

LITERATURA MEDIEVAL

Volume IV

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: EDIÇÕES COSMOS

1ª edição: Maio de 1993
Depósito Legal: 63841/93
ISBN: 972-8081-07-3

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMÓS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01
Fax: 347 82 55

A Cantiga da *Guarvaya*: uma Nova Proposta de Interpretação

Maria do Rosário Ferreira

Universidade de Évora

Se existe, no *corpus* da lírica galego-portuguesa, alguma composição de que se possa dizer com propriedade que tem feito correr rios de tinta, essa é sem dúvida a chamada *Cantiga da «guarvaya»*, conservada em lição única sob o nº 38 do *Cancioneiro da Ajuda*:

No mundo non me sei parella
mentre me for como me vai. ca ia moi
ro por uos e aý. mia sennor branca e
uermella. queredes que uus retraýa.
quando uus eu uj en saýa. mao día
me lauâteý. que uus enton non uj
fea.

E mia señor des aquel. día.ý.
me foý ami muy mal.
e uus filla de don paáy.
moniz eben uus semella.
daver eu por uos guaruaýa.
pois eu mia señor dalfaya.
nunca de uos oue nẽ eý.
ualia dũa correa.¹

Este texto, atribuído por D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos a Paay Soares de Taveiros, foi objecto de particular interesse da ilustre autora², que identifica a protagonista com D. Maria Paes Ribeira, a célebre Ribeirinha, amante de D. Sancho I, cuja beleza seria glorificada na primeira estrofe. Considerando a *guarvaya* um manto principesco destinado a ser oferecido «pela noiva ao trovador que festejasse as bodas (quer morganáticas quer reais) com o melhor epitalâmio medieval»³, estabelece com sólida fundamentação documental a data provável para o reconhecimento da Ribeirinha como favorita oficial do rei de Portugal, o que lhe permite propor esta composição como o mais antigo documento literário em galego-português.

Durante mais de quatro décadas, as conclusões da eminente romanista mantiveram-se incontrovertidas. A primeira voz discordante foi a de A. C. Pires de Lima⁴, sugerindo uma interpretação diferente de um pormenor da 1ª estrofe. Foram, contudo, as reservas de A. J. da Costa Pimpão⁵, particularmente pertinentes quanto à datação da cantiga, que, ao abrirem uma brecha na sólida argumentação de D. Carolina, libertaram, por assim dizer, o texto da sua autoridade tutelar, devolvendo-o à comunidade dos filólogos. Iniciou-se então uma série de estudos em que, no curto espaço de dez anos, foram reexaminados, pela pena de Elza Paxeco Machado⁶, Joseph Piel⁷, Leo Spitzer⁸, M. Rodrigues Lapa⁹, Narciso de Azevedo¹⁰, Jules Horrent¹¹, Celso Cunha¹² e Silvio Pellegrini¹³, numerosos problemas suscitados pela enigmática composição. Uma vez esgotado o entusiasmo inicial, registam-se as intervenções de V. Bertolucci Pizzorusso¹⁴, Francisco Rico¹⁵ e Maria Ana Ramos¹⁶.

O tempo de que disponho nesta comunicação seria insuficiente para apresentar uma panorâmica de todas as hipóteses propostas. O estudioso interessado pode recorrer às excelentes revisões incluídas nos já citados trabalhos de Horrent e V. Bertolucci. Apenas referirei que a atribuição inicial a Paay Soares, posta em causa, com base em argumentos estilísticos, por E. Paxeco, Horrent e V. Bertolucci, parece ter sido definitivamente validada pelos estudos codicológicos de Mª Ana Ramos; e que a discussão acerca do género desta composição — cantiga de amor para Carolina Michaëlis, cantiga de escárnio segundo E. Paxeco — parece ter acalmado, inclinando-se modernamente as opiniões para um género misto¹⁷. Pelo que toca à interpretação do texto — dificultada sobretudo pela aparente falta de ligação entre as

estrofes — não queria deixar de focar três inovações relativamente à hipótese tradicional de D. Carolina que muito contribuíram para abrir novas perspectivas: a separação dos adjectivos «branca e vermella» de «sennor», ligando-os a «retraya», proposta por E. Paxeco¹⁸; o simbolismo vestimentário ligando os pares de opostos «saya»/ «guarvaya» e «guarvaya»/ «correa» intuído por Spitzer¹⁹; e a atribuição por Lapa²⁰ de um sentido final a «por vos» (prónome tónico), em vez de causal, como até aí tinha sido considerado.

Contudo, apesar de todo o esforço dispendido na decifração da cantiga, apenas duas das interpretações apresentadas conseguem, na minha opinião, ser verdadeiramente coerentes²¹. Porém a primeira, de Horrent, baseia-se num valor adversativo de «quando» (v. 6)²², infelizmente não documentado. Quanto à segunda, de Rico, recorre à correcção de «vus retraya» em «non retraya» (v. 5)²³, sem outra justificação para além do sistema interpretativo proposto, pelo que pode ser-lhe posta a objecção de ser pouco fiel ao texto original.

Assim, esta composição «cheia de desigualdades», nas palavras de Carolina Michaëlis, continua, como notam Pellegrini²⁴ e V. Bertolucci²⁵, a não desvendar o seu sentido. É essa a razão que me leva a, uma vez mais, tentar anular as ambiguidades que transformam a cantiga da «guarvaya» num quebra-cabeças simultaneamente fascinante e desencorajador.

Neste ponto, parece-me útil reabrir a análise de algumas das questões que julgo mais significativas para a compreensão do texto: o sentido de «guarvaya» de «en say», e o valor da apóstrofe identificativa «filla de D. Paay Moniz».

Antes, contudo, de me debruçar sobre estes problemas, creio ser pertinente fazer um apanhado das circunstâncias históricas que rodeiam a vida da protagonista e que podem lançar luz sobre a funcionalidade dos elementos referidos no interior da composição.

Com excepção de Elza Paxeco Machado e Joseph Piel, os autores que se debruçaram sobre este texto estão de acordo em identificar a sua protagonista com D. Maria Paes Ribeira, filha única do rico-homem Paay Moniz Ribeiro²⁶, e amante de D. Sancho I, de quem teve seis filhos. Se não começou ainda em vida da rainha D. Dulce, esta intimidade deve ter-se iniciado logo após a sua morte, em 1198, pois em 1213, dois anos após a morte do monarca, um dos filhos da Ribeirinha era já considerado adulto, o que prova que teria, segundo o direito consuetudinário e por ser filho de rei²⁷, pelo menos 14 anos. As importantes doações feitas pelo rei à sua favorita, algum tempo após a morte da rainha (Parada e Pousadela, e, mais tarde, a quinta de Almafala), marcam com muita probabilidade a oficialização da situação da Ribeirinha como amante de D. Sancho. Estas doações, confirmadas e ampliadas no testamento real (Vila do Conde e Pereiro), bem como os avultados legados em dinheiro aos filhos dessa união, provam que D. Maria Paes tinha alcançado na corte uma posição de destaque²⁸.

Do poder que desfrutava desde cedo no paço real dá testemunho a intimação que a D. Sancho dirige o bispo de Coimbra, exigindo a expulsão de D. Maria Paes, que lhe não permitia frequentar o paço, e a bula de Inocêncio IV, datada de 1202, exortando o rei a deixar a «phitonissa», a feiticeira que, aparentemente, tanto o dominava²⁹.

O respeito grangeado na época por esta curiosa figura parece ser confirmado pelo facto de, no *Livro Velho de Linhagens*, ela ser referida como «mulher d'el Rei dom Sancho»³⁰, em vez de barregã, como era habitual. Esta distinção não é devida à dignidade real do amante, pois na mesma obra é pejorativamente mencionada uma «dona Delgadilha que foi mula d'el Rei de Portugal»³¹. Tanto quanto pude apurar, trata-se da única ocorrência, nos livros de linhagens, do termo *mulher* aplicado a uma situação de mancebia; salvo esta excepção, ele parece aí reservado à mulher legítima, sendo nessa acepção corrente em documentos do séc. XIII. A pronta e impiedosa vingança exercida por D. Afonso II sobre o rouçador da favorita de seu pai³² parece-me também significativa da dignidade por esta conquistada.

Em suma, a Ribeirinha tinha, em poucos anos, conseguido superar a sua condição de barregã, guindando-se à posição de, nas palavras de D. Carolina, uma «quase-rainha»³³.

Munida destes conhecimentos prévios, vou então retomar as três questões acima referidas.

1. Porque identifica o trovador a sua *senhor*, e porque escolhe para o fazer um tipo de apóstrofe tão pouco habitual?

Julgo que, para responder a esta pergunta, é necessário traçar uma breve panorâmica das revelações de identidade feminina que, à revelia das regras da lírica cortês, se esgueiraram nos nossos cancioneros medievais. Antes de mais nada, e sem querer debruçar-me exaustivamente sobre o assunto, parece-me útil distinguir entre as cantigas aonde a dama é efectivamente identificada e aquelas em que o trovador utiliza uma pretensa falta de discrição como um processo de se furtar à quebra de sigilo. Enquadrar-se-iam neste grupo as composições de Pero Garcia Buralgês *A 89/B 193, A 104, A 105/B [213], A 106/B 214-215*, onde as nomeadas Joana, Sancha e Maria funcionam muito provavelmente como uma cortina de fumo que esconde a verdadeira amada, deixada incógnita; e, possivelmente, também a cantiga de Fernão Fernandes Cogominho *B [366bis]* cujo refrão reza «A minha sobrinha me tolheu o sen/por que ando sandeu». Sendo as relações amorosas entre tio e sobrinha consideradas incestuosas, é absolutamente inverosímil que o trovador fosse lançar sobre si próprio esse estigma. Abrem-se-nos assim duas hipóteses: ou se trata de uma resposta irónica à inconveniente curiosidade dos amigos, mencionada no *incipit*, ou de uma sátira a uma aventura alheia relatada na primeira pessoa, como acontece na cantiga *B 172* «Pois boas donas son desamparadas» de Martin Soares.

Quanto às cantigas em que uma dama é realmente nomeada ou identificada por meio de uma perífrase suficientemente clara, julgo que a violação deliberada do código da cortesia é suficiente para, sem lhes negar em absoluto o carácter amoroso, justificar a procura de elementos que o matizem de outro tipo de sentimentos.

Não subsistem dúvidas quanto à índole das coblas de Martin Soares *A 62/B 173* e de João Soares Somesso *B 104* de que são protagonistas respectivamente dona Elvira Anes e dona Orraca Abril, e que Lapa não hesitou em incluir na sua antologia de composições satíricas; e o tom das cantigas *A 142/B 263* e *A 143/B 264* em que Roy Queimado morre por Guiomar Afonso Gata é claramente irónico. Também na composição de Airas Engeitado *B 972/V 559* em que é nomeada uma Elvira, encontramos elementos, como a desdenhosa referência ao marido, que levam a pôr em dúvida a sua pureza de género.

Mesmo em casos em que a ironia não é transparente, como acontece com as trovas a D. Lianor *A 198/B 349* de Roy Paes de Ribela, exímio «enmentador» de damas³⁴, não está excluída a hipótese de uma sátira subtil. Segundo Elsa Gonçalves³⁵, a expressão «Deus que vos em poder tem» pode levar a pensar que a protagonista se teria recolhido a um convento, provocando assim o despeito do trovador, como por vezes acontece em poesias provençais. Torna-se assim possível estabelecer um paralelismo com a cantiga de Guilhade *B 425/V 37* em que são escarnecidas Dordia Gil e Guiomar «que prenderon ordin», e talvez também com a composição *B 448* em que Pero Viviaz diz querer ir a Lobatom na esperança vã de ver D. Joana, pois apenas verá «sair Maria» — talvez a imagem da Virgem em procissão. Não consegui apurar se em Lobatom existiria um convento com um culto particular da Virgem Maria.

Parece-me portanto lícito concluir que a possibilidade de identificação da protagonista da cantiga da «guarvaya» é um indício bastante seguro de que a disposição do trovador relativamente à sua *senhor* não será inteiramente benevolente. Posto isso, o que causa, na minha opinião, verdadeira estranheza, é a forma pela qual essa identificação é feita nesta composição. Nos casos acima referidos, o trovador recorre à nomeação. Exemplos há, contudo, em que renuncia a uma identificação directa e completa, utilizando perífrases mais ou menos vagas, indicações geográficas, ou a pouco comprometedor designação «parente», atenuando assim um pouco o impacto do seu despeito pelas convenções poéticas. Ora no caso presente, não tendo Paay Moniz senão uma filha, a identificação não apresenta qualquer ambiguidade. Porquê então «filla de D. Paay Moniz»?

Um dos raríssimos casos em que encontramos uma fórmula afim é o da já referida sátira de Martin Soares às «netas de Conde» (*B 172*). Também aqui é possível identificar com certe-

za pelo menos uma das visadas — se é que o plural não é neste caso puramente retórico — a rouçada Elvira Anes da Maya. Mas a função da perífrase excede a simples identificação, pois é, na sua forma literal, essencial para a interpretação da cantiga: chamando a atenção para a linhagem de D. Elvira, superior à do seu rouçador, o trovador manifesta simultaneamente o seu desprezo pela parentela da protagonista, que não vingou a afronta sofrida, e a sua desaprovação pela quebra da compartimentação social causada pelo sancionamento da miscigenação de linhagens de diferente categoria.

Será que Paay Soares de Taveiros pretende, nesta sua estranha apóstrofe, pôr em evidência a linhagem da Ribeirinha, e que essa ênfase tem alguma funcionalidade na compreensão da cantiga?

D. Maria Paes Ribeira pertencia a uma família de poderosos ricos-homens, e o seu pai era uma influente personagem na corte de D. Sancho. A sua linhagem não temia a comparação com a de nenhuns outros fidalgos do reino, e não parece que D. Maria Paes a tenha alguma vez desonrado. Viver em mancebia era sem dúvida pecado aos olhos de Deus, mas ser barregã oficial d'el rei não deixava de constituir uma honra aos olhos dos homens.

Como referi acima, a Ribeirinha parece ter tirado o melhor partido possível da situação, tendo-se tornado uma quase-rainha. Mas... faltava o quase. O facto é que, após a morte da rainha D. Dulce, D. Sancho não casou com D. Maria Paes, apesar de parecer ter-lhe sido devotado até ao fim da vida. Porque não o terá feito? A resposta a esta pergunta pode, na minha opinião, justificar a curiosa apóstrofe em discussão e dar-nos a chave interpretativa da cantiga.

Percorrendo os livros de linhagens e as crónicas, verificamos que os reis de Portugal e os herdeiros do trono escolhiam noiva entre as infantas dos reinos peninsulares; quanto aos seus descendentes legítimos que atingiam a idade núbil e não tomavam o hábito, o leque de pretendentes era um pouco mais vasto, podendo incluir membros legítimos de outras casas reais e herdeiros de grandes casas feudais europeias. Contudo, de estirpe real, apenas os bastardos se consorciavam com ricos-homens ou grandes fidalgos peninsulares. D. Sancho não podia assim, sem prejuízo da sua dignidade, casar com a Ribeirinha. Esta circunstância permite supor que a apóstrofe «filla de D. Paay Moniz» veicula uma admoestação do poeta dirigida à ambiciosa favorita que, inebriada pelo seu triunfo, pretendia assumir um papel acima da sua condição.

2. Qual poderá ser o significado do termo *guarvaya* no contexto desta cantiga?

Não farei aqui referência à etimologia do termo *guarvaya*, esclarecida com muita erudição por Piel³⁶, pois pretendo situar-me num nível estritamente semântico. D. Carolina Michaëlis define *guarvaya* como «vestuário de corte e de luxo, provavelmente de cor escarlata»³⁷ e, apoiando-se na pragmática de 1340, promulgada por D. Afonso IV, e que cita na Randglosse XIV, defende que o seu uso seria «permitido apenas ao rei e aos seus mais próximos parentes». Esta interpretação do termo é aceite por todos os comentadores até Pellegrini, que observa com muita justeza não permitir a dita pragmática³⁸ — que, de facto, tanto menciona a luxuosa «garuaia descarlate», como a «garavaya augadeira» e a «garvaja» simplesmente — tirar conclusões quanto ao carácter precioso dessa vestimenta. E acrescenta: «oggi è *mantello* tanto quello de preziose pellicce portato da una miliardaria quanto quello de povera lanetta portato da una dattilografa»³⁹. Mas, justamente, será verosímil imaginar a orgulhosa Ribeirinha, a «quase-rainha», sendo presenteada pelo trovador, ainda que metaforicamente, com um atavio *mutatis mutandis* adequado a uma dactilógrafa dos nossos dias? Parece-me evidente que aqui se trata de facto da «garvaia descarlate vermeilha» destinada exclusivamente à família real, muito provavelmente «com forradura» de arminho, cuja conotação com a realeza é provada pela lei sumptuária de Jaime o Conquistador, datada de 1234, em Tarragona e citada também na referida Randglosse.

A «*guarvaya*» poderia assim ter o valor de um símbolo real, nada surpreendente numa monarquia como a portuguesa, cujo rei não era coroado.

Se, na sequência de E. Paxeco e Horrent, se admitir que os adjectivos «branca e vermella» se ligam não a «sennor» mas a «retraya» — e não existe nenhuma razão para não o fazer, pois, por mais intuitivo que seja referi-los à carnação feminina, esse tópico está, ressaltando esta hipotética ocorrência, ausente da lírica galego-portuguesa⁴⁰ — podemos ver neles uma referência antecipada à «guarvaya», que constituiria assim, como já foi proposto pelos citados autores, a charneira entre as duas estrofes da cantiga.

3. O que poderá significar a expressão *en saya* no contexto desta cantiga?

A maioria dos comentadores parece concordar com o sentido atribuído por D. Carolina Michaelis a «en saya», que seria equivalente a *sem manto*. Apenas E. Paxeco propõe outra interpretação: «de luto»⁴¹, que posteriormente corrige por «com hábito religioso»⁴². Nenhuma destas propostas é convincente, pois a expressão aparece em numerosos contextos que não aceitam qualquer destas interpretações.

Contudo, se os restantes autores aceitam que *saya* é, *grosso modo*, sinónimo de *brial* (espécie de túnica com mangas que se vestia sobre a camisa, antes do manto), esta superficial harmonia deixa ainda espaço para alguma controvérsia. Com efeito, se, para quase todos, estar «en saya» constituiria uma forma de trajar pouco correcta — «en négligé provocant» segundo Horrent⁴³, «quase [...] nua» segundo Lapa⁴⁴, expressões que F. Rico acha adequadas⁴⁵, para Piel vestuário de «carácter íntimo»⁴⁶, noção que Spitzer partilha —, Narciso de Azevedo e Pellegrini discordam desta maneira de ver, negando ao facto de encontrar uma dama «en saya» qualquer carácter indecoroso. Nas palavras de Pellegrini, «aver visto una donna *en saya* vuol dire averla incontrata in una qualunque occasione privata»⁴⁷; e corrobora a sua ideia invocando a conhecida cantiga de Pero Viviaez B 735/V 336 cujas protagonistas, por ocasião de uma peregrinação a um santuário, acompanhadas pelas mães, bailam «em cós» (noção considerada afim de «en saya»⁴⁸) diante dos amigos.

Se, de facto, considerarmos as várias personagens femininas «en saya» que encontramos na lírica galego-portuguesa, verificamos que, na maior parte dos casos, nada no texto indicia uma situação equívoca. Não vejo qualquer razão para imaginar que a «pastor» que João Airas de Santiago nos representa (B 967/V 554) num lugar ermo, ao romper da alva, cantando, tivesse decidido ir passear seminua. Quanto às jovens peregrinas bailando «en saya» ou «en cós», não penso, ao contrário de F. Rico, que as recomendações das autoridades eclesiásticas no sentido de que não houvesse nas romarias «danças, ni bayles, ni cantares ni otros juegos prophanos e deshonestos»⁴⁹ sejam argumento suficiente para supor que as dançarinas estariam indecentemente vestidas. É bem conhecido o zelo da igreja medieval em evitar a contaminação das celebrações religiosas pelas festividades profanas, e em reprimir todo o tipo de manifestações que escapassem à sua esfera de autoridade. Assim, qualquer divertimento mundano, por muito inocente que fosse, corria o risco de ser classificado como «deshonesto», pelo que o testemunho invocado carece de objectividade. Além disso, parece-me pertinente notar que o facto de vários outros exemplos (V 599, V 587, B 735/V 336) darem apoio à ideia de que, «en cós», as mulheres se tornavam mais sedutoras, não tem como corolário que esse forma de indumentária fosse inconvenientemente reduzida.

Uma ocorrência de *saya* em contexto licencioso é-nos dada pela cantiga de Roy Paes de Ribela B 1439/V 1049 em que são relatadas as aventuras amorosas de «Maria Genta da saya cintada». Mas aqui, curiosamente, o termo aparece adjectivado e serve de determinativo a Maria Genta, permitindo muito provavelmente a sua identificação. Por outras palavras, para caracterizar suficientemente a protagonista, de costumes claramente dissolutos, não bastava a referência à «saya», sendo necessária a «saya cintada», o que parece salvaguardar a castidade de todas as *sayas* até aqui encontradas.

Em que se fundamentará então a depreciação evidentemente presente na conhecida referência de Martin Soares a «D. Elvira ... en saya» (A 62/B 173)?

Comecarei por recordar que esta D. Elvira é a mesma Elvira Anes da Maia, rouçada pelo infanção Roy Gomes de Briteiros, de que é questão na já referida sátira do mesmo trovador às

«netas de Conde». Da leitura dessa cantiga resulta evidente que o que estava sobretudo em causa era não a moral da protagonista mas o aviltamento que aquela união desigual trazia à sua nobre linhagem. Não parece pois descabido pensar que a crítica esteja aqui focalizada de um ponto de vista semelhante. Se pensarmos nas figuras «en saya» anteriormente referidas sem que parecesse detectar-se nessa expressão qualquer conotação pejorativa, verificamos que partilham duas características relevantes: encontram-se no exterior, e não pertencem a uma classe social elevada. Quanto a D. Elvira, também está fora de casa, mas é uma rica-dona. Foi vista em Sanhoane, talvez numa romaria, e ainda por cima sem manto, em público, num patente desrespeito pelas convenções de classe. D. Elvira, a rouçada, desceu na escala social e comporta-se como uma qualquer plebeia⁵⁰.

Regressando à cantiga da «guarvaya», como será possível interpretar a menção a D. Maria Paes «en saya»? Não se trata de uma recordação erótica, pois a *saya* era apenas vestuário anódino, quotidiano, doméstico, sem dúvida, para uma dama da nobreza, mas não íntimo. Ver uma dama «en saya» era pois vê-la despida dos seus atributos de classe, numa situação informal que indicia a familiaridade nascida da paridade social. A Ribeirinha «en saya» que Paay Soares viu é a mulher, possivelmente da sua linhagem⁵¹, a cujo amor o trovador podia aspirar, mas que desapareceu para deixar lugar à soberba e distante pretendente à «guarvaya».

Creio dispor neste momento de fundamentos suficientes para apresentar a minha própria leitura da cantiga da «guarvaya». Tal como Elsa Gonçalves⁵², parto do texto crítico estabelecido por V. Bertolucci⁵³, por ser o que é mais fiel à lição do manuscrito, mas mantenho, também, o «me» do v. 1, que não impede a isometria se for lido, como propõe Lapa⁵⁴, *no'm sei*. Introduzo, contudo, alterações de pontuação que se justificam pela interpretação proposta.

No mundo non me sei parella
mentre me for como me vay,
ca ja moiro por vos e ay!
mia sennor, branca e vermella
queredes que vos retraya.
Quando vus eu vj en saya,
mao dia me levantey.
Que vus enton non vi fea!

E, mia señor, des aquella
me foy a mi muy mal di'ay!
E vus, filla de don Paay
Moniz, e ben vus semella
d'aver eu por vos guarvaya?
Pois eu, mia señor, d'alfaya
nunca de vos ouve nen ey
valia d'ũa correa.

No meu entender, esta cantiga constituiria uma resposta do trovador apaixonado a D. Maria Paes Ribeira que, no auge do seu triunfo, lhe teria encomendado um poema em que a celebrasse como rainha. Ferido nos seus sentimentos e na sua dignidade, o trovador reafirma a intensidade da sua paixão, ao mesmo tempo que dá largas à indignação que sente e que se manifesta no tenso duelo entre o *eu* e o *vós* que percorre toda a composição, carregando-a de subentendidos que se prolongam nas metáforas geradas pela «saya» e pela «guarvaya».

Assim, nos dois primeiros versos, o trovador lamenta-se e anuncia um conflito interior: *Não há ninguém tão infeliz como eu, enquanto me encontrar nesta situação*. Nos vv. 3 e 4, desvenda o dilema que o atormenta: *pois estou perdidamente apaixonado por vós, e vós quereis que vos descreva vestida de púrpura e arminho (como mulher do rei)*. Deslizando para uma época anterior, apoiado na mudança dos tempos verbais do presente (vv. 1, 2, 3, 4, 5) para o passado (vv. 6, 7, 8) e na oposição «ja»/«enton», contrapõe a esta imagem aparatosa a recordação dolorosa de uma outra visão da amada: *Infeliz dia para mim — antes o não tivesse vivido! — aquele em que vos vi em saia (vestida como qualquer mulher, sem atributos oficiais e, portanto, ao meu alcance)*. E, desesperado, desejaria anular a causa da sua angústia: *Porque não vos achei então feia?*

No início da segunda estrofe (vv. 9, 10) regista-se um movimento temporal inverso que traz o trovador de novo ao presente, por meio da mediação do seu sofrimento: *Desde então sofri grande infelicidade*. Mas aqui dá-se uma alteração no tom do poema: a revolta, nascida do despeito pelo amor rejeitado, sobrepõe-se à resignação no sofrimento amoroso. E,

retomando a oposição da estrofe anterior (a amada da mesma condição social contraposta à amada rodeada de honras reais) reorganiza-a de modo a manifestar a sua indignação, numa interrogação meramente retórica (vv. 11, 12, 13), pois a resposta afirmativa está bem patente no pedido prévio da amada: *E vós, que não sois mais que a filha de um rico-homem, achais bem que eu (subentendido, que vos amo e que sou da mesma linhagem que vós) vos conceda o manto real (vos exalte como rainha)?*.

Os últimos três versos, que se articulam com os anteriores por meio de uma conjunção pois com valor adversativo (documentado pela cantiga de Joan Servando B 744/V 1151), parecem-me admitir duas interpretações alternativas: ou o poeta, retomando a sua inicial atitude queixosa e humilde, tenta mostrar à sua *senhor* a injustiça da sua situação: *Contudo eu (subentendido, que vos devo fazer tão descomunal elogio) nunca de vós recebi o mais insignificante penhor de amor*; ou, pelo contrário, levando às últimas consequências a ofensa de que se sente vítima, entrincheira-se na sua dignidade de trovador, poetando com total liberdade e independência e, num tom de desafio já notado por Rico⁵⁵, lembra altivamente à sua amada que nunca lhe deu razão para que o tratasse como um desses vulgares segréis que compunham por encomenda e recebiam a paga dos seus serviços⁵⁶, recusando assim, implicitamente, a incumbência: *Contudo eu (subentendido, que sou um nobre trovador e não um desclassificado segrel) nunca de vós aceitei nem aceito a mais ínfima recompensa material*. A favor desta última hipótese — que perfilho, por me parecer psicologicamente mais coerente — militam a expressão «*valia d'ũa correa*» que não parece ajustar-se ao nível simbólico da «*saya*» e da «*guarvaya*», remetendo para um universo concreto, e ainda o políptoto «*ouve*»/ «*ey*», único no texto, e que toma aqui um valor funcional, em vez de meramente expressivo.

Seja como for, com qualquer destas hipóteses de conclusão, as duas estrofes ficam perfeitamente articuladas por intermédio dos pares equivalentes, em disposição cruzada, «*branca e vermella*»/ «*en saya*» — «*filla de don Paay Moniz*»/ «*guarvaya*»; e a proliferação de pronomes de 1^a e 2^a pessoas revela-se instrumental para a modulação da ambivalência face à amada que o trovador vai manifestando ao longo da cantiga, como uma análise detalhada permitiria explicitar.

Fugindo ao leque convencional de sentimentos habitual na lírica cortês, esta composição impõe-se não como uma ligeira cantiga satírica, mas como uma tensa cantiga de amor despeitado. E, a meus olhos, sobretudo com a segunda conclusão, esta interpretação torna-se extremamente sedutora pela força que transmite ao texto e pela intensidade emocional que lhe permite veicular.

Estou consciente de que a valorização das supostas perfeições da minha hipótese me torna semelhante à ingénua coruja da fábula gabando à voraz águia a beleza dos seus filhinhos. Em minha defesa, apenas me ocorre recorrer às reflexões gnoseológicas de Xenófanes: «*Ninguém tem [...] um conhecimento certo [...] de todas as coisas de que falo. [...] Mas todos podem ter a sua fantasia.*»⁵⁷

Notas

¹ *Cancioneiro da Ajuda*, edição diplomática de H. Carter, Nova Iorque e Londres, 1941, pp. 24-25.

² *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, Halle, 1904, pp. 317-121, 592-593; Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch: XIV, Guarvaya, ZRPh, XXVIII, 1904, pp. 385-434.

³ *Canc. Ajuda*, vol. II, p. 320.

⁴ Curiosidades linguísticas, *Revista de Portugal* (série Língua Portuguesa), IX, n^o45, 1946, pp. 229-232; Achegas para um Dicionário, *Revista de Portugal* (mesma série), XIX, n^o 127, 1954, pp. 210-213.

⁵ *História da Literatura Portuguesa*, vol. I, Coimbra, 1947, pp. 138, 153-154, 195-197 e 461.

- ⁶ A Cantiga da Garvaia, *Revista de Portugal* (série Língua Portuguesa), XIII, nº68, 1948, pp. 258-264; A Cantiga da Garvaia (II), *Revista de Portugal* (mesma série), XIV, nº 79, 1949, pp. 341-353.
- ⁷ Em tomo da «Cantiga da Garvaia», *Revista Portuguesa de Filologia*, II, 1948, pp. 188-200.
- ⁸ Zur «Cantiga da Garvaia», *Revista Portuguesa de Filologia*, III, 1949-1950, pp. 186-195; La «cantiga da garvaia» de Paay Soares de Taveiros, *Romania*, LXXIV, 1953, pp. 512-514.
- ⁹ Sobre a Cantiga da Garvaia, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXII, 1952, pp. 169-186; Post-scriptum sobre a Cantiga da Garvaia, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIV, 1953, pp. 139-142.
- ¹⁰ A Cantiga da Garvaia, «O Primeiro de Janeiro», 17, 24 e 31 de Março, 1954.
- ¹¹ La Chanson portugaise de la «Guarvaya», *Le Moyen Age*, LXI, 1955, pp. 363-403.
- ¹² Branca e Vermelha, in *Miscelânea de estudos em honra do Prof. Hernâni Cidade*, Lisboa, 1957, pp. 100-111.
- ¹³ Postilla alla «cantiga da guarvaya», *Filologia romanza*, IV, Torino, 1957, pp. 113-118.
- ¹⁴ *Le Poesie di Martin Soares*, Bologna, 1963, pp. 59-64.
- ¹⁵ Otra lectura de la *Cantiga da Garvaia*, in *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, I, pp. 443-453.
- ¹⁶ O retorno da *Guarvaya* ao Paay, in *Miscellanea di Studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena, 1989, pp. 1097-1111.
- ¹⁷ Cf. Rico, *art. cit.*, pp. 452-453.
- ¹⁸ A Cantiga *cit.*, p. 261.
- ¹⁹ Zur «Cantiga» *cit.*, p. 194.
- ²⁰ Sobre a Cantiga *cit.*, pp. 184-185.
- ²¹ Acerca das incongruências das várias explicações, ver F. Rico, *art. cit.*, pp. 444-450.
- ²² *Art. cit.*, p. 394.
- ²³ *Art. cit.*, pp. 450-451.
- ²⁴ *Art. cit.*, p. 118.
- ²⁵ *Op. cit.*, p. 62.
- ²⁶ Como já notou Carolina Michaëlis, encontra-se no *Livro Velho de Linhagens* uma referência a duas filhas deste fidalgo. Porém da segunda, de quem não é dito sequer o nome, não se encontram quaisquer outras referências, pelo que, se de facto existiu, deve ter morrido criança.
- ²⁷ Cf. Michaëlis, *Canc. Ajuda*, vol. II, p. 319, nota 4.
- ²⁸ Cf. textos citados por Michaëlis, Randglosse XIV; Pimpão, *op. cit.*, pp. 195-197.
- ²⁹ Michaëlis, *Canc. Ajuda*, vol. II, pp. 757-758.
- ³⁰ *Livros Velhos de Linhagens*, ed. J. Piel e J. Mattoso, Lisboa, 1980, p. 38.
- ³¹ *Op. cit.*, p. 30.
- ³² *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, ed. J. Piel e J. Mattoso, vol. I, Lisboa, 1980, pp. 432-433.
- ³³ *Canc. Ajuda*, vol. II, p. 592.
- ³⁴ Ver Lapa, *Cantigas d'escarnho e maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, nº 410 e nº 412.
- ³⁵ Comunicação pessoal.
- ³⁶ *Art. cit.*, pp. 196-200.
- ³⁷ Glossário do *Cancioneiro da Ajuda*, *Revista Lusitana*, XXIII, 1920, p. 44.
- ³⁸ A. H. de Oliveira Marques, A Pragmática de 1340, *Revista da Fac. Letras*, Lisboa, XXII, 2ª série, nº 2, 1956.
- ³⁹ *Art. cit.*, p. 114.
- ⁴⁰ Celso Cunha, in *art. cit.*, apresenta uma perspectiva curiosa sobre este assunto.
- ⁴¹ A Cantiga *cit.*, p. 262.
- ⁴² A Cantiga (II) *cit.*, p. 350.
- ⁴³ *Art. cit.*, p. 381.
- ⁴⁴ Sobre a Cantiga *cit.*, p. 177.
- ⁴⁵ *Art. cit.*, p. 449.
- ⁴⁶ *Art. cit.*, p. 191.
- ⁴⁷ *Art. cit.*, p. 114.
- ⁴⁸ Embora a cantiga B 1370/V 978 de Martin Soares permita verificar que a equivalência não é total, como já assinalou E. Paxeco, in A Cantiga (II) *cit.*, p. 349.
- ⁴⁹ Cf. *art. cit.*, p. 450, nota 26.
- ⁵⁰ Cf. J. J. Nunes, *Cantigas de Amigo*, vol. III, Coimbra, 1928, p. 602, nota 1.
- ⁵¹ Carolina Michaëlis supõe que o trovador fosse parente da Ribeirinha, embora a sua demonstração tenha alguns pontos obscuros. Cf. *Canc. Ajuda*, vol. II, pp. 309-313.

⁵² *A Lírica Galego-Portuguesa*, Comunicação, Lisboa, 1983, p. 134.

⁵³ *Op. cit.*, pp. 59-60.

⁵⁴ *Crestomatia Arcaica*, Lisboa, 1940, p. 16.

⁵⁵ *Art. cit.*, pp. 452-453.

⁵⁶ Michaëlis, *Canc. Ajuda*, vol. II, pp. 628, 650.

⁵⁷ Tradução minha do francês, *apud* A. Rey, *La Jeunesse de la Science Grecque*, Paris, 1933.