

## Singularidades na preservação do corpus trovadoresco: as cantigas de Vidal, Judeu d’Elvas\*

Yara Frateschi Vieira – Universidade Estadual de Campinas

As duas cantigas de amor de Vidal, Judeu d’Elvas, foram-nos transmitidas pelos cancioneiros apógrafos italianos: *Cancioneiro da Vaticana*, Vat. Lat. 4803, e *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, atual *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, Cod. 10991<sup>1</sup>. Encontram-se copiadas na parte final da secção de cantigas de escárnio e maldizer, no grupo designado como de “recolhas individuais” do “segundo nível” da “compilação geral”, zona onde já se haviam abandonado os critérios de organização respeitados para a constituição do chamado “primeiro nível”, isto é, a separação tripartida das composições por gênero, cronologia dos autores dentro de cada secção e critério sociológico<sup>2</sup>.

Mesmo sem ter em conta os demais aspectos de caráter sociocultural que as distinguem<sup>3</sup>, já seria suficiente, para pôr em relevo essa pequena recolha, a consideração das singularidades que caracterizam a sua transmissão: constituída por duas únicas composições, ambas cantigas de amor e, de forma inusitada, declaradas fragmentárias na própria rubrica<sup>4</sup>, foi trasladada, como reconhecimento explícito do seu valor<sup>5</sup>, pela vontade expressa do mandatário; e introduzida, no interior de um conjunto de compositores constituído por cavaleiros sem grande proje-

---

\* Este texto insere-se no âmbito das investigações vinculadas ao Projeto “Voces, espacios y representaciones femeninas en la lírica gallego-portuguesa” (PID2019-108910gb-c22), financiado pelo Ministerio de Ciencia e Innovación.

1 V 1338-V 1339; B 1605-B 1606.

2 Sigo as conclusões de António Resende de Oliveira (1994: 205-211), bem como a terminologia por ele adotada no seu já clássico estudo sobre a constituição do cancionero que teria dado origem a B e V.

3 O caráter original das cantigas vidalianas já fora anotado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (Michaëlis 1904, II: 624), que chama a atenção para o uso dos símiles bíblicos; em seguida, Luciana Stegagno Picchio (1979: 83), na sua edição pioneira, considera-o um “caso ímpar no cancionero português”. Cfr. também Miranda (2020); Vieira (2021: 30-41; 2018: 345-359; 2017: 1061-1079). No que se refere ao exotismo da estrutura métrica e rítmica das duas cantigas, cfr. Cohen (2010).

4 Trata-se da única composição cujo caráter fragmentário é expressamente declarado na didascália que a acompanha: *e non sabemos mais dela[s] mais de duas cobras, a primeira cobra de cada ùa* (vid. texto completo da rubrica *infra*).

5 *E porque é ben que o ben que home faz se non perça, mandamo-lo ‘screver* (vid. texto completo da rubrica *infra*).

ção social ou política<sup>6</sup>, dentro da secção dedicada às cantigas de escárnio e maldizer, correspondente à divisão tripartida<sup>7</sup>, a qual só excepcionalmente acolhe composições de outros gêneros poéticos<sup>8</sup>.

## 1. As cantigas de Vidal, em B e V

A inserção do cancionero vidaliano interrompe a série de três cantigas atribuídas a Fernando Esquio (B 1604 / V 1136; B 1604bis / V 1137; B 1607 / V 1140)<sup>9</sup>, autor cuja incorporação às compilações, também tardia, terá ocorrido perto de meados do século XIV<sup>10</sup>. Os quadros abaixo representam a colocação das composições de Vidal nos fólhos correspondentes em B e V:

B, f. 339v	V, f. 187r
	V 1135 – Pero Garcia d’Ambroa (EM)
B 1604 – Fernando Esquio (EM)	V 1136 – Fernando Esquio (EM)
B 1604bis – Fernando Esquio (EM)	V 1137 – Fernando Esquio (EM)
B 1605 – Vidal (Amor)	V 1138 – Vidal (Amor)

6 Como observa Oliveira, o núcleo não nobre nesse grupo é francamente minoritário. Além de Vidal e provavelmente Caldeiron, anota a presença do jogral leonês João, cuja estadia em Portugal no segundo quartel do séc. XIV é atestada pelas suas composições (Oliveira 1994: 243). A respeito das hipóteses biográficas para Vidal, cfr. Stegagno Picchio (1979: 74) e Vieira (2017: 1071-1075).

7 A rubrica codicológica, indicadora do início das cantigas de escárnio e maldizer: *Aquí se começam as cantigas d’escarnb’e de mal dizer*, antecede a cantiga de João Soares de Paiva, *Ora faz ost’o senhor de Navarra* (B 1330bis / V 937).

8 Oliveira (1994: 32, n. 56). Confrontando o quadro geral fornecido por este autor (1994: 295), pode-se verificar que, na parte correspondente ao “primeiro nível”, isto é, na sua numeração, entre os números 213 e 257, encontram-se 8 cantigas de amor inseridas no conjunto das satíricas (sendo uma cantiga, atribuída a João de Gaia, de autoria duvidosa); 2 cantigas de amigo e 1 classificada como “outro”, no caso o “descordo” de Lopo Lias; na parte que corresponde ao “segundo nível”, entre os números, também na sua numeração, 258 e 283, apenas constam as duas cantigas de amor de Vidal (número 266), sendo todas as demais de escárnio e maldizer.

9 A atribuição a Fernando Esquio da cantiga V 1140 / B 1607 foi, nalgum momento, controvertida. Giuseppe Tavani (1967: n.º. 157, 14) considera-a possível texto anônimo. No entanto, a composição tem sido considerada do trovador ne-dense pela maioria dos estudiosos. Cfr. Toriello (1976: 49-50) e Alvar (1993: 267-268).

10 A colocação das cantigas de Esquio, um dos últimos autores da secção de cantigas de amigo em B e V, onde comparece com cantigas de amor e de amigo, bem como a sua presença na parte terminal das cantigas de escárnio e maldizer, leva Oliveira (1994: 336) a propor a sua inclusão tardia, já perto de meados do século XIV, na compilação geral. A localização da sua produção, logo antes da de Estêvão da Guarda, presente na corte de D. Dinis, e ainda vivo em 1362, faz supor que tivesse vivido nos últimos anos do s. XIII e primeiros do XIV. Cfr. também Toriello (1976: 42-43) e Alvar (1993: 267).

B, f. 340r	V, f. 187v
	V 1138 – Vidal (Amor)
B 1606 – Vidal (Amor)	V 1139 – Vidal (Amor)
B 1607 – Fernando Esquio (EM)	V 1140 – Fernando Esquio (EM)
	V 1141 – João Velho de Pedrogães (EM)
	V 1142 – João Velho de Pedrogães (EM)

Ou seja, tanto em V como em B, as duas cantigas de amor de Vidal ocupam uma posição que sugere terem sido incluídas tardiamente, intercaladas na série de cantigas atribuídas a Fernando Esquio, de tal forma que se empurra para a frente a última composição desse trovador<sup>11</sup>.

A transcrição das cantigas em B e V também apresenta peculiaridades. Assim, em B (figuras 1 e 2), o copista *c* (Ferrari 1979: 82-83, 137) deixou espaço em branco para as lacunas existentes em ambas as cantigas. No f. 339vb, copiou a rubrica (que Colocci marcou com um sinal vertical na margem direita) e em seguida a primeira estrofe da cantiga numerada 1605 por Colocci, *Moir' e faço dereito*, principiando-a com a capital maior indicadora de início de cantiga. Depois do espaço de duas linhas entre estrofes, escreve as palavras *Amor ey*, com maiúscula indicadora de estrofe interior, e deixa 6 linhas em branco (o restante da coluna b). No f. 340ra, marcando-a com maiúscula de início de cantiga, escreve a segunda composição, de número 1606: *Faz-m' agora por si morrer*, cuja primeira estrofe, copiada sem respeito à divisão por versos, ocupa 10 linhas; na segunda estrofe lê-se um *Que*, inicial, seguido de 9 linhas em branco, antes do começo da terceira: *Oimais a morrer me conven*, com certa irregularidade na divisão dos versos, mas também ocupando 10 linhas —embora as 3 últimas linhas do refrão não se copiem novamente, como é usual. Depois dessa estrofe, o copista deixou 3 linhas em branco no final da coluna a e 10, no alto da coluna b. Essa transcrição sugere, portanto, que a primeira cantiga poderia ter duas estrofes, em vez de uma só; e que à segunda cantiga, por sua vez, poderiam faltar uma segunda e uma quarta estrofes.

Em V (figuras 3 e 4), porém, o copista adotou procedimento diferente. No final do f. 187rb, começou a cópia da rubrica, marcada também por Colocci com um traço vertical na margem esquerda, terminando-a no f. 187va. Logo em seguida, começa a primeira estrofe da primeira cantiga: *Moir'e faço dereito*, marcada por Colocci com o sinal, à esquerda, de mudança de cantiga e ocupando também 10 linhas; logo depois do espaço normal entre estrofes, começa

<sup>11</sup> Oliveira (1994: 207-208, n. 39, e 336) entende que as cantigas de Vidal foram incluídas posteriormente, deslocando-se assim a última cantiga de Fernando Esquio e provocando a necessidade de se assinalar novamente a sua autoria.

a segunda cantiga, também marcada com o sinal colocciano correspondente, e copiada em 9 linhas, com irregularidade na divisão dos versos. Na margem esquerda, linha correspondente ao último verso copiado, Colocci após o sinal >, que Ferrari (1979: 67) considera como marca de lacuna.

Essa diferença no traslado das duas cantigas, em B e V, explica-se pelo fato de o *Cancioneiro da Vaticana* ter sido feito por um único copista curial em escrita cursiva humanística, mais atento ao aspecto estético do que à fidelidade, produzindo dessa forma um objeto mais limpo e mais adequado para oferta ou troca, prática frequente entre os humanistas; o *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, por outro lado, foi transcrito por seis copistas, mais preocupados com a fidelidade filológica do exemplar destinado ao uso pessoal de Colocci, provavelmente por instrução do próprio. Por isso, assinalam as lacunas com espaço em branco, enquanto o copista de V simplesmente “passa à frente sem assinalar o problema” (Ferrari 1993b: 125). O sinal apostro por Colocci, já referido acima, para indicar lacuna, pode, portanto, apontar para uma falha, ou uma impossibilidade de leitura, no *exemplar* que o humanista usaria para o seu confronto com a cópia.

Corroborando a turbulência perceptível nessa zona de ambos os cancioneiros, a *Tavola Colocciana* (Biblioteca Apostólica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 3217, f. 307r), por sua vez, assim registra a listagem das cantigas correspondentes a B 1604 - B 1608:

1604 – Fernan del 4<sup>o</sup>12 [Fernando Esquio]  
1608 – Jo. velho [João Velho de Pedrogães]

Colocci deixa de incluir, portanto, B 1605 e B 1606 como atribuídas a Vidal. E. Gonçalves entende esse salto como uma possível distração do humanista italiano, que não teria relido a rubrica atributiva-explicativa<sup>13</sup> anteposta às duas cantigas (onde, por outro lado, estão sublinhados “judeu” e “Vidal”) e que, além disso, identificando Fernand com Fernand’ Esquio, mas não estando suficientemente seguro da atribuição para adicionar o número 1607 sob 1604 (como norma), teria decidido passar diretamente à rubrica seguinte (Gonçalves 2016: 71).

Com efeito, a transcrição das rubricas atributivas a B 1607 e V 1140 é peculiar. Assim, em B, na linha acima do número 1607, Colocci escreveu *Fernand* e em V, no espaço (aliás menor, como aquele que separa estrofes da mesma cantiga e não cantigas diferentes) entre a últi-

12 Sobre essa estranha rubrica e a identificação de “del 4<sup>o</sup>” com “del qo” [= desquio], cfr. Elsa Gonçalves (2016: 47 e 87) e *infra*, n. 24.

13 A terminologia “atributiva” e “explicativa” encontra-se no estudo de Elsa Gonçalves (2016a: 271-282). De acordo com a autora (p. 272), as “rubricas” (sinônimo de *titulus* no léxico dos humanistas) encontradas nos cancioneiros galego-portugueses podem: 1) fornecer o nome do poeta, indicando às vezes o gênero das cantigas que lhe são atribuídas; 2) referir-se à constituição da tradição manuscrita; e 3) esclarecer o conteúdo das poesias. As primeiras são chamadas “atributivas”, as segundas, “codicológicas” e as terceiras, “explicativas” ou *razos*.

ma estrofe da cantiga de Vidal (1139) e a seguinte (1140), também consta, da mão de Colocci, *ERNAN*....., escrito na margem esquerda, em maiúsculas<sup>14</sup>.

É intrigante, aliás, o uso de maiúsculas para a indicação da autoria<sup>15</sup>. De fato, encontramos em algumas ocasiões, em V (mas não em B), o uso de letras maiúsculas para grafar o nome do autor da composição: uma vez na zona de atuação do copista (f. 2r, *Airas VEAZ*); as demais, na zona de atuação de Colocci: V 69v, *VAASCO Rodriguis de Calue[lo]*; V 88r, *PERO da Ponte*; V 102v: *MARtim perez aluyin*; V 103v: *PERO DE ueer*; V 106v, *pero DARMĒa*; V 124r, *MARTIN Campina* (ao lado esquerdo de ~~*PERO MEogo*~~ [riscado]); V 124r, *pero MEOGO*); V 137v, *GOLPARRO*; V 188v, *Johã ROMEO DE Lugo*; V 189r, *PERO DE VEVYAEZ*; V 189v, *PERO uiuiauez*; V 190v, *CALDEYROM*; V 191r, *PERO DE PONTE*; V 197r, *PEDRAMIGO*. Seria necessário examinar cada um desses casos para determinar o motivo da utilização das maiúsculas, em vez das habituais minúsculas cursivas, e verificar se o emprego divergente corresponde, como parece, a uma sinalização especial de Colocci.

Vejamos agora o texto da rubrica anteposta às cantigas de Vidal:

Estas duas cantigas fez ùu judeu d'Elvas, que avia nome Vidal, por amor d'ua judia de sa vila que avia nome Dona. E porque é ben que o ben que home faz se non perça, mandamo-lo 'screver, e non sabemos mais dela[s] mais de duas cobras, a primeira cobra de cada ùa (Lagares 2000: 174).<sup>16</sup>

Chama ainda a atenção o fato de, em B, abaixo da rubrica, Colocci ter inserido, na linha superior àquela onde colocou o número 1605, uma nova rubrica atributiva: ~~*afon ffz Cu*~~ [Afonso Fernandes Cubel], que logo em seguida riscou, provavelmente ao se dar conta de que o segmento acima não era uma estrofe, mas o texto de uma rubrica explicativa. A uma leitura rápida, com efeito, a rubrica tem, na coluna b, dimensão exatamente paralela à estrofe copiada na coluna a: ambas preenchem 7 linhas e estão separadas do texto anterior por 2 linhas. Ao perceber o equívoco, Colocci teria assinalado a rubrica com a marca característica, isto é, uma linha vertical ao longo de toda a sua extensão, do lado direito, e sublinhado os termos que lhe pareceram importantes no texto: judeu, vidal, judia, dona. O ciclo de Afonso Fernandes Cubel (B

<sup>14</sup> Em PalMed (2021), a rubrica atributiva é transcrita como “ERNAH” e chama-se a atenção para o sinal colocciano em forma de ponta de flecha colocado na linha acima: V187va26.

<sup>15</sup> Segundo informação pessoal que me foi gentilmente transmitida por Susana Tavares Pedro, e que agradeço, as maiúsculas de Colocci são típicas da escrita humanística — não exclusivamente da cursiva, mas de todas as escritas minúsculas que os humanistas italianos usaram. São decalcadas da capital romana e não foram usadas durante séculos até serem recuperadas em finais do séc. XIV.

<sup>16</sup> Adoto a edição de Lagares (2000: 174), substituindo apenas *perca* por *perça*, uma vez que em ambos os testemunhos é clara a presença do -ç. Outras ocorrências dessa forma do subjuntivo presente podem ser conferidas s.v. *perder* em Manuel Ferreira (2018). Ao contrário de Stegagno Picchio (1979: 89), que prefere desenvolver a abreviatura *pó q em pero que*, com sentido causal, Lagares e outros editores desenvolvem-na, corretamente, *porque* (agradeço a Susana Tavares Pedro e a Maria Ana Ramos a resposta pronta e informativa à consulta que lhes fiz a esse respeito). Cfr. também, em Pedro 2019: 418, a forma utilizada pelo copista c para a abreviatura de *por*, que coincide com a utilizada pelo copista nesta rubrica.

1610 / V 1143) comparece depois do também breve ciclo de João Velho de Pedrogães (B 1608 - B 1609; V1141 - V 1142). O salto atributivo, correspondente ao nome de um trovador não contíguo, permitiria talvez supor que a cópia estivesse a ser efetuada com materiais soltos e não estavelmente encadernados<sup>17</sup>.

## 2. Um trovador (judeu) de Elvas

A única cantiga de Afonso Fernandes Cubel, cavaleiro, comparece no f. 241ra, sob o número 1610, encimada agora pela rubrica completa: *Afoñ ffz cubel caualeyro*. Ela é precedida por duas cantigas de João Velho de Pedrogães, trovador português da linhagem dos Velhos, documentado na corte de D. Dinis e ativo nos fins do séc. XIII e princípios do XIV (Oliveira 1994: 375; Pizarro 1999, I: 341ss. e n. 68). A situação é similar em V, onde a Afonso Fernandes é atribuída a cantiga 1143, à qual faltam, porém, a terceira estrofe e a fiinda. Em ambos os cancioneiros, Afonso Fernandes Cubel é seguido por Estêvão Fernandes Barreto, documentado entre 1290 e 1294; embora fizesse parte de uma linhagem originária dos Velhos, da bacia do Lima, o ramo a que pertencia estabeleceu-se, já em meados do séc. XIII, na região da Estremadura, e o trovador casou-se em Santarém (Oliveira 1994: 331-332)<sup>18</sup>.

Essas coincidências cronológicas e o fato de esses trovadores estarem de alguma forma relacionados ao ambiente da corte dionisina sugerem que podem ter sido integrados juntos na compilação (Oliveira 1994: 307).

Há, contudo, um dado interessante a respeito de um membro desse grupo de cavaleiros, cujas recolhas acabaram por coincidir com as cantigas de Vidal, ao serem incluídas tardiamente na secção das cantigas de escárnio e maldizer. Assim, um filho de João Velho de Pedrogães, Pero Anes Velho, está documentado, nos princípios do séc. XIV (1329), justamente em Elvas<sup>19</sup>. Um indício pequeno, certamente, mas que pode contribuir para explicar por quais vias um “cancioneirinho”, contendo duas cantigas de amor, fragmentárias, compostas por um judeu morador em Elvas, teria chegado às mãos do compilador e, apesar desses aspectos desfavoráveis, conquistado a sua admiração a ponto de autorizar expressamente o seu registro contra o esquecimento: *e porque é ben que o ben que home faz se non perça, mandamo-lo ‘screver...*

Essa coincidência leva-nos a refletir sobre a eventual presença em Elvas de pequenos centros de produção e difusão da lírica trovadoresca entre a segunda metade do séc. XIII e a primeira do XIV. Há apenas mais um trovador indicado como natural de Elvas: Estêvão

<sup>17</sup> Agradeço a Maria Ana Ramos, que me chamou a atenção para essa possibilidade.

<sup>18</sup> Cfr. também o *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, edição crítica por José Mattoso (1980: 319, 26S5).

<sup>19</sup> Um filho de João Pires Velho (de Pedrogães), Pero Anes Velho, testemunhou o testamento de João Anes César, inquiridor de 1301, feito em Elvas, a 26 de novembro de 1329. “A presença de Pero Anes em Elvas, junto a um membro da casa do Rei, leva-nos a supor que os filhos de João Pires ficaram na Corte, ou em círculos próximos dela, [...]” (Pizarro 1999, I: 344-345, n. 83).

Fernandes de Elvas, sobre o qual pouco se sabe. Supõe-se ter sido contemporâneo de Estêvão da Guarda (c. 1280 - c. 1364) —escrivão-mor, eichão e escanção-mor de D. Dinis e conselheiro de D. Afonso IV, portanto também ligado ao ambiente dionisino (Oliveira 1994: 330)—, o qual parodia o refrão de uma cantiga de amigo do trovador elvense (B 1091, V 682) em uma cantiga de escárnio e maldizer (B 1313, V 918) (Radulet 1979: 27-35).

Por outro lado, ainda que não ligado diretamente a Elvas, aponte-se que o mordomo-mor de Afonso III, o trovador D. João de Aboim, detinha também propriedades na zona então conhecida como Moçarave e depois denominada Vila (A)Boim (Correia 2013: 66), atual freguesia do concelho de Elvas.

Outra indicação significativa, ainda que problemática, da vida cultural em Elvas é constituída pela linhagem dos Lobeiras. Embora de forma controversa, a autoria do *Amadis de Gaula* foi, como se sabe, atribuída por vários autores, desde a segunda metade do século XV, a Vasco Lobeira (Williams 1909: 5-39; Almeida 1993: 49-50; Cacho Bleuca 2008: 57-72), cavaleiro pertencente à oligarquia elvense e ali documentado (1376-1383) (Correia 2013: 146), o qual consta como filho de João Lobeira, autor, segundo o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, da cantiga *Senhor Genta* (B 244 e B 246bis), também conhecida como o “Lai de Leonoreta”. Para a polémica sobre essa composição e o seu autor<sup>20</sup>, uma perspectiva nova foi trazida pelo estudo, relativamente recente, de Antoni Rossell, acerca da estrutura métrico-melódica da composição de Lobeira: ela está também presente na cantiga de Afonso X, *O genete* (B 491, V 74), e ligase, pela tradição litúrgica coeva, ao canto monódico aquitano de vésperas, bastante popular na Idade Média, *Novus annus - dies magnus*. Essa equivalência leva o autor à conclusão de que a *Leonoreta* do *Amadis* entronca com a tradição lírica medieval galego-portuguesa arcaica e com os seus modos de composição métrico-melódica; portanto, “el texto de la Leonoreta del *Amadís* no sería sino una reescritura del original atribuído a Johan Lobeira atendiendo al criterio melódico, es decir, a la música” (Rossell 2013: 375).

Por esses indícios —que devem ser, naturalmente, investigados em maior detalhe—, penso podermos constatar em Elvas, na segunda metade do século XIII e primeira do XIV (período em que se teriam incluído na Compilação Geral as pertinentes recolhas individuais), a existência de uma significativa vida cultural, aberta à cultura cavaleiresca e à produção trovadoresca no sul de Portugal<sup>21</sup>. Aspectos específicos da possível integração do judeu Vidal num meio como esse têm sido, por outra parte, objeto de investigação (Vieira 2017, 2018, 2021; Miranda 2020).

---

20 A respeito do controvertido “Lai de Leonoreta” e do seu suposto autor, João Lobeira, cfr. C. Michaëlis de Vasconcelos (1900: 26, 31-32; 1904, II: 511, 523-525); Anna Ferrari (1979: 31-33), que propõe a hipótese de se considerar a cantiga *Senhor Genta* um texto de interpolação tardia, não pertencente ao *corpus* da lírica galego-portuguesa; Ferrari (1993c: 349-351); Beltrán (2007 e 2007a).

21 Acerca da existência na região meridional portuguesa de um ambiente propício à propagação dinâmica dos materiais trovadorescos nos séculos XIV e XV, cfr. Maria Ana Ramos (2020: 146-221).

### 3. Rubricas explicativas e atributivas

É tempo de nos perguntarmos acerca da falta da rubrica atributiva encimando a rubrica explicativa anteposta às cantigas de Vidal<sup>22</sup>. Começemos por examinar como se comportam as rubricas atributivas nos fólhos de B e V que contêm as cantigas de Vidal, bem como nos imediatamente vizinhos.

Assim, em B, f. 339ra, a cantiga 1602 é encimada pela rubrica atributiva, da mão de Colocci: *pero darmea*. O humanista baseia-se, para tanto, na rubrica explicativa posposta a 1602, onde se informa que “estoutra cantiga”, isto é, 1603, fora feita por Pero de Ambroa a Pero de Armea, pela cantiga “de cima” que fizera<sup>23</sup>; pelo mesmo motivo, acrescenta, logo acima da rubrica explicativa, a atributiva: *pero Dambrõa*. B 1604 é encimada pela rubrica atributiva, da mão de Colocci, *fernã del qo*<sup>24</sup>, ou seja, Fernando Esquio. No f. 339va, Colocci não numerou a seguinte cantiga de Fernando Esquio: *A vós, dona abadessa*, como 1605, talvez porque o copista não marcara o começo de nova cantiga pela inicial maior, como fizera com as anteriores e como fará com a de Vidal. Tanto 1604 como 1604bis têm estrofes de sete linhas, embora a primeira tenha versos decassílabos e a segunda, setessílabos. Ao encontrar a próxima inicial maiúscula, portanto, Colocci numerou a cantiga como 1605. Assim, 1602 e 1603, cujos distintos autores são identificados na rubrica explicativa posposta a 1603, recebem rubricas atributivas da mão de Colocci.

Em V, é diferente a situação da rubrica atributiva às cantigas que precedem as vidalianas. Embora Colocci tenha feito correções na rubrica explicativa que sucede à cantiga de Pero de Armea e antecede à de Pero de Ambroa, não acrescentou rubricas atributivas a nenhuma delas (f. 186vb). No próximo fólho, 187ra, marcou com o sinal de início de nova cantiga (pequena chamada em forma de ângulo), a de Fernando Esquio, numerada 1604 em B. Como o copista não deixara o espaço maior entre o fim e o início da cantiga, Colocci escreveu o nome do trovador *ffernã del qo.*, na margem lateral esquerda do primeiro verso. Da mesma forma, como entre o último verso da cantiga de Fernando Esquio, *A huñ frade dizẽ escaralhado*, e o primeiro da próxima, *A uos dona abadessa*, não havia espaço maior, Colocci não apôs sinal de nova composição. As cantigas numeradas por Monaci 1134 e 1135, correspondentes a B 1602 e 1603, por-

---

22 Pilar Lorenzo (2003: 127) já observara: “habría que precisar por qué Colocci no reprodujo, como es habitual, la correspondiente rubrica atributiva”.

23 *Estotra cãtica fez pero dãbrõa a pero darmea. por estoutra deçima que fazera*, com recuo em relação ao texto da cantiga e um sinal ao lado esquerdo, também da mão de Colocci (ângulo).

24 Na *Tavola Colocciana* (Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. lat. 3217, f. 307r), Colocci transcreveu *fernã del 4º*. Elsa Gonçalves assim explica essa grafia, com o apoio da grafia *del qo*, presente em B: “il ‘del 4º’ della *Tavola* non è che la cattiva trascrizione di un ‘del qo’, il quale a sua volta è già la deturpazione di una lezione che doveva essere ‘desqio’ con la *i* ad esponente (forma conservata in V, anche se cancellata, a fl. 141v.). L’erronea lezione della *Tavola* potrebbe essere il risultato della seguente filiera: *desqio* con *s* alta (forma originale) > *desqfo* con *i* ad esponente (forma presente in V) > *del qfo* per confusione tra *s* alta e *l* > *del qo* per caduta della *i* ad esponente (forma conservata in B) > *del 4º* per confusione della *q* con un 4 (lezione della *Tavola*)” (Gonçalves 2016: 47 e 87).



tanto, não receberam a rubrica atributiva correspondente aos autores de cada uma delas. Assim sendo, o leitor só se apercebe da autoria de 1134 (Pero de Armea), ao final da cantiga, quando se depara com a rubrica explicativa posposta: *Estoutra cantiga fez Pero d'Ambroa a Pero d'Armea, por estoutra de cima que fezera.*

*B 1605 / V 1138 – Vidal*

*B 1605* – sem rubrica atributiva. —Abaixo da rubrica explicativa, como já foi dito acima, o humanista escreveu *afõn ffz cu* (Afonso Fernandes Cubel), que depois riscou, ao dar-se conta de que as próximas cantigas não eram da autoria desse trovador.

*V 1138* – sem rubrica atributiva.

*B 1606 / V 1139 – Vidal*

*B 1606* – Acima da cantiga, Colocci escreveu *Idẽ*, procedimento pouco comum, uma vez que o sistema de atribuições “funciona por séries, isto é, com as atribuições (todas da mão de Colocci ou então do copista principal nas zonas por ele copiadas) colocadas antes do primeiro texto de cada autor”<sup>25</sup>. O mesmo sistema é utilizado no *Cancioneiro da Vaticana*, onde Colocci fizera, porém, uma tentativa de interromper o *titulus continuus*, antepondo um “Idem” ao segundo texto da série no f. 02r (Ferrari 1993b: 124).

#### 4. Um sistema collociano (e suas infrações)

Portanto, as cantigas de Vidal situam-se, no quesito da presença ou ausência de rubrica atributiva a um autor novo, numa região conturbada: em B, as cantigas de Pero de Armea e de Pero de Ambroa têm rubricas atributivas, além da explicativa. Em V, nenhuma das duas recebe rubrica atributiva. As cantigas de Vidal, dotadas em ambos os códices de rubrica explicativa com nome do autor, interrompendo a série do autor anteriormente indicado (Fernando Esquio), não recebem rubrica atributiva em nenhum deles. Com base apenas nesses elementos, porém, não poderíamos dizer se há uma irregularidade ou não no tratamento das duas cantigas do judeu de Elvas.

Como interpretar, então, a ausência da rubrica atributiva nestas cantigas de um autor novo? Tinha Colocci um procedimento padrão para a inclusão da rubrica atributiva, quando o nome do trovador se encontrava indicado na rubrica explicativa? Em caso de resposta afirmativa, qual<sup>26</sup>?

<sup>25</sup> Anna Ferrari (1993a: 121). A autora acrescenta ainda que “[p]or vezes funcionam como atribuição os nomes inseridos nas *razos*”. Encontramos, porém, tanto em B como em V, alguns casos singulares de repetição da rubrica atributiva dentro da mesma série. Veja-se, por exemplo, em V, no conjunto de cantigas de D. Afonso, rei de Castela e de Leão (f. 3v, 4r, 5r, 6v), D. Dinis (f. 7v, 9r, 10r, 10v, 11r, 12r, 12v, 13r, 14r, 15r, 16r, 17r, 18r, 19r, 20r, 21r, 22r, 23r, 24r, 25r, 26r, 27r, 28r, 29r); em B, no f. 128rb, final da coluna, figura novamente o nome *El Rey don Denis*, já introduzido no começo das suas cantigas de amigo, f. 124rb; *Pay Gomez Charinho* (62v, 63v, 64r); *Pero de Ponte* (191v-192r; *Pero de / ponte*; 192v-193r; 193v-194r; 194v-195r; 195v-196r; 196v-197r), *Pedramigo* (197r, 198r, 198v, 199r, 199v)

Nos dois apógrafos italianos, encontramos 30 rubricas explicativas<sup>27</sup> que também fornecem explicitamente o nome do poeta. Abaixo, indicam-se os casos em que Colocci adicionou ou deixou de adicionar a respectiva rubrica atributiva:

- 1) em 14 ocorrências, Colocci acrescentou a rubrica atributiva: B 142<sup>28</sup>, B 455, V 387, V 523 / B 935, V 937 / B 1330, V 938 / B 1331, V 941 / B 1334, V 945 / B 1338, V 999<sup>29</sup>, V 1043 / B 1433, B 1602, B 1603, V 1144 / B 1611, V 1145 / B 1612. São todos casos em que ocorre mudança de autoria<sup>30</sup>.
- 2) em 7 ocorrências: V 642, V 977, V 1008, B 172, B 917, V 914 / B 1309, B 1655, todas elas casos em que não se estava diante de mudança de autoria, mas no meio de uma série do mesmo poeta, a rubrica atributiva não foi acrescentada. Colocci pode ter considerado desnecessário, portanto, adicionar novamente o nome do trovador.

Tendo em vista esse quadro, poderíamos supor que a norma seguida por Colocci é a seguinte: quando há mudança de autoria na sequência das cantigas, acrescenta-se a rubrica atributiva; em caso contrário, não. No entanto:

- 3) há 9 casos em que a rubrica atributiva parece necessária, segundo a prática observada nas demais, mas não foi incluída:

---

26 E. Gonçalves relembra, a propósito da rubrica reclamo escrita no f. 100v, “o testemunho de cancioneiros da lírica provençal em que o nome dos trovadores cujas poesias vêm precedidas de *vidas* só aparece escrito como rubrica a partir do segundo texto” (Gonçalves 2016a: 282).

27 B 1602 e B 1603 / V 1134 e V 1135: a rubrica explicativa anteposta a B 1603 e V 1135 gerou, em B, como já foi dito, duas rubricas atributivas, uma a Pero de Armea (1602) e a outra, a Pero de Ambroa. Por esse motivo, contamo-la como duas ocorrências atributivas. O levantamento das rubricas explicativas, com a sua respectiva edição crítica, foi realizado por Xoán Carlos Lagares (2000), que identificou 74 rubricas explicativas, entre as quais inclui também as que acompanham os “lais de Bretanha”. Nem todas trazem, porém, o nome do autor.

28 A rubrica atributiva a Pero Velho de Taveirós, anteposta à cantiga B 142, tenção entre Pero Velho de Taveirós e seu irmão, Pai Soares, tem causado leituras divergentes, por causa do sinal colocado por Colocci ao seu lado direito —uma mãozinha com uma linha vertical que a conecta à rubrica atributiva e explicativa da tenção. Os estudiosos dividem-se entre os que leem a rubrica atributiva como referindo-se a todas as cantigas copiadas no f. 35v e os que a interpretam como pertinente apenas a B 142. Cfr. d’Heur (1973: 30, n. 111-112); Gonçalves (2016: 52-53, 74); Vallín (1996: 86-87). Déborah González (2013: 25) analisou o caso específico dessa cantiga, à luz dos demais empregos do sinal da mãozinha colocciana em B, V e C, concluindo que não existe nenhum caso em que a referida mãozinha seja utilizada para emendar a disposição de uma rubrica ou cantiga e que, nesse caso, o sinal se destinaria a chamar a atenção para alguns dos fatores presentes na *razo*, ou para o conjunto deles.

29 A cantiga seguinte, V 1000, é precedida de uma rubrica “codicológica”, onde também consta o nome do trovador: *Estas cantigas son d’escarnh’e de mal dizer e feze-as Gonçal’ Eanes do Vinhal*. Colocci acrescentou o nome do trovador logo na linha seguinte, antes do primeiro verso da cantiga: *Goncaleañes do vinhal*, sublinhado. Embora o nome do trovador já visse antes, na cantiga V 999, aqui se trata provavelmente de início do “rolo” de cantigas de escárnio e maldizer, razão por que Colocci terá repetido o nome do trovador (cfr. Gonçalves 2016a: 273, n. 8).

30 B 1432 traz a rubrica explicativa posposta (logo no início do f. 298va) e uma rubrica atributiva (*Dom Pedro de Portugal*), na parte final do f. 298rb, abaixo da nota colocciana, colocada depois do último verso (> *deest*). Seguem-se 8 linhas em branco. Considerando essa anomalia, não a computamos aqui. Por outro lado, não se trata de um caso de mudança de autoria.

- V 666 / B 1075bis. Trata-se de uma espúria, atribuída a Diogo Gonçalves de Montemor-o-Novo, inserida entre as cantigas de João Servando e Juião Bolseiro. Embora, em B, Colocci tenha marcado a rubrica com o sinal vertical lateral costumeiro (que aliás apôs também aos 2 últimos versos da cantiga anterior de João Servando), não a numerou como seria de esperar, atribuindo à próxima, de Juião Bolseiro, o número 1076.
- V 470 / B 886. A cantiga, atribuída a Afonso Gomes, jogral de Sárria, insere-se entre uma cantiga de amor de Airas Nunes e o sirventês moral de Martim Moxa, B 887 / V 471. Como o nome do autor é a primeira palavra da rubrica, talvez Colocci tivesse julgado suficiente essa indicação de autoria.
- V 1134 e V 1135. V 1134 corresponde a B 1602 e V 1135, a B 1603, ambas, como vimos *supra*, com rubrica atributiva. No f. 186v do *Cancioneiro da Vaticana*, a cantiga anterior, 1133, atribuída por Colocci a Airas Nunes, termina antes do fim da coluna a (segue-se espaço em branco de 5 linhas), enquanto a de Pero de Armea, 1134, se inicia na 1ª linha da coluna b. Embora Colocci tenha feito correções à rubrica explicativa anteposta a V 1135, deixou de acrescentar tanto a atribuição a Pero de Armea (*estoutro de cima*) como a Pero de Ambroa.
- B 1390, correspondente a V 999. A rubrica atributiva está presente em B 1390, mas não a explicativa. Como a rubrica explicativa está posposta, em V, à cantiga V 999, e em B, a correspondente 1390 ocupa a parte inferior final da coluna b do f. 297r e 297v está em branco, Colocci poderia ter copiado a rubrica atributiva do *exemplar*.
- V 410. Como há mudança de autor, a rubrica atributiva seria considerada necessária. Observe-se também que, embora as estrofes das cantigas anteriores se iniciem com maiúsculas, tanto a rubrica quanto a “pergunta” de Álvaro Afonso (espúria) começam com minúsculas. Colocci poderia não se ter dado conta da existência da rubrica e da mudança de cantiga e de poeta<sup>31</sup>.
- B 143. Esta cantiga e a próxima, B 144, estão deslocadas do setor onde propriamente deveriam aparecer, isto é, as cantigas de escárnio e maldizer. Uma hipótese é que esta (ou 144 ou 172), estivesse contígua a outra cantiga atribuída por Colocci a Martim Soares, cuja *razo* começa: *Estoutro cantar fez de maldizer (...)*, pressupondo “a precedência de um ‘cantar de maldizer’ cuja rubrica nomeasse o sujeito de *fez*” (Gonçalves 2016a: 278; Bertolucci Pizzorusso 1963: 25). Colocci pode ter deixado de reparar na

<sup>31</sup> V 666 / B1075bis (vid. *supra*) e V 410 são ambas espúrias, o que poderia levantar a suspeita de tal condição ter provocado a “irregularidade” colocciana. Com efeito, para além da circunstância de muitos dos textos espúrios presentes nos Cancioneiros estarem relacionados à existência de espaços em branco no *exemplar*, também tem sido posto em relevo pela crítica o caráter bastante adulterado das composições, o que reforça a inserção tardia e condições textuais fragilizadas (cfr. Ramos 2020: 202-205 [204]).

- mudança de autor (Martim Soares): em C, 143 entra também nas composições de Pero Velho de Taveirós (Gonçalves 2016: 25, 52-53).
- B 144. Colocci parece ter confundido a longa rubrica explicativa com uma estrofe, pois começou a recopiá-la. Quando percebeu o equívoco, interrompeu a cópia, marcou-a à esquerda com o sinal vertical de rubrica e após na margem direita o sinal da mãozinha, enfatizando-a (Bertolucci Pizzorusso 1963: 51; González Martínez 2013: 44). Mas não acrescentou o nome do autor. Em C, porém, consta o nome do autor como vem transcrito no texto em B: *maram soarez* (Gonçalves 2016: 53 e 74). Distração de Colocci, depois de uma série de procedimentos corretivos?
  - B 1605 / V 1138. São as cantigas atribuídas a Vidal, que deveriam ter, segundo a norma geral, uma rubrica atributiva.

Em todos esses casos, com exceção de B 1605 / V 1138 (Vidal), podemos identificar algum motivo que teria interferido na aplicação da suposta regra geral. No caso das cantigas vidalianas, já apontamos o caráter conturbado do seu entorno, não só no que se refere à sequência de autores e respectivas cantigas, mas também no próprio processo de rubricação.

## 5. Os “lais de Bretanha”

Um exame à parte merecem as rubricas explicativas apostas aos chamados “lais de Bretanha”, as quais colocam problemas específicos<sup>32</sup>, por não remeterem a poetas galego-portugueses, mas a autores que são personagens dos *romances* de cavalaria relativos à matéria de Bretanha. Além disso, há que se considerar a situação problemática desse conjunto como primeiras composições do *Cancioneiro Colocci-Brancuti* (Ferrari 1979: 94; Ramos 2016: 60-62). O tratamento que Colocci lhes dá, no que se refere à inclusão de rubricas atributivas acompanhando o nome de autor contido na rubrica, é também singular:

### B 1

A longa rubrica atribui a Elias o Baço a autoria da cantiga e explica as circunstâncias em que ela foi composta<sup>33</sup>. Acima da rubrica, Colocci escreveu: *Tristan Iseu.i.sotta*, mais provavelmente uma nota sobre o conteúdo da *razo*, que menciona tanto Tristão como a rainha Isolda<sup>34</sup>. Na

---

32 Por esse motivo, Pilar Lorenzo Gradín excluiu-as do seu estudo sobre as rubricas explicativas (2000: 1105). A mesma autora examina-as, contudo, no seu estudo sobre os Lais de Bretanha (Lorenzo Gradín 2013).

33 “Este lais fez Elis o Baço, que foi duc de Sansonha, quando pasou aa Gran Bretanha, que ora chaman Ingraterra. E pasou lá no tempo de rei Artur pera se combater con Tristan, porque lhe matara o padre en ùa batalha. E, andando ùu dia en sa busca, foi pela Joiosa Guarda, u era a rainha Iseu de Cornolalha, e viuua tan fremosa que adur lhe poderia home no mundo achar par. E namorouse enton dela e fez por ela este laix. Este lais posemos aca, porque era o melhor que foi fe[i]to”. Segundo a ed. de Pilar Lorenzo Gradín (2013: 7); cfr. também Lagares (2000: 106).

cópia existente no ms. Vat. Lat. 7182<sup>35</sup>, o primeiro lai tem uma rubrica atributiva: *Elis obaço de sam sonha q̄foy muy caualº darmas*<sup>36</sup>.

### B 2

Embora a rubrica informe que: *Esta cantiga fezeron quatro donzelas a Maroot d'Irlanda ...*<sup>37</sup>, Colocci não incluiu aqui uma rubrica atributiva. Na *Tavola*, contudo, consta: 2. *Quattro donzelle a Maroot d'Irlanda, / al tempo del Re Artu* (Gonçalves 2016: 23), que pode ser vista como uma descrição do conteúdo da “cantiga”.

### B 3

No espaço entre as composições, Colocci copiou: *Don Tristan o namorado fez [e]sta cantiga*. A mesma rubrica existe no ms. Vat. Lat. 7182 (Pellegrini 1937: 48) e, em forma abreviada, na *Tavola Colocciana*: 3. *Don Tristan innamorato* (Gonçalves 2016: 23). Aqui estamos diante de uma rubrica atributiva ou explicativa? Em princípio, apenas atributiva, embora possamos considerar que o epíteto “o namorado” aponte para o tema do lai, ou seja, o sofrimento amoroso de Tristão, enamorado por Isolda e distante dela. Por outro lado, *Don Tristan* é a primeira palavra e Colocci pode ter considerado desnecessário repeti-lo, da mesma forma como o fez em V 470 / B 886.

### B 5

A rubrica a este lai informa que foi composto por donzelas a Dom Lançarote, na Ilha da Lediçe, quando a rainha Genevra o encontrou com a filha do rei Peles e proibiu-o de aparecer diante dela<sup>38</sup>. Assim como em B2, Colocci não introduziu a rubrica atributiva às donzelas. Mas escreveu, na linha entre a última composição e a primeira da rubrica: *Don Tristan*. Como o lai

34 E. Gonçalves sugere que essa anotação colocciana deva ser aproximada daquelas que revelam a atenção do humanista a certas equivalências linguísticas, no caso entre o português *Iseu* e o italiano *Isotta* (Gonçalves 2016: 50-51).

35 Denominado V<sup>a</sup> por S. Pellegrini (1937: 45), compõe-se de 3 fólios (276r-278v) do volume miscelâneo Vat. lat. 7182 da Biblioteca Apostólica Vaticana, o qual, segundo o seu editor, é provavelmente produto da junção de materiais provenientes da biblioteca de Colocci.

36 Pellegrini defende que as duas cópias (a do ms. 7182 e a do *Cancioneiro Colocci-Brancuti*) foram feitas de manuscritos diversos, que remetem, contudo, a um arquétipo comum, dada a semelhança geral entre elas (1937: 53). A. Ferrari, por outro lado, conclui que não se pode excluir uma derivação mais econômica de V<sup>a</sup> e de B do mesmo antecedente (Ferrari 1993c: 378).

37 “Esta cantiga fezeron quatro donzelas a Maroot d'Irlanda en tempo de rei Artur, porque Maroot filhava totalas donzelas que achava en guarda dos cavaleiros, se as podia conquerer deles, e enviavaas pera Irlanda pera seeren sempre en servidon da terra. E esto fazia el, porque fora morto seu padre por razon d'ua donzela que levava en guarda” (Lorenzo Gradín 2013: 7; Lagares 2000: 107).

38 “Este lais fezeron donzelas a Don Ançarot quando estava na Insoa da Lidiça, quando [o] a rainha Genevra achou con a filha de rei Peles e lhi defendeo que non parecese ant'ela” (Lorenzo Gradín 2013; Lagares 2000: 109).

se refere a Lançarote e a Genevra, não fica claro porque Colocci teria incluído aqui o nome de Tristão. Por outro lado, no ms. 7182, a 4ª cantiga vem precedida do nome de “Dom Tristam” (Pellegrini 1937: 48) e, também na *Tavola*, em 4. consta “Don Tristan”, enquanto a 5. vem indicada como “Don Tristan per Genevra”<sup>39</sup>.

Vemos, portanto, que o sistema de rubricas atributivas e explicativas anexadas aos lais é complexo: por vezes, quando a indicação de autoria é plural (ou anônima), como no caso das donzelas em B 2 e B 5, Colocci não acrescenta a rubrica atributiva; em B 1, o humanista antepôs uma nota, provavelmente linguística ou referente ao tema da *razo*, embora o autor conste como Elias o Baço; e em B 3, a rubrica pode ser entendida como atributiva e explicativa.

Chama a atenção, por outro lado, em duas delas, a ocorrência de uma forma verbal inusitada: o emprego da primeira pessoa do plural para referir a ação do “mandatário” ou “compilador”, historiando a acolhida dessas composições no conjunto. Assim, em B 1, a rubrica termina com a seguinte declaração: *Este lais posemos aca porque era o melhor que foi feito*<sup>40</sup>; quanto a B 2, como sabemos, Colocci copiou uma “variante” da sua rubrica no f. 4v, logo abaixo do final da *Arte de Trovar*<sup>41</sup>, enquanto uma outra versão foi transcrita nos f. 10rb e 10va pelo copista *b* (Ferrari 1979: 94). A primeira versão abre com o seguinte enunciado: *Esta cantiga é a primeira que achamos que foi feita [...]*<sup>42</sup>.

Só se encontra uma outra rubrica que exhibe essa forma da primeira pessoa do plural do verbo e é exatamente aquela que encima as cantigas de Vidal: *e porque é ben que o ben que home faz se non perça, mandamo-lo ‘screver*. C. Michaëlis já havia notado essa aproximação, observando que esses poucos casos se referem a cantigas fora do comum, cuja adição “talvez suplementar” era necessário justificar: de um lado, *lais* de assunto bretão, tirados de romances em prosa e traduzidos do francês; do outro, “*esparsas* eróticas, não vasadas nos usuas moldes palacianos, de um Judeu de Elvas, que aparecem deslocadas na Parte III. O mandatário falla dellas majestaticamente na primeira pessoa do plural, como convinha a um príncipe [...]

---

39 E. Gonçalves (2016: 50) aponta uma possível explicação para o desacordo: um erro de numeração corrigido por Colocci no número 5 (anteriormente numerado 4) e o acréscimo de “per Genevra” na *Tavola*, bem como a anotação *Genevra*, colocada por Colocci no final do f. 10v.

40 P. Lorenzo observa que a presença da primeira pessoa do plural, aliada ao critério organizativo e avaliativo que oferece, sugere que o monólogo entoado por Elias o Braço formava parte de uma série coesa de textos da mesma modalidade que, a juízo do compilador, possuía uma qualidade poética inferior; e que a cláusula *posemos aca* revela que em algum momento da transmissão uma ou mais peças precediam essa composição, trasladada ao lugar que hoje ocupa nos testemunhos somente por uma eleição estilística do compilador. Ou seja, que existiu provavelmente um rótulo de *lais* dispostos numa ordem precisa que, num momento da transmissão, se infringiu (Lorenzo Gradín 2013: 15).

41 C. Michaëlis assim entende as duas versões da rubrica ao lai que recebeu, na sua edição do *Cancioneiro da Ajuda* (1904, I: 632), o número 313: “As lacunas mostram que o original, onde Colocci colheu o trecho *b*, estava deterioradíssimo, — a ponto tal que os amanuenses não se haviam arriscado a copiá-lo. Parece ser variante de *a*, colhida em outro exemplar” (Michaëlis 1904, II: 481, n. 2).

42 Cfr. também, acerca do significado do vocábulo “primeira” nessa rubrica, as observações de Lorenzo Gradín (2013: 22).

II: 252). Para a filóloga, o príncipe seria o Conde D. Pedro de Barcelos, e a época em que os *lais* teriam entrado na vida literária galego-portuguesa, os primeiros decênios do século XIV, período em que conviveram o Conde, o Arcipreste de Hita, o infante D. João Manuel, Estêvão da Guarda e Fernando Esquio<sup>43</sup>. A identificação do “compilador geral” com o Conde D. Pedro tem sido aceite, embora por vezes com reserva<sup>44</sup>; especificamente a sua presença enunciativa nas rubricas aos *lais* B 1 e B 2, bem como na que introduz o cancionero de Vidal —as únicas em que assim se expressa o compositor das rubricas em todo o *corpus* da lírica profana galego-portuguesa— embora não possa ser comprovada, parece corresponder a uma intuição feliz, como sucede muitas vezes com Carolina Michaëlis<sup>45</sup>.

Essa proximidade enunciativa entre as rubricas dos *lais* de Bretanha e a que precede às cantigas de Vidal autorizaria também, levando em conta os demais elementos cronológicos relacionados à integração desses núcleos na compilação, a conjectura de que ambos os conjuntos tivessem acedido às mãos do compilador numa mesma altura do seu trabalho, quer isso tenha ocorrido, como em geral se tem indicado, à volta de 1325-1350 (Oliveira 1994: 281; Lorenzo Gradín 2013: 31), quer numa época mais tardia, como propõe Maria Ana Ramos (2016)<sup>46</sup>. Aliás, essa última hipótese, se confirmada, aproximar-nos-ia mais de figuras históricas com o nome de Vidal, especificamente o “mestre Vidal”, físico e cirurgião, documentado em Elvas entre 1463 e 1480. Conforme já observamos em estudo anterior, levando em conta o padrão de atribuição de nome entre os judeus portugueses, que tende a estabelecer uma homogeneização onomástica nas gerações, não seria impossível que o nosso trovador fosse um ascendente do físico presente na documentação quatrocentista, e também ele um profissional da medicina, como era usual nas famílias judias (Vieira 2017: 1063-1072).

---

43 Michaëlis (1904, II: 516). A filóloga faz uma ressalva, porém, ao considerar que a “cantiguinha de *Amadis*, obra de um Lobeira”, se opõe a essa concepção. Isso tornaria, continua, “quase certa a hypothese que espíritos avançados, influenciados pelo contacto directo com autores franceses, prepararam antecipadamente, no reinado do Bolonhês e do Sabio, o advento do novo gosto por novelas em prosa”.

44 Cfr. Oliveira (1994: 281): a disparidade de critérios presente em certos grupos tardiamente inseridos afasta-se da homogeneidade dos núcleos sociológicos cuja ordenação atribuíra a D. Pedro. Com base no exame da tradição manuscrita do Conde nos cancioneros italianos, do sistema de rubricação e do carácter “*raffazzonato e eterogeneo*” do *exemplar*, S. Marcenaro (2016: 579-587) também contesta que o Conde tenha sido o seu compilador.

45 Assim o reconhece também Lorenzo Gradín (2013: 31).

46 A autora observa que “[o] uso de *dançar* e *dança* nos *lais* propõe-nos um acolhimento lexical que foi marcado, por certo, por uma prática tardia e já post-trovadoresca. O ambiente românico revela também que as *danças* e composições para *baile* (*dansa*, *balada*) são tardias e de inclusão extemporânea nos cancioneros. Este facto incita a atribuir aos *lais* galego-portugueses uma datação mais posterior, que se coadunaria também por novo gosto poético, e pela posição material que ocupam na tradição manuscrita.” Cfr. Ramos (2016: 91-92).

## 6. À guisa de conclusão

Pelos casos arrolados acima, parece possível concluir que Colocci seguia uma norma geral, isto é, acrescentar o nome do trovador presente na rubrica explicativa sempre que houvesse mudança de autoria. Ao contrário, não adicionar o nome fornecido na rubrica explicativa quando não houvesse mudança dentro da série atribuída a um poeta. Os casos duvidosos, como vimos, podem corresponder a uma circunstância peculiar, específica, que interferiu na aplicação da norma geral.

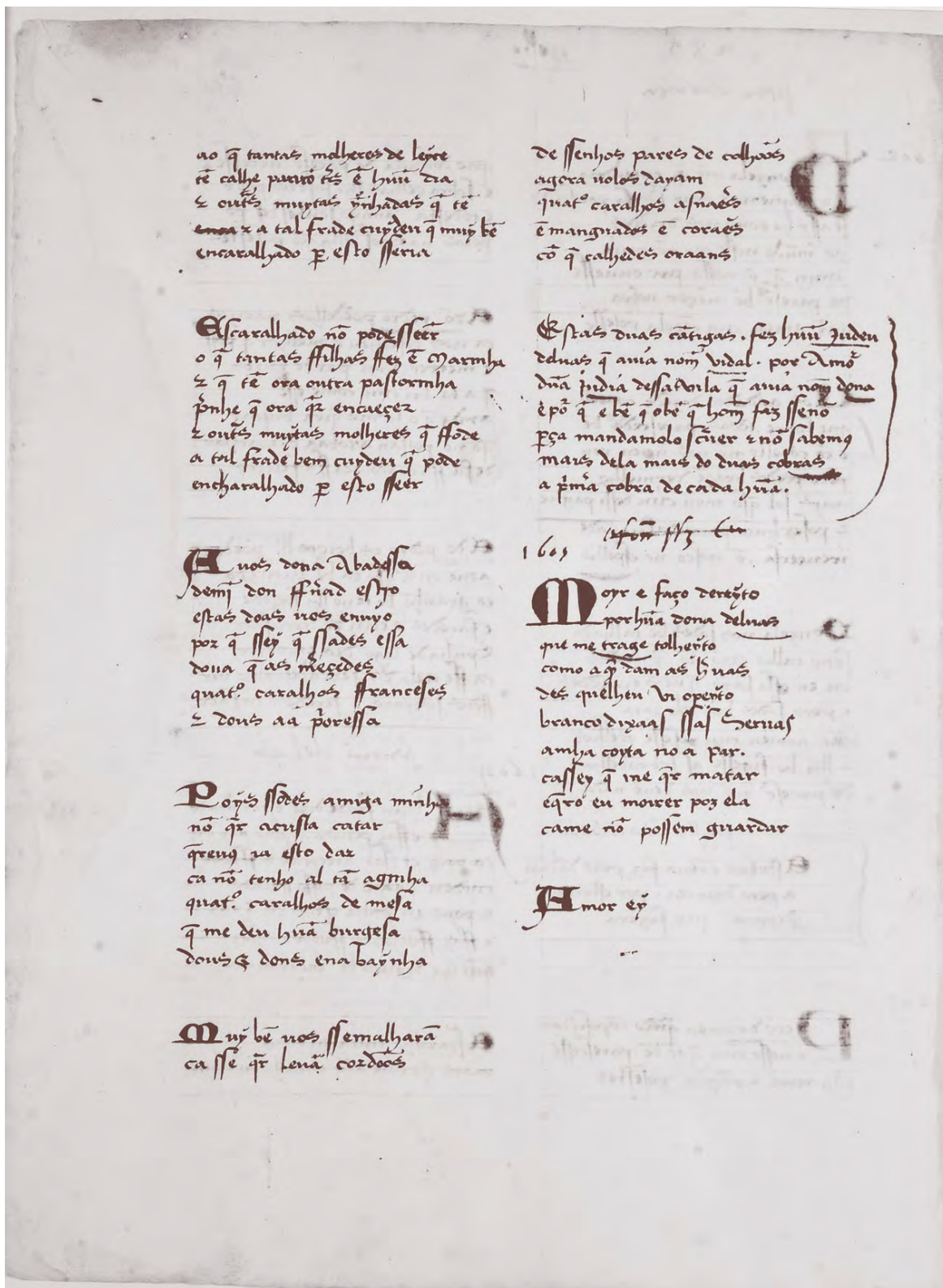
No quadro das rubricas atributivas vidalianas, fica claro que Colocci desobedeceu, por algum motivo, à sua norma. Tratava-se de cantigas de um novo autor, cujo nome se indicava na rubrica explicativa, e que ele, pelo menos em B, sublinhou, como já observamos: judeu e Vidal. A inclusão da rubrica atributiva seria, portanto, de esperar. Ao mesmo tempo, o humanista infringiu também a sua norma de apenas indicar o nome do poeta por ocasião da ocorrência da sua primeira composição, ao acrescentar *Idē* acima da segunda cantiga em B (vid. *supra*). Como já observamos antes, estamos diante de uma zona bastante conturbada, correspondente à inserção de uma série de cantigas de escárnio e maldizer de autores tardios da pequena nobreza — entre os quais se introduz um poeta judeu, portanto socialmente diferenciado, autor de duas cantigas de amor, ainda por cima explicitamente fragmentárias. Colocci parece ter deixado marcas dessa perturbação, não apenas nos fólhos correspondentes às cantigas desse grupo, mas também no seu registro na *Tavola Colocciana* (vid. *supra*).

Concluindo, podemos dizer que a transmissão manuscrita da pequena recolha de cantigas de Vidal, Judeu d’Elvas, embora atendesse à vontade expressa do “mandatário” de preservar do esquecimento uma produção poética considerada de especial valor —principalmente se levarmos em conta os aspectos socioculturais envolvidos, como já foi mencionado, e o fato de o compilador só ter tido acesso a fragmentos, ou a textos em deficiente transcrição, dessas composições— apresenta singularidades que acentuam o caráter frágil desse projeto, ao mesmo tempo que nos convidam a tentar elucidar aspectos que vão desde a compreensão do próprio sistema de traslado e organização do material transcrito até a busca do ambiente concreto que teria propiciado o cultivo e a recepção de uma produção artística nitidamente em declínio na época em causa e num espaço meridional distante dos anteriores centros senhoriais e reais<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Agradeço a Maria Ana Ramos, a Lênia Márcia Mongelli e a Déborah González a leitura de uma versão prévia deste texto, assim como as suas valiosas sugestões.





ao q tantas molheres de lepre  
 te calhe puero es e hui dia  
 e outis muytas ynhadat q te  
 enoa e a tal frade curden q muy te  
 encaralhado p esto serua

de senhos pares de colhos  
 agora uoles daram  
 quat caralhos a snades  
 e mangnades e coraes  
 co q calhedes oraans

Encaralhado no pode ser  
 o q tantas filhas sey e marmha  
 e q te ora outra pastormha  
 pnhe q ora q encuezer  
 e outis muytas molheres q flore  
 a tal frade bem curden q pode  
 encaralhado p esto ser

Estas duas cantigas. fez hui Judeu  
 de duas q ania nom Vidal. por Amõ  
 dña judia desadorta q ania nom dona  
 epõ q e be q obe q hom faz seno  
 pga mandamolo scier e no sabemq  
 mais dela mais do duas cobras  
 a pma cobra de cada hua.

Euos dona Abadissa  
 dem don fñad esto  
 estas doas nos enuyo  
 por q sey q sades esta  
 dona q as meçedes  
 quat caralhos franceses  
 e dons aa porssa

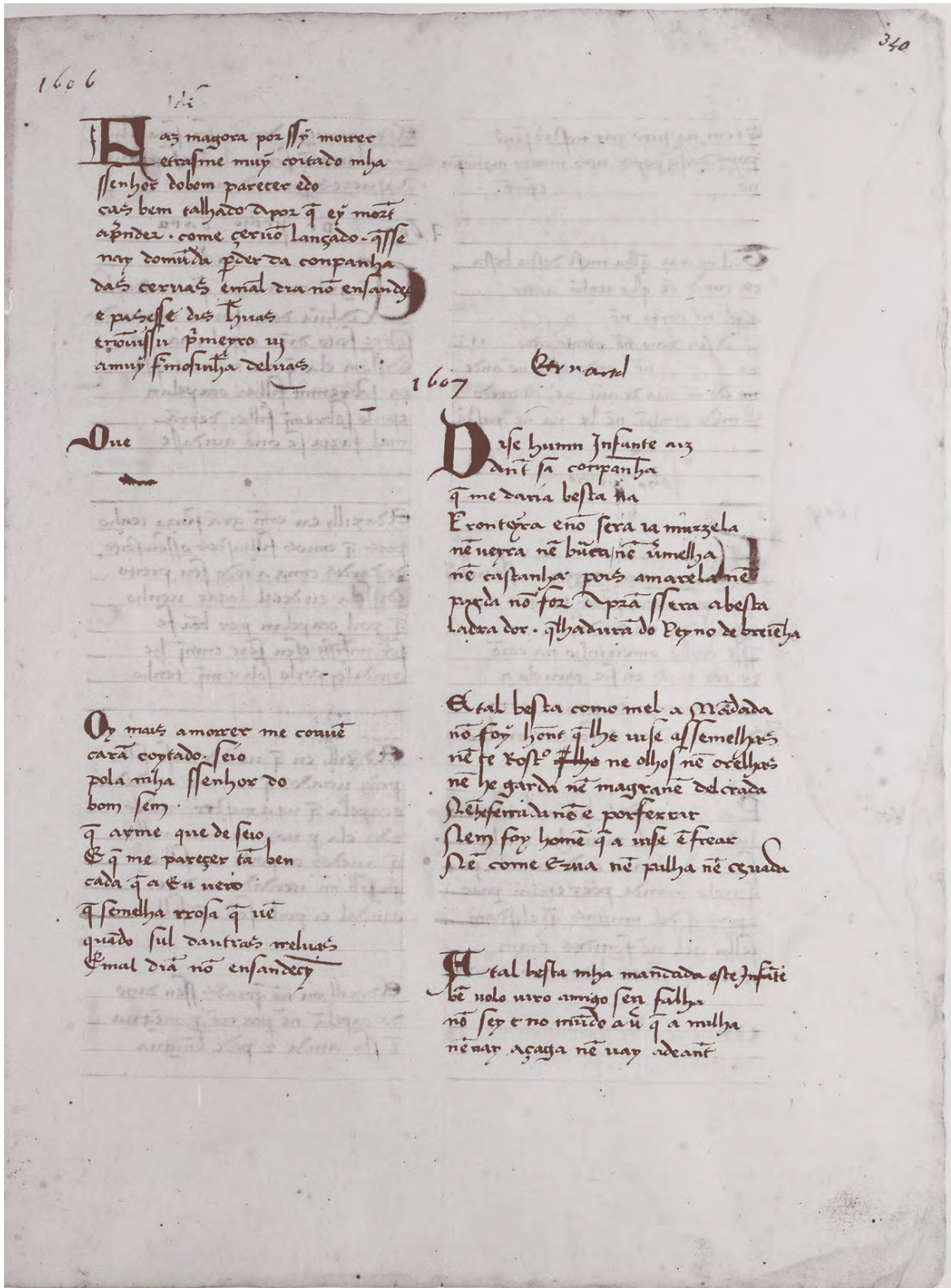
Mor e faço deçesto  
 por hua dona deluas  
 que me trage colheito  
 como a q ram as hias  
 des quelhen va openio  
 branco dixas ssa e seruas  
 amha coyta no a par.  
 cassy q me qo matar  
 eqro eu mouer por da  
 came no possem guardar

Poros sodes amiga minha  
 no q acusta catar  
 qreng ra esto dar  
 ca no tenho al ra agmha  
 quat caralhos de mesa  
 q me deu hua burgesa  
 dons e dons ena baynha

Amor e

Muy be nos semalhara  
 ca se q lena cordoes

Figura 1. Cancioneiro da Biblioteca Nacional (BNP, Cod. 10991), f. 339v.



1606

340

**H**az magora por s'f' morrer  
 ecaime muy cortado mha  
 s'henhor do bem parecer do  
 cas bem calhado a por q' ey mozt  
 apnda . come ceruo lançado . q'sse  
 nay comida p'der da companhia  
 das ceruas emal dia no ensandey  
 e patesse dus lhuas  
 eroussu p'merco uy  
 amuy f'mofintha deluas

1607

Estrofa

Que

**D**ise humm Infante auz  
 ant sa companhia  
 q' me daria besta aa  
 E contra eno sera la mazel  
 ne uerca ne buca ne umelha  
 ne castanha pois amarella ne  
 puda no for d'pra s'era a besta  
 lada dor . q'hadura do Rey no de breicha

**O** mais amorem me conue  
 cara cortado . sero  
 pola mha s'henhor do  
 bom sem  
 q' ayne que de seu  
 E q' me parezer ta ben  
 cada q' a eu uero  
 q' senelha rossa q' ue  
 quado sul dantraas meluas  
 emal dia no ensandey

Atal besta como mel a madada  
 no for hons q' he uise assemelhas  
 ne se rost' q' he ne olhos ne ocellas  
 ne he garda ne magrane d'loraca  
 s'heferida ne e porferar  
 sem for home q' a uise e frear  
 ne come ezua ne pulha ne cguada

**A** tal besta mha mandada q' se infite  
 be uolo uro amigo sen falha  
 no sep e no mundo a u q' a mulha  
 ne nay . acaga ne uay adeant

Figura 2. Cancioneiro da Biblioteca Nacional (BNP, Cod. 10991), f. 340r

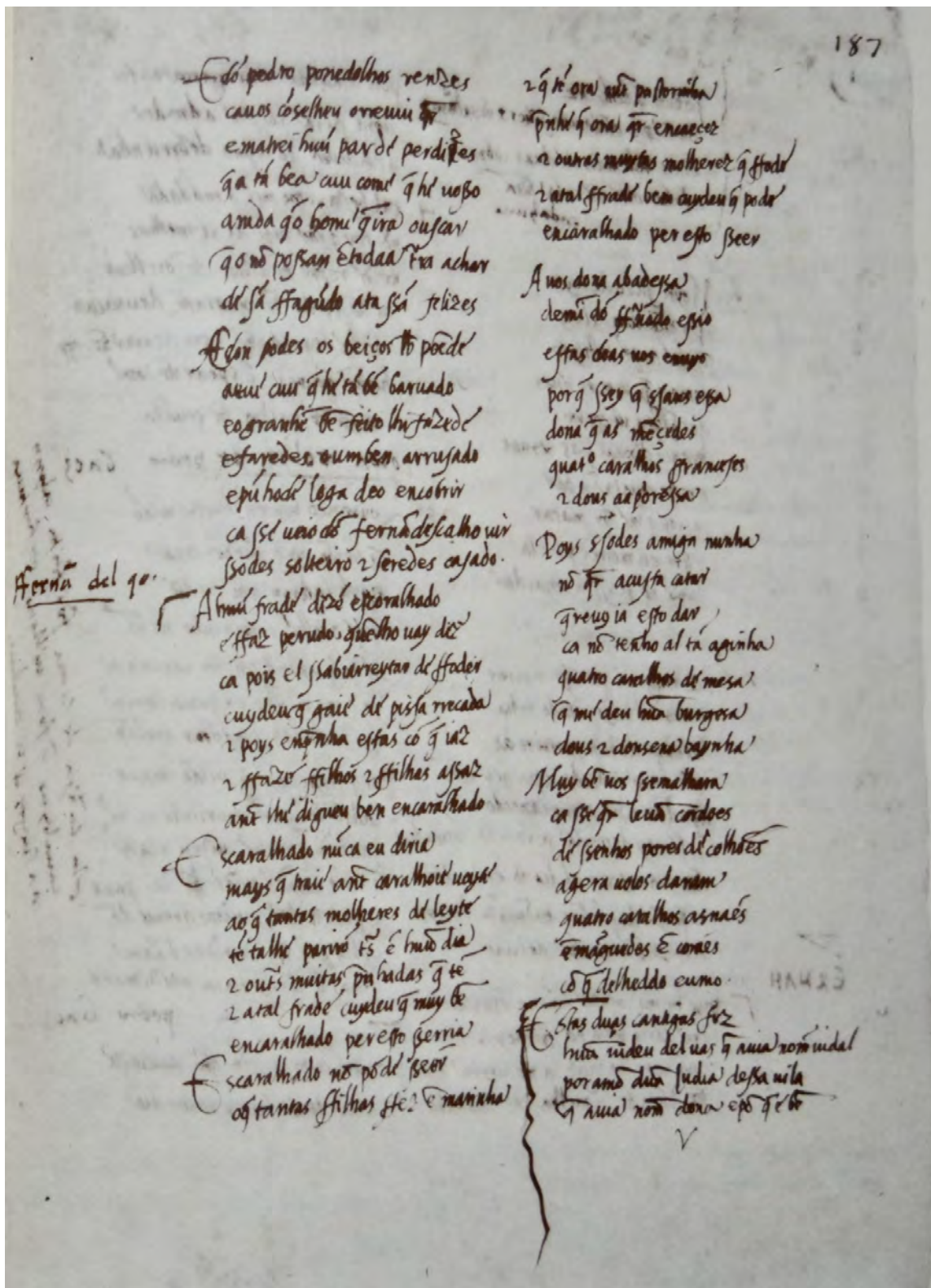


Figura 3. Cancioneiro da Vaticana (Vat. Lat. 4803), f. 187r. Reprodução fotográfica a partir do fac-símile publicado em 1973.

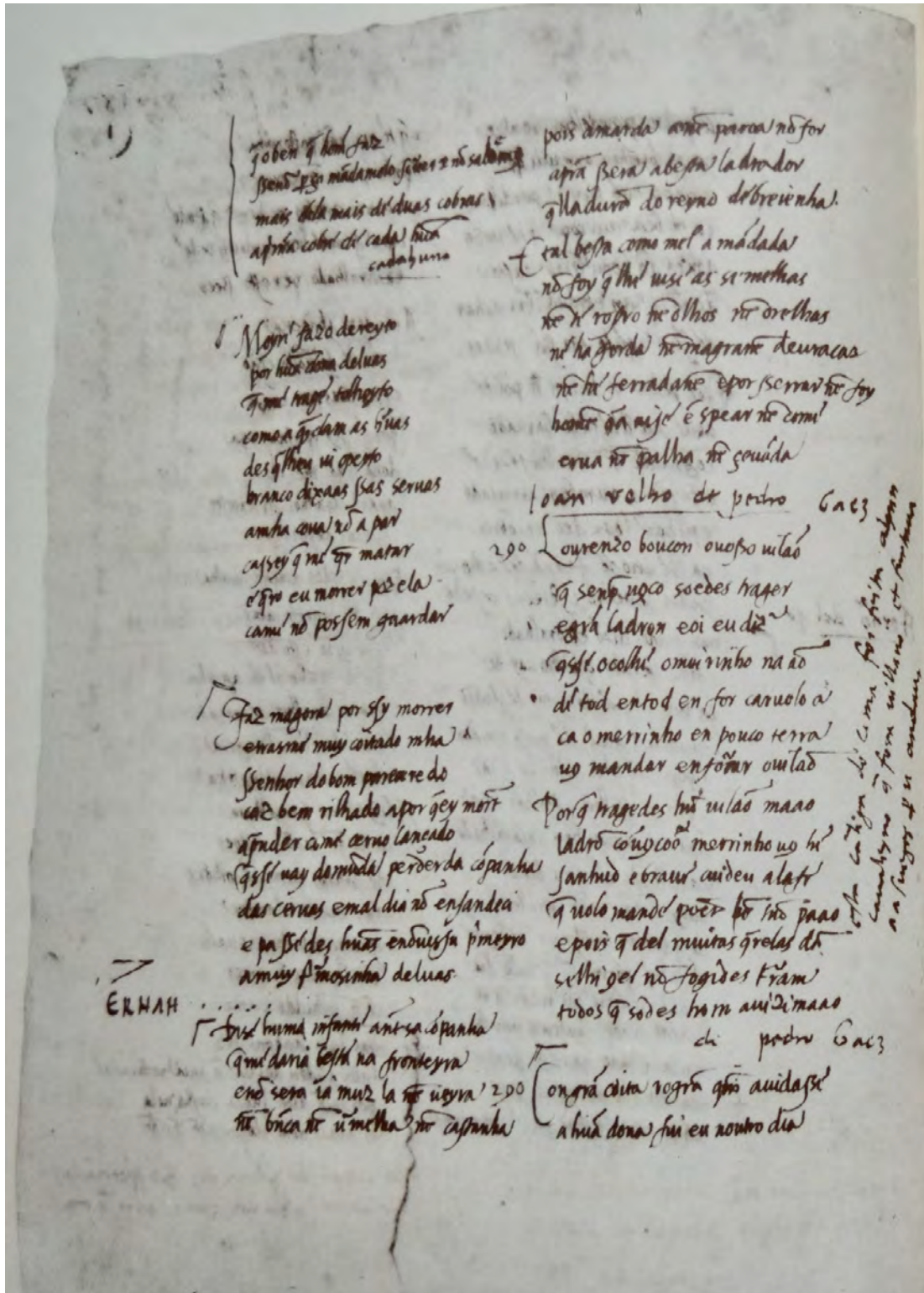


Figura 4. Cancioneiro da Vaticana (Vat. Lat. 4803), f. 187v. Reprodução fotográfica a partir do fac-símile publicado em 1973.

## Bibliografia

- Almeida, Isabel Adelaide (1993): “Amadis de Gaula”. Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editora Caminho, pp. 49-50.
- Alvar, Carlos (1993): “Fernand’ Esquio”. Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editora Caminho, pp. 267-268.
- Beltrán, Vicenç (2007): “Leonoreta / fin roseta y la corte poética de Alfonso XI”. *Poética, poesia y sociedad en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (*Verba*, Anexo 59), pp. 119-132 [rep. de 1991: “Tipos y temas trovadorescos: Leonoreta / fin roseta, la corte poética de Alfonso XI y el origen del Amadís”. *Cultura neolatina* 51, fasc. 1, pp. 47-64 y fasc. 2, 341].
- Beltrán, Vicenç (2007a): “La Leonoreta del Amadís”. *Poética, poesia y sociedad en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (*Verba*, Anexo 59), pp. 133-142 [rep. de 1988: “La Leonoreta del Amadís”. Vicenç Beltrán (ed.): *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona: PPU, pp. 187-198].
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1963): *Le poesie di Martin Soares*, Bologna: Libreria Antiquaria Palmaverde.
- Cacho Blecuá, Juan Manuel (2008 [1989]): *Amadís de Gaula*, vol. I, 6ª ed., Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cohen, Rip (2010): “Colometry and Internal Rhyme in Vidal, Judeu d’Elvas”. *Ars Metrica* 12, s.p. [<https://f-book.com/arsmetrica/ars-metrica-201012/colometry-and-internal-rhyme-in-vidal-judeu-delvas/>]. [04-04-2022]
- Correia, Fernando Branco (2013): *Elvas na Idade Média*, Évora: Publicações do Cidehus. [DOI: <https://doi.org/10.4000/books.cidehus.4497> ].
- D’Heur, Jean-Marie (1973): “Nomenclature des troubadours galiciens-portugais (XII-XIV siècles)”. *Arquivos do Centro Cultural Português* VII, pp. 17-100.
- Ferrari, Anna (1979): “Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)”. *Arquivos do Centro Cultural Português* XIV, pp. 27-142.
- Ferrari, Anna (1993a): “Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)”. Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editora Caminho, pp. 119-123.
- Ferrari, Anna (1993b): “Cancioneiro da Biblioteca Vaticana”. Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editora Caminho, pp. 123-126.

- Ferrari, Anna (1993c): “Lai”. Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (coords.): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editora Caminho, pp. 374-378.
- Ferreiro, Manuel (dir.) (2018-): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*, A Coruña: Universidade da Coruña. [<http://universocantigas.gal>] [20-06-2021].
- Gonçalves, Elsa (2016): “La Tavola Colocciana: Autori portughesi”. João Dionísio, Henrique Monteagudo, Maria Ana Ramos (eds.): *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneros galego-portugueses*, A Coruña: Real Academia Galega, pp. 5-87 [1ª. ed. 1976: *Arquivos do Centro Cultural Português X*, pp. 387-448].
- Gonçalves, Elsa (2016a): “O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneros trovadorescos galego-portugueses”. João Dionísio, Henrique Monteagudo, Maria Ana Ramos (eds.): *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneros galego-portugueses*, A Coruña: Real Academia Galega, pp. 271-282 [1ª. ed. 1994: Lorenzo, Ramón (ed.): *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, vol. VII, pp. 979-990].
- González Martínez, Déborah (2013): “*Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiros e Paai Soares seu irmão... A manciña indicadora no Cancioneiro da Biblioteca Nacional (códice 10991)*”. *Revista de Cancioneros Impresos e Manuscritos 2*, pp. 31-60. [DOI: <http://dx.doi.org/10.14198/rcim.2013.2.02>].
- Lagares, Xoán Carlos (2000): *E por esto fez este cantar. Sobre as rubricas explicativas dos cancioneros profanos galego-portugueses*, Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- Lorenzo Gradín, Pilar (2000): “Trovadores, cronología y ‘razos’ en los cancioneros gallego-portugueses”. Margarita Freixas, Silvia Iriso (eds.), Laura Fernández (col.): *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, 22-26 de septiembre de 1999, Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, pp. 1105-1125.
- Lorenzo Gradín, Pilar (2003): “Las razos gallego-portuguesas”. *Romania 121*, 481-482, pp. 99-132. [DOI: <https://doi.org/10.3406/roma.2003.1286>].
- Lorenzo Gradín, Pilar (2013): “Los lais de Bretanha: de la compilación en prosa al cancionero”. *e-Spania 16*. [DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.22767>].
- Marcenaro, Simone (2016): “Il presunto *Livro das cantigas di Don Pedro de Portugal, Conde de Barcelos*”. Esther Corral Díaz, Elvira Fidalgo Francisco, Pilar Lorenzo Gradín (eds.): *Cantares de amigo. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 579-587.
- Mattoso, José (ed.) (1980): *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*. Edição crítica de -. *Portugaliae Monumenta Historica*, Nova Série, Volume II.1, Lisboa: Publicações do II Centenário da Academia das Ciências.

- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina (1900): “Lais de Bretanha”. *Revista Lusitana* VI, pp.1-43.
- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina (1904): *Cancioneiro da Ajuda*. Edição crítica e comentada por -, Halle a.S.: Max Niemeyer (Volume I: Texto, com resumos em alemão, notas e esquemas métricos. Volume II: Investigações bibliográficas, biográficas e histórico-literárias). [Reimpr. 1990, acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas (*Revista Lusitana* XXIII), Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda].
- Miranda, José Carlos Ribeiro (2020): “Judeus e motivos de origem hebraica no *Livro das Cantigas* de Dom Pedro, Conde de Barcelos”. *e-Spania* 36. [DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.35578>].
- Oliveira, António Resende de (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Ed. Colibri.
- PalMed (2021): *Base de dados paleográfica da lírica galego-portuguesa*. Versión 1.2, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.[<http://bernal.cirp.gal/ords/f?p=113:16:13971550118466:::;21-06-2021>].
- Pedro, Susana Tavares (2019): “Os sinais abreviativos no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*: tentativa de sistematização”. Isabella Tomassetti (coord.), Roberta Alviti, Aviva Garribba, Massimo Marini, Debora Vaccari (eds.): *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 411-419.
- Pellegrini, Silvio (1937): “I ‘lais’ portoghesi del códice vaticano Lat. 7182”. *Studi su trove e trovatori della prima lírica ispano-portoghese*, Torino: Giuseppe Gambino, pp. 41-54 [Rep. de *Archivum romanicum* XIV, 1928, pp. 303-317].
- Pizarro, José Augusto (1999): *Linhagens medievais portuguesas: genealogias e estratégias 1279-1325*, vol. I, Porto: Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna.
- Radulet, Carmen M. (1979): *Estevam Fernandez d'Elvas. Il Canzoniere*. Ed. crítica, introduzione, note e glossário a cura di -, Bari: Adriatica.
- Ramos, Maria Ana (2016): “De um antigo canto em francês a textos tardios em galego-português. Os lais”. Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira (eds.): *Do canto à escrita. Novas questões em torno da lírica galego-portuguesa. — Nos cem anos do Pergaminho Vindel*, Lisboa: IEM, CESEM, pp. 59-92.
- Ramos, Maria Ana (2020): “Cancioneiros e textos imprevisíveis”. Déborah González (ed.): *Lírica galego-portuguesa. Língua, sociolinguística e pragmática*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (*ArGaMed* 2), pp. 146-221. [<https://www.cirp.gal/publicacions/pub-0510.html>; 05/05/2022]
- Rossell, Antoni (2013): “La música del *Amadís de Gaula*: la “Leonoreta” y su tradición métrico-melódica”. Ines Ravasini, Isabella Tomassetti (eds.): *“Pueden alzarse las gentiles palabras” per Emma Scoles*, Roma: Bagatto Libri, pp. 357-378.

- Stegagno Picchio, Luciana (1979): “As cantigas de amor de Vidal, judeu de Elvas”. *A lição do texto. Filologia e Literatura. I — Idade Média*, Lisboa: Edições 70, pp. 67-93. [Rep. de “Le poesie d’amore di Vidal, giudeo di Elvas”. *Cultura neolatina XXII*, 1962, pp. 157-168.]
- Tavani, Giuseppe (1967): *Repertorio métrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Ed. dell’Ateneo.
- Toriello, Fernanda (1976): *Fernand’ Esquyo. Le poesie*. Ed. crítica, introduzione, note e glossario a cura di -, Bari: Adriatica Ed.
- Vallín, Gema (1996): *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós*. Estudio histórico y edición crítica de -, Alcalá de Henares, Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.
- Vieira, Yara Frateschi (2017): “Um caso de absorção linguística, literária e social no *corpus* lírico galego-português: as cantigas de Vidal, Judeu d’Elvas”. Marta Negro Romero, Rosario Álvarez, Eduardo Moscoso Mato (eds.): *Gallaecia. Estudos de lingüística portuguesa e galega*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións, pp. 1061-1079. [DOI <http://dx.doi.org/10.15304/cc.2017.1080>]
- Vieira, Yara Frateschi (2018): “Uma inclusão problemática nos cancioneros galego-portugueses: o inusitado retrato feminino nas cantigas de Vidal, Judeu d’Elvas”. Andrea Zinato, Paola Bellomi (eds.): *Poesía, poéticas y cultura literaria*, Pavia: Íbis, pp. 345-359.
- Vieira, Yara Frateschi (2021): “As cantigas de amor de Vidal, Judeu d’Elvas a uma judia: convivência / aculturação / assimilação na Península Ibérica medieval”. *Summa* 17, pp. 30-41. [Versão inglesa: “Vidal’s cantigas to a Jewess: intercultural love relationships in medieval Iberia”] [<https://revistes.ub.edu/index.php/SVMMA/article/view/37678>] [04-01-2022].
- Williams, Grace Sara (1909): “The *Amadis* Question”. *Revue Hispanique XXI*, New York / Paris. [Dissertação submetida em cumprimento parcial dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Filosofia, na Faculdade de Filosofia, Universidade de Columbia.]