r), como em muitas outras atribuídas a este trovador que se servem do *refran* (B 184, B 184^{bis}, B 182^{bis}, B 183^{bis}, B 185^{bis}, B 187, B 188, B 189)²⁶.

[NuFdzTor]

- *A 80, Pois naci nunca vi amor* *boa*

A *cantiga de refran* (B 183^{bis}, f. 47v) foi identicamente anotada por Colocci com *tornel*. Trata-se do mesmo esquema, presente na cantiga precedente, em *coblas singulares* e com *refran* de dois versos. O esquema métrico, 8a 8b 8b 8a 8A 8A (I) + 8a 8b 8b 8a 8C 8C (II-IV) (RM 160:365) é, contudo, bastante frequente. Neste caso, algumas repetições de rimas com *matar* (I, v. 3; II, v. 2), a rima *b* (-ar), *falar*, *matar*, *amparar*, *rogar*, é idêntica nas três primeiras estrofes e a rima (-or) do *refran* coincide com a rima *a* (-or) da estrofe inicial. A liberdade métrica pode ter motivado o comentário favorável.

[NuFdzTor]

- *A 81, Preguntan-me por que ando sandeu* *boa*

Nova *cantiga de refran*, assinalada igualmente por Colocci com *Tornel* (B 184^{bis}, f. 47v), composta por *coblas singulares* com o esquema, abbcDD, 4 x 10a 10b 10b 10c 10c 8D 8D (RM 199:3). Pode sublinhar-se a palavra *perduda* que ocorre no v. 1 de cada uma das estrofes com *sandeu* (I), *prã* (II), é (III), *creerã* (IV) e um esquema métrico não muito adotado. Esta cantiga constitui, no entanto, um *unicum* pela fórmula silábica. É a única composição com um modelo polimétrico entre estrofes com decassílabos e *refran* com octossílabos.

[PGarBu]

- *A 86, Sennor, per vós são maravillado* *boa*

PGarBu merece também observação em cinco das suas composições. A primeira cantiga anotada, A 86, é uma *cantiga de mestria* em *coblas unissonans* e *capcaudadas*, com o esquema 3 x 10'a 10b 10b 10'a 10c 10c 10'a + 10c 10c 10'a (RM 161:171). Evidencie-se o *mot tornat*

26. A menção a *tornello*, *tornel*, e em outras variantes, é amplamente utilizada por Colocci para qualificar as cantigas que se servem de *refran*. Este tipo de anotação métrica foi abordado por V. Bertolucci ([1966] 2017: 427-435).

nos vv. 5 e 20 e rimas derivadas no v. 3 (*gradecer*) e no v. 7 (*grado*). A *fiinda* obedece à regra das rimas presentes na última parte da estrofe precedente. Colocci examinou a estrutura da composição, inscrevendo ao alto da cantiga, *vniforme* c[on]gedo, marcado pelo traço vertical à esquerda dos três versos da *fiinda* (B 190, f. 49r)²⁷.

[PGarBu]

- *A 87, Ai eu coitad'! e por que vi* *boa*

A cantiga *A 87* pôde ser efetivamente apreciada pela grande qualidade métrica. Um *unicum* em toda a produção trovadoresca com o esquema, 3 x 8a 8a 8a 8a 8a 8a 8a + 8a 8a 8a (sobre I) + 8a 8a 8a (II) + 8a 8a 8a (III) (RM 4:1).

A cantiga de *meestria* em *coblas singulares* está subordinada ao esquema de *rims continuatz* nos sete versos de todas as estrofes, e com *dobre* em posição rimante: *-i* (*vi*) na I estrofe; *-en* (*ben*) na II; e *-er* (*veer*) na III. A insistência na repetição da mesma forma rimante em cada uma das estrofes foi certamente elemento apelativo para quem qualificou a cantiga. As três *fiindas*, número também inusual no *corpus* trovadoresco galego-português, retomam as rimas de cada uma das estrofes precedentes com *-in* (*min*) da I; *-en* (*sen*) da II e *-er* (*dizer*) da III. Tal técnica formal não deixou também de sensibilizar Colocci, que examinou com pormenor esta cantiga. Por um lado, a disposição das rimas em cada uma das estrofes (*ogni stanza tutta uni* c[on]sona) e a particularidade rara das três *fiindas*, que retomam as rimas de cada uma das estrofes (*et tre stanze ha tre co[n]gedi singula si[n]gule v[irtuo]sa*), sublinhada por uma numeração marginal, 1, 2, 3 [*fiindas*] (B 191, fl. 49r)²⁸.

27. C. Michaëlis confessa: «Não adivinho por que é que Colocci chama uniforme a este congedo» (Michaëlis I, 1904: 183). Como neste caso as rimas da *fiinda*, diversamente do texto anterior *A 85*, que oferecia rimas inovadoras, retomam as que ocorrem na estrofe precedente, é plausível que a normatividade tivesse chamado a atenção do humanista. A uniformidade é interpretada pela composição em *coblas unissonans* por Marcenaro (2012: 151-155), mas não é de excluir que a alusão a *vniforme* se relacionasse com a regularidade da *fiinda*. Ao trocar impressões sobre este texto, F. Barberini releva-me oportunamente as interessantes semelhanças métricas (rimantes e coincidências entre versos) com a cantiga *A 10* [VaFdzSend], também considerada *boa*. A este propósito, cf. também os comentários de Brea/Fernández Guiadanes/Pérez Barcala (2021: 107).
28. C. Michaëlis transcreveu as notas colocianas (*ogni stanza tutta uni consona – et tre stanze – ha tre congedi – singula singule*) (Michaëlis I, 1904: 186). A forma *v[irtuo]sa*, proposta por Pérez Barcala (2001: 64, n. 34), é retomada por Marcenaro (2012: 156-160). *PalMed* transcreve *ūs<*>*, notando que se trata de conjectura. A. Ferrari considera esta cantiga como um «caso-limite» entre «le realizzazioni più virtuosistiche della ripetizione di rimanti» que «sono, nella lirica peninsulare, di una rigidità esasperata, direi quasi pietrificata, solo talvolta scarsamente attenuata dall'*equivocation*» (Ferrari [1993] 2014: 73 e 74). Sobre a produtividade do *mot tornat*, cf. o ensaio de E. Fidalgo (1997). Cf. também Brea/Fernández Guiadanes/Pérez Barcala (2021: 98, 107, 149).

[PGarBu]

- *A 88, Se eu soubesse, u eu primeiro vi* *boa*

A *cantiga de mestria* em *coblas doblas* com o esquema 4 x 10a 10b 10b 10a 10c 10c 10a + 10d 10d 10a (RM 161:84). As estrofes são *capcaudadas* entre si e com recurso ao *dobre*, que se dispõe nos versos extremos do esquema de cada estrofe (o primeiro e o sétimo): I, *vi*; II, *mi*; III, *dizer*; IV, *veer*.

Além do *dobre*, observe-se também a *repetitio*, com a *palavra rima*, no v. 5 das estrofes III e IV (a forma *falar* ocorre no quinto verso das estrofes III e IV). Na I estrofe é o v. 5 com a forma *sei*, que não se repetirá no v. 5 da II estrofe, mas no v. 6). Note-se ainda o *mot tornat*, *falar* no v. 19 e no v. 26; *sei* no v. 5 e no v. 13, e as derivações em rima com a forma verbal *veer*: *vi* (v. 1); *verei* (v. 6); *veer* (v. 22, v. 28).

A *finda* de três versos (*-en / -en / -er*) não recupera as rimas finais da estrofe precedente (*-ar / -ar / -er*), mas vai reiterar as rimas do segundo e terceiro versos da I e da II estrofe *-en, ben / ven; en / ten* e *-er* do primeiro e sétimo versos da III e IV estrofes (*dizer / dizer; veer / veer*). A esta *finda* também foi sensível Colocci com a habitual anotação *co[n]gedo* (B 192, f. 49v).

[PGarBu]

- *A 93, Pola verdade que digo, sennor* *boa*

Cantiga de meestria, construída em *coblas doblas*, que também motivou Colocci, *due co[n]-sone et uno epodo* (B 197, f. 50v), com o esquema, 3 x 10a 10b 10a 10b 10c 10c10b (RM 101:20)²⁹. O *Cancioneiro da Ajuda* previu espaço para complemento a esta cantiga, eventualmente a estrofe que comparece em B (Ramos 2006). Note-se a construção circular do ponto de vista lexical (v. 1 *Pola verdade que digo*; v. 7 *nunca ... tal verdade negarei*; v. 8, *E mia sennor...*; v. 14, *sennor fremosa...*) e o interessante uso retórico na II estrofe com o verbo *perder* (v. 9, *perder*; v.11, *perder*, e *perderei*; v.12, *perderia* e *perder*). Podemos reparar no *mot tornat*, *sennor* (I, v. 1), que ocorre última estrofe (III, v. 5), assim como *sodes a mellor* e *sodes vós a mellor* (I, v. 3; III, v. 6). Estando, porém, a III estrofe ausente em A, não podem ter sido estas particularidades o motivo da qualificação de *boa*. Perante uma cantiga com apenas duas estrofes e com previsão textual, podemos-nos interrogar se este qualificativo, *boa*, não terá sido sugestionado pela cantiga precedente, A 92, *Se Deus me valla, mia sennor*, que oferece efetivamente um esquema métrico único em toda a produção galego-portuguesa, 4 x 8a 8b 8b 8c 8c 8b 8b (RM 194:1) com palavra *perduda* no v. 1 e com relação

29. Não possuindo *finda* esta cantiga, a nota colocciana foi explicada como uma referência à mudança de rima nas últimas estrofes (Pérez Barcala 2008: 330-331; Marcenaro 2012: 193). As rimas são, contudo, idênticas nas duas primeiras estrofes (*-or, -ei, -or, -ei, -er, -er, -ei*). A alteração ocorre apenas na última (*-en, -ar, -en, -ar, -or, -or, -ar*), o que terá levado à qualificação de *epodo* por Colocci.

interestrófica (*capcacaudas e capfinidas*, II, *ou me non leixe mais viver* / III, *E Deus non me leixe viver*)³⁰.

[PGarBu]

- *A 104, Joana, dix'eu, Sancha e Maria* *mujto boa*

A bem conhecida *cantiga de meestria*, *A 104*, com *nominatio* explícita à *senhor* amada, é construída em *coblas unissonans*, com estrofes *capcaudadas*, sublinhada por vários processos repetitivos com esquema circular, 4 x 10'a 10b 10'a 10b 10c 10c 10'a + 10c 10c 10'a (RM 100:34), concluída por uma *fiinda*. Deve notar-se o *dobre* que ocorre no vv. 1 e 7 de cada estrofe (estr. I: *Maria*; estr. II: *pesaria*; estr. III: *podia*; estr. IV: *querria*); a *palavra rima* no v. 3 de cada estrofe que muda por pares de estrofes como se as *coblas* fossem *doblas*: *morria* (I e II estrofes) e *dia* (III e IV estrofes); a *palavra rima* no v. 4: *mellor* (I e II estrofes); *sabor* (III e IV estrofes); e o *mot tornat*, *morria e mellor*, ocorre nas estrofes I, v. 3 e v. 4; II, v. 10 e v. 11) e *dia e sabor* (III, v. 17 e v. 18; v. 24 e v. 25).

A *fiinda*, constituída por três versos, retoma as rimas da estrofe precedente, *-er / -er / -ia, prazer / viver / querria*, retomadas com as formas *poder / perder / havia*. Os versos da *fiinda* em *B 212* (f. 58v), foram assinalados por Colocci com uma linha vertical à esquerda, que inclui a *fiinda*. Esta original *cantiga* estimulou nada mais do que seis anotações collocianas: (1) *spiccato da l'ultima*; (2) *todas tres tutte et tre*; (3) *s'el dissì*; (4) *triplici correctus amore*; (5) *congedo*; (6) *supra*. Anotações de caráter métrico, como a que se refere à *fiinda* (*congedo e spiccato dall'ultima*) e à estrutura (*s'el dissì*). A anotação, *triplici correctus amore*, foi já interpretada por E. Gonçalves e pode ser considerada como uma alusão literária à tríade feminina³¹.

[RoyQuey]

- *A 129, Nostro Sennor Deus! E por que neguei* *mujto boa*

Cantiga de meestria, constituída por *coblas unissonans* com o esquema 4 x 10a 10b 10b 10a 10c 10c 10a + 10c 10c 10a (RM 161:95). As estrofes subordinam-se à regra das *capcaudadas*, com uma rima *singulars* (cc) que muda em cada uma das estrofes (I: -i, II: -en, III: -al, IV: -ar). No v. 2 de cada uma das *coblas*, encontramos, além disso, a repetição da *palavra rima* *veer*³².

30. Marcenaro qualifica a estrutura como *doblas singulares* (2012: 87-104; 192-196 [194]).

31. A curiosa nota collociana, examinada pela filóloga portuguesa, através da explicação linguística (*correctus* em vez de *correptus*), sublinha que os três nomes não significam três amores, mas uma referência cultural de natureza literária entre poesia trovadoresca e Dante (Gonçalves 2006: 89-104). Sobre estas notas collocianas, cf. ainda Bertolucci (1966: 16). A análise das duas estudiosas foi retomada por Marcenaro (2012: 267-268).

32. O exame métrico desta *cantiga* pelos editores do ciclo poético de RoyQuey chama a atenção para estas particularidades técnicas na produção trovadoresca galego-portuguesa (Lorenzo Gradín/

O anotador pôde ainda ter sido atraído pelas relações interestróficas (*coblas capcaudadas* e *coblas capfinidas*), pela *palavra rima* *veer* (I, 2), *ben veer* (II, 2); *que a veer* (III, 16); *ren veer* (IV, 2) e pela *derivatio* com *veerei* (II, v. 4), sublinhada fonicamente pela forma *viverei* (v. 15). A *finda*, que só comparece em *B* 250, f. 65r, não se encontrando em *A*, não pôde ter influenciado o comentário. Colocci, como em outros casos, assinalou “*Co[n]gedo*”, com a recuperação das rimas da *cobla* precedente, repetindo os rimantes (*estar* e *sei*) e com o característico traço abrangente.

[PayGmzCha]

- *A 250, Coidava-mêu, quand'amor non avia* *Mujto boa*

Não tendo anotado qualquer outra composição, entre a cantiga, atribuída a RoyQuey e o ciclo de PayGmzCha, provavelmente por a sequência fascicular do *Cancioneiro da Ajuda* não se encontrar no estado, que conhecemos hoje, nota-se que esta *cantiga de meestria*, *A* 250, é constituída por *coblas unissonans* com o esquema, 4 x 10'a 10b 10'a 10b 10c 10c 10b (RM 101:29). O *dobre* ocorre nos vv. 2 e 7 de cada uma das estrofes (I: *poder*, II: *viver*, III: *dizer*) e note-se o recurso da *palavra rima* no v. 5 (*Amor*) de cada uma das estrofes³³. Não é também impossível que o acrescento de uma estrofe à margem também tenha influenciado a apreciação do anotador³⁴.

[FerVelho]

- *A 259, Sennor que eu por meu mal vi* *muj mujto boa*

A cantiga, atribuída a FerVelho, que melhor foi qualificada pelo anotador é constituída por três estrofes *singulares* com o esquema abacbc, 8a 8b 8a 8c 8b 8c (I) + 8a 8b 8a 8c 8b 8d (II, III) + 8e 8c (RM 121:3)³⁵. Trata-se de um *unicum* silábico, com apenas três atestações da fórmula rítmica. FerVelho constrói as estrofes em octossílabos, enquanto as duas outras ocorrências (JAY, *B* 1032, *V* 622; PAmigo, *V* 1201) oferecem estrofes com decassílabos, como salienta Lanciani (1977: 63-64).

Marcenaro 2010: 81; 101).

33. Embora o ciclo poético do trovador PayGmzCha tenha sido objeto de várias edições, considero que a minuciosa análise métrica de C. Cunha é ainda a mais exigente e incontornável (Cunha [1945] 1999: 49-95).
34. S. Pedro concluiu que esta estrofe adicionada é atribuível à mão do revisor, portanto praticamente coetânea da transcrição dos textos (Pedro [2004] 2016: 35-36). Sobre as características do *dobre* na lírica galego-portuguesa, cf. o estudo de Lorenzo Gradín (1997).
35. A editora do cancionero de FerVelho, G. Lanciani, interpreta este comentário: «l'annotazione [...] di mano di poco più tarda, dettata forse dall'originalità della struttura metrica della cantiga». A este propósito, leiam-se as suas excelentes fichas métrico-rítmicas e retórico-estilísticas (Lanciani 1977: 62; 63-65; 65-66).

É bastante interessante o *dobre*, que ocorre nos vv. 2 e 5 das estrofes, e que não se limita à repetição da palavra em rima, mas à reprodução de versos completos. A repetição é praticamente literal do segundo e quinto verso de cada estrofe: I (v. 2 = v. 5), II (v. 8 = v. 11, com a variação *e / pois*), III (vv. 14 = 17)³⁶.

I: *pois m'eu de vós a partir ei* (vv. 2, 5)

II: *e / pois me de vós ei auitar* (vv. 2, 5)

III: *pois que m'eu d'u vós sodes vou* (vv. 2, 5)

Realçando a construção circular, o v. 1 da I estrofe, *Sennor que eu por meu mal vi*, é praticamente idêntico ao v. 18 da III estrofe, *senhor que eu vi por meu mal*), assim como a *repetitio* (vv. 2-5; 8-11; 14-17), teriam produzido efeito na leitura do anotador. Trata-se efetivamente de uma configuração formal complexa, bastante rara. Na tradição italiana, em B 436, V 48, não foi copiada com formatação de *refran* nem na primeira estrofe, nem nas seguintes, nem sequer de modo abreviado, comparecendo a transcrição integral de versos com variantes. Na verdade, no *Cancioneiro da Ajuda*, os dois versos finais da primeira estrofe foram considerados como *refran*, deixando o copista o vazio habitual para a inicial decorada, referente ao que foi considerado *refran* (pelo compilador ou pela fonte) nos vv. 5-6, [P]*ois m'eu de vós a partir ei / e ir allur sem vós viver*. De tal forma foi avaliado este verso como parte componente do *refran* que nas estrofes seguintes, o copista transcreveu apenas este primeiro verso, apesar de não ser coincidente, [P]*ois me de vós ei auitar* (v. 11) e [P]*ois que m'eu d'u vós sodes vou* (v. 17). O vazio, deixado no final da coluna, seria suficiente para a inclusão da *fiinda*, que comparece na tradição posterior (B 436, V 48), assinalado por Colocci, *co[n]ged*.

Deve, no entanto, assinalar-se que o pergaminho, neste espaço, mostra rasura praticamente de duas linhas de texto, que talvez possam ter correspondido a uma imprecisão de cópia, por ter sido reproduzida e raspada a *fiinda* da composição seguinte (A 260).

4. Se o predicativo usado para uma das cantigas de PGarBu, *mujto boa* (A 104, *Joana, dix'eu, Sancha e Maria*) poderia ser compreensível pela inesperada presença dos três nomes de mulheres (*Joana, Sancha, Maria*), sabemos pelo estudo de E. Gonçalves (2006) que esta cantiga foi objeto de relevantes comentários métricos por A. Colocci. Nos outros casos, mais do que uma valorização temática, as apostilas devem estar vinculadas a uma apreciação de natureza técnica. Quer isto dizer que o comentador do *Cancioneiro da Ajuda* foi sensível às propriedades métricas de algumas cantigas, mesmo se constatamos que um número significativo das suas qualificações (praticamente metade) é atribuído a cantigas onde

36. Lanciani (1977: 63-64) examina este tipo de repetição e também Pérez Barcala isola esta cantiga pelo interessante *dobre* nos vv. 2 e 5 de cada uma das estrofes. A *repetitio* não se efetua apenas com a *palavra rima*, mas com os versos completos (2001: 71-72; 2006: 195-196). Sobre a particularidade métrica da *palavra rima*, cf. também a análise tipológica de Pérez Barcala (2002).

comparecem as formas *consello*, *consellar*, *desaconsellado*, ou o próprio tema da súplica de auxílio³⁷.

Devemos, porém, reparar nas anotações que salientam a excepcionalidade métrica. A cantiga, *A 10 / B 100*, *Que sen consello que vós, mia sennor* [VaFdZSend], avaliada como *boa*, corresponde a um esquema métrico, que só ocorre uma única vez, em toda a produção trovadoresca (RM 248:1). De modo análogo, a cantiga *A 87*, *Ai eu coitad'! e por que vi* [PGarBu], apreciada igualmente como *boa*, evidencia identicamente um esquema métrico exclusivo (RM 4:1). Apesar de incompleta e com previsão de espaço para mais texto, *boa* é também a cantiga *A 93*, *Pola verdade que digo, sennor é* [PGarBu]. Dado o seu caráter inacabado, talvez se possa admitir que o qualificativo tenha sido inspirado pela cantiga precedente, *A 92*, *Se Deus me valla, mia sennor* [PGarBu], concebida com um modelo métrico ímpar no *corpus* galego-português (RM 194:1). E constitui ainda um *unicum* silábico (RM 199:3) a cantiga *A 81*, *Preguntan-me por que ando sandeu* [NuFdZTor].

A *meestria* métrica foi, portanto, apreciada como competência elevada pelo nosso anotador. O seu olhar não foi indiferente ao recurso da *palavra perdida*. Várias das cantigas anotadas ilustram este meio: *A 10*, *Que sen consello que vós, mia sennor* [VaFdZSend]; *A 71*, *Amèu tan muito mia sennor* [NuFdZTor]; *A 81*, *Preguntan-me por que ando sandeu* [NuFdZTor], ou talvez *A 92*, *Se Deus me valla, mia sennor* [PGarBu]. Não deixou também de atentar na *palavra rima* em *A 3*, *Sennor fremosa, par Deus gran razon* [VaFdZSend]; *A 88*, *Se eu soubesse, u eu primeiro vi* [PGarBu]; *A 104*, *Joana, dixèu, Sancha e Maria* [PGarBu]; *A 129*, *Nostro Sennor Deus! E por que neguei* [RoyQuey]; *A 250*, *Coidava-mèu, quand'amor non avia* [PayGmzCha]. A cantiga, que mereceu o comentário mais edificante, *muj muj^o boa*, liga-se a uma das composições, atribuídas a FerVelho (*A 259*), que, efetivamente, exhibe uma *performance* métrica atípica com uma construção realçada por uma imprecisa *mise en page* do *Cancioneiro da Ajuda* (um 'refran' peculiar). A notável apreciação, além de explicitar a qualidade geral da cantiga, não é improvável que seja conseqüente ao reparo da *variatio* dos versos que foram reputados como *refran* em *A*.

Digno de relevância também é registarmos que todas estas cantigas, apreciadas positivamente no *Cancioneiro da Ajuda* (foram avaliadas onze cantigas de *meestria* e seis de *refran*), beneficiaram identicamente de anotações collocianas, quando possuem correspondência no *Cancioneiro Colocci-Brancuti*. Podemos, assim, admitir que, em momentos, relativamente próximos, um leitor do séc. xv em

37. Releiam-se as cantigas *A 10*, *A 24*, *A 64*, *A 71*, *A 78*, *A 86*, *A 88*, *A 129*. Nas últimas estrofes de *A 80* e *A 250*, de algum modo, está também presente o pedido de interferência à *sennor*. No entanto, penso que esta coincidência temática deverá ser examinada, em outro trabalho, com recurso ao estudo do campo semântico de *conselho* e *aconselhar* no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

Portugal ainda leu *cantigas de amor* trovadorescas, caracterizando-as muito presumivelmente pelo engenho métrico, mais do que por uma suscetibilidade à *materia*, assim como Angelo Colocci, mais tarde, no séc. xvi, ao examinar cantigas medievais galego-portuguesas, também as anotou, muito mais estimulado pelas particularidades linguísticas e pela metrificação, do que pelo conteúdo dos textos. A poesia era, agora, fruída através da leitura silenciosa, copiada em coletânea, e não pela *performance* medieval do canto e da música.

Uma palavra final... Não podemos, naturalmente, afirmar, mas como não presumir que estes qualificativos, introduzidos no séc. xv, seriam da autoria de um *expert* em poesia, de um poeta, ou, pelo menos, de um apreciador de habilidade métrica? Como não admitir que estas anotações teriam sido inscritas pelo próprio Pedro Homem que, como sabemos, não foi apenas possuidor do *Cancioneiro da Ajuda*, mas foi também autor de várias composições incluídas no *Cancioneiro Geral*?³⁸ Afigura-se assim verosímil que um poeta palaciano, falecido nos finais do séc. xv, detentor de um livro de poesia medieval – *Cancioneiro da Ajuda* –, possa ter sido também o leitor, comentador e apreciador de algumas das cantigas que compunham o seu livro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, Valeria ([1966] 2017), «Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza*, 8, pp. 13-30. [Republ. *Morfologie del testo medievale II. Nuova raccolta di saggi e articoli*. A cura di Fabrizio Cigni. Ariccia RM: Aracne, pp. 425-436.]
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, Valeria ([2001] 2017), «Le corti del Portogallo», *Lo spazio letterario del Medioevo 2. Il Medioevo volgare*, vol. I. La produzione del testo, tomo II, Roma, pp. 935-953. [Republ. *Morfologie del testo medievale II. Nuova raccolta di saggi e articoli*. A cura di Fabrizio Cigni. Ariccia RM: Aracne, pp. 339-353].
- BILLY, Dominique (2003), «L'arte delle conessioni nei trovadores», em D. Billy *et al.*, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*. Roma: Carocci, pp. 11-111.
- BREA, Mercedes-Fernández Campo, F. (1993), «Notas lingüísticas de A. Colocci no Cancioneiro galego-português B», em G. Hilty (ed.), *XX^e Congrès*

38. Claro que é impossível identificar o traçado pictórico das duas assinaturas autógrafas de Pedro Homem, com o cursivo de *boa*, *Muyto boa*, *muj boa*, *mujto boa*, *muj*, *muj^o* *boa*, até pelo reduzido número de grafemas comuns.

- Internationsl de Linguistique et Philologie Romanes (XII^e et XIII^e)*. Tübingen: A. Francke Verlag, vol. V, pp. 41-56.
- BREA, Mercedes; FERNANDEZ GUIADANES, Antonio e PÉREZ BARCALA, Gerardo (2021), *As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses*, en *ArGaMed Arquivo Galicia Medieval*, 4. Em linha < <https://biblioteca.xunta.gal/es/argamed-42021-as-anotacions-de-angelo-colocci-nos-cancioneiros-galego-portugueses-4-2021> > [consulta: 3/08/2022].
- Cancioneiro Colocci-Brancuti* (1982), *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cod. 10991. Reprodução facsimilada. Prefácio de J. Palma Ferreira e Apresentação de L. F. Lindley Cintra. Lisboa: Biblioteca Nacional/Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Cancioneiro da Ajuda* (1994), *Cancioneiro da Ajuda*. Edição facsimilada do códice existente na Biblioteca da Ajuda. Apresentação de Manuel C. de Matos, N. S. Pereira e Francisco G. da C. Leão. Estudos de José Vitorino de Pina Martins, M. Ana Ramos e Francisco G. da C. Leão. Lisboa: Edições Távola Redonda/Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico/Biblioteca da Ajuda.
- Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* (1990-1998). Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias, 6 vols. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (cód. 4803)* (1973). Reprodução facsimilada, com introdução de L. F. Lindley Cintra. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos/Instituto de Alta Cultura.
- CARTER, Henry Hare ([1941] 2007), *Cancioneiro da Ajuda. A Diplomatic Edition*. New York/London: Modern Language Association of America/Oxford University Press. [Reimp.: Milwood, New York: Kraus Reprint Co., 1975. Reimp. com introdução, «A edição diplomática do *Cancioneiro da Ajuda*», de Maria Ana Ramos. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2007].
- CUNHA, Celso Ferreira da ([1945] 1999), *Cancioneiros dos Trovadores do Mar*. Edição preparada por Elsa Gonçalves. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- DIAS, João José Alves (1982), *Livro dos Conselhos de el-rei D. Duarte (Livro da Cartuxa)*. Edição diplomática, transcrição de... Introdução de A. H. de Oliveira Marques e J. J. Alves Dias, revisão de A. H. Oliveira Marques e T. F. Rodrigues. Lisboa: Ed. Estampa.
- FERRARI, Anna ([1996] 2014), «Parola-rima», *O cantar dos trovadores. Actas do Congresso, celebrado em Santiago de Compostela, 26-29 abril de 1993*. Santiago de Compostela, pp. 123-136. [Reimp.: A. Ferrari, *Trovadores e Trovadores*. Prologo di E. Gonçalves, a cura di F. Barberini. Modena: Ed. Mucchi, pp. 61-84].
- FERRARI, Anna (1979), «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, pp. 27-142.
- FIDALGO, Elvira (1997), «Acerca del *mot-equivoc* y del *mot-tornat* en la cantiga de amor», *Cultura Neolatina*, 57, pp. 253-276.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (1990), *El 'Prohemio e carta' del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*. Barcelona: PPU.
- GONÇALVES, Elsa (1976), «La Tavola Colocciana Autori portugueses», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 10, pp. 387-448. [Republ. em E. Gonçalves: *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre cancioneros galego-portugueses*. Ed. ao coidado de João Dionísio, Henrique Monteagudo e Maria Ana Ramos. A Coruña: Real Academia Galega, 2016, pp. 5-87].
- GONÇALVES, Elsa (2006), «*Triplici correctus amore*. A propósito de uma nota de Angelo Colocci no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*», *Cultura Neolatina*, 66, pp. 83-104. [Republ. em E. Gonçalves: *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre cancioneros galego-portugueses*. Ed. ao coidado de João Dionísio, Henrique Monteagudo e Maria Ana Ramos. A Coruña: Real Academia Galega, 2016, pp. 407-425].
- GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago (2013), «El fin del trovadorismo gallegoportugués en el marco de la lírica románica. Un análisis comparado y algunas cuestiones de historiografía literaria», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 2, pp. 61-87.
- LANCIANI, Giulia (ed.) (1977), *Il Canzoniere di Fernan Velho*. L'Aquila: Japadre Editore.
- LAPA, Manuel Rodrigues (1966), *Lições de literatura portuguesa. Época medieval*. Coimbra: Coimbra Editora.
- LORENZO GRADÍN, Pilar (1997), «El doble gallego-portugués o la estética de la simetría», *Vox Romanica*, 56, pp. 212-241.
- LORENZO GRADÍN, Pilar e MARCENARO, Simone (ed.) (2010), *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- MARCENARO, Simone (2012) [Ed.], *Pero Garcia Burgalés. Canzoniere. Poesie d'amore, d'amico e di scherno*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Michaëlis. Cf. Vasconcellos, Carolina Michaëlis de.
- MONTEAGUDO, Henrique (2013), *En cadea sen prijon. Cancioneiro de Afonso Paes: poesía galega postrobadoresca (1380-1430 ca.)*. Edición e estudo. [Santiago de Compostela]: Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Secretaría Xeral de Cultura.
- NASCIMENTO, Aires A. ([2004] 2016), «O restauro do Cancioneiro da Ajuda: entre conservação de salvaguarda e estima pelos maiores», em Maria Ana Ramos e Teresa Amado (ed.), *A volta do Cancioneiro da Ajuda. Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, pp. 275-305.

- OLIVEIRA, A. Resende de ([2004] 2016), «Os cancioneiros trovadorescos nos séculos XIV e XV: balanço e perspectivas», em Maria Ana Ramos e Teresa Amado (ed.), *À volta do Cancioneiro da Ajuda. Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, pp. 307-319.
- PALMED, *Base de datos paleográfica da lírica galego-portuguesa*. Versión 1.2. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Em linha: <<http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=113:16:7823615491101>>. [consulta: 3/08/2022].
- PEDRO, Susana Tavares ([2004] 2016), «Análise paleográfica das anotações marginais e finais no *Cancioneiro da Ajuda*», em Maria Ana Ramos e Teresa Amado (ed.), *À volta do Cancioneiro da Ajuda. Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, pp. 23-59.
- PENAFIEL, André (2015), «Early Modern Marginalia in the *Cancioneiro da Ajuda*», *Portuguese Studies*, 31/2, pp. 183-194.
- PÉREZ BARCALA, Gerardo (2001), «Angelo Colocci y los procedimientos repetitivos en el ‘Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa’ (cod. 10991)», *Revista de poética medieval*, 7, pp. 53-96.
- PÉREZ BARCALA, Gerardo (2002), «Tipoloxía da *palavra-rima* galego-portuguesa», em Juan Casas Rigall e Eva M^a Díaz Martínez (ed.), *Iberia cantat. Estudos sobre poesía hispánica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 93-108.
- PÉREZ BARCALA, Gerardo (2006), «*Repetitio versuum* en la lírica gallego-portuguesa», *Revista de Filología Española*, 86/1, pp. 161-208.
- PÉREZ BARCALA, Gerardo (2008), «Angelo Colocci y la rima románica: aspectos estructurales (Análisis de algunas apostillas coloccianas)», em M. Bernardi e C. Bologna, *Angelo Colocci e gli studi romanzi*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 315-361.
- POUSADA CRUZ, Miguel A. (2010), «A tradición manuscrita das cantigas de Nuno Fernandes Torneol», em M. Arbor Aldea e A. F. Guiadanes, *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa, Verba*, 67, pp. 115-149.
- PULSONI, Carlo (2006), «Il Cancioneiro da Ajuda e dintorni», em V. Beltrán, M. Simó e E. Roig (ed.), *Trobadors a la Península Ibérica. Homenatge al Dr. Martí de Riquer*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 285-310.
- RAMALHO, Américo da Costa (1996), «Uma carta de Cataldo a Pedro Homem», *Hvmanitas*, 48, pp. 257-265.
- RAMOS, M. Ana (1999), «*Inuoco el rrey Dom Denis... Pedro Homem e o Cancioneiro da Ajuda*», em Santiago Fortuño Llorens e Tomàs Martínez Romero (ed.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, vol. I, pp. 127-185.

- RAMOS, M. Ana (2006), «Fragmentos na lírica galego-portuguesa», em P. G. Beltrami, M. G. Capusso, F. Cigni e S. Vatteroni (ed.), *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*. Pisa: Pacini Editore, II, pp. 1343-1367.
- RAMOS, M. Ana (2008), *O Cancioneiro da Ajuda. Confeção e Escrita*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Linguística Geral e Românica, vols. I e II.
- RAMOS, M. Ana (2017), «Os segredos das encadernações de um cancionero inacabado. A propósito do *Cancioneiro da Ajuda*», em Virginie Dumanoir (ed.), *De lagrymas fasiendo tinta. Memorias. Identidades y territorios cancioneriles*. Madrid: Casa de Velásquez, pp. 9-33. Em linha: <<https://books.openedition.org/cvz/3407>>.
- RAMOS, M. Ana (2020), «Cancioneiros e textos imprevisíveis», em Déborah González (ed.), *Lírica galego-portuguesa. Lingua, sociolingüística e pragmática*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (col. *Argamed*), pp. 195-231.
- RAMOS, M. Ana (2022), «Cancioneiros. Entre lacunas e ausências textuais. O indício de uma letra de espera», em Déborah González (ed.), *Verdades duplas. A verdade do texto e a verdade material. Cancioneiros e fragmentos galego-portugueses*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades/Secretaría Xeral de Política Lingüística, Xunta de Galicia, (ArGaMed 5) [prelo].
- RODRÍGUEZ CASTAÑO, María del Carmen (1999), «A *palavra perdida*: da teoría á práctica», Santiago Fortuño Llorens e Tomàs Martínez Romero (ed.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, vol. 3, pp. 263-285.
- SHARRER, Harvey L. (1991), «Fragmentos de Sete Cantigas d'Amor de D. Dinis, Musicadas – uma Descoberta», *Actas do Congresso da Associação de Literatura Medieval*, vol. I. Lisboa: Ed. Cosmos (Coleção Medievalia), pp. 13-29.
- SOUSA, António Caetano de (1946), *Provas da história genealógica de Casa Real Portuguesa*. Nova ed. revista por M. Lopes de Almeida e C. Pegado I (Livros I e II). Coimbra: Atlântida-Livraria Editora, L.^{da}.
- TAVANI, Giuseppe ([1965; 1968] 1969), «La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese», em Antonio Quilis, Ramón B. Carril, Margarita Cantarero (ed.), *XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas* [Madrid, 1 a 9 de setembro 1965], *Revista de Filología Española*, vol. II, 1968, pp. 1003-1016; *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*. Roma: Ed. dell'Ateneo, 1969, pp. 79-175.
- TAVANI, Giuseppe (1967), *Repertorio Metrico della Lirica Galego-Portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.

- VALLÍN, Gema (2010), «Hacia una nueva experiencia poética: los últimos trovadores gallego-portugueses», em Vicenç Beltran y Juan Paredes (ed.), *Convivio. Cancioneros peninsulares*. Granada: Universidad de Granada, pp. 235-249.
- VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis (1904), *Cancioneiro da Ajuda*. Edição crítica e commentada, 2 vols. Halle a.S.: Max Niemeyer. [Reimp. anastáticas: Torino: Bottega di Erasmo, 1966; Hildesheim/New York: Georg Olms, 1980; Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990, que inclui, contrariamente às precedentes, o *Glossário* que C. Michaëlis tinha publicado na *Revista Lusitana*, 23, 1920].