

“RETRATOS” DE TROVADORES: A TRADIÇÃO GALEGO-PORTUGUESA

Maria Ana Ramos*

RESUMO

Os cancioneiros medievais - autênticos repertórios - podem caracterizar-se como “livros de poesia” que, em geral, são acompanhados pela notação musical, convertendo-se também em “livros de música” e “livros de canto”. O Cancioneiro da Ajuda, a mais antiga recolha de poesia trovadoresca galego-portuguesa, não nos transmitiu a transcrição neumática, apesar dos espaços que para ela estavam reservados. No entanto, testemunha-nos, através dos procedimentos decorativos, elementos fundamentais que ilustram a performance interpretativa das cantigas medievais, entre o trovador e seus intérpretes. Esta reflexão, servindo-se da tradição galo-românica, em particular dos cancioneiros provençais, procurará pôr em evidência a retratística dos trovadores. Se na tradição provençal, os principais manuscritos iluminados mostram-nos o trovador, quase sempre, como personalidade estática e solitária, no Cancioneiro da Ajuda, nota-se uma real mise en scène entre a imagem do poeta e seus intérpretes, masculinos e femininos, ligados à música, ao canto e à dança. O Cancioneiro da Ajuda facultá-nos através destas imagens uma verdadeira “chave de ouro” para a fruição da poesia medieval.

PALAVRAS-CHAVE: *Cancioneiro da Ajuda. Cancioneiros Provençais. Lírica Galego-Portuguesa. Poesia Medieval.*

* Universidade de Zurique (Romanisches Seminar). Doutora em Linguística Portuguesa, Linguística Histórica e Filologia pela Universidade de Lisboa. Email: maramos@rom.uzh.ch.

PROCEDIMENTOS DECORATIVOS EM CANCEINEIROS

Durante o período medieval, a relação ou solidariedade entre imagem e texto tem sido, regularmente, explicada através de uma imperativa complementaridade, como se o material pictórico não pudesse ser dissociado do texto, ou se o texto não pudesse possuir autonomia sem o esclarecimento imagético. A representação de figuras, humanas, fito ou zoomórficas, a preferência por certas cores e a utilização do espaço não parecem ser derivadas de atitudes gratuitas, mas procedentes, quase sempre, de uma concepção bem estruturada da *mise en page* medieval. Poderíamos evocar até uma espécie de sintaxe decorativa na qual se reflectem práticas sociais, apelos simbólicos, cenas mais ou menos complexas, que se integram na cadência de uma coloração precisa, ou na inevitável harmonia que se ajusta ao espelho do fólio.

Reconstituir ou examinar projectos decorativos em cancioneros – “livros de poesia” – deve incidir na análise das correspondências, ou em reenvios à ornamentação da própria *mise en texte* da poesia, entre cópia textual verso a verso, ou cópia em texto contínuo (cópia vertical em colunas, ou cópia horizontal como prosa). A transcrição medieval deste tipo de texto estará ainda dependente da disposição neumática para a interpretação musical destas composições nos cancioneros que contemplaram as partituras. O formato do livro não está assim dissociado da sua funcionalidade, porque um “cancioneiro de mão”, sem desempenho musical, não oferecerá a mesma exuberância decorativa que um “cancioneiro para estante” ou “atril”, com notação, destinado à música e ao canto. Um livro com estas características tem de ser concebido também para um aproveitamento visível também à distância (conjecture-se o acesso à partitura por mais de um intérprete para a música e para o canto).

Se em textos imbuídos de preocupação religiosa, moral ou didáctica, se entende aquela solidariedade – imagem e texto –, é inevitável interrogarmo-nos sobre textos que não se posicionavam necessariamente nem na conexão de preceitos morais, nem em uma crucial explanação. O procedimento decorativo estará, por isso, ligado à estratificação organizativa. O cancionero – verdadeiro repertório – será assim estruturado em função de diversos critérios como o “género”, o prestígio, a procedência, ou a cronologia do autor, a concepção antológica retrospectiva, ou mesmo a ordenação alfabética das composições seleccionadas ou compiladas.

CANCIONEIROS GALO-ROMÂNICOS

Da quase meia centena de cancioneiros provençais, datáveis dos séculos XIII e XIV, nove apresentam miniaturas e em quase todos eles, a decoração é contemporânea da cópia dos textos poéticos e deve ter sido delineada, por certo, em apropriada correlação entre texto e imagem.¹ Os mais antigos cancioneiros provençais, produzidos em Veneza *A* (VAT. lat. 5232), *I* (BNF, fr. 854) e *K* (BNF, fr. 12473), contêm a maior parte das capitais historiadas com a retratística dos trovadores, sob fundo de ouro, o que não pôde deixar de conferir dignidade e sacralização à comparência dos autores.² Diversamente, o ms. *M* (BNF, fr. 12744) apresenta catorze casos que, com poucas exceções, se limita à representação de um cavaleiro, e o ms. *C* (BNF, fr. 856), além das mutilações sofridas, faculta-nos letras ornadas e apenas em cinco figuram trovadores (o monge de Montaudon, Arnaut Daniel, Elias Carel, o monge de Foissan e o rei de Aragão).

A retratística está associada à relevância de *Vitas* e *Razos* (“biografia” e “história-razão”, do poema) que, por exemplo, no ms. *A*, escritas em vermelho, aparecem no início do ciclo de cada trovador, enquanto em outros manuscritos, como em *E* (BNF, fr. 1749), *P* (Bibl. Laurentiana, Plut. XLI, cod. 42) ou *R* (BNF, fr. 22543), comparecem em secções independentes e agrupadas separadamente.

Nestes cancioneiros, não é infrequente observar o poeta aristocrata a cavalo, com lança e escudo, em posição guerreira, ou então a reprodução do colóquio amoroso com a *midons* (minha senhora). O vestuário e o posicionamento das mãos são, à primeira vista, dos elementos mais eloquentes. Além do traje, e dos complementos e acessórios, a atitude manual está praticamente vinculada à retórica da oratória (a *potestas*, o *digitus argumentalis*, as mãos elevadas em modo de *pietà*, o gesto do juramento, a *manus loquax*, a palma da mão aberta, os dedos

¹ Nos primeiros anos do século XIX, J. Anglade analisou em um resumido artigo, ainda que de modo bastante parcial, as miniaturas, ou melhor, as letras historiadas, de sete cancioneiros provençais, *A*, *H*, *L*, *I*, *K*, *M*, *C* (ANGLADE, 1924). Também A. Rieger (1985) incidiu a sua atenção no ms. *N* de New York, tendo sobretudo presente a imagem da mulher. M. L. Meneghetti dedicou um capítulo «Narrazione e interpretazione nell'iconografia dei trovatori», onde examina a relação das capitais historiadas e a *Vita* dos trovadores (MENEGHETTI, 1984).

² O azul, o vermelho e o dourado são as cores mais dignas (pense-se, por exemplo, nas representações de Afonso X que se apropriam destas mesmas cores para a representação da Virgem) e, por certo que, neste ambiente repleto de simbologia, não são devidas ao acaso as escolhas nas composições cromáticas. A este propósito, costuma ser referida a cantiga [384] de Afonso X, *Como Santa Maria levou a alma dun frade que pintou o seu nome de tres cores*, onde o nome de Santa Maria comparece nos v. 12-20, “escrito con tres colores [...] A primeyra era ouro, coor rica e fremosa [...] e a outra d’azur era, coor mui maravillosa [...] A terçeira chamam rosa, porque é coor vermella / onde cada ùa destas coores mui ben semalla” (cf. METTMANN, v. 2, 1981, p. 334).

que indicam o discurso solene, a mão aberta apoiada no coração, denotando, naturalmente, a implicação sentimental) e ilustra a hierarquia entre quem desfruta da arte trovadoresca e de quem a executa. O posicionamento revela a gestualidade da submissão feudal do intérprete profissional ao trovador.³

No cancionero *A*, no interior de letras iniciais, encontram-se representações retratistas de trovadores que, evidentemente, mais do que um anódino elemento decorativo, cumprem igualmente uma funcionalidade atributiva, fortalecendo a veracidade autoral, apesar de nestes casos encontrarmos a presença de rubricas antroponímicas.⁴ Esta tendência *retratista* (não é, por certo, relevante reflectir sobre uma eventual fidelidade da figuração) procura, de algum modo, sublinhar a atribuição, inspirando-se quer nas *Vidas*, ou pelo menos em alguns episódios, quer nas *Razos*, através da disposição iconográfica. Nestes códices, não deixa de ser relevante notar os avisos, que são endereçados ao miniaturista, através da identidade hierárquica de quem deve ser representado com uma advertência nominal relativa à função exercida (monge, conde, rei como em *Morge de Montaudou*, *Mo(n)senber en P. reys d'Argo* etc. no ms. *C*, ou *Lo Coms de Peitieu*s no ms. *K*).⁵

As características dos cancioneros decorados, originários do sul de França (*E*) e o da região de Narbonne (*C*) documentam um programa decorativo mais diferenciado e parcimonioso. O retrato é muito menos regular comparando, através de uma substituição variada, com elementos zoo ou fitomórficos. A proximidade geográfica entre a produção e a cópia poderiam ter obrigado aqui a uma necessidade figurativa. No cancionero *C*, observa-se, por exemplo, ainda o “retrato” de Arnaut Daniel no fl. 202, mas a Jaufre Raudel foi adjudicado um leão, no fl. 214, e a Uc de Saint Circ é-lhe concedido um pavão no fl. 224.⁶

³ A iconografia provençal foi estudada por M. de Riquer (1995) e, mais recentemente, pela reprodução fac-símile das imagens dos cancioneros provençais mais relevantes (LEMAÎTRE; VIELLIARD, 2006; 2008).

⁴ Em momento posterior, regista-se a introdução retratista da personalidade no interior da capital em mss. portugueses, tanto na *Crónica Geral de Espanha de 1344*, como em um dos mss. da *Crónica de D. João I* (Madrid BN, Vit-28-5, fl. 87r.) de Fernão Lopes onde vemos a representação do próprio rei (cf. CEPEDA, 1999; AMADO, 1999-2000).

⁵ Como justamente assinala M. L. Meneghetti, esta forma de reproduzir a imagem revela o claro interesse do público, não só pelo fenómeno trovadoresco, mas pela imposição da personalidade dos seus protagonistas, tendo sempre presente que a maior parte dos cancioneros miniados se reproduziam em áreas afastadas (Itália em grande parte) dos centros iniciais da produção poética provençal (cf. MENEGHETTI, 1984, p. 326-327, 335; LEMAÎTRE; VIELLIARD, 2006, p. XII-XIII, 2-3).

⁶ No âmbito destes projectos decorativos, é possível até admitir uma tipologia do retrato (trovadores que possuem uma única imagem no início do ciclo, mas também trovadores que nos surgem com vários retratos no interior do ciclo dos seus poemas) (cf. MENEGHETTI, 1984, p. 334-335). Veja-se, em particular, o caso de Uc de Saint-Circ no ms. *C* com a presença da simbologia iconográfica do pavão em relação

A postura da soberania (nos mss. *I* e *K*) pode ser observada pela posição das mãos *cum auctoritate* – erguidas, abertas, indicadoras –, em Guiraut de Borneil, Arnaut Daniel, Uc Brunenc, Guilhem de Cabestany (LEMAÎTRE; VIELLIARD, 2006, p. 16-17; 18-19; 40-41; 94-95). De modo semelhante, a posição sentada, *ex cathedra*, intensifica a entidade que detém poder como as ilustrações do Monge de Montaudon no ms. *I*, ou as do ms. *A* com Guiraut de Bornelh, Arnaut Daniel, Guilhem de Cabestany, Arnaut de Mareuil, Gausbert de Pucybot, Uc Brunenc, Aimeric de Belenoi, Daude de Pradas, La comtesse de Die, Na Castelloza, Bertolome Zorzi, Richard I^{er} Cœur de Lion.⁷

Marcabru, como Raimbaut de Vaqueiras, surge com a coroa de louros – *laurus nobilis* – no ms. *K* ou, pelo menos, com uma coroa de folhas verdes. No fundo, um vencedor, um imortal, ou, simplesmente, uma imagem de reconhecimento pela competência literária, como se pode observar igualmente em Raimbaut de Vaqueiras no ms. *K*. Também no ms. *A*, esta glorificação simbólica comparece nos mesmos trovadores e também em Gui d’Ussel (LEMAÎTRE; VIELLIARD, 2006, p. 6; 130; 2008, p. 6-7; 74-75; 38-39).

A deferência profissional é visível também pela figuração no ms. *I* com a inclusão do rolo de pergaminho, ou com o próprio livro, que pode estar aberto, em Arnaut de Mareuil, e em Uc Brunenc e Monge de Montaudon e no ms. *K*. Já no ms. *A*, o mesmo cunho literário é escolhido para a figuração em Guiraut de Bornelh, no monge Gausbert de Pucybot, em Aimeric de Belenoi, ou em Daude de Pradas (LEMAÎTRE; VIELLIARD, 2006, p. 15; 40; 86; 2008, p. 4-5; 42-43; 46-47; 48-49). Não se pode, porém, afirmar que haja propriamente uma representação da criatividade poética, ainda que em Folquet de Marselha a imagem procure talvez mostrar o poeta a declamar um seu poema (Ms. *N*, fl. 63).⁸ É curioso observar que no *Codex Manesse* (Bibl. Univ. de Heidelberg), datável do século XIV (fl. 120v), dedicado ao *Minnesang*, o desenrolar do enorme rolo pergamináceo, em que estariam transcritos os poemas com o *Minnesänger* e a sua *senhor*, não pode deixar de ilustrar esta preocupação em documentar a criatividade poética.⁹

com a composição do poeta, minuciosamente estudada por F. Zinelli (2006).

⁷ Cf. Lemaître; Vielliard (2006, p. 87); Lemaître; Vielliard (2008, p. 4-5; 10-11; 26-27; 32-33; 42-43; 44-45; 46-47; 48-49; 78-79; 80-81; 82-83; 92-93).

⁸ Trata-se de um passo preciso do texto poético reproduzido no próprio fólio (v. 1-16) de *Meravil me cum pot nuls hom chantar* em que “il trovatore respinto che declama, solo con se stesso, quei carmi che avrebbero dovuto invece essere accolti come giusto e conveniente tributo al valore di midons” e reprodução do projecto de miniatura, ainda como desenho não colorido, na fig. 2 (MENEGETTI, 1984, p. 357).

⁹ O códice Manesse é uma recolha de poesias cortesões alemãs (*Minnesang*) cujas composições foram compiladas no século XIV por Rudiger Manesse de Zurique. Publicado, pela primeira vez, em 1748, o códice contém

A transição da linguagem verbal à linguagem figurativa não parece, portanto, conter, no âmbito provençal, uma função meramente decorativa, mas deve ser caracterizada através de um objectivo metacomunicativo, visto que algumas das representações se confinam, essencialmente, ao enriquecimento da função narrativa. Resulta mais invulgar o trovador responsável pela interpretação das suas composições, ainda que se possa recorrer às miniaturas, alusivas a Guiraut de Bornelh que, no ms. *K*, comparece assistido por dois cantores (LEMAÎTRE; VIELLIARD, 2006, p. 16).¹⁰

Mas, dos cancioneiros provençais iluminados, o cancioneiro R (BnF, fr. 22543) proporciona-nos uma conjuntura ornamental mais peculiar. Neste caso, mais do que uma retratística, encontram-se cabeças humanas, animais, monstros, além de algumas miniaturas marginais marcantes. Note-se, por exemplo, como há mais de um retrato para o mesmo trovador (Guiraut de Bornelh no fl. 8v, fl. 9, fl. 9v, fl. 10, fl. 11v). Por outro lado, a cabeça representada na letra de espera (caricatura animal) pode estar em correlação com o conteúdo da composição. É provável admitir que a presença do animal (um porco ou um javali), por exemplo, mostrando a língua no início de uma pastorela de Gui d'Ussel possa ter dependido da vontade do artista em associar este tipo de animal à rusticidade do género.¹¹

No cancioneiro francês de Cangé (BnF, fr. 846), a ilustração não é muito abundante (18 iniciais decoradas, uma para cada letra do alfabeto, com excepção do R e do Z), mas o processo organizativo comparece através de uma sequência alfabética. Mas, além deste critério, os elementos biográficos serão também desenvolvidos pela iconografia do retrato literário.¹² Thibaut de Champagne (Thibaut IV, rei de Navarra, 1201-1253) é representado compondo um poema (texto iniciado por um *P*, que integra a decoração, na composição *Por froidure ne por yver felon*). A miniatura, incluída na letra *F* de outro poema de Thibaut de

137 iluminuras, que testemunham esta tradição gótica do retrato. A miniatura, referente ao poeta Herr Meinloh von Sevelingen, que desenrola o rolo de pergaminho [fl. 120v], está disponível em <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0236?sid=844dd8e69a6fdc36a4dd14018be2999d> (cf. MENEGHETTI, 1984, p. 333-334, fig. 12a preto e branco).

¹⁰ Na sua súplica, Guiraut de Bornelh não deixa de recordar que, de acordo com Afonso X, não competia aos trovadores a divulgação da sua arte (cf. BERTOLUCCI, 1966).

¹¹ O estudo mais completo sobre as miniaturas deste cancioneiro deve-se a G. Brunel-Lobrichon (1991).

¹² Da vintena de cancioneiros franceses, confeccionados no final do século XIII, princípios do século XIV, são dezoito os que nos transmitiram transcrição musical e que nos oferecem também decoração indicativa ao mundo dos *trouvères*. Os mais significativos são: Paris BnF 846, *Chansonnier Cangé* com 338 melodias; Paris, BnF 844, *Manuscrit du Roi* com 417 melodias; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal 5198, *Chansonnier de l'Arsenal* com 431 melodias; Paris, BnF 12615, *Chansonnier de Noailles* com 360 melodias e Paris, BnF 24406, *Chansonnier de Saint Germain*, 310 melodias.

Champagne, *Feuille ne flor ne vaut riens en chantant*, mostra o poeta com o dedo na direcção de uma árvore coberta de folhas. A imagem, que é reproduzida em um C, exibindo um jovem apaixonado com o coração trespassado por um dardo, é inspirada pelo *incipit*, *Amors, qui en moi s'est mise, / bien m'a droit son dart geté*. E a imagem do unicórnio, morto pelos caçadores em presença da virgem, no interior da letra A, ainda em outra composição do mesmo *trouvère*, *Ausi comme unicomne sui*, só pode ter sido motivada por este primeiro verso (MENEGHETTI, 1984, p. 361-362; fig. 28).

O cancionero provençal A proporciona-nos curiosas apostilas, redigidas à intenção do miniaturista, que deveria retratar o trovador. Repare-se nos exemplos “.I. maistro cu[n] capa q[ue] cante” (Peire d’Alvernha); “.I. homo a pe” (Albertetz); “.I. cavallero a cavalo” (Raimbaut d’Aurenga); “.I. vescovo a caval” (Folquet de Marseille); “.I. homo a pe ca[n]tador” (Bernart de Ventadorn), que evidenciam, para além de uma preciosa indicação de natureza linguística, a concepção programática do retrato.

Este tipo de instrução, dada aos miniaturistas (ou aos responsáveis pela decoração), comprova como os elementos biográficos deveriam perseverar na busca de uma imagem “real”, como o representar inclusivamente a dama, a quem se endereçava o canto de amor. Mas neste cancionero A, outros exemplos são ainda mais claros – a imagem de abertura do ciclo de Guiraut de Bornelh “.I. maistro in carega” (banqueta) e a situação diferenciada já com Marcabru em que se indica apenas “.I. homo jugular sença strume[n]te”, como se estas intenções se transformassem em “espelho” do movimento literário. O caso particularmente atraente de Arnaut de Mareuil, em que a comunicação para o miniaturista se limita a “.I. clerego et una dona” provém do texto da própria *vida* (clérigo de origem humilde, enamorado da condessa de Burlatz), ou ainda a miniatura, dedicada a Bertolome Zorzi, com a advertência “.I. ge[n]til homo ka cante in prisone”, onde se verão as grades prisionais, ou a ostentação de Peire Vidal, “.I. cauller cu[n] arme d’e[m]pereor”, ou ainda Jaufre Rudel como “.I. baron su una naue cu[n] altra çe[n]te” só podem provir da interpretação textual da *Vida* (MENEGHETTI, 1984, p. 333; n. 22; fig. 3, 5; LEMAÎTRE; VIELLIARD, 2008, p. XLI-LIII; 2-3; 4-5; 6-7; 8-9; 16-17; 20-21; 28-29; 30-31; 32-33; 54-55; 82-83).

Também nos cancioneros K e I, o programa decorativo revela praticamente o mesmo tipo de intenções. Peire d’Alvernha e Peire Rogier são representados solenemente, Guiraut de Bornelh está rodeado pelos seus

cantores, Bernart de Ventadorn comparece em distinto cortesão etc. (Lemaître; Vielliard, 2006, p. 72-73; 74-75; 16; 12-13). Esta disposição ornamental (nobres, clérigos, cavaleiros, burgueses, jograis) pode ter mesmo favorecido a sequência dos autores, o que não deixará de fazer pensar na ordem antológica por estratos sociais como, de certo modo, mostra o mais antigo cancionero galego-português *Cancioneiro da Ajuda* (sigla *A*, ms. sem cota, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, ed. fac-similada 1994).

O SISTEMA DECORATIVO DO CANCIONEIRO DA AJUDA

O *Cancioneiro da Ajuda* é o único cancionero que na tradição da lírica galego-portuguesa oferece um sistema decorativo coerente. O programa concebido para o ornamento tem aliás uma implicação absolutamente determinante no exame da tradição manuscrita.¹³ Só através dele é possível observar a individualização das múltiplas séries textuais desta coleção lírica. A especificação autoral é reconhecida unicamente por meio deste comportamento separativo, que se define, em primeiro lugar, pela presença da miniatura inicial e por uma hierarquização, relativamente metódica, de capitais no interior do ciclo poético correspondente. Elementos que, neste caso, se revelam essenciais em um manuscrito que não deixou inscrita qualquer rubrica atributiva.¹⁴

O plano, subjacente à concepção da miniatura no *Cancioneiro da Ajuda*, caracteriza-se por uma situação diferenciada, comparativamente ao que observamos no ambiente galo-românico. Enquanto nesta tradição, a retratística revela-se preponderante, o dispositivo cénico aqui concentra-se no acto ou no efeito da representação poética, sobretudo as peculiaridades, ainda que em espaço exíguo, do espectáculo trovadoresco.¹⁵

¹³ Visão completa sobre a tradição manuscrita em E. Gonçalves (1993).

¹⁴ Não há, de facto, rubricas atributivas neste cancionero. No final deste ensaio, incluo as siglas pelas quais são normalmente identificados os trovadores galego-portugueses. No *Cancioneiro da Ajuda*, a atribuição é apoiada nas rubricas atributivas dos cancioneros copiados em Itália (TAVANI, 1967). A presença de uma indicação imprecisa a Pero da Ponte (*P^o d'apont*), da mão de um revisor, não pode ser realmente interpretada como rubrica de atribuição (cf. PEDRO, 2004; RAMOS, 2008, v. 1, p. 143-144; 271; 344; 279-240; GONÇALVES, 2011).

¹⁵ A configuração arquitectónica, que se repete com leves variações em todas as miniaturas executadas, definiria o espaço cénico justamente da cena onde se produziria o espectáculo. Cf. para a produção da *langue d'oil* o estudo de S. Huot (1987). Para o ambiente afonsino, cf. R. Gómez Ramos (2008-2009) e em relação ao espaço ibérico, podem consultar-se os estudos reunidos em J. Yzarza Luaces (2007) e Miranda; Nascimento (1999).

Aliás, os próprios espaços vazios no *Cancioneiro da Ajuda*, que não chegaram a acolher a execução das miniaturas, não oferecem o mesmo tipo de aviso, que pode ser observável na tradição provençal. As anotações que restaram limitam-se apenas à advertência para a cor de fundo a aplicar. De facto, em alguns casos é ainda legível a apostila para a aplicação do açafrão que, tal como o ouro, apelaria com esta cor a consagração do espaço trovadoresco:¹⁶

azafram, fl. 4/p. 85 (JsrzSom);
az, fl. 15/p. 107 (RoyGmzBret);¹⁷
açafrã, fl. 16/p. 109 (AyCarp);
azafram, fl. 29/p. 135 (JnzCam);
azaffrã, fl. 37/p. 151 (VaGil).

Se as miniaturas no *Cancioneiro da Ajuda* introduzem, de facto, um autor, o paralelismo visível entre as dezasseis, que chegaram a ser executadas, pode integrar-se em parte nos hábitos presentes em projectos icónicos de alguns manuscritos galo-românicos. Não há, no entanto, uma particularização de cada um dos trovadores, não nos facultando o artista um sujeito poético figurado e diferenciado, ou mesmo uma cena onde se reconheceria um episódio biográfico.¹⁸

Os enquadramentos para as miniaturas, as iniciais historiadas com ou sem rebordo, as iniciais coloridas e as iniciais filigranadas são também emblemáticas para a caracterização formal. É assim que a abertura de ciclo se faz pela grande capital filigranada, seguida de uma graduação de outras capitais, rubricadas a azul ou vermelho, de menor grandeza para a estruturação textual (início de cantiga, de estrofe, de *refran* e de *finda*). Esta intenção formal é justamente perceptível através das anotações para o tipo de inicial a rubricar para o *refran* e para a *finda* que previa inclusão musical:

¹⁶ Na maior parte dos cancioneiros provençais, encontramos o fundo em ouro como nos mss. *A*, *I*, *K*, *M* e mesmo em algumas miniaturas de *N*, além do azul-escuro que também comparece. Em *E*, encontramos azul e em *H* azul com amarelo e em *C* várias cores, azul, avermelhado, amarelo, verde ou lilás (MENEGHETTI, 1984, p. 330, n. 14).

¹⁷ Susana Pedro (2004) lê *az* [...]. Ainda que se possa admitir a escrita de toda a palavra, a verdade é que estas indicações podiam ocorrer também reduzidas à sílaba, ou mesmo à letra inicial, como se pode observar em outros manuscritos (cf. STIRNEMANN; GOUSSET, 1989).

¹⁸ Diversamente da tradição provençal, os manuscritos galego-portugueses não transmitiram do mesmo modo *Vidas* e *Razos*, mesmo se a tradição posterior com os cancioneiros copiados em Itália (*Cancioneiro Colocci-Brancuti* e *Cancioneiro da Vaticana*) deixam transparecer indícios que podem relacionar-se com aquela prática (cf. GONÇALVES, 2007).

fl. 51v/p. 180	<i>reffran</i>	(A 200, v. 5, JlpzUlh)
fl. 57r/p. 191	<i>refran</i>	(A 217, v. 5, FerGvzSeav)
fl. 59r/p. 195	<i>reffran</i>	(A 222, v. 5, PBarr)
fl. 60r/p. 197	<i>reffran</i>	(A 224, v. 5, AfLpzBay)
fl. 60r/p. 197	<i>reffram</i>	(A 225, v. 5, AfLpzBay)
fl. 63v/p. 204	<i>refram</i>	(A 235, v. 5, JGarGlh)
fl. 66v/p. 210	<i>refram</i>	(A 244, v. 5, JVqzTal)
fl. 66v/p. 210	<i>refram</i>	(A 245, v. 5, JVqzTal)
fl. 71r/p. 219	<i>refram</i>	(A 258, v. 5, FerVelho)
fl. 72r/p. 221	<i>reffram</i>	(A 261, v. 5, FerVelho)
fl. 24/p. 125	<i>fijda</i>	(A 95, PGarBu)
fl. 25v/p. 128	<i>fijda</i>	(A 101, PGarBu)
fl. 26/p. 129	<i>fijda</i>	(A 102, PGarBu)
fl. 26/p. 129	<i>fijda</i>	(A 102, PGarBu)
fl. 26/p. 129	<i>fijda</i>	(A 102, PGarBu)
fl. 26v/p. 130	<i>fijda</i>	(A 104 PGarBu)
fl. 27/p. 131	<i>fijda</i>	(A 106 PGarBu)
fl. 27/p. 131	<i>fijda</i>	(A 106 PGarBu)
fl. 30/p. 137	<i>fijda</i>	(A 115 FerGarEsg)
fl. 34/p. 145	<i>fijda</i>	(A 132 RoyQuey)
fl. 34v/p. 146	<i>fijda</i>	(A 133 RoyQuey)
fl. 34v/p. 146	<i>fijda</i>	(A 133 RoyQuey)
fl. 34v/p. 146	<i>fijda</i>	(A 134 RoyQuey)
fl. 35/p. 147	<i>fijda</i>	(A 135 RoyQuey)
fl. 35v/p. 148	<i>fijda</i>	(A 137 RoyQuey)
fl. 36/p. 149	<i>fijda</i>	(A 138 RoyQuey)
fl. 36/p. 149	<i>fijda</i>	(A 139 RoyQuey)
fl. 37v/p. 150	<i>fijda</i>	(A 147 VaGil)
fl. 41/p. 159	<i>fijda</i>	(A 159 JSrzCoe)
fl. 44/p. 165	<i>fijda</i>	(A 172 JSrzCoe)
fl. 52v/p. 182	<i>fijda</i>	(A 202, JlpzUlh)

Ora, estas indicações são muitíssimo relevantes, porque deixam transparecer, através do plano decorativo, a estruturação formal da cantiga. A inicial de *refran*, ou de *fijnda*, não poderia coincidir nem com a capital do *incipit*, nem com aquela que anunciava a abertura de ciclo.¹⁹

OS RETRATOS

As miniaturas do *Cancioneiro da Ajuda* não beneficiaram ainda de um estudo pormenorizado autónomo, nem quanto à morfologia estética, nem

¹⁹ O *Cancioneiro da Ajuda*, diversamente de toda a tradição trovadoresca galo-românica, sugere que as *fjndas* podiam conter um acompanhamento musical diferenciado. É nesta perspectiva que devem ser entendidas estas anotações para a *fijnda*, que era acompanhada de notação musical (cf. RAMOS, v. I, 2008, p. 294-327).

quanto aos modelos em que se podem ter inspirado. Mais recentemente, foi examinada a presença dos instrumentos musicais por M. P. Ferreira e a caracterização mais completa provém do estudo de P. Stirnemann, apresentado em Lisboa em 2004.²⁰

Pode afirmar-se que a iconografia do *Cancioneiro da Ajuda* privilegia a *performance* musical, aproximando-se da tradição com instrumentos musicais, que relembram os códices afonsinos, apesar de ser notável a ausência do alaúde, o que é relevante quando se pensa na quantidade de instrumentos que surge repetida nas miniaturas que chegaram a ser concluídas: vários casos de cítolas, saltérios, violas, harpas, pandeiros, castanholas, ou crótalos.²¹ Observe-se a sucessão das miniaturas (I, II, III...) com a anotação de lacuna e dos espaços previstos para a inclusão decorativa, que não chegou a ser efectuada:

- [lacuna] fl. 1r/p. 41, *A* 1, [*Deus meu senhor, se vos prou*]guer (VaFdZSend)
I. fl. 4r/p. 85, *A* 14, *Quero-vos en ora rogar* (JSrzSom)
 — trovador, bailadeira com castanholas, jogral com saltério de caixa afunilada com lados côncavos.
 [lacuna] fl. 8r/p. 93, *A* 31, [*Entend’eu ben, senhor, que faz mal-sen*]
 (PaySrZTav)
 [lacuna] fl. 10r/p. 97, *A* 40, [*Ay, mba senhor, se eu non merecesse*] (MartSrZ)
II. fl. 15r/p. 107, *A* 62, *Pois non ei de dona ’lvira* (RoyGmzBret, Anon.)
 — trovador, jogral tocando harpa.
III. fl. 16r/p. 109, *A* 64, *Quisera m’ ir; tal consello prendi* (AyCarp)
 — trovador, bailadeira com castanholas, jogral com saltério trapezoidal.
IV. fl. 17r/p. 111, *A* 68, *En gran coita vivo, sennor* (NuRdzCan, JGaya, Anon.)
 — trovador, bailadeira com castanholas, jogral com saltério de lados côncavos.
V. fl. 18r/p. 113, *A* 70, *Ir vos queredes, mia sennor* (NuFdZTor)
 — trovador, jogral com cítola, rapariga.
VI. fl. 21r/p. 119, *A* 82, *De quantos mui coitados son* (PGarBu)
 — trovador, jogral com viola de arco, rapariga com pandeiro redondo e de soalhas exteriores.
VII. fl. 29r/p. 135, *A* 111, *De vos sennor, querria en saber* (JNzCam)
 — trovador, jogral com cítola, jovem rapaz / rapariga com castanholas.
 [lacuna] fl. 30/p. 137, *A* 114, [*Que grave cousa, senhor, d’endurar*] (FerGarEsg)

²⁰ C. Michaëlis descreve as *Vinhetas*, segundo a sua terminologia, localizando-as e referindo-se aos principais traços de cada uma delas quanto a cores, arquitectura, tipos humanos e instrumentos musicais (cf. MICHAELIS DE VASCONCELLOS, 1990, II, p. 160-162; FERREIRA, 2004, p. 185-210; STIRNEMANN, 2004). Referi-me também a esta questão no capítulo dedicado à decoração do códice ajudense (RAMOS, 2008, I, p. 377-445).

²¹ Para a tradição afonsina, podem consultar-se os estudos de Ferreira (1994; 1998). Cf. ainda o clássico estudo de H. Anglés (1943; 1958; 1964). Relativamente à tradição musical galego-portuguesa, cf. M. P. Ferreira (2001, p. 167-177; 2004; 2005; 2009).

- VIII.** fl. 33r/p. 143, *A 129, Nostro Sennor Deus, e porque neguei* (RoyQuey)
— trovador, jogral com viola de arco, rapariga.
- IX.** fl. 37r/p. 151, *A 144, Muít' aguisado ei de morrer* (VaGil)
— trovador, jogral com viola de harpa.
[lacuna] fl. 40r/p. 157, *A 157, Nostro Sennor que mi a min faç amar* (JPrzAv)
- X.** fl. 40v/p. 158, *A 158, En grave dia, sennor, que vos vi* (JSrzCoe)
— trovador, jogral (ou segrel) com cítola, rapaz.
[lacuna], fl. 46r/p. 169, *A 180, Que me vós nunca quisestes fazer* (JPrzAv, RodEaRed)
- XI.** fl. 47r/p. 171, *A 185, Pois m' en tal coita ten Amor* (JPrzAv, Anon.)
— trovador, jogral com cítola, jogral com harpa.
- XII.** fl. 48r / p. 173, *A 186, Por Deus vos quero rogar, mia sennor* [RoyPaesRib)
— trovador, jogral com cítola, executante de pandeiro redondo com soalhas exteriores.
- XIII.** fl. 51v/p. 180, *A 199, A mia sennor que me foi amostrar* (JLpzUlh)
— trovador, jogral com cítola, rapariga com castanholas.
- XIV.** fl. 55v/p. 188, *A 210, Gran coita sofr' e vo[u] a negando* (FerGvzSeav, Anon.)
— trovador, jogral com cítola, rapariga com castanholas.
- XV.** fl. 59r/p. 195, *A 222, Quand' eu, mia sennor, convusco falei* (PGmzBarr)
— trovador, bailadeira com castanholas, jogral com saltério de lados côncavos.
- XVI.** fl. 60r/p. 197, *A 224, Sennor, que grav' oj' a mi é* (AfLpzBay)
— trovador, jogral com cítola, rapariga com pandeiro redondo de soalhas exteriores.
[lacuna], fl. 61r/p. 199, *A 226, [Senbor fremosa, creede per mi]* (MenRdzTen, AffdzCob)
[lacuna], fl. 62r/p. 201, *A 228, [Que muytos me preguntáran]* (JGarGlh)
[espaço], fl. 65r/p. 207, *A 240, Vedes, senbor, quero-vos eu tal bem* (EstFai)
[espaço], fl. 66r/p. 209, *A 242, Muito ando triste no meu coração* (JVqzTal)
[espaço], fl. 67r/p. 211, *A 246, A dona que ome «sennor» devia* (PayGmzCha)
[espaço], fl. 71r/p. 219, *A 257, Pois Deus non quer que eu ren poss'aver* (FerVelho)
[espaço], fl. 73r/p. 223, *A 265, Mui gran poder á sobre min Amor* (BonGen)
[lacuna], fl. 74r/p. 225, *A 267, Q[ue mal Amor] me guisou de viver* (Anon.α)
[espaço], fl. 77v/p. 232, *A 277, Sennor fremosa, pois me vejaqui* (Anon.β)
[espaço], fl. 78r/p. 233, *A 278, A mais fremosa de quantas vejo amor* (Anon.γ)
[espaço], fl. 79r/p. 235, *A 281, Eu sey la dona velida* (PEaSol, Anon.)
[espaço], fl. 80r/p. 237, *A 285, Se vos progness', Amor, ben me devia* (FerPad)
[espaço], fl. 81v/p. 240, *A 288, Tan muyto vos am'eu, sennor* (PPon)
[espaço], fl. 83r/p. 243, *A 293, Vivo coyad'en tal coyta d'amor* (VaRdzCal)
[lacuna], fl. 85r/p. 247, *A 303, [...mays ambos y faredes o mellor]* (MarMo, Anon.)
[espaço], fl. 88r/p. 251, *A 308, Se om' ouvesse de morrer* (RoyFdz)²²

²² A foliação reenvia para a edição fac-similada (*Cancioneiro da Ajuda*. Edição fac-similada. Apresentação, estudos de J. V. de Pina Martins, M. Ana Ramos, Francisco G. Leão e Índices, Lisboa, Edições Távola Redonda, 1994) e a paginação para a edição diplomática (H. H. Carter *Cancioneiro da Ajuda*. A Diplomatic

Se a presença dos instrumentos parece ser essencial na recepção desta poesia cantada, a inserção de personagens afasta o *Cancioneiro da Ajuda* da tipologia retratista, paisagística, ou mesmo alegórico-interpretativa, que se pode observar em outros cancioneiros. A figuração híbrida entre o humano e o zoomórfico não é adoptada nas miniaturas propriamente ditas, mas comparece em algumas das capitais características de início de ciclo (fl. 15, fl. 17, fl. 29, fl. 40v, fl. 48).²³

No plano figurativo (personagens, vestuário), comparece sempre à esquerda um personagem, em posição sentada, que é acompanhado, uma vez, por um único harpista (miniatura II), e em todas as outras por duas figuras, instrumentistas ou espectadores, sendo, portanto, predominante a trilogia.²⁴ Este personagem, nobre pela posição espacial do corpo, pelo porte e pela atitude, tem de ser identificado com o trovador.

Edition, New York-London, Modern Language Association of America, Oxford University Press, 1941. Reimp.: Milwood, New York, Kraus Reprint Co., 1975; Reimp. com introdução, “A edição diplomática do *Cancioneiro da Ajuda*”, de Maria Ana Ramos, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007). A terminologia, referente a iconografia musical, acompanha a descrição de Ferreira (2004, p. 185-193).

²³ A decoração do *Cancioneiro da Ajuda* pode ser observada na ed. fac-similada, *Cancioneiro da Ajuda*. Edição fac-similada, 1994. Encontram-se também publicadadas, apesar de gralhas na foliação, em Ferreira (2005, p. 150-153). Estão, agora, disponíveis em Videira Lopes; Ferreira (2011).

²⁴ Já C. Michaëlis pormenoriza este espaço figurativo: “À esquerda vemos sentado num escabello, coberto de alcatifa, um personagem, de saia comprida, ou saia e manto, muita vez de perna cruzada, em atitude de quem ensina, bate o compasso, ou escuta. Deve representar o mestre trovador. Em face d’elle, occupando o centro está postado o jogral executante, de saio curto, tocando um instrumento de corda: *viola, de arco, ou guitarra de pennula* (*citara* na linguagem dos trovadores). Em uma das scenas (6), movendo o arco com alegre paixão, esse menestrel esboça um passo de dança [...]. Geralmente (5 a 14 e 16), está de pé; sentado só quando o tamanho do instrumento assim o exige: no chão com harpa (9 e 11) ou num escabello baixo e singelo, sustentando no regaço um psalterio (1-4). Nestes casos o jogral apparece mudado para a direita, tendo cedido o seu lugar à terceira figura: a bailadeira ou cantadeira que na maioria dos casos está collocada à direita. Honestamente vestida, com roupagens roçagantes que lhe escondem os pés, o corpo em gracioso movimento, a rapariguita, de braços mais ou menos levantados, faz vibrar as castanhetas (3, 4, 7, 13-15), sacode o característico pandeiro de guisos (6, 16) ou está queda, de mãos vazias, a cantar com voz que devemos suppor fresca [...] (5, 8). Numa occasião a pequena sentou-se de cansada (12). Em outra, é substituída por um moço, especie de menino de côro ou *monaguillo*, ou então o fidalgo-aprendiz que canta (7). Tambem ocorre um segundo jogral a acompanhar o tocador de rabeça com os sons da sua harpa. Os typos humanos, de uma esbeltez extraordinária que lembra o estylo francês, ostentam attitudes variadas, não isentas de graça nem de brio. Entre os rostos, sem barba, de cabelo comprido, graciosamente encaracolado, ha alguns bem galantes e expressivos, a tres quartos de face. Os de perfil pelo contrario sahiram todos algo grosseiros e pouco diferenciados. Os instrumentos são de notável elegancia, principalmente as harpas e psalterios, mas tambem as violas de arco e as guitarras de pennula. As castanholas rectangulares e compridas, de um typo que parece perdido, o rustico pandeiro circular, em mão feminina, que Alfonso X excluiu da musica sacra dos Louvores e Milagres [...]. As miniaturas que serviram, a meu ver, de fonte de inspiração ao artista português são as que mostram o rei de Castella no meio dos seus jograes, músicos, escrivães e cantadeiras, e tambem os quarenta quadrinhos do códice menos rico, em que são representados, invariavelmente, sobre um fundo de azulejos em moldura singela, dois jograes com os seus instrumentos, ou ás vezes um só artista” (MICHAELIS, 1904 [1990], II, p. 160-162).

O trovador comparece, portanto, como espectador da sua própria obra na medida em que parece julgar a interpretação das suas cantigas. Assim, nas miniaturas IX e XI, encontramos um par de instrumentistas, tocando harpa, viola de arco e harpa e cítola. Nas miniaturas V, VIII, X encontramos um intérprete musical e um protagonista jovem que assiste sem qualquer outro instrumento. Nestas circunstâncias, encontramos cítola e rapariga, viola de arco e rapariga, ou cítola e rapaz. Em quatro casos, nas miniaturas I, III, IV, XV, deparam-se-nos um jogral tocando saltério e uma bailadeira com castanholas. E, em outros casos, nas miniaturas VI, XII, XVI, surgem associados a viola de arco e o pandeiro, a cítola e o pandeiro, representando, assim, um instrumentista de cordas e um executante de percussão.

Os únicos casos em que seria possível entrever uma alusão eventual ao canto encontram-se nas miniaturas IX e XIII, em que os jograis parecem ter a boca aberta. Esta insuficiência, no conjunto de todas as miniaturas executadas, parece sugerir que a preocupação primordial não foi tanto a figuração do canto, mas a da *performance* musical.²⁵ O canto trovadoresco estaria assim acompanhado pela música, mas também pela dança, o que não pode deixar de evocar a forte tradição literária no norte da França com a importância dada ao entretenimento cortesão com música e dança (pense-se nas formas poéticas fixas como a *ballade*, de *ballar*, o *virelai* de *virer*, ou o *rondeau*, de *rond*).²⁶ Ora, as miniaturas galego-portuguesas, por mais rudimentares e incompletas que nos possam parecer, facultam-nos este significativo testemunho do desempenho trovadoresco. Um movimento literário destinado à fruição melodiosa do canto, acompanhado por instrumentos musicais e por movimentos ritmados pelo corpo.

Símbolo do poder e da autoridade, nas miniaturas ajudenses, o poeta está sempre sentado sobre um banco (um pequeno trono) que, por vezes, se encontra forrado a azul-escuro (I, III, VIII); a azul-claro (IX, X); a verde (VII, XI, XII); cor de laranja (XIII); verde e azul (XIV, XVI); castanho (XV); azul incompleto (IV); em branco, e ainda só delineado (V, VI). Encontra-se sempre posicionado à direita das restantes figuras, com a expressão simbólica do “lado direito”, que designa tanto na Bíblia, como em outras culturas, o lugar de honra,

²⁵ A significação da boca aberta e o fechar os olhos fazem parte das atitudes analisadas na iconografia medieval, assim como na antropologia cultural da gestualidade (BELLON, 1998; SCHMITT, 1991, p. 71-82).

²⁶ Sobre a importância da música na tradição francesa, mais ainda do que na provençal, vejamos, entre os estudos de S. Asperti, o dedicado à importância de Carlos d’Anjou (ASPERTI, 1995) e a sua síntese sobre a produção provençal (ASPERTI, 2002, p. 521-554). Sobre a dança medieval, consulte-se o ensaio de M. Jullian e G. Le Vot (1981).

associado ao exercício do poder. Está vestido normalmente com capa colorida: laranja / vermelho (I, IV, VII, XIII), acastanhado (II), azul (III, V, VI), azul associado a outras cores (XI, XIV, XVI), acastanhado associado a outras cores (IX, X, XV); verde (VIII), vermelho (XII).

No ciclo, atribuível a PGarBurg, o trovador comparece com um chapéu (VI), quase do tipo de um sanbenito, uma espécie de mitra, que não pode deixar de simbolizar a dignidade do trovador em relação aos outros, que não ostentam tal acessório. A preeminência social, atribuível a PGarBurg, em relação aos demais personagens, é evidente também pelo número significativo de textos que nos conservou o *Cancioneiro da Ajuda* (no estado actual do ms., contam-se vinte e nove cantigas). A veemência da sua linguagem e o bater o pé, ritmando talvez a melodia, seriam indícios que acentuariam o papel deste trovador. No entanto, deve assinalar-se que há vestígio da eliminação com rasura de chapéus em algumas miniaturas VII (JNzCam), IX (VaGil), X (JSrzCoe), X^a (JSrzCoe, músico) XI (Anon.) e XVI (AfLpzBai), o que talvez indique não a incapacidade técnica da representação deste acessório, mas uma hesitação quanto ao rendimento social daquele adorno. Em algum momento, foi concedido a PGarBurg uma diferenciação notória pelo chapéu, mas também pela inserção de um “M”, datável do período da confecção do *Cancioneiro*. Parece-me verosímil admitir que este “M” indicaria para PGarBu o estatuto de *Magister*, quer dizer, o “ trovador-mestre”.

As mãos, as duas ou apenas uma, são colocadas nas coxas, o que não deixa de dar ênfase ao estatuto social do trovador, ou do senhor que presencia o espectáculo. A posição do dedo em *digitus argumentalis* acentua, em várias miniaturas, a firmeza do seu poder social: o dedo da mão esquerda, claramente desenhado, aponta o solo (I); o indicador da mão direita eleva-se (II, IV); na VII, é também o dedo da mão direita que, mais timidamente, se ergue; na V, na X, na XIII e na XIV, é clara a posição deíctica com a mão esquerda; na VIII, de novo a mão direita, em posição mais levantada; na IX, esta postura evidencia-se ainda mais com a mão direita. As miniaturas III, VI, XI, XII são as únicas que mostram as mãos apenas pousadas, sem gestualidade e na XVI a mão direita abre claramente a capa. Se algumas destas intenções aludem a uma simbologia de autoridade, outras podem sugerir interpretações deliberativas, ou mesmo de repúdio, como a posição horizontal, ou a posição mais descaída.

A posição da perna é também sintomática: perna trocada, a perna esquerda sobre a direita (V, VII, IX, XI, XII, XIII, XIV, XVI), a direita sobre a esquerda (I, II) ou as duas pousadas (III, IV, VIII, X, XV). Aliás, é curioso notar que o personagem desenhado com chapéu, P GarBurg (VI) apresenta uma posição mais descontraída com a perna esquerda colocada sobre o banco, enquanto a perna direita se apoia no solo.

Além dos executores de instrumentos musicais, o rapaz e as duas raparigas (V, VIII, X) encontram-se representados de pé e devem corresponder a cantores, mas nenhum deles possui a boca desenhada em situação de canto. Quando os instrumentistas parecem ter a boca aberta talvez não se limitem apenas ao acompanhamento musical, podendo cantar também (V, VI). O mesmo se dirá das raparigas, que tocam instrumentos de percussão como os pandeiros (VI, XII, XVI). A posição com as castanholas (I, III, IV, VII, XIII, XIV) sugere, pelo menos em alguns casos, uma evidente alusão à dança (III, IV, XV).

Deve-se também assinalar que dois músicos (IX, XI) usam instrumentos diferentes, contrariamente ao Códice dos Músicos, em que as miniaturas, agrupadas de dez em dez, representam pares de músicos com instrumentos idênticos, duas violas, dois psalérios, duas launeddas, duas cítolas etc.²⁷ E não deve ser acidental que uma miniatura com um personagem passivo, sem instrumento musical, corresponda à abertura do ciclo de Nuno Fernandez Torneol. No breve conjunto das composições amorosas de Nuno Fernandez Torneol (A 70-A 81), ao *incipit* da composição de abertura de ciclo, A 70, *Ir uus queredes mia sennor.e fi / quend eu con gran pesar que nun*, o iluminador talvez não tenha sido insensível à partida da *sennor*. Do mesmo modo, um personagem, igualmente sem qualquer instrumento, preside à inauguração do extenso ciclo de Roy Queymado (A 129-A 143), porventura inspirado pelos versos iniciais, *Nostro sennor deus / e por que neguei / a mia sennor quando a eu ueer podia*. Um provável indício, nestas circunstâncias, de que o miniaturista tenha dado alguma atenção ao texto é o facto de que a grande inicial de abertura, o *N*, surge com um traçado horizontal simétrico em tinta amarela, idêntica ao do

²⁷ Se excluirmos a primeira miniatura deste códice, que se apresenta um pouco como frontispício, apresentando o rei rodeado dos seus conselheiros (os eclesiásticos à esquerda, os leigos à direita) e dos seus músicos (dois com guitarra latina e dois com viola de arco), todas as outras miniaturas se dispõem com um objectivo claramente musical e todas as figuras presentes estão de uma forma ou outra envolvidas em acções musicais. Pode estar aqui uma diferença importante entre a maneira de ilustrar as cantigas profanas e as marianas (JULLIAN; LE VOT, 1987).

instrumento musical, associando assim ilustração e texto. Também na miniatura, que introduz o ciclo de JSrzcCoe, o personagem à direita está representado sem instrumento, *A 158, En graue dia sen- / nor que uus uí*, onde se poderá, tal como no caso anterior, pensar numa correlação entre o *ver* e a *senhor*.

O *Cancioneiro da Ajuda* contém ainda, além das miniaturas, duas outras representações que podem ser relacionadas com a música. No fl. 15r/p. 107, no início da cantiga *A 62 [RoyGmzBret]* um “P” maiúsculo exibe, no seu interior, uma figura encapuçada batendo num membranofone circular com um pequeno bastão, como uma contraposição entre desordem (ruído) e ordem (harmonia), como sugere M. P. Ferreira (2009). Instrumento de música no seu interior como se este terceiro personagem, muito menos refinado dos que comparecem nas miniaturas, se completasse com a decoração da grande inicial e não com a miniatura.

Em onze casos, uma jovem rapariga dança com castanholas, ou toca tambor, distinta pelo longo vestido que lhe cobre os pés, contrariamente a outras figuras que apresentam indumentária mais curta (JSrzcSom, fl. 4/p. 85; AyCarp, fl.16/p. 109; NuRdzCan, fl. 17/p. 111; NuFdztTor, fl. 18/p. 113; PGarBu, fl. 21/p. 119; JNzCam, fl. 29/p. 135; RoyQuey, fl. 33/p. 143; JLPzUlh, fl. 51v/p. 180; FGvzSea, fl. 55v/p. 188; PGmzBarr, fl. 59/p. 195; AflpzBai, fl. 60/p. 197).

O vestuário das figuras representadas é relativamente idêntico de imagem para imagem. Também nestes casos, é evidente a variação do pormenor, encontrando-se alguns com traços mais minuciosos do que outros, acentuando-se as tonalidades, as sombras e os relevos.²⁸ Os músicos e os bailarinos estão vestidos com uma espécie de garnacha, que é talhada diferentemente da francesa.²⁹

²⁸ A *palette* é marcada por cores quentes (vermelho, cor-de-rosa claro, cor-de-rosa escuro, cor-de-laranja, ocre). As cores frias (azul e verde) surgem matizadas por outras cores (miniatura XV) com uma harmonia ondeda do violeta, aos azuis, ao cor-de-rosa. Pormenorização das diferentes combinações: “Les tissus les plus aboutis sont peints avec deux couches de peinture, traités de manière assez sophistiquée, notamment le bleu pâle qui est rendu violacé par les ombres de couleur rose [miniatura XV, PGmzBarr] ou le vert sapin, qui est ombré de bleu [miniatura X, JSrzcCoe]. La couleur rouge, rarement employée, est réservée pour les doubleurs, alors que le côté exposé, l’extérieur du vêtement est peint en bleu ou en couleurs complémentaires (orange, vert et violet). La vigueur d’un pinceau assuré est particulièrement évidente à la page 158 [miniatura X], au début des chansons de Joan Soares Coelho, où l’énergie de l’exécution du manteau du guitariste et du drap bleu qui recouvre le banc nous donne un aperçu du grand talent de l’artiste”. Mas, este artista, particularmente atento ao vestuário, não deixará de introduzir pormenores significativos: “Le manteau du guitariste attrape son épaule gauche, passe sous le bras droit et au-dessus de l’avant-bras gauche. Les profonds plis à bec, qui tombent en rythme alterné, mettent la figure en mouvement. Le poète anonyme [miniatura XI, JPrzAv] semble enroulé dans son manteau, alors que le manteau du guitariste retombe comme un drap d’honneur derrière l’instrument. Enfin, Pero Barroso ouvre son manteau, inspire profondément et prépare sa première note [miniatura XV, PGmBarr]” (STIRNEMANN, 2004).

²⁹ O. Marques reproduz imagens destes tipos de vestuário designando-os de pelote, garnacha e tabardo (Marques, 1974, p. 31-34). P. Stirnemann qualifica estas peças de vestuário como “cotte” e “surcot”:

É de notar a atenção que é dada ao músico tocador de viola de arco. O seu vestuário é particularmente elaborado, com um notável plissado na miniatura VI, PGarBu, que se repete de modo mais simples, mas igualmente plissado, na miniatura IX, VaGil. Na miniatura X, JSrzCoe, esta característica repete-se, apesar de o músico estar com outro instrumento, a cítola. A mesma peça de vestuário plissada reaparecerá na miniatura XIV, FGVzSea, também com cítola. Por se tratar de um dos instrumentos mais representados, não é surpreendente que o vestuário destes músicos se apresente com particular minúcia em relação a outros. É uma singularidade que não se encontra no vestuário representado pelos manuscritos afonsinos, mas num manuscrito judaico peninsular, o *Haggadab de Barcelona* (Londres, British Library, Ms. Add. 14761), datável dos finais do século XIII, onde não é invulgar este tipo de vestuário.³⁰

Em concordância com a descrição de P. Stirnemann, o artista responsável pelas miniaturas do *Cancioneiro da Ajuda* deve ser um único, que completou as várias fases do trabalho em cada uma das miniaturas. Em primeiro lugar, pintou os enquadramentos arquitecturais que parecem praticamente concluídos. Os capitéis são encimados por uma decoração vegetal a verde. As formas são originais.³¹ Podemos supor um espaço religioso-palaciano, se atendermos à

“Tous les musiciens, danseurs et chanteurs portent une cotte et un surcot de deux couleurs différentes. Une petite fente amidonnée à l'encolure du surcot, appelé l'amigaut, permet de passer la tête. Le surcot ibérique est taillé différemment de celui en France. Les ouvertures pour les bras sont beaucoup plus amples et descendent plus bas, laissant entrevoir une fine ceinture qui repose sur les hanches. Une autre particularité du costume ibérique est la fente lacée sur le côté gauche de la cotte [PGarBu, miniatura VI]. Ce détail caractérise aussi bien les vêtements féminins que masculins. La partie lacée n'est jamais peinte, ce qui laisse supposer qu'elle est façonnée d'un tissu blanc, comme dans les chansonniers d'Alphonse le Sage, où l'on retrouve exactement le même détail. Ce style de vêtement semble disparaître au XIVe siècle [...]. Les surcots et les manteaux les plus achevés sont toujours ourlés d'un galon bistre [AFLpzBai, miniatura XVI]”. Mas, os pormenores são ainda eloquentes: “Un dernier détail de costume s'aperçoit chez deux des joueurs de vielle et deux des joueurs de guitare: le surcot, qui peut être d'une seule couleur ou mi-partie (image 2, p. 119), est coupé en lanières, en sangles au niveau de la jupe, laissant transparaître les jambes du joueur et créant sans doute un petit bruit de froufroutement.. Plus festif et orné que le tenu des autres instrumentalistes, le surcot à sangles semble être connu d'un bout de l'Europe occidentale à l'autre pendant le dernier tiers du XIII^e siècle” (STIRNEMANN, 2004).

³⁰ O *Haggadab de Barcelona* é um dos manuscritos hebraicos deste período que mais transmite particulares iluminuras. Acolhe aquela designação do escudo heráldico por representar as armas de Barcelona. No período em que foi confeccionado, o manuscrito dos judeus de Aragón e Cataluña ilustra a época do florescimento de Barcelona dedicado à iluminura, vinculada à Corte e com influências de estilo italiano e francês. O *Haggadab de Pascha* era o que continha maior ornamentação. A dimensão do manuscrito indica, aliás, que a sua finalidade era a de ser utilizado na Páscoa, a véspera da festividade, em reunião familiar (*Seder*). As figuras fantásticas, as cenas descritivas, mas sobretudo o ambiente musical em que os músicos desta comunidade tiveram papel fundamental são representados de modo abundante com cerca de uma trintena de instrumentos. Exemplificação para o vestuário dos músicos em relação ao instrumento em N. Bell (2001).

³¹ Estes capitéis não adoptam “le profil sommaire de tige à crochet, de trèfle ou de feuille dentelée, formes habituelles dans les manuscrits de la seconde moitié du XIII^e siècle en France, mais aussi à la cour d'Alphonse le Sage en Espagne. Les chapiteaux dans le Chansonnier d'Ajuda sont dessinés avec de larges

presença da cruz (I, II, V, VII, VIII, IX, XII, XIII, XIV), que alterna com as virtudes trinitárias, ou teologais do trevo (II, III, IV, VI, VIII, X, XI, XIII, XIV, XV, XVI), ou com um pequeno círculo pintado de preto (I, V, VII, XII, XIV). As duas camadas de pintura, os rebordos avivados a preto, indicariam justamente este revestimento final. Os acabamentos variam de miniatura para miniatura, mas as primeiras não parecem mais concluídas do que as últimas. Os contornos avivados a preto, que delimitam as construções arquitectónicas na miniatura I (JSrzSom), repetem-se praticamente em todas as miniaturas, ainda que a miniatura IX (VaGil) se distinga por uma definição muito menos trabalhada. Mas se a atenção incidir no preenchimento decorativo do arco, reconhece-se uma nítida variação, não só da I (JSrzSom) para a II (RoyGmzBret), como já na IV (NuRdzCand) que se mostra muito mais simplificada; a VI (PGarBu) revela, mais uma vez, outra delonga na sua execução, com a inserção de trevos no interior do arco que só será repetida de modo mais discreto nas miniaturas XII (RoyPaesRib), XIII (JLpzUlh), XVI (AFLpzBay).

RETRATOS PROVENÇAIS E GALEGO-PORTUGUESES

A retratística na tradição provençal, vimo-la, comparece praticamente inserida nas capitais historiadas. A figuração dos trovadores é apresentada, na maior parte dos casos, de modo solitário com um ou outro elemento biográfico, retirado da *Vita*, sendo poucas as situações onde se pode observar a presença de outras personagens que acompanham o poeta. O trovador é, muitas vezes, representado como um cavaleiro, quer em posição estática, quer em gestualidade guerreira, e exhibe um vestuário que se caracteriza naturalmente pela elegância, ligada à instituição militar medieval. Recorde-se o caso de Jaufre Rudel “a cavalo” no ms. *K*, mas o miniaturista do ms. *I*, inspirado na *Vita*, representa-o moribundo nos “braços da condessa de Tripoli”. No ms. *A*, notam-se também outras disposições de representação dupla, como em Pons de Capduelh (*.I. cavaller e una dona*), Gaucelm Faidit (*.I. jogolar cum una femena*), inspirada na passagem da *Vita*, ... *E pres per moiller una sondadieira*... Também em Peire Vidal, está representada, além do poeta, uma figura feminina (LEMAÎTRE; VIELLIARD, 2006, p. 10-11; 34-35; 88-89; 108-109; 2008, p. 18-19; 24-25; 30-31).

A representação do canto na miniatura de Guiraut de Bornelh pode estar sublinhada pelas duas figuras, que o acompanham, que podem ser interpretadas como cantores. Uma dama, que canta, está documentada pela miniatura de

branches feuillues, colorés en vert avec les rehauts jaunes, qui transforment l'élément architectural en support organique et naturalisant” (STIRNEMANN, 2004).

La comtesse de Die (*Una dona q[ue] cante*), como também ocorria em Peire d'Alvernia (*.I. maistro cu[n] capa q[ue] cante*) (LEMAÎTRE; VIELLIARD, 2008, p. L-LI; 78-79; XLI; 2-3).

Todavia, não se observam tanto os instrumentos musicais, como no *Cancioneiro da Ajuda*. No ms. I, em Albertetz, o trovador toca cítola. Na miniatura, dedicada a Elias Cairel, comparece o trovador com o instrumento musical, de acordo com a advertência (*.I. jogolar cu[n] una viola*) e com uma das biografias (*Mas mout cantava mal e mal trovava emal viulava...*). Também em Perdigon, com a mesma indicação (*.I. jogolar cu[n] viola*), vemos a interpretação instrumental, que se fundamenta na biografia (*joglars e saup trobar e viular trop ben...*). Esta competência musical está também ilustrada pelos mss. I e K em Perdigon de pé com uma viola, ou em Albert de Sisteron de pé tocando cítola. Instrumento musical é também observável em Richard I^{er} Cœur de Lion com uma harpa, como se fosse o rei Salomão, no ms. A (LEMAÎTRE; VIELLIARD, 2006, p. 151; 112-113; 2008, p. 14-15; 72-73; 92-93; LII-LIII).

No *Cancioneiro da Ajuda*, como notámos, pode dizer-se que o princípio decorativo obedeceu a uma regularidade estética nas miniaturas que chegaram a ser efectuadas.³² O trovador encontra-se sempre na mesma posição, à direita dos intérpretes – sentado – variando a gestualidade das mãos, a colocação dos membros inferiores (pernas pousadas, apoiadas no banco, trocadas, etc.) e a orientação do rosto. O vestuário pode também mudar, mas globalmente as capas, mais ou menos dobradas e trabalhadas nas sombras e relevos, aproximam-se umas das outras. Do vestuário do trovador deve isolar-se o chapéu de PGarBurg, talvez o *Magister*, que atentamente segue a interpretação dos dois músicos.

Mais relevante do que na tradição provençal, mas menos exuberante do que na tradição afonsina, é a presença instrumental, quase sempre dupla, mas com objectos diferenciados (as miniaturas oferecem-nos dois instrumentos em geral, excepto a II (harpa), a V e a X (cítola) e a VIII (viola de arco). Esta forte presença instrumental, que sublinha a interpretação destas cantigas, está representada pela cítola, pelo saltério, pelas castanholas e, em menor número, pela harpa, pela viola de arco e pelo pandeiro. Os instrumentos de corda parecem estar associados a personagens masculinas e os de percussão estão em mãos femininas.

³² Só as primeiras dezasseis miniaturas dos trinta e oito ciclos poéticos, que contém o *Cancioneiro da Ajuda*, foram efectuadas, ainda que nenhuma delas tenha sido realmente concluída.

Agregados a esta componente musical, estão os intérpretes, sempre em número de dois, excepto no caso de ciclo de RoyGmzBret (II) em que temos na presença do trovador um único executante musical, não permitindo talvez neste caso à suavidade dos sons da harpa outro acompanhamento. No vestuário dos músicos, pode chamar-se a atenção para a elegância dos plissados do tocador de viola, que veste um dos intérpretes da poesia de PGarBurg (VI), ou de modo mais simples no de VaGil (IX), ou no tocador de cítola em JSrzCoe (X) e em FGVzSea (XIV).

O *Cancioneiro da Ajuda*, único representante iconográfico da *performance* trovadoresca, faculta-nos não só a presença de uma retratística dos trovadores, que puderam beneficiar do trabalho artístico do miniaturista, mas, e de modo mais excepcional, associada à *mise en scène* do retrato, uma importante presença musical com instrumentos, com intérpretes, com cantores e mesmo com a participação da dança. Tudo isto desenhado por uma coreografia, impregnada de simbologia, quer na gestualidade do trovador, quer nos sinais expressos pelo ornamento arquitectural com o trevo, a cruz, marcado pela eleição das cores.

É indispensável, mais uma vez, sublinhar a excepcionalidade do *Cancioneiro da Ajuda* no quadro românico. Não é apenas uma recolha incompleta, inacabada e defeituosa de “cantigas de amor” anónimas galego-portuguesas. Trata-se sobretudo de um códice de grande formato, configurado para o canto e para uma refinada execução musical. As cantigas, que agora lemos, eram cantigas cantadas e acompanhadas por mais de um instrumento musical. Cantigas que também poderiam ter servido para a dança. Esta consonância, que nos autentifica o *Cancioneiro da Ajuda* – canto, vozes, música instrumental, intérpretes masculinos e femininos, dança – não deve dissociar-se, hoje, da fruição das cantigas medievais.

SIGLAS E NOMES DOS TROVADORES

VaFdZSend	Vasco Praga de Sandim
JSrzSom	Johan Soayrez Somesso
PaySrzTav	Pay Soarez de Taveirós
MartSrz	Martim Soarez
RoyGmzBret	Roy Gomez de Breteyros
AyCarp	AyrasCarpancho
NuRdzCand	Nuno Rodrigues de Candarey
NuFdZTor	Nuno Fernandez Torneol
PGarBu	Pero Garcia Burgalês
JNzCam	Johan Nunes Camanez
FerGarEsg	Fernan Garcia Esgaravunha
RoyQuey	Roy Queymado
VaGil	Vasco Gil
GonçEaVi	Gonçal' Eanes do Vinhal
JSrzCoe	Johan Soarez Coelho
JPrzAv	Johan Perez d' Avoyñ
RodEaRed	Rodrigu'Eanes Redondo
RoyPaezRib	Roy Paes de Ribela
JLpzUlh	Johan Lopez d' Ulhoa
FerGvzSeav	Fernam Gonçalvez de Seavra
PGmzBarr	Pero Gomez Barroso
AfLpzBay	Afonso Lopez de Bayan
MenRdzTen	Men Rodriguiz Tenoyro
JGarGlh	Joham Garcia de Guilhade
EstFai	Estevan Faian
JVqzTal	Johan Vasquiz de Talaveyra
PayGmzCha	Pay Gomez Charinho
FerVelho	Fernan Velho
BonGen	Bonifaz de Genua
Anon α	[Primeiro trovador cad. XII]
Anon β	[Segundo trovador cad. XII]
Anon γ	[Terceiro trovador cad. XII]
PEaSol	Pedr' Eanes Solaz
FerPad	Fernam Padrom
PPon	Pero da Ponte
VaRdzCal	Vasco Rodrigues de Calvelo
MartMo	Martim Moxa
RoyFdZ	Roy Fernandez de Santiago

“PORTRAITS” OF TROUBADOURS: THE GALICIAN-PORTUGUESE TRADITION

ABSTRACT

The medieval songbooks – authentic repertoires – can be characterized as books of poetry that are usually together with musical notation, becoming also “music books” and “song books”. The Cancioneiro da Ajuda, the oldest collection of Galician-Portuguese troubadour poetry, didn’t give us the neumes transcription, although the available spaces reserved for it. However, through procedures show us fundamental elements that illustrate the interpretative performance of medieval songs, between the “troubadour” and his “interpreters”. This reflection, making use of the Gallo-Roman tradition, especially the Provençal troubadours, will seek to highlight the “portraits” of the troubadours. On the Provençal tradition, the major illuminated manuscripts show us the troubadour, often as static and lonely personality. In comparison in the Cancioneiro da Ajuda, there is a real mise en scène between the image of the poet and his interpreters, male and female, with music, singing and dancing. The Cancioneiro da Ajuda thus provides us through these images with a true “golden key” to the enjoyment of medieval poetry.

KEYWORDS: *Cancioneiro da Ajuda. Galician-Portuguese lyric. Medieval Poetry. Provençal Singers.*

REFERÊNCIAS

AMADO, T. As imagens e o texto. Manuscrito iluminado da *Crónica Geral de Espanha* de 1344. Ariane. *Revue d’études littéraires françaises*, v. 16, p. 35-49, 1999-2000.

ANGLADE, J. Les miniatures des chansonniers provençaux. *Romania*, v. 50, p. 593-604, 1924.

ANGLÉS, H. **La Música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio**. Transcripción y estudio crítico por H. Anglés. Barcelona: Biblioteca Central, 1943. [Publicaciones de la sección de música, 15]

_____. **La Música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio**. 2a. parte: Las melodías hispanas y la monodía lírica europea de los siglos XII-XIII. Transcripción y estudio crítico por H. Anglés. Barcelona: Biblioteca Central, 1958. [Publicaciones de la sección de música, 19]

_____. **La Música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio**. v. 3. Transcripción y estudio crítico por H. Anglés. Barcelona: Biblioteca Central, 1964.

ASPERTI, S. **Carlo I d'Angiò e i Trovatori**. Componenti «provenzali» nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica. Ravenna: Longo Editore, 1995.

_____. La tradizione occitanica. In: BOITANI, P.; MANCINI, M.; VARVARO, A. (Dir.). **Lo spazio letterario del medioevo**. v. 2: Il medioevo volgare. Roma: Salerno Editrice, 2002. p. 521-554.

BELL, N. **Music in Medieval Manuscripts**. London: The British Library, 2001.

BELLON, R. Ouvrir la bouche, fermer les yeux: remarques sur l'emploi de ces motifs dans le *Roman de Renart* et quelques-uns de ses avant-textes latins. In: **Le geste et les gestes au Moyen Age**. Provence: Université de Provence, 1998. p. 51-68 [Ouvrage collectif publié par le Centre Universitaire d'Etudes et de Recherches Médiévales d'Aix-en-Provence, CUERMA]

BERTOLUCCI, V. La supplica di Guiraut de Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia. **Studi Mediolatini e Volgari**, v. XIV, p. 9-135, 1966.

BRUNEL-LOBRICHON, G. L'iconographie du Chansonnier Provençal R. Essai d'interprétation. In: TYSENS, M. (Ed.). **Lyrique Romane Médiévale. La tradition des chansonniers**. Liège: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991. p. 245-272 [Actes du Colloque de Liège, 1989].

Cancioneiro da Ajuda (1994), *Cancioneiro da Ajuda*. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda. Apresentação de Manuel C. de Matos, N. S. Pereira e Francisco G. da C. Leão. Estudos de José Vitorino de Pina Martins, M. Ana Ramos e Francisco G. da C. Leão, Lisboa, Edições Távola Redonda. Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, Biblioteca da Ajuda

CEPEDA, I. V. Manuscritos iluminados da Corte portuguesa no século XV. In: NASCIMENTO, A. [et al] (Ed.). **A iluminura em Portugal: identidade e influências**. Lisboa: Ministério da Cultura; Biblioteca Nacional, 1999. p. 345-361.

FERREIRA, M. P. The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence. **Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria**, v. VI, p. 58-98, 1994.

_____. The Layout of the *Cantigas*: a Musicological Overview. **Galician Review** [University of Birmingham], n. 2, p. 47-61, 1998.

_____. La musica delle cantigas galego-portoghesi. Bilancio di vent’anni di ricerche (1977-1998). In: PICCHIO, L. S. **Il Portogallo. Dalle origini al Seicento**. Firenze: Passigli Editori; Civiltà Letteraria dei Paesi di Espressione Portoghese, 2001. p. 167-177.

_____. O rasto da música no *Cancioneiro da Ajuda*. In: **O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois**. Congreso Internacional, 25 a 28 de Maio 2004. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004. p. 185-210.

_____. **Cantus coronatus**. Sete cantigas d’amor d’El-Rei Dom Dinis (1279-1325): A Música. Kassel: Reichenberger, 2005.

_____. **Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular**, v. I. Música Palaciana. Lisboa: Imprensa Nacional; Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

_____. Som mudo no *Cancioneiro da Ajuda*. In: _____. **Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular**, v. I. Música Palaciana. Lisboa: Imprensa Nacional; Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. p. 120-149.

GÓMEZ RAMOS, R. La arquitectura en las miniaturas de la corte de Alfonso X el Sabio. **Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes**, v. VI, p. 207-225, 2008-2009.

GONÇALVES, E. Tradição manuscrita da poesia lírica. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (Org.) **Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1993. p. 627-632.

_____. Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades. **eHumanista**, v. 8, 2007.

_____. Duas notas mínimas em torno da confecção e cópia do *Cancioneiro da Ajuda*. **Românica**, n. 20, p. 11-20, 2011.

HUOT, S. **From song to book**. The poetics of writing in old french lyric and lyrical narrative poetry. Ithaca; London: Cornell University Press, 1987.

JULLIAN, M.; LE VOT, G. Approche des danses médiévales. **Ballet-Dansel’avant-scène**, p. 108-119, nov.-jan. 1981.

_____. Notes sur la cohérence formelle des miniatures à sujet musical du manuscrit b.I.2 de l’Escorial. **Revista de Musicologia**, v. X, n. 1, p. 105-114, enero-abril, 1987.

LEMAÎTRE, J.-L.; VIELLIARD, F. (Ed.). **Portraits de troubadours. Initiales des chansonniers provençaux I & K**. Paris; Ussel: Musée du Pays d'Ussel-Centre Trobar, 2006.

_____. **Portraits de troubadours. Initiales du chansonnier A**. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008.

MARQUES, O. **A sociedade medieval portuguesa**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1974.

MENEGHETTI, M. L. **Il pubblico dei trovatori**. Modena: Mucchi, 1984.

METTMANN, W. (Ed.). **Afonso X, o Sábio, Cantigas de Santa Maria**. 2 v. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1981. [Reimp. facsimilada da edição de Coimbra de 1959, precedida de um *Limiar* de R. Lorenzo]

MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, C. *Cancioneiro da Ajuda*. Edição crítica e commentada, 2 v. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

MIRANDA, M. A.; NASCIMENTO, A. [et al] (Ed.). **A iluminura em Portugal: identidade e influências**. Lisboa: Ministério da Cultura; Biblioteca Nacional, 1999. p. 345-361.

PEDRO, S. Análise paleográfica das anotações marginais e finais no *Cancioneiro da Ajuda*. In: RAMOS, M. A.; AMADO, T. (Org.) **Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)**. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa: Biblioteca da Ajuda, 2004. Disponível em http://www.fcsh.unl.pt/philologia/Pedro2004_AnalisePaleografica.pdf.

RAMOS, M. A. **O Cancioneiro da Ajuda. Confecção e Escrita**. 2 v. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2008, Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/553>.

RIEGER, A. “Ins e.l cor port, dona, vostra faisso”. Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours. **Cahiers de Civilisation Médiévale**, v. 28, p. 385-415, 1985.

RIQUER, M. de. **Vidas y retratos de trovadores**. Textos y miniaturas del siglo XIII. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 1995.

SCHMITT, J.-C. La logica dei gesti in Occidente dal III al XII secolo. In: ROMAGNOLI, D. (Ed.). **La città e la corte. Buone e cattive maniere tra Medioevo ed Età Moderna**. Milan: Guerini, 1991. p. 71-82.

STIRNEMANN, P. La décoration du *Cancioneiro da Ajuda*. In: RAMOS, M. A.; AMADO, T. **Cancioneiro da Ajuda (1904-2004)**. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa; Biblioteca da Ajuda, [no prelo].

STIRNEMANN, P.; GOUSSET, M. T. Marques, mots, pratiques: leur signification et leurs liens dans le travail des enlumineurs. In: WEIJERS, O. (Ed.). **Vocabulaire du livre et de l'écriture au Moyen Age**. Turnhout, 1989. p. 34-55. [Actes de la Table Ronde, Paris 24-26 septembre 1987]

TAVANI, G. **Repertorio Metrico della Lirica Galego-Portoghese**. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967.

VIDEIRA LOPES, G.; FERREIRA, M. P. et al. **Cantigas Medievais Galego Portuguesas**. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais; FCSH/NOVA, 2011. [Disponível em: <http://cantigas.fcsch.unl.pt/iluminuras.asp>] [base de dados *online*]

YARZA LUACES, J. (Ed.). **La miniatura medieval en la Península Ibérica**. Murcia: Nausícaä, 2007.

ZINELLI, F. La chanson *Be fai granda follor* (BdT 457, 7). Un cas d'attribution controversée et la tradition manuscrite d'Uc de Saint-Circ (avec une note sur l'iconographie de C). **Studi Medievali**, XLVII, fasc. II, p. 589-651, 2006.