

Planeamento, execução e avaliação: as findas no *Cancioneiro da Ajuda**

Ângela Correia – Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras,
Centro de Linguística

A investigação que conduziu a este artigo começou com uma interrogação, nascida da observação de um aspeto do *Cancioneiro da Ajuda* (A). A cantiga *Senhor e lume destes olhos meus*, do trovador Joam Soares Coelho, é transmitida por A (172) com uma finda de dois versos sem espaço para acompanhamento por partitura e, como acontece em muitas outras com estas características, foi reservado para a maiúscula que deveria dar-lhe início o espaço habitualmente destinado a uma inicial de estrofe¹. Nada disto é singular. O que torna este lugar do *Cancioneiro da Ajuda* fonte de interrogação é a nota marginal “fijda”. Não porque a nota não ocorra junto a outras findas, mas porque só aqui² encontramos esta nota marginal junto a uma finda

* Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00214/2020. Uma versão embrionária deste estudo foi apresentada ao VI Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Coimbra, 19-21 de outubro de 2006).

- 1 Distinguirei neste artigo as “iniciais de série”, das “iniciais de cantiga” e estas das “iniciais de estrofe”. No *Cancioneiro da Ajuda*, as primeiras marcam o início de um conjunto de cantigas de um autor, ou seja, são a inicial da primeira cantiga de um autor; são bastante maiores e mais decoradas. As iniciais de cantiga começam a primeira estrofe de uma cantiga (exceto a primeira de uma série) e as iniciais de estrofe marcam o início das estrofes que se seguem à primeira. A inicial de cantiga é maior que a inicial de estrofe, podendo ser também mais decorada. A “inicial de finda” tem um tamanho intermédio: maior que a inicial de estrofe e menor que a inicial de cantiga, embora seja só usada na cópia de algumas findas (Ramos 2008, I: 416; Arbor Aldea 2004: 70-71; Fernández Guiadanes 2012: 109-117). Note-se que os tamanhos aqui referidos são relativos. Isto é, são definidos no âmbito dos fólhos lado a lado, na circunstância de livro aberto, em relação às iniciais maiúsculas presentes, de forma aproximada. A medição exata destas iniciais mostra-nos diferenças significativas, pelo que se considerou o efeito relativo e não o tamanho exato. C. Michaëlis (1990, II: 143) fala do “capricho do escrevente”. Mas tanto o planeamento quanto a execução destas iniciais, parece ter sido, na verdade, norteado pelo equilíbrio perceptível das proporções, no momento da exposição do livro aberto, o que é de resto coerente com as dimensões do códice.
- 2 A finda da cantiga A170 foi tratada da mesma forma: no início do primeiro verso, foi deixado espaço suficiente para uma inicial de estrofe ou refrão, que nunca chegou a ser desenhada, e entre as linhas de escrita não há espaço para partitura. À margem, encontra-se uma nota que M. Arbor Aldea (2015: 84) descreve assim: “Na marxe dereita da columna de escritura quedan restos dunha nota; está moi apagada”. Na transcrição apresentada pela *Base de Datos Paleográfica da Lírica Galego-Portuguesa (PalMed)* lê-se, no mesmo lugar: “fijda”. A ser assim, este seria um segundo lugar com as características da finda de A172. Consultando o manuscrito na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa, pude verificar, no entanto,

desacompanhada de espaço para partitura e cuja maiúscula inicial não deveria distinguir-se das maiúsculas de estrofe, uma vez que o copista reservou para ela o reduzido espaço necessário, precisamente, para uma inicial de estrofe.

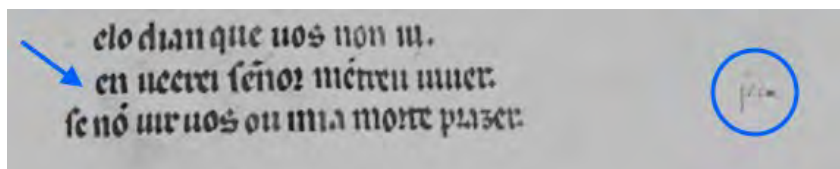


Figura 1

Já C. Michaëlis de Vasconcelos considerava, para este conjunto de notas, uma função preventiva, que nunca posteriormente foi questionada:

Para que o artista não desacertasse quanto ao tamanho das maiúsculas [...] e quanto ao typo que competia aos raros remates com musica propriamente d'elles, vem depois, em 21 casos, a palavra *fjda* (1990, II: 174).

Ou seja, para C. Michaëlis, as notas lançadas na margem, junto a 17 cantigas com findas³, teriam o objetivo de evitar que o artista, encarregue de desenhar e pintar certo tipo de iniciais, se esquecesse de as desenhar. Função preventiva, portanto. Contudo, no caso da cantiga A172, precisamente a cantiga de Joam Soares Coelho anteriormente referida, tal objetivo não se teria cumprido, já que a nota marginal se encontra junto a uma finda, para cuja inicial foi deixado o espaço habitualmente reservado ao desenho de uma maiúscula de estrofe ou refrão. Acresce que a finda também não foi tratada como todas as que receberam inicial de tamanho maior. A função preventiva não se teria cumprido ali, apesar de aquele ser o penúltimo destes lugares, ou seja, a finda número 16, junto à qual encontramos a nota marginal “fjda”. Isto é, já não haveria novidade em tal nota com tal função, que pudesse fazê-la passar despercebida ou incompreendida. Na verdade, o incumprimento não ficaria a dever-se ao artista que eventualmente descuidasse a nota com função preventiva, mas ao próprio copista⁴, já que a ele se deveria a decisão de

que a nota não deverá ler-se “fjða”, dado ser ainda legível uma letra antes do “f”. Poderá tratar-se de uma forma abreviada da palavra “refran”, o que talvez encontre justificação no facto de o primeiro verso da finda corresponder à repetição do penúltimo verso da segunda estrofe. Se assim for, tanto a forma como a natureza desta nota serão diferentes das das outras notas marginais relativas a refrões.

3 As notas são 21, como indica C. Michaëlis. Veja-se a transcrição completa e localização em S. Pedro (2016: 30). A cantiga A102 tem quatro findas e junto a ela foram lançadas três notas destas: uma na margem entre a primeira e a segunda findas e as outras duas, junto a, respetivamente, a terceira e a quarta findas. A cantiga A106 e a cantiga A133 têm ambas duas findas. Nos dois casos, foi lançada uma nota junto a cada finda.

4 Apoiando-se na opinião do paleógrafo E. Borges Nunes, M. A. Ramos (1994: 38-39) distingue pela primeira vez o trabalho de dois copistas no *Cancioneiro da Ajuda*: o primeiro teria copiado até ao fól. 79 e o segundo deste fólio até ao final do códice. Ou seja, a segunda mão ter-se-ia ocupado dos dois últimos cadernos (XIII e XIV). A paleógrafa S. Pedro

não tratar esta finda do mesmo modo que outras de 16 cantigas, junto às quais encontramos a nota marginal “fjda”, possibilitando a intervenção do rubricador, em conformidade com os outros casos. Ou seja, terá sido o copista a não deixar espaço para a partitura, nem espaço para a inicial de finda.

Apesar da confiança de C. Michaëlis na interpretação da nota marginal como uma nota de carácter preventivo na comunicação entre copista e rubricador, é justo reparar que as outras notas escritas à margem dos textos, aquando da produção do *Cancioneiro*, têm maioritariamente natureza corretiva⁵. Podemos, pois, interrogar-nos sobre se esta nota terá de facto tido função preventiva ou se terá tido, como outras notas marginais, função corretiva. Neste caso, no entanto, a interrogação seguinte visará, naturalmente, o objeto da correção: que pretendia corrigir? Começemos pela apresentação esquemática de alguns dados.

Cantigas com findas no Cancioneiro da Ajuda																																																		
Mud. de cad.																																																		
Cont. c/f	3	42	47	50	51	55	59	84	85	86	87	88	89	95	101	102	104	106	107	115	117	118	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	141	144	147	150	151	155	158	159	161	164	165	166						
Nota marg.																																																		
Mud. de cad.																																																		
Cont. c/f	170	171	172	176	178	183	184	196	201	202	204	205	207	208	210	212	215	216	217	219	221	222	232	233	235	236	238	239	242	243	244	248	251	252	253	258a	255	256	257	260	261	262	263	264						
Nota marg.																																																		
Mud. de cad.																																																		
Cont. c/f	268	270	271	273	274	275	276	280	293	296	298	299	300	301	305	306	307	308	309																															
Nota marg.																																																		

Figura 2⁶

(2016: 28–29) identificou posteriormente mais uma mão, cuja intervenção se reconhecera entre o fól. 74v e o fól. 78v (caderno XII), além de ter considerado que o copista responsável pelos cadernos finais (XIII e XIV) teria também copiado o fól. 40r. Estas conclusões deixariam uma larga zona de trabalho (até ao caderno XI) atribuída a um único copista, precisamente a zona de trabalho onde se encontram as findas com tratamento diferenciado, que a partir do caderno XII deixam totalmente de ocorrer (não foi copiada nenhuma finda no fól. 40r). O filólogo A. Fernández Guiadanes (veja-se em último lugar, 2012: 114), no entanto, considerou a hipótese de que também entre os primeiros 11 cadernos seja necessário considerar a participação de mais de um copista: um do fól. 1r ao fól. 39v, outro do fól. 40v ao fól. 74r, com exceção do fól. 46v que teria sido copiado por outro copista. Considerando que esta hipótese é apresentada com certo grau de incerteza e que não se registam diferenças de comportamento, no que às findas com tratamento diferenciado diz respeito, nas duas zonas identificadas por A. Fernández Guiadanes; sempre que, neste estudo, me referir ao “copista”, estarei a referir-me ao copista que esteja em operação, salvo indicação em contrário.

5 Michaëlis (1990, II: 173-174).

6 Da lista de cantigas com findas foram excluídas a cantiga A167-168 por, no *Cancioneiro da Ajuda*, os versos que C. Michaëlis (1990, I: 334-336) tratou como uma cantiga seguida de um conjunto de findas, serem tratados como duas cantigas diferentes (Correia 2001: 348-351); a cantiga 259 por, em A, não ter sido transcrita nenhuma finda; e a cantiga 267 por se encontrar em A, provavelmente, a parte inicial da terceira estrofe, não uma finda, como já supõe C. Michaëlis (1990, I: 527-528). Estas exclusões decorreram de, neste estudo, me ter interessado compreender o entendimento de quem construiu o *Cancioneiro A* ao ler e interpretar o antecedente, para o reproduzir. Junto à cantiga 212 não se encontra a nota “fjda”, que achamos junto a todas as outras cantigas assinaladas. Encontra-se, no entanto, a nota “N^{ta}”, que creio poder estar relacionada com as outras e que, se for este o caso, interrompe a série. É por isso indicada no quadro com um quadrado azul, em vez da cor negra usada para assinalar a presença da nota “fjda” junto às outras cantigas. No caderno II e no caderno XIII não se encontram cantigas com findas, o que se assinala na figura com um traço a negro sem ligação com os quadrados a mesma cor, embora seja facto sem relevância para o presente estudo.

palavra, indica paragem e recomeço da cópia. Note-se que, dado não haver substituições a fazer, a rasura da palavra riscada tornaria a coluna desalinhada à direita, característica que, em contexto de texto a acompanhar por partitura, os copistas se esforçam por evitar, usando, por exemplo, três pontos verticais (exceto nos cadernos XIII e XIV, onde este recurso de alinhamento não é usado). Podemos, ainda assim, admitir que o cancelamento da palavra, no final da linha se tenha devido a um revisor que tenha detetado uma duplicação da palavra. Mas também a duplicação pode ser lida como um impulso do copista para fazer coincidir com o início da linha o que encontraria marcado no antecedente como início do verso.

Esta cantiga de Vasco Gil termina o conjunto de cantigas cujas findas têm, total ou parcialmente, os versos divididos por linhas, apesar de acompanhadas por espaço para partitura. Todas as anteriores são cantigas de Roi Queimado, mas nem todas as cantigas de Roi Queimado cujas findas mereceram tratamento diferenciado apresentam esta característica.

Junto à cantiga A101 (mais exatamente: junto à nota “fijda”, lançada na margem ao lado da finda da cantiga A101), uma barra seguida e precedida de ponto indica divisão, separação. Este sinal, cujo traçado e cor se assemelha à letra de espera também escrita na margem, tem sequência na cópia dos versos onde se podem ver primeiro duas barras indicando o fim do primeiro verso e, depois, uma barra marcando o fim do segundo verso.

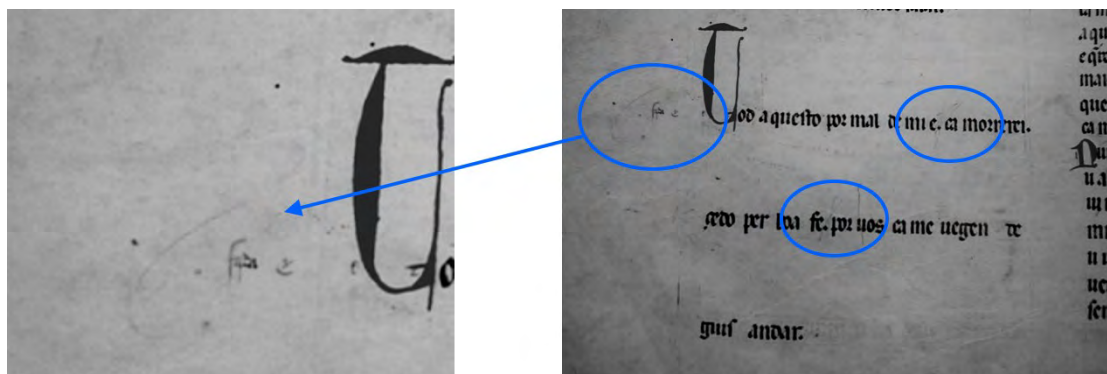


Figura 4

A mesma mão que assim apontou para a separação dos versos da finda por linhas terá assinalado também, nas duas colunas do fólio, a separação por linhas dos versos de todas as estrofes subsequentes às primeiras. Usou para o fazer um traço e um ponto, mesmo nas linhas de escrita já concluídas por um ponto.

Também em A95, a primeira cantiga cuja finda recebeu, no *Cancioneiro da Ajuda*, tratamento diferenciado, se pode observar uma barra a separar o primeiro do segundo versos. Igualmente aqui, a nota “fijda” foi lançada. Traços mais ou menos ténues se encontram a marcar a separação de versos também em A102 e A132.

Quanto ao segundo aspeto do tratamento diferenciado, isto é, a inicial de tamanho específico que distingue estas findas, será melhor começarmos por caracterizar o modo como foi tratado o conjunto de findas que não receberam tratamento diferenciado no *Cancioneiro da Ajuda*. No caso destas cantigas, cujas findas são copiadas sem previsão de acompanhamento por partitura e com versos separados por linhas, a inicial do primeiro verso, quando executada, tem o mesmo tamanho de uma inicial de estrofe. Quando não chegou a ser executada, o espaço deixado para a execução corresponde ao espaço necessário para uma inicial de estrofe.

O tratamento destas findas, de acordo com o padrão definido, é muito estável e aproxima-as, portanto, do ponto de vista gráfico e decorativo, da unidade da estrofe. Apenas na cantiga ateuada A176 se verifica uma falha, onde estará provavelmente refletida uma leitura deficiente do que se encontraria no antecedente: o copista deixou, no espaço para a inicial, a letra de espera correspondente à segunda letra da palavra inicial do primeiro verso e, depois, à margem, corrigiu a letra de espera, acrescentando a correspondente à inicial.

Pelo contrário, no caso das findas com tratamento diferenciado, os sinais de instabilidade acumulam-se em torno da marcação com inicial maiúscula. Dividirei as minhas observações em duas partes, correspondentes a duas fases diferentes do trabalho de marcação destas findas com inicial maiúscula: a fase do planeamento e a fase da execução.

Ao preparar o desenho das iniciais de finda com tratamento diferenciado, o copista usou um traço vertical para isolar o espaço que esta inicial deveria ocupar sobre a linha de escrita. Embora não seja totalmente claro, é possível que a altura deste traço pretendesse sugerir também indicações sobre o corpo da inicial maiúscula⁸. O copista procede, portanto, para estas iniciais como procede para as iniciais de cantiga desde cedo (veja-se, por exemplo, A3), embora nem sempre estes traços sejam visíveis e embora a presença deles se vá intensificando (veja-se, por exemplo, a marcação de inicial de cantiga de A137 a A156, e A159 a A164⁹), até praticamente desaparecerem nos cadernos XIII e XIV¹⁰. O copista começa a cópia do texto a partir deste traço e a execução da inicial pelo rubricador faz-se dentro do espaço por ele isolado, sendo certo que, por vezes, o rubricador se alarga para a esquerda. A função do traço não deverá limitar-se à indicação de medidas. É provável que vise igualmente alertar o próprio copista para que não se descuide, quando, no momento da cópia, possa ser pressionado pelo hábito a come-

8 Tal como as iniciais têm um tamanho relativo, desenhado tendo em conta a perceção dos dois fólhos lado a lado do livro aberto, assim também os espaços definidos por estes traços são relativos, não tendo medidas que possam tomar-se como absolutas. Por outro lado, embora estes traços pareçam ter sido apoiados em instrumentos para que resultassem mais firmes, não deixam por isso de se mostrar muitas vezes inclinados. São aspetos que poderão ajudar a caracterizar o *scriptorium* onde o Cancioneiro foi produzido.

9 Estas sequências encontram-se na fronteira das duas zonas que A. Fernández Guiadanes (veja-se em último lugar, 2012: 114) considerou poderem ter sido copiadas por dois copistas diferentes. Não se notam diferenças quanto a este aspeto, o que, naturalmente, não invalida a proposta, podendo indicar apenas coordenação da equipa ou hábitos comuns.

10 Ambos atribuídos por M. A. Ramos (1994: 38-39) a um copista diferente.

çar a escrever onde o fez na maioria das linhas. E visaria igualmente alertar o rubricador para que, ali, a inicial deveria distinguir-se das iniciais de estrofe, para as quais é apenas deixado espaço, enquadrado por linhas de escrita.

Embora a indicação (um simples traço) seja parca, na medida em que apenas informa sobre largura e sugere uma altura, é-lhe confiado o papel de transmitir ao rubricador o corpo da inicial, numa hierarquia que deverá distingui-la da inicial de cantiga e da inicial de estrofe, que o copista não isola com traço vertical. Trata-se portanto de um sinal para comunicação entre duas pessoas, que sugere mais do que efetivamente transmite, pretendendo-se suficiente no contexto em que foi usado.

A observação destas marcações, no lugar das iniciais de findas com tratamento diferenciado, mostra-nos um copista francamente hesitante sobre as decisões a tomar, quanto ao tamanho da inicial de finda. Veja-se o quadro que se segue:

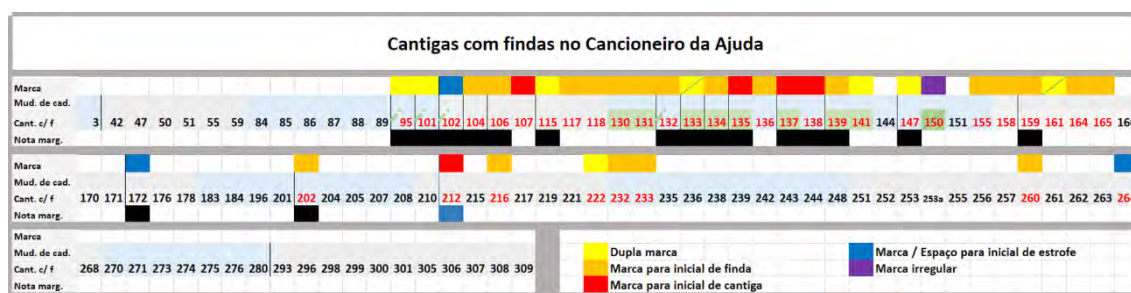


Figura 5¹¹

Das 36 cantigas cujas findas receberam tratamento diferenciado, em cinco, o copista reservou espaços correspondentes a iniciais de cantiga (a vermelho no quadro). Em dois casos, optou por isolar espaços correspondentes a inicial de estrofe (a azul no quadro) e, em 20 casos, a opção foi para um espaço intermédio, de tamanho sensivelmente equivalente a metade do espaço destinado a uma inicial de cantiga: o espaço para inicial de finda (a laranja no quadro). Ao preparar a cópia de oito outras cantigas, o copista deixou expressa ainda mais hesitação, desenhando dois traços verticais (a amarelo no quadro), ao lado um do outro. Um primeiro deixaria isolado um espaço correspondente a inicial de cantiga (se estes traços tivessem sido mantidos, seriam 13 as cantigas cujas previsões de inicial de finda teriam o tamanho de iniciais de cantiga) e um segundo encurtou aquele espaço para cerca de metade. Sabemos que o movimento foi este (primeiro o traço que criou o espaço maior, depois o que o reduziu), porque o copista, em todos os casos referidos (a amarelo no quadro acima), começou a copiar o texto a partir do traço que reduziu o espaço. A hesitação expressa nesta correção da

11 As cantigas A133 e A161 têm duas findas e apenas numa se observa a dupla marca. É o que representa o traço diagonal no quadrado amarelo do esquema.

marcação encontra-se logo, bem visível, na primeira cantiga cuja finda recebeu tratamento diferenciado (A95)¹².

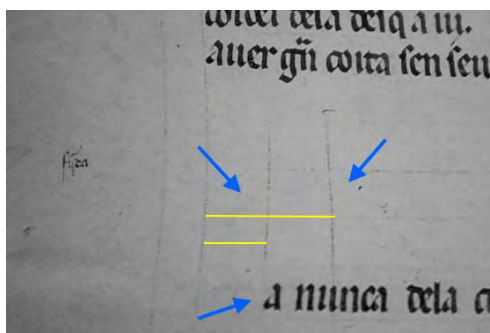


Figura 6: A95 (pormenor)

Note-se que esta perturbação afeta igualmente a marcação do espaço para as iniciais de cantiga de A96 e A97, copiadas no mesmo fólio que a finda de A95, uma vez que o copista lhes atribuiu um espaço menor que o habitual, próximo mas não igual ao espaço da inicial de finda, precisamente. Também na segunda cantiga (A101), cuja finda recebeu tratamento diferenciado, se encontra dupla marcação. Na terceira (A102), com quatro findas, a perturbação vai ao ponto de o copista optar por usar traço vertical para isolar espaço para inicial de estrofe, o que não voltará a acontecer, uma vez que, na cantiga A264, o espaço reservado é igualmente um espaço para inicial de estrofe, mas não se encontra ali nenhuma marca vertical. Nas três (A95, 101 e 102), como vimos, há também marcas indicadoras de inquietação com o facto de os versos não terem sido divididos. Trata-se, portanto, de um início de marcação destas iniciais claramente perturbado, que nunca chega a estabilizar-se prolongadamente, como se pode apreciar na figura acima.

Na cópia tanto de A133 quanto de A161, ambas com duas findas, volta a observar-se manifestações de insegurança, já que a marcação difere da primeira para a segunda. Em A133, na primeira finda, há duplo traço vertical e, na segunda, a marca isola um espaço de inicial de finda. Em A161, é reservado, para a primeira finda, um espaço intermédio e, na segunda finda, encontra-se duplo traço vertical. Quanto à cantiga A150, encontramos ali um traço de que resulta um espaço de tamanho irregular: nem de inicial de cantiga, nem equivalente a metade do espaço necessário para esta.

As dificuldades de quem se ocupa da cópia, nesta operação de marcação e, portanto, de comunicação com o rubricador, para preparação da fase de trabalho seguinte, impõem algumas considerações.

¹² Posteriormente, estes traços são também observados (um, ou dois paralelos) a isolar o espaço da inicial do refrão na primeira estrofe, igualmente não sem hesitações, cujo estudo deixo para outra sede.

- 1) O desenho destes traços verticais para criação de um espaço apropriado às iniciais de finda é o fim de uma operação que começa com a leitura do antecedente. A hesitação detetada revela que o responsável pela operação, neste caso pelo menos, não está só ocupado a replicar o que encontra no seu antecedente. Não se trata de um simples ato de cópia¹³. Não o sendo, a operação exigirá, além da leitura do antecedente, a interpretação e a adaptação do que ali se encontra. Isto significa que, fosse qual fosse o sistema de organização e marcação das unidades estróficas do antecedente de A¹⁴, este sistema não era igual ao sistema hierárquico de A, e o responsável pela adaptação tinha de interpretar o do antecedente (identificar as unidades) e convertê-lo no de A.
- 2) O grau de hesitação que encontramos na marcação de espaço para a inicial de finda com tratamento diferenciado não é compatível com as naturais falhas de quem se encontra a fazer uma conversão de sistemas e momentaneamente se esquece. A explicação para a instabilidade verificada deverá mais facilmente encontrar explicação, por um lado, na dificuldade em acomodar a novidade no sistema hierárquico de A. A resposta para esta dificuldade terá sido a redução do tamanho da inicial de cantiga a metade, o que é, em todo o caso, sintomático de que, para quem assim agiu, existia certa relação entre a inicial de cantiga e a de finda. A explicação para a referida instabilidade poderá encontrar-se, por outro lado, na dificuldade do copista em distinguir com clareza os momentos em que deveria optar por uma inicial intermédia e os momentos em que seria mais adequada a inicial de cantiga¹⁵. A hesitação constante, a este respeito, reflete a dúvida do copista.

13 Outro indício desta independência do copista de A em relação ao seu próprio modelo é a duplicação em que incorre, ao deixar letra de espera para o rubricador, ao mesmo tempo que escreve a letra maiúscula igual (Pedro 2016: 25). Também as correções que envolvem a inicial de refrão constituem indício do mesmo, como conclui S. Pedro (2016: 32): “Creio que é seguro concluir que a letra inicial do refrão não estava destacada no exemplar”. E a razão de, nesta intervenção do revisor feita à margem de ocorrências de refrão na primeira estrofe, se acrescentar à maiúscula a “informação complementar” (Pedro 2016: 32) “refram” prende-se provavelmente com o exercício de conversão de um sistema de marcação mais pobre num sistema de marcação mais rico. Ou seja, a palavra (“refram”) e a maiúscula deixadas à margem apontam para uma regra (maiúscula do tamanho estipulado para ocorrências do refrão na primeira estrofe), que seria dispensável indicar, se o copista pudesse vê-la aplicada no antecedente em cópia. Os casos referidos por M. A. Ramos (2008, I: 396) de ausência de marcação de refrões na primeira estrofe, já apontados em Correia (1998: 278-279), não invalidam as conclusões sobre a independência do sistema de marcação de A em relação ao modelo. Na verdade, reforçam-nas. Outras falhas de copista referidas por M. A. Ramos (2008, I: 423) são outros tantos indícios da mencionada independência: o início de uma estrofe com minúscula em A31 e A131, e também em A137, embora aqui a falha seja corrigida. Igualmente no outro ramo da tradição manuscrita galego-portuguesa há indícios da mesma pobreza de marcação do antecedente da tradição, que vemos refletida em falhas de marcação e divisão em B (Ramos 2008, I: 160).

14 “En realidad, la forma de presentación de los versos romances en el período trovadoresco es más variada de cuanto se viene suponiendo”, diz V. Beltran (2016: 258) no artigo onde dá inúmeros exemplos de disposição e marcação de unidades estróficas em manuscritos medievais, distinguindo entre mais arcaicos e mais modernos.

15 A cantiga A264 não foi marcada, tal como as findas com tratamento não diferenciado, e as quatro findas da cantiga A102 foram marcadas com espaço para inicial de estrofe.

- 3) A primeira decisão que o copista tomou informa-nos razoavelmente sobre a natureza da dúvida que o perturbou. Refiro-me à decisão de reduzir a cerca de metade o espaço de uma inicial de cantiga, de modo a criar um espaço apropriado a inicial de finda. Esta redução, além de relacionar ambas as iniciais no sistema de marcação, denuncia que, na interpretação do copista, aquilo que distinguia a unidade a marcar, com diferente inicial, era de natureza hierárquica. Para o copista, o que encontrou no antecedente e teve dificuldade em interpretar foi por ele visto como uma unidade estrófica equivalente às unidades estróficas a que já atribuíra um tamanho de inicial. Este raciocínio contraria a possibilidade, igualmente ponderável, de que o copista teria desejado atribuir um tamanho específico de inicial maiúscula às findas que estivessem acompanhadas de partitura, apenas por este facto. Não parece ter sido esta a natureza da resolução que tomou.

Esta mesma decisão e o próprio resultado dela, ou seja, a ideia de uma inicial de tamanho intermédio, a desenhar em metade do espaço ocupado por uma inicial de cantiga não terá sido de fácil apreensão pelo recetor das indicações que constituíam as marcas verticais; isto é, o rubricador. Na verdade, a observação da execução de iniciais nos espaços isolados pelo copista deixa entrever alguma dificuldade em compreender o que o copista procurou transmitir. Veja-se a figura seguinte.

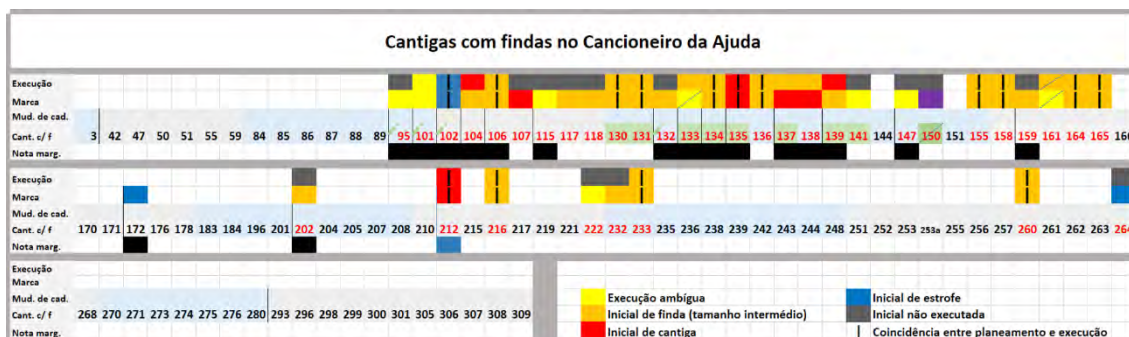


Figura 7

De todas as iniciais planeadas, 14 não chegaram a ser executadas. Quanto às restantes, o rubricador corresponde ao planeamento indicado pelo traço vertical em 15 cantigas, tratando-se dois destes casos (A135 e A212) de textos para cujas findas foram planeadas e executadas iniciais de cantiga.

Mas é sobretudo no início que encontramos manifestações do desconforto do rubricador, diante do que parece ter sido para ele uma novidade. Eliminemos do quadro a informação sobre as iniciais não executadas para uma melhor observação do comportamento do rubricador.

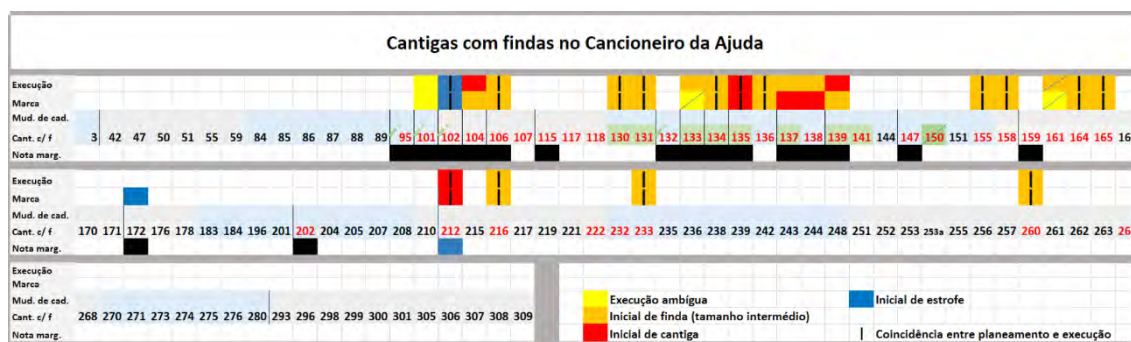


Figura 7a

Em A101 e A104, o rubricador não terá compreendido a exigência de uma inicial intermédia, porque, apesar de se conformar ao espaço reduzido, executa iniciais que, na altura e no corpo, se distinguem pouco ou nada das iniciais de cantiga. Entre A106 a A136 já se deixa conduzir pelas marcas do copista, mesmo quando este lhe deixa espaço para uma inicial de cantiga, como é o caso em A135. Mas em A137, A138 e A139 a desarticulação das marcas deixadas pelo copista é notória: nos dois primeiros casos, onde foi deixado espaço para inicial de cantiga, executa inicial de finda; no último, procede ao contrário: onde foi deixado espaço para uma inicial de finda executa uma inicial de cantiga. A partir de A155, passa a corresponder ao planeamento que encontra, mesmo quando este erradamente lhe pede uma inicial de cantiga (A212).

É importante sublinhar que o rubricador mostra ter compreendido a regra a aplicar, quando se esforça por corrigir os erros do planeamento em A135, em A137, em A138 e em A212. Em A137 e A138, simplesmente não ocupa todo o espaço que tinha ficado reservado para uma inicial de cantiga.

A forma de proceder em A135 e A212 é bastante parecida. Ocupando todo o espaço reservado no planeamento para uma inicial de cantiga, o artista procura restabelecer a hierarquia das iniciais (que certamente compreendeu, apesar da falha no planeamento) aumentando as iniciais de cantiga circundantes. Fáz-lo alargando-as para a margem e em altura. O facto revela a consciência que o rubricador tinha da hierarquia e o objetivo de a transmitir.

A falha de execução em A139 poderá ter-se devido à influência de uma inicial de cantiga, na coluna b, exatamente na mesma linha.

Em todo o caso, embora o rubricador demonstre aprender a relacionar certo tipo de inicial com as findas cujo tratamento foi diferenciado, dá inicialmente sinais, tal como o copista, de dificuldade em lidar com a unidade que assim deveria ser marcada. É também claro haver certo desacerto na articulação entre copista e rubricador, ou mesmo entre estes e um coordenador, que acima tomasse decisões e resolvesse as dúvidas com que ambos parecem debater-se. Aparentemente, nenhum consegue obter esclarecimentos imediatos junto dos

outros¹⁶. Por outro lado, o facto de o rubricador hesitar inicialmente e, depois, se adaptar, corrigindo mesmo o trabalho de planeamento do copista, dá conta de um trabalho em sequência que parece contrariar a intervenção aparentemente não sequencial no *Cancioneiro da Ajuda*. Ou seja, a intervenção que deixou cadernos mais rubricados na sequência de outros com menos ou nenhuma rubricas. Este será um fator a ter em conta num estudo que futuramente procure explicar o comportamento aparentemente errático do rubricador¹⁷.

Em resumo, o tratamento diferenciado das findas em análise caracteriza-se sempre pela previsão de acompanhamento por partitura e, muito instavelmente, pela indivisão dos versos pelas linhas, assim como pela marcação com um tipo específico de inicial, na hierarquia de iniciais criada para o *Cancioneiro da Ajuda*, a partir da observação e interpretação do antecedente.

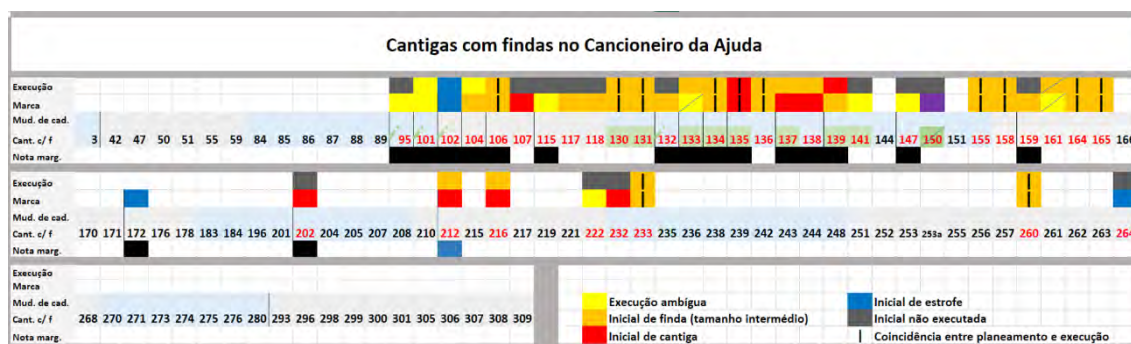


Figura 7

Voltando à figura acima, é tempo de notar que a ocorrência, no *Cancioneiro da Ajuda*, das findas que receberam o tratamento diferenciado já caracterizado concentra-se principalmente num ponto do *Cancioneiro da Ajuda*, “diluindo-se” posteriormente. Esta “diluição” ocorre —quer haja quer não haja uma correlação entre os dois factos— a partir de A172, onde a nota marginal “fijda” foi lançada junto a uma finda sem tratamento diferenciado¹⁸.

Devemos ainda notar que o tratamento diferenciado de findas começa (A95) após um conjunto de cantigas (A90, A91, A93) incompletas, o que pode indicar deterioração material do antecedente de A¹⁹. Na verdade, uma lacuna material no antecedente, que interrompesse

16 S. Pedro (2016: 26) nota a independência dos decoradores “em relação ao texto copiado, que não conferiam nem corrigiam”.

17 “Se a tarefa do miniaturista se definia por certa ordem sequencial, já o labor rubricativo não parecia obedecer a qualquer ordenação verosímil” (Ramos 2008, I: 391).

18 A cantiga A172 está copiada no fólho 44r. Como indicado na nota 3, nenhuma das propostas relativas à identificação de diferentes mãos no *Cancioneiro da Ajuda* considera haver neste fólho uma fronteira entre mãos diferentes.

19 Da cantiga *Senhor, queixo-me con pesar* (A90, B194), de Pero Garcia Burgalês, foram copiadas em A apenas as duas primeiras estrofes, mas foi deixado espaço para a cópia da estrofe que se encontra no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (B). Da cantiga *Moir’eu e praz-me, si Deus me perdon* (A91, B195), do mesmo trovador, foram transcritas apenas três

uma sequência de cantigas pobremente marcadas e parcamente separadas, poderia confundir um copista forçado a retomar, sem apoio, “o fio à meada”. Ou, admitindo a possibilidade de o antecedente de A não se tratar de um códice estruturalmente definido, mas de um conjunto de materiais ainda por articular, como defende Maria Ana Ramos²⁰, poderíamos ver aqui a mudança de um material cuja parte final estivesse deteriorada, com práticas de marcação de unidades mais reconhecíveis durante a cópia de A, para outro com práticas de marcação mais difíceis de interpretar. Esta possibilidade, no entanto, parece-me menos aceitável, por duas razões. Primeiro, porque apenas encontramos um ponto de articulação destes, logo no início. Segundo, por ser difícil admitir que o antecedente de A tivesse já adquirido uma organização interna (sequência de autores e de cantigas) como a que encontramos refletida em A, sem que as características codicológicas dos materiais constitutivos tivessem sido minimamente uniformizados. Parece, portanto, mais verosímil supor que o responsável pela construção de A tenha querido elaborar um cancionero profusamente marcado com iniciais, a partir de um antecedente com um sistema de marcação mais pobre, em que as cantigas estariam copiadas sem separação de versos pelas linhas e talvez mesmo sem separação entre elas (em bloco). Na verdade, não surpreende a existência de material deste tipo num tempo em que a tradição lírica ainda vive e se podia esperar que a memória fresca e ativa ajudasse na leitura e identificação de estruturas minimamente marcadas. O que não significa que, no desconhecido ambiente em que A foi produzido, tais expectativas se concretizassem com facilidade.

Obrigado a interpretar constantemente para converter um sistema de marcação pobre num sistema de marcação rico e hierárquico, o copista teria sido confundido por uma interrupção, devido a lacuna material, da sequência de textos. Isto significaria que o tratamento diferenciado, dispensado às findas que o receberam, teria decorrido de uma interpretação deficiente do ponto onde terminava um texto e começava outro. O copista ter-se-á convencido de estar a copiar uma parte inicial de uma composição e não a parte final²¹. Uma parte inicial e não a fin-

estrofes (de quatro), sendo a ordem diferente da que se observa em B, onde a cantiga se apresenta com quatro estrofes. Da cantiga *Pola verdade que digo, senhor* (A93, B197), ainda de Pero Garcia Buralês, foram copiadas em A apenas as duas primeiras estrofes das três que se encontram em B. Considerando que a datação aproximada do antecedente de A e do próprio A os colocam num tempo em que a tradição lírica galego-portuguesa ainda circulava oralmente e, portanto, permanecia na memória viva de criadores, executantes e mesmo de público, é necessário manter presente a hipótese de que a transmissão para o ramo dos cancioneros B e V tenha sido contaminada por via oral, quando os responsáveis pelas cópias tenham querido sanar falhas de modelos escritos, devidas a lacunas materiais ou outras. Esta hipótese poderia justificar não só as diferenças entre A e B, nestes casos, mas também as divergências na ordem das estrofes que se verificam em A91 / B195. A cantiga A94 está incompleta, mas devido a lacuna material do próprio Cancioneiro A.

20 Veja-se, em último lugar e em síntese, Ramos 2016: 151-182.

21 M. A. Ramos, nos seus estudos sobre as findas com tratamento diferenciado, afasta sempre a possibilidade de acidente, embora não dê pormenores sobre as análises em que se baseia e que refere: “Ce dernier cas nous a amené à observer soigneusement si, en réalité, il s’agissait d’un espace volontaire pour noter la musique de la finda, ou si tout simplement, le copiste n’aurait pas confondu la fin d’une composition avec finda et le début de la composition suivante. Cela pourrait être une erreur très compréhensible, mais en analysant cas par cas, nous voyons que l’erreur n’est pas admis-

da que já copiara antes em diversas composições anteriores a A95. Uma parte inicial, repito, mas não o início da primeira estrofe, o que explicaria a redução a metade do espaço reservado para uma inicial de cantiga, decisão que relaciona, ao mesmo tempo que distingue, ambas as unidades, na visão de quem toma esta decisão.

O copista poderá ter acreditado estar diante de uma unidade inicial de cantiga, como um refrão inicial ou um mote²², se quisermos supor um copista cuja experiência cultural estivesse próxima deste âmbito criativo. Mas creio devermos manter em aberto a possibilidade de outras experiências culturais e mais especificamente musicais, por exemplo, de âmbito clerical. Esta experiência, que levou o copista a pensar ter encontrado uma unidade inicial nas cantigas do *Cancioneiro da Ajuda* poderá, na verdade, ser uma pista valiosa para a identificação do ambiente em que o *Cancioneiro* foi produzido. O facto de as cantigas, no *Cancioneiro da Ajuda*, estarem copiadas em sequência sem intervalo e também o facto de às iniciais maiúsculas e decoradas estar atribuída a função de as separar poderiam favorecer a confusão.

Quanto à nota “fijða” que encontramos junto às findas de 17 cantigas, é tempo de voltarmos a considerar se terá cumprido função preventiva ou corretiva, ou mesmo se esta questão faz sentido. Diante dos dados reunidos, creio podermos afastar a função preventiva, tal como Carolina Michaëlis a entendeu. Ou seja, a nota não foi ali lançada para lembrar o rubricador do tamanho de inicial a desenhar. Esta função foi atribuída aos traços verticais que isolaram um espaço para tais iniciais. E não faria sentido que, com esta função, tais notas estivessem junto a apenas algumas findas. Também não creio que a nota tenha tido função corretiva, no sentido de o responsável pelo cancionero ter tido a intenção de vir a uniformizar as iniciais de findas, quando se deu conta de que a unidade considerada diferente de finda era na realidade uma finda, exatamente como aquelas que não receberam tratamento diferenciado. Creio, na verdade, que a nota resulta da tomada de consciência de que a mesma unidade estrutural (finda) estava a ser tratada de forma diferente, razão pela qual a encontramos junto a findas cujo tratamento diferenciado tem as mais diferentes características, como pode ser apreciado na figura (7) acima, e também junto à cantiga A172, cujo tratamento não foi diferenciado. E, apenas neste sentido, a podemos considerar corretiva. Creio também que a nota procura chamar a atenção para a ne-

sible et que, en réalité, il s’agit d’un espace clair, volontaire pour la finda” (Ramos 1986: 222-223; 2008, I: 300); “todos os espaços previstos para a notação musical, destinados à finda não são atribuíveis nem à responsabilidade do copista, nem podem ser considerados de caráter erróneo, nem sequer consequentes a uma mudança de fôlio” (2008, I: 303). Não obstante, em nota, admite a possibilidade ocasional: “Uma confusão entre um final e um início de cantiga poderia ser, em um ou outro caso, justificado como um equívoco facilmente compreensível em este tipo de textos com a primeira estrofe prevista para a transcrição musical” (Ramos 2008, I: 300). Afastando, ainda assim, um erro na confecção do cancionero, M. A. Ramos explicou a diferença de tratamento das findas no *Cancioneiro da Ajuda* como reflexo de um recurso a fontes diversas e, também, como testemunho de uma tradição musical única (Ramos 2008, I: 300-311).

22 Nos cancioneros galego-portugueses há dois exemplos de cantigas transmitidas com mote inicial: *O genete*, de Alfonso X, e *A lealdade do Bezerra pela Beira muito anda*, de Airas Peres Vuitorom. Sobre estes casos e outros com refrão inicial, veja-se Correia 1992: 123-126.

cessidade de, nos cadernos que ainda faltasse copiar, evitar o erro de interpretação que tinha conduzido às falhas apontadas. Se considerarmos que, a partir da última nota marginal, os casos de findas com tratamento diferenciado rareiam, o objetivo terá sido em grande parte atingido. Neste sentido, estas notas podem ver-se como preventivas²³.

Do momento em que o autor destas notas se deu conta de não haver diferença entre as findas sem e com tratamento diferenciado e, portanto, que estas constituíam o fim de uma composição e não o início da seguinte, será também a nota “Out^a”, que se pode ler à margem do início da cantiga A103, depois das quatro findas da cantiga A102. Relembro que, destas quatro findas, nas duas primeiras, junto a cada uma das quais se encontra uma nota marginal exclusiva “fijda”, encontram-se também traços a indicar a divisão dos versos. Nas duas últimas, para as quais foi lançada apenas uma nota marginal “fijda” já não encontramos estes traços. E note-se ainda que esta é a primeira cantiga cujas findas receberam tratamento diferenciado com que o copista abre a coluna a de um fólio, antes do início da cantiga seguinte. A nota “Out^a”, sinalizando que ali (a seguir às quatro findas) começava outra cantiga (Michaëlis 1990, I: 214), deixa entrever dificuldades na acertada separação das cantigas.

De acordo com S. Pedro (2016: 27, 30), o autor destas notas terá sido o copista cujo padrão de comportamento representaria o modelo “seguido (imposto?) no scriptorium”, o que aponta para uma figura de autoridade, consentânea com o “discurso” subjacente ao lançamento das notas no *Cancioneiro da Ajuda*. Esta figura difere, no entanto, do único revisor, que S. Pedro (2016: 35) identificou no *Cancioneiro da Ajuda*.

Mais uma vez, devemos guardar o que aqui observamos para um futuro estudo sobre a articulação da equipa que construiu o *Cancioneiro da Ajuda*. Ou seja, uma comunicação que acontece por escrito nas margens do Cancioneiro, mesmo quando possa ter sido complementada por discurso oral, fazendo notar diferenças que não deveriam ter acontecido.

No que respeita à previsão de acompanhamento das findas por partitura, a questão pendente é se tal elemento poderá ter constituído um fator a avolumar a dúvida do copista no momento da leitura e interpretação do antecedente, ou se, pelo contrário, a previsão de partitura é consequência do erro de interpretação cometido pelo copista. Dito de forma mais concreta: terá a presença, no antecedente, de uma partitura ou de espaço a ela destinado ajudado a con-

23 A. Fernández Guiadanes (2012: 130) e D. González (2020: 850-852) chamaram a atenção para a ocorrência da palavra “fijnda” junto a findas ou antes de findas, nos cancioneiros B e V, considerando a hipótese de uma relação com as notas marginais de A. A respeito destes casos, manteria em mente a possibilidade de situações diferentes. A própria operação do copista de A, que já descrevi e o levou a lançar a nota “fijda” em A, pode tê-lo levado a deixar notas semelhantes no antecedente; seria uma forma de melhor se orientar na identificação da sequência de cantigas e das unidades estruturais. Tais notas poderiam ter feito caminho na transmissão pelo ramo da tradição que desembocou em B e V. Noutros casos, a existência de títulos anunciando a finda poderia ter tido, em materiais anteriores à integração nos grandes cancioneiros, a intenção de prevenir dúvidas sobre o estatuto e a integridade da estrofe final. Estes seriam casos de materiais chegados à tradição manuscrita mais tardiamente, como tantos outros de que se conservaram rubricas redundantes, em tempos de pressa para salvar o que ainda restava, e em que, portanto, se dispensaram operações de uniformização.

fundir o copista? Ou por ter interpretado mal o que viu no antecedente terá o copista indevidamente previsto um espaço para partitura junto às findas com tratamento diferenciado? Os casos, anteriormente apontados, em que não houve separação dos versos por linhas parecem apoiar a segunda possibilidade. Tanto estes, como todos os lugares onde se detetou haver expectativa no sentido desta separação. Principalmente, o sinal que, junto à nota “fj̃ða” lançada à margem da cantiga A101, indica divisão de versos, também assinalada sobre a linha.

Esta dedução levanta naturalmente muitas questões. Se o copista não tinha no antecedente a partitura cujo espaço previu em A, poderemos perguntar-nos que razões poderia ter para esta previsão. Ou seja, estaria disposto a manter sem partitura o espaço, indiferente ao silêncio ou satisfazendo-se com a informação que o branco transmite? Ou consideraria possível recolher a partitura noutra fonte, incluindo uma fonte oral? Em consequência, perguntas semelhantes se podem levantar acerca das partituras que deveriam acompanhar as primeiras estrofes de todas as cantigas, cujos espaços foram previstos, sem exceção, embora nunca preenchidos. E acerca destas é forçoso notar que também ali encontramos marcas a assinalar a divisão dos versos, nomeadamente em A77, A78, A79, A80, A81, A104, A106, A184, A278.

As respostas que nos faltam encontram-se no quadro mais vasto, que ainda não conseguimos alcançar, do ambiente de produção do *Cancioneiro da Ajuda*, dos objetivos que nortearam esta produção e também das razões que impuseram a interrupção do projeto. Será necessário prosseguir o esforço no sentido de atingir este mais vasto enquadramento.

Bibliografia

- Arbor Aldea, Mariña (2004): “Os estudos sobre o Cancioneiro da Ajuda: un estado da cuestión”. Mercedes Brea (coord.): *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 45-120.
- Arbor Aldea, Mariña (2015): *Cancioneiro da Ajuda. Transcripción e notas*, Washington: Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric. [<https://blogs.commons.georgetown.edu/cantigas/files/2013/05/ArborAldea-Ajuda-Intro-Final2.pdf>]
- Base de datos paleográfica da lírica galego-portuguesa* (PalMed) [base de dados *on-line*]. Versión 1.2. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. [07/04/2022].
- Beltran, Vicenç (2016): “La mise en page de los cancioneros”. Maria Ana Ramos, Teresa Amado (eds.): *À volta do “Cancioneiro da Ajuda”. Actas do colóquio “Cancioneiro Da Ajuda (1904–2004)”*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, pp. 251-274.
- Correia, Ângela (1992): *O refran nos cancioneros galego-portugueses (escrita e tipologia)*, [Dissertação de Mestrado] Lisboa: Universidade de Lisboa.

- Correia, Ângela (1998): “Do refrão de Meendinho à escrita dos refrões nos cancioneros”. *Congreso “O mar das cantigas”. Actas do congreso*, Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Promoción Cultural, pp. 267-290.
- Correia, Ângela (2001): *As Cantigas de Amor de D. Joam Soares Coelho e o “Ciclo da ‘Ama’”. Edição e Estudo*, [Dissertação de Doutoramento] Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Fernández Guiadanes, Antonio (2012): “Da articulación textual nos testemuños da lírica profana gallegoportuguesa”. *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 1, pp. 105-160 [DOI: <https://doi.org/10.14198/rcim.2012.1.04>].
- González, Déborah (2020): “Cancioneros manuscritos y *mise en texte*. La *fiinda*, en *acabamento de sas cantigas*”. *Zeitschrift für romanische Philologie* 136.3, pp. 833-871 [DOI: <https://doi.org/10.1515/zrp-2020-0041>].
- Michäelis de Vasconcellos, Carolina (1990): *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e comentada*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2 vols.
- Pedro, Susana Tavares (2016): “Análise paleográfica das anotações marginais e finais no ‘Cancioneiro da Ajuda’”. Maria Ana Ramos, Teresa Amado (eds.): *À volta do “Cancioneiro da Ajuda”. Actas do colóquio “Cancioneiro Da Ajuda (1904–2004)”*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, pp. 23-59.
- Ramos, Maria Ana (1986): “L’élouquence des blancs dans le Chansonnier d’Ajuda”. *Actes du XVIIe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Aix-en Provence, 29 aout-3 septembre 1983)*, VIII, Aix-en-Provence: Publications de l’Université de Provence, pp. 215-224.
- Ramos, Maria Ana (1994): “O Cancioneiro da Ajuda. História do manuscrito, descrição e problemas”. *Cancioneiro da Ajuda. Edição Fac-Similada do Códice existente na Biblioteca da Ajuda. Apresentação, Estudos e Índices*, Lisboa: Távola Redonda, pp. 27-47.
- Ramos, Maria Ana (2008): *O Cancioneiro da Ajuda. Confecção e escrita*, [Dissertação de Doutoramento] Lisboa: Universidade de Lisboa [<http://hdl.handle.net/10451/553>].
- Ramos, Maria Ana (2016): “Tradição textual do ‘Cancioneiro da Ajuda’”. Maria Ana Ramos, Teresa Amado (eds.): *À volta do “Cancioneiro da Ajuda”. Actas do colóquio “Cancioneiro Da Ajuda (1904–2004)”*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, pp. 151-182.