

SERÁ AFONSO, O SÁBIO, O “AUTOR ANÓNIMO” DE A36-A39?

José Carlos Ribeiro Miranda
SMELPS/IF/FCT

Ao Arnaldo Saraiva

Em comunicação apresentada ao congresso “Cancioneiro da Ajuda cien anos depois”, realizado em 2004 em Santiago de Compostela e publicada nas respectivas actas¹, defendemos a ideia de que o conjunto de composições preservadas unicamente pelo *Cancioneiro da Ajuda* (A), com a numeração actual A36-A39, deveria ser considerado de autoria desconhecida². Embora nos fólhos deste cancionero nada haja que indique que não pertençam ao poeta na sequência da obra do qual se encontram – Paay Soarez de Taveiros³ –, a sua não transcrição no local homólogo do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (B) levou-nos a analisar detidamente o conjunto anómalo de manipulações de que essa e outras partes do cancionero italiano foram objecto por parte do seu promotor, o humanista Angelo Colocci, levando-nos à conclusão de que este último teria tido uma “dúvida razoável” sobre a atribuição da autoria dessas composições ao acima mencionado cavaleiro e trovador galego. Vejamos mais detidamente, mas em síntese, como se coloca o problema, já que este apresenta diversas facetas e autoriza um conjunto importante de conclusões.

Procedendo a uma avaliação objectiva e isenta de conceitos *a priori*, o que se verifica na colação dos testemunhos existentes é que, enquanto o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (V) – também executado a mando de

¹ Cf. Miranda (2004b), para onde remetemos na argumentação que se segue.

² Não constitui novidade a ideia de que as mencionadas composições podem ser anónimas. Cf. Horrent (1955, pp. 398-399).

³ Identificação constante de B, fol. 37r, e da *Tavola Colocciana*, ed. Gonçalves (1976, p. 409) e generalizadamente admitida sem qualquer alternativa. De notar, todavia, que até as composições tidas como seguramente pertencentes a Paay Soarez de Taveiros podem ter estado, em tempos, sujeitas a dúvida de autoria, como se verá adiante. Para uma biografia actualizada sobre esta personagem, ver Oliveira (1995, pp. 163 e 174) e Vallín (1993a e b).

Angelo Colocci mas numa fase anterior à de B⁴ –, oferece um conjunto de composições de Afonso X, designado repetidamente “rei de Leão e Castela”, ao qual se segue o extenso naipe de composições de D. Dinis – configurando um ponto em que ambos os cancioneiros reproduzem um sector consagrado a “reis e magnates” proveniente do “Livro das Cantigas do Conde D. Pedro”⁵ –, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* apresenta, antes de terem início as composições de Afonso X correspondentes às preservadas em V, um conjunto bem mais alargado de composições atribuídas ao monarca castelhano, onde sobressai um conjunto, encabeçado pelo cantar “Ai eu coitada”, anunciado dois fólhos antes com a indicação de o “rolo” ter sido feito pelo rei D. Sancho⁶. Rigorosas observações codicológicas efectuadas por Anna Ferrari⁷ levaram a concluir que a inclusão de algumas destas composições não estava planeada aquando da preparação dos fólhos que haviam de receber o conjunto do cancioneiro, tendo essas composições sido inseridas num caderno próprio que foi implantado no meio daquele que seria inicialmente o caderno 12.

Por mais argumentos que se possam encontrar para explicar esta operação, o mais simples, porque dá simultaneamente conta do processo material de adjunção do mencionado caderno e também da sua ausência em V, é que o exemplar que Colocci copiava não possuía pelo menos uma parte do material poético contido no agora caderno 13, tendo essas composições chegado às suas mãos num momento tardio, quando os fólhos e cadernos que haviam de compor o cancioneiro estavam já dispostos e preparados.

Mas este processo não se quedou por aqui. Após a inserção do caderno 13, que tem início com cantares de uma fase muito temporã da vida do Rei Sábio – facto provavelmente associado à designação “rei de Leão” que que nesse ponto ocorre, única no panorama da totalidade da obra atribuída a Afonso X –, o cancioneiro guardado na Biblioteca Nacional de Lisboa prossegue com um extenso grupo de composições deste rei, que só a partir do

⁴ Cf. Tavani (1969, pp. 179).

⁵ Cf. Oliveira (1994, pp. 193-194).

⁶ Situa-se na base do fol. 100v da numeração actual de B.

⁷ Ver Ferrari (1979) e ainda as anotações de Gonçalves (1983).

cantar “Vi un coteife de mui gran granhon”⁸ encontra paralelo no códice vaticano. Na ausência de um estudo codicológico deste último cancionero é difícil apurar se as composições aí em falta se limitariam ao pouco menos de um fólio em branco que antecede as que existem⁹, ou se mais composições presentes no antígrafo se teriam por alguma razão perdido.

Retornando a B numa fase imediatamente anterior à que actualmente conhecemos, o que parece certo é que na parte final da sequência das composições do rei castelhano, após a transcrição integral de “O que da guerra levou cavaleiros”, Colocci mandou copiar (ou um copista fê-lo à sua conta...) um conjunto de composições que atribui (ou vem a atribuir mais tarde) a Paay Soarez de Taveiros. A consideração desta ocorrência, que suscita perplexidades de todo o tipo, é no entanto fundamental para o problema que aqui queremos levantar. De notar, em primeiro lugar, que este conjunto de cantares de amor não fora transcrito no lugar que na lógica organizativa dos cancioneros italianos lhe corresponderia, tanto pelo género das composições em causa como pelo perfil do autor, pela sua cronologia ou pelos trovadores com que estava relacionado¹⁰. O que leva a supor que pura e simplesmente também não faria parte do exemplar de B, o que é o mesmo que afirmar que não constaria do “livro das cantigas do Conde D. Pedro”, conquanto nada possamos dizer nesse sentido com base em V onde toda a parte referente aos cantares de amor destes trovadores está perdida.

Oriundos, tal como parte ou a totalidade do conteúdo do caderno 13, de suportes materiais avulsos entretanto chegados às mãos de Colocci, os cantares de Paay Soarez terão sido colocados na sequência da obra de Afonso, o Sábio, ou por acidente, ou porque esses suportes avulsos não eram taxativos quanto à autoria das composições em questão. Com efeito, as duas

⁸ V 79/B 496.

⁹ No *fac-simile* a que temos acesso, tal fólio leva o nº 3, mas esta sequência numérica é antecedida por uma outra cuja numeração está cortada. De notar, porém, que a contabilização do espaço destinado ao cancionero de Afonso X na primitiva disposição dos cadernos de B leva a pensar que o compilador não disporia, nessa altura, de mais composições do que aquelas que se lêem em V.

¹⁰ Os mais óbvios são o seu irmão Pero Velho, com quem partilha uma composição a que repetidamente nos referiremos, e Martin Soares, em conjunto com o qual elabora uma tenção a que também retornaremos adiante.

explicações confluem numa mesma direcção, já que ambas implicam que a obra de Paay Soares andaria, nesses rolos, cadernos ou folhas soltas, associada a composições de Afonso X. É mesmo possível que alguns dos textos do rei castelhano já existentes no cancionero objecto de cópia andassem também nesses suportes, facto que poderia tornar o problema de saber o que atribuir a quem, por parte do compilador, numa tarefa deveras espinhosa...

Mas Colocci virá a corrigir a anomalia constituída pela transcrição dos textos de Paay Soares a seguir aos do rei castelhano, embora o tenha feito de uma forma que podemos considerar, no mínimo, estranha. Apercebendo-se de que a atribuição dessas composições ao quase anónimo cavaleiro de Taveiros colidia com a colocação que lhes fora dada, cortou os dois fólhos já escritos e reimplantou-os no local onde ocorria a única menção ao nome do trovador, que era lá atrás, a seguir à composição bi-autoral “Pois vi donas em Cellada”¹¹, que partilha com Pero Velho¹². A operação foi executada de tal modo que cerca de metade da última composição de Afonso X que precedia os cantares definitivamente atribuídos a Paay Soares foi também recolocada e seguidamente riscada, provocando uma situação assaz insólita e não propriamente muito ordenada no seio deste grande cancionero.

Estas manipulações envolvem ainda o trovador Martin Soares que provavelmente estaria presente também nos materiais avulsos a que Colocci teve acesso. Com efeito, imediatamente antes da reimplantação dos dois fólhos que acabamos de mencionar, teve lugar a introdução de um outro fólho isolado destinado a acolher duas composições deste trovador, “Pero non fuy a

¹¹ “Cellada” e não “celado” é o que se lê no manuscrito, fol. 35v. A correcção desta lição em função da rima não tem em conta que as composições dos trovadores se fazem de vários processos poéticos para além da rima, sobretudo quando se trata de textos de feitura anómala e singular, usualmente indiferenciados sob a designação “escárnio e mal dizer”. Na realidade, como foi indicado por Oliveira (2010), a localidade de Celada, perto de Burgos, é um dos senhorios de Garcia Airas de Villamayor, o aio de do primogénito de Fernando III, que este último terá assiduamente frequentado. Estaria a “cas de Dona Mayor” de Meneses, de que fala a epígrafe que acompanha a composição, sediada em Celada? Nada sabemos sobre o assunto. Mas é pista que vale a pena investigar na identificação das ligações entre os Taveiros e o jovem príncipe, futuro rei de Leão e Castela.

¹² Referimo-nos aos foll. 37 e 38 da numeração actual, que inicialmente seriam os homólogos dos actuais foll. 107 e 108.

ultramar” e, seguidamente, a tenção que partilha com Paay Soarez¹³. A inserção das composições deste último poderia assim ser feita na sequência de uma sua composição que já figurava no local, para além da que estava presente dois textos antes – “Vi eu donas em Cellada” –, ganhando o arranjo compilatório alguma coerência.

É neste ponto que, de acordo com a sequência homóloga que se pode ler no *Cancioneiro da Ajuda*¹⁴, esperaríamos encontrar os textos A36-A39, para a cópia dos quais parece haver espaço e que Angelo Colocci conhecia¹⁵. Mas o humanista-filólogo italiano optou por não os transcrever. A mais provável razão que nos ocorre para justificar a aparente não conclusão de uma operação codicológica delicada e algo extrema é que não o terá feito por dúvidas quanto à autoria. E, a ser assim, essa dúvida apenas poderia envolver Paay Soarez e o Rei Sábio, reeditando o que tinha já sido uma notória hesitação manifestada aquando da transcrição da obra que temos como seguramente atribuída a Paay Soares de Taveiros. Ou seja, enquanto, neste último caso, Colocci tomou uma decisão definitiva, no tocante aos textos conhecidos em A36-A39 essa decisão não foi tomada ou, se o foi, tais textos acabaram por não ser transcritos em parte nenhuma conhecida do seu mais extenso e completo cancionero.

Apoiados nesta argumentação, optámos então por considerar anónimos esses cantares, embora adiantando que nada mais se poderia apurar com base em critérios decorrentes da observação dos testemunhos e que um melhor aprofundamento da questão teria forçosamente de provir da compreensão interpretativa dos textos e da possibilidade de estes conterem elementos que funcionassem como assinatura autoral capaz de lhes alterar o estatuto atributivo. Limitámo-nos então, para apoiar a tese do carácter

¹³ B 143 e 144. Trata-se do fol. 36.

¹⁴ A homologia deve ser vista com algumas reservas, tendo em atenção que a estrutura do *Cancioneiro da Ajuda* que conhecemos resultou de uma intervenção de Carolina Michaëlis prévia à encadernação no sentido de reordenar os fólhos e cadernos que andavam soltos. Sobre o assunto, ver Arbor (2010).

¹⁵ Esta convicção não se apoia somente no espaço deixado em branco após a transcrição das composições de Paay Soares, suficiente para a cópia de A36-A39, mas sobretudo numa anotação colocciana constante do fol. 303 de B – “V[ide fol.]43 meus olhos et ibi argumentum imperfectum” – que parece referir-se A 39 (cf. Ferrari, 1979, pp. 69-70).

anónimo, a chamar a atenção para algumas contradições flagrantes entre elementos temático-discursivos neles presentes e a restante obra atribuída a Paay Soares.

Reponderando a questão, cremos ser chegado o momento de retirar o autor de A36-A39 do anonimato, avançando a ideia de que não só parece improvável que estes textos tenham sido elaborados por Paay Soares, coma há uma séria possibilidade de serem do punho de Afonso, o Sábio. Um jovem Afonso ainda longe de ser rei, como os dados que temos vindo a adiantar parecem indiciar, em alguns casos mesmo composições de juventude, como outros (escassos...) dados que nos parece deverem ser chamados à colação neste momento tenderão a confirmar.

Do alcance de um argumento equívoco

No conjunto formado por A36-A39, há um texto que se encontra em estado fragmentário (A39), um outro que, pela sua generalidade, pouco informação pode carrear para o assunto em apreço (A36), e dois que, no pólo oposto, se prestam às mais agudas considerações tanto pela variedade vocabular e de rimas que ostentam como pela excentricidade dos respectivos enunciados. Entre estes cremos ser de abordar A37 em primeiro lugar, uma composição um tanto insólita cujo comentário tem ao longo dos tempos estado sistematicamente dependente do mais vistoso cantar A38, a chamada “cantiga da guarvaia”, pelo facto de grande parte da crítica ter entendido existir uma correlação directa entre as personagens mencionadas em ambos:

Eu são tan muit'amador
do meu linnagen que non sey
al no mundo querer mellor
d'ũa mia parenta que ei;
e quen sa linnagen quer ben,
tenn'eu que faz dereit'e sen
e eu sempr'o meu amarei.

Senpre serviç' e amor
eu a meu linnagen farei,
entanto com'eu vivo for
esta parenta servirei
que quero mellor d'outra ren,
e muito serviç'en mi ten

se eu poder e poderei.

Pero nunca vistas moller
nunca chus pouco algo fazer
a seu linnagen, ca non quer
em meu preito mentes meter;
e poderia me prestar,
par Deus, muit',e non lle custar
a ela ren de seu aver.

E veede se mi-á mester
d'atal parenta ben querer,
que m'eí a queixar, se quiser
lle pedir alg'ou a veer;
pero se me quisesse dar
algo faria-me preçar
atal parenta e valer¹⁶.

O poema expõe uma solicitação de favores dirigida por um homem a uma “moller” avessa a concedê-los, mas tal proposta está isenta dos extremos de dor e de sofrimento – coita, morte de amor... – que normalmente se acham nos cantares de amor galego-portugueses, onde uma longa e radical disjunção entre o trovador e a dona eleita é a regra.

Sobressai, sem dúvida, a identificação desta última como uma “parenta”, o que indicia a perspectiva de uma relação algo incestuosa. Como já foi notado, o interesse de um homem por uma mulher pertencente ao seu grupo familiar não é uma novidade na poesia galego-portuguesa, conquanto não seja tema de grande frequência¹⁷. O que é uma novidade radical é o facto de, em favor dessa possível relação amorosa, ser convocado o benefício que isso traria para a linhagem de ambos.

Anote-se que o “argumento da linhagem”¹⁸ dá entrada na poesia do Ocidente peninsular, de uma forma bem vistosa e insistente, pela mão de Martin Soares, na sua demolidora invectiva contra Rui Gomes de Briteiros e contra os Sousões – texto que por razões diversas será repetidamente

¹⁶ Reproduzimos o texto segundo a nossa leitura do manuscrito tendo em atenção as soluções editoriais propostas por Pizzorusso (1963, pp. 57-58), Valín (1996, p. 209-211) e Brea (1994, p. 730-731).

¹⁷ Já Pizzorusso (1963, p. 59) identificou mais duas composições galego-portuguesas onde aflora uma relação incestuosa, uma delas da autoria de Fernan Fernandez Cogominho (B366bis) e a outra de Estevan da Guarda (B1319/V924).

¹⁸ Para uma avaliação mais ampla desta questão remetemos para estudo a publicar em *e-Spania* nº 11 e no volume *Legitimação e Linhagem na Idade Média Peninsular*, Porto, Estratégias Criativas, 2011.

mencionado ao longo do presente estudo¹⁹. Comungando do mesmo ponto de vista de Martin Soares no uso desse argumento, também o autor do texto em estudo assume que o relacionamento amoroso de um homem com uma mulher produz, antes de mais, efeitos no estatuto da linhagem de ambos. Repare-se, todavia, que o trovador de Riba de Lima se insurgia contra a promoção social que o casamento com “netas do Conde” representava para um cavaleiro como Rui Gomes de Briteiros ou até como ele mesmo. O ponto de vista assumido por esse trovador é o do membro intermédio e secundário do grupo aristocrático, meridiano comum do discurso do serviço de amor galego-português²⁰. Ora no nosso poema tudo se passa de um modo menos claro e tal decorre de a personagem colectiva designada “linhagem” se interpor entre o homem e a mulher, originando uma particular forma de equívoco, decorrente de tanto um como o outro se poderem identificar com essa inesperada personagem.

Assim, se as solicitações e lamentos expressos ao longo das quatro *coblas* forem lidas como se a “linhagem” lá não estivesse, tudo se passa dentro da mais banal dialéctica galego-portuguesa do serviço de amor, como o elemento masculino convocando para si acções ou atitudes tipicamente vassálicas, como o “amor”, o “serviço” e o “ben querer” – acrescentando-lhe mesmo, numa perspectiva muito occitanizante – o “preçar” e o “valer” como consequência possível de uma atitude favorável da “senhor”, enquanto ao elemento feminino se atribui a capacidade de “fazer algo”, “prestar” e “dar”, elenco de acções que caracterizam rigorosamente as obrigações institucionais do senhor de vassalos – que, obviamente, a “senhor” em causa se recusa a cumprir.

O que sucede, porém, é que “linhagem” se confunde a cada passo com ambos os intervenientes, alterando um pouco o sentido das acções, atitudes ou disposições que a cada um são atribuídas. Assim, enquanto o homem se dispõe a agir em prol da sua linhagem, colocando os seus interesses particulares ao serviço do colectivo, a mulher em causa recusa agir em

¹⁹ Consagramos a este texto uma específica abordagem em Miranda (1995b).

²⁰ Miranda (2011).

benefício dessa mesma linhagem, como se torna bem patente no conteúdo de toda a terceira *cobla*, e é por isso severamente censurada.

Cabe agora perguntar como poderia a dona agir em favor da sua linhagem, estabelecendo relações amorosas com um homem que a solicita, se esse homem não fosse portador de uma mais valia-social própria, ou seja, de um estatuto que autorizasse que tal acção fosse verdadeiramente um activo simbólico seguro. Uma vez mais ecoa, na retaguarda desta argumentação, a denúncia levada a cabo por Martin Soares dos malefícios trazidos à linhagem dos Sousões pelo facto de uma das suas jovens mulheres ter sido objecto de apropriação por parte de um cavaleiro de uma linhagem “mais baixada”. Ora esse perigo não está sequer aflorado no caso vertente. Por trás da equívoca “dupla nomeação” dos intervenientes – enquanto indivíduos e enquanto representantes de um colectivo designado “linhagem” – esconde-se, pois, uma alteração sensível do perfil comum de cada um deles, transfigurando-se a altivez feminina em dano para a linhagem de ambos, pela recusa de aceitar o serviço de quem é portador de um valor seguro para esse mesmo colectivo. Ou seja, o homem em questão será alguém com um estatuto tal que lhe permita articular um discurso auto-laudatório, fundamentado no seu valor próprio e nas vantagens que – em chave irónica e jocosa, é certo – a sua iniciativa amorosa traria à sua mesma linhagem.

Facilmente deduzimos que o lugar donde parte essa voz não é o do cavaleiro que se queixa amargamente do casamento da sua senhor com outro homem²¹, ou que é posto fora do lugar reservado às jovens mulheres da aristocracia²² – situações que se destacam do cancionero de Paay Soares de Taveiros –, mas sim de alguém que se situa bem mais alto e é possuidor de um estatuto que transporta consigo uma inegável majestade.

²¹ A34/B149 coroa uma particular forma de perda – o casamento da dona – já visível nas composições vizinhas.

²² A epígrafe que antecede a composição bi-autoral “Vi eu donas em Cellada” diz o seguinte: “Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiros e Paay Soarez, seu irmão, a duas donzellas muy fremosas e filhas d’algo asaz que andavan en cas dona Mayor, molher de dom Rodrigo Gomez de Trastamar. E diz que se semelhava hũa a outra tanto que adur poderia homen estremar huã da outra; e seendo ambas huñ dia folgando per huã sesta en huñ pomar, entrou Pero Velho de sospeita, falando com ellas. Chegou o porteiro e levantou-o end’a grandes empuxadas e o trouxe-o muy mal”. Transcrevemos de acordo com Brea (1996, p. 876).

Arredada que está do horizonte a romanesca figura da Ribeirinha e o interesse que por esta personagem teria demonstrado um Paay Soarez que, em todo o caso, não era a personagem que agora consensualmente se identifica como um galego activo na década de 1230, nem por isso deixa de ser possível correlacionar esta composição, insólita na argumentação a que lança mão, com um conjunto de circunstâncias históricas bem delimitadas. Recentemente, António Resende de Oliveira, traçando a biografia possível do jovem Afonso, futuro rei de Leão e Castela e décimo do seu nome, chamou a atenção para uma breve relação amorosa que o príncipe manteve com Maria Afonso, filha do seu avô, Afonso IX de Leão, e de Teresa Gil de Soverosa²³. Como se verifica, não apenas esta dama era sua “parenta” mas era mesmo sua tia, embora nascida “por volta de 1220”, o que lhe conferia uma idade próxima da sua. À data dos acontecimentos, teriam ambos cerca de vinte anos. A relação terá durado pouco e cedo o príncipe Afonso encaminhou os seus interesses amorosos para relações com menos impedimentos. Desse acontecimento, todavia, terá ficado não apenas a breve memória documental, mas sobretudo a composição poética a que nos vimos referindo, um texto em que perpassa uma irreverência juvenil auto-suficiente, um autêntico “gab” trovadoresco. Os acontecimentos em causa terão ocorrido depois de 1239, altura em que morre o primeiro marido da mencionada dama, e antes de 1243, ano em que esta se casa de novo com o galego Soeiro Airas, cronologia dentro da qual a composição deverá ter sido redigida.

Uma velha questão filológica

O segundo texto a merecer a nossa atenção é A 38, a conhecida “cantiga da guarvaia”, um dos textos mais frequentados da poesia galego-portuguesa e o primeiro a suscitar interpretações destinadas a uma longa fortuna. A primeira questão levantada prendeu-se com as personagens aí mencionadas, desde cedo identificadas com D. Paay Moniz da Ribeira e com a sua filha Maria, a

²³ Cf. Oliveira (2010).

célebre “Ribeirinha”²⁴, “amiga” do rei português D. Sancho I de quem teve três filhos. Esta identificação condicionou inevitavelmente a procura da identidade do trovador-autor e, sobretudo, a datação do texto, ao qual se atribuiu uma cronologia que faria dele “o mais antigo cantar de amor galego-português”, escrito ainda no séc. XII²⁵. Somente em tempos recentes foi possível estabelecer um consenso em torno da cronologia do poema, em grande medida decorrente da sua definitiva (?) atribuição a Paay Soares de Taveiros, associada a um melhor conhecimento da biografia deste trovador e dos meios sociais em que evoluíra, que não autorizavam cronologias tão recuadas.

Carente dessa algo grandiosa ficção histórica durante tanto tempo alimentada, grande parte da veia crítica parece ter-se esmorecido perante a irrelevância de estatuto social daquele que doravante passava a ser o reconhecido autor do cantar. Há que reconhecer, todavia, que a elucidação dos problemas de fixação do texto e dos vários níveis da sua interpretação conheceu avanços que se podem dar como adquiridos, constituindo uma base sólida para a ousada tarefa de adiantar algo de novo relativamente à sua interpretação e também à sua presumível autoria. Assim, a nossa leitura começa por arredar os pressupostos referenciais inviáveis como condição necessária para que se torne compreensível a argumentação em que o texto assenta; seguidamente, pondera as implicações do vocabulário pouco usual, no contexto da linguagem do cantar de amor, a que o trovador recorre repetidamente, indutor de imagens que sobrecarregam essa base argumentativa de sugestões semânticas mais amplas.

No mundo non me sei parella
mentre me for como me vay,
ca ja moiro por vós e, ay,
mia sennor branca e vermella,
queredes que vos retraia
quando vos eu vi en saya?
Mao dia me levantei
que vus enton non vi fea!

²⁴ A primeira identificação desta “filha de Dom Paay Moniz” com a Ribeirinha remonta às pioneiras observações de Ribeiro dos Santos escritas em 1810, logo após a descoberta do *Cancioneiro da Ajuda*. Cf. Arbor Aldea/Pulsoni (2006).

²⁵ Cf. Michaëlis (1904), Pimpão (1947).

E, mia sennor, des aquel[la]
me foi a mi mui mal di'ay!
E vus, filla de don Paay
Moniz, e ben vus semella
d'aver eu por vós guarvaya?
Pois eu, mia sennor, d'alfaya
nunca de vós ouve nen ei
valia d'ũa correa²⁶.

Um entendimento literal minimamente satisfatório do texto impõe que se assuma o seu carácter elíptico, ou seja, recorrendo repetidamente a uma construção sintáctica que deixa por explicitar elementos cuja presença é necessário pressupor para que a leitura se torne viável. Tal ocorre logo no primeiro verso, em que não está presente o objecto de “non me sei”, que leva a que “parella” assuma também uma função pronominal que aponta para a situação vivida pelo sujeito que fala; ou no início da segunda *cobla*, em que “aquela” pressupõe inevitavelmente um indicador de tempo – “aquela ocasião” –, ou algo equivalente. Da sucessão de ausências deste tipo decorre parte importante da dificuldade interpretativa do poema, o que não tem obrigatoriamente de ser revelador de perícia poética...

Assim, em paráfrase livre, confinaremos o conteúdo do texto ao seguinte: “Não há no mundo [situação] semelhante à minha enquanto tudo se mantiver como está porque morro por vós. Ai, *minha bela dama*, quereis que vos *narre* o que me sucedeu quando vos vi *em traje doméstico*? Antes vos tivesse então visto feia” [... que o meu sofrimento teria sido menor]. Senhora minha, desde então os dias tornaram-se maus. E vós, filha de D. Paay Moniz, achais que eu recebi por vos amar uma *grande riqueza* quando de vós nunca obtive nada que valesse *um tostão*?”.

É patente que, em alguns pontos centrais do texto, o trovador lança mão de processos de encarecimento, feitos de expressões pouco usuais, algumas das quais de sabor declaradamente occitanizante, como aquela dupla adjectivação “branca e vermelha”²⁷, ou a utilização de uma forma do verbo “retraer” como sinónimo de “contar” ou “descrever”, provavelmente para obter uma rima em *aia*, como adiante veremos. Em todo o caso, alguma coerência

²⁶ Seguimos a edição do texto proposta por Pizzorusso (1963, pp. 59-60).

²⁷ Cf. Vallín (1996, pp. 226)

advém do facto de a procura desse vocabulário “rico” obedecer a propósitos em que é possível destacar alguma coerência semântica. Tal sucede na segunda *cobla*, quando o trovador, para se referir ao bem precioso que deveria ter recebido da dama, recorre à designação de um valioso manto – a *guarvaia* – que poderia também ser branco e vermelho, constituindo uma repetição metafórica da representação material do corpo dessa mesma dama anteriormente avançada na fórmula “branca e vermelha”. A recusa da dádiva da “*guarvaia*” por parte da dona reforça significativamente um outro implícito da primeira *cobla* que reside no facto de o trovador, mesmo tendo perante si a dona “em saia”, se ter limitado a contemplá-la e nada mais... Este implícito não depende, naturalmente, de informações que ocorram no interior do texto, mas sim de uma textualidade mais larga da qual participa, como veremos adiante. Nesta lógica, é evidente que a caracterização “branca e vermelha”, a que o poeta recorre, acrescenta ao corpo da mulher “em saia” uma evidente erotização. Mas não parece que tal facto altere a estrutura argumentativa que começámos por descrever, apenas a tornando mais rica e sugestiva.

Do mesmo modo, não cremos que alguma imaginação sintáctica, que transforma “por vós”, de “aver por vus *guarvaia*”, em expressão de fim e não de causa²⁸, tenha qualquer viabilidade hermenêutica. Colocar o inconsolável trovador na posição de dador de algo precioso à dama, como se quisesse de algum modo obtê-la por outros meios que não o serviço de amor, é situação sem paralelo na dialéctica da linguagem de amor galego-portuguesa – a não ser no rapto, nos antípodas do qual o texto se coloca. Era à dama que incumbiria a concessão ao seu servidor de algo semanticamente equivalente a uma “*guarvaia*” e não o contrário²⁹, do mesmo modo que é o trovador que se queixa de nada ter obtido daquela, nem mesmo um objecto cujo valor fosse

²⁸ Seguimos aqui a leitura de Michaëlis, contra a proposta mais recente de Horrent seguida por Pizzorusso.

²⁹ Não encontramos no *corpus* galego-português qualquer atestação de *por vus*, precedido de uma forma do verbo *aver* com sentido final, o mesmo não sucedendo com o sintagma de idêntica configuração com um sentido causal, tal como se pode verificar em Osoir’Anes, “*mal ei por vos mui mayor ca morrer*” e “*de mal, com 'eu por vos ei a sofrer*” (B 41); Vasco Praga de Sandin “*Ouv ' eu por vós tal coita eno meu coração*” (B 633/V 235); “*tan grave coita ei | por vos*” (B 82); Fernán Garcia Esgaravunha: “*mal | que m ' ela por si faz aver*” (A 119/B 235); e tantas outras facilmente detectáveis na base de dados TMILG.

ínfimo. Note-se, todavia, que a caracterização como “alfaias” de ambos os objectos que representam a acção da dama para com o seu servidor – a “guarvaia” e o seu oposto “correa” –, prolongando a dimensão literal da metáfora, não vai sem evocar a prática da concessão de “doas”, objectos simbólicos da relação amorosa bem conhecidos da poesia galego-portuguesa. Porém, mesmo que o trovador pretenda eufemizar a oposição concessão/recusa de favores da dama, exprimindo-a sob a forma de objectos que poderiam ou não ser concedidos, tal não põe em causa a articulação temática e argumentativa que inicialmente apresentámos.

Apesar destes apontamentos de leitura, ou como consequência deles, a questão central colocada pelo cantar situa-se, a nosso ver, no ponto em que o poeta declara que havia visto a mulher desejada “en saya”, onde, como dissemos, não há que entrever nenhum ousado quadro erótico escondido, mas apenas e simplesmente a indicação do momento de maior proximidade entre o homem e a mulher desejada, aquele que poderia suscitar ao elemento masculino um definitivo impulso no sentido de alcançar o corpo da *senno*³⁰.

Colocada a questão nestes termos, o que está em causa não é tanto a atitude da mulher – esquiva, ausente, impassível, vazia: qualquer destes termos define bem a natureza da mulher que é objecto do serviço de amor em território poético galego-português –, mas antes a postura do homem que se acha em tão favorável situação. No caso vertente, por muito altiva que se revele a voz do trovador – e a iniciativa de identificar a mulher, mesmo nomeando apenas o progenitor, não pode ser lida noutra chave – “des aquella”... ocasião dourada, só o vemos acumulando males e lamentos. Ou seja, o que se destaca da sua atitude é um voluntário comedimento e sentido dos limites, que ditam o lugar onde se situa a fronteira que o desejo masculino não deve ultrapassar.

³⁰ A semântica da perturbadora “saya” é, quanto a nós, satisfatoriamente resolvida por Pellegrini (s/d, pp. 64-71), sendo a interpretação do filólogo italiano facilmente corroborada pelos exemplos aduzidos adiante. De convocar também as leituras equilibradas e informadas de Spitzer (1949-1950) para o conjunto do cantar, embora ainda assumindo o pressuposto de que a Ribeirinha constituía a mulher literalmente solicitada no texto. Outras interpretações podem ler-se em Horrent (1955) e Lapa (1982a e b), que aprofundam sugestões provenientes de Michaëlis (1904, pp. 320-321).

Este quadro, servido pelo mesmo vocabulário – nomeadamente a “saya”, que aqui ocorre em posição de rima e desencadeará a necessidade de procurar outros vocábulos que com esse alternem, como “guarvaia”, “retraya” e “alfaya” – não era novo. Na realidade, encontrava-se já numa outra composição escrita em momento anterior, com a qual a chamada “cantiga da guarvaia” tem afinidades dialógicas pouco valorizadas até agora. Referimo-nos ao cantar “Pois non ei de dona Elvira”, escrito por Rui Gomes de Briteiros antes do seu casamento com a filha de Joan Peres da Maia, que terá ocorrido entre 1226 e 1230³¹:

Pois nom ei de Dona Elvira
seu amor e ei sa ira,
esto farei, sen mentira,
pois me vou de Santa-vaia:
morarei cabo da Maia,
en Doiro, antr'o Porto e Gaia

Se crevess'eu Martin Sira,
nunca m'eu dali partira,
d'u m'el disse que a vira
en Sanhoane e en saia:
morarei cabo da Maia,
en Doiro, antr'o Porto e Gaia

Na realidade, Rui Gomes – a voz que fala – não chegou a ver dona Elvira “em saia”. Esse privilégio foi concedido a um seu comparsa, observador substituto cuja menção apenas acentua a frustração do olhar não concretizado,

³¹ No *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, esta composição está atribuída a Ruy Gomes de Briteyros, embora de uma forma algo irregular, já o nome do trovador surge, no fol. 44r, em baixo da coluna e não antecedendo a composição, como sucede na maior parte dos casos neste cancionero. Tal facto pode dever-se ao prévio preenchimento do espaço que antecede a composição, maior do que o usual, por um fragmento em prosa idêntico ao que se lê no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* – cf. Mattoso (1980, I, p. 283 – início do Título XXIII) – escrito pelo punho de Angelo Colocci para identificar quem era o Briteyros de que igualmente se falava, embora sem nomeação, na composição anterior, o célebre “Pois boas donas som deseparadas”, onde Martin Soares censura veementemente o pretenso rapto de Elvira Anes pelo citado trovador. A redacção da referida epígrafe pode ter impossibilitado a colocação nesse local do nome do autor das composições seguintes, levando a que um copista o tenha escrito em baixo. Em todo o caso, é o próprio trovador que fala na primeira pessoa em “Pois non ei de dona Elvira”, mencionando circunstâncias creíveis da sua biografia. Mesmo que um outro trovador – Martin Soares, como pensou Valeria Bertolucci – se tivesse apoderado da personagem do Briteiros para com ela encenar poeticamente um “proto-rapto”, o surgimento dessa composição no *Cancioneiro da Ajuda* antecedida de uma vinheta identificadora de autor novo invalida essa possibilidade, como foi já notado por Ramos (1989). Havendo concordância entre os dois testemunhos e o conteúdo da composição, não vemos que base subsistirá para alguma resistência à sua atribuição, tal como da composição seguinte, ao cavaleiro que veio a ser rico-homem de Afonso III. Seguimos o texto tal como é editado em Brea (1994, p. 988).

incitando-o com mais insistência a uma espera vigilante “en Doiro, antr’o Porto e Gaia”. Não viu, mas lamenta profundamente ter-lhe escapado essa ocasião única. Mesmo não tendo visto, ou porque a impossibilidade do exercício do olhar se tivesse tornado insuportável, resolveu agir. Não no sentido de uma acção contraída e auto-limitadora, mas no radicalmente oposto, pondo em causa todo o edifício, laboriosamente construído por várias gerações de trovadores occitânicos e prosseguido por alguns quadrantes galego-portugueses, da contenção dos impulsos masculinos como um princípio de ordem social³².

Nada disto nos é contado no pequeno poema atrás transcrito, nem o Briteiros deixou obra literária que o confirmasse. A narrativa dos acontecimentos subsequentes ficou à responsabilidade de Martin Soares e lê-se naquela composição que Angelo Colocci colocou antes do cantar “Pois non ei de dona Elvira”, tendo tido o cuidado de identificar o que estava escrito em ambas como quadros de um mesmo retábulo, se é que tal montagem não fora já herdada do *Cancioneiro do Conde D. Pedro*, antecedente provavelmente imediato do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Para o que nos interessa, o autor de “No mundo non me sei parella” conhecia esta narrativa no seu todo e, alinhando com as posições de Martin Soares, escreveu um texto em que se pautou pela intenção de tornar manifesto, por meio de um *exemplum*, qual devia ser o comportamento de um trovador perante a mulher desejada, na circunstância de ambos partilham um mesmo espaço e de esta se encontrar “em saia”.

Ora torna-se fácil entender que tal espírito de contenção e de apelo à ordem se tornará tanto mais eficaz quanto mais elevado for o estatuto social de quem o encena, alguém a quem as regras do comedimento do serviço de amor não se apliquem por obrigação, mas sim por credo. Em todo o caso, não transparece no cancionero de amor de Paay Soarez de Taveiroos nenhuma outra ocorrência em que o sujeito assumia uma postura a um tempo tão altiva e tão ortodoxa, havendo mesmo situações em que o inverso se pode detectar, como sucede na composição bi-autoral que partilha com o irmão, Pero Velho. A

³² Para mais detalhes sobre a interpretação deste importante texto, remetemos o leitor para Miranda (1995a).

conceder crédito à rubrica que acompanha este cantar no único testemunho que dele possuímos e que trás transcrevemos, os dois trovadores terão sido arredados à força do convívio das jovens mulheres cobiçadas por um porteiro pouco seguro do espírito de contenção que os animava.

Assim, tal como já afirmámos relativamente à composição que a antecede, também “No mundo non me sei parella” figura como um corpo estranho no conjunto das composições atribuíveis a Paay Soarez, embora por razões diferentes que podem estar relacionadas com a desigual cronologia de cada uma delas, reflectindo diferentes investimentos trovadorescos por parte do autor de ambas.

Por último, não será nunca de esquecer que o poeta em causa se socorre de um *simile* – a “guarvaia” – de franca conotação majestática que a crítica foi associando à régia condição do amante da mulher que seria mencionada no texto. E se essa elevação aristocrática não mais fosse do que uma evocação subtil da condição régia do homem que escreve?³³

Para além das questões temáticas e de argumentação que, oferecendo novas perspectivas de avaliação do texto da “cantiga da guarvaia”, podem favorecer a possibilidade de o atribuir a Afonso X, alguns elementos lexicais e formais apontam, a nosso ver, na mesma direcção. É de novo o que se passa com o termo “saia” que parece funcionar como emblema de um fluxo poético-discursivo que de Rui Gomes de Briteiros leva ao texto em apreço. Na realidade, na chamada “poesia profana” galego-portuguesa só se voltará a

³³ Dito isto, embora nos pareça de arredar a identificação da mulher convocada pelo trovador com D. Maria Paes Ribeiro, nem por isso a célebre Ribeirinha fica fora do texto. Com efeito, a alusão a esta personagem pode constituir um termo de comparação, necessariamente hiperbólico, com a mulher a quem é dirigido o serviço. Repare-se que, mesmo de outras eras, Maria Paes era ainda uma figura conhecida, até pelo seu casamento com o procer Joan Fernandes de Lima, cujo filho, Fernan Anes (do primeiro casamento), era uma das personagens mais relevantes da corte castelhana. Desconhecemos se o facto de este Fernan Anes ter casado com uma das “netas do Conde”, de que falava Martin Soares, estará ou não relacionado com as alusões equívocas do nosso texto. Mas é de anotar que em torno de Maria Paes Ribeiro se veio a construir um episódio fantasioso de rapto, testemunhado mais tarde pelo Conde D. Pedro no seu Livro de Linhagens, que emparelha bem com o alegado rapto de Elvira Anes da Maia por Rui Gomes de Briteiros, pano de fundo dos vários textos que temos chamado à colação. Sintomaticamente, nessa narrativa, envolvendo a Ribeirinha, o raptor não teve a sorte do Briteiros, acabando os seus dias nas mãos da justiça de Afonso IX de Leão... A revelar-se viável, esta possibilidade de leitura tornaria desnecessária a procura de um outro “D. Paay Moniz” a quem atribuir a paternidade da mulher literalmente mencionada.

encontrar tal palavra em posição de rima no trovador Joan Airas de Santiago, em mais uma réplica galego-portuguesa ao episódio do “rapto” de Elvira Anes da Maia, num vistoso texto ao qual consagramos em tempos um breve estudo³⁴; e uma outra, na pastorela do mesmo autor. Além disso, “saia” é ainda utilizada de novo como rima numa cantiga de Santa Maria (367), *corpus* maioritariamente da autoria do próprio Afonso X³⁵.

O refrão “Deus, que ben lhe vai manto e saia”, presente na primeira daquelas composições de Joan Airas, revela, a nosso ver, que o trovador se encontrava familiarizado com o par lexical “guarvaia/saia”, tendo optado por generalizar “guarvaia” em “manto”. Além disso, não conferindo a “manto/saia” um sentido opositivo, mas sim complementar, acaba por contribuir para desfazer ambiguidades interpretativas (sem ainda existirem..) também relativamente à composição em apreço.

Todavia, a particularidade textual que mais aproxima o presente cantar da obra de Afonso X reside naquela inusual rima constituída pela interjeição “Ai!” integrada no discurso do sujeito que fala. De facto, a mesma insólita rima com o mesmo contexto discursivo comparece também num texto de atribuição segura ao futuro rei Afonso X, escrito provavelmente em época muito próxima. Referimo-nos à segunda das *coblas* com que o futuro rei responde às interpelações escritas em provençal por Arnau Catalán, onde se pode ler o seguinte³⁶:

– Don Arnaldo, pois tal poder
de vent’avedes, *ben vos vai*
e dad’a vós devia seer
aqueste don, mais digu eu, *ai!*,
por que nunca tal don deu rei?

³⁴ Cf Miranda (1996).

³⁵ Para a detecção destas ocorrências em âmbito galego-português, consultámos a valiosa base de dados TMILG.

³⁶ “Senher, ara ie. vus vein quer[er]”, B 477. Transcrevemos o texto segundo Brea (1994, p. 162). Estando o trovador Arnaut Catalán activo desde 1220 e tendo trocado uma tenção com o conde da Provença, Raimon Berenguer IV (+1245), sobre o mesmo tema desenvolvido no texto que partilha com Afonso, o Sábio, não vemos em que argumentação se pode apoiar o adiantamento da data da sua feitura para depois de 1253 (cf. Alvar, 1977, I, pp.194-196) ou até mais tarde. D’Heur (1973) indica o ano de 1246. Em Miranda (2009b) tivemos já a oportunidade de defender uma datação recuada, embora difícil de concretizar.

Aliás, visto o texto com atenção, não é apenas a rima que é igual³⁷. Também um sintagma antecedente, onde ocorre uma outra rima em *ai*, manifesta claro paralelismo com a “Guarvaia”, no ponto em que é dito: “mentre me for como *me vay*”³⁸, já que em ambos se faz uso da conjugação pronominal do verbo *ir* rigorosamente com o mesmo sentido.

Assim, um conjunto de aspectos codicológicos, formais, lexicais e de conteúdo argumentativo afastam este texto obra conhecida de Paay Soares de Taveiros, aproximando-o da produção poética de Afonso X. Se a nossa argumentação se revelar aceitável, então não apenas o futuro rei-Sábio poderá ter sido o autor da composição a que nos vimos referindo, como o terá feito cerca de 1244, numa altura em que a passagem de Rui Gomes de Briteiros pela corte castelhana³⁹ fez reavivar a memória do “rpto” que Martin Soares lhe atribuíra, originando alguns textos que, de alguma forma, retomam o tema, entre os quais se contarão não apenas o cantar “No mundo non sei parella”, mas também o belo poema do punho de Joan Airas de Santiago atrás mencionado. O presente cantar constituiria, assim, a mais didáctica e programática dessas réplicas, como conviria a um homem que não sendo ainda rei, era já, sem dúvida, o mecenas polarizador de grande parte da actividade trovadoresca da época.

³⁷ As restantes duas ocorrências de uma rima deste tipo que é possível detectar no cancionero galego-português oferecem diferenças consideráveis relativamente às que mencionámos. No caso de Joan Soarez Quinhones, trata-se da citação da fala de outrem, encenando a reprodução de um discurso directo – “e se queren dizer " ai "/ até lhis faz as olheiras...” . Em Martin de Padrozelos – “meu amig ' , ai / madr ' , e i...” – é uma parte do muito corrente vocativo “Ai madre!”.

³⁸ De notar ainda que o verbo *retraer*, na forma *retraia* e em posição de rima, se pode também encontrar nas *Cantigas de Santa Maria* (325), embora uma única vez – “feito fora | todo lle-lo *retraya*”. É uma rima de raiz occitânica que pode achar-se na cansó “Nuills hom no sap d'amic, tro l'a perdut”, de Uc de Saint Circ – “mais per ren c'om m'en retraia/ Ni q'ieu i puosca vezer –, com o sentido de *contar*, *dizer* . Anote-se que este trovador, que passou pela Península na segunda década do séc. XIII, parece ter sido conhecido pelo grupo formado por Martin Soares, Paay Soarez e pelo anónimo que agora tratamos, que dele retiveram as sonantes apóstrofes aos olhos. Cf. Pizzorusso (1963, p. 67).

³⁹ Biografia deste trovador em Oliveira/Ventura (2003).

Nota sobre a primitiva actividade trovadoresca de Afonso, o Sábio

Por razões que se prendem com a ideia, durante muito tempo generalizadamente aceite, de que a poesia trovadoresca galego-portuguesa era um fenómeno alimentado pelas cortes régias peninsulares, e tendo Afonso X assumido a condição régia apenas em 1252, foi-se difundindo a ideia de que a “corte alfonsina” estivera activa unicamente a partir desse ano, menosprezando-se o conjunto de indicações que fazem remontar a momentos anteriores o relacionamento de Afonso Fernandez com meios trovadorescos galego-portugueses ou occitânicos, em alguns casos a uma fase de juventude situável ainda na década de 1230.

As recentes contribuições de António Resende de Oliveira mencionadas ao longo deste estudo não apenas vêm chamar a atenção para que uma parte importante da produção trovadoresca alfonsina remonta a essa fase em que o Sábio não era ainda rei⁴⁰, mas mostram também a rede de solidariedades aristocráticas em que se encontrava envolvido, tão ou mais importantes para a sua opção pelo modelo trovadoresco como forma privilegiada de expressão e pelo galego-português como língua eleita, do que a sua permanência mais ou menos assídua em terras galegas.

Se a atribuição de A36-A39 àquele que virá a ser rei de Leão e Castela se revelar válida, será possível porventura acrescentar alguns elementos mais a uma biografia desta personagem que, apesar de tudo, é ainda muito fragmentária, e avançar também no conhecimento do desenrolar do fenómeno trovadoresco numa fase crucial da sua história, em que opções estéticas e ideológicas forjadas por duas gerações de trovadores essencialmente galegos e portugueses, amplamente enraizados no mundo senhorial do Ocidente peninsular⁴¹, se vêem, pela primeira vez, confrontadas com um mecenato poderoso, promovido por um homem cujo horizonte era tornar-se no mais

⁴⁰ Já Lapa (1965) dera indicações valiosas para atribuir uma datação muito antiga de algumas das composições de Afonso X.

⁴¹ Para as duas primeiras gerações de trovadores galego-portugueses e respectivo perfil, ver Miranda/Oliveira (1995) e Miranda (2004).

importante monarca ibérico, e até mesmo em imperador germânico coroado em Roma.

Ultrapassada uma fase de extrema juventude donde emergiria o seu cantar “Eu son tan amador...”, bem assim como alguns outros de natureza circunstancial recentemente indicados por António Resende de Oliveira⁴², o príncipe Afonso vê-se, a partir do início da década de quarenta, rodeado de uma corte trovadoresca constituída não só por alguns occitânicos que entretanto voltaram a afluir a Castela, mas sobretudo por galegos e portugueses atraídos pelos proventos das campanhas que se avizinhavam contra as cidades muçulmanas, ou impelidos, no caso dos portugueses, pela crise social e política profunda em que o reino “del Poniente” se encontrava mergulhado⁴³.

A versão particular da ideologia trovadoresca que se formara no Ocidente peninsular nos anos precedentes, no seio do que chamámos “segunda geração de trovadores galego-portugueses”, continha, no entanto, elementos de perturbação e de rebeldia – ou de autonomia cavaleiresca e aristocrática – que se tornavam incómodos para quem se ia aos poucos situando como a figura representante do centro do poder simbólico desse mesmo mundo aristocrático, enquanto aguardava que o poder régio se lhe viesse juntar. Ora um dos elementos mais visíveis dessa rebeldia, transformada em autêntica ruptura que minava por dentro a ordem representada pela arquitectura do imaginário trovadoresco e pela linguagem que lhe dava corpo, era o eco da iniciativa hipergâmica levada a cabo por Rui Gomes de Briteiros, que Martin Soares classificara como “rpto”, numa iniciativa semântica que se destinou a perdurar até aos nossos dias. O rpto era a subversão do serviço de amor, por muito que este fosse já, no contexto da segunda geração, um autêntico desafio escondido à solidez da ordem senhorial. E o serviço de amor era a expressão da ordem social vassálica.

Em “No mundo no me sei parella”, Afonso Fernandez – se é ele o autor do texto – terá ilustrado o que deveria ser um comportamento ortodoxo por

⁴² Em estudo a publicar em breve, com o título “D. Afonso X, Infante e Trovador. 2. A Produção Trovadoresca”, a cujo conteúdo tivemos acesso por gentileza do autor.

⁴³ Cf. Mattoso (1984).

parte de um trovador, voluntariamente contido perante o feminino desejado por mais que as circunstâncias se revelassem tentadoras. Mais adiante, em “Pero da ponte, parou-se-vos mal”⁴⁴, o futuro rei virá a fazer, directamente e sem rodeios, a apologia do “trovar como provençal”, identificado como o “trobar natural”, contra a demoníaca desordem trazida por galegos e portugueses representados pela figura de Bernal de Bonaval. Ao fazê-lo, defende uma disciplina do “trobar” ajustada à pauta da ordem monárquica para mais eficazmente identificar e censurar com veemência a corrente adversa que percorre o mundo trovadoresco peninsular. Em ambos os casos, deixa transparecer uma inconformidade de fundo com a liberalidade assumida por alguns aspectos da cultura aristocrática que herda, e com o espírito de autonomia perante qualquer tipo de poder que nessa cultura se inscrevia.

Eis talvez o momento a partir do qual se começou a traçar o projecto de um reinado a vir, marcado por sucessivas iniciativas de construir um poder forte que se impusesse acima das redes de solidariedade aristocráticas, ainda que as ligações do rei a esse mesmo mundo social fossem umbilicais e não facilmente superáveis.

Bibliografia:

- Alvar, Carlos (1977), *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, 2 voll., Barcelona, Editorial Planeta
- Arbor Aldea, Mariña (2010), “Un códice de historia material compleja: el Cancionero da Ajuda”, *Revista de Literatura Medieval*, XXI (2009), pp. 77-124.
- Arbor Aldea, Mariña /Pulsoni, Carlo (2005), “Il Cancioneiro da Ajuda prima di Carolina Michaëlis (1904)”, *Critica del testo*, VII/2, pp. 721/789.
- Brea, Mercedes (1994), coord., *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, 2 voll., Santiago de Compostela, CILL Ramón Piñeiro, 1996
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti) Cod. 10991*, Lisboa, Biblioteca Nacional/Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1982 (B).
- Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos/Instituto de Alta Cultura, 1973 (V).
- Cancioneiro da Ajuda. Edição Fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda*, Lisboa, Edições Távola Redonda, 1994 (B).
- D’Heur, Jean-Marie (1979), *Troubadours d’Oc et troubadours galiciens-portugais*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro Cultural Português, 1973

⁴⁴ “Pero da Ponte, pare-vus en mal”, B 485/V 68. Sobre este texto, D’Heur (1973, pp. 291-299) e Miranda (1985).

- Ferrari, Anna (1979), "Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)", *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV, Paris, pp. 27-142.
- Gonçalves, Elsa (1976) "La tavola colocciana. Autori portugueses", *Arquivos do Centro Cultural Português*, X, Paris, 1976, pp. 387-449.
- (1983), recensão crítica a Anna Ferrari, "Formazione e struttura...", *Romania*, pp. 403-412.
- Horrent, Jules (1955), "La Chanson portugaise de la "Guarvaya", *Le Moyen Age*, 3-4, pp. 363-403.
- Lapa, Manuel Rodrigues (1965), *Cantigas D'Escarnho e de Mal Dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Coimbra.
- (1982a) "Sobre a cantiga da garvaia" in *Miscelânea de Língua e Literatura Medieval*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, pp. 239-256.
- (1982b), "Post scriptum sobre a cantiga da garvaia", in *Miscelânea de Língua e Literatura Medieval*, Coimbra, Por rdem da Universidade, pp. 257- 2262.
- Mattoso, José (1980), *Portugaliae Monumenta Historica. Nova Série, vol. II, Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, Lisboa, Academia de Ciências de Lisboa.
- (1984), "A crise de 1245", in *Portugal Medieval. Novas Interpretações*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 57-76.
- Michaëlis, Carolina (1904), *Cancioneiro da Ajuda*, 2 voll., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990 (reprint da edição de Halle, 1904).
- (2004), *Glosas Marginais ao Cancioneiro Medieval Português de Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, ed Y. F. Vieira/J.L.Rodríguez/M.I.Morán Cabanas/J.A. Souto Cabo, Coimbra, Por Ordem da Universidade.
- Miranda, José Carlos Ribeiro (1985), "O Discurso Poético de Bernal de Bonaval", *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas*, II série, vol. I, Porto, pp. 105/13
- (1995a) «Os Trovadores e a Região do Porto. I – En Doiro, antr'o Porto e Gaia». *O Tripeiro*, Junho/Julho, pp. 197-200.
- (1995b) «Os Trovadores e a Região do Porto. II – Pois bõas donas som desemparradas». *O Tripeiro*, Dezembro de 1995, pp. 375-381.
- (1996) "Os Trovadores e a Região do Porto. III – Da Galiza até ao Porto", *O Tripeiro*, Abril de 1996, pp. 113/117.
- (2004a). *Aurs Mesclatz ab Argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, Porto: Edições Guarecer
- (2004b), "O Autor Anónimo de A36/ A39", in *O cancionero da Ajuda cien anos depois. Actas do Congresso Internacional realizado em Santiago de Compostela e na Ilha de S. Simón em Maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 443-458.
- (2005), "Da fin'amors como representação da sociedade aristocrática occitânica", in *Amar de Novo. Participações no Ciclo de Conferências da Associação de Professores de Filosofia*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, pp.123-150.
- (2009a), "Martin Soares e o Cantar do Cavaleiro", in Ferreira, Maria do Rosário/ Laranjinha, Ana Sofia/Miranda, José Carlos (eds.), *Seminário Medieval 2007-2008*, Porto, Estratégias Criativas, pp. 219-232; disponível em Guarecer on-line www.seminariomedieval.com
- (2009b) "O trovadorismo galego-português e a Europa" in *Génese e Consolidação da Ideia de Europa. Vol.IV: Idade Média e Renascimento*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 23-30.
-

- (2011a) “O argumento da linhagem na literatura peninsular até 1250”, in Martin, Georges e Miranda, José Carlos (dir.), *Legitimação e Linhagem na Idade Média Peninsular*, Porto, Estratégias Criativas (em curso de publicação).
- Miranda, José Carlos/Oliveira, António Resende (1995), "A segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas, formas e realidades", in *Medioevo y literatura. Actas del V congreso da la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, pp. 499/512 (em colaboração com António Resende de Oliveira. Entretanto incluído em Oliveira, António Resende, *O Trovador Galego-Português e o seu Mundo...*, pp. 97-110).
- Oliveira, A. Resende (1994), *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV*, Lisboa, Colibri.
- (1995), *Trobadores e Xogares. Contexto Histórico*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- (2010), “D. Afonso X, infante e trovador. I. Coordenadas de uma ligação à Galiza”, *Revista de Literatura Medieval*, XXII, pp. 257-270.
- Oliveira, António Resende/Ventura, Leontina (1995), “Os Briteiros (Séculos XII-XIV). 1. Trajectória Social e Política”, *Revista Portuguesa de História*, XXX, pp. 71-102.
- (1996), “Os Briteiros (Séculos XII-XIV). 2. Estratégias Familiares e Património”, *Revista Portuguesa de História*, XXXI, 2, pp. 65-102.
- (2001-2002), “Os Briteiros (Séculos XII-XIV). 3. Imagens Literárias”, *Revista Portuguesa de História*, XXXV, pp. 143-170.
- (2003), “Os Briteiros (Séculos XII-XIV). 4. Produção trovadoresca”, in *Os Reinos Ibéricos na Idade Média. Livro de Homenagem ao Professor Doutor Humberto Carlos Baquero Moreno*, vol. II, Porto, Livraria Civilização, pp. 763-777.
- Pellegrini, Silvio (s/d), *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, 2ª ed., Bari, Adratica Editrice.
- Pimpão, Álvaro Júlio da Costa (1947), *História da Literatura Portuguesa. Primeiro Volume (Séculos XII a XV)*, Coimbra, Edições Quadrante.
- Pizzorusso, Valeria Bertolucci (1963), *Le poesie di Martin Soares*, Bologna, Libreria Antiquaria Palmaverde.
- Ramos, Maria Ana (1989), “O retorno da Guarvaya ao Paay”, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquent'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi Editore, pp.1097-1111.
- Tesouro Medieval Informatizado da Língua Galega (TMILG)*, <http://ilg.usc.es/tmilg/>
- Tavani, Giuseppe (1969), *Poesia del duecento nella Penisola Iberica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo,
- Spizer, Leo (1949-1950), “Zür cantiga da guarvaya”, in *Revista Portuguesa de Filologia*, II, pp. 186-195.
- Vallín, Gema (1993a), "Pay Soares de Taveiros: Datos para su identificación", in *Actas do IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval*, vol. III, Lisboa, 1993, pp. 39/42.
- (1993b), "Pay Soares de Taveirós y la corte del Conde de Traba", in *O Cantar dos Trobadores*, Santiago de Compostela, 1993, pp. 521/531.
- (1996), *Las cantigas de Pay Soares de Taveirós*, Madrid, Universidade de Alcalá de Henares.