

Estudos de edición crítica
e lírica galego portuguesa

ESTUDOS DE EDICIÓN CRÍTICA E LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA

EDICIÓN AO COIDADADO DE
Mariña Arbor Aldea
Antonio F. Guiadanes

Verba, ANUARIO GALEGO DE FILOLOXÍA
ANEXO 67

2010
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ESTUDOS de edición crítica e lírica galego-portuguesa/ edición ao coidado de Mariña Arbor Aldea e Antonio F. Guiadanes. – Santiago de Compostela : Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2010. - 401 p. : il. b. e n. ; 24 cm. – (Verba : Anuario Galego de Filoloxía. Anexo, ISSN 1137-6759 ; 67). – D.L. C 1122-2010. – ISBN 978-84-9887-302-3

1. Literatura galaico-portuguesa- Antes de 1500- Historia e crítica. I. Arbor Aldea, Mariña, ed. II. Fernández Guiadanes, Antonio, ed. III. Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, ed. IV. Serie.

869.0/.9-1.09"04/14"

© Universidade de Santiago de Compostela, 2010

Maqueta

Francisco Ameijeiras Durán

Edita

Servizo de Publicacións
e Intercambio Científico
Campus universitario sur
15782 Santiago de Compostela
www.usc.es/publicacions

Imprime

Imprenta Universitaria
Campus universitario sur

Dep.Legal : C 1122-2010

ISBN 978-84-9887-302-3

ISSN 1137-6759 = Verba. Anexo

ÍNDICE

Sobre edición crítica e lírica medieval galego-portuguesa: o texto como principio Mariña Arbor Aldea	7
Problemi teorici e pratici della critica testuale Cesare Segre	11
Pragmatics and Textual Criticism in the <i>Cantigas d'Amigo</i> Rip Cohen.....	25
Uno sguardo da un altro pianeta: le attribuzioni della lirica galego-portoghese Carlo Pulsoni	43
Copistas, cancioneiros, editores. Tres problemas para a lírica galega medieval Giuseppe Tavani	55
A intencionalidade e a concretização de um projecto medieval. Problemas editoriais do <i>Cancioneiro da Ajuda</i> Maria Ana Ramos	69
Perché non possiamo non dirci eterotopici ed eteronomici Anna Ferrari.....	103
A tradición manuscrita das cantigas de Nuno Fernandez Torneol Miguel A. Pousada Cruz	115
Deconstruír os cancioneiros: unha visión plural do corpus lírico galego-portugués medieval Joaquim Ventura Ruiz	151
Particularidades gráficas e de impaxinación do folio 79r do <i>Cancioneiro da Ajuda</i>: o seu copista é ¿un copista-corrector? Antonio Fernández Guiadanes.....	163
Rótulos y folhas: las rúbricas del <i>Cancioneiro del rey Don Denis</i> M. ^a Gimena del Rio Riande.....	195

Problemas y propuestas acerca de los aspectos lingüísticos de la edición Pedro Sánchez-Prieto Borja.....	225
Os <i>hapax</i> como problema e como solución. Sobre a cantiga 493/18,11 [B 495/V 78] de Afonso X Manuel Ferreiro	239
Una questione metodologica: tradurre per interpretare, o interpretare per tradurre? Giulia Lanciani	263
Tradurre l'<i>equivocatio</i> Simone Marcenaro	271
Ambiguidade, repetição, interpretação: o caso das <i>Cantigas de Santa Maria</i> 162 e 267 Manuel Pedro Ferreira.....	287
Identification des rimes internes et disposition des textes à vers césurés Dominique Billy	299
Questões de estrutura estrófica nas <i>Cantigas de Santa Maria</i>: estruturas múltiplas, assimetrias e continuações inconsistentes Stephen Parkinson.....	315
Gli interessi culturali e il lavoro filologico di Angelo Colocci Marco Bernardi.....	337
Edición digital: retos nuevos en los nuevos recursos Carmen Isasi	353
De las bibliotecas digitales a las plataformas de conocimiento (notas sobre el futuro del texto en la era digital) José Manuel Lucía Megías	369

Questões de estrutura estrófica nas *Cantigas de Santa Maria*: estruturas múltiplas, assimetrias e continuações inconsistentes

Stephen Parkinson
Linacre College, Oxford
Centre for the Study of the Cantigas de Santa Maria,
University of Oxford

1. A métrica na edição das *Cantigas de Santa Maria*

As *Cantigas de Santa Maria* (*CSM*) constituem, para muitas autoridades, um género e um *corpus* lírico independente da lírica (profana) galego-portuguesa (Tavani 1990: 15-16; Hart 1998)¹. Por mais valor que este juízo tenha ao nível cultural e temático, do ponto de vista linguístico, métrico e cultural é preciso reconhecer a solidariedade da lírica unificada galego-portuguesa. Já Cohen (2003) na sua edição das *cantigas de amigo* recorre muitas vezes às *CSM* para confirmar hipóteses de gramática trovadoresca, e as *Normas* elaboradas por Ferreiro-Martínez-Tato (2008: 197-204) abrangem, com ligeiríssimas alterações, as *CSM*.

Os problemas editoriais levantados pelas *CSM* são outros. Pode-se dizer até que para o editor das *CSM* o maior problema é a ausência dos problemas habituais e de fácil resolução, que faz com que se imagine que não haja problemas de outra espécie. O esmero gráfico das testemunhas manuscritas e a simplicidade aparente da transmissão manuscrita autorizam-nos ou seduzem-nos, conforme a visão, a confiar nas lições manuscritas².

Na prática as *CSM* levantam problemas especiais, por dois motivos: por serem *obra de conjunto* e por serem *obra de equipa*. Sendo obra de conjunto, integrada na forma métrica, na temática e na apresentação gráfica, resulta necessário editá-las como *corpus* e não como poemas isolados (Parkinson no prelo); sendo obra de equipa, composta e compilada por terceiros por mandado do Rei sábio, acusa casos de revisão, reorientação e até rescrita de alguns poemas (Parkinson 1998, 2007), e outros casos de poemas estrofiados antes de chegar a entrar nas grandes compilações (Parkinson 1987).

1 Uma primeira versão desta investigação se apresentou no 43^o *International Congress on Medieval Studies, Kalamazoo, 2007*, apoiada por subsídios da British Academy e Linacre College Oxford.

2 Os manuscritos das *CSM* se referem pelas siglas convencionais: *To*: Madrid, Biblioteca Nacional, MS 10069; *E*: Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, B.I.2 (*códice de los músicos*); *T*: Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, T.I.1 (*códice rico*); *F*: Florença, Biblioteca Nazionale, Banco Rari, 20.

A separação dos processos de composição e compilação (Parkinson-Jackson 2006), e a história da evolução das compilações (Schaffer 2000) constituem o pano de fundo para toda a actividade editorial.

Ao nível da métrica, a atenção dos editores concentrou-se em questões estiquométricas (*verse design*, na terminologia desenvolvida por Jakobson 1960: 364) mais do que em questões de estrutura estrófica (*strophe design* e *poem design*)³. Nas edições de Mettmann (1959-1964, 1986-1989) a discussão métrica confina-se às notas de rodapé. Ao mesmo tempo, aproveitou-se pouco ou nada a posição ultraprivilegiada das *CSM*, em ser um *corpus* extenso e homogéneo de textos musicados: quase não há estudos sobre as relações entre texto e música, e esta interacção influiu pouco, tanto na edição do texto como na edição da música. O novo repertório métrico de Betti (2005) inclui uma indicação do esquema de estrutura musical na edição de Anglés (1943), embora na análise métrica se afaste poucas vezes das soluções de Mettmann. A edição musical de Anglés tinha como referente textual a edição agora desprestigiada de Valmar (1889), embora se inspirasse no estudo de métrica sempre luminoso de Spanke (1958), e as edições textuais, desde Valmar até Mettmann, Fidalgo (2003), e Montero Santalha (*online*), se desenvolvem num vácuo musical quase total.

Seja qual for o grau de independência de texto e música, deve-se sublinhar o valor evidencial do texto musicado, no campo da estrutura estrófica. De um lado, uma hesitação ou alternância no texto entre dois tipos de verso (por exemplo entre versos setessilábicos e octossilábicos) implicará ao menos um ajuste no texto musicado, no qual cada sílaba do texto está associada a um conjunto notacional musical. Do outro lado, a correspondência normal entre a estrutura estrófica textual e a estrutura musical implica que qualquer complicação na estrutura textual terá repercussão ao nível da notação musical.

2. Questões de estrutura estrófica: estruturas múltiplas, (as)simetria e (in)consistência

O *zajal* é a forma estrófica central das *CSM*. A forma *zajalesca* tem uma simetria interna fundamental, na concordância entre o estribilho (que inicia o poema) e a parte final da estrofa, denominada a *vuelta*, que recapitula parcial ou totalmente o estribilho. A estrofa divide-se entre uma parte inicial nova (dita *mudanzas*) e a parte final repetida (*vuelta*)⁴, criando assim uma macro-estrutura de tipo ABA:

A	B	A
estribilho	<i>mudanzas</i>	<i>vuelta</i> = estribilho

3 Citem-se como excepções a essa regra as discussões de Montoya (1998), Betti (2000), Montero Santalha (2003), Fidalgo (2008).

4 Os termos *mudanzas* e *vuelta* foram emprestados ao *villancico* espanhol.

A forma musical correspondente acusa a mesma estrutura de repetição, normalmente com a repetição integral do estribilho na *vuelta*⁵. Assim, espera-se num *zajal* normal uma simetria total ou parcial. Como em qualquer forma estrófica fixa, espera-se também uma consistência métrica de estrofa para estrofa.

Neste trabalho focalizo três tipos de complexidade da estrutura estrófica do *zajal*, aos quais o editor tem que reagir:

- a) multiplicidade de estruturas simultâneas
- b) assimetrias aparentes na estrutura *zajalesca*
- c) inconsistências interestróficas

Veremos que a multiplicidade de estruturas nos fornece soluções para a assimetria, enquanto a inconsistência nem sempre admite uma solução editorial.

3. Estrutura múltipla: a cantiga 276

Na edição de Mettmann, a cantiga 276 apresenta-se com um estribilho de dois versos desiguais (de 7 e 8 sílabas), e uma estrofa polimétrica de cinco versos, integrando versos de sete, seis e duas sílabas. O verso final curtíssimo retoma a rima em *-a* do segundo verso do estribilho, e assim constitui uma *vuelta* mínima. Reproduzimos as estrofes iniciais da cantiga, segundo Mettmann (1986-1989)⁶:

R	<i>Quen a Virgen por sennor tever, de todo mal guarrá.</i>	
I	Ond' un miragre que fez	1
	vos direi, saboroso,	2
	en Prad' a Sennor de prez,	3
	en un logar viçoso,	4
	u á	5
R	<i>Quen a Virgen por Sennor...</i>	
II	ũa sa eigrej' ali,	1
	mui fremosa capela,	2
	en que fez, com' aprendi,	3
	esta que nos caudela	4
	e dá	5
R	<i>Quen a Virgen por sennor...</i>	
III	saude e salvaçon	1

5 Wulstan (1996: 36-37) distingue dois tipos musicais de *virelai*, *simétricos* com repetição total do estribilho e *assimétricos* com repetição parcial.

6 Neste e em todos os exemplos seguintes, adaptamos o texto de Mettmann às normas ortográficas de Ferreiro-Martínez-Tato (2008) e à apresentação da edição do Centre for the Study of the CSM (Parkinson no prelo). Consulte-se Parkinson (1987, 1992) para uma análise da métrica e do conteúdo da cantiga 276. A cantiga se destaca, entre as da 3ª centena, por ser *cantiga ateúda*: separamos os estribilhos e as estrofes para enfatizar a continuidade do texto narrativo.

7	8		7	6'	7	6'	2
N	A		b	c	b	c	A

Noutras estrofas, porém, o verso final reduz-se a uma sílaba (na estrofa V) e estende-se a 3 sílabas (na décima segunda e última estrofa).

IV	4	Foi e caeu sobr' esse
	5	“Ahá”
V	4	mester á que lle valla
	5	já
XI	4	sempre é mui loada
I	5	e será

Por este motivo, o repertório de Betti (2005) regista três esquemas métricos para esta cantiga, afirmando-a assim inconsistente ou plurimétrica.

Na realidade, os dois últimos versos da estrofa, apesar de ter rima própria, constituem também um verso longo⁷, de oito sílabas e de rima em *-á*, que constitui uma verdadeira *vuelta* métrica e musical, recapitulando integralmente o segundo verso do estribilho. Para conseguir este efeito, a sílaba final da rima em *-oso* do 4º verso se absorve por elisão ou sinalefa no verso seguinte⁸. Esta solução é confirmada pela música, que atribui uma única frase melódica tanto ao segundo verso do estribilho como aos dois versos finais da estrofa. Reapresentamos as duas estrofas iniciais neste formato, acompanhadas da análise musical.

	Métrica	Música (Anglés 1943)
<i>Quen a Virgen por sennor</i>	7	α
<i>tever, de todo mal guarrá</i>	8	β
Ond' un miragre que fez	7	α
vos direi, saboroso,	6'	γ
en Prad' a Sennor de prez,	7	δ
en un logar viçoso_u á	8 [6'_2]	β
<i>Quen a Virgen por sennor...</i>		

7 Falta na terminologia tradicional um termo equivalente ao inglês *composite verse*, que indica um verso longo composto por dois versos curtos independentes. Agradeço a Dominique Billy a explicação da ambiguidade inerente no termo “verso composto” (*vers composé*) que eu empreguei na apresentação oral deste trabalho.

8 *Elisão* e *sinalefa* são duas variantes fonéticas do mesmo fenómeno métrico, na qual duas ou mais sílabas fonológicas valem uma única sílaba na análise métrica (em Parkinson 2006 lanço o termo *conflation* para indicar este procedimento métrico). Na interpretação tradicional simplista da tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa, a indicação explícita da *conflation* (por omissão de vogais) equivale à elisão, e a falta de indicação explícita equivale à sinalefa.

Assim temos duas estruturas métricas simultâneas na estrofa: 1) de cinco versos com cinco rimas, e com a *vuelta* reduzida à rima *a*; ou 2) de quatro versos com a *vuelta* perfeita no metro mas não nas rimas:

I N A | b c b c a | N A
 7 8 | 7 6' 7 6' 1 | 7 8

II N A | b c b A | N A
 7 8 | 7 6' 7 8 | 7 8

Adaptando a forma normal dos esquemas métricos, podemos indicar esta multiplicidade de estruturas por uma explicitação da complexidade do último verso:

III N A | b c b c+A
 7 8 | 7 6' 7 6'+1

No aparato métrico da cantiga, explicar-se-há os casos nos quais o verso [6'+1] se consegue por sinalefa [6'_2].

Compreende-se assim o jogo da variação entre uma e duas sílabas no quinto verso. O verso longo, de oito sílabas, engloba dois subversos, dos quais o primeiro é um hexassílabo grave: o segundo subverso terá portanto uma sílaba quando não houver sinalefa com a vogal final do verso precedente, e terá duas sílabas quando houver sinalefa.

estr. 5 (hiato) mester á que lle valla já 8 [6'+1]
 estr. 4 (sinalefa) Foi e caeu sobr' esse_“Ahá” 8 [6'_2]

Resta como verdadeira inconsistência métrica o último verso da última estrofa, que tem um subverso de três sílabas, em sinalefa com o primeiro subverso, resultando num verso longo de 9 sílabas:

XI 1 [...] E poren loou
 2 muito a Groriosa,
 3 porque en ele mostrou
 4 sa vertude fremosa_e sa 8 [6'_2]
 R *Quen a Virgen por sennor..*

XII 1 mercee que nunca fal,
 2 de que é mui grãada;
 3 poren de todos sen al
 4 sempre é mui loada_e será 9 [6'_3]
 R *Quen a Virgen por sennor..*

Não pode ser coincidental que esta variante se coloque no último verso da última estrofa, posição de virtuosismo máximo. O poeta prolonga o último verso para acen- tuar o infundável da loor à Virgen, e para rematar a cantiga por um tipo de *ritardando* métrico. A música apoia esta *performance*, atribuindo uma melisma à penúltima sílaba do verso, que se desdobraria facilmente⁹.

4. Assimetria entre estribilho e *vuelta* – Cantiga 32

Na edição de Mettmann, a cantiga 32 acusa um estribilho de estrutura anómala, e uma *vuelta* não congruente com ele.

	Métrica	Música (Anglés 1943)
<i>Quen loar podia,</i>	5' A	α
<i>com' ela querria</i>	5' A	α'
<i>a Madre de quen</i>	5 B	β
<i>o mundo fez</i>	4 N	
<i>seria de bon sen.</i>	6 B	
Dest' un gran miragre vos contarei ora,	11' c	γ
que Santa Maria fez, que por nos ora,	11' c	γ
dũu que al fora	5' c	α
a sa missa, ora-	5' c	α'
çon nunca per ren	5 b	β
outra sabia	4' a	
dizer mal nen ben.	5 b	

O estribilho de cinco versos, de rima em AABNB, tem *palavra perduda* no quarto verso, enquanto o verso correspondente da *vuelta* ccBAB retoma uma rima inicial do estribilho¹⁰. Podemos restaurar a congruência estrutural se dissociarmos outra vez metro e rima e reconhecermos mais versos complexos. Do ponto de vista métrico, o estribilho e a *vuelta* corresponderão se considerarmos os dois versos finais de cada um como um verso longo de 10 sílabas:

estribilho	<i>o mundo fez seria de bon sen.</i>	10
<i>vuelta</i>	outra sabia dizer mal nen ben.	10 [4' + 5]

9 O verso longo podia reduzir-se a 8 sílabas por sinalefa: “Sempre_é mui loada_e será” 8 [5'_3], perdendo assim a simetria dos subversos.

10 Outra solução, privilegiando a rima sobre o metro, dividiria o estribilho 5B 6'A 3B: “*a Madre de quen / o mundo fez seria / de bon sen*”.

A *vuelta* tem portanto duas estruturas simultâneas:

dũu que al fora	5' c
a sa missa, ora-	5' c
çon nunca per ren	5 b
outra sabia	4' a
dizer mal nen ben.	5 b
dũu que al fora	5' c
a sa missa, ora-	5' c
çon nunca per ren	5 b
outra sabia dizer mal nen ben	10 b

Encontramos outra vez confirmação disto tanto na música como na disposição do texto sob pauta. A edição musical de Anglés identifica uma única unidade musical correspondente à parte final do refrão (vv. 3-4 na nossa edição, 3-5 na de Mettmann). A parte correspondente ao verso longo compõe 10 unidades melódicas divididas 7+3¹¹, implementado pela *mise en page* deste trecho em *To*, que assim divide o verso *outra sabia dizer / mal nen ben* (Figura 1).

Outros casos semelhantes verificam-se nas cantigas 317 e 407.

Na cantiga 317, Montero Santalha (2003: 8) edita o estribilho em 5A 6A 4B para enfatizar a rima:

Mal s' á end' achar	5
quen quiser desonrar	6
Santa Maria	4'

enquanto Mettmann (1986-1989, III: 134) prefere 5A 10'B para conseguir a simetria com a estrofa em 11c 11c 5a 10b.

<i>Mal s' á end' achar</i>	5A
<i>quen quiser desonrar Santa Maria</i>	10'B
Como s' achou non á i mui gran sazon	11c
en Galiza un escudeiraz peon	11c
que quis mui felon	5c
britá-la eigreja con felonia	10'B

Combinamos as soluções na estrutura complexa

<i>Mal s' á end' achar</i>	5
<i>quen quiser desonrar / Santa Maria</i>	10' [6+4']

11 Agradeço a Manuel Pedro Ferreira a confirmação desta análise.

Na cantiga 407, pelo contrário, temos uma assimetria necessária. Mettmann esforça-se para editar o estribilho de maneira a criar uma *vuelta* aparentemente simétrica:

Como_o demo cofonder	7A
nos quer acorrer Santa Maria e	11B ¹²
valer e del defender	7A
Dest' un miragre vos contarei que vi	11c
escriu' en livro, e dizia assi	11c
com oiredes adeante per mi	11c
que foi a Virgen fazer	7a

Montero Santalha (2003: 9) propõe um estribilho em 8A 5A 8A 5A

Como o demo cofonder	8A
nos quer acorrer	5A
Santa Maria e valer	8A
e del defender	5A

para conseguir a “simetria interna”, aceitando a assimetria entre estribilho e *vuelta* que daí resulta. A estrutura musical, ignorada por ambos, dá a razão a Montero Santalha: o estribilho tem uma estrutura musical simétrica $\alpha\beta\alpha\beta$ totalmente independente da estrofa, e não há qualquer vestígio duma *vuelta* musical. Esta cantiga revela-se, portanto, anómala, em ter a macroestrutura do zajal, na anteposição do estribilho e na repetição da rima do estribilho no verso final da estrofa, mas em fugir a todas as outras características zajalescas. Este estatuto contribuiu sem dúvida à sua exclusão das compilações completas de *T/F* e *E*, facto que comentaremos adiante.

5. Inconsistência: cantiga 162

Na cantiga 162 as primeiras estrofas (I e II) alternam versos octossilábicos e deca-silábicos nas *mudanzas*, terminando numa *vuelta* feita de um dístico de octossílabos:

<i>R</i>	<i>As sas figuras muit' onrar</i>	8 A	estribilho
	<i>devemos da Virgen sen par.</i>	8 A	
<i>I</i>	1 <i>Ca en onra-las dereit' é</i>	8 b	<i>mudanzas</i>
	2 <i>e en lles avermos gran devoçon,</i>	10 c	
	3 <i>non ja por elas, a la fe,</i>	8 b	

12 Não se documenta outro caso da conjunção *e* como palavra rimante, pelo qual a verdadeira análise deste verso curioso seria 9'N “nos quer acorrer Santa Maria_e”.

4	mas pola figura da en que son;	10 c
5	e sol non devemos provar	8 a <i>vuelta</i>
6	de as trager mal nen viltar.	8 a

Nas outras seis estrofas (III-VIII) a alternância de octossílabos e decassílabos se propaga pela estrofa toda, resultando numa assimetria entre estribilho (8 8) e *vuelta* (8 10), por exemplo na estrofa 5:

V	1	Ao crerigo capelan,	8
	2	mandou o bispo aqesto fazer,	10
	3	e ele logo manaman	8
	4	foi a omagen do altar toller;	10
	5	mas en outro dia achar	8
	6	a foi u x' ante soia estar.	10

Ferreira, neste mesmo libro, indica que a música da *vuelta* parece ter sido remodelada para se acomodar a esta alternância: vê-se de facto a presença de duas figuras musicais complexas (uma *conjuntura* e uma *plica*), que se podem ambas desdobrar em duas notas seguidas para se estender a versos decassilábicos (Figura 2). Os manuscritos não nos fornecem dados mais precisos, porque nas três testemunhas desta cantiga (*To Outras*¹³ V, T 162, E 162) apenas a primeira estrofa é musicada, e nenhum revisor interveio para corrigir ou emendar as estrofas posteriores.

O editor tem a opção de recriar o trabalho de um tal revisor, de modo a reduzir todos os decassílabos anómalos a octossílabos. Indico abaixo umas emendas conjecturais, mais ou menos violentas, aproveitando sinalefa, supressão e substituição:

162	original (10)	emenda (8)
III	(Porend' os gēollos ficar foi e pose-a no maior altar,	Porend' os gēollos ficar) foi e a pos eno altar,
IV	(e pōe-l' en outro lugar, porque a non viu de bon semellar.	e pōe-l' en outro lugar, cā_a non viu de bon semellar
V	(mas en outro dia achar a foi x' ante soia estar.	mas en outro dia achar) a foi u soia estar
VI	(u ll' o bispo fora mandar e a eigreja fosse ben serrar.	u ll' o bispo fora mandar) e_a eigreja fosse serrar
VII	(a omagen, e amostrear- a foi a quantos s' i foran juntar	a_omagen e a foi mostrar) a quantos s' i foran juntar

¹³ As cantigas colocadas na parte final de *To*, também referidas *To Ap.* (Apêndice de *To*).

VIII	(por que a vëen aorar muitas gentes e do seu ofertar.	por que a vëen aorar) as gentes e alg' ofertar
------	--	---

Neste caso, o importante não é resolver a inconsistência, senão reflectir sobre a sua origem. As variantes hipérmétricas não resultam numa cantiga impossível de interpretar musicalmente. Não se podem considerar erros de cópia, porque há concordância total entre os manuscritos. Não se podem considerar deslizes de composição, porque é altamente improvável que um trovador se tenha esquecido do esquema métrico por ele seleccionado. Muito mais provável é que a inconsistência textual provenha dos processos de trabalho de equipa, nomeadamente da continuação por terceiros –tarefeiros– de um esquema que terá sido iniciado por um trovador primário, mas sem deixar uma indicação explícita.

Outros casos de continuação inconsistente incluem a cantiga 173, que começa em versos agudos e continua, após uma lacuna textual, em versos graves (Parkinson 2008).

6. Complexidade total: a cantiga 72

6.1. Texto

Na cantiga 72 (*To Outras XIII, T 72, E 72*) temos inconsistência, na alternância entre versos de 8 sílabas e versos de 7 sílabas no verso inicial da estrofa, e também assimetria entre um estribilho em versos de 3 e 8 sílabas e a estrofa em versos de 8/7 e 5 sílabas.

O texto apresenta-se com numeração e anotação métrica nossa. Represento os estribilhos pelo sinal *R* para deixar claro os muitos encabalgamentos interestroficados:

<i>R</i>	<i>Quen diz mal</i>	3
	<i>da Reia Espirital,</i>	8
	<i>log' é tal</i>	3
	<i>que mereç' o fog' infernal</i>	8
<i>I</i>	Ca non pode dela dizer	8
	mal, en que a Deus tanger	7
	non aja, que quis nacer	7
	dela por Natal.	5
<i>R</i>		
<i>II</i>	E desto vos quero contar	8
	miragre que quis mostrar	7

	Deus por sa Madre vingar	7
	dun mui mentiral	5
<i>R</i>		
III	que ena taberna bebeu	8
	e aos dados perdeu	7
	alg', e poren descreeu	7
	mui descomunal-	5
<i>R</i>		
IV	mente; ca a Deus dêostou	8
	e sa Madre non leixou,	7
	e en seus nembros travou	7
	come desleal.	5
<i>R</i>		
V	E u quis do ventre seu	7
	dizer mal, morte lle deu	7
	Deus come a fals' encreu	7
	que de razon sal.	5
<i>R</i>		
VI	Seu padre, quand' est' oiu,	7
	de sa casa_enton saiu;	7
	na via un morto viu	7
	ben d' i natural	5
<i>R</i>		
VII	que lle disse_atal razon:	7
	"Teu fillo, mui mal garçon,	7
	é mort' e en perdiçon,	7
	que nunca mais fal;	5
<i>R</i>		
VIII	non porque de Nostro Sennor	8
	disse mal, mais que da Flor,	7
	sa madre, disse peor.	7
	E poren sinal	5
<i>R</i>		
IX	te dou que o acharás	7
	pelas costas tod' atrás	7
	partid' e ll' o cor verás	7
	assi per igual,	5
<i>R</i>		

X	da testa e a serviz,	7
	porque da Emperatriz	7
	disse mal, Deus foi joiz,	7
	que pod' e que val".	5
R		
XI	E o padre foi log' ali	8
	e achou seu fill' assi	7
	como vos ja retraí,	7
	ben oistes qual.	5
R		

6.2. Inconsistência na estrofa

A alternância no verso inicial da estrofa é consistente nas três testemunhas, o que indica que fazia parte do original desta cantiga que terá entrado na compilação de *To, T* e *E*. Tratando-se de hesitação, se não engano, por parte dos continuadores, cabe ao editor considerar as opções regularizadoras: versos de 8 ou versos de 7 (Figura 3).

À primeira vista, parece lógico impor o verso de 8 sílabas, porque vem assim nas primeiras quatro estrofas e num total de seis das onze estrofas da cantiga. Mas essa solução implica uma estrutura estrófica polimétrica –8 7 7 5– anómala ao nível do *corpus*, porque não se encontra outro exemplo de cantiga zajalesca na qual o verso inicial da estrofa seja diferente de todos os outros que compõem as *mudanzas*. Há com certeza estrofas polimétricas, mas nessas, como no caso da cantiga 162, a polimetria consiste normalmente em alternar dois versos de cada medida nas *mudanzas*, ou na recapitulação na *vuelta* de um estribilho polimétrico. Além disso, a combinação de versos agudos de 7 e 8 sílabas sem formar um verso longo é quase inédita, aparecendo apenas na individualíssima cantiga 160 (Parkinson 1987: 40)¹⁴. Assim a regularização por versos de sete sílabas é, estruturalmente, preferível. A música apoia esta regularização, visto que os dois versos iniciais do verso se associam com a mesma melodia, que se ajusta a 7 e 8 sílabas pelo desdobramento de uma *conjuntura* (Figura 4).

Desenvolvo a seguir as emendas necessárias para implementar as duas regularizações. É preciso salientar que não se verifica qualquer variação relevante nos manuscritos, de maneira que todas as regularizações que não se baseiem em hiato ou sinalefa terão que ser conjecturais.

14 A cantiga 160 não é zajal, e incorpora uma variante muito elegante do *leixa-pren* da *cantiga de amigo*, na qual o segundo verso de cada dístico é remodelado no verso inicial do dístico seguinte, dentro de um esquema 7a8a4'B.

estr.	Original	7 7 7 7	8 7 7 7
1	Ca non pode dela dizer	8	Ca non pod' dela dizer
2	E desto vos quero contar	8	E desto quero contar
3	Que ena taberna bebeu	8	Que na taberna bebeu
4	mente; ca a Deus dēostou	8	mente ca Deus dēostou ¹⁵ <i>ou</i> mente ca_a Deus dēostou
5	E u quis do ventre seu	7	E u el quis do ventre seu <i>ou</i> E u quis do ventre seu
6	Seu padre, quand' est' oi,	7	Seu padre, quand' esto oi
7	Que lle disse_atal razon:	7	Que lle disse atal razon
8	Non porque de Nostro Sennor disse mal mais que da Flor	8	Porque de Nostro Sennor disse mal, e que da Flor
9	Te dou que o acharás	7	?? Te digo que o acharás
10	Da testa e a serviz.	7	?? Da cabeça e da serviz
11	E o padre foi log' ali	8	O padre foi log' ali <i>ou</i> E o padre foi ali

CSM 72. *Regularização*

Para impor o esquema 8 8, é preciso emendar cinco versos. Os versos iniciais das estrofas V, VI e VII ajustam-se mais ou menos facilmente por substituir elisão por hiato; as estrofas IX e X são mais resistentes. Pelo contrário, a imposição do esquema 7 7 por conversão de versos de 8 a versos de 7, necessária em seis casos, é pacífica nas estrofas II, III, IV, e XI, e controversa na estrofa VIII, na qual o texto original *Non porque de Nostro Sennor / disse mal, mais que da Flor / sa madre, disse peor* condiz melhor com a narrativa, que conta como a vingança de Deus cai no tafur apenas quando blasfema contra a maternidade de Santa Maria (*E u quis do ventre seu / dizer mal, morte lle deu, 27-28*).

O caso interessante é o da primeira estrofa. Nas *CSM*, a estrofa inicial tem uma importância especial, porque funciona nos manuscritos como epítome da estrutura métrica e musical da cantiga. Na *mise en page* normal de *To* e *E*, apenas a primeira estrofa aparece musicada, e nas cantigas zajalescas a separação de estribilho e estrofa indica a estrutura estrófica. Portanto, se houver hesitação ou erro na disposição da estrofa inicial, corre-se o risco de a cantiga toda se deformar (Parkinson 1987).

15 O verbo *dēostar* é transitivo: “que o chus non deostasse” (343.33); “per que foron del dēostados” (38.32). Nas *CSM* a preposição *a* usa-se facultativamente para indicar o objeto directo preposto: “e a todos seus vezios / feria e dēostava” (45.12); “sa lingua, con que a Virgen / severa mal dēostando” (174.19); “que el e ssa Virgen Madre | santa e o seu bon prez / per que o mundo foi salvo | ante todos dēostou” (238.12-13).

Na lição original do primeiro verso da estrofa I, *Ca non pode dela dizer*, não há a possibilidade de uma elisão normal, o que pode parecer fatal à generalização de versos de 7 sílabas. Também não há supressões nem substituições possíveis. Seria possível recorrer a uma apócope casual, *Ca non pod' dela dizer*, justificada por casos da terminação verbal *-sse* reduzida a *-ss*¹⁶. Encontra-se um caso semelhante na famosa cantiga 87 (Parkinson 1987), que tem, em todos os manuscritos, no último verso da primeira estrofa, o verso de seis sílabas: *na cidad de Pavia*, editado por Mettmann e Valmar como outro caso de apócope: *na cidad' de Pavia*¹⁷. Existe contudo uma explicação menos óbvia dos dois casos, a de reconhecer uma haplogogia métrica, *Ca non pode dela dizer, na cidade de Pavia*, –quer dizer a redução da sequência *-de de* a uma única sílaba.

É a rareza desta solução métrica, combinada com a sua incidência no verso inicial da primeira estrofa, que explica a inconsistência da cantiga 72. Na cantiga 87, o verso *na cidad' de Pavia* se coloca na *vuelta*, recapitulando um verso inequívoco de seis sílabas no estribilho, *sempre Santa Maria*, de maneira que a sua interpretação métrica não se ponha em causa. Na cantiga 72, pelo contrário, o verso teria de se interpretar sem qualquer modelo anterior. Bastava que um escriba desprevenido, incapaz de reconhecer o procedimento métrico, e sem a antevisão de consultar outras estrofas, emendasse este verso no registo central para restaurar a forma plena *pode*, assim desca-minhando a compreensão da estrutura métrica da cantiga pela equipa toda. Sem aprofundar a história textual desta cantiga, não podemos neste momento saber se a alteração se deve a uma continuação inconsistente ou a uma tentativa parcial de impor o esquema 8 7 7 5 numa cantiga inicialmente composta em 7 7 7 5. Editorialmente, parece aconselhável generalizar o esquema 7 7 7 5 tanto quanto possível.

6.3. Estribilho e *vuelta*

Entre o estribilho, com versos de 3 e 8 sílabas, e a estrofa em 7/8 e 5, não parece haver simetria. Rimaticamente a *vuelta* parece limitar-se à rima em *-al* do verso final da estrofa. Betti (2005: 71) seguindo uma indicação parentética de Mettmann (1986-1989, I: 238) sugere que o estribilho se pode analisar em apenas dois versos de 11 sílabas, resultando assim quase simétrico com o último elemento da estrofa, um verso de 12 sílabas. Na nossa terminologia, temos tanto no estribilho como na *vuelta* duas estruturas simultâneas, uma de versos curtos com rima própria, outra de verso longo,

16 “Que non catass’ sas maldades” (173.18); “que non quisess’ consentir” (14.38); “u compris’ ssa caridade” (45.39); “porque non perdess’ sa alma” (137.32). A apócope de *-do* em “segund’ disse Jhesu-Cristo” (288.42) pode ser castelhanismo.

17 Uma lição alternativa seria *na cidade Pavia*, embora esta construção toponímica (*a cidade N*) não se documente nas *CSM*.

assim explicitando a rima leonina dos versos longos do estribilho e a rima interna do último verso longo da estrofa.

<i>Quen diz mal da Reña Espirital,</i>	11A [3A+8A]
<i>log' é tal que mereç' o fog' infernal.</i>	11A [3A+8A]
Ca non pod' dela dizer	7b
mal, en que a Deus tanger	7b
non aja, que quis naçer dela por Natal.	12a [7b+5a]

A música confirma este juízo, visto que os dois versos longos do estribilho se associam com a repetição do mesmo elemento musical, que aparece outra vez como *vuelta* no verso longo final da estrofa. O motivo adapta-se ao verso de 12 sílabas pela estratégia de conversão musical já observada nas cantigas 32 e 162, a saber uma *conjuntura* que se desdobra em duas notas (Figura 5).

6.4. Estribilho e música

Resta a inconsistência ligeira da diferença silábica entre os versos longos do estribilho e a *vuelta*. Detecta-se possivelmente aqui uma sutileza que apenas alguns membros da equipa afonsina terão percebido, revelada pela associação da música ao texto.

Em todos os manuscritos há uma sequência de duas conjunturas no primeiro subverso do estribilho, nas frases *diz mal* e *é tal*, que se terão de desdobrar para musicar a *vuelta*. Na versão de *T* e *E*, a que se desdobra é a primeira conjuntura, de *diz*, que passa a incidir na palavra bissilábica *aja*. Em *To*, pelo contrario, desdobra-se a segunda conjuntura, de *mal* e *tal*, sobre as duas sílabas de (*a*)*ja que*. Essa solução nos sugere uma interpretação bissilábica de *mal* e *tal*, considerando-as palavras graves, *male*, *tale*, por paragoge¹⁸. Assim os versos do estribilho terão a mesma medida que o verso final da estrofa, e a simetria se restaura, na música se não no texto.

<i>Quen diz mal^e da Reña Espirital,</i>	12A [3*A+8A]
<i>log' é tal^e que mereç' o fog' infernal.</i>	12A [3*A+8A]
Ca non pod' dela dizer	7b
mal, en que a Deus tanger	7b
non aja, que quis naçer dela por Natal.	12a [7b+5a]

18 Wulstan (1994) sustenta que a paragoge é muito frequente nas *CSM*. Quase todos os exemplos citados por ele são casos de rima grave, sem implicações para a estrutura métrica. A notação 3* indica uma terminação aguda com paragoge (3 = 3').

7. Conclusão: composição e compilação

As complexidades da estrutura estrófica discutidas ao longo destas páginas revelam a multiplicidade de factores que podem ser relevantes para a edição crítica e a explicação do texto: a correspondência entre música e texto, a *mise en page* dos manuscritos, e os esquemas de repetição interna do *corpus* todo. Muitos textos têm uma evolução interna, que apenas se revela por uma tal arqueologia textual. Em alguns casos a imperfeição métrica resulta dos processos composicionais internos ao projecto afonsino, resultando assim radicados no texto de maneira a tornar a emenda impossível, ou ao menos pouco aconselhada.

Estes casos também se relacionam como o segundo eixo do projecto afonsino, a compilação. Três dos nossos exemplos principais (as cantigas 72, 162, e 407) fazem parte do grupo de Outras de *To*, que se encontra na parte final deste manuscrito, a seguir a dois grupos de *cantigas de festas*. Alisto abaixo as 16 cantigas deste grupo. Além destas duas cantigas, e de outras destinadas a preencher os espaços da nova estrutura compilacional do *códice rico* (Schaffer 2000; Parkinson-Jackson 2006), o grupo de Outras contém outra cantiga excluída das grandes compilações: a *cantiga das maias* (nº I de Outras, nº 406 da edição de Mettmann), que “falhou” por razões de inadequação genérica (Schaffer 2001). O grupo incorpora mais uma cantiga de género incerto (279, *Santa Maria, valed’ ai, Sennor*¹⁹) e duas cantigas que revelam problemas métricos (VII = E211 = F97, cuja estrofa final foi substituída em E para evitar uma repetição de rimas, e IX = E285 = F28, difícil por ter versos de 15 sílabas sem cesura).

To Outras

I	[406] <i>Esta e das maias</i>
II	T/E 112
III	T/E 108
IV	E 231
V	T/E 82
VI	T/E 162
VII	F 97/E 211
VIII	T/E 97
IX	F 28/E 285
X	E 279 <i>Santa Maria, valed’ ai, Sennor</i>
X ^{bis}	T/E 100

19 A cantiga 279 inicia-se como invocação directa “Santa Maria, valed’ ai, Sennor / e acorred’ a vosso trobador / que mal lle vai”, mudando bruscamente à terceira pessoa na quarta e última estrofa: “Que fez enton a galardoador / de todo ben e do mal sãador? / Tolleu-ll’ a fever e aquel humor / mao e lai”. Tem a forma métrica de um *rondel*, semelhante à da cantiga 41.

XI	<i>T/E</i> 88
XII	<i>T/E</i> 89
XII ^{bis}	[407]
XIII	<i>T/E</i> 72
XIV	<i>T/E</i> 83

Na cronologia de composição e compilação das *CSM*, este núcleo se explica habitualmente em termos sugeridos pela rubrica que precede ao grupo no próprio *To*: “Depois que el Rei fez estas cinco cantigas das cinco festas de nostro sennor, fez estas outras cantigas de miragres de Santa Maria” (*To*, f. 148r).

Nada nos obriga a aceitar esta explicação. A concentração de cantigas problemáticas neste núcleo nos sugere uma hipótese alternativa: que estas cantigas foram elaboradas durante a primeira fase de actividade da equipa das *CSM*, e que não se aproveitaram na compilação de *To* por vários motivos, em alguns casos por serem demasiado difíceis²⁰. Algumas entraram já na primeira centena de *T/E*, outras nas 2^a e 3^a centenas, e outras, como 407, foram excluídas definitivamente.

A dificuldade métrica não é apenas um problema editorial, é um factor que tem importância na história individual de cada cantiga, e na história das compilações. As condições de produção das *Cantigas de Santa Maria* –obra de equipa, obra de conjunto– revelam-se cada vez mais importantes para a compreensão do seu trajecto individual.

20 Em Parkinson-Jackson (2006: 168-172) o factor dificuldade se revela relevante para a explicação de deslocações de algumas cantigas dentro da centena inicial.

Apêndices

Cantiga 32 (T)

Frase musical dividida 7 + 3

To

Figura 1

CSM 162 (To Outras V)

To fol. 152 r

Vuelta com conjuntura e plica
To fol 152 r, col. B, pautas 3-4

Figura 2

Cantiga 72 (T 72)



Cantiga 72 (To Outras XIII)



Figura 3

Cantiga 72 (To Outras XIII)

Desdobramento de conjuntura nas mudanzas



Verso de 8 sílabas



Verso de 7 sílabas

Figura 4

Cantiga 72

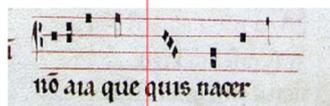
Desdobramento de conjuntura na vuelta

To (Outras XIII)

T 72



estribilho



vuelta



Figura 5

Bibliografia

- Anglés, H. (1943-1964): *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Barcelona: Biblioteca Central (3 vols., 1964, 1943, 1958).
- Betti, M. P. (1997): *Rimario e lessico in rima delle Cantigas de Santa Maria di Alfonso X de Castiglia*. Pisa: Pacini.
- Betti, M. P. (2000): “Contributo ad una recognizione delle caratteristiche metriche delle *Cantigas de Santa Maria* di Alfonso X”, in A. Englebert *et alii* (eds.): *Actes du XXII^e Congrès de Linguistique et Philologie Romanes*. Tübingen: Niemeyer, vol. V, pp. 7-12.
- Betti, M. P. (2005): *Repertorio metrico delle ‘Cantigas de Santa Maria’ di Alfonso X di Castiglia*. Pisa: Pacini.
- Cohen, R. (2003): *500 Cantigas d’Amigo*. Porto: Campo das Letras.
- Ferreiro, M. – Martínez Pereiro, C. P. – Tato Fontaíña, L. (eds.) (2008): *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*. A Coruña: Baía.
- Fidalgo Francisco, E. (2003): *As Cantigas de Loor de Santa María*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Fidalgo Francisco, E. (2008): “A edición das *Cantigas de Santa Maria*: unha reflexión prévia”, in M. Ferreiro – C. P. Martínez Pereiro – L. Tato Fontaíña (eds.): *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*. A Coruña: Baía, pp. 97-117.
- Hart, T. (1998): *A maneira de proençal. The Medieval Galician-Portuguese Lyric*. London: Queen Mary, University of London.
- Jakobson, R. (1960): “Linguistics and poetics”, in T. A. Sebeok (ed.): *Style in Language*. New York-London: Wiley, pp. 350-371.
- Mettmann, W. (1959-1972): *Alfonso X o Sábio. Cantigas de Santa Maria*. Coimbra: Universidade, 4 vols.
- Mettmann, W. (1986-1989): *Alfonso X el Sabio. Cantigas de Santa María*. Madrid: Castalia, 3 vols.
- Montero Santalha, J.-M. (2003): “A estrutura metrico-rimática da cantiga 100 das *Cantigas de Santa Maria*”, in B. N. Komissarov (coord.): *No espaço lusófono: materiais e artigos*. São Petersburgo: Editora da Universidade, pp. 220-232.
- Montero Santalha, J.-M. (online): *Cantigas*, in *Portal Galega da Lingua*: <<http://www.agal-gz.org>>.
- Montoya Martínez, J. (1998): “Verso largo o verso corto? Algunas consecuencias de la puntuación de las *Cantigas de Santa María*”, *Cantigueiros* 10, pp. 61-84.
- Parkinson, S. (1987): “False refrains in the *Cantigas de Santa Maria*”, *Portuguese Studies* 3, pp. 22-55.
- Parkinson, S. (1998): “Two for the price of one: on the Castroxerix *Cantigas de Santa Maria*”, in D. W. Flitter – P. Odber de Baubeta (coords.): *Ondas do Mar de Vigo. Actas do Simposio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa, Birmingham 1998*. Birmingham: Department of Hispanic Studies, University of Birmingham, pp. 72-88.
- Parkinson, S. (1999): “Meestria métrica: metrical virtuosity in the *Cantigas de Santa Maria*”, *La corónica* 27.2, pp. 21-35.
- Parkinson, S. (2006): “Rules of hiatus and elision in the Galician-Portuguese lyric: the view from the *Cantigas de Santa Maria*”, *La corónica* 34.2, pp. 113-133.

- Parkinson, S. (2007): "The evolution of *cantiga* 113: composition, recomposition, and emendation in the *Cantigas de Santa Maria*", *La corónica* 35.2, pp. 227-272.
- Parkinson, S. (2008): "A *cantiga* 173: uma composição híbrida?", Comunicação apresentada no *IXº Congresso Internacional da Associação Internacional de Lusitanistas, Funchal, agosto de 2008*.
- Parkinson, S. (no prelo): "Towards a new edition of the *Cantigas de Santa Maria*", in J. Whetnall – A. Deyermund (eds.): *Papers from the XVII Colloquium*. London: Queen Mary, University of London.
- Parkinson, S. – Jackson, D. (2006): "Collection, composition, and compilation in the *Cantigas de Santa Maria*", *Portuguese Studies* 22, pp. 159-172.
- Schaffer, M. E. (2000): "The 'evolution' of the *Cantigas de Santa Maria*: The relationships between MSS T, F and E", in S. Parkinson (ed.): *Cobras e Son. Papers on the Text, Music and Manuscripts of the 'Cantigas de Santa Maria'*. Oxford: Legenda, pp. 186-213.
- Schaffer, M. E. (2001): "'Ben vennas mayo': A 'failed' *cantiga de Santa Maria*", in A. Cortijo Ocaña – G. Perissinotto – H. L. Sharrer (eds.): *Estudos Galegos Medievais*. Centro de Estudos Galegos, University of California Santa Barbara, pp. 97-132.
- Spanke, H. (1958): "Die metrik der Cantigas", in H. Anglés (1943-1964): *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Vol. III. *La música*. Barcelona: Biblioteca Central, pp. 189-238.
- Tavani, G. (1990): *A poesia lírica galego-portuguesa*. Lisboa: Comunicação.
- Valmar, L. de Cueto, Marqués de (1889): *Cantigas de Santa Maria de Don Alfonso el Sabio*. Madrid: Real Academia Española.
- Wulstan, D. (1994): "Pero cantigas...", *Cantigueiros* 6, pp. 12-29.
- Wulstan, D. (1996): "Decadal songs in the *Cantigas de Santa Maria*", *Cantigueiros* 8, pp. 35-58.