



Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras

O cancionero do Trovador Martim Peres Alvim.
Edição Crítica e Estudo.

Mestrado em Crítica Textual

Maria Boavida Martins

2025

Dissertação especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Crítica Textual, na área de especialização da Lírica Galego-Portuguesa, orientada pela Professora Doutora Ângela Correia

Maria Boavida Martins

O cancionero do Trovador Martim Peres Alvim.
Edição Crítica e Estudo.

Dissertação apresentada à Faculdade
de Letras da Universidade de Lisboa para
obtenção do título de Mestre em Crítica Textual

Área de especialização:
Lírica Galego-Portuguesa

Orientadora:
Professora Doutora Ângela Correia

Lisboa
2025

Agradecimentos

O percurso que agora termino foi constituído por diversas dúvidas, incertezas, descobertas e conquistas. A conclusão desta dissertação traduz não só o final de um ciclo académico, mas é também o reflexo de muitos apoios, incentivos e aprendizagens que recebi ao longo destes dois anos. Retiro deste percurso não apenas o resultado desta investigação, mas também todas as aprendizagens que este desafio me proporcionou.

Em primeiro lugar gostaria de agradecer à minha orientadora, a Professora Doutora Ângela Correia, por todos os conselhos, disponibilidade, paciência, e principalmente, por todos os conhecimentos que me transmitiu, tanto em aulas de Licenciatura como de Mestrado, e também em todas as conversas durante a elaboração desta dissertação.

Agradeço também a todos os docentes do Programa em Crítica Textual, à Professora Doutora Cristina Sobral, ao Professor Doutor João Dionísio, ao Professor Doutor Fernando Brissos e à Professora Doutora Elsa Pereira pelas aulas, sugestões e orientações que me deram. Devo também um agradecimento aos professores que estão agora aposentados, mas que também contribuíram para esta dissertação e para o meu crescimento nesta área, a Professora Doutora Esperança Cardeira e o Professor Doutor Ivo Castro.

Aos professores da Bolsa de Investigação que atualmente integro, ao Professor Doutor Jorge Pinto, à Professora Doutora Amália Mendes e à Professora Doutora Nélia Alexandre devo também o agradecimento por me proporcionarem uma grande oportunidade no último ano e que me incentivou no seguimento do meu percurso académico.

Também devo à Professora Doutora Angélica Varandas um grande obrigada, pois foi ela que despertou em primeiro lugar o meu interesse para o universo da Idade Média. Obrigada por tornar todas as aulas incrivelmente cativantes. Agradeço igualmente aos membros do NEM (Núcleo de Estudos Medievais), por todas as partilhas sobre esta temática. É também uma honra poder presenciar o facto do NEM estar agora a ser reconstruído.

Como não podia faltar, agradeço a todas as minhas colegas de Crítica Textual, de Mestrado e de Doutorado. E um especial obrigada às minhas colegas (e amigas) de turma, Maria Beatriz, Carolina, Beatriz, Maria João e Maria Carolina, por toda a companhia dentro e fora da sala de aula.

Às minhas amigas, à Beatriz, que desde o terceiro ciclo me apoia e me incentiva a continuar. À Joana pelas palavras de encorajamento. À Matilde, à Carolina e à Mariana, amizades que a faculdade me ofereceu e com quem desde aí tenho partilhado muitos risos. Obrigada pela companhia e presença.

Ao Afonso por todo o carinho e compreensão que me demonstra todos os dias. Obrigada pela cumplicidade. A tua presença tornou este desafio mais fácil de enfrentar.

Por último, só tenho a agradecer à minha família, por todo o amor incondicional e por sempre acreditarem em mim. Nada disto teria sido possível sem vocês. Agradeço à minha mãe e ao meu pai por terem lido os meus trabalhos, mesmo sem entender completamente questões de Crítica Textual, mas sem nunca desanimar. Agradeço, do fundo do coração, ao meu irmão, pela pessoa que se está a tornar e por fazer com que os meus dias sejam mais alegres. Agradeço, em particular, ao meu avô, pois é ele quem dá mais significado à poesia.

Resumo

A presente dissertação consiste na edição crítica e estudo do cancioneiro do trovador português Martim Peres Alvim. Este autor escreveu seis cantigas de amor e uma cantiga dialogada de iniciativa masculina, transmitidas pelo Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B) e pelo Cancioneiro da Biblioteca da Vaticana (V).

As cantigas de Martim Peres Alvim foram editadas criticamente por T. Braga (1878), J. J. Nunes (1972) e M. Ferreiro (2018-)¹. São todas edições de grandes conjuntos de cantigas, nunca tendo sido dedicado ao cancioneiro individual de Martim Peres Alvim a atenção própria de uma edição monográfica. Havia, pois, margem para melhorar as edições existentes.

Em textos introdutórios é delineada uma biografia do autor, situando-o, tanto quanto os dados conhecidos o permitem, no tempo e no espaço. Serão igualmente descritas as circunstâncias de cópia do seu pequeno cancioneiro em ambos os testemunhos que o transmitiram. A um breve capítulo contendo critérios de edição, e normas de transcrição, segue-se a edição crítica de cada uma das sete cantigas, a paráfrase da cantiga e as notas à edição. Procurar-se-á igualmente dar atenção aos paralelos que sejam possíveis de observar nos textos de Martim Peres Alvim, nomeadamente a de outros trovadores, tanto da tradição galego-portuguesa quanto a de outras tradições literárias, como a provençal. A identificação destas inspirações torna-se essencial para compreender, em toda a sua extensão, o lugar que Martim Peres Alvim ocupou dentro do panorama literário da sua época, o que parece especialmente importante na medida em que, apesar do seu exíguo cancioneiro, se evidencia como uma figura de certo peso no âmbito da Lírica Galego-Portuguesa. Da mesma forma, procura-se determinar as idiossincrasias deste trovador.

Palavras-chave: Lírica Galego-Portuguesa, Crítica Textual, Martim Peres Alvim, edição crítica, cantigas de amor

¹ Disponível em <https://universocantigas.gal/>. Último acesso em 15 de outubro de 2025.

Abstract

The present dissertation consists of a critical edition and study of the songs of the Portuguese troubadour Martim Peres Alvim. This author composed six love and a dialogue song initiated by a male speaker, all transmitted by the National Library Songbook (B) and the Vatican Library Songbook (V).

Martim Peres Alvim's songs have previously been critically edited by T. Braga (1878), J. J. Nunes (1972) and M. Ferreiro (2018-), the latter is available online. All of these are editions of large *corpora* songs, and no monographic edition has yet been dedicated specifically to the individual songbook of Martim Peres Alvim, including a thorough contextualization and detailed analysis. Therefore, there was room for improving the earlier editions.

In the introductory texts it is outlined an author's biography, placing him, as much as the data allows, within his temporal and geographical context. It is also described the circumstances of the copy of his small songbook in both the manuscripts that transmit his songs. A brief chapter containing the editing criteria and the transcription conventions, is followed by the critical edition of each of the seven songs, its paraphrase and explanatory notes. Special attention is also paid to identifying parallels present in Martim Peres Alvim's texts, particularly those from other troubadours, both within the Galician-Portuguese tradition and from other literary traditions, such as the Provençal. Identifying these influences is essential for fully understanding the position Martim Peres Alvim held in the literary environment of his time — especially important given that, despite his small work, he stands out as a figure of some significance within the field of Galician-Portuguese Lyric. Similarly, the aim is to identify the troubadour's idiosyncrasies.

Keywords: Galician-Portuguese Lyric, Textual Criticism, Martim Peres Alvim, critical edition, love songs

Índice

Introdução	11
Tradição manuscrita	19
Biografia de Martim Peres Alvim	22
O sentido da visão nas cantigas de Martim Peres Alvim	25
Critérios de edição	28
A isometria como fundamentação de emendas.....	28
Normas de transcrição	33
Estudo dos textos	35
I Máis desaguisadamente mi ven mal (96,4)	36
II Dizer-vos quer'a gran coita d'amor (96,1).....	49
III Senhor, non poss'eu ja per nulha ren (96,7)	55
IV Ja m'eu queria leixar de cuidar (96,3).....	61
V Senhor fremosa, que de coraçon (96,5)	68
VI Senhor fremosa, si veja prazer (96,6).....	74
VII Eu, mia senhor, non ei poder (96,2).....	80
Conclusão	85
Bibliografia e Webgrafia	91

Introdução

Desde que ingressei na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, a Lírica Galego-Portuguesa tem vindo a inquietar-me e a suscitar o meu interesse tanto pessoal como académico. Foi no decorrer do Mestrado em Crítica Textual que tive a oportunidade de explorar ainda mais este universo literário e descobrir os vários tipos de edição da lírica profana medieval. Este processo permitiu uma melhor compreensão dos desafios e das escolhas envolvidas na transmissão dos textos trovadorescos, revelando a riqueza filológica envolvida nesta investigação. Desde então, tornou-se claro que este seria o caminho a seguir nesta tese que agora se apresenta.

A aparente simplicidade das cantigas, que se dissolve com leituras mais aprofundadas e atentas, foi o que mais me cativou e continua a conquistar-me de todas as vezes que leio um novo trovador. As semelhanças que as cantigas partilham entre si, transmitindo uma sensação (falsa) de monotonia, desaparecem quando as nuances e a individualidade dos diferentes trovadores são reveladas. Simultaneamente a esta individualidade, por outro lado, observa-se também a intertextualidade dos trovadores, géneros, e obras que circulavam na época medieval, na corte portuguesa. A observação das referências presentes nestas composições constitui um exercício enriquecedor. Esta intertextualidade manifesta-se em expressões e fórmulas recorrentes, bem como em conceitos que, ao serem cantados fariam, provavelmente, soar ecos de ideias de outras obras conhecidas do público destas cantigas, contribuindo para a compreensão do contexto literário e cultural das cantigas.

De entre os diferentes géneros da Lírica Galego-Portuguesa, as cantigas de amor são as que despertaram mais o meu interesse nos últimos dois anos, devido às suas características estruturais e temáticas, como o recurso à metáfora feudal que estabelece uma hierarquia simbólica e a hipérbole do sofrimento do sujeito poético. Além disso, estas cantigas recorrem aos sentidos, de forma a que o sujeito poético consiga, durante a *performance* da cantiga, entrelaçar a dor e o almejo pela senhor. Tais especificidades tornam este tópico num campo fértil para a investigação de estratégias retóricas e das relações hierárquicas entre o sujeito poético e a senhor.

Por estas razões, surgiu a necessidade de escolher um cancioneiro, idealmente de cantigas de amor, que permitisse a sua edição numa dissertação de mestrado. Além disso, foi necessário escolher textos que necessitassem de uma nova edição. Martim Peres Alvim, com as suas seis cantigas de amor, e uma cantiga dialogada de iniciativa masculina, reunia estas características. O cancioneiro deste trovador apresenta textos com problemas filológicos por resolver. Além de melhorar a fixação dos textos resolvendo problemas ecdóticos, a dissertação pretendeu tratar as dificuldades linguísticas, culturais e literárias que impediam a melhor interpretação dos textos. Tratou-se, assim, de colmatar a falta de uma edição crítica monográfica deste trovador e de melhor possibilitar o estabelecimento de correlações dentro e fora do âmbito da tradição galego-portuguesa, pois neste cancioneiro verificou-se o uso de expressões com uma escassa presença dentro da Lírica.

A edição mais antiga, de T. Braga (1878), inclui leituras incorretas, e alguns critérios de edição tanto da edição de J. J. Nunes (1972) como da edição de M. Ferreiro (2018-) levantam questões. Nomeadamente, os critérios de fixação de texto com base no entendimento do metro das cantigas de Martim Peres Alvim. Ainda na edição de Nunes encontram-se também emendas feitas sem justificação em nota.

A edição crítica mais recente é a de Ferreiro (2018-), edição cuidada, que tem a característica de ser uma edição digital, o que permite alterações de maneira mais fácil, em comparação com as edições em papel. Um dos pontos fortes deste projeto é a disponibilização do Glossário, ferramenta que me apoiou bastante durante esta dissertação. No entanto, foram encontradas pequenas incongruências entre o significado presente no Glossário e na interpretação na paráfrase. Além disso, deparei-me também com notas de variação gráfica no aparato crítico.

De forma geral, nota-se, nas edições anteriores, a falta de um estudo mais aprofundado da obra deste trovador, pois são edições de grandes conjuntos de textos. É necessária uma contextualização histórica, literária e cultural, que se pretendeu incluir nesta dissertação.

A questão métrica é também transversal na edição deste cancioneiro. Por esta razão, dedicou-se igualmente atenção às questões métricas e de integração entre texto e música, relativamente às quais, como mencionado anteriormente, as posições dos editores nem sempre são consensuais. Não se tendo constatado justificação desta natureza para

emendar a lição dos testemunhos, a edição apresentada diverge por vezes das edições anteriores, onde o entendimento foi diferente. Num subcapítulo aos Critérios de Edição, apresento a minha leitura sobre a questão métrica, sobre a qual estabeleci os critérios de emenda, em casos de hipo e hipermetria.

As edições paleográficas oferecidas pelo Centro Ramón Piñeiro, a *Base de datos Paleográficos da Lírica Galego-Portuguesa* (PalMed)² e Ferreiro (2018-), ambas disponíveis *on-line*; e de E. Monaci (1875) constituem um apoio à leitura dos testemunhos, de que não se prescindiu nos pontos mais críticos. Igualmente, a digitalização dos fac-símiles disponibilizados pelo projeto *Cantigas medievais galego-portuguesas*, coordenado por Graça Videira Lopes (2011)³, foi importante no auxílio do processo de leitura.

A elaboração desta dissertação seguiu a metodologia que se apresenta em seguida. Em primeiro lugar, foi realizada a transcrição paleográfica das cantigas, a partir da digitalização dos fac-símiles do Cancioneiro da Biblioteca Nacional e do Cancioneiro da Biblioteca da Vaticana⁴, que correspondem aos testemunhos que transmitem as trovas do trovador estudado nesta dissertação. Estas transcrições permitiram-me, num momento seguinte, a fixação crítica dos textos e a elaboração dos aparatos críticos. Seguiu-se a indicação das edições críticas anteriores e outras edições relevantes, a descrição da *mise en page* da cantiga em ambos os testemunhos com concentração nos aspetos singulares, que pudessem ter tido influência especial na transmissão do texto ou ser especialmente reveladores da leitura ou do comportamento dos copistas.

De seguida, realizou-se um estudo para todas as cantigas. As notas às cantigas tiveram o objetivo de analisar os problemas suscitados pela fixação do texto como quaisquer outros de natureza linguística, cultural, histórica ou literária que favorecessem a interpretação

² Disponível em <https://bernal.cirp.gal/ords/palmed/r/palmed/inicio>. Último acesso em 13 de outubro de 2025.

³ Disponível em <https://cantigas.fcsb.unl.pt/index.asp>. Último acesso em 17 de outubro de 2025.

⁴ A digitalização do Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Testemunho B) encontra-se disponível em <https://purl.pt/15000>. Este cancionero apresenta a cota COD 10991. Último acesso em 19 de outubro de 2025.

A digitalização do Cancioneiro da Biblioteca da Vaticana (Testemunho V) apresenta a cota Vat. Lat. 4803 e encontra-se disponível em https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.4803. Último acesso em 19 de outubro de 2025.

do texto. Pretendeu-se também dar conta das divergências e convergências relevantes relativamente às edições críticas anteriores.

O estudo da biografia de Martim Peres Alvim baseou-se nos estudos de A. Resende de Oliveira (1994), J. Pizarro (1997), F. de Almeida (2003), Á. J. da Costa Pimpão (1942), e recorreu-se à plataforma *on-line* oferecida pelo Centro Ramón Piñeiro, a *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa* (MedDB) ⁵.

No final das notas explicativas, foi ainda escrito um comentário, de modo a ressaltar os aspetos de Crítica Textual que distinguem esta edição das anteriores.

Além destes comentários, depois da biografia do trovador, foi adicionada uma reflexão referente a certas cantigas. Este comentário enfatiza o tema transversal a estas trovas: a atenção ao sentido da visão. É sabido que na Lírica Galego-Portuguesa o olhar assume um papel central na experiência amorosa (Vieira 2010: 193). Muitos trovadores fazem referência à experiência do sofrimento por terem contemplado a senhor; no entanto, nestas cantigas de Martim Peres Alvim, além da ambivalência do olhar – prazer por ter visto e sofrimento por ter visto –, identificam-se, por exemplo, a ideia e a vontade de o sujeito querer ser cego para não sofrer.

Além disso, são também detetadas descrições do olhar da senhor que merecem ser sublinhadas. Nesta reflexão, pretendeu-se também analisar, de modo mais aprofundado, a forma como estas ideias podem refletir o conhecimento direto ou indireto de outras obras. A pertinência desta reflexão justifica-se pelo facto de ser importante salientar o tratamento que Martim Peres Alvim faz ao motivo dos olhos, que é recorrente na Lírica; todavia, apresenta no seu cancioneiro certas peculiaridades. Assim, este aspeto permite a valorização do trovador na Lírica e uma melhor compreensão do seu cancioneiro.

Como dito anteriormente, uma das características das cantigas é o facto de os trovadores recorrerem aos sentidos para aludirem ao que sentem e, além do sentido da visão, o trovador também se refere à audição na cantiga *Máis desaguissadamente mi ven mal* (96,4). Tal, é também explorado tanto na reflexão como nas notas da edição.

⁵ Disponível em <https://bernal.cirp.gal/ords/f?p=MEDDB3:2>. Último acesso em 19 de outubro de 2025.

Ao longo deste cancionero, também se observa o recurso à metáfora feudal. O sujeito poético encontra-se sempre numa posição de submissão em relação à senhor. É ele que está em sofrimento porque a viu e agora não a vê (como nas cantigas *Dizer-vos quer'a gran coita d'amor* (96,1) e *Senhor, non poss'eu per nulha ren* (96,7)), ou porque nunca a viu (como na segunda estrofe da cantiga *Máis desaguissadamente mi ven mal* (96,4)), ou porque a amada não lhe dá a recompensa (como na cantiga *Senhor fremosa, que de coraçon* (96,5)) ou, ainda, porque lhe deu a recompensa, no entanto, no momento da composição poética já não dá (como na cantiga *Ja m'eu queria leixar de cuidar* (96,3)). Nas cantigas também se faz sentir a dicotomia entre o afastamento e a aproximação da senhor, sofrimento e prazer, emoção e razão e, na cantiga *Máis desaguissadamente mi ven mal* (96,4), a distinção entre os outros e o próprio sujeito.

Associada a estes sentimentos está a questão do exagero do sofrimento: em diferentes cantigas, o sujeito poético encontra-se à beira da morte devido à «coita» que esta paixão o faz sentir. Nas cantigas *Ja m'eu queria leixar de cuidar* (96,3) e *Senhor fremosa, si veja prazer* (96,6), o trovador recorre à flexibilidade semântica das palavras «leixar» e «veer», respetivamente, tornando as suas trovas mais ricas. Além da polissemia, o trovador recorre em diferentes cantigas à figura de estilo da personificação. A dos olhos está presente na cantiga *Senhor, ja non poss'eu per nulha ren* (96,7), a do Amor, na cantiga *Já m'eu queria leixar de cuidar* (96,3), onde se reconfigura a metáfora feudal, na medida em que o sujeito deseja (quer) deixar de servir o Amor personificado, e não deixar de servir a senhor, como seria expectável. Este trovador recorre também a fórmulas de reforço da sua credibilidade nas cantigas *Senhor fremosa, que de coraçon* (96,5) e *Senhor fremosa, si veja prazer* (96,6).

Por último, Martim Peres Alvim faz ainda uso do poliptoto nas cantigas *Dizer-vos quer'a gran coita d'amor* (96,1), *Ja m'eu queria leixar de cuidar* (96,3) e *Senhor fremosa, que de coraçon* (96,5), o que cria ritmo e musicalidade nas suas composições, e contribui também para realçar a passagem entre passado, presente e futuro.

São também notadas aproximações ao género das cantigas de amigo, como, por exemplo, na cantiga *Senhor fremosa, si veja prazer* (96,6), onde se verifica a aceitação da senhor do sofrimento do sujeito poético.

Concretamente, além dos problemas que foram surgindo ao longo da edição crítica deste cancionero e que tive o objetivo de resolver nesta dissertação, destacam-se duas cantigas que apresentam certas divergências, quando comparadas com as outras trovas do mesmo autor. Em primeiro lugar, a cantiga *Senhor fremosa, si veja prazer* (96,6). Evidencia-se a edição da cantiga dialogada de iniciativa masculina, por esta fazer parte de um número reduzido de cantigas com a característica de ser constituída por um diálogo iniciado por voz masculina, mas também por a resposta da senhor ter implícita a aceitação do sofrimento do sujeito poético. As outras cantigas que partilham a característica de oferecerem um diálogo iniciado por um sujeito masculino são *Senhor, veedes-me morrer*, de Joam Garcia de Guilhade (70,47 Ferreiro 387), *En grave dia, senhor, que vos oi*, de D. Dinis (25,37 Ferreiro 590), *Dizen, senhor, ca me dissestes por mi*, de Pai Gomes Charinho (114,8 Ferreiro 408), *Venh'eu a vós, mia senhor, por saber*, de Joam Lobeira (71,7 Ferreiro 234), *Mia senhor, vim-vos rogar* de Airas Moniz de Asma (13,1 Ferreiro 7), *Senhor, por vós e polo vosso bem*, de Pero Mafaldo (131,8 Ferreiro 333), *Vedes, senhor, quero-vos eu tal ben*, de Estavan Faiam (31,4 Ferreiro 400), e *Senhor fremosa, pois me vej'eu aqui*, anónima (157,58 Ferreiro 442). A partir do projeto *Cantigas medievais galego-portuguesas*, coordenado por Graça Videira Lopes (2011), é possível filtrar a pesquisa pelo tipo de cantiga, o que facilitou este levantamento.

Em segundo lugar, gostaria de ressaltar a edição da cantiga *Eu, mia senhor, non ei poder* (96,2). Das primeiras vezes que olhei para o cancionero de Martim Peres Alvim ficou claro que seria esta a cantiga a instigar mais a minha curiosidade no processo de explicação de subsistirem apenas dois versos. A questão foi ponderada e foram levantadas hipóteses de enquadramento do problema, respeitando sempre a incerteza inerente aos textos da época medieval, marcada pelas lacunas históricas e documentais. Estando numerada no Cancioneiro da Biblioteca Nacional, alguns estudiosos defendem que esta é uma trova que terá ficado incompleta, outros consideram que os dois versos constituem a finda da cantiga anterior, *Senhor fremosa, si veja prazer* (96,6). Todavia, ainda não havia sido considerada a hipótese de que estes dois versos pudessem ser meros apontamentos de Martim Peres Alvim.

Além das peculiaridades enumeradas acima, ao longo da edição crítica e estudo do trovador Martim Peres Alvim, notaram-se algumas ligações a outros trovadores da Lírica.

De acordo com os dados da *Base de dados da Lírica Profana Galego-Portuguesa* (MedDB), é possível verificar o período de atividade a que cada trovador pertence. Logo, de acordo com a fonte mencionada, é sabido que o período de atividade de Martim Peres Alvim terá sido entre 1292 e 1326. Assim, é possível dividir estas ligações em anteriores, contemporâneas e posteriores a Martim Peres Alvim. Sabe-se também, de acordo com a sua biografia, que o trovador fazia parte da corte do rei D. Dinis, e que a sua família era próxima da família real; portanto, não é de surpreender a proximidade a estas referências.

Destacam-se como anteriores o trovador Joam Baveca (1235-1265), Pedr'Amigo de Sevilha (1257-1275), Joam Soares Coelho (1235-1279), Roi Queimado (1240-1260), Roi Fernandes de Santiago (1240-1270), Martim Soares (1241-1260), Pero Garcia Burgalês (1240-1270), Joam Garcia de Guilhade (1240-1270), Pero d'Armea (1250-1275), Vasco Praga de Sandim (1200-1240), Mem Rodrigues Tenoiro (1250-1290) e Bernal de Bonaval (1230-1260). E como contemporâneos, o trovador Paai Gomes Charinho (1248-1295), Martim Moxa (1270-1305), Joam Airas de Santiago (1240-1295) e, por fim, Pedro de Barcelos (1300-1350). Não foram reconhecidas influências posteriores. Evidenciam-se estes nomes devido às marcas de linguagem e vocabulário, bem como de estruturas gramaticais que estes trovadores apresentam em comum.

Enfatizam-se ainda as afinidades com os trovadores das cantigas dialogadas de iniciativa masculina por este ser um conjunto limitado de textos na Lírica. Uma vez mais, também aqui se verifica uma maior quantidade de referências anteriores mais do que contemporâneas, e nenhuma posterior. Considera-se, enquanto anterior, o trovador Joam Garcia de Guilhade (1240-1270), Airas Moniz de Asma (1200-1230), Pero Mafaldo (1250-1280) e Estevam Fiam (1240-1260). Enquanto contemporâneos, foram considerados o trovador Joam Lobeira (1259-1304) – recorda-se que era meio-irmão de Martim Peres Alvim –, Pai Gomes Charinho, que já havia sido referido, e o próprio rei D. Dinis.

Da mesma forma, também se pretendeu averiguar que convergências poderão existir entre Martim Peres Alvim e textos fora da Lírica. Com a análise deste cancionero é possível verificar certos paralelos, por exemplo com a tradição provençal, autores como Jafrée Rudel, a lenda do Rei Ramiro, os textos de Alfonso X, e filósofos como Santo Agostinho e Platão.

Considera-se, portanto, que esta edição crítica aproxima os leitores do texto de Martim Peres Alvim, pois guia-se por critérios de edição rigorosos e por um estudo cuidado dos textos que os testemunhos apresentam. Para além de seguir princípios filológicos, a presente edição crítica faz-se acompanhar por um enquadramento histórico sobre a vida do trovador e o meio sociocultural em que se inseriu, o que reforça a sua relevância académica. Por conseguinte, esta edição proporciona aos leitores um acesso mais próximo ao cancionero de Martim Peres Alvim.

Tradição manuscrita

As trovas de Martim Peres Alvim foram transmitidas pelo Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Testemunho B) e pelo Cancioneiro da Vaticana (Testemunho V). De acordo com os estudos estemáticos sobre a tradição da Lírica Galego-Portuguesa de G. Tavani (1967), J.M D’Heur (1974, 1984), E. Gonçalves (1976, 1988) e A. Ferrari (1979, 1985, 1991) deve-se considerar o seguinte *stemma codicum*:

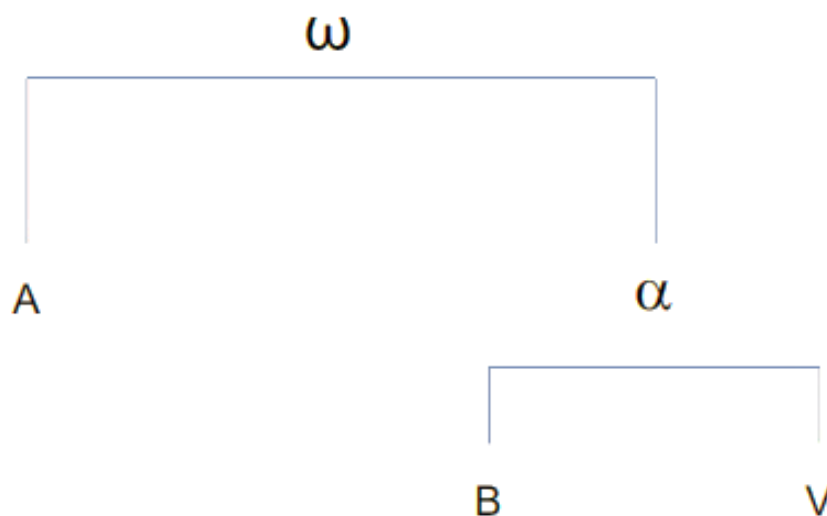


Fig.1: *stemma codicum* dos códices que transmitem as cantigas do trovador Martim Peres Alvim

Deste *stemma* decorre que o cancioneiro de Martim Peres Alvim foi transmitido por dois códices irmãos:

Emergiram novos elementos que permitem reconhecer entre B e V um parentesco ainda mais estreito, isto é, a derivação de ambos de um mesmo antecedente. Tudo leva a pensar que no *scriptorium* curial, sobre um único *exemplar* distribuído em cadernos, tivessem trabalhado simultaneamente, por um lado, o copista de V, por outro, os copistas de B. (Ferrari 1993: 123)

Na presente edição crítica, não se poderá, portanto, considerar a preferência de um testemunho ao outro apenas por razões estemáticas.

Sobre a sua história, sabe-se que ambos os cancioneiros foram copiados a mando de Angelo Colocci em Itália, no início do século XVI.

B - O Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti, é considerado «o mais importante dos três principais códices da lírica profana galego-portuguesa» (Ferrari 1993: 119) e encontra-se conservado na Biblioteca Nacional de Lisboa com a cota COD 10991. É composto por 355 fólios de 280 x 210 mm. Os fólios foram numerados por Molteni «quando o códice apresentava já diversas mutilações, protegidos por modernos fólios de guarda iniciais (aos quais está cosido o fólio com nota de posse de Monaci) e finais.» (Ferrari 1993: 119) Tem cerca de 1700 cantigas, que foram copiadas por seis copistas. Cinco destes utilizam variedades gótico-bastardas e o outro, o copista principal, faz uso da cursiva itálica chancelaresca. É o testemunho que conserva o maior número tanto de textos como de autores. É também o único que transmite a *Arte de Trovar*. O Testemunho B encontra-se repleto de anotações de Colocci, sendo então um manuscrito de trabalho, é o «único cancioneiro mandado copiar por Colocci que não é «descriptus», proporciona-nos os textos e o seu primeiro comentário filológico-literário e organizativo.» (Ferrari 1993: 119) Pertencem às anotações de Colocci a marcação de rubricas atributivas antes da primeira cantiga de cada trovador ou jogral. Sabe-se que, de acordo com os estudos de E. Gonçalves, o humanista orientou os copistas para que fosse o próprio a copiar as rubricas atributivas e, na maior parte do cancioneiro, é a letra de Colocci que se reconhece. Quando não era Colocci o responsável, verifica-se a mão do copista. Além deste sistema, identifica-se, pela mão de Colocci, a numeração das trovas, e outras anotações marginais de diferentes ordens.

V - O Cancioneiro da Biblioteca da Vaticana encontra-se na Biblioteca Apostólica Vaticana com a cota Vat. Lat. 4803. É constituído por 210 fólios numerados por Colocci e 18 fólios não numerados e em branco. Todos os fólios apresentam o tamanho de 300 x 200 mm. Identifica-se apenas a letra de um copista, que utiliza a cursiva humanística, e uma tinta sépia considerada bastante corrosiva. Este cancioneiro apresenta diversas lacunas, entre elas uma lacuna inicial de 390 cantigas. Assim, contém cerca de apenas 1200 textos, e as composições, ao contrário de B, não estão numeradas. No entanto, o sistema atributivo é o mesmo que o seu códice irmão. Considera-se que se destinava a oferta ou troca, «por isso de maior valor como livro, mas de menor cuidado filológico em confronto com o seu gémeo B, destinado ao uso pessoal de Colocci.» (Ferrari 1993: 125)

O cancionero de Martim Peres Alvim está presente no Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B), do n.º 1053 ao 1059, e no Cancioneiro da Vaticana (V), entre o n.º 643 e o 649, de acordo com a numeração de E. Monaci.

As cantigas de Martim Peres Alvim seguem a seguinte ordem em ambos os manuscritos:

- ❖ *Máis desaguisadamente mi ven mal*
- ❖ *Dizer-vos quer'a gran coita d'amor*
- ❖ *Senhor, non poss'eu per nulha ren*
- ❖ *Ja m'eu queria leixar de cuidar*
- ❖ *Senhor fremosa, que de coraçõn*
- ❖ *Senhor fremosa, si veja prazer*
- ❖ *Eu, mia senhor, non ei poder*

De acordo com os estudos de A. Resende de Oliveira, sabe-se que Martim Peres Alvim é o último trovador antes da secção de jograis galegos de cantigas de amigo dos testemunhos irmãos. Na obra de Oliveira é explicado que este trovador:

antecede o primeiro autor do cancionero de jograis galegos situado na secção das cantigas de amigo de *B/V*. De acordo com a análise por nós efectuada à zona das cantigas de amigo onde comparece, a sua inclusão nas compilações colectivas deve ter-se verificado já no século XIV e, provavelmente, no seu segundo quartel (Cf. Oliveira, 1998, 705-707). (Oliveira, 1994: 384-395)

Biografia de Martim Peres Alvim

Martim Peres Alvim foi um cavaleiro e trovador português. Foi o primeiro filho de Pero Soares de Alvim e de Maria Esteves Malhoo. Foi meio-irmão de Joam Lobeira, também trovador e n.º 71 no «Índice dei primi versi» do *Repertorio Metrico* de G. Tavani (Tavani 1967). Sobrinho de Mem Soares de Melo, conselheiro do rei Afonso III, casou com Margarida Peres Ribeiro, filha de Pero Afonso Ribeiro, figura importante da corte de D. Dinis e «tutor de bastardos régios» (Pizarro 1997: 579), como Afonso Sanches e Pedro Afonso. Também o meio-irmão, Joam Lobeira, além de trovador, foi tutor de um dos bastardos de D. Afonso III (Pizarro 1997: 575). Já o avô, Soeiro Raimundes de Riba de Vizela, terá sido tenente de Aguiar da Pena durante o reinado de D. Sancho I (Pizarro 1997: 564).

Martim Peres Alvim está documentado a partir de 1288, data das inquirições-gerais, que registam a posse de propriedades (Pizarro 1997: 579). De acordo com A. Resende de Oliveira, o autor frequentou a corte do rei D. Dinis desde 1292 (Oliveira 1994: 385). No entanto, J. Pizarro discorda desta datação, afirmando que, no mesmo ano, Martim Peres Alvim pedia legitimação de um bastardo do sogro. Afirma o autor:

Não podemos concordar inteiramente com o Professor Resende de Oliveira, quando este afirma que Martim Pires a frequentou [a corte] a partir de 1292. Com efeito, e como aquele autor refere, nesse ano ele encontrava-se ali, acompanhado pela mulher, a pedir a legitimação de um bastardo de seu sogro (A.ROLIVEIRA, 1994, p.385). Essa presença, contudo, e até pelas circunstâncias "familiares" em que ocorre, não nos parece que permita afirmar que ele fosse membro da corte. Prova disso, a nosso ver, é o facto de Martim Pires, como aquele mesmo autor também reconhece, se ter ausentado no ano seguinte para Castela, aonde esteve em circunstâncias que se desconhecem e por tempo indeterminado. Depois dessa ausência, só volta a aparecer em 1299, no Porto e de novo na companhia da mulher, a tratar de assuntos particulares. Assim sendo, parece que a presença de Martim Pires na corte, como membro efectivo dela, só se deverá enunciar a partir de 1308, na qualidade de vassalo do Infante herdeiro, como aquele autor nos informa. (Pizarro 1997: 579)

Sabe-se que, em 1293, esteve algum tempo em Castela, na corte de Sancho IV, uma vez que figura no *Libro de diferentes cuentas de entrada y distribución de las Rentas Reales, y gastos de la Casa Real en el reinado de Don Sancho IV*, onde ficamos a saber que recebeu soldada: «A Martín Pérez de Alvin, para cumplimiento de su soldada del anno

dé· la Era de XXXI, VI miil mrs. Et mostró su carta de paga déstos.» (Ballesteros 1922-28: LIV)

Em 1299 doa, juntamente com a sua mulher, a igreja de Válega à Sé do Porto (Oliveira 1994: 385). A mesma referência é encontrada na *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa* (MedDB), mas com a data de 1301. A. Resende de Oliveira menciona a mesma data, no entanto, referindo as inquirições: «em 1301, as inquirições registam a sua [Martim Peres Alvim] resistência à entrada do porteiro régio na honra de Pousada, nas terras de Basto (CCSP, 258-259; ML, VI, 138-139).» (Oliveira 1994:385)

A. Resende de Oliveira considera que «Martim Peres Alvim é um dos trovadores cuja estadia na corte de D. Dinis está melhor documentada.» (Oliveira 1994: 385)

A partir de 1308, o trovador está documentado como vassalo do infante Afonso (Pizarro 1997: 579). No mesmo ano, é enviado a Aragão para preparar o casamento de D. Pedro Afonso com D. Maria Ximenez (Oliveira 1994:385). Terá estado envolvido no conflito entre o rei D. Dinis e o infante herdeiro, o futuro D. Afonso IV, durante o período de 1319 a 1324 (Oliveira 1994: 385). Em 1324, obtém a alcaidaria de Coimbra. (MedDB) No mesmo ano, morre Margarida Ribeiro, sua mulher. (Pizarro 1997: 315) Em 1326, ainda estaria vivo, pois é testemunha de uma ordenação da Ordem de Cristo referente à Universidade de Coimbra.

Segundo os Livros de Linhagens, Martim Peres Alvim casou em segundas núpcias com Maria Mendes Petite, viúva do trovador Estevão Coelho (n.º 29 no «Índice dei primi versi» do *Repertorio Metrico* de G. Tavani (Tavani 1967)), mas faltam provas documentais que confirmem este casamento. É importante notar, no entanto, que Maria Mendes Petite foi sogra de um filho e de uma filha de Martim Peres Alvim (Pizarro 1997: 485). Explica-nos J. A. Pizarro que este matrimónio seria mais do que uma aliança:

Um outro fenómeno interessante, que não nos parece poder referir como solução alternativa mas antes como uma variante do regime de matrimónio preferencial, assente nas alianças dentro do mesmo grupo hierárquico, é o que se verifica na união entre duas famílias da mesma categoria através do matrimónio de grupos de irmãos, esquema que, no fundo funcionava como um verdadeiro reforço da homogamia (Pizarro 1997: 1222).

Chegaram até nós sete cantigas de Martim Peres Alvim: seis cantigas de amor e uma cantiga dialogada de iniciativa masculina, que, segundo a *Arte de Trovar* do Cancioneiro B, deve integrar também no conjunto das cantigas de amor. Todas foram transmitidas pelo Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Testemunho B) e pelo Cancioneiro da Biblioteca da Vaticana (Testemunho V). Um dos textos, assim considerado nos cancioneiros por ter sido separado e numerado como tal, não excede os dois versos.

O sentido da visão nas cantigas de Martim Peres Alvim

Como explicado na Introdução, as cantigas de amor recorrem aos sentidos como a visão e audição para falarem sobre sentimentos. Além dos sentidos, fala-se também no coração como órgão que está relacionado com o amor. Explica-nos V. Beltrán que:

Os ollos, incorporando un motivo ovidiano, son o lugar polo que entra o amor, que se assenta no corazón do amor; a partir deste núcleo, o sentimento amoroso convértese nun drama com três protagonistas, a dama e maillos dous órganos que adquiren vida independente. (Beltrán 1995: 181)

Desde o momento em que o sujeito vê a senhor – ou mesmo antes de a ver – anseia a aproximação da mulher, para que o sujeito possa contemplá-la. Tal situação provoca no sujeito uma alternância entre prazer e sofrimento. Y. Vieira fala sobre o processo do enamoramento, explicando o que acontece ao sujeito das cantigas quando se apaixona pela senhor:

O processo do enamoramento e da instalação do amor, como um sentimento que oscila entre o prazer que proporciona a contemplação da beleza e o sofrimento causado pela impossibilidade absoluta, estabelecida por princípio, de retribuição por parte da mulher amada, é concebido como um processo circular, que tende para a espiralação ao infinito: inicia-se pela contemplação prazerosa da dama e pela inscrição da sua imagem no coração; logo se transforma em sofrimento pela cogitação excessiva; mas o amante anseia por rever novamente a dama, ainda sabendo que essa visão realimentará o seu sofrimento e o levará assim progressivamente ao paroxismo, do qual só o libertará a morte. Esses motivos paradoxais podem ser explorados, e frequentemente o são, através da sua justaposição, de forma elíptica e compacta. (Vieira 2010: 204)

Neste cancionero, são assinalados certos destaques para o sentido da visão, presente em cinco das sete cantigas de Martim Peres Alvim – *Máis desaguissamente mi vem mal* (96,4), *Dizer-vos quer'a gran coita d'amor* (96,1), *Senhor, non poss'eu per nulha ren* (96,7), *Senhor fremosa, que de coraçon* (96,5) e, finalmente, *Senhor fremosa, si veja prazer* (96,6). Nestas cantigas, verificam-se elementos habituais a que os trovadores recorriam para falar sobre a visão, e outros que não têm tanta repetição na Lírica.

Como será explorado nas notas explicativas, na primeira cantiga, *Máis desaguissadamente mi vem mal* (96,4), o sujeito poético, ao contrário de outros, recebe mal devido aos sentidos, visão e audição, pelo seu entendimento e pela sua fala (estrofe I). É também

abordado o amor pela senhor apenas pela audição, sem nunca antes a ter visto (estrofe II). Destaca-se aqui a influência do tema do *amor de lonh*. Na estrofe seguinte, III, o sujeito poético afirma que, se nunca a tivesse visto, não estaria a sofrer. Na finda, reconhece-se uma variante adífora, que obriga a uma interpretação mais exigente sobre o olhar e a contemplação da senhor: de acordo com a lição de B, o sujeito da cantiga diz mal do dia em que Deus lhe deu conhecimento para apreciar a bela mulher em ato de contemplação.

Na segunda cantiga, *Dizer-vos quer'a gran coita d'amor* (96,1), o sujeito poético abre a composição com a habitual queixa que se deteta noutras cantigas de que, desde que ele viu a senhor, se encontra em sofrimento. No entanto, no refrão, o sujeito poético afirma que preferia não a ver, nem ver nenhuma outra coisa, isto é, perder o sentido da visão. Pois esclarece na finda que, se não visse, isto é, se fosse invisual, poderia sofrer um sofrimento menor.

Na terceira cantiga, *Senhor, non poss'eu per nulha ren* (96,7), observa-se a questão explicada em nota de que os olhos são independentes da vontade do sujeito poético. Este não consegue afastar os seus olhos da senhor. Y. Vieira também aborda esta questão e afirma que:

O papel dos olhos enfatiza-se, nesse caso, quando são tratados como elementos autônomos da pessoa do amante e independentes da sua vontade. [...] os trovadores interpelam os olhos, como se fossem autônomos da sua vontade, por terem contemplado a beleza da dama e por isso terem forçado o seu coração, também ele autônomo, a amá-la ... (Vieira 2010: 198-199).

Esta questão, igualmente abordada por Â. Correia (2001: 302-313), como mencionado nas notas explicativas, ajuda na dramatização do conflito interior por que o sujeito poético está a passar, pondo em contraste a razão – representada por ele, que se quer afastar – e a paixão – representada pelos seus olhos que não lhe obedecem e fazem-no sofrer, pois continuam a querer olhar para a senhor. Ressalta desta forma a sua posição na relação feudo-vassálica. O sujeito (vassalo) está sob o poder da mulher (senhor), e agora, está também sob o poder dos seus olhos que desejam a mulher, fazendo-o sofrer. O sujeito está submetido à senhor e aos seus próprios sentidos, neste caso, a visão.

Há também nesta cantiga a habitual troca de ver e sentir prazer, sendo que este não pode sentir prazer porque não pode ver a senhor. Assim, recupera-se a ideia da cantiga

dialogada, *Senhor fremosa, si veja prazer* (96,6). Tudo o que o sujeito poético quer, diz-nos na finda, é que Deus lhe dê o prazer de ver os olhos da senhor.

Por último, na cantiga *Senhor fremosa, que de coraçom* (96,5), o sujeito poético fala sobre os olhos da senhor. Explica-nos Y. Vieira que já na literatura árabe de Al-Andalus, os olhos «tinham um enorme poder», devido à atribuição de poder mágico aos olhos e pela influência platónica de considerar os olhos como espelhos da alma (Vieira 2010: 194-195). Os olhos da senhor detêm tal poder que fazem o sujeito poético sofrer.

Observa-se, portanto, nestas cantigas, a complexidade do uso do sentido da visão na Lírica Galego-Portuguesa, que remete para referências árabes, bem como revela marcas da tradição provençal e trovadoresca. O sentido da visão é, simultaneamente, um instrumento de desejo e, conseqüentemente, de submissão, assim como uma expressão de sofrimento. Criando assim uma tensão entre razão e paixão, interior e exterior, correto e errado, ver e cegueira, desejo e impossibilidade.

Critérios de edição

Os critérios adotados nesta edição crítica seguem de perto os critérios estabelecidos por Â. Correia para a edição das cantigas de amor de Joam Soares Coelho (2001:207-208). Reproduzo-os de seguida, nas partes pertinentes e com as adaptações indispensáveis relativas aos testemunhos e às edições consultadas.

O estabelecimento dos textos fez-se a partir da leitura dos *facsimile* do Cancioneiro [B e do Cancioneiro V]. A lição destes foi emendada apenas quando tal se verificou indispensável e apenas quando foi possível reunir argumentos suficientemente fortes para o fazer. Tanto a escolha de uma entre duas lições diferentes como a proposta de emendas se fizeram preceder da justificação para recusar a lição do(s) testemunho(s) e da explicação do processo conducente à lição tida como errada. Considera -se, pois, que as emendas propostas correspondem à recuperação de uma lição que num antecedente dos testemunhos ou nos próprios testemunhos foi deturpada. A opção feita foi igualmente apoiada e defendida em argumentos de carácter linguístico, histórico ou literário. [...]

A ordenação dos textos segue exatamente a que lhes foi dada nos testemunhos. Optou-se por elaborar um aparato crítico positivo. [...] A transcrição das lições manuscritas, no aparato crítico, procurou reproduzir exatamente a letra do manuscrito, incluindo as abreviaturas. [...]

As posições divergentes relativamente às edições críticas de T. Braga (1878), de J. J. Nunes (1972) e de M. Ferreiro (2018-) foram justificadas em nota ao texto.

A isometria como fundamentação de emendas

Por ser um problema recorrente excluem-se das notas explicativas a cada edição as situações em que os editores anteriores, Braga (1878), Nunes (1972) e Ferreiro (2018-), procederam a acrescentos ou supressões nos versos com vista à restituição da isometria. As trovas de Martim Peres Alvim apresentam um padrão de versos decassilábicos, confirmado por G. Tavani no seu *Repertório Métrico* (Tavani 1967:170). No entanto, alguns destes versos apresentam problemas, ou aparentes problemas, de hipometria e hipermetria detetados pelas edições anteriores. É possível verificar este facto nas seguintes tabelas.

I. *Máís desaguissadamente mi ven mal (96,4)*

	a	B	b	c	a	c	b
Estrofe I	11	10	10	11	10	10	10
Estrofe II	10	10	10	10	10	10	10
Estrofe III	10	10	10	10	10	11	10
Finda	10	10	10				

II. *Dizer-vos quer'a gran coita d'amor (96,1)*

	a	B	b	a	C	C
Estrofe I	10	10	8	9	10	10
Estrofe II	10	10	10	10	10	10
Estrofe III	10	10	10	10	10	10
Finda	10	10				

III. *Senhor, non poss'eu ja per nulha ren (96,7)*

	a	B	b	a	C	C
Estrofe I	10	10	10	10	10	10
Estrofe II	9	10	10	10	10	10
Estrofe III	9	10	10	10	10	10
Finda	9	10				

IV. *Ja m'eu queria deixar de cuidar (96,3)*

	a	B	b	a	C	C
Estrofe I	10	10	10	10	11	10
Estrofe II	8	9	10	10	11	10
Estrofe III	9	10	10	10	11	10
Finda	10	11				

V. *Senhor fremosa, que de coração (96,5)*

	a	B	b	a	C	C
Estrofe I	10	10	10	10	10	10
Estrofe II	10	10	10	10	10	10
Estrofe III	10	10	6	10	10	10

VI. *Senhor fremosa, si veja prazer* (96,6)

	a	B	b	a	C	C
Estrofe I	10	10	10	10	10	10
Estrofe II	10	10	10	10	10	10
Estrofe III	10	10	10	10	10	10

VII. *Eu, mia senhor, non ei poder* (96,2)

	a	B
Estrofe I	8	8

A hipo ou hipermetria surge em alguns versos de diferentes cantigas, sempre com poucas sílabas métricas. Existem casos de hipometria de apenas uma sílaba ou duas, como nas cantigas *Dizer-vos quer'a gran coita d'amor* (96,1), verso 3 e 4, respetivamente: «e o gran mal que eu sofri» e «e d'ũa ren soo sabedor», na cantiga *Senhor, non poss'eu ja per nulha ren* (96,7), nos versos 7, 13 e 19, respetivamente: «E non poss'eu meus olhos quitar», «Non poss'eu partir os olhos meus» e «Pois que al non desejan ver», e finalmente na cantiga *Ja m'eu queria leixar de cuidar* (96,3), no verso 7, 8 e 13, respetivamente: «E leixar qual coita mi dá», «Amor que en grave dia vi» e «Leixar-m'ia de cuidado meu». E um caso de hipermetria de apenas uma sílaba, como na cantiga *Máis desaguissadamente mi ven mal*, presente no primeiro verso que corresponde ao *incipit.*, bem como nos versos 4 e 20. Também na cantiga IV encontramos casos de hipermetria no primeiro verso do refrão, e no último verso, pertencente à finda, e casos de hipometria nos versos 7, 8 e 13. E na cantiga V verifica-se um problema de hipometria no verso 15.

De acordo com os estudos de C. Cunha, os trovadores e os jograis, durante a *performance* das cantigas, conseguiam restituir a métrica prolongando ou encurtando certas sílabas.

Afirma o autor que:

Não se lhe podem analisar os versos dentro dos princípios duma regularidade rígida [...] pois que os acentos do canto, se necessário, haveriam de neles mascarar, ou mesmo eliminar, as pequenas excrescências ou lacunas de sílabas que, não raro, apresentam as lições dos códices. (Cunha 1982: 167)

Posto isto, nesta edição crítica, considera-se a existência de fenómenos como as sinalefas e a existência de recursos musicais como os melismas e os neumas que ajudam na

resolução dos presentes problemas de hipometria e hipermetria. Além de considerar também os encontros vocálicos que as edições precedentes igualmente ponderaram. É possível verificar tal recurso nos versos 4 e 20 da cantiga *Máis desaguisadamente mi vem mal* (96,4), respetivamente: «E per entendimento e per falar» e «Por vós d’amor que mi á ced’a matar» e nos versos 5, 11, 17, que correspondem ao primeiro verso do refrão da cantiga *Ja m’eu queria leixar de cuidar* (96,3): «Se me leixasse a que me faz aver» e ainda o verso 20 da mesma composição: «Máis non me leixa en sas coitas viver». Nestes versos, as edições anteriores não procedem a emendas.

Assim sendo, não se recorre a emendas no texto das cantigas, nem se assinala graficamente na edição quando se verifica a hipometria ou hipermetria do verso. Os versos que contêm sinalefas podem, durante a *performance*, eliminar esta união de duas sílabas em uma só, e assim a supressão das sinalefas resulta no acréscimo de uma sílaba métrica. Da mesma maneira, se considerarmos os encontros vocálicos, certos casos de hipermetria, como os assinalados anteriormente, encontram-se resolvidos. Já os melismas e os neumas constituem recursos musicais em que várias notas são cantadas sobre uma sílaba de texto. Isto é, em contraste com a prática comum, de canto de uma nota para cada sílaba, a mesma sílaba é prolongada por várias notas. Explica-nos M. P. Ferreira a diferença entre estes dois termos:

Melisma – Na música profana, pode entender-se por melisma um grupo de três ou mais notas cantadas sobre a mesma sílaba; há, contudo, quem prefira reservar o termo para grupos de notas mais numerosos, a exemplo do canto gregoriano, em que se chama melisma a um conjunto muito alargado de notas representado por um grupo de ligaduras colocadas sobre a mesma sílaba. Uma melodia com profusão de melismas terá um carácter melismático; uma outra registando, em regra, uma nota ou duas por sílaba terá, pelo contrário, um carácter silábico. É ainda possível falar de uma melodia de carácter neumático, se a sua articulação musical, não sendo silábica, não chega a ser distintamente melismática.

Neumático – Da ordem do “neuma” (evento vocal ou sua representação). Termo usado pelos musicólogos, e em especial os especialistas em canto gregoriano, para designar um trecho vocal que não é nem claramente silábico nem longamente melismático. (Ferreira 2005: 110-111)

Logo, nesta edição, preferiu-se não emendar o texto quando este não nos oferece outras pistas de problemas de transmissão de texto, como problemas de rima ou de sentido, que exigem tais intervenções devidamente assinaladas e explicadas em nota.

Apesar destas considerações, é ainda necessário refletir sobre a problemática da transmissão dos textos da Lírica Galego-Portuguesa, isto é, o facto de não termos evidências sobre o modo como estes textos eram transmitidos: se seriam recolhidas da audição para a escrita ou sempre copiadas da escrita para a escrita. Esta incerteza levanta também dificuldades na ponderação desta matéria.

Normas de transcrição

Esta dissertação destina-se, principalmente, à leitura de investigadores e estudantes com interesse na Lírica Galego-Portuguesa e, como tal, procurou-se fixar os textos com poucas intervenções. Assim, também as normas de transcrição adotadas nesta edição seguem de perto as que Â. Correia estabeleceu para a edição das cantigas de amor de Joam Soares Coelho (2001: 2009-210) e que de seguida se citam nas partes pertinentes.

A fixação dos textos pretendeu-se conservadora mas uniformizada no que é de natureza gráfica. Foram usadas as seguintes normas:

- desenvolvimento das abreviaturas sem sinalização no texto;
 - uso das maiúsculas segundo as regras da ortografia atual;
 - separação de palavras quando aglomeradas e junção de partes de palavra quando separadas;
 - utilização de «j» e «v» onde os manuscritos apresentam «i» e «u» com valor consonântico;
 - uniformização em «i» de todas as representações da vogal e da semivogal;
 - regularização segundo o uso moderno do emprego de «ç», «z» e de «g» e «j»;
 - representação da nasalidade final por «n». Representação da nasalidade medial por til, quando à vogal nasal se segue outra vogal, por «m», antes de «b» ou «p», e por «n» nos restantes casos;
 - supressão do «h» não etimológico e do «t» de «et», grafia latinizante da conjunção coordenativa copulativa;
 - simplificação das consoantes dobradas, com exceção dos «rr» e dos «ss» intervocálicos que se mantiveram, e dos «ll» e «nn» palatais, que se transcreveram com «lh» e «nh»;
 - substituição de «ir» por «rr» quando o primeiro dígrafo resulta de um erro de leitura do copista, devido ao tipo de escrita (Tavani (1963))
 - uso do apóstrofo para indicar elisão;
 - uso do hífen para ligar palavras compostas, juntar pronomes enclíticos ou mesoclíticos às formas verbais de que dependem e unir combinações pronominais do tipo «vo-lo»;
 - distinção das palavras homógrafas mediante o emprego do acento agudo;
 - pontuação interpretativa, de acordo com o uso moderno.
- De acordo com a prática editorial mais comum, transcreve-se, entre parêntesis retos, todos os elementos introduzidos no texto e uso da cruz (+) para indicar lacunas de impossível restauro.

Estudo dos textos

O texto crítico desta edição é precedido por diversos elementos essenciais, como a numeração da cantiga na presente edição, o seu *incipit* e a catalogação do autor e da cantiga, correspondente ao «Indice dei primi versi» do *Repertorio Metrico* de G. Tavani. Posteriormente ao texto, apresenta-se o aparato crítico de cada cantiga, seguido do respetivo estudo, no qual se procura considerar as suas diversas vertentes de análise.

Em primeiro lugar, é descrita a situação manuscrita de ambos os testemunhos existentes no exato lugar a que cada cantiga pertence. Depois, a indicação das edições anteriores fez-se por ordem cronológica e foram classificadas por tipo de edição – primeiro as edições críticas, depois as paleográficas. Segue-se a paráfrase, dividida conforme o número de estrofes, e cujo objetivo principal é o de auxiliar na interpretação do texto, mantendo-se fiel ao conteúdo e às ideias principais do texto original.

As notas ao texto visam oferecer justificações sobre a fixação do texto, particularmente quando a presente edição apresenta divergências relativamente à leitura dos manuscritos e à leitura das edições precedentes. Além disso, nestas notas chama-se a atenção para algumas singularidades temáticas. Adicionalmente, incluíram-se algumas notas linguísticas, de modo a confrontar a utilização de vocábulos deste *corpus* com o da Lírica Galego-Portuguesa. Pretendeu-se fazer esta comparação para analisar a frequência destas expressões na Lírica e quão distintivo é o vocabulário deste trovador. Recorreu-se então tanto ao *corpus* geral da Lírica como particularmente ao *corpus* das cantigas de amor. Incluem-se ainda, nas notas, considerações sobre as possíveis influências de outros textos e tradições, como a provençal. Posteriormente às notas explicativas, foi adicionado um comentário a cada cantiga sobre questões de Crítica Textual, tendo o objetivo de comparar as opções editoriais desta edição com as que a precedem. Esta análise incide sobre as leituras e interpretação das trovas, sobre a fixação e as emendas ao texto, o que procura evidenciar as diferenças de método e de critérios de edição relativamente a outros editores.

I

Máis desaguisadamente mi ven mal

(96,4)

- I 1. Máis desaguisadamente mi ven mal
de quantos Deus no mundo fez nacer:
todos an ben per oir e veer
e per entendimento e per falar
5. mais a min, mia senhor, aven end'al.
Ca, por tod'esto, me vej'eu andar
na maior coita que Deus quis fazer.
- II E, ante que vos eu visse, senhor,
tan muito ben ouvi de vós dizer,
10. per bõa fe, que non pud'al fazer
que non ouvess'a viir a logar
u vos eu viss'e log'en voss'amor
fez-me-vos per tal guisa desejar
que non desej'al ren senon morrer.
- III 15. Ca, se non viran estes olhos meus,
nen viran vós u vos eu fui veer
e, se eu ren non soubess'entender
do mui gran ben que Deus a vós quis dar,
non averia este mal, par Deus,
20. por vós, d'Amor que mi á ced'a matar
a que me vós metestes en poder.
- E mal dia mi Deus deu conhocer
u vos eu vi tan fremosa catar,
ca mi valera mui máis non nacer.

5. auen B aueu V enda BV 12. logueu BV 13. Fez meu9 B fez me9 V sa B gysa V o
copista inicialmente escreve guysa, de seguida corta o u com um traço oblíquo e
acrescenta na entrelinha um r. 14. ren B ten V 17. en ren B eu tē V 18. quis dar V quidar
B 21. que B q̄V 23. u9 V n9 B fmosa B fr̄moso V

MS.

B1053, fl. 224rA mão Be

A cantiga está numerada na margem interior, à esquerda da coluna A, com o número 1053. Colocci escreveu e sublinhou, no espaço entre esta cantiga e a anterior, o nome do trovador (Martim perez Alvym), indicando assim tratar-se esta da primeira cantiga do autor. Sob as últimas palavras da linha 5 da cópia da cantiga vê-se um traço, que deverá ter sido desenhado pelo copista e que coincide com a perda de uma letra no final do verso (aven end'a[l]), em ambos os testemunhos. O traço poderá, portanto, ser uma indicação do copista de que, no mesmo lugar do antecedente, uma lacuna material impediria a leitura da letra final do verso. A última estrofe desta trova apresenta apenas três versos, todavia não há indicações materiais, isto é, o desenho do «ângulo collociano» por parte deste cancionero de que estes versos sejam a finda da cantiga.

V643, fl. 102vAB

Também neste cancionero, Colocci escreveu entre esta cantiga e a anterior o nome do autor (Martim perez aluyin) sublinhando-o parcialmente. Sob as primeiras letras, Colocci lançou o número 196, que deverá dizer respeito ao antecedente, como indica PalMed. A. Ferrari diz que os textos do Cancioneiro V foram

Transcritos por um único copista curial, que escreve em cursiva humanística [...], não só os textos mas também as *razos*, as referências numéricas [...] que acompanham numerosas cantigas e até ao f. 32, mesmo as rubricas atributivas [...], daí para a frente transcritas por Colocci. (Ferrari 1993: 124)

É Colocci que transcreve as rubricas, como afirmado por M. Brea: «tanto as atributivas como as explicativas ou as codicológicas» (Brea 2021:41)

Na coluna B, o copista teve de lidar com o facto de a cantiga copiada, ao lado, na coluna A, ter-se estendido sobre o *intercolumnium* e quase ter ocupado o espaço de escrita da coluna B. Todavia, o copista mantém o alinhamento da coluna B bastante imperturbado. Na quarta linha da coluna B, o copista faz uma emenda à sua própria cópia e, com ela, introduz um erro. Copiou primeiro corretamente «guysa» e, depois, cortou com traço oblíquo o «u» substituindo-o na entrelinha por um «r». Esta emenda é reveladora da dificuldade do copista na leitura do antecedente, quer por acidente (borrão, emenda...) ali, quer por tipo de letra. Na linha 12 da coluna B, o copista volta a eliminar com traço

oblíquo (mas desta vez inclinado para a esquerda) o pronome «que» também erradamente, o que, mais uma vez, indicia dificuldades na leitura do antecedente. No verso 19, pelo contrário, nova intervenção do copista no sentido de emendar a sua própria cópia é acertada, já que é eliminado um «s» (este<s>) e, conseqüentemente, um plural sem justificação. No verso 21, nota-se uma rasura por cima do «q», que não é mencionada nas edições paleográficas consultadas.

EDIÇÕES

BRAGA, n.º 643, p. 123; MACHADO, V, n.º 987, p. 58- 59; NUNES, n.º CXCVII, p. 398-399; FERREIRO (2018-) 1055

MONACI, n.º 643, p. 228; PALMED, B224r, V102v; FERREIRO (2018-) 1055.

PARÁFRASE

I. Injustamente vem-me mais mal do que [a] quantos Deus fez nascer no mundo: todos recebem bem por ouvirem e verem e por terem inteligência e por falarem, mas a mim, minha senhor, acontece-me coisa diferente. [É assim] porque por tudo isto me vejo eu a andar na maior dor que Deus quis criar.

II. E, antes de eu vos ver, senhor, eu ouvi dizer tanto bem de vós, por boa fé, que não pude fazer outra coisa senão ir ao lugar onde vos visse e, logo ali, o amor por vós fez de tal forma desejar-vos que não tenho desejo por outra coisa, senão por morrer.

III. Pois, se estes meus olhos não pudessem ver, nem vos tivessem visto onde vos eu fui ver e, se eu não conseguisse compreender o muito grande bem que Deus vos quis dar, eu não sentiria, por Deus, este sofrimento de amor por vós, que em breve me há-de matar, a cujo poder me vós submetestes.

IV. E [em] mau dia Deus me deu conhecimento, [no lugar] onde eu vos vi tão formosa a contemplar, que mais me valeria não nascer.

NOTAS

Trata-se do único poema completo de Martim Peres Alvim que não apresenta refrão. É também o poema mais longo do trovador, com quatro estrofes. Cada uma com sete versos, à exceção da última estrofe com apenas três versos.

1. O advérbio «desaguisadamente» não é comum no *corpus* da Lírica Galego-Portuguesa: de acordo com o glossário de Ferreiro (2018-) este será o único exemplo. Todas as edições anteriores emendaram para a forma «desguisadamente», à exceção de Braga (1878), que se mantém fiel à forma que está presente no testemunho V. Tanto Nunes (1972) como Ferreiro (2018-) notam que a forma dos manuscritos BV é «desaguysadamente», no entanto, Ferreiro (2018-) justifica a intervenção com razões métricas. O termo «desaguisadamente» significa, neste passo, injustamente. Os advérbios acabados em «-mente» repetem-se um número reduzido de vezes na Lírica. Em todo o *corpus* repetem-se em 28 cantigas, incluindo a de Martim Peres Alvim. O projeto intitulado de *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*, coordenado por Graça Videira Lopes (2011) permite fazer pesquisa por palavras, ou parte de palavras. Ao pesquisar por «-mente» foram identificadas 68 ocorrências, sendo que 28 referem-se a advérbios em diferentes cantigas. Todavia, afirma P. Larson que estes advérbios são os mais comuns: «Os máis numerosos entre os adverbios galego-portugueses son os compostos com *-mente* posposto a un adxectivo en feminino singular». (Larson 2019:141)

3. 18. Enquanto em B se observa uma abreviatura em «tod9»; em V, a grafia é «todus», que, segundo nota Ferreiro (2018-) à edição da cantiga, é relativamente frequente neste cancionero e terá resultado do desenvolvimento da abreviatura em posição final. Ao termo «ben», nestes dois versos, o glossário de Ferreiro (2018-) atribui o significado de recompensa da dama, «'ben, galardón, recompensa (amorosa), favor da dama'». Tal como expresso na paráfrase acima, a interpretação que dei à primeira ocorrência é mais geral: o bem resultante do recurso aos sentidos, inteligência e capacidades humanas, que pelo contrário condenaram o sujeito. O sentido atribuído à segunda ocorrência foi o de qualidades pessoais («do mui gran ben que Deus a vós quis dar») da senhor. Apesar de, no Glossário, «ben» estar classificado como recompensa, na paráfrase de Ferreiro (2018-), a edição entende, na primeira ocorrência o «ben» enquanto bem resultante que advém do ouvir, do ver, do entendimento e do falar: «todos gozan de ben por ouvir e por ver e

polo seu entendimento e pola conversa; mais a min, miña señora, acotécame outra cousa» e na ocorrência da terceira estrofe este «ben» é interpretado e relacionado com as qualidades da senhor: «e se eu non non fose quen de comprender o moi gran ben que Deus vos quixo dar a vós». (Ferreiro (2018-)). Assim, a paráfrase não coincide com a interpretação presente no Glossário.

3. 4. O recurso ao substantivo «entendimento» não é comum na Lírica, surgindo apenas mais uma vez, de acordo com o Glossário de Ferreiro (2018-) e com a *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa* (MedDB), na tenção *Pedr'Amigo, quer'ora ùa ren* (116,25) entre Joam Baveca e Pedr'Amigo de Sevilha. Neste texto, trovador e jogral discutem sobre o que é pior: um homem de baixa condição social amar uma mulher nobre ou o contrário. Joam Baveca defende que o homem de baixa extração tem excepcionalmente o «entendimento» para amar «en algũa sazón» uma mulher de condição elevada: «Pedr'Amigo, des aquí é tençon, / ca me non quer'eu convosc' outorgar; / o rafeç'ome a que Deus quer dar / **entendiment'**, en algũa sazón, / de querer ben a mui bõa» (Ferreiro 1237). Na cantiga de Martim Peres Alvim, o termo não é usado isoladamente, já que se articula, no verso 17, com o verbo «entender» e, no verso 22, com o substantivo «conhocer», usado como sinónimo de «entendimento». Não encontrei, no entanto, paralelo para a ideia expressa com este vocabulário, na Lírica Galego-Portuguesa, já que o sujeito começa por explicar que os outros recebem benefícios através dos sentidos (ouvir e ver), da fala e da inteligência (entendimento), ao contrário do sujeito que recebe malefício: «todos an ben per oir e veer / e per entendimento e per falar / mais a min, mia senhor, aven end'al». A mesma ideia é expressa pela negativa com recurso ao verbo «entender» na última estrofe: «Ca, se non viran estes olhos meus, / nen viran vós u vos eu fui veer / e, se eu ren non soubess' **entender** do mui gran ben que Deus a vós quis dar / non averia este mal». Na finda, embora o termo «entendimento» seja substituído por «conhocer», repete-se a mesma ideia de a inteligência necessária à perceção das reais qualidades da mulher ser causadora de mal: «E mal dia mi Deus deu conhocer / u vos eu vi tan fremosa catar». Sendo incomum na Lírica Galego-Portuguesa, esta ideia de que o «entendimento», ou seja, a inteligência, a capacidade de compreender, a par dos sentidos e da capacidade de expressão (falar) serem fonte generalizada de bem, impõe-se a possibilidade de uma fonte exterior à Lírica. Tal como nesta cantiga se destacam os sentidos da audição e da visão (todos an ben per oir e veer), também em *Fédon* de Platão,

o diálogo entre Sócrates e Símiias prende-se com a superioridade destes mesmos sentidos relativamente aos restantes:

- E quando se trata da aquisição da ciência (...) a vista e o ouvido oferecem aos homens algumas certezas ou será verdade, como não cessam de cantar os poetas, que não ouvimos nem vemos seja o que for de exato? Ora, se estes dois sentidos corporais não são exatos nem seguros, os outros terão dificuldade em sê-lo, pois que são todos inferiores àqueles. Não te parece isso?
- Sim, inteiramente. — disse Simas. (Platão 1982: 95)

Na reflexão platónica, é ainda sugerida a separação destes sentidos da inteligência para que se possa atingir um nível mais alto de conhecimento. Diz-nos Sócrates que o melhor raciocínio advém do momento em que nada o perturba, nem os sentidos (ouvir e ver), nem a dor, nem o prazer (Platão, 1982: 95). Nesta cantiga, o sujeito admite exatamente a perturbação causada pelos sentidos (vv. 3-5), pela dor (v. 7) e pelo prazer (v. 13). No entanto, neste caso, o entendimento é também causador da coita de amor.

Santo Agostinho, nas *Confissões* (Espírito Santo, Beato, Pimentel 2000: 449-453), discorre sobre a relação entre sentidos e entendimento e a forma como esta relação distingue a humanidade dos outros seres, ou seja, como é própria do ser humano. Embora a influência de Santo Agostinho e de Platão na Idade Média seja conhecida, não se tem indícios de que os trovadores conhecessem diretamente os textos destes filósofos.

No entanto, na Idade Média, o mundo era interpretado a partir de uma perspetiva teocêntrica. Além disso, a Igreja Católica teve um papel fundamental na conservação e produção do conhecimento durante esta época. Era a partir dos mosteiros que se difundiam tanto textos clássicos, como os de Platão, quanto obras religiosas, como o Mosteiro de Alcobaça e os textos de Santo Agostinho. É neste local que se encontra o maior número de manuscritos de obras de Santo Agostinho (Martins 1995). Também as escolas que surgiram durante o reinado de D. Dinis eram orientadas por membros do clero. Posto isto, resulta em algo expectável que existam tais referências nas cantigas.

Mais próximos da realidade trovadoresca estão os textos de Alfonso X, onde também se deteta a expressão de ideias relacionáveis com as apontadas na cantiga de Martim Peres Alvim. Na «Lei V» da Partida II, por exemplo, lê-se:

E por ende **los cavalleros** que an a defender asy e segunt dicho avemos, **deven seer entendidos**; ca sy lo non fuesen errarien en las cosas que oviesen a defender, porque

en desentendimiento les farie que non mostrasen su poder contra aquellos que lo oviesen de mostrar, e de la otra parte que feziesen mal a los que fuesen tenudos de guardar: (...) e aun les farie fazer otro yerro mayor que se tornarie en deslealtad (...) (Branquer e Flores 1991: 181)

Ao descrever as qualidades que os cavaleiros nobres devem ter («De los Cavalleros e Lo que An a Fazer»), Alfonso X estipula, pois, que devem ter entendimento, sendo este uma fonte de bem, na medida em que lhes permite distinguir as boas causas das más, saber quem devem defender e quem devem atacar; com quem devem agir lealmente e com quem não. Igualmente na Lei XI do *Setenario* é defendido que

El entendimiento es noble cosa; ca él ffaze connosçer todas las otras, cada vna quál es en ssi. Et commo quier que esto non pueda ffazer ssinon sobre las cosas que es naturalmiente en alguna manera, e segunt esta rrazón la natura deuya ante sser puesta que él, pero la su nobleza pasa todas las cosas e muestra quál es en ssí e cómmo obra cada vna. Et por eso lo adelantaron los philósophos e lo pusieron primeramente que la natura. (Vanderford 1945: 26).

Martim Peres Alvim poderá ter recebido, nos ambientes da nobreza certamente por ele frequentados, esta ideia, mesmo que não tenha conhecido diretamente os textos alfonsinos nem as suas fontes. Resulta, assim, mais compreensível que considere, ao longo da cantiga, ser a inteligência um bem para os outros (ou seja, os seus pares) mas um mal para si próprio, já que lhe permitiu a melhor interpretação sobre as qualidades que os sentidos lhe trouxeram da mulher. Logo, é aos sentidos e à inteligência que, singularmente, o trovador atribuiu a culpa do sofrimento pela clarividência sobre as qualidades inalcançáveis da mulher.

5. Tal como nas edições anteriores, sentiu-se a necessidade de restituir a última letra da última palavra deste verso (al), ausente em ambos os testemunhos e, portanto, certamente perdida já no antecedente.

8. 9. Este tópico da paixão por mulher nunca vista, mas de quem se ouviu falar, relaciona-se com o *amor de lonh* cantado pelo trovador provençal Jafrée Rudel, que vemos emergir também na lenda do Rei Ramiro. Tal como nas cantigas de Rudel, e tal como acontece na lenda do rei Ramiro que igualmente se apaixona por uma moura de que ouviu falar bem, o sujeito nesta cantiga é atraído pela fama da mulher por que se apaixona. Afirma Â. Correia que: «Segundo a versão mais longa, o Rei Ramiro apaixona-se por uma moura de

que ouviu falar». (Correia 2023:98) Neste caso, no entanto, a paixão não precede a visão. Para o sujeito desta cantiga ouvir falar da senhor é o motivo para a procurar, mas só a visão dela conduz ao enamoramento, tal como se verifica nos versos 8 a 13: «E, ante que vos eu visse, senhor/ tan muito ben ouvi de vós dizer, / per bõa fe, que non pud'al fazer / que non ouvess'a viir a logar / u vos eu viss' e log' en voss' amor / fez-me-vos por tal guisa desejar». A lenda do Rei Ramiro é omissa sobre o momento do enamoramento, sendo apenas certo que ouvir falar, quer por ter despertado a curiosidade quer por ter despertado o amor, foi causa do enamoramento. É possível ler na Lenda:

Rei Ramiro, o segundo, ouviu falar da fermosura e bondades de u;~a moura, e em como era d'alto sangue e irmãa d' Alboazar Alboçadam, filhos de dom Çadam Çada, bisneto de rei Aboali, o que conquereo a terra no tempo de rei Rodrigo. Este Alboazare Aliboçadam era senhor de toda a terra des Gaia ataa Santarem, e houve muitas batalhas com cristãos, e estremadamente com este rei Ramiro. E rei Ramiro fez com ele grandes amizades, por cobrar aquela moura que ele muito amava.» (Mattoso 1980: II/1 204)

Também nesta cantiga, o sujeito sofre devido ao desejo que sente por esta mulher, como pode ser observado nos versos 13 e 14: «fez-me-vos por tal guisa desejar / que non deseje'al ren senon morrer.»

10. Observa-se uma variação gráfica na indicação da nasalidade na palavra *bõa* (B) / *bona* (V). Veja-se a nota ao verso na edição de Ferreiro (2018-), que, ao contrário do que acontece, faria esperar a ausência da lição no aparato crítico desta edição.

12. Este verso requer uma emenda, pois em ambos os manuscritos é possível assinalar-se o mesmo erro: «logueu», tal como talvez Braga e Nunes, que já antes haviam procedido a uma emenda, sem a justificar, Ferreiro (2018-) afirma ter sentido «(...) unha incómoda e anómala repetición do pronome *eu*.» (Ferreiro 2018-), que também o conduziu a uma emenda. Na verdade, não se vislumbra predicado para a frase de que o pronome «eu» seria sujeito. Para emendar o passo transmitido com erro pelos testemunhos, os editores anteriores fazem as seguintes emendas semelhantes: «hu vos eu viss', e logo voss' amor» (Nunes) e «u vos eu visse log', e voss' amor» (Ferreiro 2018-). Considera-se que são semelhantes no facto de eliminarem uma letra que se encontra no testemunho, sem explicação fácil para o copista do antecedente ter acrescentado uma letra ou um sinal geral de abreviatura. Já nesta edição crítica interpretou-se que o último «u» deveria decorrer de uma comum troca por um *n*, e ler «en», onde se encontra «eu». Afirma A. Blecua que este é um problema de substituição que os copistas fazem regularmente: «Substitución de

una palabra por otra de similar frecuencia en el uso y con grafemas casi idénticos: 382c vuestra G : nuestra S» (Blecuca 1983:27). Por essa razão, emenda-se, tal como Braga, para «log'en».

13. 19. 21. No manuscrito V, assinalam-se emendas realizadas pelo copista. Enquanto nos versos 13 e 21 as emendas do copista dão origem a erros facilmente emendáveis; no verso 19, o copista procede corretamente, eliminando um plural indevido. Cabe questionar-nos sobre se as razões de tais intervenções se terão prendido com o antecedente (que não provocou semelhantes dificuldades ao copista de B) ou com as circunstâncias de cópia do copista de V. Segundo o *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* sabe-se que o manuscrito «traz os sinais da pressa com que – quer por causa dos funestos acontecimentos históricos quer por causa da disponibilidade apenas provisória do cancionero modelo – (muito lacunoso) – foi realizada a cópia.» (Ferrari 1993: 123)

15. O pretérito mais-que-perfeito parece não figurar entre os tempos verbais mais recorrentes da Lírica Galego-Portuguesa. C. Michaëlis nota no Cancioneiro da Ajuda as suas recorrências, no entanto, todas estas são na 1.^a ou na 3.^a pessoa do singular, já nesta cantiga estamos perante o verbo «ver» conjugado na 3.^a pessoa do plural do pretérito mais-que-perfeito do modo indicativo, «viran». Deste modo, no Cancioneiro da Ajuda temos o verbo *aver* na 3.^a pessoa do singular, *ouvera*, presente na cantiga de Joam Soares Somesso (78,13), na cantiga de Martim Soares (97,15) e na cantiga de Pero Garcia Burgalês (125,31). O verbo *ir* na 1.^a pessoa do singular, *fora*, na cantiga de Joam Soares Coelho (79,39), na cantiga de Joam Peres d'Avoim (75,15), na cantiga de Pedr'Eanes Solas (117,1), na cantiga de Pero da Ponte (120,50) e na cantiga de Roi Paes de Ribela (147,19) e na 1.^a e 3.^a pessoa do singular com *for'*, nas cantigas de Nuno Fernandes Torneol (106,16) e na cantiga de Joam Soares Coelho (79,42). O verbo *morrer* na 3.^a pessoa do singular, *morrera* na cantiga de Pero Garcia Burgalês (125,47). O verbo *poder* na 1.^a pessoa do singular, *podera*, na cantiga de Joam Soares Somesso (78,9), na cantiga de Joam Lopes d'Ulhoa (72,10) e na cantiga de Roi Fernandes de Santiago (143,18). O verbo *querer* na 1.^a pessoa do singular, *quisera*, na cantiga de Airas Carpancho (11,12). O verbo *valer* na 3.^a pessoa do singular, *valera*, na cantiga de Fernam Rodrigues de Calheiros (47,4). E, finalmente, o verbo *vir* na 1.^a e na 3.^a pessoa do singular, *vira* e *vira*,

respetivamente na cantiga de Pero Garcia Buralês (125,48) e na cantiga de Anónimo, normalmente atribuída a Martim Soares (97,33).

23. Os testemunhos apresentam uma variante adífora neste verso: fmosa (B) frmoso (V). Considerando que ambos os testemunhos foram copiados do mesmo antecedente, é forçoso concluir que um dos copistas cometeu um erro bastante vulgar de troca de «a» por «o» ou vice-versa (Monaci 1875: XXV, XXVIII). O sentido resultante é, porém, bastante diferente. Em B, o adjetivo «fremosa» concordaria com o pronome «vos» e o sentido do verso seria: onde eu vos vi tão bela a olhar. Ou seja, o sujeito da cantiga maldiria o dia em que Deus o teria dotado do conhecimento para apreciar a bela mulher em ato de contemplação (E mal di mi Deus deu conhocer / u vos eu vi tan fremosa catar). Em V, «fremoso» teria valor de adjetivo (fremoso catar), tal como em B, estando agora a caracterizar não quem olha, mas o próprio olhar. O sujeito maldiria o dia em que Deus lhe teria dado conhecimento para apreciar a mulher a olhar de forma bela (E mal dia mi Deus deu conhocer / u vos eu vi tan fremoso catar). Todas as edições anteriores optam pela lição de V, embora não expliquem as razões desta escolha. De todas as ocorrências de «catar», apenas algumas estão envolvidas na descrição do olhar da mulher. De acordo com a *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa* (MedDB) seriam estas, onde assinaiei outras afinidades com a cantiga de Martim Peres Alvim:

22,12	Pero vejo donas ben parecer e falar ben e fremoso catar	verbo intr.
34,1	ca por vós perço Deus e siss' e sén cando vos vejo dos olhos catar	verbo intr.
101,9 /3,4	querrei-me de mui gran medo quitar que ei d'ela, e mentr'ela catar alhur , catarei ela logu'enton.	verbo trans.
101,12 /3,6	senhor, ca nunca outra dona vi <i>tan mansa, nen tan aposto catar,</i> <i>nen tan fremosa, nen tan ben falar</i>	verbo intr.
104,2	e os vossos olhos mi fazen ben e mal. [...] Senhor, ben me fazen soo de me catar pero ven-m'én coita grand', e vos direi ar.	verbo trans.

104,5	En mui gran coita per-serei u lh'eu ma fazenda disser e m'ela dos olhos catar .	verbo trans.
114,21 /157,60	Por quam mansa e por quan de bon prez e por quam aposto vos fez falar Nostro Sennor, e porque vos catar fez máis fremoso de quantas el fez	verbo intr.
126,4	aviades de me matar, ca me non quisestes catar dos olhos, nen me preguntar por que avia tal pavor.	verbo trans.
148,20	E quand'el vir os olhos meus, e vir o meu bon semelhar, e o eu non quiser catar , nen m'ousar el catar dos seus	verbo trans.
157,46 /154,9bis	Que mal amor me guisou de viver [...] quando me fez querer ben tal senhor que me non quer sol dos olhos catar !	verbo trans.

Como se pode verificar pelas ocorrências sombreadas, no elogio da mulher que passa pela referência ao olhar (com recurso ao verbo «catar»), os trovadores usam os adjetivos «fremoso» e «aposto». Mas há também uma ocorrência em que o «catar», referido na circunstância do elogio não é caracterizado (ca por vós perço Deus e siss' e sén / cando vos vejo dos olhos **catar**). Não se tem, pois, na tradição apoio claro a uma das lições oferecidas pelos testemunhos. Deve-se, no entanto, considerar que, no contexto da cantiga de Martim Peres Alvim, ao contrário de todas as outras cantigas, há maldição pelo sujeito do «conhocer» com que Deus o expôs à mulher e ao seu olhar. Esta referência à inteligência, que aliás é a última de várias ao longo da cantiga, poderia fazer-nos esperar referência a uma situação mais complexa e exigente de interpretação (vi fremosa olhar) do que uma situação que apenas exija observação (vi olhar de forma formosa). Outro aspeto deve ser tido em conta nesta decisão.

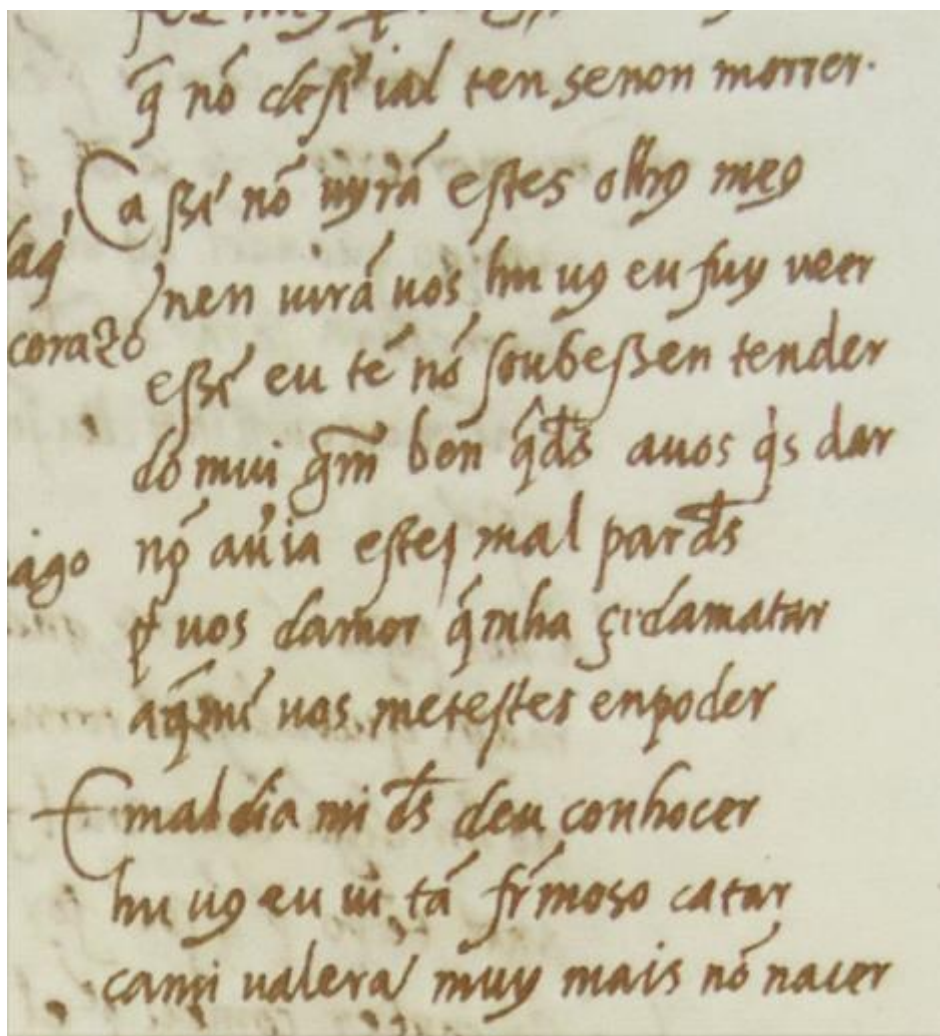


Fig. 2: Fólio 102v do Cancioneiro da Biblioteca da Vaticana

Embora nenhum dos manuscritos apresente sinais de perturbação no local em que divergem, o facto é que o copista de V demonstrou, em mais de um momento como se pode verificar na fig.2, dificuldade em ler o antecedente que, como se pode perceber pela perda de uma palavra em ambos os testemunhos, no verso 5, não deveria apresentar-se em bom estado. Enquanto o copista de V copiou mal (v.14), emendou mal gerando erros (v.13) e também emendou bem depois de ter errado na cópia (v.19); o copista de B demonstrou, em contrapartida, segurança, copiando sempre sem hesitações e ainda tendo o cuidado de assinalar o lugar onde a palavra do verso 5 se perdeu, provavelmente por estar ilegível. Sabe-se que o Cancioneiro da Biblioteca Nacional, ao contrário do Cancioneiro da Biblioteca da Vaticana, era um manuscrito de trabalho,

uma cópia de estudo e trabalho, confeccionada sob a orientação e a constante supervisão do seu excepcional comitente-utente, cuja atenção estava toda virada não tanto para o aspecto externo do produto, mas sobretudo para o seu carácter

exaustivo e para a sua fidelidade ao modelo, para a sua fiabilidade e perfeição ‘filológica’. (Ferrari 1993: 119)

Por estas razões, optei pela lição de B.

COMENTÁRIO

A edição desta cantiga apresenta várias divergências relativamente às edições anteriores. Logo o primeiro verso foi fixado, nesta edição, de acordo com a lição dos manuscritos («desaguisadamente»), tendo-se salientado o facto de que este advérbio não é comum na Lírica Galego-Portuguesa. Sobre as edições anteriores, é necessário também acrescentar que a interpretação que Ferreiro (2018-) deu à ocorrência de «ben» na paráfrase dos versos 3 e 18 não coincide com a do seu Glossário. Além disso, procurou-se estabelecer as inspirações fora da Lírica que esta cantiga teve, devido ao uso peculiar de expressões como «entendimento», e o tópico da paixão pela mulher nunca antes vista. No verso 12 preferiu-se a emenda de Braga, apoiada pelas trocas comuns dos copistas, fixando o verso da seguinte forma: «u vos eu viss’e log’en vosso amor». Analisou-se também o comportamento dos copistas de B e V nesta cantiga, em que V mostra dificuldades na cópia de alguns versos. Foram notados os diferentes comportamentos, como a cópia errada, a criação de erros e, por outro lado, a correção de lapsos. Em contrapartida, na cópia desta cantiga, o copista de B mostrou-se mais seguro. Por último, os manuscritos apresentam uma variante adífora no verso 20. Nesta edição, ao contrário das outras, optou-se pela lição de B devido à exigência de interpretação de toda a trova e devido à segurança de cópia que o copista de B demonstra em toda a trova, ao contrário do copista de V, como descrito acima. Observa-se também a singularidade deste trovador ao usar o pretérito mais-que-perfeito na 3.^a pessoa do plural com o verbo «vir».

II

Dizer-vos quer'a gran coita d'amor

(96,1)

- I
1. Dizer-vos quer'a gran coita d'amor
en que vivo, senhor, des que vos vi,
e o gran mal que eu sofri,
e d'ũa ren soo sabedor:
5. *que mi valera mui máis non veer
eu vós nen al quando vos fui veer.*
- II
10. E a mia coita sei que non á par
antr'as outras coitas que d'amor sei.
E, pois meu temp'assi pass'e passei,
con gran verdade vos posso jurar:
*que mi valera mui máis non veer
eu vós nen al quando vos fui veer.*
- III
15. Esta coita que mi a morte ten
tan chegada que non lh'ei de guarir,
ca non sei eu logar u lhe fugir.
E por esto podedes creer ben:
*que mi valera mui máis non veer
eu vós nen al quando vos fui veer.*
20. Ca, se non vira, podera viver
e meor coita ca soffro sofrer.

2. desqueu9 B desqñ9 V 3. e o V Cõ B 4. ren B ten V unha BV 9. meu V men B
15. hulha BV 16. e p^e B epre V 19. podera V podem B

MS.

B1054, fl.224rB

A cantiga está numerada no espaço entre colunas com o número 1054. Já junto à margem exterior reconhece-se a habitual nota de Colocci, alusiva ao refrão: «9ge» e «tõnel». Ao longo da cantiga, na parte referente ao refrão, bem como na finda, encontra-se também o habitual «ângulo colocciano».

V644, fl. 102vB, 103rA

Nos últimos dois versos presentes no fólho do verso verificam-se alguns borrões, no entanto, não impedem a leitura da cantiga. Nota-se também que na terceira estrofe, presente no mesmo local do manuscrito, o copista encurta o espaçamento entre versos progressivamente, talvez na tentativa, ainda que falhada, de copiar a cantiga inteiramente no mesmo fólho.

EDIÇÕES

BRAGA, n.º 644, p. 123; MACHADO, V, n.º 988, p. 59- 60; NUNES, n.º CXCVIII, p. 400-401; FERREIRO (2018-) 1056

MONACI, n.º 644, p. 228-229; PALMED, B224r, V103r; FERREIRO (2018-) 1056.

PARÁFRASE

I. Quero dizer-vos a grande coita de amor em que eu vivo, senhor, desde que vos vi, e o grande mal que eu sofri. E uma coisa sei: mais me teria valido não vos ver, nem ver [nenhuma] outra coisa, quando vos fui ver.

II. E sei que a minha coita não tem comparação com as outras coitas de amor de que sei. E uma vez que o meu tempo assim passo e passei, com grande verdade vos posso jurar: mais me teria valido não vos ver, nem ver [nenhuma] outra coisa, quando vos fui ver.

III. Esta coita, que de tal forma me tem tão próximo da morte que não lhe hei de [conseguir] escapar, pois não sei de lugar para onde fugir. E por isso podeis acreditar: mais me teria valido não vos ver, nem ver [nenhuma] outra coisa, quando vos fui ver.

IV. Pois, se [eu] não tivesse visto [os vossos olhos], [eu] teria podido viver e sofrer uma coita menor.

NOTAS

5. 6. 11. 12. 17. 18. A forma verbal de «valer» no mais que perfeito do modo indicativo (valera) não aparenta ser comum na Lírica Galego-Portuguesa. De acordo com a *Base de dados da Lírica Profana Galego-Portuguesa* (MedDB), esta forma surge apenas em quatro cantigas de amor. Todas as ocorrências estão envolvidas na explicação de ser preferível uma outra situação terrível ao sofrimento causado pelo amor. Destas quatro, duas cantigas são da autoria de Martim Peres Alvim (96,1 e 96,4). Na cantiga de Fernam Rodrigues de Calheiros (47,7), o sujeito explica que amará sempre a senhor, sabendo, no entanto, que ela lhe quererá sempre mal. É esta a razão que o leva a afirmar que lhe valeria mais querer o mal desta mulher, se tal fosse possível («Mentr' eu já vivo for, amar-vus ei, / e pero sei que sempr'én me verrá / mal, e valera-me mais muito ja / que vos quisesse o que non querrei / gran mal, se vo'-lo podesse querer / o que non á nunca mais a seer.» (Ferreiro 644)) Já na cantiga do jogral Lourenço (88,15), declara-se que a distância da senhor resulta em sofrimento, o que deixa o sujeito a ponderar que valeria mais matar-se do que continuar em tal sofrimento: «mays mi valera ja de me matar» (Ferreiro 1104). Parecida com esta composição é a primeira cantiga de Martim Peres Alvim (96,4), pois não existe a preferência nestes versos pelo sofrimento da senhor relativamente ao seu, nem a preferência pela morte relativamente ao sofrimento, como nas cantigas mencionadas anteriormente, mas sim uma outra coisa. Nesta cantiga, o sujeito afirma que valeria mais não nascer do que ter conhecimento desta mulher e, conseqüentemente, sentir o sofrimento que daí advém: «E mal dia mi Deus deu conhocer, / u vos eu vi tan fremosa catar, / ca mi valera mais non nacer.» A forma «valvera» tem na Lírica o mesmo valor, como nota C. Michaëlis no *Glossário do Cancioneiro da Ajuda* (Michaëlis 1922: 91). Em cantigas de amor, também esta forma verbal está envolvida em ocorrências em que o sujeito afirma que lhe seria mais proveitoso morrer ou não ter nascido, do que sentir o sofrimento causado pelo conhecimento da existência ou avistamento da senhor (47,21; 97,1; 125,41; 79,43). Na presente cantiga, entendendo o pronome «vós», nos versos 6, 12 e 18, como complemento direto, o sujeito declara a preferência por não dispor do sentido

da visão a sentir o sofrimento por ter visto a senhor («que mi valera mui mais non veer / eu vós nen al quando vos fui veer»).

9. As referências explícitas ao tempo são escassas na Lírica Galego-Portuguesa e apenas encontrei três outras ocorrências associadas ao verbo «passar», para dar conta da ideia do escoamento de tempo: «leix'a min **passar** / **assi meu tempo**» (118,6 Ferreiro 625); «quer'a Deus rogar / que me leixe meu **temp'assi passar**» (114,20 Ferreiro 411); «melhor m' é ca tal vida viver / e ca meu **tempo** tod'assi **passar**» (50,8 Ferreiro 424). A ocorrência, nesta cantiga (meu temp' assi **pass' e passei**), distingue-se por oferecer uma expressão mais enfática da continuidade, devido ao recurso expressivo poliptoto. Na cantiga V, Martim Peres Alvim usa o termo «tempo» para exprimir a ideia de oportunidade: «**temp'era** ja, lume dos olhos meus, / de mi fazerdes aver algun ben». E Gil Peres Conde (56,2), numa ocorrência, exprime a ideia de perda de tempo: «Assi and'eu meu **tempo** perdend'i» (MedDB 056002).

10. Neste verso, o sujeito faz um juramento, que é reforçado por uma locução adverbial (con gran verdade) intensificado pelo adjetivo «gran». Tal locução adverbial (con verdade) é mais habitualmente usada com o verbo «dizer». É possível, portanto, que a expressão tenha sido sentida como enfática, fortalecendo assim o compromisso assumido relativamente à honestidade com que o sujeito poético irá abordar o tópico do seu sofrimento. Apenas encontrei outra ocorrência de «jurar com verdade» numa cantiga de Pedro de Barcelos (118, 8): «E pois eu nunca d'outra ren sabor / poss'atender pera me conortar, / muy ben posso com **verdade jurar**» (Ferreiro 624). Assim, esta expressão funciona como um reforço retórico para a promessa do sujeito poético.

13. 14. A ideia transmitida nestes versos («Esta coita que mi a morte ten / tan chegada») é a de que a dor aproxima o sujeito da morte, sendo a aproximação tal que o sujeito dificilmente conseguirá recuperar. Outros dois trovadores recorrem ao participio passado «chegado / chegada» para transmitirem ideia semelhante: «e esta coita tem-me **chegado** / a mort' (72,11 Ferreiro 317)»; «Um tal ome sei eu, ai bem talhada / que por vós tem a sa morte **chegada**» (25,132 Ferreiro 512).

15. A lição «hulha», em ambos os manuscritos, não faz sentido, pelo que adotámos a emenda já feita nas edições anteriores (u lhe), que pressupõe uma acidental e

relativamente comum troca de «e» por «a». Afirmar A. Blecua que se trata de uma substituição: «Substitución de una palabra por outra de similar frecuencia en el uso y com grafemas casi idénticos: [...] 501 a mejores S : mayores G» (Blecua 1983:27).

Nunes considera que o pronome «lhe» deverá referir a morte (e não – subentende-se – a coita). A referência do pronome, neste verso (ca non sei eu logar u **lhe** fugir), deverá ser a mesma de idêntico pronome no verso anterior (non **lh'**ei de guarir), que pela proximidade e dada a possibilidade de «guarir» significar «escapar» deverá ser, como afirma Nunes, «morte». Quando o sujeito diz não saber de lugar para onde fugir da morte, transmite a imagem de estar encurralado, sem possibilidade de escapar, e, portanto, sem soluções. O termo «lugar», na Lírica, é mais associado à distância onde se encontra a mulher amada (106,20; 125,3; 96,4). Ainda na cantiga *Nunca tan coitad'ome por molher* (97,25) a ideia transmitida é a de que o sujeito poético deve afastar-se (fugir) quando estiver no mesmo lugar que a senhor: «por ende me disse / que a nunca visse / en logar estar / que ll'eu non fogisse» (Ferreiro 150). Já nesta cantiga refere-se o «lugar», um sítio inalcançável de salvação da dor que a senhor transmite ao sujeito poético.

21. Na finda, o sujeito diz encontrar na falta do sentido da visão a solução para escapar da morte (se non vira, podera viver), mas pagando o preço de viver em sofrimento, embora menor do que o sofrimento suportado enquanto vê («meor coita ca soffro soffrer»). Está, portanto, subjacente a comparação entre o sofrimento de ser cego e o sofrimento de amar, considerando o sujeito menor o sofrimento de ser cego. Encontram-se noutras cantigas comparações entre dores, como entre o sofrimento de morrer e o de amar (79,39 Ferreiro 281: «Que, se mil vezes podesse morrer, / meor coita me fora de soffrer»); ou entre dores causadas por diferentes amores (143,7 Ferreiro 904: «ca tenh'eu que meor coita ouvesse»). Não encontrei outras ocorrências para este desejo de cegueira, à exceção da cantiga III de Martim Peres Alvim, em que o trovador, também na finda, exprime o seu desejo por não ver nada mais: «Pois que al non desejan veer, / Deus vos lhis mostre ced'a seu prazer.»

COMENTÁRIO

Observou-se, pelo estudo da cantiga, que, mais uma vez, o trovador faz uso do pretérito mais-que-perfeito, desta vez no singular. Todavia, a forma específica de «valera» presente no refrão repete-se um número reduzido de vezes na Lírica. Do mesmo modo, as

referências explícitas ao tempo, isto é, a passagem do tempo, «E, pois meu temp'assi pass'e passei», não são recorrentes. Ainda no mesmo passo observa-se o primeiro dos quatro exemplos em que o trovador faz uso do recurso expressivo poliptoto, «pass'e passei». Além destes elementos, nesta cantiga também se observa um juramento com verdade que funciona como reforço da promessa do sujeito poético, «con gran verdade vos posso jurar». Ressalta-se também a interpretação de Nunes para o verso 15, interpretação que foi aceite nesta edição. No mesmo verso, destaca-se ainda a questão do uso da expressão de lugar, que neste passo significa um sítio em que o sujeito poético não estaria a sofrer, todavia não o consegue alcançar. Por último, é importante mencionar a questão da cegueira: o sujeito poético prefere não ver a sofrer vendo a senhor.

III

Senhor, non poss'eu ja per nulha ren

(96,7)

- I
1. Senhor, non poss'eu ja per nulha ren
os meus olhos desses vossos partir
e, pois assi é que agora d'ir
an u vos non vejan, sei eu mui ben
5. *que non poden os meus olhos veer,
u vos non viren, d'al veer prazer.*
- II
- E non poss'eu meus olhos quitar
desses vossos que viron, por meu mal,
e pero m'end'eu nunca atend'al,
10. tal ventura mi quis a min Deus dar:
*que non poden os meus olhos veer,
u vos non viren, d'al veer prazer.*
- III
- Non poss'eu partir os olhos meus
desses vossos, nen o meu coraçõ
15. nunca de vós e, pois, mia senhor, non
atend'end'al, creed'esto, por Deus:
*que non poden os meus olhos veer,
u vos viren, d'al veer prazer.*
- Pois que al non desejan veer,
20. Deus vos lhis mostre ced'a seu prazer.

2. Os me9 B me9 V 6. v9 B n9 V 17. poden B podeu V 19. nõ deseia V deseian B
20. seu V sen B

MS.

B1055, fl. 224rB, 224vA

A cantiga está numerada no espaço entre colunas com o número 1055. Acima do primeiro verso e já sobre a margem exterior notam-se em sequência espaçada as habituais notas de Colocci, alusivas respetivamente à finda e ao refrão: «9ge» e «tõnel». Ao longo da cantiga, a marcar o início do refrão, assinala-se também o habitual «ângulo colocciano». Sinaliza a finda um traço vertical que abrange ambos os versos.

V645, fl. 103rA

A última palavra da trova ultrapassa o espaço definido pela coluna.

EDIÇÕES

BRAGA, n.º 645, p. 123-4; MACHADO, V, n.º 989, p. 61- 62; NUNES, n.º CXCIX, p. 402-403; FERREIRO (2018-) 1057

MONACI, n.º 645, p. 229; PALMED, B224r, B224v, V103r; FERREIRO (2018-) 1057.

PARÁFRASE

I. Senhor, eu não posso, de maneira nenhuma, os meus olhos dos vossos afastar e, uma vez que agora terão de ir para onde não vos verão, eu sei muito bem que os meus olhos não podem ter prazer com nada, onde não vos vejam.

II. E eu não posso afastar os meus olhos desses vossos [olhos] que [eles] viram, por meu mal, e, mesmo não tendo eu nenhuma outra esperança, Deus quis dar-me este destino: que os meus olhos não podem ter prazer com nada, onde não vos vejam.

III. Eu nunca posso afastar os meus olhos dos vossos, nem o meu coração [posso afastar] de vós, e, minha senhor, uma vez que nenhuma outra esperança tenho, acreditai nisto, por Deus: que os meus olhos não podem ter prazer com nada, onde não vos vejam.

IV. Uma vez que nada mais desejam ver, que Deus lhes dê [pelo menos] o prazer de vos mostrar em breve.

NOTAS

Em toda a cantiga existe uma subtil personificação dos olhos, isto é, os olhos têm vontade própria, «non poss'eu per nulha ren / os meus olhos desses vossos partir». Tal como nota Â. Correia no seu estudo sobre as cantigas de amor de Joam Soares Coelho, esta personificação exige a fragmentação entre o sujeito e os seus olhos em duas entidades diferentes. (Correia 2001: 302). O que contribui para o prazer do sujeito deslocar-se para os olhos e para a expectativa de voltar a ver os olhos da senhor, concretizada na finda da cantiga «Pois que al no desejam veer, / Deus vos lhis mostre ced'a seu prazer». Desta forma, são os olhos que detêm o poder: «Non poss'eu partir os olhos meus». Esta ténue personificação, apesar de separar o sujeito dos respetivos olhos, também «ajuda a não dissociar excessivamente sujeito e olhos que permanecem paradoxalmente unos e divisos.» (Correia 2001: 313). É também de notar o facto de o trovador fazer referência à descrição física da mulher, cantando sobre os olhos da mesma, «desses vossos». Afirma V. Beltrán que «o primeiro trazo que nos surprende na cantiga de amor é a supresión de toda referência física, que se traduz na eliminación do vocabulario concreto». (Beltrán 1995:26) No entanto, existem outras cantigas na Lírica que fazem referência aos olhos da senhor. Tal repete-se na cantiga de Joam Soares Coelho (79,42), «quando vi os seus / olhos» (Correia 2001: 283), bem como na cantiga de Nun'Eanes Cerzeo (104,5), e em outras de diferentes trovadores como 43,11; 131,3; 9,6; 12,3; 121,6 e 152,2.

3. A expressão «pois assi é que» (uma vez que, visto que) introduz uma oração subordinada causal. A conjunção subordinativa causal «pois» apresenta a causa da oração principal («sei eu mui ben...»); tal como explicado por C. Cunha e L. Cintra, as conjunções subordinativas causais «iniciam uma oração subordinada denotadora de causa» (Cunha e Cintra 1987: 581) enquanto a expressão «assi é que» funciona como um reforço modal do que o sujeito poético pretende enunciar. Assim, nos versos 3 e 4 «e, pois assi é que agora d'ir / an u vos non vejan», apresenta-se a causa do estado de sofrimento em que o sujeito poético se encontra, explicada nos versos seguintes «sei eu mui bem / que non podem os meus olhos veer, / u vos non viren, d'al veer prazer.» Logo, à subordinada causal (uma vez que tenho de me afastar de vós) segue-se uma subordinante (sei que não terei prazer). Deste modo, o não avistamento da mulher amada leva o sujeito a não querer ver nada além da senhor. Isto é, conforme apresentado na paráfrase: uma

vez que agora terão de ir para onde não vos verão, eu sei muito bem que os meus olhos não podem ter prazer com nada, onde não vos vejam.

4. 5. A expressão «d' ir an» tem implícita uma ideia de obrigação, isto é, tal como indicado na paráfrase: uma vez que agora terão de ir. Tal ideia verifica-se, por exemplo, na cantiga de Afonso Fernandes Cebolhilha (3,2): «sempr'avei muit'est[ra]nho d'andar / dos **que an de falar** en algũu bem. O uso da estrutura «an de + infinitivo», oferece uma estratégia retórica que torna certas ações necessárias, as quais o sujeito não controla. Assim, é possível salientar a inevitabilidade, necessidade ou obrigação destas ações. Nos versos em análise nesta cantiga, «d'ir an» indica que os olhos do sujeito poético, e consequentemente ele próprio, terão de ir para onde não verão a amada, o que implica uma separação forçada e não desejada pelo sujeito poético.

5. 6. 11. 12. 17. 18 A repetição do verbo «veer» no segundo verso do refrão não é sintaticamente necessária. Estamos perante um refrão com dez sílabas métricas em cada verso e não se pode afirmar com certezas que o trovador acrescentou o segundo «veer» por razões métricas. Por outro lado, entre as duas ocorrências do verbo existe uma oração intercalada, «que non poden os meus olhos veer, / **u vos non viren**, d'al veer prazer.» O trovador poderá ter adicionado a repetição para facilitar o entendimento dos versos. Existem outras cantigas onde se verifica uma repetição muito próxima da ideia de ver, como na cantiga de Martim Soares (97,1), «ca me valver'a mí máis de prender / mort'aquel dia que vos foi veer / que vos eu visse nen vos connoscesse» (Ferreiro 127) e na cantiga de Pero Garcia Burgales (125,48), «de a veer, amigos, pero sei / ca nunca vira nen vi nen verei / tan fremosa dona com'ela vi» (Ferreiro 178). Estas repetições, intensificam o campo lexical do verbo «ver». No entanto, enquanto a cantiga de Martim Peres Alvim apresenta uma repetição literal «veer / veer», o exemplo apresentado de Martim Soares constitui uma repetição semântica «veer / visse», já na cantiga de Pero Garcia Burgales observa-se uma repetição literal «vi / vi» e semântica «veer / vira / vi / verei».

6. 12. 18. A forma do futuro do conjuntivo do verbo *ver*, «viren», repete-se um número reduzido de vezes (106,15; 125,3; 125,23; 6,10; 70,43; 152,1).

19. Tal como nas edições anteriores, optou-se pela lição de V, pois a de B não faz sentido na sequência da trova. O sentido da finda é, tal como explicado na paráfrase: Pois, como não desejam ver outra coisa, [espero que] Deus lhes mostre vós cedo para seu prazer. Como tal, é necessário o elemento de negação «non». Com o texto fixado deste modo, ficamos com nove sílabas métricas neste verso, logo o jogral teria de restituir a sílaba restante durante o canto.

19. 20. Na finda, verifica-se a concretização do que o sujeito poético espera nos versos anteriores («atend'») sendo, portanto, afirmado: «Pois que al non desejan veer / Deus vos lhis mostre ced'a seu prazer.» O verbo «mostrar» no presente do conjuntivo («mostre») não é comum na Lírica. De acordo com a *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa* (MedDB), existem algumas ocorrências em cantigas de amor. São elas 79,11; 94,5; 147,2; 147,4 e 148,1. Em todas estas cantigas, existe um pedido a Deus para que este mostre ao sujeito poético a senhor, tal como nesta. Afirma C. Michaëlis que a preposição «a» (a seu prazer) introduz o modo, tal como, por exemplo, na cantiga de Roi Queimado (148,12), «a prazer de mi», ou ainda conformidade, como no exemplo oferecido por C. Michaëlis, «a meu cuidar». De acordo com o Glossário de Ferreiro (2018-), este «a» será um locativo adverbial de modo, tendo valor de «pracesoramente, co meu...seu gosto» («a + pos. + prazer»). Ferreiro (2018-) nota ainda outros casos com diferentes possessivos. Assim, o sujeito poético substitui o verbo «veer» por «mostrar», o que significa que, para o prazer dos seus olhos, Deus deve mostrar-lhe os olhos da senhor, notando-se uma vez mais a personificação dos olhos presente nas estrofes anteriores, no sentido em que os olhos têm vontade própria.

COMENTÁRIO

Pretendeu-se analisar determinadas expressões e formas verbais que revelam traços interessantes para o estudo deste cancionero. Desta forma, apurou-se o valor da expressão «pois», na expressão «pois assi é que» do verso 3 que, de acordo com o estudo feito é uma conjunção subordinativa causal, aproximando-se de expressões como «uma vez que». Também se tentou explicar que a expressão dos versos 4 e 5, «d'ir / an», tem implícita uma ideia de obrigação ou necessidade. Observa-se também no refrão que o autor opta por repetir o verbo «veer», apesar de este não ser necessário sintaticamente, para, quiçá, facilitar o entendimento dos versos dificultado pela existência de uma oração

intercalada. Mais uma vez, nesta cantiga, também se identificam formas de certos verbos que não são muito comuns na Lírica; neste caso, «viren», no futuro do conjuntivo, e «mostre», no presente do conjuntivo. Além destas expressões, nota-se também a questão da personificação dos olhos que se faz sentir em toda a cantiga.

IV

Ja m'eu queria leixar de cuidar

(96,3)

- I
1. Ja m'eu queria leixar de cuidar
e d'andar trist'e perder o dormir
e d'Amor que sempre servi, servir.
De tod'esto m'eu queria leixar
5. *se me leixasse a que me faz aver
aquestas coitas ond'ei a morrer.*
- II
- E leixar qual coita mi [a mi] dá
Amor que en grave dia vi,
e qual pesar sempre sofr'e sofrí.
10. De tod'esto me leixaria [ja]
*se me leixasse a que me faz aver
aquestas coitas ond'ei a morrer.*
- III
- Leixar-m'-ia de cuidado meu
e da gran coita do meu coraçon
e de servir Amor. Con gran razon
de tod'esto me leixaria eu
15. *se me leixasse a que me faz aver
aquestas coitas ond'ei a morrer.*
20. E leixa-m'ela de mi ben fazer,
mais non me leixa en sas coitas viver.

10. eu BV 16. De todesto B todesto V

MS.

B1056, fl. 224vAB

A cantiga está numerada com o número 1056 inscrito na margem exterior junto à inicial maiúscula que dá início à cópia. Mais próximo do intercolúnio encontra-se a habitual nota de Colocci, alusiva ao refrão, que, neste caso, está reduzida a «tõne», precedida da nota alusiva à finda (9ge). Colocci assinalou também o refrão com o habitual ângulo e junto aos dois versos da finda desenhou um traço vertical.

V646, fl. 103rAB

Na quarta linha da coluna A, o copista escreveu primeiro «tosto», tendo depois lançado na entre linha superior as duas letras em falta (do[de]sto). Na última palavra da quinta linha da coluna B observa-se um borrão, que não impede a leitura.

EDIÇÕES

BRAGA, n.º 646, p. 124; MACHADO, V, n.º 990, p. 63- 64; NUNES, n.º CC, p. 404-405; FERREIRO (2018-) 1058

MONACI, n.º 646, p. 229; PALMED, B224v, V103r; FERREIRO (2018-) 1058.

PARÁFRASE

I. Eu já queria deixar de andar preocupado e de andar triste e de perder o sono, e de servir o Amor que sempre servi. Tudo isto eu queria abandonar, se me permitisse aquela que me provoca estes sofrimentos, de que haverei de morrer.

II. E deixar o sofrimento causado pelo Amor, que em dia difícil vi, e a dor que eu sempre suporte e suportei. De tudo isto me libertaria eu, se me permitisse aquela que me provoca estes sofrimentos, de que haverei de morrer.

III. Libertar-me-ia das minhas preocupações e do grande sofrimento do meu coração e de servir o Amor. Com muitas razões, eu deixaria tudo isto, se me permitisse aquela que me provoca estes sofrimentos, de que haverei de morrer.

IV. E ela deixa de me recompensar, mas não me permite a vida no sofrimento que causa.

NOTAS

Ao longo da cantiga, o trovador joga com dois sentidos do verbo «leixar». Por um lado, o sentido de abandonar uma ação, pois o sujeito poético manifesta a vontade de abandonar o Amor, e, assim, desvincular-se de todas as suas consequências, por exemplo, «Ja m'eu queria leixar de cuidar / e d'andar trist' e perder o dormir / e d'amor que sempre servi, servir. / De tod'esto m'eu queria leixar». Ferreira (2018-) nota a construção «leixar(-se) + de + inf (perifr. aspectual terminativa)», num número reduzido de exemplos. Por outro lado, «leixar» assume o sentido de autorizar, com o sujeito feminino: a voz masculina manifesta a necessidade de consentimento da senhor para abandonar o serviço, como se pode verificar no refrão: «se me leixasse a que me faz aver / aquestas coitas ond'ei a morrer». Ficando esclarecido o desejo do sujeito de escapar do sofrimento libertando-se do amor que o causa, não fica esclarecido em que consiste a permissão da mulher de que o amante carece para concretizar o desejo de libertação. Ou seja, como impede a mulher que o sujeito se salve do sofrimento? A resposta a esta questão é oferecida na finda, onde a mulher é sujeito único do verbo «leixar», com ambos os sentidos referidos. Na primeira ocorrência, «leixa-m' ela de mi ben fazer», transmite-se o sentido de que não há mais entrega do benefício feudal a que a senhor está obrigada (ou correspondência amorosa); na segunda, «mais non me leixa en sas coitas viver», o sentido aponta para a consequência última do sofrimento, ou seja, a morte: a mulher causando amor, portanto, sofrimento, portanto a morte, impede que o sujeito masculino se consiga evadir deste sofrimento. Para tanto, isto é, para causar o amor, basta-lhe existir, e, existindo, a mulher não consente que o sujeito masculino se liberte do sofrimento de amar e se salve de morrer. A desvinculação do amante está, portanto, além da vontade da mulher. A atribuição da responsabilidade ou culpa à mulher pela dor de amar não diverge da tradição, na medida em que vários outros autores o fazem também: a par de Deus e do amor personificado, a mulher amada é frequentemente responsabilizada pelo amor e por todas as consequências negativas. Mas a abordagem que marca esta cantiga distingue-se pelo recurso à polissemia do verbo «leixar» e mesmo pelo excesso expressivo.

1. O verbo «cuidar» é, neste verso, intransitivo. Significando «estar preocupado». Paralelísticamente, a mesma ideia recorre no verso 13, embora suportada pelo substantivo «cuidado» (cuidado meu), que, pelo contexto, se distingue de «coita»: «Leixar-m'ia de cuidado meu / e da gran coita do meu coraçõ».

5. 11. 17. O verbo «aver» tem aqui sentido de posse, como é habitual acontecer nesta época. Segundo A. M. Martins (2016): «*Haver* é um verbo existencial e um verbo de posse. Como verbo de posse, começa a atestar-se em variação com *ter* ainda neste período [Português Antigo (até ao final do séc. XIV)].» (Martins 2016: 23) O sentido do refrão é: De isto tudo me queria eu libertar se me permitisse aquela que me provoca estes sofrimentos, de que haverei de morrer.

6. No passo «ond'ei a morrer», «onde» não tem o valor adverbial que hoje assume na língua portuguesa, como se indica, por exemplo, na *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, de C. Cunha e L. Cintra (Cunha e Cintra 1987: 539). Tem sim valor de pronome relativo. Tendo tal valor, o termo significa, neste caso, «das quais» [coitas]. A ideia de obrigação e de fatalidade são, por outro lado, servidas pela perífrase temporal (ei a morrer) com valor próximo dos obrigativo-modais. Veja-se outro exemplo semelhante na cantiga de Nun'Eanes Cerzeo, *Senhor, todos m'entenden ja* (104,10), onde é dito «Senhor, todos m'entenden ja / mia morte, **ond'ei eu a morrer**» (Ferreiro 107). Assim, o sujeito sabe que o seu destino será a morte, devido ao sofrimento em que se encontra por causa da senhor, uma vez que esta o impede de abandonar o sofrimento, o que o salvaria («se me leixasse a que me faz aver / aquestas coitas ond'ei a morrer»).

7. O esquema rimático (**abbaCC**) e métrico denuncia deficiências na transmissão deste verso, uma vez que, além de hipométrico de duas sílabas, a rima não segue o esquema rimático. Os editores anteriores, Nunes e Ferreiro (2018-), emendaram a lição de ambos os manuscritos para obter tanto um verso de 10 sílabas quanto um verso que rimasse com «eu». Nunes opta por fixar o verso da seguinte forma «E leixar[ia] qual coita mi deu» (Nunes 1972: 404). Enquanto Ferreiro (2018-) prefere: «E leixar-[m'ia] qual coita mi deu». Braga e Machado, seguindo as lições dos manuscritos, fixam o texto sem emendas, e terminam o verso 7 com «da». Há, contudo, razões para duvidar destas opções. A emenda da palavra rimante de «da» para «deu» (qual coita me deu / Amor) leva para o

passado uma «coita» que, segundo a queixa do sujeito, perdura contra a mais firme e expressa vontade. Na verdade, o restauro do esquema rimático tanto pode levar-nos à emenda do verso 7 quanto à emenda do verso 10, onde a palavra «eu» poderá entender-se como um erro por «ja» (De tod'esto me leixaria ja). Já Braga parece ter feito raciocínio semelhante, propondo a emenda da palavra final do verso (eu) pela conjunção «ca» («de tod'esto me leixaria ca»). Tal emenda, no entanto, não faz sentido por introduzir uma oração sem continuidade. A minha proposta (emendar «eu», substituindo esta palavra por «ja») não se apoia na conjectura de que um copista possa ter confundido as duas palavras, mas na semelhança dos versos anteriores ao refrão, nas estrofes I e III, que pode ter confundido o copista do antecedente, durante a cópia. Não sendo incomum que os versos anteriores ao refrão se assemelhem, é menos comum que sejam totalmente iguais, como acontece aqui, entre as estrofes II e III. Este facto também aponta para que o copista do antecedente tenha confundido os dois versos, copiando o final de um deles. Outro argumento de defesa desta emenda é resultarem as duas estrofes finais totalmente singulares, em vez de mais estranhamente singulares apenas quanto à rima **b** e doblas quanto à rima **a**.

Quanto às sílabas em falta, Ferreiro apoia-se num argumento de regularidade para defender a recuperação de um pronome a meio do verso: «a forma verbal leixar-m'-ia é solicitada pola aparición do verbo leixar, sempre pronominal, ao longo da cantiga». O argumento da regularidade, no entanto, não encontra eco firme na tradição da Lírica Galego-Portuguesa, nem a perda suposta tem fácil explicação. Julgo mais credível, do ponto de vista paleográfico, que o pronome «mi» estivesse reforçado, como acontece frequentemente, por «a mi» (Michaëlis 1992: 56) e que a repetição tenha favorecido a eliminação (numa ou duas fases). É esta a razão da conjectura feita na edição: «E leixar qual coita mi [a mi] dá».

8. Neste verso, o sujeito afirma que viu o Amor, declaração que contribui para a personificação do Amor, verificada também nas outras estrofes. O complemento direto de «ver», nas cantigas de amor, no entanto, é mais frequentemente, a mulher fonte de enamoramento e coita (por exemplo, 17,1; 78,4) do que o Amor. Este não é, no entanto, caso único: «**Amor**, en que grave día **vos vi** (25,14 Ferreiro 557); ca nunca eu **vi**, des que fui nada, / **Amor**, nen prendi del prazer» (151,28 Ferreiro 74); «Pois naci, nunca **vi Amor** / e ouço del sempre falar» (106,14 Ferreiro 169). Por todas estas ocorrências se

compreende que o sentido, envolvendo sempre o Amor personificado, é «encontrar o amor» ou, dito de forma mais direta, «apaixonar-se». Ainda neste verso, observam-se diferentes emendas em diferentes edições. Nunes prefere «Amor, que en [mui] grave dia vi», já Ferreiro (2018-) «Amor, que [eu] en grave dia vi». Tal como defendido nos Critérios de Edição, a hipometria de uma sílaba terá sido emendada durante a *performance* da cantiga.

15. A expressão «con razon» é comum na Lírica, no entanto «Con gran razon» surge apenas mais uma vez, na cantiga de Estavam Travanca (36,1).

21. Ferreiro (2018-), afasta-se, na paráfrase oferecida desta cantiga, do sentido que é habitualmente atribuído a «coitas»: em vez de relacionar o termo com a dor, relaciona-o com «pensamentos». Explico a minha interpretação da finda, tendo em conta a polissemia do verbo «leixar», na nota inicial da presente cantiga.

COMENTÁRIO

O trovador faz uso da polissemia da palavra «leixar» ao longo de toda a cantiga, o que contribui para a riqueza e densidade do texto. Também é de referir uma expressão pouco comum na Lírica, «leixar de cuidar». Outro aspeto relevante é a utilização do verbo «aver», que surge repetido no refrão e aparece enquanto verbo de posse (equivalente a «ter») e não verbo existencial como hoje o conhecemos. Tal como se verificou numa cantiga anterior, reconhece-se aqui novamente a ideia de obrigação em certas expressões, desta vez, «ond’ei a morrer». O termo «onde» do mesmo verso é aqui também um pronome relativo, com valor de «das quais», e não um advérbio como hoje é considerado. No plano estilístico, verifica-se uma mudança no elemento de personificação, relativamente à cantiga anterior. Enquanto na cantiga anterior os olhos eram sujeitos com vontade própria, aqui verificou-se a personificação do Amor: o sujeito poético quer deixar de servir o Amor. Importa ainda referir que, ao contrário das edições de Nunes e Ferreiro, procedeu-se à introdução de uma emenda no verso 10, apoiada em diferentes argumentos: rimáticos (a manutenção da coerência do esquema rimático **abbaCC**), e estilísticos (nomeadamente, evitar repetir versos presentes na cantiga). No verso 7 foi também proposta uma emenda diferente relativamente a estas edições anteriores. Finalmente, tal como já sucedera noutros momentos de análise, discorda-se do significado que Ferreiro

(2018-) atribui a certas palavras. Desta forma, nesta cantiga, entendeu-se ter «coita», no verso 20, com o sentido de dor e sofrimento, como é frequente na Lírica e é mais coerente com o sentido da trova, e não o sentido de «pensamentos», como defende o editor do projeto *Universo Cantigas*. Na finda, a mulher amada torna-se sujeito único da polissemia utilizada nesta trova do verbo «leixar». O sujeito poético diz-nos que a senhor não lhe oferece mais a recompensa e, com o último verso entendemos que a mulher impede a libertação do sujeito poético, sendo ela a responsável e culpada de todo este sofrimento e coita de amor.

V

Senhor fremosa, que de coração

(96,5)

- I
1. Senhor fremosa, que de coração
vos servi sempre, se[r]vi'e servirei.
Por muito mal que eu lev'e levei
por vós, tenh'eu que seria razão
5. *de mi fazerdes aver algun ben
de vós, senhor, por quanto mal mi ven.*
- II
- Do vosso talh'e do vosso catar
muit'aposto ven a min muito mal
e, pois de vós nunca pud'aver al,
10. *razon seria ja, a meu cuidar,
de mi fazerdes aver algun ben
de vós, senhor, por quanto mal mi ven.*
- III
- E a mesura que vos quis dar Deus
e mui bon talh'e mui bon parecer,
15. +++ . Por mi a morte tolher,
temp'era ja, lume dos olhos meus,
*de mi fazerdes aver algun ben
de vós senhor por quanto mal mi ven.*

2. seuhe BV 13. queu9 B q̄n9 V 14. e muj B enmi V 17. demi fazerdes B demi
fazer V

MS.

B1057, fl. 224vB

A cantiga está numerada no espaço entre colunas com o número 1057. Já junto à margem exterior nota-se a habitual nota de Colocci alusiva ao refrão: «tõnel». Ao longo da cantiga, na parte referente ao refrão, encontra-se também o «ângulo collociano».

V647, fl. 103rB

Nota-se uma transferência de tinta do verso para o reto em todo o fólio. Na cantiga, a partir da segunda estrofe, o copista encurta o espaçamento entre versos progressivamente, de modo a que a cantiga fique inteiramente no mesmo fólio. Ainda no canto inferior direito, identifica-se o que parece ser um borrão.

EDIÇÕES

BRAGA, n.º 647, p. 124; MACHADO, V, n.º 991, p. 65- 66; NUNES, n.º CCI, p. 406-407; FERREIRO (2018-) 1059

MONACI, n.º 647, p. 229; PALMED, B224v, V103r; FERREIRO (2018-) 1059.

PARÁFRASE

I. Senhor formosa, como vos servi sempre sinceramente, sirvo e servirei. Pelo muito mal que eu levo e levei por vós, considero que seria razoável fazerdes-me algum bem, senhor, por quanto mal me chega.

II. Pela vossa figura e pelo vosso olhar muito formoso, vem-me muito mal e, uma vez que eu de vós nunca pude receber mais nada, seria razoável, a meu ver, fazerdes-me algum bem, senhor, por quanto mal me chega.

III. E a graça que Deus vos quis dar e a muito boa figura e muito bom parecer, [...]. Para me escapar da morte, era já tempo, luz dos meus olhos, de fazerdes-me algum bem, senhor, por quanto mal me chega.

NOTAS

1. A locução adverbial «de coração» é relativamente comum na Lírica Galego-Portuguesa e significa «sinceramente ou profundamente» (cf. Ferreiro 2018-).

2. Ambos os testemunhos apresentam, neste verso, uma lição deturpada: «serui sempre seuhe» (BV), que já nas edições anteriores foi emendada com a recuperação da letra em falta na forma verbal «servio», seguida, com elisão da vogal final, da coordenativa copulativa (e). Supondo a perda de um sinal geral de abreviatura, procedi da mesma forma. O poliptoto, que se observa noutras cantigas do autor (96,1: «E, pois, meu temp'assi **pass'e passei.**»; 96,3: «e qual pesar sempre **sofr'e sofrí**») e também no verso 3 desta cantiga («Por muito mal que eu **lev'e levei**»), é aqui intensificado pelo uso do futuro.

4. 10. Nestes dois versos, o sujeito alude a um conceito de justiça por meio da expressão «ser razon» (seria razon; razon seria). De acordo com o Glossário de Ferreiro (2018-), não são numerosas as ocorrências da expressão com este sentido. O conceito de justiça está relacionado com o compromisso do pacto feudo-vassálico, segundo o qual o vassalo tinha direito à retribuição pelos serviços prestados.

7. O sujeito poético, tal como acontece na cantiga III e noutras cantigas da presente edição, refere-se ao olhar da senhor (vosso catar). Além desta referência aos olhos da senhor, é de notar também a menção ao seu aspeto físico, «vosso talh'». A expressão «catar», enquanto referência ao olhar da senhor está presente nas seguintes cantigas de amor: 94,6; 96,4; 22,12; 152,2; 114,21 (com possível atribuição a Pai Gomes Charinho, com a numeração 157,60) e 3,6 (com possível atribuição a Mem Rodrigues Tenoiro, com a numeração 101,12). Com a expressão «catar» apenas a cantiga 152,2 de Vasco Gil apresenta a referência direta ao dirigir-se ao catar da senhor: «Desses vossos ollos e destes meus / me vëo sempre coit[a] e pesar, / poi-los meus foron os vossos catar» (Ferreiro 257). Como observado em nota à cantiga III desta edição, a referência ao olhar da senhor, com o termo «olhos», encontra-se em diferentes cantigas. A referência ao olhar qualificado, «muit'aposto», é também de estranhar. A ideia de «aposto catar» repete-se na cantiga de Mem Rodrigues Tenoiro (101,12), com atribuição também a Afonso Fernandez Cebolhilha com a numeração (3,6), «sennor, nunca outra dona vi / tan mansa

nen tan **aposto** catar» (Ferreiro 369). O olhar associado ao adjetivo «fremoso» repete-se também um número reduzidos de vezes. Além de estar presente na cantiga I deste trovador, repete-se também em Paai Gomes Charinho (114,21), em Martim Moxa (94,6) e em Bernal de Bonaval (22,12).

Quanto à expressão «vosso talh'», é possível afirmar que apenas a cantiga de Afonso Sanches *Mia senhor, quen me vós guarda* (9,6) repete a ideia presente nesta cantiga. Ao cantar sobre os obstáculos da relação amorosa, o sujeito poético afirma: «en tan bon dia foi nado / se dos seus olhos ben guarda / o vosso cos ben talhado.» (Ferreiro 318). O termo «talho» também não é comum nas cantigas de amor; apenas se encontrando nesta cantiga; as restantes ocorrências detetam-se maioritariamente em cantigas de escárnio e maldizer, e outras, em menor número, em cantigas de amigo. Já a expressão «talhada» repete-se um número maior de vezes em cantigas de amor. Tal é encontrada nas seguintes cantigas: 97,25; 141,3; 151,14; 25,111; 25,112; 25, 132; 79,9 e 104,3 (com atribuição também a Pero Velho de Taveiros, com a numeração 135,1).

13. O termo «mesura» relaciona-se com o comportamento exemplar que a senhor deve ter perante o pacto feudo-vassálico. Segundo M. Riquer, esta expressão em autores latinos como Ausonio tem o sentido de moderação, e em Santo Agostinho relaciona-se com a cristandade sendo uma virtude valorizada durante a Idade Média. Além disso, temos ainda os relatos épicos das lendas de Cambrai e Girat de Rossilhó onde existe a figura do herói *desmesurado*. (Riquer 1983: 88-89) No trovadorismo é também bastante característico: «En los trovadores, que en parte ya encontraron este concepto delimitado, la *mezura* supone un sentido de la justicia de lo razonable y sensato, que implica a la par dominio de uno mismo y cierta humildad» (Riquer 1983: 89). Assim, o sujeito poético relembra à senhor que Deus lhe deu *mesura*, isto é, qualidades e, posto isto, ela deve oferecer-lhe a recompensa, «E a *mesura* que vos quis dar Deus / e mui bon talh'e mui bon parecer /.... / temp'era ja, lume dos olhos meus, / de mi fazerdes aver algun bem». Tal como nos pactos de vassalagem, o vassalo protege o senhor e este deve recompensá-lo pelo seu trabalho. A mesma ideia assinala-se na cantiga dialogada do rei D. Dinis, (25,37), em que o sujeito poético se dirige à senhor perguntando «Faredes *mesura* contra mim, senhor?» (Ferreiro 590). Afirma M. Brea, a partir da análise de diversas cantigas dialogadas em que a expressão «*mesura*» surge, para que a senhor «Puede compadecerse del sufrimiento que manifesta su enamorado, pero no está autorizada a descender de su

posición superior para acceder a sus ruegos» (Brea 2007:275). Portanto, a senhor «tiene que mantener la compostura y mostrarse sempre mesurada y distante» (Brea 2007:282). Também M. Riquer explica que «la dama es poco accesible amorosamente, y no es raro que le complazca hacerles inalcanzable, actitud profundamente femenina, pero también propia del gran señor que hace caro su favor» (Riquer 1983: 86).

15.16. O padrão métrico desta cantiga, constituída exclusivamente por decassílabos, aponta para a possibilidade de uma falha na transmissão do verso 15 onde se contam apenas seis sílabas. Esta suspeita confirma-se com a observação de a frase que se estende pelos dois versos iniciais não ter conclusão, mostrando-se, portanto, sintaticamente falhada: «E a mesura que vos quis dar Deus / e mui bon talh' e mui bon parecer». Acresce que, também do ponto de vista semântico, as duas primeiras estrofes criam uma expectativa que não tem concretização, neste lugar da terceira estrofe. Em ambas se fala do mal sofrido pelo sujeito, no terceiro verso ou no fim do segundo, aspeto omitido na terceira estrofe. Na segunda estrofe, o sujeito exprime a ideia de que o mal provém das qualidades da mulher (Do vosso talh' e do vosso catar / muit' aposto ven a min muito mal). Porque nos dois primeiros versos da terceira estrofe são referidas as qualidades da mulher (E a mesura que vos quis dar Deus / e mui bon talh' e mui bon parecer,) e a frase se encontra incompleta, inevitavelmente se pondera a possibilidade de faltar, no início do terceiro verso, uma referência ao mal provocado por tais qualidades no sujeito. Nunes terá feito raciocínio idêntico (embora não o explique), uma vez que propõe a integração «[son meu gram mal]». Se o raciocínio está correto, poderá ter sido este o texto perdido, mas poderá ter sido também «mal mi fazem» (E a mesura que vos quis dar Deus / e mui bon talh' e mui bon parecer, / [mal mi fazen].), ou outro. Sendo impossível qualquer confirmação, não integrei uma conjetura, assinalando o lugar com a *crux desperationis*. Ferreiro (2018-) opta também por não integrar (embora mantenha o sinal de integração), oferecendo em nota uma proposta de integração, que, no entanto, não resolve a falha sintática observada: «E a mesura que vos quis dar Deus, / e mui bon talh' e mui bon parecer / [e bon falar];». O mesmo acontece com a proposta de integração de Braga: «E a mesura que vos quis dar deus / em mui bom talh' e muy bõ parecer / *razon seria* por mha morte tolher». A edição de Machado não faz qualquer tipo de integração no texto.

Apesar de, nas duas primeiras estrofes, o sujeito optar por argumentar recorrendo à ideia de justiça (I: seria razon; II: razon seria ja); na terceira estrofe, introduz a variação de

concretizar no tempo a justiça referida anteriormente: «temp'era ja». Neste movimento de concretização, fica esclarecido que o sujeito considera já ter servido o tempo suficiente para receber recompensa. O mesmo acontece noutras duas cantigas: «E, mia sennor, **tempo seria ja** /de vos nembrardes de me non leixar» (147,13; Ferreiro 297), e «que el ja muitas vezes quisera/ que lhi faça ben, e ja temp'era» (63,69, Ferreiro 1038).

17. Em B, o copista copia as duas primeiras palavras do refrão; já em V, o copista deixa o verso a meio («fazer»). Mais uma vez verifica-se que o copista de V apresenta um comportamento menos atento, quando comparado com o copista de B.

COMENTÁRIO

Nota-se a frequência na Lírica da locução adverbial que inicia esta trova: «de coraçõ». Tal expressão é utilizada para indicar a sinceridade com que o sujeito poético se dirige à senhor. Ao longo da trova, constata-se a descrição da mulher amada. O sujeito refere o seu aspeto («vosso talh'» e «e mui bom talh'e mui bon parecer), o seu olhar («vosso catar») e sua mesura («e a mesura que vos quis dar Deus). A questão da mesura foi explorada à luz da realidade da relação feudo-vassálica, que serve frequentemente de metáfora para este tipo de cantigas. É também notado que a expressão «ser rason», presente nos versos 4 e 10, não é comum na Lírica. Ainda no verso 15, observou-se uma possível falha de transmissão, devido à métrica da cantiga (decassílabos), coincidente com uma falha semântica. Assim, o verso foi fixado com apenas seis sílabas; no entanto, indicou-se no corpo do texto a falha de transmissão com *crux desperationis*. Por último, observou-se, uma vez mais, o comportamento típico dos copistas: B mostra ser mais atento na cópia do que V.

VI

Senhor fremosa, si veja prazer

(96,6)

- I 1 – Senhor fremosa, si veja prazer:
 pois vos non vi, ouvi tan gran pesar
 que nunca mi Deus d'al prazer quis dar.
 – Como podestes tanto mal sofrer?
 5 – *Cuidei en vós e por esto guari,*
 que non vivera ren do que vevi.
- II Senhor fremosa, direi-vos eu al
 e creed'esto, meu lum'e meu ben,
 pois vos non vi, non vi prazer de ren.
 10 – Como podestes sofrer tanto mal?
 – *Cuidei en vós e por esto guari,*
 que non vivera ren do que vevi.
- III Creede, lume destes olhos meus,
 que, des que vos eu non pudi veer,
 15 pero viia, nunca vi prazer.
 – Como sofrestes tanto mal, por Deus?
 – *Cuidei en vós e por esto guari,*
 que non vivera ren do que vevi.

6. ueui B ueni V 11. Em B, o copista abreviou o refrão transcrevendo apenas até uos, em V o verso foi totalmente copiado; pre esto V 14. desqu9 V desquen9 B

MS.

B1058, fl. 224vB, 225rA

A cantiga está numerada no *intercolumnium*, acima da inicial maiúscula de cantiga, com o número 1058. Já junto à margem exterior constata-se a habitual nota de Colocci, alusiva ao refrão, que, neste caso, está reduzida a «tõne». Ao longo da cantiga, na parte referente ao refrão encontra-se também o habitual «ângulo collociano». Na primeira ocorrência do refrão, talvez pela mudança de fólio, a parte superior deste ângulo sobrepõe-se ao desenho da linha de escrita, que, não apenas nesta coluna, mas também na coluna B parece ter sido reforçada por um traço feito posteriormente, com intenção difícil de alcançar.

V648, fl. 103vA

A terceira linha de escrita prolonga-se sobre o *intercolumnium*, mas sem nenhuma consequência. Na última ocorrência da fala da senhor, ao contrário das outras, o copista copia apenas a primeira palavra «cuydei». Nas estrofes anteriores é copiado o primeiro verso completo.

EDIÇÕES

BRAGA n.º 648, p. 124; MACHADO V n.º 992, p. 67-68; NUNES n.º CCII, p. 408-409; FERREIRO (2018-) 1060
MONACI n.º 648, p. 230; PALMED, B224v, B225r, V103v; FERREIRO (2018-) 1060.

PARÁFRASE

- I. – Senhor formosa, que eu veja prazer [se digo verdade quando digo que] senti uma dor tão grande desde que deixei de vos ver, que Deus nunca mais me quis dar prazer com mais nada.
– Como pudeste sofrer tanto mal?
– Pensei em vós e foi assim que me salvei, pois de outra maneira não teria vivido o [tempo] que vivi.

- II. – Senhor formosa, dir-vos-ei outra coisa e acreditai em mim, minha luz e meu bem, depois que vos não vi, não senti prazer com mais nada.

- Como pudeste sofrer tanto mal?
- Pensei em vós e foi assim que me salvei, pois de outra maneira não teria vivido o [tempo] que vivi.

III. Acreditai, luz destes meus olhos, que desde que eu não vos pude ver, apesar de não me faltar o sentido da visão, nunca encontrei prazer.

- Como sofreste tanto mal, por Deus?
- Pensei em vós e foi assim que me salvei, de outra maneira não teria vivido o [tempo] que vivi.

NOTAS

1. «si» tem valor de advérbio de modo. De acordo com o Glossário de Ferreiro (2018-), «son perfectamente equivalentes a assi en frases optativo-desiderativas», como é o caso. «si veja prazer» é, pois, uma fórmula de reforço da credibilidade, tendo subentendida a ideia de que depende de o sujeito fazer declarações verdadeiras para ter a possibilidade de receber prazer na vida que, nesta cantiga, se prende com a contemplação da senhor.

4. 9. 16 As curtas falas da senhor têm implícita a aceitação de que as declarações do amigo sobre o sofrimento dele são verdadeiras. É certo que, no *corpus* das cantigas de amigo, há exemplos de textos em que o sujeito feminino aceita como verdadeiro o sofrimento masculino e exemplos em que dele desconfia, como na cantiga de Joam Airas de Santiago (63,25). Mas a atitude feminina, na cantiga dialogada, contrasta com a da reserva habitual, no *corpus* da cantiga de amor. Noutras cantigas dialogadas observa-se a tolerância da senhor relativamente aos pedidos do amigo, como na cantiga de D. Dinis (25,37), em que a figura masculina pergunta «Faredes mesura contra mi, senhor?», obtendo a seguinte resposta da senhor: «Farei, amigo, fazend’eu o melhor» (Ferreiro 590), e a cantiga de Estevão Faião (31,4), em que a resposta da senhor inclui a sua confissão amorosa: «[...] mais direi-me outra ren: / non me queredes vós a mi melhor /do que vos eu quer’, amigo’ e senhor.» (Ferreiro 400) No entanto, sobre a aceitação do sofrimento do amigo não foram detetados exemplos no *corpus* das cantigas de amor.

5. 11. 17. O termo «guarir» é comum nas cantigas de amor e significa, neste passo, sobreviver, ultrapassar a dor.

6. 12. 18. O mais-que-perfeito «vivera» tem valor de pretérito do condicional, isto é, teria vivido. O mesmo acontece noutras cantigas de Martim Peres Alvim. É o caso das cantigas I e II. Em cantigas de diferentes trovadores, é possível observar a mesma apropriação do valor do modo condicional, bem como a construção elíptica que lhe está associada: são elas a cantiga de Paai Gomez Charinho (157,59) – considerada também anónima com a numeração (114,20) –, e a de Joam Soares Coelho (157,30), onde se nota a mesma formulação: «vós, non vivera ren do que vivi / senon cuidando en qual vos vi, sennor.» (Ferreiro 411) e «ca **non vivera ren do que vivi** / se non cuidando com'i tornaria» (Ferreiro 267), respetivamente. Sobre a afinidade entre os três textos, afirma Â. Correia que

A ideia de que a sobrevivência ao sofrimento depende ou dependeu de o pensamento estar ocupado com a imagem da senhor ou com a forma de a reencontrar ocorre em poucas cantigas de amor [...] As coincidências de formulação que unem a cantiga *Sennor fremosa, pois que Deus non quer* de Pae Gomes Charinho (157,59) ("non vivera ren do que vivi / senon cuidando en cal vos vi, señor") são demasiadas para serem fruto do acaso. Ideia semelhante e formulação igualmente muito próxima ocorrem na cantiga *Senhor fremosa, sy veja prazer* de Martim Peres Alvim: "cuydey e por esto guari, / que non vyvera ren do que vevi." (Correia 2001: 247, 248)

Ferreiro (2018-), em nota ao texto, considera forçada a sintaxe e a interpretação do refrão levantando a hipótese de o sujeito se agarrar à ideia de ter vivido uma ilusão para sobreviver. «Isto é, 'pensei en vós e que non vivira nada do que vivín – todo fora unha ilusión – (e por isto sobrevivín á coita de amor)'». As afinidades referidas por Â. Correia entre a cantiga de Martim Peres Alvim e dois outros trovadores demonstram que não se pode considerar forçada a interpretação nem a sintaxe do refrão.

A forma «vevi» repete-se um número reduzido de vezes na Lírica. Está presente nas seguintes cantigas: 143,17; 63,42 e 63,22. Ainda se encontra a forma «vevia» nas cantigas 94,15 e 150,3. Ferreiro (2018-) confirma a escassa utilização da forma verbal, defendendo que terá decorrido de um processo de dissimilação: «é mostra dunha tendencia moi limitada á dissimilación de formas do tipo *dizia* > *dezia* ou *vivia* > *vevia* (véxase a nota a 888.50). En calquera caso, non achamos atestacións de vevi na produción prosística medieval.» J. Huber fala também no processo de dissimilação i-i > e-i, dando alguns exemplos: «*dininare* > *devinare* > (*a*) *deviar* ‘adivinhar’, *divisione* > *devisión* ‘divisão’»

(Huber 1986: 150) A variante «vevi» terá, portanto, decorrido da necessidade de evitar a repetição do som «i».

11. O copista de B abrevia o refrão, interrompendo a cópia do primeiro verso em «uos», ao passo que o copista de V transcreve o verso inteiro. Considerando o *stemma codicum* da tradição e os estudos de Â. Correia sobre a escrita do refrão nos testemunhos da Lírica Galego-Portuguesa (Correia 1999), deve-se concluir que, mais provavelmente, o copista de B abreviou o refrão. Deverá tê-lo feito por ter compreendido tratar-se do refrão e por ter decidido abreviar, como viu abreviado na estrofe seguinte. É, em todo o caso, uma decisão que caracteriza o copista e o grau de entendimento que tinha da cópia. Na cópia do verso parcialmente omitido por B, o copista de V deixou um erro («pre», em vez de «por»), o que poderá ter-se ficado a dever ao deficiente desenvolvimento de uma abreviatura, a um erro já herdado do antecedente ou a um erro de leitura cometido pelo próprio copista, o que lembra as afirmações de Â. Correia:

Quando em B e V não se abrevia um refrão, este é normalmente constituído por apenas um verso, às vezes curto. Sendo outras as circunstâncias, a ausência de abreviação, em todas ou apenas algumas estrofes, depois da primeira, é normalmente acompanhada de sinais de perturbação na transmissão textual (Correia 1999: 270)

15. A partir da segunda estrofe, o trovador usa alternadamente o verbo «ver» com sentido concreto e com sentido figurado (pois vos non vi, non vi prazer), mais exatamente com o sentido de «receber» ou «encontrar» (des que vos eu non pudi veer, / pero viia, nunca vi prazer). Neste verso, a expressão intensifica-se com a referência ao sentido da visão (pero viia), inútil por não ser usado na visão da senhor (des que vos eu non pudi veer) e, portanto, incapaz de produzir prazer (nunca vi prazer). Este contraste entre a possibilidade de ver (sentido da visão) e a incapacidade de ver, isto é, receber ou encontrar prazer, que a polissemia do verbo «ver» permite, é também explorada por Vasco Fernandes Praga de Sandim, na cantiga *Quando vos eu, meu amigo e meu bem*, na edição de Â. Correia (2024): «tenh' olhos, vej' e non posso veer meu amigo, que mi possa prazer».

COMENTÁRIO

O sujeito poético masculino enuncia a sua trova com uma fórmula de reforço da sua credibilidade, «si veja prazer». Nas falas da senhor, nota-se a peculiaridade da aceitação do sofrimento do sujeito poético por parte da senhor, que é apenas comum em cantigas de amigo. Mais uma vez, é necessário referir os tempos verbais associados a este cancionero; no refrão, observa-se o valor do modo condicional e a construção elíptica associados ao mais-que-perfeito «vivera». Ao contrário de Ferreiro (2018-), não se considerou o refrão forçado devido à ideia de o sujeito ter sobrevivido ao sofrimento por estar a pensar na senhor, «Cuidei en vós e por esto guari, / que non vivera ren do que vevi». Ainda sobre verbos, é possível observar, no segundo verso do refrão, formas verbais pouco comuns na Lírica, como «vevi» que resulta de um processo de dissimilação, de modo a evitar a repetição do som «i». Por fim, repete-se aqui o padrão que se constata na cantiga IV da presente edição, em que o trovador faz uso da polissemia de palavras, desta vez com «ver». Uma vez mais, observamos a melhor compreensão e atenção do texto pelo copista B do que pelo copista de V quanto à cópia do refrão.

VII

Eu, mia senhor, non ei poder

(96,2)

- I 1. Eu, mia senhor, non ei poder
 De me de vós poder qui[tar]

1. Eu V E eu B

MS.

B1059, fl. 225rA

A cantiga está numerada na margem exterior com o número 1059. No mesmo espaço, duas linhas abaixo, Colocci lançou uma cruz, assinalando uma irregularidade. Logo a seguir, Colocci escreveu o nome de Pero de Veer e, com a cantiga seguinte, tem início a cópia das cantigas deste trovador.

V649, fl. 103vA

Também aqui o nome do trovador Pero de Veer foi escrito no espaço depois do segundo verso.

EDIÇÕES

BRAGA, n.º 649, p. 124; MACHADO, V, n.º 993, p. 69; NUNES, n.º CCIII, p. 410;
FERREIRO (2018-) 1061

MONACI, n.º 649, p. 230; PALMED, B225r, V103v; FERREIRO (2018-) 1061.

PARÁFRASE

I. Eu, minha senhor, não tenho o poder de me poder afastar de vós.

NOTAS

A cantiga é tratada, tanto no testemunho B quanto no testemunho V, como uma cantiga independente: a cópia é separada por intervalo de duas linhas e o primeiro verso é iniciado com maiúscula de estrofe. Em ambos os casos, não é deixado espaço para a cópia de mais versos, refletindo provavelmente idêntica situação no modelo.

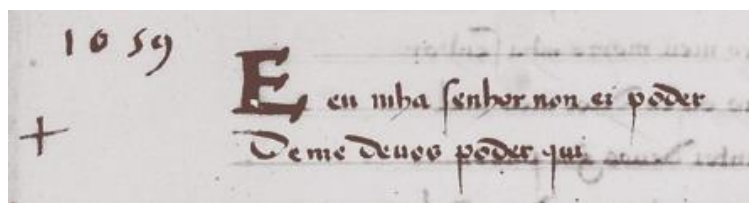


Fig. 3: Fólio 225r do Cancioneiro da Biblioteca Nacional

Em B, Colocci atribuiu-lhe também um número de cantiga, embora deixe à margem uma cruz que dá conta das preocupações do humanista, tal como se pode verificar na fig.3. G. Tavani, ainda que antes, no *Repertorio Metrico*, tenha considerado esta uma cantiga independente, defendeu mais tarde (2007) tratar-se da finda da cantiga anteriormente copiada, *Senhor fremosa, si veja prazer* (96,6), embora a considere anómala devido à rima (**bc**). O autor considera esta uma finda anómala pois

não obedece à norma segundo a qual essa “cauda” textual deveria repetir – num esquema tão banal como o *abbaCC* de B 1058, V 648 – a rima do reframe (*cc*) ou pelo menos a dos versos finais da derradeira cobla, enquanto o nosso “fragment” recupera as rima *ab* da primeira; mas não mais irregular do que muitas outras, também utilizadas por poetas galegos e portugueses: *aa* por Fernand’Esquio (RM 38,5) e Johan Lopez d’Ulhoa (RM 75,14), *ac* por D. Dinis (RM 25,36), *dd* por Johan Soarez Coelho (RM 79, 48) e Martin de Padrozelos (RM 95,3) e até *aa* e *bb* no mesmo texto por Estevam Travanca (RM 36,1). [...] estes exemplos parecem suficientes para conjecturar que o fragmento não é um fragmento, ma[s] sim a porção final da cantiga – dialogada – de Martin Perez Alvin *Senhor fremosa, si veja prazer*. (Tavani 2007: 73)

Nunes (1972: 410) considera tratar-se de cantiga autónoma, mas «visivelmente incompleta». Também Ferreiro (2018-) considera tratar-se de cantiga autónoma constituída por octossílabos. A divergência que os manuscritos apresentam neste verso (B: E eu; V: Eu) poderá relacionar-se com a existência de uma maiúscula de difícil leitura para os copistas, ou ainda um acidente material devido a excesso de tinta provocado precisamente por uma maiúscula inicial. A copulativa, que é omitida em V, é mais fácil de aceitar no início de uma finda do que no início de uma cantiga. Note-se que a única outra ocorrência de copulativa em início de cantiga é o caso da cantiga de Osoir’Anes (111,3) que inicia uma interrogativa «E por que me desamades / a m[e]lhor das que eu sei?» (Ferreiro 14). Perante o primeiro verso desta cantiga que apresenta nove sílabas métricas, Ferreiro (2018-) e Nunes (1972) emendaram de modo a obter um octossílabo. Também o segundo verso, com a emenda de «qui[tar]» constitui um octossílabo. Caso estes dois versos constituíssem uma cantiga incompleta composta por octossílabos, seria

um caso único no *corpus* de cantigas de Martim Peres Alvim, todas compostas por decassílabos. Se, pelo contrário, olharmos para estes dois versos como a finda da cantiga dialogada, de acordo com a conjectura de Tavani, o metro octossilábico é especialmente improvável, dado aquela cantiga ser constituída por decassílabos. A cantiga dialogada, número VI da presente edição, não apresenta problemas de hipometria ou de hipermetria, todos os versos têm dez sílabas métricas, como se pode verificar na tabela anunciada nos critérios de edição.

O sentido geral dos dois versos (não consigo afastar-me de vós) poderia articular-se com alguma coerência, em posição de finda, com a cantiga dialogada que os precede nos cancioneiros. Após o diálogo em que homem e mulher estariam inevitavelmente próximos, faria sentido a declaração masculina de incapacidade para o afastamento. A ligação sintática (mesmo com copulativa) e semântica seria, no entanto, débil, apenas resultante da simples sequência. Há ainda dois outros factos que inclinam a olhar para estes dois versos como uma tentativa falhada de composição, que, por erro, acabou a ser acolhida na cópia das composições afinadas e concluídas. O primeiro é o facto de a última palavra não ter sido terminada, o que pode ser visto como uma falha de transmissão, mas também pode ser visto como uma interrupção na composição e transmissão de um texto inacabado. O último e, na verdade, o mais forte indício da hipótese apresentada, é a debilidade na expressão «non ei poder / de me poder...», equivalente a «não consigo poder...» ou «não consigo conseguir», o que está aquém do habitual poliptoto, identificado nas cantigas II, IV e V, roçando a falha gramatical, pouco habitual entre os trovadores (Correia 2024: 84-86). Todos estes indícios apontam para um texto ainda por afinar, possivelmente mesmo do ponto de vista métrico e até rimático. Talvez Martim Peres Alvim tenha começado a fazer uma finda para a cantiga dialogada tendo depois desistido. Esta tentativa poderá ter sobrevivido e poderá ter sido interpretada como o início de uma nova cantiga, assim sendo tratada no antecedente que deu origem aos cancioneiros B e V.

Todos os editores anteriores completaram o segundo verso supondo que a palavra «qui[tar]» esteja incompleta nos cancioneiros por acidente de transmissão.

COMENTÁRIO

A cantiga encontra-se incompleta por apresentar apenas dois versos. Não existem argumentos suficientemente fortes para se poder afirmar com certeza de que esta é uma cantiga ou uma finda. Todavia, é possível considerar ambas as hipóteses e, além disso, considerar ainda a possibilidade de estes versos serem apontamentos ou esboços de Martim Peres Alvim.

Conclusão

A presente edição crítica contribui para um entendimento mais completo do cancioneiro de Martim Peres Alvim do que o disponível até ao momento.

Apesar de os dados da biografia do trovador serem escassos e não ter sido possível acrescentar nenhum aos que já se conheciam, reuniram-se as informações disponíveis, de modo a oferecer uma imagem o mais completa possível da vida deste trovador, da sua presença na corte portuguesa de D. Dinis, bem como a sua estadia em Castela, durante o reinado de Sancho IV. Desconhece-se, todavia, a duração e os motivos da sua estadia em Castela, apenas se sabe que ali recebeu uma soldada.

De modo a reconhecer eventuais ligações trovadorescas e a analisar os contributos de outros trovadores, destacaram-se alguns nomes da Lírica que mais se repetiam ou mais se evidenciaram ao longo do estudo deste cancioneiro. A maior parte destes nomes apresentam uma atividade anterior a Martim Peres Alvim, outros são contemporâneos.

Nos critérios de edição considerou-se pertinente adicionar um subcapítulo sobre a versificação, incidindo em questões de métrica, por serem questões relevantes na fundamentação de emendas, aspeto que, por vezes, afasta este estudo das edições anteriores.

Quanto aos ganhos que esta edição crítica e estudo trouxeram, é possível afirmar que houve uma evolução em relação à edição mais recente, a de M. Ferreiro (2018-), no que diz respeito à fixação e interpretação dos textos. A análise feita nesta edição evidenciou a riqueza e complexidade inerente a este cancioneiro, tanto em expressões, como verbos, questões estilísticas e ainda na análise comportamental dos copistas de B e V. Além disso, filologicamente, foram tomadas decisões que distinguem esta edição das precedentes.

Em primeiro lugar, foram assinaladas algumas expressões linguísticas, como «pois assi é que» da cantiga III, onde «pois» é uma conjunção subordinativa causal, que introduz uma oração subordinada causal. Na mesma cantiga, nota-se ainda a expressão «d'ir an» e, na cantiga IV, está presente a expressão «ond'ei a morrer» e ambas exprimem uma ideia de obrigação. Este último exemplo tem também a característica de se tratar de um pronome

relativo e não um advérbio de lugar. Na cantiga II da edição que aqui se apresenta, é possível detetar-se também o juramento com verdade, «con gran verdade». Estas expressões que estão presentes noutras cantigas da Lírica contribuem para a estrutura retórica da trova. Ainda sobre questões sintáticas, importa mencionar a repetição do verbo «veer» na cantiga (96,7) devido, provavelmente, à existência de uma oração intercalada.

De seguida, no plano estilístico, salienta-se o recurso à polissemia, presente nos verbos «leixar» e «veer», das cantigas IV e VI, respetivamente. Sublinha-se também o uso do recurso expressivo poliptoto em diferentes cantigas como «pass'e passei» na cantiga II da presente edição, «servi, servir» na cantiga IV, «se[r]vi'e e servirei» e «lev'e levei» na cantiga V. Na cantiga II acompanhando este poliptoto está a referência explícita à passagem do tempo, que não é comum na Lírica. Encontram-se também personificações. Na cantiga III, os olhos são personificados, tendo vontade própria, e na cantiga IV, é o Amor o elemento personificado. Tal personificação reforça a ideia de vassalagem que o sujeito tem para com a senhor. Detetam-se ainda fórmulas de reforço, que ajudam na retórica das cantigas; são exemplo disto as cantigas V e VI desta edição. Em ambos, o sujeito poético reforça a sua sinceridade.

É igualmente importante mencionar as formas verbais deste cancionero. Na cantiga I deste estudo, «viran» encontra-se no pretérito mais-que-perfeito do indicativo, na terceira pessoa do plural. Nos cancioneros, esta forma com o verbo «vir» não se repete e, no cancionero da Ajuda, não foram constatados exemplos de outros verbos na terceira pessoa do plural com o mesmo tempo e modo verbais. Também na cantiga II, a forma verbal «valera», no mais-que-perfeito, não é comum na Lírica, tal como o uso de «viren» que está no futuro do conjuntivo da cantiga III e «mostre» no presente do conjuntivo. Além disso, ressalta-se o uso do mais-que-perfeito «vivera» com valor de pretérito do condicional da cantiga VI e a construção elíptica a ele associada. Além destas observações, notou-se também o uso de formas com pouca expressão na Lírica, como «vevi», na cantiga VI da presente edição.

Quanto à análise do comportamento dos copistas dos manuscritos de B e V, é possível observar que a cantiga I oferece-nos mais informações sobre estes. O copista de V demonstrou certas dificuldades na cópia da trova, criando erros em alguns versos, e noutros corrigindo-os. Enquanto o copista de B apresentou maior segurança durante a

cópia. Partindo destas observações, a presente edição escolheu, no verso 20, a lição de B, por esta respeitar a exigência interpretativa do texto. Também na cantiga VI se nota uma abreviação por parte de B na parte do refrão, enquanto V não abrevia. Este comportamento também está de acordo com os estudos feitos sobre o comportamento dos copistas de B e V: o copista de B entendeu que se tratava do refrão enquanto o copista de V, provavelmente, não. Também na cantiga V observa-se que o copista de V mostrou uma distração maior ao copiar o refrão, em vez de «fazerdes» copia apenas «fazer».

Relativamente à leitura das edições anteriores, evidencia-se a concordância relativamente à leitura de Nunes na cantiga II deste estudo sobre o pronome «lhe» do verso 15, e discorda-se da leitura de Ferreiro (2018-) na cantiga I desta edição, relativamente à incongruência do glossário e da paráfrase, e à anotação no aparato crítico de variações gráficas, e na cantiga IV relativa à interpretação da expressão «coita» no verso 20.

Destaca-se o caso da cantiga IV, onde se emenda num verso diferente, o que melhora a leitura da cantiga. Não faria sentido concordar com as edições de Nunes e de Ferreiro, já que antes se tinha versos que não pertencem ao refrão repetidos em diferentes estrofes. Também não é comum no *corpus* deste trovador ver-se a repetição da mesma rima em diferentes estrofes. Com a emenda que esta edição propõe, estes problemas foram evitados e resolvidos.

Também o verso 12 da cantiga I necessitava de uma emenda. As edições anteriores optaram por fixar o verso da seguinte forma: «hu vos eu viss', e logo voss' amor» (Nunes) ou «u vos eu visse log', e voss'amor» (Ferreiro 2018-). Já nesta edição, o verso 12 foi emendado da seguinte forma: «u vos eu viss'e log'en voss'amor», que acrescenta a preposição *en* que introduz o complemento circunstancial de lugar, tal como na edição de Braga.

Ainda na cantiga V estava presente um problema semântico no verso 15. Preferiu-se não emendar o texto, pois não se sabe com certeza o que o trovador queria escrever, apenas se sinalizou com *crux desperationis* no corpo do texto. Também Ferreiro (2018-) não emendou, no entanto, Nunes e Braga propuseram emendas.

Foram ainda estudadas algumas particularidades de vocabulário que este trovador apresenta. Como é o caso dos termos «desaguisadamente» e «entendimento», da cantiga I. O termo «entendimento» alude a autores como Santo Agostinho, Platão e Alfonso X. Na mesma cantiga, o trovador fala ainda da paixão por ouvir falar, sem nunca ver, o que remete para autoridades literárias fora da Lírica, como da tradição provençal, como Jafré Rudel e a lenda do Rei Ramiro. Também a expressão «leixar de cuidar» da cantiga IV e «ser razon» da cantiga V são pouco comuns na Lírica.

Este cancionero também apresenta outras particularidades, como a questão da cegueira, abordada em nota e em reflexão a diferentes cantigas. Esta falta de visão, referida na cantiga II, para o sujeito poético é a solução para um sofrimento menor, quando comparado com o sofrimento de ver a senhor. Por este tema do olhar estar bastante presente nas três primeiras cantigas de Martim Peres Alvim optou-se por escrever uma reflexão, salientando as peculiaridades destas trovas e como estas se relacionam com outras influências da Lírica Galego-Portuguesa. Além disso, pretende-se enfatizar a divisão interna que o sujeito poético nos quer transmitir nestas cantigas. Outra peculiaridade temática está presente na cantiga VI desta edição, onde há a aceitação do sofrimento por parte da senhor, o que aproxima esta cantiga do género das cantigas de amigo e não de amor, como seria expectável.

Por fim, a cantiga número VII apresentava problemas que foram abordados, oferecendo uma nova proposta, considerando a hipótese de estes dois versos serem apontamentos incompletos de Martim Peres Alvim.

Quanto à edição paleográfica, também foram notadas algumas discrepâncias relativamente às edições de Monaci (1875), PalMed, e Ferreiro (2018-), como no verso 14 da cantiga VI.

Ao longo desta dissertação, foram também comentados, de forma breve, os obstáculos da edição de textos da Idade Média, o que se deve, em parte, ao facto de não sabermos se as trovas foram recolhidas pela audição ou transmitidas pela escrita. Esta informação seria relevante na ponderação de questões métricas. Além disso, é importante salientar o *stemma codicum* e o facto de os testemunhos B e V serem cópias de um testemunho anterior que se considera perdido. Também a leitura deste testemunho anterior poderia

esclarecer certos aspetos como o problema do verso 15 da cantiga V, ou ainda a questão da cantiga VII desta edição.

Consideradas estas mudanças, é possível concluir que o cancioneiro de Martim Peres Alvim, ainda que exíguo, demonstra ser um cancioneiro rico e complexo. Verifica-se que a simplicidade que estas cantigas aparentam ter desaparece com um estudo aprofundado. A edição crítica e estudo pretenderam resolver os problemas filológicos que ficaram por resolver nas edições anteriores e, simultaneamente, ilustrar os desafios que a edição crítica de textos medievais impõe. Assim, considera-se que esta edição melhorou a leitura dos textos de Martim Peres Alvim. Dando-lhes destaque por esta ser uma edição monográfica que oferece uma contextualização histórica sobre a vida do trovador, e uma contextualização literária e cultural a todas as cantigas; por preservar a integridade do seu texto e, paralelamente, oferecer uma leitura e interpretação fundamentadas e melhoradas. Além disso, a presente edição crítica concede uma visão mais clara sobre a personalidade que foi Martim Peres Alvim, e as suas relações com outros trovadores e com a corte de D. Dinis.

Bibliografia e Webgrafia

Agostinho (2004) *Confissões* (trad. Arnaldo Espírito Santo *et al*). Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa

Almeida, Fortunato de (2003) *História de Portugal*. Volume I. Bertrand, Lisboa

Ballesteros, Mercedes Gaibrois de (2019) *Historia del Reinado de Sancho IV de Castilla*. Tomo I. Real Academia de la Historia, Madrid

Base de datos paleográfica da lírica galego-portuguesa (PalMed) [base de dados online]. Versión 1.2. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. [Consultada em: 31-07-2025]

Base de datos de textos galego-portugueses medievais (MedDB3). Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Versión 3.11 (2016). Santiago de Compostela. Disponível em: <https://bernal.cirp.gal/ords/f?p=MEDDB3:2> [Consultado em: 02-06-2025].

Beltrán, Vicenç (1995) *A cantiga de amor*. Edicións Xerais de Galicia, Vigo

Blecua, Alberto (1983) *Manual de crítica textual*. Editorial Castalia, Madrid

Braga, Teophilo (1878) *Cancioneiro Portuguez da Vaticana*. Imprensa Nacional, Lisboa
Branquer, Juarez Aurora e Flores, Rubio Antonio (1991) *Partida Segunda de Alfonso X El Sabio*, Impredisur, Granada

Brea, Mercedes (2007) El diálogo entre los dos géneros amorosos de la lírica gallego-portuguesa. *Estudios Románicos*, 17(2), 267–284

Brea, Mercedes (2021) *As anotacións de Angelo Colocci nos cancioneiros galego-portugueses*. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, Santiago de Compostela

Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cód. 10 991. Reprodução fac-similada. Lisboa: Biblioteca Nacional, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982. Disponível em: <https://purl.pt/15000>. [Consultado em: 19-10-2025]

Cancioneiro da Biblioteca da Vaticana. Vat.lat.4803. Reprodução fac-similada. Biblioteca Apostolica Vaticana. Disponível em: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.4803. [Consultado em: 19-10-2025]

Correia, Ângela (1999) Do refrão do Meendinho à escrita dos refrães nos cancioneiros. In *Actas do Congresso O Mar das Cantigas* (267-290). Xunta de Galicia, Santiago de Compostela

Correia, Ângela (2001) *As Cantigas de Amor de D. Joam Soares Coelho e o «Ciclo da «Ama»»*. Edição e Estudo. Tese de Doutoramento em Literatura Portuguesa. Universidade de Lisboa, Lisboa

Correia, Ângela (2021) *O Outro Nome de «Don Estevan». Oito Sátiras Trovadorescas Relacionadas com Sancho II de Portugal*. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa

Correia, Ângela (2023) O amor é complicado (no galego-português) em *Antes e depois de editar: estudos filológicos* (coord. Ângela Correia e Carlota Pimenta). Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa

Correia, Ângela (no prelo) «A emenda de cantigas de amigo e o modelo de edição crítica», In *Editar Cantigas (de amigo) no século XXI*. Madrid, Espanha: Iberoamericana Vervuert

Cunha, Celso (1982) *Estudos de versificação portuguesa: séculos XIII a XVI*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Cunha, Celso e Cintra, Lindley (1987) *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. 4ª edição. Edições João Sá da Costa, Lisboa

D'Heur, Jean-Marie (1974) Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la Bibliographie Générale et au Corpus des troubadours", *Arquivos do Centro Cultural Português*, VIII, 3-43, Paris

D'Heur, Jean-Marie (1984) Sur la généalogie des chansonniers portugais d' Ange Colocci. *Boletim de Filologia*, XXIX [Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa], 23-34, Lisboa

Dias, Augusto Epifânio da Silva (1933) *Syntaxe historica portuguesa*. Clássica, Lisboa
Ferrari, Ana (1979) Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10 991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (materiali e note problematiche). *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV, 27-142

Ferrari, Ana (1985) Il disordine dei canzonieri e il problema dei generi nella lirica galego-portoghese, comunicação apresentada ao «I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval», Santiago de Compostela

Ferrari, Ana (1991) Le Chansonnier et son double. *Lyrique Romane Médiévale. La tradition des Chansonniers (Actes du Colloque de Liège, 1989)*, Liège: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 301-327

Ferreiro, Manuel. (dir.) (2018-). *Universo Cantigas*. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa. Universidade da Coruña. <http://universocantigas.gal> [Consultado em: 16/03/2025]

Ferreira, Manuel Pedro (2005) *Cantus Coronatus: 7 cantigas d'El-Rei Dom Dinis by King Dinis of Portugal*. Reichenberger, Kassel.

Gaibrois de Ballesteros, Mercedes (1922-28) *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*. Real Academia de la Historia, Espanha.

Gonçalves, Elsa (1976) *La Tavola Colocciana Autori Portughesi. Arquivos do Centro Cultural Português*, X, 387-448

Gonçalves, Elsa (1988) *Novas conjecturas sobre o antecedente do Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancutti)*, comunicação apresentada às «I Jornadas de Língua e Cultura Galega», Barcelona

Guilherme IX (1978) *Canciones Completas* (trad, Luis Alberto de Cuenca, Miguel Angel Elvira). Editora Nacional, Madrid

Huber, Joseph (1986) *Gramática do português antigo* (trad. Maria Manuela Gouveia Delille) Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Lanciani, Guilia e Tavani, Guisepe (org. e coord.) (1993) *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Caminho, Lisboa

Larson, Pär (2019) *A língua das cantigas: gramática do galego-português* (trad. Mariña Arbor Aldea) Galaxia, Vigo.

Libro de diferentes cuentas de entrada y distribución de las Rentas Reales, y gastos de la Casa Real en el reinado de Don Sancho IV. Años 1293 1294. Biblioteca Digital Hispânica. Disponível em: <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000154140>. [Consultado em: 28/06/2025].

Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al. (2011-) *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online]. Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Lisboa. Disponível em: <https://cantigas.fcsb.unl.pt/> [Consultado em: 02-06-2025]

Machado, Elza Paxeco e Machado, José Pedro (1949-64) *Cancioneiro da Biblioteca Nacional antigo Colocci-Brancuti*. Revista de Portugal, Lisboa

Martins, Ana Maria (2016) *O português numa perspetiva diacrónica e comparativa*, em Manual de linguística portuguesa. Boston: De Gruyter, Berlim.

Martins, Mário (1955) *Santo Agostinho nas bibliotecas portuguesas da Idade Média. Revista Portuguesa de Filosofia*, 11, 166-76

Mattoso, José e Piel, Joseph, eds. (1980) – *Livros de Linhagens do Conde D. Pedro. Portugaliae Monumenta Historica*. Nova Série Vol. II-1, Academia das Ciências de Lisboa. Lisboa

Monaci, Ernesto (1875) *Il Canzoniere Portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle: Max Niemeyer.

Michaëlis, Carolina. (1904) *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e comentada*. Halle: Max Neimeyer

Michaëlis, Carolina (1922) *Glossario do Cancioneiro da Ajuda*. Livraria Clássica Editora, Lisboa

- Nunes, José Joaquim (1972) *Cantigas d'Amor dos Trovadores Galego-Portugueses*. Centro do Livro Brasileiro, Lisboa
- Oliveira, António Resende de (1994) *Depois do espetáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Colibri, Lisboa
- Pimpão, Álvaro Júlio da Costa (1942) *Cantigas d'el rei D. Dinis*. Clássica Editora, Lisboa
- Pizarro, José Augusto (1997) *Linhagens Medievais Portuguesas. Genealogias e Estratégias (1279-1325)*. Tese de Doutoramento em História. Universidade do Porto. Porto
- Platão (1982) *Diálogos III*. (trad. Fernando Melro) Publicações Europa-América, Lisboa
- Riquer, Marín de (1983) *Los trovadores: Historia literaria y textos*. Ariel, Barcelona
- Santamarina, Antón (ed.) (2003): *Diccionario de diccionarios*, 3ª ed., CD-ROM. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza
- Seoane, Ernesto González (coord.), *Diccionario de diccionarios do galego medieval. Corpus lexicográfico medieval de língua galega*. Disponível em: <https://ilg.usc.gal/ddgm/index.php>. [Consultado em: 13-09-2025]
- Tavani, Guisepe (1963) Appunti sulla grafia e la pronuncia del portoghese medievale. I: moirer – morrer. *Convivium*, XXXI, nuova serie, 214- 216, Torino
- Tavani, Guisepee (1967) La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese. *Cultura Neolatina*, XXVII, 41-94, Modena
- Tavani, Guisepe (1967) *Repertorio métrico della lirica galego-portoghese* Ateneo, Roma
- Tavani, Guisepe (2007) O texto medieval e as suas “misérias e desventuras, *Veredas*, *Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, [S. l.], n. 8, p. 46–74. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/329>. [Consultado em: 31-07-2025]
- Vieira, Yara Frateschi (2010) Os olhos e o coração na Lírica Galego-Portuguesa. In *Aproximacións ao estudo do vocabulario trovadoresco*. (ed. Mercedes Brea e Santiago López Martínez-Morás.) Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, Santiago de Compostela.
- Vanderford, Kenneth H. (1945) *Alfonso el Sabio. Setenario*. Instituto de Filología, Buenos Aires