

A Cantiga de Rodrigu'Eanes d'Alvares. Edição Crítica

Manuel Ferreira

Universidade da Coruña

Na tradição dos estudos da lírica galego-portuguesa, os poetas considerados menores sofrem um relativo abandono que, às vezes, se torna permanente por preconceitos de ordem quantitativa, salvo algum caso excepcional como, por exemplo, o do extraordinário Meendinho.

Além disto, estes autores secundarizados funcionam, habitualmente, como simples apoios marginais doutros poetas considerados fundamentais ou das visões de conjunto de carácter divulgativo ou englobador.

Rodrigu'Eanes d'Alvares e a sua única cantiga não são alheios a esta marginalidade, injusta no caso que agora nos ocupa, como em muitos outros. Se a isto acrescentarmos a necessidade de uma focagem particularizada, essencial para a integração destes poetas no corpus total da lírica profana medieval e para a sua valorização estética, individual e colectiva, torna-se necessária a atenção aos vultos até agora considerados menos relevantes.

A injustiça, aliás, tornar-se-á mais evidente quando confrontarmos o deserto bibliográfico que diz respeito ao poeta que hoje nos ocupa, com a inegável qualidade e interesse do único texto que a tradição manuscrita nos legou, como se comprova na utilização da *autonominatio*, no hibridismo genérico, na consciência dos tópicos, etc.

1. O autor

O nome do poeta foi-nos transmitido fundamentalmente por testemunhos internos, no refrão, e externos, nas rubricas atributivas que antecedem o texto da cantiga 975 de CBN (*Rod'gue anes Daluares*, sublinhada), e a 562 de CV (*Rod'gue Anes daluares*, também sublinhada). Para além disto, mais uma vez se confirma o nome na TC (*Rodrigue Anes da luares*)¹.

O perfil biográfico do trovador é-nos absolutamente desconhecido por não dispormos de «qualquer informação sobre a origem ou condição social»², ainda que Tavani afirme que poderia ser português e desenvolver a sua actividade poética durante o século XIII³.

2. O texto

O texto da cantiga, que editamos a seguir⁴, aparece situado, nos dois códices quinhentistas italianos, entre as composições de Ayras Engeytado e Fernam Padrom.

No CBN somente se transmite a primeira estrofe da cantiga, com maiúscula inicial em todos os versos, enquanto em CV aparece o texto completo com uma divisão defeituosa nos vv. 2-3 e 6-7 (vid. *infra*).

Ai amiga, tenh'eu por de bon sén
tod'homen que sa senhor gran ben quer,
que lho non entendem per nulha ren
se non a que~~n~~ no el dizer quiser.

5

Rodrigu'Eanes d'Alvares é tal:
quer-me melhor ca quis hom'a molher,
mais non sabem se me quer ben, se mal.
Maravilho-me como non perdeu
o corpo per quantas terras andou

- 10 por min ou como non ensandeceu,
por *qual vos dig'o que* a min chegou:
Rodrigu'Eanes d'Alvares é tal:
des *que* me viu, nunca ren tant'amou,
mais non saben [se me quer ben, se mal].
- 15 Nen vistes homen tan gran coit'haver
com'el por min ha, assi De[us] mi perdon,
nen por sen[h]or tan gran coita sofrer
com'el sofre, ha mui longa sazon.
Rodrigu'Eanes d'Alvares é tal:
- 20 nunca de min parte o seu coraçom,
mais non saben se me quer ben, se mal.

MANUSCRITOS: CBN 975 (211 r^a) e CV 562 (89 r^a).

REPERTÓRIOS⁵: Tavani 139:1; D'Heur 977.

EDIÇÕES⁶: Monaci 562; Paxeco-Machado 918; Braga 562; Nunes CCCXXVI.

1. *Ay* CBN, CV. 2. *todomeu* CBN, *todomen* CV. *Senhor* CBN. *grā ben* CBN, *granben* CV. 3. *nō* CV. *per*, abreviado em CV. *rem* CV. 4. *senō* CV. *aqueno*, com sinal de nasalidade sobre o *e* em CBN, CV. 5. *rodriguanes daluares* CBN, CV. 6. *milhor*, com sinal de nasalidade sobre o *i* em CBN. *quis*, abreviado em CV. 7. *mays* CBN, CV. *nō* CV. *sabem* CBN, CV. *be*, com sinal de nasalidade em CBN. 8. *pendeu* CV. 10. *ensandeceu* CV. 11. *digo* CV. 12. *rod'guiãns daluares* CV. 13. *uyu...rre* CV, com sinal de nasalidade no *e*. 14. *mays...sabem* CV, que não reproduz o resto do refrã. 15. *coitauer* CV. 16. *mja assy* CV, com sinal de nasalidade sobre o *j*. 17. *sie* CV, com sinal de nasalidade no *e*. *coyta* CV. 18. *a muy* CV. 20. *siuca* CV, com sinal de nasalidade sobre o *u*. *demí* CV, com sinal de nasalidade sobre o *i*.

Notas

v. 1. Braga estabelece *par*, alterando incompreensivelmente os manuscritos, que apresentam desenvolvida nesta ocasião a preposição (cfr. *per*, v. 3).

v. 2. A ausência de pontuação para indicar a pausa no final de verso complica a compreensão da estrofe em Nunes, aliás, sem dificuldades interpretativas neste trecho.

vv. 2-3. Braga e Paxeco-Machado, seguindo a errônea disposição do texto em CV, pela casual coincidência na rima, cortam o v. 2 em *ben*, incorporando *quer* ao verso seguinte e alterando, portanto, a medida dos dois, assim como a estrutura estrófica, que fica irregular com relação ao conjunto da cantiga.

v. 4. Contra a lição dos dois códices, em Braga aparece *quizer*, anômalo do ponto de vista fonológico, pois converte o fonema fricativo /z/ em africado /dz/.

v. 5. Em Paxeco-Machado o nome do trovador é *Radrigu*, contradizendo a lição dos dois códices (cfr. vv. 12 e 19).

v. 6. A forma *melhor* de Paxeco-Machado altera injustificadamente a lição dos mss.

v. 8. Paxeco-Machado indicam uma restauração em *non* que não é mais do que o desenvolvimento da nasalidade.

vv. 8-9. A frase *perder o corpo*, paralela a *perder o sên*, é relativamente habitual nas cantigas de amor (cfr. CA 122/CBN 238, CBN 388, CA 246/CBN 811/CV 395, CBN 200 e CBN 201, etc.); também aparece em *A demanda do Santo Graal*: «ca ouve de perder o corpo se atendesse o golpe daquele cavaleiro»⁷. É por isto que o esclarecimento de Nunes («Creio que o substantivo *corpo* deverá equivaler neste passo ao pronome reflexo *se*») carece de sentido⁸.

v. 9. Como os editores anteriores, excepto Paxeco-Machado, corrigimos *pendeu*, forma errada em CV (cfr. *supra* a expressão *perder o corpo*).

v. 11. A expressão *por qual* é, certamente, inusual e anômala (face ao habitual *por que*) neste tipo de contextos na nossa tradição lírica medieval; por isto, não se pode excluir uma confusão no ms. entre *qual* e *que*. No entanto, esta locução aparece num contexto muito seme-

lhante ao da prosa historiográfica: «Et, se algũu a na vila que desdiga o que eu digo, lidalo ey (cõ elle) et cõna merçee de Deus por quaes eu digo»⁹. Além disto, a conservação deste *qual*, com valor de *que*, está apoiada pelo testemunho de Gonçalo Eanes do Vinhal: *Enviou-mi seu mandado / dizer, qual eu creio bem* [CBN 706/CV 307].

Todos os editores anteriores preferem *digo* a *dig'o*, que, achamos, faz mais sentido, sem contradizer o ms. Por outro lado, resulta confuso o comentário que Nunes faz ao verso: «[...] quererá talvez dizer: a julgar de modo (isto é, apaixonado e firme) como vos afirmo êle aqui chegou»¹⁰.

Braga elimina a nasalidade da forma pronominal *min* (cfr. v. 16). Deve considerar-se que ao longo de toda a cantiga se distingue perfeitamente entre a forma *min*, tónica, e *me*, átona, com a excepção da forma *mi*, átona, na fórmula *assi Deus mi perdon* (v. 16).

v. 12. Paxeco-Machado são os únicos editores que mantêm a forma *Ianes* do ms. no apelido do trovador (cfr. *supra*), indicando uma fantástica variante *Rodrigmanes* (cfr. v. 19).

v. 14. Braga e Nunes não indicam a restauração da parte ausente do refrão em CV.

v. 15. A correcção de *nen* para *non* é desnecessária. Para a utilização duvidosa ou vacilante de *nen* frente a *non* em contextos muito semelhantes, cfr., por exemplo, CBN 644/CV 245.

v. 16. Braga e Paxeco-Machado eliminam a nasalidade do pronome *min* e mudam em *me*, mais uma vez contra a lição do ms., o pronome *mi*. Também o segundo editor esquece a forma verbal *ha*.

Corrigimos em favor de *Deus*, como todos os editores já o fizeram (sem indicarem a reintegração) a forma *des*, claramente errada em CV. Para a correcta contagem métrica do verso é necessária a sinalefa entre *ha* e *assi*.

v. 17. Braga e Paxeco-Machado convertem *siê* (evidente erro do códice por *nen*) num *si em* e *si en*, respectivamente, com o qual tornam incompreensível o verso (cfr. v. 20). Braga e Nunes não indicam a restauração de *h* em *senhor*, que Paxeco-Machado, por outro lado, conservam, desenvolvendo, aliás, a abreviatura de *por* num estranho *pour*, sem significado nenhum.

v. 19. De novo Paxeco-Machado edita *Ianes* como apelido do trovador, alterando a lição do códice e registando mais uma vez a inexistente variante (cfr. v. 12).

v. 20. Como acontecia no v. 17, Braga interpreta mal, além de converter o pronome *min* em *mi*, o erro de CV, *siũca*, como *se nunca*, que altera gravemente o sentido do texto da cantiga, rompendo a regularidade métrica decassilábica. Para a correcta contagem métrica deste verso é precisa uma sinalefa entre *parte* e *o*, que preferimos conservar, face à elisão da vogal final da forma verbal por que opta Nunes.

Paxeco-Machado registam novamente uma variante *coracon*, que não aparece em CV.

v. 21. Em CV o refrão está completo, mas Paxeco-Machado indicam uma reintegração a partir de *se*.

3. Análise

O primeiro aspecto a destacar na cantiga de Rodrigu'Eanes d'Alvares é o facto de apresentar um esquema métrico¹¹ único em todo o corpus trovadoresco medieval, facto invulgar com relação à habitual repetição das mesmas estruturas em muitos dos trovadores.

É uma cantiga de refrão, de três estrofes de sete versos decassílabos, dos quais o quinto e sétimo constituem o refrão. O facto de as cobras serem singulares, consideradas as mais comuns e de menor dificuldade, é compensado pela inabitual interpolação do refrão no corpo da estrofe¹² e a utilização de um esquema métrico único.

O texto corresponde inicialmente à tipologia da cantiga de amigo, com um claro «indício genérico» na palavra-chave *amiga* no começo da composição. Porém, dentro destes moldes introduz-se abruptamente a «tópica» das cantigas de amor, conferindo ao texto uma caracterização híbrida, aliás não rara nos nossos cancioneiros medievais.

Esta contaminação entre os dois géneros canónicos, em que o trovador exprime poeticamente as duas perspectivas do sentimento amoroso, quebra a inércia e a convencionalidade da consideração, tradicionalmente assumida, dos limites fixados entre a cantiga de amor e a de amigo.

A repetição e variação semântico-formal característica e as expectativas de género em que inicialmente nos situa a fala da *amiga* à sua interlocutora, sem desaparecerem totalmente, vêem-se frustradas pela súbita irrupção de um desenvolvimento retórico-expressivo próprio da cantiga de amor no fingido discurso poético da *amiga*, que muda em *senhor* (vv. 2 e 17).

É assim que a estruturação semântica e o teor discursivo do poema se baseiam na multiplicação das partículas relacionantes, próprias dum propositado, ainda que aparente, razoamento amoroso, que se nos descobre como uma gradual acumulação de fórmulas mais ou menos fixadas (*bon sén*, v. 1; *senhor*, vv. 2 e 17; *entender*, v. 2; *perder o corpo*, vv. 9-10; *ensandecer*, v. 11; *grande coi'haver*, v. 15; etc.) e clichés expressivos (*per nulha ren*, v. 3; *assi Deus mi perdon*, v. 16; *ha mui longa sazon*, v. 17; etc.).

A contaminação chega a tal extremo que o típico fingimento da cantiga de amigo (em que o trovador põe a máscara feminina) vê-se devorado pela discursividade cortês, que, afinal, nos faz retomar parcialmente uma perspectiva masculina, convertendo a amiga em aparência e veículo do namorado: eis o duplo e contraditório fingimento.

Todo o poema é regido pela cortesia e assim, como se de uma autêntica cantiga de amor se tratasse, na primeira estrofe aparece a reserva de amor como uma premissa abstracta do namorado que, neste caso, o nosso trovador cumpre meritariamente, como explicitamente se concretiza nos três últimos versos (vv. 5-8).

Na segunda estrofe produz-se um avanço ou salto temático sem se sair do âmbito cortês, já que a amiga fica admirada por o seu namorado não ter morrido ou ensandecido, por meio da utilização antitética das fórmulas *perder o corpo* / *ensandecer*.

No entanto, na terceira apresenta-se, à maneira de conclusão, a desmedida e sem igual *coita* do trovador.

Desta forma, as duas últimas estrofes intensificam a hipérbole amorosa sobre o eco intensificador — que remete para a primeira estrofe — em que agora se converteu o refrão. A única coisa que fica da inicial máscara feminina é a atitude de orgulho e vaidade da *amiga* (cfr. vv. 6, 13, 20) — e, indirectamente, do namorado — por se sentir tão grandemente amada por Rodrigu'Eanes d'Alvares.

Como tem dito Segismundo Spina, «é através das confissões e dos solilóquios da donzela enamorada que o trovador nos deixa perceber a consciência que tinha dos meios de realização de sua poesia»¹³, reforçada neste caso com o uso da *autonominatio*, que rompe, paradoxal e indirectamente, a reserva amorosa manifestada na primeira estrofe.

Este recurso está ligado na poesia amorosa à consciência poética da progressiva degradação dos já repetidos e vazios tópicos cortesês e genéricos. Neste sentido, torna-se significativo que só o inovador Garcia de Guilhade utilize a *autonominatio* nos seus poemas¹⁴.

Esta originalidade (só compartilhada com Guilhade, mas potenciada no caso do nosso trovador pela sua aparição no refrão) transparece na confluência dos respectivos orgulhos e vaidades disfarçados, ora no sentimento da amiga, ora na «autocomplacência» do trovador.

O uso da *autonominatio* nesta cantiga é paralelo à ruptura mais ou menos forte e/ou irónica do segredo amoroso por meio da declaração encoberta do nome da amada. São casos semelhantes o da «mulher-pantalha» de Pero Garcia Buralês, *Joana* ou *Sancha* ou *Maria* (CA 89/CBN 193, CA 104/CBN 212, CA 105/CBN 213 e CA 106/CBN 214-215), o da escarminha identificação entre *Sancha Perez Leve* e *Maria (Leve)* em Johan Vaásquiz (CBN 1589) a respeito das suas outras quatro cantigas burlescas (CBN 1545, CBN 1546, CBN 1547 e CBN 1548), e o do jogo fonético com *el vira* / *Elvira* de Fernand'Esquio (CBN 1295/CV 899 e CBN 1297/CV 901).

Contudo, o exemplo mais brilhante é constituído pelo enigma levantado, como um verdadeiro desafio, pelo conjunto de três cantigas de amor anónimas (CA 278, CA 279 e CA 280). A clave do refrão do primeiro continua a reptar-nos como se do enigma da Esfinge se tratasse:

[...] *may direy chamigo.*

Ay sentirigo ay sentirigo al e al

fanx e al seserigo

Sem o brilhantismo com que este anónimo trovador subverte os tópicos, mas com a consistência resultante do instável equilíbrio entre o esperado por convenção e o resultante da inovação, Rodrigu'Eanes d'Alvares é autor de um texto de importância para a apurada valorização da escrita literária trovadoresca dos nossos antepassados.

Notas

¹ Cfr. Elsa Gonçalves, «La Tavola Colocciana Autori Portoghesi», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Fundação Calouste Gulbenkian, X, Paris, pp. 420 e 456. Para o nome do trovador, vid. também José Luís Rodríguez, «O nome dos trovadores. Algumas anotações para uma fixação possível», in *Actas del I Congreso de la AHLM*. Ed. a cargo de Vicente Beltrán, PPV, Barcelona, 1988, pp. 523-538.

² Vid. Anna Ferrari, Elsa Gonçalves e Maria Ana Ramos, «Geografia da lírica galego-portuguesa», in *Tradicón, actualidade e futuro do galego*. Actas do Coloquio de Tréveris (Ed. preparada por Dieter Kremer e Ramón Lorenzo), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, 1982, p. 200.

Por outro lado, a nova linha de investigação empreendida por António Resende de Oliveira poderia no futuro ampliar as notícias biográficas a respeito dos nossos poetas medievais.

³ Cfr. Giuseppe Tavani, *A poesia lírica galego-portuguesa*, Vigo, Ed. Galaxia, 1988, p. 321.

⁴ Para a representação de textos trovadorescos, seguimos os critérios de Manuel Rodrigues Lapa na sua edição das cantigas de escámo, com excepção da utilização do *h* (eliminação/restauração), conforme à etimologia e aos usos actuais.

Dados os limites da comunicação, simplificamos o registo das variantes mss. menos significativas (*u/v*, abreviaturas, etc.). Também por problemas tipográficos aparece o trema sobre «e» e «u» para representar a nasalidade. Por outro lado, não pretendemos, no reduzido espaço de que dispomos, levantar problemas de teor biográfico que reservamos para uma outra ocasião.

⁵ Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Ed. dell'Ateneo, Roma, 1967; Jean-Marie d'Heur, «Nomenclature des troubadours galiciens-portugais (XII-XIV siècles). Table de concordance de leurs chansonniers, et liste des incipit de leurs compositions», *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. VIII, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, 1974, pp. 3-43.

⁶ Ernesto Monaci, *Il Canzoniere Portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle, Max Niemeyer Editore, 1875, p. 201; Teophilo Braga, *Cancioneiro portuguez da Vaticana*. Edição crítica, Lisboa, Imprensa Nacional, 1878, p. 107; Elsa Paxeco Machado e José Pedro Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (antigo Colocci-Brancuti)*. Facsímile e transcrição. Leitura, comentários e glossário, vol. IV, ed. da «Revista de Portugal», Lisboa, 1953, pp. 353-354; José Joaquim Nunes, *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses. II (Texto)*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973, p. 299.

⁷ Cfr. Edição de Joseph-Maria Piel. Concluída por Irene Freire Nunes, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 361, l. 4-5.

⁸ Cfr. *op. cit.* III. Comentário, variantes e glossário, p. 286.

⁹ Cfr. Ramón Lorenzo, *La traducción gallega de la «Crónica General» y de la «Crónica de Castilla»*. I. Introducción, texto anotado e índice onomástico, Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo», Orense, 1975, p. 391, l. 19-20.

¹⁰ Cfr. *op. cit.*, p. 286.

¹¹ 3 (10 a 10 b 10 a 10 b 10 c 10 b 10 c)

I en ér al

II eu ou

III er on

(Cfr. Tavani, *Repertorio*, 98.1, p. 105).

¹² Sobre a intercalação do refrão, veja-se Vicente Beltrán, «Rondel y 'refram' intercalar en la lírica galego-portuguesa», *Studi Mediolatini e Volgari*, XXX, Pisa, 1984, pp. 69-89.

¹³ Cfr. *Do formalismo estético trovadoresco*, Literatura Portuguesa, n.º 16, FFCLUSP, São Paulo, 1966, p. 155.

¹⁴ Por outro lado, também aparece este recurso (utilizado na lírica provençal por Marcabru, Guilhem de Berguedà e outros), nalgumas cantigas satíricas de Joan Airas, Lopo Lias, Martin Moxa e Fernand'Esquio. Não cremos que as alusões de origem geográfica que se podem achar nas composições de Bernal de Bonaval ou Joan Servando, por exemplo, devam ser consideradas como *autonominiatio*.