

CELSO  
CUNHA

ORGANIZAÇÃO,  
INTRODUÇÃO E  
NOTAS DE  
CILENE DA  
CUNHA PEREIRA

*S***O***B* *A*  
*p***E***l**e**d**a**s*  
*p***A***l**a**v**r**a**s*

DISPERSOS



© by Cinira Figueiredo da Cunha

© by Cilene da Cunha Pereira

Direitos de edição da obra em língua portuguesa adquiridos pela EDITORA NOVA FRONTEIRA S.A. Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser apropriada e estocada em sistema de banco de dados ou processo similar, em qualquer forma ou meio, seja eletrônico, de fotocópia, gravação etc., sem a permissão do detentor do copirraite.

EDITORA NOVA FRONTEIRA S.A.

Rua Bambina, 25 – Botafogo – 22251-050

Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Tel.: (21) 2131-1111 – Fax: (21) 2537-2659

<http://www.novafrenteira.com.br>

e-mail: [sac@novafrenteira.com.br](mailto:sac@novafrenteira.com.br)

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

Av. Presidente Wilson, 203 – 4º andar

Castelo – 20030-021 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Tel.: (21) 3974-2500 – Fax: (21) 2220-6695

<http://www.academia.org.br>

e-mail: [publicacoes@academia.org.br](mailto:publicacoes@academia.org.br)

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte  
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

C977s Cunha, Celso, 1917-1989

Sob a pele das palavras / Celso Cunha ; Cilene da Cunha Pereira, organização, introdução e notas. – Rio de Janeiro : Nova Fronteira : Academia Brasileira de Letras, 2004.

ISBN 85-209-1640-6

1. Lingüística. 2. Filologia. 3. Literatura. I. Pereira, Cilene da Cunha. II. Título.

CDD 110  
CDU 81'1

## Significância e movência na poesia trovadoresca\*

*Para Elsa Gonçalves, sábia, discreta e, sobretudo, amiga.*

*L'écriture demeure et stagne; la voix foisonne. L'une s'appartient et se conserve; l'autre s'épanche et se détruit. La première convainc; la seconde appelle. L'écriture capitalise ce que la voix dissipe; elle élève des remparts contre la mouvance de l'autre. Dans son espace clos, elle comprime le temps, le lamine, le force à s'étirer en direction du passé et de l'avenir: du paradis perdu, et de l'utopie.*

Paul Zumthor

*L'operazione filologica é un atto eminentemente e fascinosamente problematico.*

Cesare Segre

*Un expérimentateur qui voit son idée confirmée par une expérience, doit douter encore...*

Claude Bernard

### Polissemia e sentido literal

Edição pressupõe interpretação. Daí ser (ou dever ser) o objetivo primeiro de quem edita uma obra o esclarecimento satisfatório da crucial questão pertinente a todo texto literário — a sua polissemia.

---

\* Uma primeira versão deste texto foi publicada com o título "Problemas e falsos problemas dos textos medievais galego-portugueses", nas *Atas* do VII Encontro nacional de professores universitários brasileiros de literatura portuguesa, Belo Horizonte, 1979, p. 75-82. Posteriormente, o texto foi apresentado com alterações na Sessão Plenária do I Congresso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza, realizado em Ourense entre 23 e 27 de setembro de 1984, com o título: "Problemas da editoração de textos galego-portugueses da Idade Média". A versão que ora publicamos, saída no Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985 (Coleção *Diagrama*; n. 12), representa uma visão mais completa da questão central de que se ocupou Celso Cunha durante toda a sua vida, qual seja, a edição de textos medievais, na qual os dois textos anteriores constituem apenas uma das partes.



Nenhum filólogo digno deste nome teve jamais dúvida sobre o caráter polissêmico das obras literárias que estudou e editou. Principalmente os filólogos medievalistas, habituados a conviver não só com a ambigüidade dos textos religiosos e profanos, mas também com a doutrina dos tratados de retórica e poética em que essa ambigüidade é a todos os momentos ressaltada.

Infelizmente, de uma maneira geral, temos de reconhecer que são poucos os estudiosos da lírica trovadoresca de Galiza e Portugal — e menos ainda os editores de seus textos — que se valem dos ensinamentos das retóricas e poéticas medievais, razão por que esta e outras questões importantes sugeridas por eles costumam ficar sem resposta.

Num mundo de religiosidade intensa, a permanente convivência com os “quatro sentidos” das Escrituras já predisporia os eruditos a exegeses diversificadas dos textos profanos.

No Tratado II de *Il Convivio*, ao comentar a Canção Primeira, declara Dante que a interpretação deve ser literal e alegórica e que toda obra pode entender-se em quatro sentidos. O primeiro chama-se *literal*, e é aquele que não vai além da letra das palavras fictícias, como são “*le favole de li poeti*”. O segundo, denominado *alegórico*, esconde-se sob o “*manto di queste favole*”, e é uma verdade envolta em bela mentira, como no passo das *Metamorfoses* (XI, 1) em que Ovídio diz que Orfeu, com a sua cítara, amansava as feras e movia as árvores e as pedras, passo que, alegoricamente, significa que “o homem sábio, com o instrumento da sua voz, consegue abrandar e humilhar os cruéis corações e reger à sua vontade aqueles que não participam da vida de ciência e de arte, pois os que não têm nenhuma vida intelectual são como pedras”.<sup>1</sup> Reconhece Dante que os teólogos interpretariam o episódio de Orfeu em outro sentido, mas a ele interessa, no caso, apenas o alegórico dos poetas.<sup>2</sup>

Ao terceiro sentido, o *moral* para o tratadista, outros preferem chamar *tropológico*. É o que os leitores devem procurar descobrir nas obras com vista à utilidade de costumes, a um determinado comportamento. Serve-lhe de exemplo o relato do Evangelho da transfiguração de Cristo, quando Ele se dirige ao Monte acompanhado somente de Pedro, João e Tiago o Maior, aqueles discípulos em que “*fê più carezza*”, como diz na *Divina comédia* (*Parad.*, XXV, 33). Conclui Dante que, moralmente, do entendimento deste passo decorre que nas coisas secretíssimas devemos ter pequena companhia, ou, por outras palavras, que nelas a poucos cabe o acesso.

<sup>1</sup> *Il Convivio*. Ridotto a miglior lezione e commentato da G. Busnelli e G. Vandelli, con introduzione di Michele Barbi. V. I, 2. ed. Firenze: Felice Le Monnier, 1954, p. 97-98.

<sup>2</sup> Id., *ibid.*, p. 98-99.

O quarto sentido, a que se dá o nome de *anagógico*, o que vale dizer *supra-sentido*, é aquele que atribuímos à interpretação espiritual. Dante admite para as Escrituras um sentido literal verdadeiro, o que nega à poesia, em que o sentido literal já é “*menzogna*”, coisa *ficta* pelo poeta. Ao lado deste, as Escrituras comportam um supra-sentido para as coisas divinas, “*le superne cose de l’eternal gloria*”. E ele ilustra-o com o Salmo 113, no qual diz o Profeta que, com a saída do povo israelita do Egito, a Judéia se tornou santa e livre. Isto, que representa a verdade histórica segundo a letra do texto bíblico, não é menos verdadeiro quando se interpreta espiritualmente, ou seja que, desvinculada do pecado, a alma ficou santa e livre em sua potestade.

Depois de dissertar sobre os quatro sentidos passíveis de assumir um determinado texto, Dante conclui que, preliminar e necessariamente, temos de estabelecer o sentido literal, pois nele estão latentes os demais. Sem esclarecê-lo, acrescenta, “seria impossível e irracional entender os outros, principalmente o alegórico. É impossível porque, se em cada coisa há dentro e fora, não se pode chegar dentro sem vir de fora”.<sup>3</sup>

É provável que Dante, assim como outros escritores da Baixa Idade Média, tenha assimilado tais distinções do ensinamento dos continuadores de Orígenes, o fundador da exegese bíblica, que via nas Escrituras três sentidos: o *literal* (ou *gramático-histórico*), o *moral* (ou *tropico*) e o *místico* (ou *pneumático*).

Seria, pois, desnecessário alongarmo-nos com largas citações de *Las Leys d’Amors*, a *Summa* do saber e do fazer poético dos trovadores occitânicos, ou de outros tratados medievais que estudam não só os tipos de ambigüidade, mas também os enfoques semânticos de um mesmo texto.

Entre os trovadores occitânicos, como se sabe, distinguem-se três maneiras de *trobar*: *trobar leu*, *trobar ric* e *trobar clus*, formas que se podem documentar, sem maiores dificuldades, nas cantigas dos trovadores peninsulares.<sup>4</sup>

Do hermetismo dos textos em *trobar clus* dá-nos testemunho um dos seus mais exímios cultores, o trovador Marcabru, que nos diz na canção *Per savi. I tenc ses doptanssa*:

*Per savi. I tenc ses doptanssa*

*Cel qui de mon chant devina*

<sup>3</sup> Id., *ibid.*, p. 100. Em seu comentário a este passo do tratadista, G. Busnelli e G. Vandelli escrevem: “*nella poesia volgare, concepita a quel modo che l’intende Dante nel Convivio, il senso letterale non esprime altro che la favola poetica, la rappresentazione imaginaria, il manto fittizio del vero. La verità fittizia non è la prima intesa dal poeta, ma si la verità seconda, nascosta sotto quella bella menzogna, ond’è coperta e sotto cui va ricercata*” (Op. cit., p. 242).

<sup>4</sup> Lembre-se que a característica fundamental da cantiga d’escarnho era o de ser construída sobre o equívoco e de permitir duas interpretações, como expressamente declara a “Arte de trovar” do CBN.



*So que chascus motz declina,  
Si cum la razos despleia,  
Qu'ieu mezeis sui en erransa  
D'esclarzir paraul' escura.*<sup>5</sup>

ou, traduzindo:

Eu tenho por sagaz, sem nenhuma dúvida, aquele que em meu canto adivinhe o que cada palavra significa, de que maneira o tema se desenvolve, porque eu mesmo sou capaz de errar no esclarecer uma palavra obscura.

Na área da “*langue d'oïl*” o mesmo se observava. Marie de France apóia-se em Prisciano para mostrar que o gosto da obscuridade tinha raízes antigas. Leiam-se estes versos do Prólogo dos *Lais*:

*Custume fu as anciens,  
Ceo testimoine Preciens,  
Es livres ke jadis feseient,  
Assez oscurement diseient  
Pur ceus ki a venir esteient*

*E ki aprendre les deveient,  
K'i peüssent gloser la lettre  
E de lur sen le surplus mettre.*<sup>6</sup>

A mesma preocupação de advertir o leitor sobre os sentidos profundos do texto ocorre nos poetas da Península Ibérica, não importando o conteúdo das mensagens, como é o caso de Berceo<sup>7</sup> e do Arcipreste de Hita.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> *Poésies complètes du troubadour Marcabru*. Publiées avec traduction, notes et glossaire par le Dr. J.-M.-L. Dejeanne. Toulouse: Privat, 1909, p. 178.

<sup>6</sup> *Les Lais de Marie de France*. Publiés par Jean Rychner. Paris: Champion, 1971, p. 1.

<sup>7</sup> Cf. *Milagros de Nuestra Señora*. Edición y notas de A.G. Solalinde. 3. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1944, p. 5.

“*Sennores e amigos, lo que dicho avemos,  
Palabra es oscura, esonerla queremos:  
Tolgamos la corteza, al meollo entremos,  
Prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos.*”  
(Estr. 16)

<sup>8</sup> Cf. *Libro de Buen Amor*. Edición crítica por Manuel Criado de Val y Eric W. Naylor. Madrid: C.S.I.C., 1965, p. 552:

“*que sobre cada fabla se entyende otra cosa,  
syn la que se a-lega en -la Rason fermosa.*”  
(Ms. S, estr. 1631)

Em estudo agudíssimo sobre Juan Ruiz, escreve Leo Spitzer:

Assim como o mundo sempre novo e em eterna renovação é, entretanto, somente a glosa do texto escrito um dia por Deus na Bíblia, assim também o livro humano, cópia do divino, há de ser mutável em sua interpretação: a glosa do leitor pertence igualmente ao texto da obra poética, tal como a vida terrestre de todas as criaturas pertence ao mundo criado por Deus. O texto original contém todos os possíveis sentidos e interpretações posteriores: contar com esses sentidos e interpretações significa compreender a ambigüidade polimórfica do mundo e sua ubérrima força vital em perpétuo e deleitoso desenvolvimento.<sup>9</sup>

Essa ambigüidade polimórfica está patente ainda na poesia dos trovadores, que foram, em seu tempo, verdadeiros malabaristas da expressão verbalizada.

Roger Dragonetti acentua, com razão, que, “no poeta cortês, há o saltimbanco e o mágico capazes de suscitar todas as maravilhas que dormem nas palavras”<sup>10</sup> e que o seu texto costuma interrogar “a regra de interpretação fundada sobre o referente do real ou do vivido”<sup>11</sup>.

A polissemia é, pois, como temos insistido, inerente ao texto poético de qualquer época. E ninguém o disse melhor que Paul Valéry nestas breves palavras:

*Mes vers ont le sens qu'on leur prête. Celui que je leur donne ne s'ajuste qu'à moi, et n'est opposable à personne. C'est une erreur contraire à la nature de la poésie, et qui lui serait même mortelle, que de prétendre qu'à tout poème correspond un sens véritable, unique, et conforme ou identique à quelque pensée de l'auteur.*<sup>12</sup>

À vista do exposto, foi naturalmente um tanto surpresos que filólogos e críticos forrados de cultura humanística, como o apolíneo Marcel Bataillon<sup>13</sup>, leram no livro *Pourquoi la nouvelle critique*<sup>14</sup>, de Serge Doubrovsky, a afirmação de que o sentido literal das obras-primas do passado francês era “*chose acquise, connue, trop connue, rebattue*” e que urgia superar este estágio com uma pesquisa sistemática dos sentidos mais ocultos.

<sup>9</sup> *Linguística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1955, p. 122-123.

<sup>10</sup> *Le Gai savoir dans la rhétorique courtoise: Flamenca et Jofroi de Poitiers*. Paris: Seuil, 1982, p. 18.

<sup>11</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 24.

<sup>12</sup> *Commentaires des Charmes*. In *Oeuvres*, I, Paris: Gallimard (Pléiade), 1957, p. 1509.

<sup>13</sup> Cf. *Défense et illustration du sens littéral*. The Presidential Address of the Modern Humanities Research Association. London: Modern Humanities Research Association, 1967, p. 2.

<sup>14</sup> *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*. Paris: Mercure de France, 1966, p. 46.



Escritas estas palavras numa hora em que, acesa, corria a polémica entre Roland Barthes e Raymond Picard, passou-se a atribuir à Nouvelle Critique francesa a descoberta da polissemia do texto literário e, conseqüentemente, o reconhecimento da legitimidade de qualquer interpretação ou leitura por ele sugerida.

Tal atitude crítica teve imediato reflexo no ensino da literatura, que deixou de perseguir o objetivo de “formar o gosto” do educando, como ainda pretendia Eliot<sup>15</sup>, e tornou-se um trampolim para exercícios de lingüística, de semiologia, de psicanálise, etc.

Resumindo. Ao filólogo cabe, preliminarmente, procurar estabelecer o sentido literal, sabendo-o rico em suas potencialidades, porque é ele que vai conduzi-lo na fixação de um texto que tenha maiores probabilidades de se avizinhar do pensar e do sentir do autor no momento da eclosão artística.

Daí a importância do conhecimento aprofundado por parte do editor da cultura da época em que se situa o autor escolhido. Só esse conhecimento lhe permitirá estabelecer as fontes diretas da obra e os casos de intertextualidade ocorrentes, de relevância óbvia para se alcançar aquele sentido.

Um exemplo apenas.

Muitos críticos e historiadores da literatura medieval têm louvado — e me- recidamente — o sirventês em que Paay Gómez Charinho compara as inconstâncias do comportamento do rei de Castela e de León, possivelmente Sancho IV, com as flutuações do mar, cujo texto é o seguinte:

De quantas cousas eno mundo son,  
non vej' eu ben qual pod' en semelhar  
al Rey de Castela e de León  
se [non] ùa qual vos direy: o mar!  
O mar semelha muyt' aqeste Rey,  
e d' aqui en deante vos direy  
en quaes cousas, segundo razon:

O mar dá muyt' e creede que non  
se pod' o mundo sen el gobernar,  
e pode muyt', e [á] tal coraçõ  
que o non pode ren apoderar.  
Des i ar [é] temudo, que non sey  
quen no non tema; e contar-vos-ey  
ainda mays, e judga[de]-m' enton.

Eno mar cabe quant' i quer caber,  
e mantén muytos, e outros i á  
que x' ar quebranta e que faz morrer  
enxerdados; e outros á que dá  
grandes erdades e muyt' outro ben.  
E tod' esto que vos conto avén  
al Rey, se o souberdes conhocer.

Da mansedume vos quero dizer  
do mar: non á cont', e nunca será  
bravo nen sanhudo, se lh' o fazer  
outro non fezer; e sofrer-vos-á  
tôdalas cousas; mays, se en desdén  
ou per ventur' algun louco o ten,  
con gran tormenta o fará morrer.

E estas manhas, segund' o meu sen,  
que o mar á, á el-Rey, e por én  
se semelhan quen no ben entender.

(CA 256)

Alguns, porém, como Costa Pimpão, se exageraram ao ver aí uma “assombrosa metáfora” do trovador,<sup>16</sup> porque tal comparação era na época um *topos*, que foi até incorporado ao código das *Sete partidas* do rei d. Afonso o Sábio, onde, depois de se declarar:

Pusierõ los sabios antiguos, semejança de la mar, a la corte del Rey: ca bien assi, como la mar es larga, e grãde, e cerca toda la tierra, e ay pescados de muchas naturas, otrosi la corte del Rey, deue ser en espacio, para caber e sofrir, e dar recabdo, a todas las cosas, que a ella vinieren, de qualquier natura que sean<sup>17</sup>,

estabelece-se minuciosamente uma série de paralelos semelhantes aos apontados pelo trovador de Pontevedra.

<sup>16</sup> Cf. *História da literatura portuguesa*: Idade Média. 2. ed. Coimbra, 1959, p. 120.

<sup>17</sup> *Las siete partidas del sabio Rey don Afonso el nono, nueuamente glosadas por el Licenciado Gregorio Lopez del Consejo Real de Indias de su Magestad*. Salamanca: Andrea de Portonaris, Impressor de Su Magestad, 1555. Segunda Partida, título IX, ley XXVIII, fl. 29 r. e v. É justo se ressalte que Henry R. Lang já havia apontado esta fonte de Charinho em *Old Portuguese Sea Lyrics*. Extrait de *Revue Hispanique*, 77: 187-200, especialmente p. 196-198. New York/Paris, 1929.

<sup>15</sup> *Sulla poesia e sui poeti*, trad. ital. Milano, 1960, p. 128s.



A “assombrosa metáfora”, que via Costa Pimpão, confunde-se, no caso, com o sentido literal, já que por *literal* — ainda uma vez o repetimos — não se deve entender o sentido ingênuo, primário, puramente sintagmático que as palavras do texto podem oferecer. Ele já é coisa *ficta*, produto do  *fingimento* dos poetas, como diziam os críticos dos séculos XVI e XVII e como voltou a dizer, em nossos dias, Fernando Pessoa.

Assim também, quando, nas cantigas de Pero Móggo, vemos o cervo representar sempre o “namorado”, o “amigo”, não estamos diante de um sentido alegórico, mas literal, pois era o esperado pelos leitores e ouvintes da época. Foi o que bem sentiu Méndez Ferrín, ao escrever:

Ao noso xuicio parez evidente que na mente do autor, e seguramente na dos seus auditores medievais, o cervo era un trasunto do namorado, ou un animal intencionalmente identificado coil, de xeito que cada vegada que o cervo se nomea a presenza do amado fica suxerida ou lembrada.<sup>18</sup>

Em sua edição do trovador, Méndez Ferrín estuda largamente o cervo como símbolo erótico, masculino e feminino, procurando chegar às origens de tal simbolismo. Enumera e discute as contribuições anteriores para o seu esclarecimento: entre outras, a de Eugênio Asensio, para quem “o cervo, símbolo fálico, pertence à mais típica herança do paganismo hispânico”<sup>19</sup>; a de Filgueira Valverde, que sugere a influência do Salmo 41:

Quemadmodum desiderat cervus rivos aquarum,  
ita desiderat anima mea te, Deus;<sup>20</sup>

e a de Luciana Stegagno Picchio, que vê aí uma presença clara da poesia hebraica, documentada não só no Velho Testamento mas também nas carjas moçárabes, a exemplo de uma do poeta hispano-judeu Yosef ibn Saddiq, que transcrevemos na tradução espanhola de J.M. Sola-Solé:

<sup>18</sup> Cf. *O cancionero de Pero Meogo*. Vigo: Galaxia, 1966, p. 63.

<sup>19</sup> Eugenio Asensio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, 2. ed. Madrid: Gredos, p. 52.

<sup>20</sup> *Nuevo salterio latino-español* por el R.P. Juan Prado, Redentorista. Madrid: Edit. El Perpetuo Socorro, 1948, p. 235. Filgueira Valverde, em *A paisaxe no Cancioneiro da Vaticana* (Cruña: Nos, 1927), cita o Salmo 41 pela antiga versão do Saltério, a que vigorava quando escreveu seu livrinho.

*Un día a su puerta acecha un cervatillo y golpea con cierta violencia. Desde la habitación en donde ella estaba, levantó la voz y, apoyándose en su madre, (dijo): “no puedo contenerme...”*<sup>21</sup>

Méndez Ferrín não relaciona, porém, entre as fontes desse motivo literário e iconográfico tão vulgarizado na Idade Média e no Renascimento, uma fundamental: o episódio da *Eneida* (IV, 66-73) em que Virgílio compara o ardor da paixão amorosa de Dido a vagar enlouquecida pelas ruas de Cartago ao sofrimento da cerva, ferida de morte pela flecha do pastor, a correr desorientada através dos bosques de Creta.

Ou com suas palavras:

.....est mollis flamma medulas  
interea et tacitum vivit sub pectore vulnus.  
Uritur infelix Dido totaque vagatur  
urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta,  
quam procul incautam nemora inter Cresia fixit  
pastor agens telis liquit que volatile ferrum  
nescius: illa fuga silvas saltusque peragrat  
Dictaeos, haeret lateri letalis harundo.<sup>22</sup>

que podem ser assim traduzidas:

Branda chama devora suas entranhas, e sob o peito vive a silenciosa chaga. Arde a infeliz Dido e vagueia enlouquecida por toda a cidade, assim como a cerva, alcançada de longe pela flecha do pastor que a perseguia através dos bosques de Creta, traz consigo, sem que ele o saiba, o ferro alado. Em sua fuga, ela percorre as selvas e os montes dicteus, mas em seu flanco leva cravado o arpão letal.

O motivo do cervo flechado que busca a fonte onde possa dessedentar-se ou morrer é um dos preferidos da iconografia medieval. Frequentemente o animal vem figurado com uma erva na boca — vã esperança de cura, como se diz na costumeira legenda *malum immedicabile*, “mal incurável”, porque mal de amante.

<sup>21</sup> *Corpus de poesia mozárabe*, Barcelona: Hispam, 1973, p. 252. Luciana Stegagno Picchio cita a carja pela tradução francesa de Stern. Cf. *Le Poesie d'amore di Vidal, giudeo di Elvas*. Separata de *Cultura Neolatina* 22, 1962, p. 21; reproduzido em *A lição do texto (Filologia e literatura. I — Idade Média)*. Lisboa: Edições 70, 1979, p. 82.

<sup>22</sup> Cita-se pela edição crítica de Remigio Sabbadini. *P. Vergili Maronis Opera*. V. II: *Aeneis*. Impressio altera. Roma: Regia Officina Polygraphica, 1937, p. 107.



O halo erótico que marca a intervenção do cervo na lírica dos trovadores galego-portugueses — e que se revela particularmente intenso na poesia de Pero Mõogo — continua a envolvê-lo nas formas peninsulares tradicionais, cultivadas por Garcilaso, Camões, San Juan de la Cruz e tantos outros. Provém ele essencialmente da conexão de três fontes: a pena de amor da *Eneida*,<sup>23</sup> a sede de Deus do Salmo 41 e a poesia erótica hebraica, que continua nas carjas hebraico-andaluzas, onde o cervo já se identifica com o amante.

Mas o cancionero de Pero Mõogo permitiria também, dentro do diassistema simbólico medieval, uma interpretação alegórica e mesmo anagógica, na qual o cervo figuraria o Cristo e a enamorada a alma, que, depois de superar empecilhos vários para liberar-se dos pecados, purificada com a água, acaba por atender ao seu apelo. O irresistível bramar, rouco e selvagem, do cervo a chamar uma companheira tem sido comparado, desde tempos antigos, ao Cristo a invocar a alma-esposa,<sup>24</sup> e a alma-esposa a buscá-lo. “O cervo simboliza tanto o *Esposo-divino*, sempre pronto e infatigável no encaço das almas, suas esposas, como a própria alma em busca da fonte divina onde se desalterar.”<sup>25</sup>

## A movência

Outro pressuposto que, associado ao aspecto polissêmico, deve estar presente no espírito do editor de um texto medieval é a sua movência (*mouvance*).

Um dos maiores progressos nos estudos literários nesses últimos anos, com reflexos diretos no processo editorial, deve-se ao refinamento dos conceitos de *mouvance* e de crítica genética, que implicam uma visão *in fieri* da obra.

É certo que os resultados mais eloqüentes de tais enfoques e da metodologia que eles pressupõem se referem a obras contemporâneas pela existência de fases pré-textuais, por vezes abundantes<sup>26</sup>, e pela criação, em França, de um órgão oficial e especializado, o Institut des Textes et Manuscrits Modernes, ligado ao CNRS e dirigido pela competência do professor Louis Hay. Mas, se raros são os exemplos de obras medievais que permitem um objetivo estudo genético pela angus-

<sup>23</sup> Leia-se, a propósito, María Rosa Lida. Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española. *Revista de Filología Hispánica*, 1: 20-63, especialmente p. 31-52. Buenos Aires/New York, 1939.

<sup>24</sup> Veja-se Jean Chevalier-Alain Gheerbrant. *Dictionnaire de symboles*. Edition revue et augmentée. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 198. *Esposa* está aí no sentido etimológico de “a prometida”, “a noiva”.

<sup>25</sup> Id., *ibid.*

<sup>26</sup> É o caso, por exemplo, da obra de Marcel Proust e, principalmente, de Émile Zola.

tiosa carência de textos autógrafos, em particular dos que conteriam momentos anteriores da versão ou versões conservadas, a movência lhes é inerente.

“*Le texte bouge*”, diz Paul Zumthor.<sup>27</sup> E, pelo menos, dois fatores concorreriam para isso: a) a indiferença dos escritores medievais pela propriedade e pela originalidade da obra, que estimavam ver alterada ou acrescida, como, entre outros, declara o Arcipreste de Hita<sup>28</sup>; b) a transmissão oral, com a “falsa reiterabilidade”<sup>29</sup> que a caracteriza.

Esse permanente fazer-se da obra medieval naturalmente subiria de ponto na poesia trovadoresca, difundida sob a forma cantada, com *performances* distintas, em que acréscimos, supressões, banalizações se iriam avolumando de realização em realização.

A literatura oral circula através de intérpretes (no nosso caso os jograis), o que a extrema da poesia escrita e a aproxima da função social do teatro. E esse fato reveste importância capital antes da descoberta da imprensa e numa época em que era reduzidíssimo o número dos que sabiam ler e escrever. Daí a relevância cultural dos notários na sociedade medievale e, conseqüentemente, na literatura do tempo. Deles se exigia o domínio da língua latina e da vulgar e, também, a capacidade de ler traduzindo de uma para outra.<sup>30</sup> Entre os tabeliães poetas, como Giacomo da Lentini, certamente não faria má figura o nosso Pero Mõogo, que tudo faz crer tenha sido um deles.

“O texto oral exige uma interpretação, que é também movente.”<sup>31</sup> De uma maneira geral, porém, os estudiosos da lírica trovadoresca, presos à letra dos cancioneros, tratam-na como uma poesia escrita. A própria advertência — aliás óbvia — que costumam fazer de que nela música e letra estavam interligadas não lhes tem permitido tirar maiores ilações.

E, no entanto, durante os 150 anos de sua produção, esta poesia viveu cantada. É justo supor que nesse longo período as variações crescessem. Mas, num

<sup>27</sup> Cf. Intertextualité et mouvance. *Littérature*, 41:12. Paris, 1981.

<sup>28</sup> Cf. op. cit., p. 552:

“qual quier omne que -lo oya, sy byen trobar sopiere,  
mas ay añadir E emendar si quisiere,  
ande de mano em mano a -quien quier quel pydiere,  
como pella a -las dueñas, tomelo quien podiere.”

(*Ms. S, estr. 1629*)

<sup>29</sup> Veja-se Paul Zumthor. *Introduction à la poésie orale*. Paris, 1983.

<sup>30</sup> Antonino Pagliaro. *Lingua parlata e lingua scritta*. *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, 11: 7-47, especialmente p. 25-26. Palermo, 1970.

<sup>31</sup> Paul Zumthor. *Introduction à la poésie orale*, p. 259.



dado momento da sua história, entre a segunda metade do século XIII e a primeira do século seguinte, ela começa a ser coligida. Os compiladores valem-se de *rotuli* de poetas singulares, como o de Codax, mas também da tradição oral, o que se comprova do caráter fragmentário de alguns poemas e do estado precário em que outros foram recolhidos<sup>32</sup>. E, como ainda hoje, a *mise en archive* — por escrito ou por registro eletrônico — fixa em dado momento uma determinada *performance* de uma canção, também na poesia trovadoresca a sua recolha nos cancioneiros fez parar o fluxo recreativo de cada cantiga.

Do que foi dito decorre que, nos textos conservados dos trovadores galego-portugueses, devemos ver não somente a existência de *variantes*, atribuíveis aos copistas, mas, principalmente, de *variação*, provocada por *performances* diversas de uma poesia que se difundiu durante um século e meio sob a forma cantada.

Numa cultura oral há, necessariamente, um desenvolvimento maior das faculdades da memória, o que constitui uma força conservadora da coesão do texto, mas essa força centrípeta é sempre contrabalançada, e mesmo superada, pelas inovações introduzidas por cada realização. Sirva de exemplo a acentuada corruptela poligenética dos chamados “cancioneiros de mão” dos séculos XVI e XVII, quase sempre transcritos de memória.

A variação, efeito do recriar, do inovar permanente das cantigas trovadorescas, corresponde a uma diversidade na ordenação horizontal do texto, cujo eixo vertical é o *modelo*, “virtualidade que manifesta o funcionamento da tradição”<sup>33</sup>. Não se torna fácil, pois, elaborar uma edição em que se configurem com nitidez os espaços produzidos pelos eixos da movência e do modelo.

Uma tentativa animadora nesse sentido representa a edição das canções de Jaufré Rudel por Rupert T. Pickens.<sup>34</sup>

Ao contrário dos outros editores da obra do gentil-homem de Blaia — Alfred Jeanroy, Ernesto Monaci, Mario Casella e Salvatore Battaglia,<sup>35</sup> que procuraram

apresentar o texto das canções sob uma forma única tida por autêntica —, Pickens abandona o conceito de autenticidade, que estaria condicionado a uma rigorosa reconstrução textual lachmanniana, e reconhece a existência de várias famílias de manuscritos, cada uma capaz de fornecer um determinado tipo coerente de lição. Assim: *a*) a Canção I (*Quan lo rossinhols el folhos*) apresenta estados de movência que permitem o estabelecimento de três versões diversas, uma de cinco estrofes e duas de seis, além de duas variantes destas, uma de quatro e outra de cinco estrofes; *b*) a Canção II (*Quan los rius de la fontana*) admite cinco versões diferentes, oscilantes entre cinco e seis estrofes, e quatro lições mais, uma em dependência da primeira e três em relação com a segunda; *c*) a Canção V (*Lanquan li jorn lonc en may*) oferece nove versões e mais duas variantes possíveis, dispostas em seqüência de quatro a sete estrofes. E a essa oscilação estrófica deve crescer-se uma movência no verso e, principalmente, na expressão lingüística.

É claro que uma edição nesta base só pode ser feita quando existe um satisfatório número de manuscritos com lições divergentes. A obra de Jaufré Rudel, por exemplo, foi conservada por 16 cancioneiros medievais e algumas cópias renascentistas.<sup>36</sup>

A tradição manuscrita da poesia dos trovadores galego-portugueses é, porém, muito pobre em número de códices, sendo que dois deles, o *CBN* e o *CV*, derivam provavelmente de um mesmo antígrafo, donde serem em geral mínimas as divergências que apresentam nos textos comuns.<sup>37</sup> O *CA* distingue-se dos códices italianos quanto a certos aspectos gráficos, particularmente no que se refere à transcrição das palatais [λ] e [η], mas deles também não se estrema de modo sensível quanto à forma poético-lingüística<sup>38</sup>. Resta, pois, como elemento de valor contrastivo o *Pergaminho Vindel*, cujas lições, se comparadas às do *CBN-CV*, principalmente no que concerne a cronovariantes e a geovariantes (e talvez a registros),

<sup>32</sup> Um bom testemunho desse tipo de recolha é a afirmação do compilador que encima as lacunosas cantigas de Vidal, judeu de Elvas:

“Estas duas cantigas fez hũu judeu d’Elvas, que avia nome Vidal, por amor d’ũa judia dessa vila que avia nome Dona. E pero que é ben que o ben que home faz se non perça, mandamo-lo screver; e non sabemus mays d’ela[s] mays de duas cobras, a primeyra cobra de cada hũa.”

(*CBN* 1605 — *CV* 1138)

<sup>33</sup> Massimo Bonafin. In *Medioevo Romanzo*, 9 (1): 121. Bologna, 1984.

<sup>34</sup> *The songs of Jaufré Rudel*. Edited by Rupert T. Pickens. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1978.

<sup>35</sup> Vejam-se: *Les Chansons de Jaufré Rudel*. Editées par Alfred Jeanroy. 2<sup>ème</sup> édition revue. Paris: Champion, 1924; Ernesto Monaci. *Trovatori provenzali: Jaufré Rudel*. Roma, 1903 (Testi romanzi

per uso delle scuole); Jaufré Rudel. *Liriche a cura di M. Casella*. Firenze, 1946; Jaufré Rudel e Bernardo di Ventadorn. *Liriche*. Napoli: Speculum, 1949. Em verdade, só a de Jeanroy pode ser considerada uma edição crítica; as demais são antes edições escolares.

<sup>36</sup> Cf. Rupert T. Pickens. Op. cit., p. 44-49.

<sup>37</sup> Leia-se o que dizemos adiante com relação ao *stemma codicum* proposto por Giuseppe Tavani e as ponderações de Jean-Marie d’Heur e Anna Ferrari. Sobre as variantes dos dois códices, veja-se Jole Ruggieri. Le varianti del canzoniere portoghese Colocci-Brancuti nelle parti comuni al Codice Vaticano 4803. *Archivum Romanicum*, 11: 459-510. Genève, 1927.

<sup>38</sup> Quanto às relações do *CA* com o *CBN* e o *CV*, leia-se Carolina Michaëlis de Vasconcelos. *Cancioneiro da Ajuda*. Edição crítica e commentada. V. II. Halle: Max Niemeyer, 1904, p. 180-226.



permitem elaborar uma edição com dois estágios de movência, o que pretendemos deixar claro na nova redação que estamos dando ao nosso *Cancioneiro de Martin Codax*<sup>39</sup>.

### Edições de compilações e de autores singulares

Uma edição crítica reconstrutiva é o coroamento de um paciente trabalho de aproximação do original. Com relação aos textos medievais de poetas singulares, esse trabalho “será gravemente incompleto se não for precedido de um conhecimento mais aprofundado do caráter e do significado histórico das compilações” que os conservaram. E isso se aplica “não só à lírica, mas também aos outros gêneros como a poesia épica, a poesia didático-religiosa, satírica e burlesca, e até a tratadística em prosa”<sup>40</sup>.

As compilações (miscelâneas, antologias ou “summae”) eram, por excelência, o livro medieval. Conheçê-las nas características de sua articulação e de sua estrutura fundamental é o caminho mais aconselhável para se saber das técnicas editoriais da época, do funcionamento dos *scriptoria*, da correlação entre os manuscritos, tudo a subsidiar dados codicológicos básicos para as edições críticas de autores individuais. Cite-se em abono do que acabamos de dizer a magistral monografia de Anna Ferrari: *Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale de Lisbona* (Cod. 10991: *Colocci-Brancuti*); *premesse codicologiche alla critica del testo (materiali e note problematiche)*<sup>41</sup>. Esperamos para breve um trabalho similar sobre o *Cancioneiro da Ajuda*, elaborado pela professora Maria Ana Ramos.

Desde o século passado, os estudiosos da lírica trovadoresca de Galiza e Portugal deram-se conta da importância de publicar em sua integridade os códices que a conservaram. E isso naturalmente sem prejuízo da publicação de autores isolados. Recordem-se, a propósito, as edições do *CA* de Carlos Stuart<sup>42</sup>, de Francisco

<sup>39</sup> Aí discutiremos a questão de estarmos diante de duas tradições ou de uma só. Na última hipótese teremos de reconhecer que o texto do *PV* foi reescrito na base de um registro alto para alcançar a forma por que se apresenta no *CBN-CV*.

<sup>40</sup> Veja-se D’Arco Silvio Avalle. La critica testuale. In *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*. V. I. Heidelberg: Carl Winter, 1972, p. 546.

<sup>41</sup> Separata especial do v. XIV dos *Arquivos do Centro Cultural Português*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1979.

<sup>42</sup> *Fragments de un cancionero inedito que se acha na Livraria do Colegio dos Nobres de Lisboa*. Impresso à custa de Carlos Stuart, sócio da Academia Real de Lisboa. Em Paris, no Paço de Sua Magestade Britânica, MDCCCXXXIII.

Adolfo Varnhagen<sup>43</sup>, de Carolina Michaëlis de Vasconcelos<sup>44</sup> e de Henry H. Carter<sup>45</sup>; as do *CV* de Ernesto Monaci<sup>46</sup>, de Teófilo Braga<sup>47</sup> e de Luís Filipe Lindley Cintra<sup>48</sup>; as do *CBN* de Enrico Molteni (parcial)<sup>49</sup>, de Elza Pacheco Machado e José Pedro Machado<sup>50</sup>, e de Lindley Cintra, de que saiu até agora apenas o primeiro volume, que contém o fac-símile do códice<sup>51</sup>.

Evidentemente, a forma adequada para a edição de códices desta natureza é a fac-similar, que nos apresenta o livro medieval em sua concreta realidade. Além das edições do *CV* e do *CBN* a que acabamos de fazer referência, publicaram-se recentemente nessa linha uma reprodução do Códice Escorialense T. I. 1 das *Cantigas de Santa Maria*<sup>52</sup> e, fora do âmbito galego-português, mas de interesse capital para a lírica occitânica, a do *Canzoniere Provenzale Estense*<sup>53</sup>.

<sup>43</sup> *Trovas e cantares de um codice do XIV seculo: ou antes, mui provavelmente, “O livro das cantigas” do conde de Barcellos* (com dois fac-símiles). Madrid, MDCCCXLIX.

<sup>44</sup> Veja-se a nota 38.

<sup>45</sup> *Cancioneiro da Ajuda*. A Diplomatic Edition. New York: Modern Language Association of America/ London: Oxford University Press, 1941.

<sup>46</sup> *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*. Messo a stampa da Ernesto Monaci. Halle: Max Niemeyer, 1875.

<sup>47</sup> *Cancioneiro portuguez da Vaticana*. Edição crítica restituída sobre o texto diplomatico de Halle, acompanhada de um glossario e de uma introdução sobre os trovadores e cancioneros portuguezes por Theophilo Braga. Lisboa: Imprensa Nacional, MDCCCLXXVIII.

<sup>48</sup> *Cancioneiro português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803)*. Reprodução fac-similada. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, MCMLXXIII.

<sup>49</sup> *Il canzoniere portoghese Colocci-Brancuti*. Pubblicato nelle parti che completano il Codice Vaticano 4803 da Enrico Molteni. Halle: Max Niemeyer, 1880.

<sup>50</sup> *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*. Leitura, comentários e glossário por Elza Pacheco Machado e José Pedro Machado. 8 v. Lisboa: Edição da *Revista de Portugal*, 1949-1964.

<sup>51</sup> *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cod. 10991. V. 1. Reprodução fac-similada. Lisboa: Biblioteca Nacional/Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.

<sup>52</sup> Cf. *El “Códice Rico” de las Cantigas de Alfonso X el Sabio: Ms T. I. 1 de la Biblioteca de El Escorial*. 2 tomos. Madrid: Edilan, 1971. O primeiro tomo contém o fac-símile do Códice. O segundo traz um estudo codicológico por Matilde López Serrano; um estudo sobre o texto das cantigas por José Figueira Valverde, com um apêndice de Ramón Lorenzo sobre a “língua das Cantigas”; uma análise das miniaturas do Códice e seu valor arqueológico por José Guerrero Lovillo; e, por fim, um trabalho sobre a música das Cantigas, com transcrição em notação moderna pelo padre José Maria Lloréns Cisteró, acompanhado de dois discos fonográficos LP, gravados especialmente para esta edição.

<sup>53</sup> Riprodotto per il centenario della nascita di Giulio Bertoni. Con introduzione di D’Arco Silvio Avalle e Emanuele Casamassima. 2 v. Modena: STEM Mucchi, 1979-1982.



Ao lado, porém, dessas impressões, por vezes de difícil leitura e nem sempre acessíveis pelo alto preço (é o caso da reprodução do Códice Escorialense T. I. 1), certos editores têm procurado encontrar uma solução que harmonize o caráter autônomo do manuscrito com as exigências da crítica textual.

É óbvio que, tratando-se de *codex unicus*, não se pode pretender reconstituir o original ou o arquétipo à semelhança da obra de um autor. O códice é o próprio original. E isso nos obriga a reformular a noção de erro, pois o que se deve querer, no caso, é a reprodução exata da língua do manuscrito. Como se visa a elaborar uma edição mais documentada do que crítica, não cabe pensar-se na aplicação de método diverso do de Bédier, qual seja o de ater-se às lições do manuscrito, ainda que corrupto ou banalizado, “procurando entender as razões dessas anomalias, ou, no máximo, registrando-as como tais e só intervindo ali onde não é possível descobrir um sentido exato do texto”<sup>54</sup>.

Mas não seria indiscreta a pergunta: devemos qualificar como crítica uma edição feita segundo o método de Bédier?

Cesare Segre chega a ironizar tal processo de editoração ao dizer que com Bédier a inteligência se concedeu umas férias.<sup>55</sup> Para muitos é o método da preguiça, enquanto para outros — entre os quais se incluem quase todos os filólogos franceses<sup>56</sup> e anglo-saxões — continua a ser aceito como o único que se baseia numa realidade, isto é, numa forma verdadeiramente assumida pelo texto em determinado momento da sua história.

Adverta-se, no entanto, que nem todos os filólogos adotam o qualificativo crítica para designar edições elaboradas sobre um só manuscrito. Antônio García Solalinde, por exemplo, ao editar a primeira parte da *General estoria*, de d. Afonso X, o Sábio, elegera, entre os vários códices conservados, o manuscrito A, e o reproduziu, “*corrigiéndolo el menor número de veces posible y tendiendo a respetarlo, siempre que sus errores no destruyesen el sentido de las frases*”<sup>57</sup>. Mas teve o cuidado de declarar na *Introducción*: “*Esta edición no es crítica*”, pois argumentou: “*Limitarme a la transcripción de A quiere decir que no me propuse ningún problema de crítica textual*”<sup>58</sup>.

<sup>54</sup> D’Arco Silvio Avalle. Op. cit. na nota 40, p. 548.

<sup>55</sup> Veja-se Cesare Segre. *La tradizione della “Chanson de Roland”*. Milano — Napoli: Riccardo Ricciardi, 1974, p. 194.

<sup>56</sup> Concorreu muito para isso o fato de ter sido o processo editorial de Bédier oficialmente adotado em 1933 pela prestigiosa École de Chartes.

<sup>57</sup> Alfonso el Sabio. *General estoria*. Primeira parte. Edición de Antonio G. Solalinde. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1930, p. XLIX.

<sup>58</sup> Id., *ibid.*, p. XLVIII.

Para Gianfranco Contini a objeção fundamental que se deve fazer “aos bédierianos de estreita observância é que a ‘realidade’ física do códice único não dá maior garantia de ‘verdade’ de um sistema documentariamente misto”<sup>59</sup>, do que decorre que uma edição conservadora, assim como uma edição reconstrutiva não passam de uma “hipótese de trabalho”. Resta saber se, entre inovar e conservar criticamente, a última hipótese é a mais satisfatória<sup>60</sup>.

A nosso ver, tanto a ortodoxia bédieriana como a lachmanniana são incompatíveis com a concepção que temos hoje da natureza variável de uma obra medieval, pois que ambos os métodos, no seu rigorismo, pressupõem um conceito estático de texto crítico.

A propósito — e com a sua costumeira argúcia — escreve Bernard Cerquiglini: O impressionante método alemão e o elegante empirismo francês almejam o mesmo fim: reduzir e estabilizar a torrente aluvional que é a tradição manuscrita. Nesse sentido, o acordo entre os defensores da movência e os discípulos de Bédier resulta de um singular equívoco, já que os últimos colhem da diversidade textual um instantâneo (como se diz de uma foto), preferível sem dúvida à reconstrução positivista, mas que à sua semelhança deixa o excesso da língua no lugar que lhe convém: nas margens.<sup>61</sup>

### Tradição quiescente e tradição viva

O estudo atento que vimos fazendo ultimamente da vasta e aliciante obra de Bédier, um estilista de raça, fortaleceu-nos a convicção de que, no fundo, teve ele em vista não propriamente destruir os fundamentos do lachmannismo, mas criar um método de editoração condizente com a especificidade dos textos românicos e dissociado dos princípios seguidos pelos filólogos clássicos, princípios que ele conhecia profundamente e a que obedeceu com o maior rigor até a sua edição do *Lai de l’Ombre* de 1913.<sup>62</sup>

<sup>59</sup> La critica testuale come studio di strutture. In *La critica del testo*. Atti del Secondo Congresso Internazionale della Società Italiana di Storia del Diritto. V. I. Firenze: Leo S. Olschki, 1971, p. 15.

<sup>60</sup> Gianfranco Contini. *Un anno di letteratura*. Firenze, 1942. Citado por Giuseppe Tavani. *Methodologie et pratique de l’édition critique des textes littéraires contemporains*. Paris, 1984, p. 10 (texto policopiado).

<sup>61</sup> Eloge de la variante. *Langages*, 69: 33. Paris, 1983.

<sup>62</sup> Sobre as razões que o moveram à campanha antilachmannista, leia-se o que diz em *La Tradition manuscrite du Lai de l’Ombre. Reflexions sur l’art d’éditer les anciens textes*. Extrait de la *Romania*, avril-juillet-octobre 1928 (com numeração própria). Paris, 1929, especialmente p. 3-22.



O filólogo clássico trabalha com a tradição quiescente, dos *scriptoria*, enquanto o filólogo românico lida normalmente com a tradição viva<sup>63</sup>, embora se encontre por vezes diante de uma tradição scriptorial. Sirvam de exemplo os códices das *Cantigas de Santa Maria*, copiados no *scriptorium* real de Toledo, onde provavelmente foi também transcrito o nosso *Cancioneiro da Ajuda*.

Para o filólogo clássico a tradição é sempre posterior ao arquétipo, que, por ser o representante mais alto de toda uma família de manuscritos, deve espelhar, pelo menos em potência, “a rede de corruptelas comuns à tradição inteira”<sup>64</sup>. Extrair de uma tradição corrupta um arquétipo sem erro é negar o próprio conceito de arquétipo, pois que ele se justifica exatamente pelos erros conjuntivos que apresentam os manuscritos.

Temos de convir, no entanto, que, em sua maioria, os nossos editores de textos medievais (e não só medievais, o que não é consolo) incorrem nesse engano por confundirem lição autêntica com lição exata ou correta. Ora, uma lição perfeitamente autêntica pode ser totalmente inexata. E o desconhecimento desse fato, elementar em crítica textual, tem levado muitos a construir arquétipos com a eliminação das variantes na base exclusiva do *judicium*, substituindo pelos seus o gosto e o saber do autor.

A preferência dada a uma entre as lições que oferece um *locus variorum* da obra que se edita deve ser determinada substancialmente por dois fatores: a) “a posição estemática do manuscrito relativamente ao complexo da tradição”, o que Alberto Várvaro chama *competência*<sup>65</sup>; b) “a qualidade intrínseca da lição do contexto”, a *plausibilidade*, na terminologia do filólogo italiano. Numa rigorosa reconstrução lachmanniana, a competência prepondera sobre a plausibilidade, isto é, o valor de um testemunho depende, em primeiro lugar, do estado da tradição e só secundariamente do *judicium*.

Daí a necessidade de um prévio estudo diplomático-codicológico de qualquer manuscrito que se queira colacionar com outros. Sem esta precaução, ele não pode participar produtivamente de um *stemma*, que é — como se sabe — um esquema probabilístico de classificação dos manuscritos de um mesmo texto, segundo as relações de derivação e de conexão existentes entre eles. Apresenta, assim, dois aspectos: o encadeamento e a orientação.

<sup>63</sup> Veja-se Alberto Várvaro. *Critica del testi classica e romanza: problemi comuni ed esperienze diverse*. Estratto dal v. XLV dei *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, 1970, p. 86-90.

<sup>64</sup> Alberto Várvaro. *Op. cit.*, p. 93, nota 61.

<sup>65</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 96.

Estabelecer a parte baixa, o rés-do-chão do *stemma*, não oferece problema, pois é ela constituída pelas variantes, as diferenças que estão à nossa vista. A dificuldade maior reside na forma de suspender o esquema e de direcioná-lo na parte mais alta, operação que só pode ser feita na base de erros significativos. Por isso, não se deve tentar construir um *stemma* com lições adiaforas, trivializações poligenéticas e outros elementos secundários. Não teria sentido, por exemplo, levantar um esquema em meio de uma altamente contaminada recensão aberta, pois lhe faltaria orientação.

Desses fatos decorre uma outra diferença entre o trabalho ecdótico do filólogo clássico e o do romanista, que se vê normalmente diante de uma “relativa abundância de erros separativos” em contraste com uma “relativa raridade de erros conjuntivos em nível de arquétipo”, erros estes que se caracterizam sobretudo pelo “débil grau de sua força conjuntiva”.<sup>66</sup>

A abundância de erros separativos é efeito natural da movência.

Embora seja uma questão preliminar fundamental, não nos estenderemos em conjeturas sobre os estados intermediários dos códices trovadorescos que chegaram até nós e, conseqüentemente, sobre a posição que devem ocupar no *stemma*.

Diremos apenas que, entre os esquemas propostos, sobreleva, pela sólida argumentação com que foi elaborado, o sugerido por Giuseppe Tavani<sup>67</sup>, embora forçoso nos seja reconhecer que numa questão desta natureza cada proposta tenha caráter um tanto provisório. Particularmente dignas de atenção nos parecem certas restrições feitas ao esquema tavaniano por Elsa Gonçalves, quanto à exata posição que nele deve ocupar a *Tavola Colocciana* (C)<sup>68</sup>, por Jean-Marie d'Heur<sup>69</sup> e, principalmente, por Anna Ferrari<sup>70</sup>, sobre o delicado problema dos *codices interpositi* entre o suposto arquétipo e as versões do CBN e do CV.

A propósito, acrescentaríamos ainda que o fato de todas as menções à existência de códices trovadorescos anteriores aos apógrafos italianos serem feitas à sua localização em bibliotecas de nobres (como a do conde de Barcelos, a de d. Afonso XI, a de d. Duarte, a da avó do marquês de Santillana, a de um Grande

<sup>66</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 94.

<sup>67</sup> *Poesia del duecento nella Penisola Iberica; problemi della lirica galego-portoghese*. Roma: Ateneo, 1969, p. 89-179; A propósito della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese. *Medioevo Romano*, 6 (2-3): 372-418. Napoli, 1979.

<sup>68</sup> Elsa Gonçalves. La *Tavola Colocciana* “Autori portoghese”. *Arquivos do Centro Cultural Português*, 10: 98-105 e 434-448. Paris, 1976.

<sup>69</sup> Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. *Arquivos do Centro Cultural Português*, 7: 14-43. Paris, 1974.

<sup>70</sup> *Op. cit.* na nota 41, especialmente p. 75-80.



de Espanha), parece justificar que os autores dessas compilações, endereçadas a um público refinado, não se houvessem atido a transcrever as cantigas como as recolhiam dos rótulos ou da tradição oral, mas se tivessem permitido reelaborá-las dentro de um registro lingüístico alto, em obediência a uma norma culta tradicionalista e coercitiva. E isso se depreende de uma simples comparação desses tardios apógrafos quincentistas com o *PV*, manuscrito contemporâneo dos trovadores e que, no entanto, apresenta um estágio lingüístico posterior.

Com essa violenta normalização pelos padrões cultos arcaizantes, neutralizaram-se muitas formas, tendo-se eliminado a maioria dos efeitos das variações diatópicas, diastráticas e, mesmo, diafásicas, inerentes a qualquer língua, os quais só uma análise filológica mais sistemática e mais profunda, precedida de minuciosos estudos scriptológicos e codicológicos, deixará um dia perceber. Ela poderá mostrar-nos, subjacente ao formalismo superficial, a língua liberta no seu concreto operar, e então, sim, teremos uma segurança maior na fixação dos textos críticos da nossa poesia trovadoresca.

### Problemas e falsos problemas textuais

Aos problemas textuais de difícil solução, provocados pelas inovações ocorridas no acidentado percurso histórico de uma obra medieval, devemos acrescentar os falsos problemas, criados por editores modernos imbuídos de certos preconceitos lingüísticos e literários.

Examinemos, preliminarmente, alguns fenômenos relacionados com a versificação, no estudo dos quais nos permitimos repetir considerações feitas em outras oportunidades.<sup>71</sup>

De todos os metricistas do século XIX nenhum teve a projeção de Edmund Stengel, o celebrado autor da *Romanische Verslehre*, incluída no *Grundriss der romanischen Philologie*, de Gustav Gröber<sup>72</sup>. Esta obra insuflou tal rigorismo nos estudos de versificação, que até hoje a ciência de língua alemã, francesa, inglesa e, mesmo, portuguesa não se tem rendido à evidência dos argumentos de Menéndez Pidal e Pedro Henriquez Ureña com respeito à versificação amétrica e à acentual, tipicamente hispânicas.

E o resultado é este abusivo sistema de calafetações no verso para torná-lo regular, tão do agrado da grande maioria dos editores contemporâneos.

De nada valem as críticas, que se faziam a certos trovadores e jograis, de não saberem igualar os versos nem rimá-los com perfeição. Tudo é resolvido pelo moderno editor-intérprete, implacável restaurador dos rígidos princípios stengelianos, a que os compiladores dos cancioneiros, mesmo adotando uma norma culta, não souberam ou não julgaram necessário obedecer.

Cabe-nos lembrar, a propósito, a irônica auto-indagação de U.T. Holmes em face de igual comportamento de editores de textos franceses medievais: “Por que é que era um ignorante descuidado cada escriba menos o primeiro, e cada autor um manejador perfeito da métrica e da flexão casual do francês antigo?”<sup>73</sup>

Ora, as cantigas trovadorescas documentam, à saciedade, a luta entre a corrente inovadora de versificação silábica, a seguir modelos occitânicos, e a corrente tradicional, seja a da versificação *amétrica*, em que os versos não têm medida fixa, antes flutuam dentro de certos limites, seja a da versificação puramente *acentual*, “onde as sílabas flutuam, mas a acentuação produz efeitos bem definidos, relacionados com a música ou com a origem lírica dos versos”<sup>74</sup>. É esta a versificação típica das paralelísticas e dos refrans.

As dificuldades de acomodação dos dois sistemas podemos ver, com nitidez, nos primeiros trovadores, como Paay Soárez de Taveyrós e Martin Soárez.<sup>75</sup>

Além disso, há um fato que parece passar despercebido a alguns estudiosos — a interferência da melodia com que estes poemas eram cantados e que, com alongar ou reduzir a duração das sílabas, igualaria o tempo do verso.

Ainda no século XVI, João de Barros, ao tratar da acentuação e da quantidade silábica, atesta o fenômeno nas palavras dactílicas do tipo *Bárbora*, em que as duas átonas podiam equivaler à tônica, à semelhança da prática dos músicos, “os quais tanto se detêm no ponto desta primeira figura *bár*, como nas derradeiras, *bo*, *ra*”.

E acrescenta:

E, dado que em algũa maneira nos poderamos estender com regras pera a cantidade e acento das nossas sílabas, leixamos de o fazer, por que pera se bem exemplificar as suas regras houvera de ser em trovas, que tem medida de pés e cantidade de sílabas.<sup>76</sup>

<sup>71</sup> Cf. *Estudos de versificação portuguesa (século XIII a XVI)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. XIV-XVIII.

<sup>72</sup> II. Band. 1. Abteilung. Strassburg: Karl J. Trübner, 1902, p. 1-96.

<sup>73</sup> Citado por Edward B. Ham. Crítica textual e senso comum. Tradução de Antônio Houaiss. *Revista do Livro*, 29-30: 22. Rio de Janeiro, 1966.

<sup>74</sup> Pedro Henríquez Ureña. *Estudios de versificación española*. Buenos Aires: Eudeba, 1961, p. 16.

<sup>75</sup> Veja-se Celso Ferreira da Cunha. Op. cit., p. 133-138 passim.

<sup>76</sup> *Grammatica da lingua portugueza*. Olyssipone. Apud Ludouicum Rotorigiu Typographum, 1540, fl. 4 e 4 v.



O texto de João de Barros se nos afigura precioso, por tocar numa questão delicada: a correlação entre o ritmo do verso e o ritmo da melodia, documentada nas trovas do seu tempo.

Infelizmente, da quase totalidade da poesia trovadoresca profana nada sabemos quanto ao acompanhamento musical, mas o desconhecimento da melodia por que era cantada não nos impede de reconhecer que, feita para o canto, o seu ritmo deveria conformar-se ao deste. Os fatos são, aliás, bastante claros para que disso possamos duvidar.

Recursos como transposições de acento no interior e, principalmente, no fim dos versos, que percebemos na poesia cantada de nossos dias, é de crer que seriam freqüentes nos cantares trovadorescos. Em última análise, a chamada Lei de Mussafia, ou seja, a correspondência de versos metricamente distintos mas aritmeticamente iguais quanto ao número de sílabas, não passa de uma subordinação da estrutura rítmica à estrutura musical.

Por exemplo, no dístico de Afonso, o Sábio:

Eno nome de Maria  
cinque letras, no-mays, i á,  
(CSM 70)

a alternância de setissílabo com octossílabo desapareceria no canto pela pronúncia *Ma-ri-á*.

É claro que, poeta de largos recursos, o Rei-Sábio deveria ter visado, no caso, a um fim estilístico: o nome da Virgem, por ele usado em centenas de versos com a acentuação normal, paroxítona, seria aqui enunciado como oxítono para marcar nitidamente os sons que o compõem, já que a intenção é analisar o valor de cada um, como se depreende da simples leitura do texto:

[E]sta é de loor de Santa Maria, das cinque letras que á no seu nome e queren dizer:  
Eno nome de Maria  
cinque letras, no-mays, i á.

M mostra MADR' e MAYOR  
e mays MANS', e mays MELHOR  
de quant' al fez Nostro Senhor  
nen que fazer poderia.

*Eno nome de Maria...*

A demonstra AVOGADA,  
APOSTA e AORADA,  
e AMIGA e AMADA  
da muy santa compan[h]ia.

*Eno nome de Maria...*

R mostra RAM' e RAIZ  
e REINH' e Emperadriz,  
ROSA do mund': e fiiz  
quena visse ben seria.

*Eno nome de Maria...*

I nos mostra IESU-CRISTO  
JUSTO JUIZ, e por isto  
foy por ela de nós visto,  
segun disse Isaía.

*Eno nome de Maria...*

A ar diz que AVEREMOS  
e que tod' ACABAREMOS  
aquele que nós queremos  
de Deus, poys ela nos guia.

*Eno nome de Maria...*<sup>77</sup>

Se nessa cantiga de Afonso, o Sábio, podemos sentir uma intenção expressiva, em outros passos de sua obra e da de alguns trovadores encontramos as respectivas correspondências de heptassílabos e eneassílabos femininos com octossílabos e decassílabos masculinos sem que outra razão pareça haver do que a musical.

E transposições de acento semelhantes documentam-se na poesia cantada de todos os tempos na Península Ibérica e mesmo em formas transplantadas para regiões distantes, como as que ocorrem na poesia tradicional dos judeus espanhóis.<sup>78</sup>

Sirva de exemplo o velho cantarilho inserto por Gil Vicente na deliciosa canção do *Auto dos quatro tempos*:

En la huerta nasce la rosa:  
quiérome ir allá  
por mirar al ruiseñor  
como cantavá.<sup>79</sup>

<sup>77</sup> Afonso X, o Sábio. *Cantigas de Santa Maria*. Editadas por Walter Mettmann, I. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1959, p. 208.

<sup>78</sup> Leiam-se, a propósito, as observações de Paul Bénichou em *Romances judeo-españoles de Marruecos*. Separata da *Revista de Filología Hispánica*. Buenos Aires, 1946, p. 178; Manuel Alvar. *Poesía tradicional de los judíos españoles*. México: Editorial Porrúa, 1966, p. XVII-XVIII.

<sup>79</sup> *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*. Lisboa: Joan Alvarez Impressor, 1562, fl. XVII. Cita-se pela edição fac-similar publicada pela Biblioteca Nacional de Lisboa em 1928.



Exigência melódica, segundo o testemunho de Nebrija e do musicólogo Salinas, era também o emprego do *-e paragógico* nos romances quatrocentistas e quincentistas, vogal epitética que aparece na história da poesia cantada de vários povos românicos, inclusive na dos trovadores galego-portugueses, como tivemos oportunidade de estudar demoradamente.<sup>80</sup>

Em nosso estudo mostramos que d. Ramón Menéndez Pidal, depois de examinar o seu uso em trabalhos que se estenderam por sessenta anos, chegou à conclusão de que o *-e paragógico*, abundantemente documentado nos romances quincentistas, acompanharia invariavelmente as finais agudas desde as origens das gestas espanholas. Por isso, embora o apógrafo do *Cantar de Mio Cid* só lhe oferecesse os dois exemplos da vogal epitética contidos nos versos 335 (*alaudare*) e 2.370 (*Trinidad*), julgou-se ele autorizado, na sua magistral e até hoje insuperada edição do poema, a adicionar a referida vogal aos versos cuja final fosse masculina.

Seguindo o seu raciocínio e arrimando-nos nos exemplos conservados pelos códices nas cantigas de Estêvan Coelho (*CBN 721 — CV 322*), Fernán Soárez (*CBN 1553*), Joan Zorro (*CBN 1153 — CV 755*) e Roi Fernández (*CBN 903 — CV 488*), em número bem maior do que os do manuscrito do *Mio Cid* — e também no fato de ser ainda hoje recurso rítmico dos cantos tradicionais da Galiza e de Portugal —, podemos aceitar que igual paragoge se acrescentaria às nossas cantigas paralelísticas sempre que os seus versos terminassem em sílaba tônica. A barcarola de Meendinha, por exemplo, deveria ser cantada com finais graves e não agudos:

Sedia-m'eu na ermida de San Simeone  
e cercaron-my-as ondas que grandes sone.  
Eu atendend'o meu amigo!  
Eu atendend'o meu amigo!<sup>81</sup>

Estando na ermida ant'o altare  
cercaron-my-as ondas grandes do mare.  
Eu atendend'o meu amigo!  
Eu atendend'o meu amigo!

E cercaron-my-as ondas que grandes sone;  
non ey barqueyro nem remadore.

<sup>80</sup> Op. cit., p. 233-272.

<sup>81</sup> Giuseppe Tavani (*Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*. V. II. *Les Genres lyriques*. Tome I, fascicule 6, p. 84) propõe para o refram a leitura monóstica:

*Eu atendend'o meu amigu'! E verrá?*

Eu atendend'o meu amigo!  
Eu atendend'o meu amigo!

E cercaron-my-as ondas do alto mare;  
non eu barqueyro nem sey remare.  
Eu atendend'o meu amigo!  
Eu atendend'o meu amigo!

Non ey barqueyro nen remadore:  
morrerey, fremosa, no mar mayore.  
Eu atendend'o meu amigo!  
Eu atendend'o meu amigo!

Non ey barqueyro nen sey remare:  
morrerey, fremosa, no alto mare.  
Eu atendend'o meu amigo!  
Eu atendend'o meu amigo!

(*CBN 852 — CV 438*)

para conformar-se ao ritmo típico da poesia peninsular.

Mas não queremos alongar-nos na análise dessas e de outras interferências palpáveis do esquema da melodia na estrutura do verso.

Que concluir desses fatos?

Que a análise musical nos dará um dia a explicação do ritmo poético das cantigas trovadorescas, o que muitos acreditaram e alguns ainda acreditam?

“*Les espoirs fondés sur les travaux des musicologues ont été déçus*”, escreve Daniel Poirion, na sua admirável tese *Le Poète et le prince*<sup>82</sup>, com referência à versificação dos “*trouvères*”, especialmente no período compreendido entre Guillaume Machaut e Charles d’Orléans. Fizeram-se progressos no conhecimento da rítmica musical, da transição entre a *ars antiqua* e a *ars nova*, mas nada disso, acentua ele, explica o ritmo poético.

E realmente convida-nos à meditação o fato de servir um mesmo esquema musical a grupos de palavras diversamente estruturados.

Até um progresso maior desses estudos, convém continuarmos a admitir, como para outras épocas, que “o movimento global imposto pela estrutura de cada gênero lírico à criação poética se precisa e se diversifica no nível do próprio verso.

<sup>82</sup> *Le Poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*. Paris: PUF, 1965, p. 439.



A estética do gênero e a estética do verso se combinam sem se confundirem”, observa Daniel Poirion, que acrescenta: “A metamorfose do pensamento em palavra poética encontra, na medida do verso, a moldura e o suporte que determinam o ritmo. O estudo da versificação é, pois, uma etapa essencial da investigação crítica”.<sup>83</sup>

Os problemas métricos confundem-se, porém, em sua grande maioria, com os problemas lingüísticos. É o caso, por exemplo, dos que incidem sobre a contagem silábica, necessariamente condicionada ao estágio da língua do tempo.

Lamentavelmente, é ainda bastante reduzida a bibliografia sobre a matéria, razão por que muitos poetas — inclusive alguns dos maiores, como o próprio Camões<sup>84</sup> — continuam a ser editados e reeditados sem que existam estudos prévios não só a respeito das normas pelas quais se pautavam, na época, os encontros vocálicos intra e interverbais, mas principalmente, sobre as possibilidades de escolha que tinham os poetas para resolver tais concorrências vocálicas.

Como escrevemos em outra ocasião, não estabelecida satisfatoriamente esta preliminar, isto é, não configurado o terreno em que era lícita a opção do poeta, será sempre aventurado adiantar conclusões sobre a regularidade ou a irregularidade de um verso.

É claro que não basta a completa elucidação do regime dos encontros vocálicos para se chegar ao integral conhecimento da contagem silábica do verso português. Para isso, necessário se torna pesquisar, também exaustivamente, o comportamento das sílabas átonas, certos fonetismos peculiares a determinados períodos do idioma e um sem-número de fenômenos, aparentemente insignificantes mas, na verdade, de alta relevância, pois que incidem sobre o suporte fônico, modificam a própria estrutura da massa sonora ritmada, que é o verso.<sup>85</sup>

Permitimo-nos, neste ponto, personalizar.

Quando preparávamos, nos idos de 40, as edições das cantigas de Paay Gómez Charinho<sup>86</sup> e de Joan Zorro<sup>87</sup>, vimo-nos naturalmente diante destes graves pro-

<sup>83</sup> Op. cit., p. 427.

<sup>84</sup> Em carta que nos dirigiu em 25 de junho de 1965, reclamava o exímio camonista Emanuel Pereira Filho um estudo sobre este assunto nos seguintes termos: “Você já pensou, inclusive num estudo sobre encontros vocálicos interverbais nos *Lusíadas*, principalmente voltando-se para a estilística do hiato e da sinalefa? Já pensou [...] a falta que ele faz? Que *N* problemas da lírica e de tudo estariam resolvidos, ou pelo menos melhor equacionados, se se pudesse dispor de um tal instrumento?”

<sup>85</sup> Cf. o nosso estudo mencionado na nota 71, p. 85.

<sup>86</sup> Celso Ferreira da Cunha. *O cancionero de Paay Gómez Charinho, trovador do século XIII*. Rio de Janeiro, 1945 (texto policopiado).

<sup>87</sup> *O cancionero de Joan Zorro: aspectos lingüísticos, texto crítico, glossário*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949.

blemas, arbitrariamente resolvidos pelos editores mais prestigiosos ao tempo: dona Carolina Michaëlis de Vasconcelos e José Joaquim Nunes.

Foi então que conhecemos dois trabalhos, cujo pioneirismo na matéria deve ser ressaltado: a monografia de Jules Cornu sobre a fonética sintática do *Cancioneiro geral*<sup>88</sup>, inexplicavelmente muito pouco citada, e o artigo crítico de Óskar Nobiling sobre a edição do *Cancioneiro da Ajuda* de dona Carolina Michaëlis de Vasconcelos<sup>89</sup>, no qual dedicava quatro de suas substanciosas 46 páginas ao fenômeno que mais nos preocupava, ou seja, o regime dos encontros vocálicos interverbais, especialmente daqueles em que a prepositiva era a vogal de monossílabos<sup>90</sup>.

Embora Nobiling tenha chegado a estabelecer, no particular, certas normas gerais, as suas conclusões baseavam-se fundamentalmente no texto do *CA* e algumas delas pareciam contrariar passos dos trovadores que editávamos, do que demos conta no *Cancioneiro de Joan Zorro*<sup>91</sup>.

Decidimos então investigar os fenômenos de elisão, sinalefa e dialefa do ponto de vista sincrônico e diacrônico, estendendo a investigação, com finalidade comparativa, a outras áreas da România.

Os resultados dessa pesquisa consubstanciaram-se em alguns ensaios, dois dos quais dedicados à poesia trovadoresca.<sup>92</sup> E conforta-nos comprovar que vêm prestando serviços aos editores de textos medievais, que, se por vezes discordaram de algumas afirmações neles contidas, o fizeram em questões de somenos. Rodrigues Lapa<sup>93</sup> e Giuseppe Tavani<sup>94</sup>, no entanto, foram um pouco além, ao ne-

<sup>88</sup> Phonologie syntactique du “Cancioneiro geral”. *Romania*, 12: 243-292. Paris, 1883.

<sup>89</sup> Zu Text und Interpretation des “Cancioneiro da Ajuda”. *Romanische Forschungen*, 23: 339-385, 1956. Em três outros artigos, Nobiling analisou a edição do *CA* de dona Carolina, mas em nenhum deles o assunto em questão foi estudado de forma sistemática como neste.

<sup>90</sup> Id., *ibid.*, p. 345-349.

<sup>91</sup> Cf. Op. cit., p. 60.

<sup>92</sup> Cf. *À margem da poética trovadoresca: o regime dos encontros vocálicos interverbais*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1950; Novas observações sobre o hiato na antiga versificação galego-portuguesa. *Ibérica*, 4: 23-100. Rio de Janeiro, 1960. As duas monografias acham-se incluídas na obra mencionada na nota 71, p. 1-168.

<sup>93</sup> Cf. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8: 81-86. México, 1954; *Lições de literatura portuguesa: época medieval*, 8. ed. Coimbra Editora, 1973, p. 209-210.

<sup>94</sup> Cf. *Le Poesie di Ayras Núnéz: edizione critica, con introduzione, note e glossario*. Milano: Ugo-Merendi Editore, 1964, p. 48 e 51-53; *Poesie del duecento nella Penisola Ibérica*, p. 278-280. O único exemplo aduzido por Tavani contrário ao rigorismo do hiato é o de um verso do refram de uma bailada de Joan Zorro (CBN 1158 — CV 761):

se amig'amar,

comum ao de outra de Ayras Núnéz (CBN 879 — CV 462).



garem caráter coercitivo à norma do hiatismo sistemático dos encontros cuja prepositiva era a vogal das conjunções *e*, *se* ou *a* do pronome e da conjunção *que*. Para eles, teríamos comprovado apenas uma tendência, e não uma norma.

Neste ponto não podemos concordar com os eminentes filólogos, porque a nossa conclusão é de que em tais casos o trovador não tinha como escolher: a língua compelia-o ao hiato por uma razão de natureza mecânica, ou seja, a apreciável tonicidade que esses monossílabos possuíam na época. Assim sendo, deviam conservar sua plena autonomia silábica antes de palavras de início vocálico, fato que ocorria, ao tempo, em outras línguas românicas.

Se, no caso, rigorismo há, é da parte dos dois sábios medievalistas, que, com forçadas elisões e sinalefas, procuram obter a regularidade de versos em que os manuscritos se recusam a comprová-la.

Ainda e sempre a poderosa presença de Stengel...

Mas há outros fatos lingüísticos do galego-português cujo esclarecimento se nos afigura de necessidade inadiável para que possamos elaborar com maior segurança edições dos trovadores peninsulares.

### Questões scriptológicas

Em qualquer estudo que se proponha fazer de um texto do passado, o filólogo terá de enfrentar de plano o problema crucial das línguas escritas da Idade Média, que é o de deprender da análise do material grafemático à sua disposição o subsistema fonológico-fonético, dentro do diassistema do tempo, a que obedeceria o autor.

É justo que se ressalte a importância das contribuições que, para um melhor conhecimento da relação grafema/fonema na língua medieval, se encontram nos trabalhos pioneiros de Pedro de Azevedo, Martínez Salazar, Leite de Vasconcelos, José Joaquim Nunes, Joseph Huber e, também, nos de autores modernos, como Leif Sletsjõe, Ruth Domincovich, Lindley Cintra, Avelino de Jesus Costa, Wolfgang Börner e Ramón Lorenzo. Cumpre reconhecer, no entanto, que ainda há muito que lavrar neste campo, especialmente no que se refere à descrição dos sistemas ortográficos adotados nos *scriptoria* da Península, pois temos de conhecer as convenções existentes para delas extrairmos informações lingüísticas<sup>95</sup>.

<sup>95</sup> O aspecto ortográfico infelizmente não foi tratado na importante monografia de António Cruz: *Santa Cruz de Coimbra na cultura portuguesa da Idade Média*. V. I: *Observações sobre o "scriptorium" e os estudos claustrais*. Porto, 1964. O estudo de Carlos Roma Fernandes sobre o *scriptorium* de Alcobaça continua inédito.

Depois das reveladoras pesquisas scriptológicas de Louis Remacle<sup>96</sup>, Carl Theodor Gossen<sup>97</sup> e Hans Goebel<sup>98</sup>, respectivamente, sobre documentos do valão, do picardo e do normando antigos, já não se nota entre os filólogos aquela mesma confiança na reconstrução de estados pretéritos da língua, e até de áreas dialetais, pela interpretação grafemática de manuscritos da época. Uma prudência cada vez maior orienta-os no estabelecer relações entre os sistemas grafemáticos e fonológico-fonéticos, não só pela relativa autonomia dos dois sistemas, mas, principalmente, porque hoje se sabe que só raramente a escrita de um documento medieval representa o idiógrafo<sup>99</sup> de um copista; normalmente ela reflete uma tradição seguida num *scriptorium* regional ou local. Por exemplo: num estudo grafemático-fonológico do CA é imperiosa a comparação com os códices toledanos das CSM, já que tudo faz crer provenham todos do mesmo *scriptorium*.

E aqui chegamos a um ponto extremamente delicado, gerador de polêmicas: que ortografia seguir na apresentação das cantigas trovadorescas?

Os editores galegos, com exceção de José Luís Rodríguez<sup>100</sup>, adotam uma forma da vacilante ortografia do galego contemporâneo<sup>101</sup>; os portugueses, a portuguesa atual; os brasileiros, a brasileira; os italianos, uma própria.

Nenhum acordo foi possível até agora e, pelo radicalismo de certas posições, não cremos seja conseguido tão cedo. Mas ainda não desesperamos de que o bom senso nos venha mostrar a todos ser uma ortografia convenção, e que uma convenção pode chegar a um sistema fechado ou mais ou menos aberto. O que nos deve mover no caso concreto é conseguir aliar o aspecto científico ao econômico.

<sup>96</sup> *Le Problème de l'ancien wallon*. Liège: Faculté de Philosophie et Lettres, 1948.

<sup>97</sup> Cf. *Grammaire de l'ancien picard*, 2. ed. refundida. Paris: Klincksieck, 1970; *Französische Scriptastudien. Untersuchungen zu den nordfranzösischen Urkundensprachen des Mittelalters*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1967, além de numerosos artigos sobre a relação grafema/fonema no domínio do francês do Norte.

<sup>98</sup> *Die normandische Urkundensprache. Ein Beitrag zur Kenntnis der nordfranzösischen Urkundensprachen des Mittelalters*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1970. Posteriormente a esta sua tese, Goebel publicou uma série de artigos capitais sobre scriptologia, em alguns deles enveredando pelos aspectos teóricos da disciplina.

<sup>99</sup> Empregamos aqui o termo no sentido de escrita particular de um copista, em paralelo com *idioleto* "forma individual de uma língua", sabendo embora que ele é usado em crítica textual para designar o manuscrito que, não sendo autógrafo, teve a sua elaboração controlada pelo autor, equivalendo, pois, a um original.

<sup>100</sup> Cf. *O cancionero de Joan Atras de Santiago: edición y estudio*. Santiago de Compostela, 1980. Anexo 12 da *Verba*.

<sup>101</sup> Recentemente a Real Academia Gallega e o Instituto da Lingua Gallega publicaram umas *Normas ortográficas e morfológicas do idioma galego*. 1. ed., 1982; 2. ed., 1983.



O primeiro obriga-nos a alcançar um sistema suficientemente maleável para que sejam resguardadas as variações fonológicas, especialmente as de natureza diatópica e diastrática; o segundo aconselha-nos a chegar a uma superior unidade, necessária para a maior difusão da lírica trovadoresca, que, pelo seu valor intrínseco e pela sua posição privilegiada no alvorecer das literaturas vulgares do Ocidente, não deve ser considerada apenas uma alta expressão da cultura medieval galego-portuguesa, mas um patrimônio artístico da humanidade.

Relacionada com a ortografia esteve sempre a pontuação, de cuja finalidade nos documentos medievais, até bem pouco, nada ou quase nada se sabia. Hoje, congressos se sucedem sobre a matéria, e um, pelo menos, foi dedicado exclusivamente à pontuação nos manuscritos medievais da Península Ibérica.<sup>102</sup>

É de toda a conveniência que os editores da poesia trovadoresca se assenho-rem dos progressos que se têm feito nesta área, pois que eles já são suficientes para nos mostrar que, numa edição crítica, não nos podemos reservar o direito de pontuar de acordo com os nossos hábitos modernos, porque a pontuação medieval não obedecia à sintaxe, mas ao ritmo.

A propósito, escreve Jacques Chaurand:

*Le lecteur moderne a besoin d'une ponctuation pour une lecture muette. Le lecteur médiéval attend davantage un soutien pour une lecture à haute voix, semble-t-il. A cela s'ajoute que les copistes ont des habitudes différentes suivant qu'il s'agit de textes en prose ou d'oeuvres en vers. Le poème a une dynamique propre que prend forme dans un schéma rythmique. Rien n'est plus gênant que de le rompre par une ponctuation à la moderne.*<sup>103</sup>

Mais uma vez devemos bendizer a feliz descoberta de Pedro Vindel, pois o pergaminho que leva o seu nome é, também neste ponto, um documento de alta importância, como pretendemos brevemente deixar claro.

## Conclusão

Muitos problemas lingüísticos mereceriam ainda um exame particular, mormente os que se relacionam com a sintaxe — a eterna filha abandonada da filologia medieval — e com os aspectos semânticos do léxico, o que torna cada dia mais

imperiosa a formação de uma equipe especializada, com o fim expresso de elaborar o grande dicionário da lírica medieval galego-portuguesa.

E, antes de concluir, permitimo-nos uma sugestão.

Nestes últimos anos a crítica textual muito se beneficiou da eficácia dos precisos métodos da informática. Não se poderá dizer o mesmo com referência à aplicação a suas tarefas de algumas enriquecedoras noções da lingüística atual, o que lhe evitaria por certo continuar seguindo, internamente, uma deriva que só tende a levá-la à esterilidade.

Nos últimos Congressos de Lingüística e de Filologia Românicas, principalmente no derradeiro, que se realizou em 1983 em Aix-en-Provence, a tradicional sessão plenária dedicada à especialidade foi de melancólica sonolência. Esperava-se, pelo menos, um acirrado debate entre os bédierianos da Escola Francesa e os neolachmannianos da Escola Italiana. Mas nem isso houve, embora de ambos os grupos estivessem presentes alguns dos seus mais qualificados representantes.

E o que estamos sugerindo não é nada de novo.

A filologia, mesmo entendida na acepção restrita de crítica textual, sempre se beneficiou dos progressos da lingüística, sendo de admitir a recíproca, principalmente no que se refere à lingüística diacrônica.

Ainda há poucos anos, Paul Valentin, em sua excelente *Phonologie de l'allemand ancien: les systèmes vocaliques*, advertia:

*Il faut être philologue avant d'être linguiste*<sup>104</sup>,

já que as principais tarefas da filologia se identificam com as da lingüística histórica.

No mais recente tratado dessa disciplina — o de Theodora Bynon — reconhece-se que sem textos fidedignos não se podem elaborar estudos diacrônicos e que o inglês, por possuí-los, é uma língua privilegiada no particular.<sup>105</sup>

Justo é, pois, que se introduzam na crítica textual de nossos dias certos enfoques da lingüística contemporânea, como a teoria da variação, os conceitos de norma, de níveis de língua, de registro, de diassistema, de geovariantes, de cronovariantes e outros mais.

A aplicação desses conceitos e da metodologia que eles pressupõem nos auxiliaria a diminuir o campo do *ignoramus* em nossa disciplina e a melhor resolver alguns dos intrincados problemas que nos oferecem os textos.

E queremos terminar completando o que dissemos no início deste estudo.

Se, sob certos aspectos, o filólogo é um guardião da fidelidade das obras do passado, um conservador da memória textual de uma nação, sob outros, ele não

<sup>102</sup> Cf. *Phrases, Textes et Ponctuation dans les Manuscrits Espagnols et dans les Editions de Texte*. Colloque organisé par le Séminaire d'Etudes Médiévales Hispaniques (Paris, 20-21 novembre 1981). Actes publiés par Jean Roudil. *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, n. 7 bis. Paris: Klincksieck, 1982.

<sup>103</sup> Id., *ibid.*, p. 237.

<sup>104</sup> Paris, 1969, p. 297.

<sup>105</sup> *Historical Linguistics*. Cambridge University Press, 1979.



passa de um hedonista, que, como os sábios do Renascimento, vive a fruir o prazer de desvendar as intenções do autor, de deslindar os sentidos literais e os mais recônditos de sua palavra escrita.

O seu estatuto assemelha-se ao do crítico, já que nenhuma reconstituição, nenhuma fixação textual é possível “fora ou antes de uma compreensão total, de uma interpretação no sentido mais amplo e preciso do termo”<sup>106</sup>.

Ambas as atividades só podem ser bem exercidas — como todas as demais — com amor, idéia que está presente no elemento *filo* de filólogo.

Daí d. Miguel de Unamuno definir a filologia como

*Amor a la palabra creadora.*<sup>107</sup>

## 5

## Ouvir Martin Codax\*

A personalidade de um trovador nem sempre é fácil de caracterizar, pois, em regra, a individualidade do artista na Idade Média mais se exercia na variação do transmitido do que na criação integral.<sup>1</sup> O ideal literário, na maioria das vezes, restringia-se ao perfeito domínio da técnica comum, ao uso dos processos, conteúdos e formas correntes.

Justamente por isso, as manifestações divergentes dos quadros formalizados valem como testemunhos objetivos de uma realidade e definem o perfil de um escritor.

É o caso de Martin Codax, cujas cantigas despertaram a atenção dos estudiosos desde que o conhecimento do *Cancioneiro da Vaticana* permitiu que elas chegassem a público.<sup>2</sup> Admirada por seu valor poético, a obra do cantor de Vigo assumiu,

\* Prefácio à obra *O som de Martin Codax*, de Manuel Pedro Ferreira. Lisboa: Unisys/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, p. IX-XIV. Republicado parcialmente no *JL* de Lisboa, de 15/12/86, p. 13, com o título “Ouvir Martin Codax”.

<sup>1</sup> Sobre a individualidade do artista medieval, leiam-se especialmente Ernst Robert Curtius. *Zur Literaturästhetik des Mittelalters* I, II, III. *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 58:1-50, 129-232, 433-479, Halle a. S., 1938; *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, 2 v. México-Buenos Aires, 1955; Camille Bérubé. *La Connaissance de l'individuel au Moyen Age*. Montréal/Paris: PUM/PUF, 1964; Peter Dronke. *Poetic individuality in the Middle Ages: New departures in poetry, 1000-1150*. Oxford: Clarendon Press, 1970.

<sup>2</sup> Embora algumas cantigas de Martin Codax tenham sido publicadas anteriormente por inclusão em obras de W. Gruzmacher (1865), F.A. Varnhagen (1870) e E. Monaci (1873), o seu cancionero completo só foi conhecido a partir de 1875, ano em que este último filólogo deu à estampa a sua edição diplomática do *CV: Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle a. S., Max Niemeyer.

<sup>106</sup> Luciana Stegagno Picchio. *A lição do texto. Filologia e literatura: I — Idade Média*. Tradução de Alberto Pimenta. Lisboa: Edições 70, p. 212.

<sup>107</sup> *Cancioneiro; diário poético*. Edición y prólogo de Federico de Onis. Buenos Aires: Losada, 1953, p. 300.