



Biblioteca Breve

SÉRIE LITERATURA

GARCIA DE RESENDE
E O *CANCIONEIRO GERAL*

COMISSÃO CONSULTIVA

JACINTO DO PRADO COELHO
Prof. da Universidade de Lisboa

JOÃO DE FREITAS BRANCO
Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL
Escritor e Cientista

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ÁLVARO SALEMA

ANDRÉE CRABBÉ ROCHA

Garcia de Resende
e o *Cancioneiro Geral*



PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

Título

Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral

Biblioteca Breve / Volume 31

Instituto de Cultura Portuguesa
Secretaria de Estado da Cultura
Presidência do Conselho de Ministros

© *Instituto de Cultura Portuguesa*
Direitos de tradução, reprodução e adaptação
reservados para todos os países

1.^a edição — 1979

Composto e impresso
nas Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand
Venda Nova - Amadora — Portugal

ÍNDICE

	Pág.
GARCIA DE RESENDE E O <i>CANCIONEIRO GERAL</i>	7
O compilador e o seu contexto histórico-literário	7
Recolha de material e constituição da «suma poética» intitulada <i>Cancioneiro Geral</i>	11
Função da poesia e seu sistema de produção no âmbito do <i>Cancioneiro</i>	14
Amadorismo	16
Improvisação	18
Inspiração colectiva e poesia de competição	21
Intertextualidade	23
ESTRUTURA DO <i>CANCIONEIRO</i>	27
Diversidade	27
Poesia amorosa	28
Poesia jocosa	36
Poesia religiosa	47
Poesia didáctica ou moralizante	48
Traduções versificadas	49
Poesia histórica ou épica	51
Poesia dramática	54
FORTUNA LITERÁRIA DO <i>CANCIONEIRO GERAL</i>	58
CONCLUSÃO	63
NOTAS	66
DOCUMENTÁRIO ANTOLÓGICO	67
BIBLIOGRAFIA	99

NOTA

A localização dos passos transcritos faz-se segundo a edição de Gonçalves Guimarães (Coimbra, Imprensa da Universidade, 1910-17) ou segundo a edição do Centro do Livro Brasileiro (Lisboa, 1973), por nós prefaciada, sendo o algarismo romano indicativo do volume e o árabe da página.

I /GARCIA DE RESENDE
E O
CANCIONEIRO GERAL

1. *O compilador e o seu contexto histórico-literário*

Raras vezes passam à posteridade os nomes de organizadores de antologias ou selectas. Não fossem eles, cumulativamente, criadores significativos, e poucos louros colheriam de tão ingrata e despersonalizante tarefa. Quem se lembraria hoje de Antero de Quental só porque coligiu um *Tesouro Poético da Infância*; de Guerra Junqueiro, D. João da Câmara e António Nobre, porque juntaram *As Melhores Poesias da Língua Portuguesa*; de António Botto porque, de parceria com Fernando Pessoa, seleccionou algumas peças importantes para a divulgação da poesia moderna; de José Régio, porque respigou no património lírico português *Poesia de Amor* ou *Poesia Religiosa*?

É certo que Garcia de Resende foi também, por conta própria, lírico imaginoso das *Trovas à Morte de D. Inês*, malicioso satírico do dia a dia pação e da degradação da regra conventual, arguto gazetilheiro na *Miscelânea*, narrador álcere da *Vida e Feitos de D. João II*,

epistológrafo e, até, compungido autor de folhetos edificantes. Mas, ao lado disso, o seu nome ficou inseparável da feitura do *Cancioneiro Geral*. Não é sem razão que, crismado de *Cancioneiro de Resende*, assim ficou pelos séculos fora, em preito de admiração pelo compilador dum espólio rimado de tão vastas proporções e que representava, ao tempo, empreendimento editorial inédito no nosso país.

As suas qualidades de mestre no ofício vêm juntar-se predicados humanos particularmente apropriados à missão que lhe foi confiada. Dotado de uma natureza jovial e conciliante, sempre disponível para organizar serões ou passatempos reais, cantor e executante apreciado, divulgador generoso de poemas alheios, espectador sempre interessado e brandamente irónico dos desvarios dos homens, nele se conjugam a experiência, a dedicação, a diplomacia e o entusiasmo sem os quais não há antologias.

Mas a estas disposições artísticas e humanas é preciso acrescentar ainda outra característica fundamental. Servidor experimentado e prudente de três monarcas, numa época conturbada em que muitos soçobraram, é Garcia de Resende defensor convicto de todos os valores do passado (de que mostrou saber extrair, em termos literários, o que tinha de pitoresco, de humano ou de dramático), e de uma fidelidade inalterável à pessoa do rei, ou a qualquer propósito ou desejo por ele manifestado. Dificilmente poderemos deixar de admitir que a publicação do *Cancioneiro Geral* ultrapassa uma simples determinação particular. Como outros povos pequenos, os Portugueses — ou o seu soberano por eles — precisaram, na conjuntura histórica então vivida, de afirmar, em monumentos

visíveis e duradouros, a sua legitimidade cultural no seio da Europa, como tinham afirmado a sua personalidade ecuménica relativamente ao mundo. Nunca devemos esquecer, ao falarmos do *Cancioneiro*, que a sua edição coincide com a fase final da construção dos Jerónimos. Assim como se erguem obras arquitectónicas grandiosas e singulares, assim se promove o inventário do tesouro cultural da nação. Consagrar o *já feito*, neste domínio, permite encarar sem complexos o *por fazer*. Instaure uma tradição geradora de confiança e ufania, a partir da qual é lícito rasgar um caminho de horizontes mais vastos.

Do mesmo modo que Resende, secretário da célebre embaixada de Tristão da Cunha (1514), não podia ignorar as finalidades recônditas da missão que, com todo o seu fausto exótico e sumptuosidade, se destinava a obter de Leão X determinadas regalias e a ostentar aos olhos da Europa troféus da presença portuguesa no mundo, assim devia ter consciência do alcance político e nacional da tarefa literária a que meteu ombros, ou de que foi incumbido.

No *Prólogo* que antecede a colectânea, expõe Resende as razões que o levaram a reunir a produção poética das décadas anteriores: não abandonar à precariedade da memória oral ou manuscrita os testemunhos de cultura ou civilização que designa por «gentilezas», e os elementos de morigeração dos costumes contidos nas trovas satíricas. Quando acrescenta, porém, querer desse modo estimular os contemporâneos ou os vindouros a escreverem também, nomeadamente para enaltecer os feitos lusitanos, dignos de *Eneidas* ou *Odisseias*, forçoso é descortinar na afirmação o reflexo de opiniões alheias ou uma evolução no sentido de se perspectivar globalmente a empresa dos Descobrimentos. Com

efeito, e embora Resende recite aplicadamente a lição, com todos os ingredientes que depois se tornarão lugares-comuns (grandeza heróica, poderio, páreas e propagação da fé), o seu sentir profundo a respeito da aventura ultramarina estava longe de coincidir com os dizeres do *Prólogo*. Alinharia, pelo contrário, na facção rotineira dos Velhos do Restelo. A preferência por ele manifestada, em carta a D. Francisco de Castelo Branco, por um estilo de vida pação e provinciano, em oposição ao novo empório cosmopolita de Lisboa, e a resposta dada a Brás da Costa, avesso como ele aos riscos do mar, e onde declara:

Tenho tam avorrecida
tod'a arte de marear,
que nam hei nela de entrar
nesta vida! (III, 345)

não inculcam fortes propensões heróicas ou, sequer, motivação épica, como, de resto, o confessa modestamente no referido proémio, delegando em naturezas mais combativas ou em talentos de outra dimensão.

Na realidade, poucas são as composições do *Cancioneiro* que aludem aos Descobrimentos para conferir-lhes sentido superior. Em contrapartida, abriga várias sátiras ou reflexões desabusadas sobre as alterações sociais, a dissolução dos costumes e a ambição desenfreada que deles resultaram. Temos assim que, ao motivar em termos de glorificação expansionista a sua recolha, Garcia de Resende acatou, docilmente, um ponto de vista oficial.

Por outro lado, embora seja omitida qualquer alusão ao exemplo espanhol de que o nosso *Cancioneiro* é a

réplica editorial, é de crer que entrasse também em jogo forte emulação nacional, relativamente às realizações do país vizinho. Está fora de causa um mero fenómeno de imitação textual — que se processa, aliás, a outro nível, como teremos ocasião de mostrar —, pois a grande maioria das peças coligidas por Resende tinha existência concreta antes da publicação do *Cancionero General* de Hermando del Castillo. Mas é manifesto o propósito de contrapor à fecundidade criadora patente na recolha castelhana uma riqueza de cá, consagrada num volume de proporções monumentais, com portada opulenta em que figuram a esfera armilar e a divisa de D. Manuel.

Nos primórdios da letra de imprensa, semelhante empresa enquadra-se naturalmente *num projecto cultural e político*, e só se nos afigura possível mediante generoso estipêndio do monarca.

2. *Recolha de material e constituição da «suma poética» intitulada Cancioneiro Geral.*

Como procedeu Garcia de Resende para juntar o seu material rimado? O facto de qualificar de «geral» o seu cancionero pressupõe a existência de recolhas parciais que lhe eram anteriores. Ora o recurso a esses «cancioneiros de mão», que preservavam sob forma manuscrita peças avulsas de diversos autores, ou contendas «poéticas» que tinham tido a sua hora de celebridade, ou mesmo a produção global dum só poeta, está atestado no próprio texto do *Cancioneiro Geral*. Com a boa disposição que o caracteriza, D. Garcia, solicita a vários amigos o envio de recolhas do seu conhecimento. Veja-se, a título de exemplo, a quadra mnemónica por

ele dirigida a Diogo de Melo, com a incumbência de lhe trazer um manuscrito de Alcobaça:

Decorai pelo caminho
té chegardes ó mosteiro,
qu'há-de vir o cancionero
do abade frei Martinho... (V, 378)

À jovialidade dos pedidos, acrescentava por vezes astuciosa lisonja, para convencer poetas ainda vivos a mandarem-lhe cópia das suas produções. E conseguia o seu intento, mesmo dos mais renitentes ou dos mais arrependidos do tempo outrora gasto em tão frívola ocupação, acenando-lhes com a imortalização conferida ao que é «digno de empyrion»¹. Da sua própria memória ou arquivo viria o resto. E foi juntando, juntando, mais preocupado em arredondar quantitativamente o espólio, do que em praticar criteriosa selecção.

Se aceitarmos como balisas cronológicas de produção uma peça em louvor de Juan de Mena, datada de 1449, e a «Caça que se caça em Portugal» de Diogo Velho, escrita no ano de publicação do *Cancioneiro* (1516), temos, para um período inferior a setenta anos, perto de trezentos autores mencionados no índice. Uma simples reflexão de ordem estatística leva-nos a pensar que nem todos merecerão o nome de poetas...

Fazendo do seu livro mais um inventário do que um florilégio, mais um Tombo documental do que um harmonioso e convincente monumento do passado, Resende acumulou produções com traços comuns e recorrentes, em vez de assinalar, judiciosamente, criações únicas e individualizadas.

Não quer isto dizer que, no plano informativo ou histórico-cultural, seja desprovida de interesse essa mole de textos. Pelo contrário, a abundância de dados linguísticos, etnográficos, históricos ou sociológicos que nos facultam torna-os de consulta imprescindível a quem queira estudar o período em causa. Mas quem procure abordá-los apenas como *objectos literários* esbarra com o próprio tamanho do volume, que acolhe indiscriminadamente o bom e o medíocre, a prata corrente dum mero jogo de sociedade e algumas, poucas, composições verdadeiramente inspiradas.

Daí resulta que, por saturação de modelos codificados, quer no plano do significado, quer no do significante, ou por exigência intelectual e artística mais apurada, ou ainda por incompatibilidade da poesia com certas chocarrices ou insinceridades evidentes, se condenou, sobretudo a partir do romantismo, o que havia no *Cancioneiro Geral* de repetitivo, de fútil, de obsceno, de decalcado até em estruturas mentais que não são as da poesia. São abrangidos por essa condenação inúmeros queixumes amorosos, chalaças a personagens ou situações anedóticas, composições obrigadas a mote que repisam insistentemente conceitos ou enunciados já conhecidos, e, finalmente, debates organizados em termos processuais, como o célebre «Cuidar e Sospirar», de tão fastidiosa leitura. Não fora esse infundável «rezoado» jurídico-sentimental a iniciar a compilação, e já o leitor moderno se acharia com outra disponibilidade para encarar com simpatia, nos seus imperceptíveis cambiantes de expressão, na sua malícia congénita ou na sua diversidade subtil de matizes temáticos, o que vem a seguir.

Tudo isto, que tem a ver mais com a sociologia da criação literária — e a da leitura — do que com a poesia propriamente dita, só se explica se procurarmos salientar a função então atribuída à «poetria», e o seu sistema de produção.

3. *Função da poesia e seu sistema de produção no âmbito do Cancioneiro*

O criador é um complexo humano mergulhado num determinado meio histórico-cultural que não o explica, mas que o afecta.

As transformações da sociedade portuguesa de Quatrocentos e o exemplo de cortes estrangeiras com as quais o País mantinha relações (com especial relevo para Espanha, Nápoles, França e Borgonha, onde o poetar «colectivo» conhece um surto extraordinário) motivaram a introdução em Portugal de certos requintes de maneiras, de linguagem, de vestuário e de entretenimentos. Um deles — e dos mais duradoiros — consiste em participar activamente na feitura de trovas, cantigas ou glosas, no decorrer dos serões palacianos.

Na realidade, salvo algumas composições de maior fôlego, e de carácter moralizante ou proto-épico, a esmagadora maioria dos versos inseridos no *Cancioneiro Geral* obedece a essa finalidade meramente lúdica e mundana. Daí advêm dois corolários importantes: esses versos têm um alcance mais *imediato* do que *mediato*, por dizerem respeito a seres ou circunstâncias historicamente, ou mesmo quotidianamente, situados; e, por outro lado, tratando-se de divertir ou de morigerar, o interesse do público recai tanto no autor que se distinguiu pelo passatempo amoroso ou pela sátira

como na mensagem literária produzida, e daí o cuidado do compilador em mencionar, sempre que possível, na rubrica, as circunstâncias em que nasceram os versos e o responsável ou responsáveis por eles, por vezes com os seus títulos ou funções.

Pertencendo à mesma roda paçã, embora com estatutos diferentes, reunidos no mesmo espaço, ouvintes e intervenientes trocam constantemente os papéis, actuando ora como consumidores, ora como produtores de textos poéticos, num circuito praticamente fechado. Se exceptuarmos algumas alusões ao mundo exterior (província e vida campestre, acontecimentos históricos, contactos com terras exóticas) e algumas fugas para o mundo intemporal (religião ou ética) os desabaços líricos e as críticas dizem respeito a pessoas presentes ou conhecidas de todos. Este horizonte reduzido incita o mais canhestro a dizer a sua, como se ser poeta fosse uma potencialidade comum a todos os mortais. Promovendo-se a Orfeu qualquer habilidoso, instaura-se entre criação e manufactura poética uma confusão deplorável. Cada qual intervém afoitamente nos serões e engendra a sua trova na euforia duma demonstração pública de desembaraço, de espírito, de capacidade repentista e até de boa-vontade em colaborar no divertimento dos mais. Deste modo, em vez de servir a poesia, o versejador pretende sobretudo beneficiar a sua própria imagem social ou mundana, perante os comparsas do jogo, e perante o rei, seu árbitro supremo. Daí decorre a inflação poética que vai grassar durante alguns decénios.

No meio dessa massa amorfa de versejadores e de versos, não deixou de haver, obviamente, revelações. Podemos e devemos individualizar alguns poetas

autênticos, como Diogo Brandão, Duarte de Brito, Jorge de Aguiar, Francisco da Silveira ou João Roiz de Castel Branco, já sem falar de Bernardim Ribeiro ou de Sá de Miranda. Os primeiros souberam ultrapassar o mero jeito de artífices e projectar nos seus versos conteúdos emotivos ou intelectuais por eles efectivamente experimentados ou assumidos; nos segundos, a afirmação criadora, desgarrada no *Cancioneiro Geral* como a da maior parte dos confrades, foi confirmada, depois de 1516, por *obras* de maior extensão e de teor mais individualizado. Precisamente as duas virtudes que mais faltam naquela surpreendente floração de talentos ocasionais sem continuidade.

Do que foi dito quanto ao sistema de produção e de recepção daquela poesia resultam várias consequências, que podem ser outros tantos escolhos ou limitações, do ponto de vista judicativo; amadorismo, improvisação, inspiração colectiva conduzindo à competição e intertextualidade quase sistemática, serão alguns dos aspectos que abordaremos a seguir.

4. *Amadorismo*

Capaz, em princípio, de construir um texto artesanalmente satisfatório, o amador dificilmente consegue introduzir-lhe uma mundividência específica e original, como é obrigação e timbre dos grandes criadores. Fiado na facilidade e na utilização de códigos formais e conceituais mais que testados, torna-se o modelo do *escritor sem estilo*. O que se conjuga com a ausência de filosofia própria se pensarmos, com Roland Barthes, que o estilo «é uma linguagem autárquica que mergulha na mitologia pessoal e secreta do autor».

O contributo de cada um consistirá, pois, essencialmente, em «variações» sobre conceitos já formulados ou em ínfimas mutações de enfoque na expressão de lugares-comuns já pertença de todos. Com a agravante de se cingir quase sempre a inspiração à actualidade imediata, o que se manifesta pelo uso generalizado do tempo *presente*, que condiz igualmente com o carácter vocativo de grande número de composições, e vem confirmar a exiguidade das perspectivas criadoras, bem como o reduzido «horizonte de espera» do ouvinte coetâneo.

É certo que a grande arte pode comportar modulações infinitas acerca de alguns temas fundamentais, como sejam vida, morte, amor, desengano, etc. Mas não o é menos que compete ao artista afastar-se de soluções já encontradas, triunfar da rotina e da saturação, e prosseguir num caminho de exigência e de subversão permanente. Meta demasiado ambiciosa para a quase totalidade do pequeno grupo senhorial de rimadores para quem, segundo Jorge de Sena ², a *única maneira de existir por escrito é variar o que pode ser comum, ou desenvolver o que está previamente aceite*.

Assim como não se deve confundir «espontâneos» com toureiros, é preciso distinguir curiosos e artistas. Porque a arte, seja tauromáquica ou seja literária, requer dotes específicos ou, à falta deles, aturado trabalho. Será essa, precisamente, uma das principais clivagens operadas pelos grandes quinhentistas: assumirem-se totalmente como poetas, com todos os sacrifícios e vigílias que tal implica.

5. Improvisação

Longe de favorecer esse aperfeiçoamento, o sistema de produção poética dos serões da corte baseia-se na improvisação, pondo em relevo uma facilidade natural dos Portugueses em architectar um breve discurso rimado.

Pelo que diz respeito ao *Cancioneiro Geral*, não se deve aceitar sem algumas reservas o fenómeno da improvisação. Todos recordam, certamente, a moçaduma cantiga trovadoresca que, imaginando o cantar de louvor que o amigo lhe dedicaria nas cortes, acrescentava: «Ou o fará, ou já o feito ten». Também, na época aqui estudada, temos razões para crer que a improvisação admitia certa margem de segurança. Com efeito, presidia à entrega das composições versificadas um ritual minucioso e demorado que, passados mais de cem anos, D. Francisco de Portugal ainda recordava saudosamente na sua *Arte de Galantaria*. O servidor pedia ao mordomo-mor um lugar junto da dama que pretendia celebrar. Era-lho concedido com licença da rainha, que também abria o mote, e permitia ou não se lhe respondesse. Idênticas formalidades regulavam, desta vez com a arbitragem do rei, a entrega de composições jocosas. O processo dava, pois, algum tempo ao rimador para alinhar a sua trova ou a sua glosa, se é que não a trazia previamente elaborada para o efeito. Seja como for, tratava-se de versos feitos num prazo restrito e, o que também importa, ditos *in presencia*.

Os dicionários, ao definirem a improvisação como «o acto de compor de repente e sem preparação qualquer poesia» (ou ainda discurso, trecho musical e

pequena peça teatral) apontam, logo a seguir, as conotações pejorativas do termo: «coisa falsa ou mentirosa» e «coisa descuidada, desacautelada».

É óbvio que muitos dos poemas executados nas condições descritas não oferecem segura garantia de sinceridade, pois não resultam de emoções interiorizadas, como é próprio do lirismo. Além disso, ao entregar a obra no próprio acto da produção, o autor prescinde de qualquer possibilidade de retoque ou melhoria do seu texto. Para mais, o sistema de comunicação oral imediata, a um público plural e presente, retira-lhe o espaço de mistério, de mútua incógnita que, paradoxalmente, une e separa o autor e o seu leitor. Convém recordar aqui a distinção estabelecida por Robert Escarpit entre um discurso ouvido e um texto lido, sobretudo se o for projectivamente³. O texto «lembra-se» e o leitor pode, em momentos cronologicamente distantes, manipulá-lo ainda, fazer dizer-lhe o que quer, logo que seja, na terminologia de Umberto Eco, *obra aberta*, isto é, susceptível, pela sua riqueza e opacidade, de interpretações sempre renovadas. Na mera transmissão verbal, porém, essas ressonâncias potenciais são atenuadas ou mesmo obliteradas, por se tratar de referentes uniformemente conhecidos do público, sem margem para enriquecer o desconhecido de conotações pessoais a cada leitor.

O treino adquirido em semelhante actividade pode, naturalmente, favorecer a expressão versificada, pelo menos quanto à presteza com que se fornece resposta a um estímulo dado. Mas também pode, como acontece com certos cantores ao desafio (do Minho, em

particular), estratificar essa expressão num cabedal mecanizado e previsível de rimas, vocábulos e conceitos.

Finalmente, à ideia de improvisação está associada a de *brevidade* das composições. Na realidade, se exceptuarmos as poesias de *arte maior* que versam temas históricos, elegíacos ou moralizantes, numa toada nobre e grave e com certo fôlego retórico — não se devendo, por isso mesmo, incluí-las no sistema de produção a que aludimos —, raras são as peças de certa extensão. Predominam, sim, as formas estróficas curtas (tais como o *vilancete*, constituído por um mote de dois ou três versos e uma volta de sete, a *cantiga*, com um mote de quatro ou cinco versos e uma glosa de oito ou dez, a *esparsa*, estrofe única de oito a dez versos, e a *trova*, nome genérico da estrofe curta, que assume, no *Cancioneiro*, uma conotação de maledicência ou de escárnio). O próprio metro preferido é o redondilho maior (heptassilábico), menor (pentassilábico) e, em menos casos, quebrado (trissilábico), estes dois últimos sempre em alternância com o heptassílabo. «Molde comum, impessoal», na expressão de António José Saraiva, largamente utilizado na poesia popular, adequa-se, mercê do seu ritmo saltitante, do regresso pouco espaçado da rima e dos efeitos tirados da sua combinação variável com os versos ainda mais curtos, às possibilidades dos amadores. Subgéneros tradicionais e caixilhos prosódicos constituem assim uma espécie de «memória poética» que facilita a tarefa do improvisador. Mas condicionam, por outro lado, esquemas conceituais extremamente limitados. Convém recordar, a este propósito, as observações de Júlia Kristeva, ao evocar a passagem do *símbolo* ao *signo* que se processa em toda a Europa do século XIII ao século XIV. Despadaçado o

fundo transcendental representado pelo primeiro, ficam as entidades menos vastas e mais reificadas do segundo. E conclui: «Os grandes conjuntos arquitecturais e literários já não são possíveis; a miniatura substitui a catedral./.../ O século XV será o século dos miniaturistas»⁴. Aplica-se o preceito ao nosso *Cancioneiro*. De facto, estamos perante uma vastíssima colecção de miniaturas poéticas, o que acentua ainda as suas mútuas parecenças. Obrinhas fechadas, nascidas em condições pouco propícias à criatividade secreta e individual que preside às verdadeiras madrugadas poéticas, não se coadunam com a expressão de anseios muito profundos ou universais. Têm, contudo, o mérito da vivacidade, da graça e da imaginação verbal, predicados comuns em Portugal, onde as realizações improvisadas tantas vezes substituem actividades programadas ou devidamente amadurecidas. No domínio do anedotário, da quadra popular ou mesmo da poesia, essa vocação repentista proporciona, pelos séculos fora, algumas consecuições notáveis.

6. *Inspiração colectiva e poesia de competição*

Mesmo quando, à volta dum mesmo assunto, existe um *corpus* mais extenso, esse *corpus* é constituído por uma multiplicidade de poemets breves, de autorias diversas, e não por um só poema, dum só autor.

Precisamente porque o público perante o qual se cria comporta outros criadores potenciais, a audição duma esparsa ou dum vilancete age como estímulo e convite para se entrar também no jogo, a título de resposta ou no intuito de corroborar o que já foi dito. Graças ao sistema de *ajudas*, que acaba por assumir foros de

criação colectiva, gera-se à volta duma trova inicial uma série, mais ou menos longa, de estrofes afins. Estas, por sua vez, podem até integrar-se a posteriori num esquema mais vasto de composição. Diálogo com réplicas e trélicas, organização em forma de processo (não esqueçamos que, ao tempo, a única ciência estruturada é o Direito), que pode ainda por cima revestir-se de formas dramáticas (caso do *Processo de Vasco Abul*). As conseqüências desse espírito competitivo são facilmente previsíveis.

Cingindo-se à mensagem inicial, só é lícito a cada interveniente escrever sobre ela «variações», no reduzido espaço poético de que dispõe. Reconheçamos que essa prática pode constituir um proveitoso adestramento. Na realidade, não faltam engenho ou virtuosidade a certos competidores. Simplesmente, essas qualidades revelam-se no mero plano do dizer, na surpresa duma «invenção» prosódica, ou em imponderáveis diferenças de perspectiva, cujos pormenores acabam por movimentar, apesar de tudo, o que, numa leitura desatenta, se nos afigurava estático. Em numerosos casos, porém, os rimadores não escaparam ao enfadonho perigo da repetição.

Por outro lado, pondo em termos de competição a sua actividade poética, os versejadores são levados a poetar a quem mais der, lançando mão duma figura de retórica sem grande subtileza (e que, por isso mesmo, deveria ser utilizada com parcimónia): a *hipérbole*, que amplia desmedidamente os sentimentos ou as percepções. Tratando-se de elogio, acaba por perder a credibilidade; como meio de crítica, carrega no traço até o tornar caricatural.

Finalmente, o carácter competitivo de muitas contendas rimadas sublinha mais uma vez que não é o texto em si, a sua beleza ou economia, que estão em causa, mas sim o espírito e a perícia verbal de cada um dos competidores, que procuram assim alcançar uma promoção social ou mundana.

7. *Intertextualidade*

A recolha de Resende constitui um terreno privilegiado, a níveis diversos, para se detectarem nela fenómenos de intertextualidade.

Em primeiro lugar, dadas as circunstâncias de produção já referidas, o «texto social» tem sobre a criação uma acção decisiva e niveladora, em tudo diferente da que poderá exercer na elaboração secreta e individualizada dum poema escrito fora de semelhante espaço. Confinada como o é, naquele momento de viragem histórica, geográfica, económica, moral e até religiosa, a um pequeno círculo palaciano de amadores, a poesia mantém-se fiel a uma herança cultural já heterogénea que, segundo afirma Paul Zumthor a propósito de grupos afins da França e da Borgonha ⁵ «condiciona o texto tanto ao nível genético profundo como no trabalho de produção desse dizer». Todo o texto é intertexto dum suma de tradições mentais, usos, tópicos e expressões que vão sofrendo apenas alterações de pormenor; em proporção menor, apontam também, aqui e acolá, sugestões ainda canhestamente aproveitadas dum *vita nuova* apenas vislumbrada, e que se traduz por laivos ocasionais de humanismo, de dantismo e de petrarquismo.

Da natureza competitiva de parte da produção rimada resulta um segundo factor de intertextualidade. Com efeito, é tendo em conta a estrofe ou estrofes já enunciadas(s) que o novo interveniente entra em liça, quer para se descartar *ao pé da letra* numa pergunta ou repto (não raro mediante re-utilização de termos, formas estróficas e rimas do texto que lhe serve de estímulo), quer para rebater qualquer conceito geral ou qualquer ataque à sua pessoa.

Finalmente, ao lado de alguns textos autónomos — isto é, que não se fazem eco, de modo facilmente detectável, de dizeres alheios — comporta o *Cancioneiro* avultado número de composições obrigadas a *mote*. É essa a modalidade mais genuína de intertextualidade que a recolha nos apresenta. Propõe-se ao talento do versificador a glosa de um ou vários versos alheios, que ficarão consignados no cabeçalho do poema ou serão passíveis de reconstituição, bastando para tal cerzir de novo os *pés* aproveitados na glosa e colocados segundo esquemas variáveis. Em muitos casos, o mote aparece com a menção do seu autor; noutros tantos figura anonimamente, ou porque a consciência da autoria se esbatesse com o tempo, ou porque tais textos não careciam de identificação, de tão divulgados na roda paçã, quer proviessem de Espanha, quer fossem de origem nacional. Alguns exemplos haverá, também, de escamoteação pura e simples de autoria, por não se dar aos versos espúrios o estatuto de citação ⁶.

Estamos, pois, perante uma intertextualidade voluntária, quase sempre indicada explicitamente, e muito menos perante a intertextualidade involuntária de que falam Bakhtine e Júlia Kristeva e que se manifesta também, na nossa colectânea, pelo recurso constante a

tópicos conceituais, a *clichés* e a reminiscências. Nem sempre é fácil distinguir o que funciona como citação, indício dum discurso outro que tem o estatuto de *versus cum auctoritate*, e o que é apropriação dum dizer alheio no seu próprio dizer.

Partir dum estímulo *verbal*, já formulado em termos poéticos, em vez de partir duma emoção interiorizada, é submeter a poesia — mormente a lírica — a nova distorção, fazendo dela um exercício em segundo grau, de pura mestria, em que proliferam apenas as regras que o poeta se impõe para tornar o jogo mais complexo, se estabilizam as formas fixas e se reajustam materiais previamente empregados. O fenómeno tem, contudo, a sua lógica no condicionalismo geral anteriormente descrito. Um amador pouco inspirado terá menor dificuldade em reformular conceitos já expressos do que em transformar em discurso poético original sentimentos por ele efectivamente experimentados. Como a recuperação intertextual surge predominantemente na poesia de cariz amoroso — embora se encontrem exemplos de versos líricos glosados parodisticamente em poemas satíricos, e de citações religiosas glosadas com equívocidade intencional em composições amorosas — este apresenta, nos casos apontados, uma flagrante diminuição de sinceridade (como de quem se socorre dum manual do perfeito enamorado, à falta de convincente eloquência pessoal). Socorrer-se de muletas alheias tão-pouco abona o poder criador dos implicados, que se limitam a um reajustamento de materiais já anteriormente desbastados, num processo redutor da forma e do conteúdo. Este processo não deixa de ter, no entanto, os seus aspectos positivos. É

indício de cultura — quem diz cultura diz, precisamente, apego a certas formas de linguagem e de pensamento — , revelando uma «memória poética» vasta e duradoira; testemunha, além disso, uma indiscutível perícia artesanal em colocar adequadamente as peças do *puzzle* verbal, compensando até certo ponto pelas dificuldades de combinação e de prosódia a que se sujeita a falta de inspiração genuína.

Tributários de poetas peninsulares que tiveram a sua hora de celebridade, representam os poetas do *Cancioneiro* essa «mentalidade glosadora» (evocada — e condenada — por António José Saraiva) que grassou, no declínio da Idade Média, tanto na poesia como na oratória sagrada ou na prelecção universitária. Arremedo, falacioso a nosso ver, duma real capacidade especulativa e criadora, é, no entanto, com ela que deparamos ao longo da leitura da colectânea, mesmo quando a imitação (de Dante, ou de Petrarca) e o fascínio da autoridade (de Ovídio ou da Sagrada Escritura) não assumem a feição de vassalagem que é a das glosas.

Testemunho do passado, o *Cancioneiro Geral* comporta, no entanto, um dealbar: o lirismo de Bernardim Ribeiro, certos traços pitorescos de Gil Vicente e o pessimismo austero de Sá de Miranda não se entenderiam plenamente sem o desbravamento operado no domínio da língua e na procura de sendas novas por poetas como Francisco de Sousa, Anrique de Mota e Diogo Velho, entre outros.

II / ESTRUTURA DO *CANCIONEIRO*

1. *Diversidade*

A distinção sumária feita por Garcia de Resende na tabuada do *Cancioneiro* entre «cousas de folgar» e coisas que o não são, não basta, evidentemente, para dar ideia da diversificação real das composições incluídas. Com efeito, a par dos dois grandes blocos temáticos que são a poesia amorosa e a poesia satírica, figuram na colectânea amostras de poesia histórica, alegórica, épica, moralizante, elegíaca, religiosa e até dramática — *mare magnum* onde nem sempre se torna fácil isolar géneros bem definidos, nem autores que se dediquem exclusivamente a um de entre eles. Certas trovas de folgar têm finalidade moralizante, há poesias amorosas que pendem para a chalaça ou até para a obscenidade, certas argúcias de sentimento organizam-se em pleito jurídico, os chistes lisonjeiros podem não ser exclusivamente endereçados a personagens femininas. Por outro lado, um Luís Anriques, por exemplo, tão depressa nos aparece como pedante imitador de clássicos latinos, namorado de convenção ou crítico mordaz dum rival alfaiate e judeu. Como ele, grande

número de poetas do *Cancioneiro Geral* tocou a prima e o bordão, mudando de estro com a maior desenvoltura.

No entanto, alguns traços genéricos poderão ser apontados quanto aos dois conjuntos numericamente mais importantes, observando-se desde já que outros gêneros ou sub-gêneros, ainda debilmente representados na recolha, esboçam caminhos ou realizações futuras da maior importância, nomeadamente nos domínios da poesia épica e da poesia dramática.

2. *Poesia amorosa*

A quantidade avultada de composições de índole galante que figuram no *Cancioneiro Geral*, e o número não menos considerável de autores que a elas se dedicam impõe, por um lado, uma pesquisa sobre o que têm de comum, mas também uma destriça das suas imperceptíveis cambiantes.

Não percamos de vista que se trata dum modo de poetar *sui generis*, só tangencialmente lírico. Com efeito, a função primordial do poema é dirigir um galanteio a uma senhora, segundo um ritual pre-estabelecido. Poesia pública, feita ou dita ao serão com a inspiradora à vista, não lhe resta um mínimo de intimidade. O sistema das ajudas ainda acentua esse aspecto, incitando vários competidores a declararem-se em massa. Assim, no «Louvor de D. Filipa de Abreu», vinte e três servidores, aparentemente apaixonadíssimos, fazem o elogio da mesma dama. Tudo nos leva a crer, nestas condições, que os seus protestos amorosos são meras congeminções do espírito, cuja finalidade verdadeira é ostentar agudeza, engenho, argúcia, dialéctica — tudo, menos amor. Daí a impressão de finta, de jogo, de

representação, que nos deixam muitas séries desse tipo. O mesmo sucede, em regra, com composições singulares. Na impossibilidade de as estudarmos caso a caso, faremos, a título exemplificativo, a análise da seguinte cantiga de Francisco da Silveira:

Vossa grande crueldade,
Minha gram desventura,
vossa pouca piadade,
com minha gram lealdade,
de mestura,
fezaram minha trestura.

A qual já dentro em mim jaz
tanto nos bofes metida,
que m'entristece, e me faz
que me pese co'a vida.

Cesse vossa crueldade,
mude-se minha ventura,
que, pois tendes fermosura,
tende também piadade
de mestura,
nam me mate esta tristura.

(II, 341)

Encontramo-nos perante uma composição em que os sentimentos comunicados — e porventura experimentados — se apresentam sob uma forma rigorosamente lógica. Flagrante no plano gramatical, em que se acumulam, em escasso número de versos, orações causais, consecutivas, e finais, a observação também o é quanto ao eixo temporal do poema, nos seus três momentos fundamentais: o passado, em que se conjugaram as *causas*, o presente, que patenteia as *consequências*, e o futuro, vinculado a um pedido de

modificação (hipotética mas possível, já que a formosura da dama funciona como adjuvante), em que se situa a *finalidade* do próprio enunciado. A cada um destes tempos verbais corresponde a duração poética de uma das estrofes. Paralelamente, o tom referencial da primeira alcança uma vibração mais lírica ou emotiva na segunda, enquanto que a terceira assume um carácter francamente apelativo. Assim se instaura no discurso poético uma estreita ligação entre o presente da fala, condicionado por um passado recente, e o futuro, que talvez venha a apresentar um cariz menos funesto, se esse mesmo discurso exercer, sobre a amada e sobre a moína do amador, a acção pretendida.

Aparentemente, o poema constrói-se a partir duma oposição *eu/vós*: *eu*, amante e sujeito da enunciação; *vós*, amada e destinatária do discurso poético. Essa isotopia prolonga-se no uso alternado de pronomes possessivos que remetem ora para um, ora para a outra. Na realidade, não se trata de oposição, mas sim de convergência: todos os predicados mencionados se conjugam, afinal, para causar no poeta um desalento mortal. A enumeração consta de substantivos exclusivamente abstractos, com conotação ora disfórica (*crueldade, desventura*), ora eufórica (*piedade, lealdade*). No entanto, por um efeito subtil de adjectivação, o autor consegue inverter o sinal destes últimos. A repetição insistente de formas de *grande* hiperboliza, pelo meio mais económico e banal, as causas do sofrimento. Mas antes que surja a saturação, o poeta ilude a presença esperada do mesmo qualificativo. E assim, no 3.º verso, *piedade*, em si eufórica, transforma-se em elemento disfórico pela adjunção do adjectivo limitativo *pouca*; por outro lado, *lealdade*, amplificada por *gram*, passa a contar

como factor negativo, pois a maior lealdade do amante acarreta-lhe maiores sofrimentos ou desgostos. O autor evita assim a monotonia duma sequência sempre idêntica, e consegue um efeito de surpresa, não só fónica como também de significação.

Dispostos em alternância perfeita quanto à sua origem (amante/amada), os termos opostos, frustrando a expectativa do leitor, pendem todos, afinal, para o mesmo lado, graças a um sábio doseamento do ritmo, das rimas, do sentido e da própria sintaxe da 1.^a estrofe. O facto de haver quatro sujeitos gramaticais para o primeiro verbo (*fezeram*) contribui para indiciar a sobrecarga de agentes que conduzem o poeta para o desespero.

Isolada num verso mais curto, a expressão *de mestura* põe em relevo — até pela quebra de ritmo — a conjugação de duas ordens de factores adversos: a que se atribui à amada, e a que resulta da natureza e da sorte do amante, que sofre a primeira e assume a segunda.

A estrofe seguinte dimensiona a tristeza actual do protagonista. Para a intensificar, e levar o ouvinte, por indução verbal, à ideia de morte que acompanha quase sempre no *Cancioneiro* a de frustração amorosa, o poeta socorre-se de semas de interioridade: a sua dor *jaz* no seu coração, como numa sepultura, encontra-se enterrada nas suas entranhas («nos bofes metida»), gerando nele um total desapego, exprimindo uma sensação de peso exercido pela vida, como se de lápide tumular se tratasse.

Numa recollecção parcial dos substantivos mencionados de início, a terceira estrofe reproduz a oscilação pendular entre as origens do seu sofrimento. Mas a presença de novo predicado, positivo desta feita,

— a *fermosura* —, vem modificar todo o sistema. Comandando uma *piedade* sem restrições, pode vir a transformar em euforia o que era disfórico, conduzir à vida em vez de conduzir ao aniquilamento. Como numa partida de xadrez, lenta e compassada, a deslocação duma pedra altera toda a perspectiva do jogo. Essencialmente apelativa, a última estrofe apoia-se em verbos no modo optativo ou imperativo, exprimindo com força a mudança desejada. O sintagma *de mestura*, repetido em lugar idêntico mas referido a outra amálgama, alcança, também aqui, forte valor expressivo. Toda a arte do poemeto consiste, do ponto de vista do significado, em restabelecer — mercê desse elemento redentor — uma possibilidade de equilíbrio no cadinho sentimental.

Assim analisada, convém agora atribuir um valor à pequena composição. No plano lexical, ela oferece, de imediato, um grave escolho para o leitor de hoje. *Bofes*, no século XVI, é frequentemente usado no sentido figurado de coração. A palavra sofreu um empobrecimento semântico considerável, pois hoje designa comumente o pulmão ou fressura de certos bichos, tornando-se assim destoante num motivo amoroso, para mais num contexto rigorosamente abstracto. Ao lado do incorpóreo de *piedade*, lealdade, desventura e tristura, o vocábulo, de conotações orgânicas e até animais, exige do leitor uma restituição diacrónica, sob pena de a sua presença nos parecer cómica. De qualquer modo, data o poema.

Por outro lado, não aparecem no texto uma metáfora ou uma imagem que lhe dêem opacidade poética, nem uma caracterização que individualize os seus actores. Tudo é seco e funcional como um

mecanismo de relojoaria, cujos rodízios se engrenam sem falhas, mas também sem margem de imaginação.

No entanto, a poeticidade não está de todo ausente deste nosso «poema exemplar». A própria materialidade do texto, a sua disposição rítmica e rimática, corroboram a mensagem. Veja-se, por exemplo, o inteligente contraponto instaurado entre a primeira e a terceira estrofe, do ponto de vista rimático. Em ambas, a rima assenta em seis substantivos abstractos. Igualmente repartidos na primeira estrofe em três rimas em *-dade* e três em *-ura*, esta distribuição é modificada na última, precisamente ao introduzir-se a palavra *fermosura*, elemento catalisador da situação.

Colado ao seu significado, o poema fica fechado, insusceptível de leituras simbólicas ou segundas. No entanto, num espaço poético reduzidíssimo, jogou-se um pequeno drama. A questão está em saber se ainda seremos sensíveis à subtileza, toda algébrica, desse jogo. Servirá esse frio rigor silogístico para corporizar a urgência duma paixão?

O mesmo se poderá perguntar a respeito de muitas e muitas outras peças de tema amoroso, que seguem as mesmas vias, num âmbito bastante reduzido de motivos. Poderíamos até traçar, em linhas gerais, a crónica do namorado — ou do servidor — tipo. Hesitando sobre se deve ou não amar, consulta as damas do paço, que o convidam a correr o risco. Resolve então servir uma delas, pela sua formosura, sem contudo especificar concretamente em que consiste. E deposita aos seus pés a sua vida, o seu coração, a sua própria razão, pois em amor «por fé se deve crer» (IV, 130). Mas eis que a sua dedicação se transforma ao mesmo tempo num prazer e num tormento.

Inconstante e ingrata, a dama teima em mantê-lo «no limbo» dos seus favores. Acabrunhado e infeliz, não tem outro remédio senão lamentar-se:

Outra coisa não fazia,
toda a noite e todo o dia,
senão chorar e gemer... (I, 135)

Ou então, equaciona o seu desespero em termos de morte, solução benigna comparada com o sofrimento.

Perpétua confissão de malogro amoroso — por separação, ciúme, incompreensão, inconstância feminina —, não iremos a ponto de ver nela, como faz António Telmo a propósito da poesia trovadoresca ⁷, uma escrita cifrada, em que o *mal* sofrido pelo amante por ter visto a amada recebe uma interpretação esotérica, de mistério iniciático, cujo grão-mestre invisível seria o Papa da igreja do Amor. Segundo o mesmo autor, a presença — sem contacto — da mulher mantém no amante a energia erótica, que se intensifica por vezes em termos narcisísticos. A repetição de temas e de palavras como corte, serviço, segredo, morte, aludiria simbolicamente a uma experiência de outra natureza: o inatingível divino. De facto, é estranho o repisar sistemático do tema da carência, e acaba por ter qualquer coisa de sado-masoquista. Mas, fim de tradição, o *Cancioneiro* também extrapola essas normas. Assim sucede, por exemplo, com João Barbato, narrando com todos os pormenores um sonho em que possuiu a sua dama e comentando comicamente a desilusão do seu despertar. Isto, quando platónicos amadores, como o Conde de Vimioso, demonstravam que nem sequer se deve desejar o objecto da paixão.

Mesmo assim, a poesia amorosa do *Cancioneiro* não pode ser taxada de univocidade. É certo que se repisa incansavelmente o tema do amor não correspondido ou insuficientemente premiado. Mas a dialéctica afectiva requinta nos pormenores. E, traço novo daqui, traço novo de acolá, desenha-se no conjunto um notável progresso na arte de esmiuçar e de exprimir os matizes dum assunto ao mesmo tempo tão fundamental e tão desesperadamente exíguo. É na *entoação* do queixume ou da declaração — e não no seu teor — que cada poeta acaba por se distinguir. E acontecem pequenas maravilhas como «Senhora, partem tão tristes...», «Coração, já repousavas...» ou «Eu sam o desesperado / sam o triste sem ventura...», cujas redundâncias convincentes se opõem, pelo seu sentido *patético*, ao sentido conceptual e neutro de tantas composições análogas à que, detidamente, aqui analisámos. Outros ainda deram da sua dor uma imagem compungida, associando-a com o tema da solidão, ou o do contacto com a natureza, que ora mitiga, ora intensifica o seu «desejo absurdo de sofrer».

A poesia amorosa do *Cancioneiro* utiliza um léxico extremamente reduzido. Nele predominam os verbos de sentir e os substantivos abstractos (*dor, pena, mal, sofrimento, morte*), sendo raríssimas as metáforas referidas ao concreto e muito pobre a adjectivação.

Mas essa exiguidade vocabular é compensada pelo seu judicioso emprego — fogo de artifício que até cria a ilusão duma riqueza maior. Anáforas, antíteses, quiasmos simples e complexos, epizeuxes e processos fónicos, como aliteraões e rimas internas, dão a uma língua pobre à partida uma maleabilidade inesperada. Duas figuras de estilo, no entanto, ocupam neste

domínio um lugar quase obrigatório: as *impossibilia* e as hipérbolos, empregadas até à saturação. Não basta sacrificar à amada *uma* vida: prometem-se-lhe «cem mil vidas». D. João de Meneses declara que Deus será mais louvado por ter feito a dama celebrada do que por ter sofrido na cruz! Dir-se-ia que o entusiasmo dos rimadores se satisfaz com esses lances verbais atirados a quem mais der. E compreende-se: a Dama, para eles, não é a mesma coisa que a mulher, nem os enamorados a mesma coisa que os galãs. A estes, como sentenciava ainda D. Francisco de Portugal: «nenhuma *paixão de alma* lhes é permitido oferecer em seus versos»⁸.

A vibração emotiva que essa língua nos recusa — por excesso ou por defeito — é substituída pelo prazer, todo cerebral, de acompanharmos os seus arabescos e apreciarmos a sua qualidade artesanal. De longe vem, em Portugal, a adequação congénita da poesia à expressão do amor. Se se perdeu aqui a frescura das cantigas de amigo e se passou da infância poética à idade ingrata em que tudo se questiona (os méritos respectivos do *cuidar* e do *suspirar*, por exemplo), não deixa de ser verdade, neste como noutros campos, que o *Cancioneiro* contribuiu para um dissecar mais analítico do sentimento, sem o qual a grande poesia de quinhentos não seria possível.

3. *Poesia jocosa*

O dito espirituoso encontra-se na vida e na literatura de todos os países. Em determinados lugares ou épocas, pode transformar-se em géneros e formas artísticas de alto nível, noutros não ultrapassa um plano rasteiro e popular. De qualquer maneira, os seus vectores e

modalidades de expressão caracterizam necessariamente a nação, a raça ou o grupo que lhe dá origem. Ora o pendor para a sátira ou para a ironia constitui um dos traços dominantes do português. Basta reparar no anedotário, sempre produtivo, e assumindo, a seu modo, uma filosofia da vida. Mas é de notar que a forma versificada é a que predomina, já pela sua eficácia, já pela concisão que requer, já pelo aproveitamento da própria materialidade do discurso, através do ritmo, da rima e dos jogos verbais que proporciona. Vejam-se a graça e a malícia de muitas quadras populares, o pendor para a gazetilha, sem falar no longo caminho que vai das *Cantigas de Escarnho e Maldizer* até Bocage ou João de Deus. Embora percorra toda a gama de modalidades da expressão jocosa, prima por uma contundência muitas vezes impiedosa. Disso já tinham consciência os contemporâneos de Garcia de Resende, quando exclamavam:

... desta terra o zombar
é tão bravo e tão forte,
que quem dele escapar
há-de passar pela morte! (IV, 192)

Daí que prevaleça um dos aspectos do dito jocoso — o zombar satírico — sobre outra modalidade mais requintada e lúcida: a ironia.

Com efeito, em termos gerais, o cómico é utilizado cada vez que se encontra algo de ridículo, por revelar uma insuficiência, um exagero, um desvio do equilíbrio ou da harmonia considerados justos e próprios da verticalidade humana. Contudo, a sátira difere profundamente, na sua intenção, da ironia. A primeira surge a respeito de coisas ou comportamentos que

censuramos, mas que nos são estranhos e pelos quais não sentimos a mínima compaixão; a ironia, essa, alude ao que reprova, mas sem se pôr fora do jogo, não dissimulando até alguma solidariedade, ou mesmo conivência, com defeitos que são próprios de todos os homens, até do sujeito que fala. Destina-se, sobretudo, a tornar evidente ou consciente para os outros o que já o é para nós. Permite a quem a utiliza — e a quem a entende — libertar-se de tensões que podem chegar a conotações de dolorosa amargura. A sátira, pelo contrário, transforma-se quase sempre em agressão e em malevolência. Esta destrói, ou pretende destruir; aquela ensina, ou pretende ensinar.

É a primeira, como já dissemos, que predomina no *Cancioneiro*. O «direito de resposta» de que gozam os atacados ainda acentua essa faceta. Afonso Valente chama a Garcia de Resende «grande meloa de parto no mês de Agosto», referindo-se, como é óbvio, à sua corpulência; este paga-lhe com juro, apodando-o de «mulato desorelhado» e de «ganso ypotente». De réplica em tréplica, a agressão aumenta de intensidade, até chegar ao insulto puro e simples. Pecha generalizada, que contagia os mais conciliantes, encontra a sua expressão máxima em alguns «trovadores» encartados, que se ufanam do temor que infundem e se arrogam o monopólio da censura galhofeira.

À semelhança do que sucede com a poesia amorosa, congregam-se por vezes, também na sátira, várias pessoas para verberarem um ridículo ou uma estultícia. Daí resulta que, de estrofe para estrofe, as comparações ou metáforas utilizadas sejam cada vez mais hiperbólicas. Assim, a gorra demasiado volumosa de Lopo de Sousa é sucessivamente igualada a um pastel, a

um morrião, a uma tiara e a um coruchéu da Sé. Por esse andar, leva-se o exagero cómico até às raias da caricatura e do achincalho.

De que se riem, afinal, aqueles cortesãos bem-humorados? De todas as fraquezas ou insuficiências do próximo, quer as de que ele tem culpa, quer as outras. Defeitos físicos, pelintrice, presunção, ignorância das boas maneiras, desaires na caça, na corte ou no amor, nenhum achaque, nenhum azar ocasional, nenhuma miséria humana têm perdão. É ver como se zomba dum velho cortesão, e se lhe aconselha a reforma, sem dó nem piedade:

Vós de tantos filhos padre,
vós que já três reis lograstes (...),
cumpre-vos mais repousar
que trovar nem namorar,
Pero de Sousa Ribeiro! (IV, 323)

O ponto mais alto dessas sátiras consiste em prognosticar ou insinuar qualquer diminuição da capacidade viril do alvejado. Para os que orientam a opinião paçã — e só essa tem peso — pronunciando-se em forma métrica, qualquer «envenção», de natureza vestimentar ou outra, subentende degenerescência ou efeminação. As maneiras de abordar o assunto são, porém, extremamente variadas, e vão da discreta alusão à investida mais grosseira.

As mulheres, por sua vez, não escapam à sanha satírica. Por despeito ou ciúme, o versejador transita do queixume mais sentimental à chufa mais obscena. A polaridade entre chistes lisonjeiros e chistes que estão longe de o ser observa-se em grande número daqueles «avangelistas de amores». Não só se encontra, em

contraponto com o amor platónico defendido por alguns poetas — o conde de Vimioso, por exemplo — a expressão sem reboços dum amor carnal mais que naturalista (é disto testemunho o sonho erótico de João Barbato (II, 113), como uma crítica cruel, insultuosa quase, à mulher velha, cujos encantos murcharam, numa toada muito próxima de certas baladas de Villon. O tema da malmaridada surge também mais do que uma vez. O namorado de ontem encarna-se contra a recém-casada, a quem roga pragas de todas as espécies: imagina a coitada aturando um marido caturra, parindo um filho cada ano, tratando da casa e das galinhas, num lugarejo provinciano, em vez de receber no paço as conceituosas homenagens rimadas dos seus admiradores. Em oposição ao namoro verbal das cantigas e esparsas, consentido e divulgado, mas alheio a qualquer finalidade matrimonial, a realidade familiar e sem ilusões dum lar, tal como a concebe o espírito realista e burguês, é pintada com cores escarninhas e sombrias. De qualquer modo, os poetas queimam o que adoraram com um à-vontade que nada abona a sua sinceridade de líricos, e confirma o carácter meramente mundano das suas composições amorosas.

A sátira também não poupa certas étnias ou nacionalidades. No primeiro caso refere-se principalmente aos Judeus e assume, com frequência, feições quase anedóticas, com os ingredientes costumados: avareza, circuncisão, profissões típicas, ritos e léxico particulares. Mas nem sempre usa dessa brandura risonha. Ressabiados com Jorge de Oliveira, rendeiro da Chancelaria, que «ainda Deus verdadeiro vendera por um tostão», os trovadores prometem

represálias que vão até uma sibilina ameaça de fogueira, porque

... em inverno e em verão
podem queimar *oliveira*... (IV, 389)

Deste modo, o *Cancioneiro Geral* contribuiu até para fixar certos traços dum anti-semitismo latente que, passados poucos anos, viria a manifestar-se de modo muito mais trágico e lamentável.

Idêntica contundência se regista na galhofa a tudo o que vem de Espanha. Como se sabe, a recolha contém um número considerável de composições em castelhano e vários testemunhos de admiração pelos poetas de além-fronteira. Constituí, pois, um dos seus paradoxos a propensão para achincalhar, como invenção extravagante e ridícula, qualquer novidade oriunda do país vizinho. A raiva dos despiques é tal que se argumenta, em último recurso, com a lembrança cruciante de Aljubarrota... Ainda aqui, o *Cancioneiro* funciona como repertório duma tradição que os séculos seguintes não alterarão substancialmente, quer como traço de mentalidade, quer no seu aproveitamento literário. Em ambos os casos, porém, o ataque recai em indivíduos ou situações bem definidos, em que a raça ou a nacionalidade apenas constituem modos suplementares de tipificação.

Esta observação pode generalizar-se, pois a grande maioria das trovas tem um alvo pessoal, identificado pelo seu nome. Ninguém goza de imunidade, salvo o rei, que pode servir de moderador perante a inventiva das más-línguas. Com efeito, era regra submeter previamente a Sua Majestade as trovas de folgar; e

acontecia que, «só por o nam escandalizar», o trovador não punha mais na carta!

Normalmente, o cómico dessas sátiras assenta numa ambiguidade de linguagem ou de valores. Daí resulta que, se o leitor actual não estiver de posse de todos os dados e conotações que o autor dela tinha em mente, só com dificuldade poderá perceber-lhe o sal. Não era, certamente, para os contemporâneos de Resende, o menor encanto desses ditos rimados o terem de imediato as primícias da fixação satírica de acontecimentos ou comportamentos que tinham tido o privilégio de presenciar ou de conhecer. Com o passar dos anos, e, em certos casos, dos meses ou das semanas, obnubilava-se o dado referencial que motivara o poema e que era um caso de mera actualidade. Essa dificuldade já se fez sentir na altura da publicação do *Cancioneiro*. Daí a presença de rubricas, por vezes mais extensas do que a própria composição em verso, num esquema que se assemelha ao das anedotas: primeiro os elementos referenciais indispensáveis à compreensão; depois o desfecho gracioso.

Precisamente por ser individual e de circunstância, ou ainda pela futilidade dos seus motivos, parte dessa poesia satírica não encontra em nós a ressonância lúdica que tinha para os contemporâneos. Mas outras merecem ainda a nossa adesão. Veja-se a carta rimada de Garcia de Resende a um seu parente que se queria meter frade, e os impagáveis conselhos que lhe dá. Nestas composições de nível mais elevado e subtil, todos os processos constitutivos da ironia são utilizados com perícia e espírito: anfibologia, cómico por absurdo, petição de princípio, litotes, série verbal heteróclita, adjectivação antinómica, falsa ingenuidade, e até amarga

consciência das limitações pátrias, como a deste aviso dado a um português regressado de Castela:

Oh! homem grande, comprido,
sois perdido
nesta terra que é pequena... (I, 315)

O léxico também pode ser fonte de cómico, pela utilização de neologismos de ocasião («mitrar», por ser nomeado bispo; «benaventear», por ir a Benavente, etc.), de plebeísmos, de idiotismos, de expressões francesas, italianas ou espanholas empregadas por graça ou intenção caricatural, de imitação do linguajar dos pretos, do uso de vocábulos característicos dos Judeus, ou mesmo de pura fantasia verbal (como no trecho referente a alguém que fazia âmbar «com maçãs de escaravelho e pimenta de coelho» (I, 257), sem falar nos efeitos tirados da colocação do discurso humano na boca de animais (como o Testamento do macho ruço de Luís Freire).

Escapa à síntese esta modalidade de cómico que se cinge aos defeitos de indivíduos ou de tipos, precisamente porque se situa numa esfera reduzida temporal e espacialmente: o presente recente e a órbita da vida paçã.

Mas existe outro conjunto de composições, aliás de maior fôlego, que à narração dos factos repreensíveis junta comentários alusivos às suas causas e consequências. Verberando, por exemplo, novos modos de viver, de adquirir e ostentar riquezas, de se comportar em relação à Igreja, etc., traduzem esses poetas a sua perplexidade e mágoa ao consciencializarem os efeitos duma viragem da sociedade, e abrem caminho aos desabafos menos

superficiais de Sá de Miranda. Como ele, certos poetas condenam implícita ou explicitamente a aventura ultramarina, a cobiça que a acompanha, a desmoralização que reina na corte, e, como ele ainda, só encontram solução na fuga para o sossego e a paz da vida rural.

Uma coisa, porém, era criticar indivíduos envolvidos em qualquer situação desprimorosa ou ridícula, outra, verberar a conduta dos negócios públicos (carestia da vida, segredos de Estado, impostos, levantamento de terços, exercício do poder absoluto, etc.). Alguns, embora conscientes dos abusos e da corrupção, falavam desses males com filosófica resignação, quando não com o pragmatismo acomodaticio do célebre *Ouve, vê e cala...* Mas os mais afoitos tinham de refrear a sua veia. Se o rei não proíbe — e antes estimula — as frechadas mais cruéis aos seus fidalgos, quando se trata de males mais gerais não manifesta igual tolerância. É o que se depreende de diversas advertências que acompanham peças desse género. Citemos apenas Garcia de Resende, sempre cauteloso, e tão consciente dos perigos dum texto escrito:

As novas de grande peso
não esperareis de mim,
pois sabeis que é defeso
quem está em Almeirim
dizer com que seja preso... (V, 309)

Poupando o rei às críticas directas, deixam contudo transparecer a sua mágoa de o ver consentir nos desmandos dos outros. Daí a pergunta angustiada de Rui Gonçalves de Castelo Branco:

Porque, com rei justo e santo,
medram os que tais não são? (III, 32)

Uma palavra ainda quanto às formas e gêneros em que se moldou essa poesia satírica, independentemente do facto, já de si significativo e castiço, de se exprimir precisamente em versos e não em prosa, na linha duma longa tradição que vem das *Cantigas de Escárnho e de Maldizer* e ainda encontra cultores nos nossos dias.

A maior parte das críticas de tipo pessoal traduz-se em trovas (ou em séries de trovas), palavra que, como as suas congêneres *trovador* e *trovar*, não tem a conotação lírica que hoje lhe atribuímos, apontando, pelo contrário, para o significado de maledicência com que figura claramente no próprio *Cancioneiro*. Nas composições de crítica de costumes, pelo contrário, predomina a composição de mais fôlego, por vezes sob a forma de cartas rimadas, dando novas da capital a quem dela está ausente, ou enaltecendo, por contraste, os benefícios da distância a quem ficou na corte.

Mas existem também, nesse domínio, peças que adoptaram esquemas mais populares, como essas ladainhas anafóricas que são os *Arrenegos*, os *Porquês* e os *Nunca vi entre privados*. Numa forma pouco exigente e muito fácil de fixar, apontam, dum modo algo sentencioso, comportamentos originados pela proximidade do poder ou pela própria natureza humana, traduzindo uma atitude conservadora e pessimista. À medida que se passa da observação de determinadas camadas ou indivíduos à dos seres humanos em geral, dilui-se o cómico e predomina a indignação ou a amargura do moralista.

Outras formas, embora menos representadas, não deixam por isso de ter relevância no panorama jocoso do *Cancioneiro Geral*. Assim, os bilhetes rimados que acompanham um presente de fruta ou de caça, arredondando por um traço de espírito a modéstia da oferta, ou explicitando ironicamente o seu propósito real. Assim, a poesia de tipo profético, representada, por exemplo, por Francisco da Silveira, que vaticina acontecimentos propícios ou nefastos segundo a turvação do céu, a cor do sol e o aparecimento de cometas, numa linha que passa por Gil Vicente e desemboca no sapateiro de Trancoso, mas que reflecte, apesar do seu cariz jocoso, problemas e preocupações do tempo. Assim, as composições burlescas, que lançam mão do disparate, da imaginação verbal, da própria animização de bichos, que, como o macho ruço de Luís Freire, copiam códigos humanos, e, já de si cómicos, ainda revelam, indirectamente, fraquezas ou defeitos de pessoas.

Num último domínio, porém, a forma assumida pela crítica tem particular interesse: é o da forma dramática, de que as «farsas» de Anrique da Mota são o exemplo mais acabado. Não é para admirar que tenham surgido, no âmbito social que vê nascer a poesia do *Cancioneiro*, esboços dramáticos. Repare-se que a maior parte das poesias recolhidas por Resende têm um carácter apelativo, de apóstrofe dirigida a alguém, quer seja objecto da paixão, quer objecto de chacota. Não raras vezes o interpelado responde; e, animados pelo exemplo, terceiros intervêm no debate, estabelecendo um diálogo que, embora ainda com os pés no real, está no limite da ficção. Daí a fazer intervir interlocutores imaginários só vai um passo. O que se verifica, por

exemplo, na questão do cristão-novo Jorge de Oliveira, onde, além de personagens históricas, falam o papa, a *alma* de João Roiz Mascarenhas e a beata da vila... E certas contendas demoradas chegaram a organizar-se espontaneamente em moldes de representação teatral. Mas nenhuma apresenta a vivacidade e o talento do autor do *Pranto do Clérigo*, da *Farsa do Hortelão*, da *Lamentação da Mula* e da *Farsa do Alfaiate*.

Apesar da sua variedade formal e temática, esta poesia satírica, que narra ou representa situações do quotidiano de então, não tem a dimensão que virá a assumir noutras épocas ou países. Mas possui, quando não resvala na escatologia ou na obscenidade, inegável graça, capaz de conquistar a adesão do leitor de hoje, amante do pitoresco ou da reflexão moral, aplicável por analogia a situações ou pessoas do presente, ou simplesmente apreciador do dito de espírito. Por outro lado, traduz, a seu modo, uma maneira de estar no mundo, pacata, galhofeira, sempre pronta a achincalhar o próximo, na ilusão de que se valoriza a si própria, dessa maneira. No caso dos esboços dramáticos, ultrapassa-se o mero ditote e dá-se dimensão literária, embora ainda balbuciante, ao desejo de fazer rir, através da própria criação de personagens já com alguma densidade humana.

4. *Poesia religiosa*

A mesma lei de compensação que nos faz encontrar, ao lado da chacota mais obscena à mulher, poemas que a encarecem idealmente, produz, por oposição à troça impiedosa dos desmandos de monges e clérigos amigos de vinho e de mulheres, alguns poemas de carácter

religioso, sob forma de prece, de louvor, de pedido, ou ainda de glosa a um texto anterior, sagrado ou profano. Assim, D. João Manuel escreve um louvor de Nossa Senhora e outro de Santo André; Diogo Brandão dirige um vilancete à rainha celestial; Álvaro de Brito Pestana, «estando para se finar», roga à Virgem seja sua advogada junto de Deus, para o livrar das penas infernais; D. João de Meneses glosa o *Memento homo* (I, 154); Luís da Silveira os versículos iniciais do Eclesiastes (III, 310); e Luís Anriques escreve um poema «àquele passo de quando Nosso Senhor orou no horto (III, 74). De notar, neste último, todo ele narrativo, a presença duma «oração final» endereçada pelo Cristo ao Pai, e a que a utilização da primeira pessoa confere certa força dramática (como também observaremos nas Trovas de D. Inês de Castro e, com matiz cómico desta vez, nos versos endereçados por Fernão da Silveira às damas, «em que se fez morto» (II, 161). Não surge, nestas peças, assinalável fôlego criador ou místico. Em certos casos, até, como por exemplo o de Luís Anriques, que poeta ao divino, em composição datada de 1506, «estando o reino mui enfermo de peste e de fames» (III, 72), é mais impressionante o subtexto do que o texto em si.

5. *Poesia didáctica ou moralizante*

Os poemas moralizantes que figuram no *Cancioneiro* andam à volta de dois eixos fundamentais: o da vida terrena e o da morte e salvação.

No primeiro grupo, predomina uma atitude pragmática, que tem a sua expressão acabada na «Regra para viver em paz», de D. João Manuel: «Ouve, vê e

cala...». Atitude certamente generalizada — e confirmada por algumas exceções: as daqueles que se evadiram do meio pação e, recolhidos nas suas terras, enviam a correspondentes amigos o seu repúdio pelas transigências e aderências do paço. Assim João Roiz de Castel Branco, que antecipa a posição de Sá de Miranda:

... Tresmontei cá nesta Beira
para tomar a derradeira
vida que todo (o) homem toma,
porque há lá tanta soma
de males e de paixão,
que, por não ser cortesão,
fugirei daqui té Roma... (III, 124)

Como ele, Nuno Pereira preferia regar uma almuinha, lavrar de sol a sol e encher a sua quinta de pés de oliveira a «privar em casa da rainha».

Contra a dissolução dos costumes, a cobiça e a ambição desenfreada, alguns mentores, na linha tradicional, propõem a renúncia aos bens terrenos, de que, como o Eclesiastes, conhecem a fugacidade, ou a meditação sobre a morte, que toca igualmente o pobre e o rico, o fraco e o poderoso, o piloto e o gajeiro. E a procura dos bens espirituais. Mas pregam no deserto, incapazes de refrear o desejo de expansão vital tão evidente, nos domínios do erotismo, do mando, da promoção social e da libertação de peias religiosas, nas entrelinhas do *Cancioneiro*.

6. *Traduções versificadas*

O léxico do *Cancioneiro* comporta um número significativo de palavras eruditas, típicas do fomento

linguístico do Humanismo (preminência, senectude propinco, multilóquio, por exemplo) e igualmente numerosas ocorrências de nomes próprios da antiguidade, heróis, filósofos, deuses e semideuses, bem como pares amorosos (Eurídice e Orfeu, Ariana e Teseu, Páris e Helena). Estropiados na sua ortografia, na maior parte dos casos, constituem, no entanto, um cabedal de cultura, talvez mais oral do que livresca. Timidamente embora, alguns autores foram além da simples ostentação erudita, procurando interpretar factos históricos ou filosofar sobre conceitos do mundo greco-latino que poderiam ter a sua aplicação em acontecimentos coevos, permitindo assim uma leitura com segundo sentido. É o que faz, por exemplo, Duarte da Gama, ao pôr em trova o preceito do *væ victoribus*:

A cidade de Cartago,
depois de ser destroada,
fez em Roma mor estrago
que antes de ser perdida.
Os Romãos, dos que venceram,
foram dos vícios vencidos,
e seus louvores crescidos
pereceram. (III, 375)

Mas convém assinalar no *Cancioneiro* um outro aspecto importante que nele assumiu a cultura clássica: o de versões em verso de poemas latinos. Neste capítulo sobressaem os nomes de João Roiz de Lucena e de João Roiz de Sá, tradutores das cartas de Penélope a Ulisses, de Laodamia a Protesilau, de Dido a Eneas e de Oenone a Páris, das *Heroides* de Ovídio. O interesse dessas traduções é múltiplo. Pondo «em linguagem», a rogo de grandes senhores, textos poéticos da latinidade,

prestavam um serviço de divulgação humanística, que completa a promoção de versões de textos em prosa. Por outro lado, é um campo em que se podem verificar concretamente a disciplina e a técnica, bastante severas, que se impunham a si mesmos certos poetas do *Cancioneiro*. A tradução é fiel e contorna habilmente certas dificuldades de equivalência. E podemos vislumbrar ainda, nessa predilecção por heróis e heroínas da Odisseia ou da Eneida, um contraponto entre a aventura e a fidelidade caseira, temas que não deixariam porventura de ter actualidade ao tempo.

7. *Poesia histórica ou épica*

Não se pode afirmar que os poetas do *Cancioneiro* estivessem alheios aos grandes acontecimentos do seu tempo histórico, até porque, pela sua própria condição de nobres e de guerreiros, muitos intervieram neles. O que não quer dizer que passassem do lado circunstancial pitoresco das coisas, ou esquecessem, ao pegar na pena, que eram servidores de reis ou de grandes senhores. Por isso, teremos uma circunstanciada reportagem rimada das grandes festas de 1490, por ocasião do casamento de D. Afonso, ou uma descrição em verso dos brasões das principais famílias do reino, em vez de perspectivas de carácter mais geral. No tratado de heráldica que acabamos de mencionar, valerá a pena, no entanto, citar a copla dedicada a Vasco da Gama:

A quem lh'achou novo mundo,
nova terra e novo clima,

deu El-Rei em grand'estima
sobre as da Gama em fundo
as suas armas em cima.
E enquanto dura a fama
que a Índia de si derrama,
sempre irá o nome diante
do seu primeiro almirante,
este é D. Vasco da Gama. (III, 211)

Os versos são de pacotilha, mas a intenção era boa! São nulas outras referências aos vultos maiores dos Descobrimentos, embora apareçam com frequência topónimos orientais e norte-africanos, alusões às paragens do ultramar e aos tecidos ou peças de vestuário e presentes que de lá chegavam. Dado o espaço cronológico ocupado pela produção do *Cancioneiro*, não admira que os rimadores prefiram aludir a factos mais familiares, como sejam desteros de castelhanos em Portugal, promoções, última repartição dos bispados, notícias das Cortes nesta ou naquela cidade, que se sintam mais à-vontade ao referir a crónica interna do que ao especular sobre o sentido universal das Descobertas. Como grande parte do *Cancioneiro* é anterior aos momentos fundamentais da expansão portuguesa, não é de estranhar que se não tenha ainda uma visão clara e sintética da sua importância. No entanto, há indícios duma consciencialização mais profunda. O tom irónico do confronto estabelecido por João Roiz de Castel Branco entre a boa vida dos cortesãos e as agruras dos que combatem para manter as praças portuguesas do Norte de África indica que media bem o abismo que ia entre os que enfrentavam diariamente a morte e os que, sob forma versificada, juravam morrer de amor... Não falta, também, quem

refira os fins superiores da conquista: assim Diogo Brandão ao dizer que o caminho da Guiné foi aberto «mais por crescer a católica fé» que por cobiça dos bens temporais. Já nos últimos cadernos da obra, Diogo Velho dava uma ideia deslumbrada das riquezas, da flora e da fauna recém-descobertas, e atribuía aos Portugueses, entre outras façanhas dignas de epopeia, a de revelar ao mundo inteiro, na sua totalidade, o «tesouro terreal».

O certo é que a maior parte dos poemas de índole histórica celebram antes nobres e príncipes, num tom mais elegíaco do que heróico, precisamente porque se atêm à circunstância do seu desaparecimento. Álvaro de Brito lamenta a morte do jovem príncipe D. Afonso; D. João Manuel segue-lhe o exemplo, mas em castelhano; Diogo Brandão chora D. João II; Luís Anriques faz versos à morte de D. Afonso e do Príncipe Perfeito.

Um poema como o de Luís de Azevedo sobre a vítima de Alfarrobeira (II, 87) distingue-se, no entanto, no meio de tão prolixos poemas laudatórios. As trovas vão «em nome do ifante». D. Pedro fala na primeira pessoa, com uma amargura sentida e comovente:

E do mal que me fezeistes
então sereis lá lembrados...
Naturais de Portugal,
contra mim armas filhastes:
certamente muito errastes,
que vos não mereci tal. (II, 87)

É possível que o interesse dessas estrofes resulte do artifício utilizado, por propiciar um desabafo lírico. Idêntico resultado tira Garcia de Resende do mesmo

processo literário nas suas trovas à morte de D. Inês de Castro.

As trovas de Álvaro de Brito Pestana em louvor de D. Fernando e de Dona Isabel levam a mestria ao ponto de enquadrar o panegírico em tantas estrofes aliteradas quantas são as letras dos seus nomes: forte, fiel, façanhoso. Podem, se tanto, abonar a habilidade do autor num complicado jogo verbal, que de modo algum reflecte um distanciamento histórico capaz de impulsionar um estro épico.

Dois poetas, contudo, foram mais longe nessa senda: Diogo Brandão, dando-nos já o modelo português da sucessão de tectos duma dinastia; e Luís Anriques, celebrando o cerco de Azamor e o seu protagonista, o Duque de Bragança. As características deste último poema (evocação dum acontecimento de interesse nacional, mas não universal, reduzida extensão, escolha dum herói de alta estirpe, acompanhado por uma colectividade igualmente aguerrida, real grandioso, irreal mítico, proposição, invocação, dedicatória e narração) aproxima-o antes do poema heróico do que da epopeia. No entanto, não deixa de constituir uma resposta, ainda que débil, ao pedido formulado por Garcia de Resende no seu Prólogo — e abre, de certo modo, caminho para os *Lusíadas*.

8. *Poesia dramática*

Garcia de Resende também incluiu fragmentos dramáticos na sua recolha. Não são outra coisa a «Cantiga do Anjo», do Conde de Vimioso, letrado dum entremês alegórico (II, 322) e o vilancete de Pero de Sousa, cantado diante do «entremês e carro em que ia

Santiago» (V, 102) — mas não passam de documentos comprovativos da existência de certas formas primitivas de representação.

Lugar teatral por excelência, a corte é o ponto de convergência de todas as artes. Os próprios gestos quotidianos obedecem a um protocolo algo espectacular, no qual, como outros funcionários, os poetas têm um papel a desempenhar. Aliás, uma poesia dita em voz alta, para animar um serão, não podia deixar de viver, em parte, do esforço de bem dizer, da acentuação de certas intenções dos textos, da mímica ou dos jogos fisionómicos. O sistema de perguntas e respostas, bem como o das ajudas, instaura insensivelmente um *diálogo*. Em certas contendas célebres, como a do «Cuidar e Sospirar», chega mesmo a haver distribuição de papéis, cabendo a este o de acusador, àquele o de defensor, àqueloutro o de juiz, etc. O treino adquirido na observação dos ridículos e fraquezas do semelhante contribui, não pouco, para o adestramento nos meios de dominar todas as formas do cómico. Por isso mesmo, as peças que vamos mencionar pertencem ao género literário da farsa.

Treinado no «Processo de Vasco Abul», de que parece ter sido apenas o compilador, Anrique da Mota distingue-se da grande massa dos seus confrades pela sua singular propensão em fazer de tudo matéria de comédia, em organizar o discurso em moldes dramáticos, ora em tiradas mais extensas, ora em réplicas mais rápidas e animadas. Já na composição colectiva a que aludimos, a parte introdutória escrita por Anrique da Mota tem a vivacidade e a graça das peças que compôs autonomamente. Também concebida sob forma processual, tem colaboradores que assumem o

papel de testemunha, de relator, de juiz supremo da questão (nada menos que a rainha D. Leonor). O seu principal interesse reside, além da finura de certas réplicas e da análise psicológica do herói, no facto de constituir uma ponte de passagem entre a teatralidade potencial de muitas composições do *Cancioneiro* e as realizações efectivamente dramáticas que nele surgem.

Na «Lamentação da Mula», cujas falas são, obviamente, da autoria de Anrique da Mota, encontramos, em espirituoso diálogo, uma situação aparentemente anedótica apenas, mas que se presta a uma leitura alargada, de crítica social bastante audaz. Fácil se torna ver nas personagens humanas uma representação do rei e dos intermediários, no mosteiro de Alcobaça um símbolo do estado clerical e comilão, e na alimária injustamente tratada um símbolo do povo faminto. As alusões à fome geral e à fome particular da mula são transparentes demais para que se ponha de lado uma interpretação crítica da fabula. De resto, o autor mostrou em mais passos da sua obra ser capaz de estigmatizar, de modo gracioso, fraquezas alheias, mesmo que atingisse personalidades ou estados de certo relevo.

Assim sucede na «Farsa do Hortelão», que faz pouco da avareza do Provedor das Caldas, e na «Lamentação do Clérigo», sucumbido porque viu espalhada pelo chão uma pipa de vinho da Caparica... Será de mencionar, nesta última, a introdução duma escrava preta que se exprime no seu linguajar típico, de que Gil Vicente também conheceu o seguro efeito cómico. Mas a realização mais perfeita do nosso Juiz dos Órfãos é a «Farsa do Alfaiate», de que é protagonista um judeu. Ambiguamente, o autor oscilou entre uma sátira

tradicional antisemita e uma sátira subentendida à maneira como eram tratados os cristãos-novos. Mas deu à sua peçazinha uma movimentação, uma fantasia e um lastro de verdade permanente que a tornam ainda perfeitamente representável.

Uma palavra ainda, para terminar, assinalando, do ponto de vista dramático, a importância das «Trovas sobre a morte de D. Inês de Castro». Prenúncio dum aproveitamento mais trágico do tema, encontramos nelas, além de Garcia de Resende no papel de apresentador, uma autêntica personagem histórica restituída a um palco de onde dirige aos espectadores um longo e pungente monólogo que poderia servir de *exposição* a uma peça mais elaborada. Mero embrião dramático, é certo, mas que não se deve menosprezar.

III / FORTUNA LITERÁRIA DO *CANCIONEIRO GERAL*

O universo restrito e passadista do *Cancioneiro Geral*, com o seu fundo de retalhos poéticos mil vezes aproveitados, devia por força sofrer um eclipse perante as modificações do quadro económico e social e perante a adopção de novos rumos literários. Mas o golpe maior foi-lhe desferido pela Inquisição.

O espírito da Contra-Reforma dificilmente poderia perceber e sancionar certas liberdades patentes na recolha. Por isso, inclui entre os livros proibidos «nestes reinos e senhorios de Portugal» a colectânea de Resende, e, no *Index* de 1624, opera nela uma monda considerável de palavras, versos, estrofes e até, composições inteiras. A ajuizarmos por alguns dos exemplares conservados em bibliotecas públicas do país, as prescrições foram acatadas, riscando-se, com maior ou menor energia, os passos condenados.

Os censores foram particularmente severos no que toca à ortodoxia, aos dogmas e ao clero. Mas sem grande discernimento. Se a cantiga de Antom de Montoro à rainha D. Isabel de Castela merece, de facto,

a menção de «herética» que lhe apuseram (pois admitia a possibilidade de ela dar à luz novo Messias!), muitos cortes erram o alvo. Catam sintagmas como «Cristo molhado em ribeiro», «e na cruz mui marteirada», «daquel mi Dios en que creo», sem se lembrarem sequer que se podia tratar dum emprego metafórico. Qualquer ironia relacionada com a vida espiritual é severamente banida. Facécias habituais no fim da Idade Média, tão propenso a uma visão burlesca ou carnavalesca das coisas, sofriam eliminação total. Haja em vista o testamento do «Macho de Luís Freire» (IV, 268), em que se faz alusão à alma da azémola... Cortes substanciais atingem também as composições desonestas. O critério seguido na matéria não foi dos mais rigorosos: certas estrofes suprimidas não são, na realidade, mais indecorosas do que outras que ficaram incólumes. Em ambos os casos, os censores tornaram-se réus de verdadeiros crimes contra a arte. Sirva de exemplo a proibição que atingiu a graciosa canção que diz:

Porque meu mal s'y dobrasse,
vos fez Deus freiosa tanto,
que não sei santo tão santo
que pecar não desejasse... (I, 210)

O encarniçamento da mesa censória e as modificações do gosto não conseguiram, contudo, marginalizar de todo a velha trova peninsular, que continuou a ter os seus cultores e os seus defensores. Na *Gramática* que publicou em 1540, João de Barros chegava mesmo a afirmar: «As coisas que competem aos poetas ficarão pera quando for restituído a este reino o uso das trovas.» Que esse uso não fora abolido,

provam-no Sá de Miranda e Camões, que não desdenharam a *medida velha*.

Apesar de só vir a ser reeditado na segunda metade do século XIX, o *Cancioneiro Geral* não ficou em hibernação total durante esse lapso de tempo. Encontramos sinais disto em vestígios detectáveis na poesia subsequente, e sobretudo no número significativo de manuscritos posteriores a 1516 que transcrevem produções já publicadas por Resende, umas vezes de modo exclusivo, outras de mistura com poemas mais tardios. Assim, um livrinho de apontamentos de Belchior Lopes (cód. CXIV/1-41, de Évora) escolhe composições dalguns dos melhores poetas da recolha. Outro códice eborense recopia as *Palavras morais* de D. João Manuel, com algumas variantes. Em cancioneros de mão do século XVIII encontramos Luís da Silveira na companhia de Bacelar, Vahia e D. Tomás de Noronha. Num manuscrito do século XVII (cod. 433 da Bibl. Munic. do Porto) vêm reproduzidas, a seguir a um *Tratado de Armaria*, as «Coplas heráldicas» de João Rodrigues de Sá. Cada um dos copistas desmembrou o *Cancioneiro* ao sabor das suas predilecções estéticas ou dos seus centros de interesse.

Também consideramos indícios de vitalidade as citações e comentários feitos por D. Francisco de Portugal na sua *Arte de Galantaria*, ou a publicação em *pliegos sueltos* de peças avulsas, como os *Arrenegos* de Gregório Afonso.

Por vezes, não se trata de transcrição literal, mas sim de imitação ou até de paródia. A longa carta de Álvaro de Brito Pestana Fogaça sobre os vícios do tempo presente serviu de modelo a outras do mesmo género,

censurando os mesmíssimos males: cobiça, falta de valentia, luxo exorbitante, abusos da Igreja, prosperidade excessiva dos Judeus, etc.

Quer isto dizer que, ao lado de prolongamentos textuais que explicam como, apesar da raridade progressiva do in-folio impresso, se não perdeu de todo a noção da sua existência, e aparecem, em autores ou obras posteriores, ressurgências de vozes familiares ao leitor do *Cancioneiro*, assegurando assim certa continuidade à tradição poética portuguesa.

A produção satírica é a que mais se aproxima da veia inesgotável e truculenta dos «trovadores» que pulularam nas cortes de D. Afonso V, D. João II e D. Manuel. Basta percorrermos os inúmeros álbuns de poesia dos séculos XVII e XVIII para se tirar a prova. No domínio da poesia lírica, as possibilidades de confronto também não faltam. À semelhança do *Cancioneiro Geral*, nenhuma coleção poética dos séculos XVII ou XVIII é completa sem a lembrança da «mísera e mesquinha». Certos romances, como *Tiempo bueno, tiempo bueno*, foram glosados sucessivamente por Garcia de Resende, Camões e Andrade Caminha. A feição romântica de certas composições de Duarte de Brito prolonga-se em Bernardim Ribeiro, e até em Bocage, que também tira do sofrimento um doloroso prazer. No *Fingimento de Amores* (III, 44) figura uma evocação da noite que parece encontrar eco num trecho de *A Arrábida*, de Herculano. Tal poema de Rodrigo de Monsanto, de ritmo excepcionalmente variado e toada coloquial repleta de aliteraões, lembra versos de António Nobre. A *Xácara das mulheres amadas* de Mário de Saa (Cancioneiro do 1.º Salão dos Independentes, 1930) prolonga o tom levemente afectado e conceituoso de

«Fermosa dama servir...» (IV, 272). Podemos colher às dezenas provas de que não ficaram obsoletos *todos* os modos de sentir, de pensar e de dizer que fazem a riqueza do *Cancioneiro Geral*. Alfobre de géneros que terão só mais tarde floração condigna, até na literatura marginal permite confrontos. Estamos a pensar em *sketches* teatrais lembrando modernas cenas de revista, em quadras populares e mesmo em fados. Não deixa de ter significação o facto de a cantiga «Partindo-se...» ter encontrado recentemente, na voz de Amália Rodrigues, uma interpretação insuperável.

IV / CONCLUSÃO

Simultaneamente repetitivo e variado, o *Cancioneiro* de Resende requer uma leitura atenta para se poder distinguir nele as formas e os temas codificados e as formas e temas originais, abrindo caminho para a realização de múltiplos subgêneros poéticos. A esta virtude positiva junta-se, como meio e não como fim, a abundância de combinações prosódicas conseguida a partir de moldes bastante reduzidos. Colocar os versos numa copla glosada em progressão aritmética nas trovas que a desenvolvem, introduzir uma redondilha menor em lugar decrescente nas estrofes sucessivas, executar com perícia milhentos malabarismos de rima ou inventar, para as vencer, milhentas dificuldades ou convenções, não nos parece meta fundamental de poesia. Não podemos, no entanto, deixar de reconhecer que toda a norma superada constitui uma vitória sobre o caos verbal, contribuindo para transformar a língua num instrumento dócil e expressivo.

Bem olhados os *motivos* dessa poesia, veremos que são mais variados do que à primeira vista parece. E teremos de valorizar a compilação neste domínio, não por ela ser uma fonte inesgotável de informação, mas

pela diversidade dos ângulos adoptados pelos poetas e pela fragmentação analítica do real que assim operaram. Não uma síntese brilhante e definitiva, mas um nunca acabar de prismas onde cintilam, fugazmente embora, todas as facetas da vida, todas as fraquezas, audácias, arrependimentos e esperanças da humanidade.

Cabe perguntar como o leitor de hoje reage perante aquele portentoso volume. Grande parte dele só teve uma finalidade lúdica, e só se acha graça a um jogo quando nele se participa. Depara também com dificuldades de ordem linguística, que impõem a utilização dum glossário, sobretudo para o domínio satírico, mais próximo do concreto (vestuário, objetos de uso, montadas, etc.) ou a restituição semântica, nem sempre fácil quando as conotações actuais divergem radicalmente das de outrora (seja disso exemplo o poema «A uma *guedelha* de cabelos de D. Briatrys de Vilhena»: o autor louvava uma madeixa feminina e o leitor actual não se pode impedir de pensar num hirsuto *hippie*...).

Ambígua como tudo o que pertence a uma época de transição, a produção poética de então continua a praticar uma tradição amorosa vinda do passado, ao mesmo tempo que a vai ironizando; ri-se de todos os desvios da normalidade codificada para disfarçar o seu pânico perante uma sociedade em rápida evolução, em que o sistema de relações se transforma e as novidades ameaçam submergir as hierarquias e conceitos tradicionais.

Sendo preponderantemente uma actividade de adorno, e não a expressão mais completa do homem, não a podemos estudar mediante o aparelho conceitual aplicável à literatura em geral. Temos que valorizá-la

como expressão dum tempo e dum lugar, e procurar nela certas constantes do estar-se no mundo em Portugal.

NOTAS

¹ Ver, a este propósito, a resposta de Francisco de Sousa (V, 305), e os versos endereçados por Garcia de Resende a Jorge de Vasconcelos, «porque nam queria escrever ùas trovas suas» (V, 376):

Neste mundo a mor vitória
que se dá, nem pode ter
qualquer pessoa
é ficar dela memória...

² J. de Sena, *Poésie portugaise hier et aujourd'hui*, in «Arquivos do Centro de Cultura Portuguesa», Paris, 1974, vol. VII, p. 564.

³ R. Escarpit, *L'Écrit et la Communication*, Paris, P.U.F., 1973.

⁴ J. Kristeva, *Semiótica do Romance*, Lisboa, Arcádia, 1977, p. 41 e seguintes.

⁵ Paul Zumthor, *Le Carrefour des Rhétoriciens*, in «Poétique», n.º 27, 1976.

⁶ Ver a este propósito Aida Fernandes Dias, *O «Cancioneiro Geral» e a Poesia Peninsular de Quatrocentos*, Coimbra, Livraria Almedina, 1978.

⁷ A. Telmo, *História Secreta de Portugal*, Ed. Vega, Lisboa, 1977.

⁸ D. Francisco de Portugal, *Arte de Galantaria*, Editorial Domingos Barreira, Porto, 1943, p. 92.

DOCUMENTÁRIO ANTOLÓGICO

1

Porque meu mal sy dobrasse
vos fez Deus fremosa tanto
que nam sei santo tam santo
que pecar nam desejasse.

Polo qual sei que me vejo
de todo [o] ponto perder
por nam ser em meu poder
partir-me deste desejo.
Mas que ¹ m'este mal fadasse
e me traga dano tanto,
praz-me, pois nam sei santo tam santo
que pecar nam desejasse.

(I, 210)

Do Coudel-Mor, I, 210

Nota:

¹ Mas embora.

*De Garcia de Resende a Ruy de Figueiredo Potas,
estando detreminado pera se meter frade*

Pois trocáis a liberdade
por viver sempre sujeito,
sem averdes saudade
dos amigos de verdade
vossos sem nenhum respeito,
s'estais, senhor, de partida,
para entrar em nova vida,
tomai isto que vos digo
como dum vosso amigo
grande, fora de medida.

Se determinais vestir
avito ¹ com seu cordam,
nam haveis nunca de rir
no moesteiro, nem bolir,
que é sinal de devaçam.
Diurnal e breviário,
contas pretas e rosairo
trazei decote ² na mam,
sem rezardes oraçam
a santo do calandairo.

Notas:

¹ Hábito

² Quotidianamente

Se houver deceprinar ¹,
i com grande devaçam
e, depois d'a casa estar
às escuras, açoutar
rijo, mas seja no cham.
Amiúde suspirar,
que todos possam cuidar
que é de muito marteirado ².
Assi estareis poupado,
sem vos da regra tirar.

Haveis sempre de mostrar
que andais mui mal desposto,
por do coro escapar,
que é gram trabalho rezar
a quem nisso não tem gosto.
E à mesa jejumhar ³,
que façais todos pasmar,
mas tereis em vossa cela
mantimento sempre nela
com que possais jarrear ⁴.

Tereis nela putarrám
que seja do vosso jeito;
se bater o gardiam
à porta, dar-lhe de mam
para debaixo do leito.
Se vos achar suarento,
dizei que vosso elamento
é estar dessa maneira.
Esta regra é verdadeira,
e o al tudo é vento.

Notas:

¹ Açoitar com disciplinas (correias), por penitência.

² Martirizado, dorido.

³ Jejuar, não comer nada.

⁴ Beber em grande quantidade.

Tereis de so ¹ o colcham
jibam, luva, burquelam,
punhal e espadarram,
chuça e ãa navalha,
Escada de corda boa,
que suba e desça pessoa,
segura de nam quebrar;
cabeleira não errar ²,
para cobrir a coroa.

Como s'a lua puser,
saireis desse fadairo,
vestido como faz mister,
porque entam haveis de ler
polo vosso calandairo.
Por segurar o caminho,
sede amigo do meirinho,
e do alcaide também,
que nam queiram por ninguém
tomar-vos no vosso ninho.

Pobreza e castidade,
e também obediência,
dareis à comunidade;
mas nam tereis caridade,
verdade nem paciência.
Trabalhai muito por ir

de casa em casa pedir,
c'os olhos postos por terra,
porque assi se faz a guerra
melhor que com bom servir.

Notas:

¹ Sob, debaixo de.

² Não esquecer, não faltar.

Para melhor vos salvar,
sede mui mexeriqueiro,
d'ús e doutros murmurar,
e o guardíam louvar
em tudo mui por inteiro.
Falai manso e devagar,
e, s'houverdes de rezar,
seja alto e de má mente,
e fazei-vos mui ciente
por mulheres confessar.

Se vos mandarem cavar,
aguar árvores ou varrer,
ser forneiro ou cozinhar,
ou os ávitos ¹ lavar,
começai logo gemer
E dizei-lhe: — «Padre, eu sam
de tam fraca compreiçam,
que nam digo trabalhar,
mas s'um pouco m'abaixar
cairei morto no cham».

Nota:

¹ Hábitos.

Cabo

Isto podereis fazer,
mas o bom que a vida tem
nam no haveis vós de sofrer.
Por isso, antes de ser
frade, conselhai-vos bem,
porque quanto bem merece
pola vida que padece
o bom frade virtuoso,
tanto o mau relegioso
torna atrás e desmerece.

Garcia de Resende, V, 382

3

Cantiga

Ó campo de Santarém
altas torres d'Almeirim,
fazeis-me lembrar de quem
me fez esquecer de mim.
Ó tempo, como passaste,
que me deixaste tal guerra!
Morte, que me nam mataste,
dize, porque me deixaste
mais vivo sobre a terra?
Se entam fizera fim
todo meu mal e meu bem,
nam me fezera Almeirim
lembrança nunca de quem
me fez esquecer de mim!

Dom Goterre, II, 205

Do Coudel-mór ao Prior do Crato, porque lhe mandou ãa carta del-Rei, que dezia, que a cinco dias lhe mandasse seis lanças, e nam falava em lhe haverem de pagar soldo

Pera as lanças que mandais
 que logo mande, ãa dúvida vem grande,
 per que vós, senhor, passais.
 Vós no soldo nom falais.
 Per ventura nam cuidais
 qu'hão-de comer?
 S'hão-de ser celestiais,
 mui pouco tempo me dais
 pera as mandar perceber.

(I, 210)

Isabel Dias, aquela
 que é guarda das donzelas,
 se dizem que diz mal delas,
 que dirão dela!

Dirão que se faz cartuxa
 e que parece mundaira;
 vertudes de si empuxa,
 d'amizades se desvaira,
 sem cautelas se cautela,
 faz mui feas carapelas.
 Se dizem que diz mal delas,
 que dirão dela!

Álvaro de Brito, I, 246

*Outra sua a el-Rei, queixando-se de três
desembargadores que eram juizes
dentre ele e um vilão*

Senhor, Jam, Pero, Luís,
três da vossa Rolação,
o que Deus nam quer nem quis
querem mostrar por rezam;
querem salvar um vilão,
querem condenar a mim,
querem fazer per latim
do nam si, e do si nam.

Cantiga

Que teus nojos todos cessem,
e hajas alegres dias!
Faze-me como querias,
senhora, que te fizessem.

Se sentisses tu, senhora,
amor assi aficado
e tam curto gasalhado
como sente quem t'adora,
prazer-te-ia que te dessem
o que tu dar poderias?

Pois faze como querias,
Senhora, que te fizessem.

Luís de Azevedo, II, 91

8

Se fizesse fundamento
d'algum bem em minha vida,
dá-la-ia por perdida.

Mas nam tenho esperança
nem perco contentamento,
qu'este mal nam faz mudança,
nem eu castelos de vento.

Conde do Vimioso, II, 268

9

*De Joam Ruiç de Castel-Branco, contador da Guarda,
a António Pacheco, veador da Moeda de Lisboa,
em resposta d'ũa carta que lhe mandou,
em que motejava dele*

Mafoma, primo, senhor
d'Entonces, xeque d'Entam,
das Nogueiras capitam,
da Moeda veador,
em Valverde morador,
d'aluguer que nam de graça,

dos encontros xuquetor,
de Lisboa a melhor taça,

Vossa carta recebi,
que me deu muito prazer,
por me, senhor, parecer,
qu'inda vos nam esqueci.
Nem tampouco vós a mim
nunca m'haveis d'esquecer,
senam se for por beber
deste vinho, que é ruim.

Saberês que sam tornado,
des que vivo nesta Beira,
hétego, magro, coitado,
e rebusto em grã maneira,
tam disforme, tam beirão
que, com quanto me querês,
já vos nam contentarês
ser meu primo com irmão

Estou cá perto da serra,
onde habitam os pastores;
já nam busco apontadores,
nem porteiros me dão guerra.
E sam ùm dos bons da terra,
Deus seja muito louvado,
e acho-me tão honrado
com'a bugia ¹ na serra.

De vinhas e d'olivais,
e de lançar mergulhões
sei já tantas envenções
como vós lá dos metais.
Porque disso espero mais

certo me dar de comer
que servir a envelhecer
lá por esses esprits ².

Notas:

¹ Macaca.

² Hospitais.

Já nam recebo pousada
de vosso apousentador,
panela nem telhador,
espeto, mesa quebrada,
cadeira desengonçada
e lençois de mês em mês,
qu'ô longo nem oo travês
me nam cobrem a bragada.

Quantas vezes pelejei
convosco sobo la manta,
onde era a pulga tanta
quanta sabeis que matei.
Quantas vezes jejumei
sem ter muita devação,
Deus o sabe, e vosso irmão,
com que já também pousei.

Quantas vezes sem candeia
nos lançamos às escuras,
fartos de desventura
mais que de mui boa cea.
Isto que s'aqui nomea
nam hajais disso vergonha,
porqu'em vossa carantonha
cabe toda cousa fea.

Eu nam sei quem vos engana
a sofrer fomes e frios,
qu'os milhores atabios
é um castiçal de cana.
Õa só vez na somana
comer carne sem cozer,
que faz o ventre ferver
mas qu'amores de Juana.

Sam fora de requerer
veadores da fazenda;
ofício nem comenda
já nam espero d'haver.
Já me nam dá de comer
senão minha fazendinha;
rei nem roque, nem rainha,
nam queria nunca ver.

O pagar das moradias
é o que mais contenta
o despachar da ementa,
as madrugadas tão frias.
Trabalhar noites e dias
por ser na corte cabidos,
e, os tempos despendidos,
ficar com as mãos vazias.

Armadas idas d'além
já sabeis como se fazem,
quantos cativos lá jazem,
quantos lá vão que não vêm
E quantos esse mar tem
sumidos, que não parecem,
e quão cedo cá esquecem,
sem lembrarem a ninguém.

E alguns que sam tornados
livres destas borriscadas,
se os is ver às pausadas,
achai-los esfarrapados,
pobres e necessitados
por mui diversas maneiras,
por casas das regateiras
os vestidos apenhados ¹.

Por isto, senhor Mafoma,
tresmontei cá nesta Beira,
por tomar a derradeira
vida que todo [o] homem toma,
Porque há lá tanta soma
de males e de paixão,
que por não ser cortesão
fugirei d'aqui té Roma.

João Roiz de Castel-Branco, III, 120

Nota:

¹ Empenhados.

10

*D'Anrique de Sá a Nossa Senhora, estando
com doentes de peste em sua casa*

Ó fonte de perfeição,
ó piadosa Senhora,
Senhora da Conceição,
lembra-te de nós agora,
em nossa trebulação,
manda-nos consolação,

qu'estamos desconsolados.
Também nos pide perdão
a teu filho dos pecados,
Senhora, que tantos são,
que sem sua intercessão
não podem ser perdoados.

(III, 163)

11

*De D. Luís de Meneses a ãa dama
que lhe nam respondeu a um moto*

Senhora, resposta má
se dá a qualquer pessoa.
E a mim, nem má nem boa!

Vosso mal é tão oufano,
é tão mau de contentar,
que não me quer enganar
nem me quer dar desengano,
porqu'es dar.

Eu não sei onde me vá,
nem m'hei-de ir para Lisboa,
sem resposta, má ou boa.

(III, 330)

12

De Diogo de Pedrosa ao Coudel-Mor

Pero que ¹ tenha jurado
de me nunca namorar,

por vossa filha balhar,
meu juramento é quebrado.
E se nam foss'a revolta
que disto se seguiria,
log'hoje deprenderia
a fazer mourisca volta.

Mas porque vós sois a isca,
pera minguar e crescer
esta ardente faísca
de meu pesar e prazer,
Eu quero ser vosso genro
antr'os outros servidores,
porque sam um homem tenro,
na idade dos amores.

O que foi desse Merlin,
e doutros antes d'agora,
isso há-de ser de mim
por vossa filha senhora.
Licença tenho do papa,
nam é grande maravilha,
de todo por vossa filha
ganhar ou perder a capa.

(II, 85)

Nota:

¹ Embora.

De Francisco da Silveira

Nam tem ninguém mais cuidado,
 nem vive com mais tristura,
 nem é pior esqueçado ¹,
 nem tem mais desventura.

De prazer, todos mais têm;
 de folgar, mais s'achará;
 mas ser mais triste ninguém
 bem impossível será.

Eu sam o desesperado,
 sam o triste sem ventura,
 nunca me leixa cuidado,
 sempre me cresce tristura.

(II, 343)

Nota:

¹ Venturoso, afortunado.*De Duarte da Gama a D. Francisco de Crasto,
 porque debruou ña camisa de veludo)*

Dino é d'haver perdam
 quem, por nam gastar dinheiro,
 dos debruns do seu sombreiro

debruou um camisam.
Se a certo revestiu,
rezam tem de ser chamada
a camisa debrumada.

Nam s'espantem d'hoje avante,
se fizer um alquemista
de rubins um diamante,
pois que fez este galante
cousa que nunca foi vista.
Mas pois Deus já permetiu
fazer-se cousa enovada,
seja sempre memorada.

(IV, 400)

15

Trovas de Francisco Lopes

Des que entrei nesta pousada,
vi c'os olhos a figura
da sem-remédia cilada
que me tinha aqui armada
minha boa ou má ventura.
Vi gentes postas em guerra,
vi cidades sem abrigo,
vi cerco de mar e terra.
mas já agora sei que era
presságio del-rei Rodrigo.

A liberdade é perdida,
por terra todo seu muro,

e vejo constituída,
ao corpo mal de por vida,
e à alma pena de juro.
Mas pois foram destinados
meus dias par'esta pena.
sigam-s'os cursos fadados,
cumpram-se nestes cuidados
os que tem quem m'os ordena.

Cabo

Ó Amor, pois me comprede
a força de teu poder,
em meu remédio entende,
nam queiras que quem me ofende
te possa desconhecer.
Acende em framas vivas
de furor suas entranhas,
com dores mortais, esquivas,
porque senta a que m'obrigas
nestas qu'eu soffro tamanhas.

(V, 87)

16

*De Henrique da Mota a um crelgo sobre ãa pipa
de vinho que se lhe foi polo chão, e lamentava-o
desta maneira:*

— Ai, ai, ai, ai, que farei?
Ai que dores me cercaram!

Ai que novas me chegaram!
Ai de mim, onde me irei?
Que farei, triste mesquinho
com paixam?
Tudo leva mau caminho,
pois que vai todo o meu vinho
pelo cham.

Ó vinho, quem te perdera
primeiro que te comprara!
Oh! quem nunca te provara
ou, provando-te, morrera!
Oh! quem nunca fora nado
neste mundo,
pois vejo tam mal logrado
um tal bem tam estimado,
tam profundo.

Ó meu bem tam escolhido,
que farei em vossa ausência?
Nam posso ter paciência
por vos ser assi perdido!
Ó pipa tam mal fundada,
desditosa,
de fogo sejas queimada
por teres tam mal guardada
esta rosa!
Ó arcos, porque suxastes? ¹
Ó vimes de maldiçam,
porque nam tivestes maõ
assi como me ficastes?
Ó mau vilão tenoeiro,
desalmado,
tu tens a culpa primeiro,

pois levaste o meu dinheiro
mal levado!

Nota:

¹ *Suxar*: alargar, soltar.

Fala com a sua negra

Ó perra de Manicongo,
tu entornaste este vinho!
Ûa posta de toucinho
t'êi-de gastar nesse lombó!
— A mim nunca, nunca mim
entornar!
Mim andar augua jardim.
A mim nunca far ruim.
Porque bradar?

— Se nam fosse por alguém,
perra, eu te certifico...
— Bradar com almexerico
Álvaro Lopo também.
Vós logo todos chamar,
vós beber,
vós pipo nunca tapar,
vós a mim quero pingar,
mim morrer...

— Ora, perra, cal-te já,
senão, matar-t'ei agora!
— Aqui'star juíz no fora,
a mim logo vai té lá.
Mim também falar mourinho

sacrivam,
mim nam medo no toucinho.
Guardar nem ser mais que vinho,
creligam!

— Ora te dou 'o diabo.
Rogo-te já que te cales,
que bem m'abastam meus males,
que me vem de cada cabo.
Olhai a perra que diz
que fará!
Irá dizer ao juiz
o que fiz e que nam fiz,
e cre-la-á.

E pois ela é tam ruim,
bem será que me perceba...
Dirá que é minha manceba,
pera se vingar de mim.
Entam, em provas, nam provas,
gastarei.
Irão dar de mim más novas,
e faram sobre mim trovas...
Que farei?

O siso será calar,
pera nam buscar desculpa.
Pois a negra não tem culpa,
pera que lha quero dar?
Eu sam aqui o culpado,
e outrem, não.
Eu sam o denificado,
e eu sam o magoado,
eu o sam!

Que negra entrada de março,
se todo vai por est'arte,
e as terças doutra parte
hã-me de dar um camarço ¹
Ó vós outros que passais
pelas vinhas,
respondei, assi vivais,
se vistes dores iguais
co'as minhas?!

Nota:

¹ Doença, febre muito ardente.

Fim em vilancete

Pois não tenho aqui parentes,
saltem uos, amici mei,
chorareis como chorei.

Chorareis a minha pipa,
chorareis o ano caro,
chorareis o desamparo
do meu bem de Caparica.
E, pois tanta dor me fica,
saltem uos, amici mei,
chorareis como chorei!
.....

(V, 195)

*De Joam Roiz de Lucena à Senhora D. Joana de
Mendoça, porque lhe mandou a rainha que nam
sáisse uns dias da pousada*

Senhora, vivei contente,
nam vos dê nada paixão,
porque nam é sem razão
que quem prende tanta gente
saiba que cous' é prisão!

Porque sabendo a certeza
do mal qu' a tantos fazeis,
nam creio que querereis
usar de tanta crueza
c' os cativos que prendeis.
Mas cuido que diferente
sois nesta minha tenção,
e que sendo solta então,
prendereis muita mais gente,
e em mais esquiva ¹ prisão.

(IV, 13)

Nota:

¹ *Esquiva* = áspera, dura.

*Trovas que fez Duarte da Gama às desordens
que agora se costumam em Portugal*

Nam sei quem possa viver
Neste reino já contente,
pois a desordem na gente
nam quer leixar de crescer.
A qual vai tam sem medida
que se nam pode sofrer:
nam há i quem possa ter
boa vida.

Uns vejo casas fazer
e falar por antre-soilos,¹
que creio que têm mais doilos²
do qu'eu tenho de comer.
Outros «guarda-roupa», quartos
também vejo nomear
que já deviam d'estar
disso fartos.

Outros vejo ter cadeiras
de justo³ e de cruzado,
e chamarem-lhe d'estado:
nam entendo tais maneiras.
Outros vendem a herdade,
por comprar tapeçaria.
dos quais eu ser nam queria,
na verdade.

Notas:

¹ *Ante-soilos*: do francês entresol, habitação entre o rés-do-chão e o 1.º andar.

² *Doilos* = dó, tristeza.

³ *Justo*: moeda de ouro, cunhada no reinado de D. João II, equivalia a 600 réis.

Outros se(í) que vão chamar
suas mães «minha Senhora»,
que muito melhor lhe fora
tal cousa nunca falar.

Outros se vão, por trazer
cabeleiras, trosquiar ¹
podendo-se desviar
de o fazer.

Outros nom têm moradia
mais de seiscentos reais,
os quais querem ser iguais
c'os fidalgos de valia;
outros, por s'afidalgar,
andam à brida, continos, ²
em sindeiros que são dinos
de coutar.

Outros vão trazer atados
uns lencinhos no pescoço,
que, com gram pedra, num poço
deviam de ser lançados.

Outros, sem ser mancipados,
sendo menores d'idade,
andam já com vaidade
agravados.
.....

Outros ham por cousa boa
nam ter homens nem cavalos,
e despreçam os vassalos
por se virem ³ a Lisboa;
os quais, se fossem lembrado
das pendenças e das guerras,
folgariam de ter terras
e criados.

Notas:

¹ *Tosquiar*, tosquiar, cortar o cabelo.

² *Continos* = permanentemente.

³ *Por se virem* = para virem viver em
Lisboa.

Já ninguém nam quer usar
da nobreza dos passados,
senam vinte mil cruzados
ver se podem ajuntar.
S'algum quer ser caçador,
nom é senam de dinheiro;
nem há já nenhum monteiro
gram senhor.

Frei Paio, com sua renda,
monteiros e caçadores,
escudeiros, servidores,
lh'acharam, e nam fazenda.
Tinha lei de cavaleiro
na maneira do viver
e quis antes isto ter
qu'a dinheiro.

O Almirante passado
Frei Paio já precedeu,
pois na guerra despendeu
mais do que tinha ganho.
E deixou endividado
seu filho, como sabeis;
mas, em fim, achá-lo-eis
mui honrado.

C'os mortos quis alegar,
por pena nam padecerem
os que disto carecerem,
se os vivos lhe louvar;
os quais, se louvar quisesse,
porventura cessaria,
com temor que nam teria
que dissesse.

Outros querem ir andar
na corte, sendo casados,
e se fazem desterrados
de onde deviam d'estar.
Outros se querem vender
qu'andam com damas d'amores,
que nam sam merecedores
de as ver.

Outros nam querem verdade
falar, com ribaldaria,
falando por Senhoria
a homens sem dinidade.
Ó usura conhecida,
tratada por tanta gente,
porque és no mundo presente
tam crescida?

Na cobiça dos prelados
nom é já pera falar,
qu'em vender, mais que rezar,
e em comprar, sam acupados.
Um só nam meto aqui
que se nam nomeará,
e cada um tomará
que é por si.

As donas, por competir
em terem cousas de Frandes,
as fazendas muito grandes
querem fazer destruir.
As donzelas e(m) labores
a isso também lh'ajudam.
Nam sei porque nam se mudam
tais errores.

Os desvairados vestidos.
que se mudam cada dia,
nom vejo nenhũa via
para serem comedidos.
Que se um galante traz
um vestido qu'ele corte.
qualquer homem d'outra sorte
outro faz.

Porque, como fez Foão ¹
um capuz muito comprido,
polo reino foi sabido,
todos dam já pelo chão.
Quem o português pintou
em Roma, como se diz,
foi nisso mui bom juiz,
e acertou.

A maneira d'escrever
que costumam nos ditados
é chamarem já «Preçados»²
a mil homens sem o ser.
E quando, na baixa gente,
o costume for geral
há-de vir a principal
a excelente...

Em qualquer aldeazinha
achareis tal corruçam
qu'a mulher do escrivam
cuida que é ũa rainha.
E também os lavradores,
com suas más novidades,
querem ter as vaidades
dos senhores.

Notas:

¹ *Foão* = Fulano.

² *Preçados* = prezados.

Na Chamusca vi um dia
ũa filha d'um vilão
lavrando d'almarafão¹
o qual pera si fazia.
Daqui virão os chapins
e também os verdugados,²
e, após eles, os trançados³
e coxins.

O cavalo desbocado
nunca se pode parar,
sem primeiro se cansar:

entam logo é parado.
Assi creio que faremos
nos gastos demasiados,
e, depois de bem cansados,
pararemos.

É prudência conhecida
por esta comparaçam,
nam nos ir El-Rei à mão
estes dez anos de vida.
A qual lh'acrescentará
quem lha deu por muitos nos,
com que todos estes danos
tirará.

Notas:

¹ *Lavrando d'almorafão* = bordando um manto,
como qualquer fidalga.

² *Verdugados* = Círculo de varinhas com que
se dava roda às saias.

³ *Trançados* = galão de guarnecer vestidos.

Bem assim como tirou
outros muitos que sabemos,
com que tal descanso temos
que jamais nam se cuidou.
Se nos meterem em ordem
com força d'ordenações
tirar-s'á dos corações
a desordem.

A cidade de Cartago,
depois de ser destruída,
fez em Roma mór estrago

que antes de ser perdida:
Os Romãos, dès que venceram,
foram dos vícios vencidos
e seus louvores crescidos
pereceram.

Assi, por nam perecerem
os tam antigos louvores
dos nossos predecessores,
convém de nos reprenderem
dos vícios e da torpeza
em que queremos viver,
antes de se converter
em natureza.

.....
Em Roma, segundo lemos,
ordenaram ¹ dois censores,
os quais eram reprensos
dos vícios e dos extremos.
Lembravam òs principais
e òs pequenos o que tinham,
e a todos donde vinham
e seus pais.

Nota:

¹ *Ordenaram*, criaram, instituíram.

Fim

Assi, no tempo presente,
nam seria muito mal
haver i oficial
de desenganar a gente;

o qual em mi acharia
o que quero reprimir,
e quiçais arrepender
me faria.

(III, 369-377)

BIBLIOGRAFIA

1. EDIÇÕES

- 1516 — *Cancioneiro Geral*, Oficina de Hermão de Campos.
- 1846 — *Cancioneiro Geral* — *Altportugiesische Liedersammlung des edeln Garcia de Resende*, E. H. von Kausler, Estugarda, 3 vols.
- 1904 — *Cancioneiro Geral*, ed. fac-similada «from the copy in the Library of Archer M. Huntington», De Vinne Press.
- 1910-1917 — Ed. da Imprensa da Universidade de Coimbra, por Gonçalves Guimarães.
- 1973 — Ed. do Centro do Livro Brasileiro, 5 vols. com prefácio e notas por Andrée Crabbé Rocha.
- 1973 — *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, texto estabelecido, prefaciado e anotado por A. J. da Costa Pimpão e Aida F. Dias. Centro de Estudos Românicos, Coimbra, 2 vols.

2. ANTOLOGIAS

- RODRIGUES LAPA, *Florilégio do Cancioneiro de Resende*, in *Textos Literários*, Lisboa, 1939.

- A. J. DA COSTA PIMPÃO, *Poetas do Cancioneiro Geral*, in *Clássicos Portugueses*, Lisboa, 1942.
- ANDRÉE C. ROCHA, *O Cancioneiro Geral*, Editorial Verbo, Lisboa, 1962.
- JOÃO DE ALMEIDA LUCAS, *O Cancioneiro Geral (Excertos)*, in *Textos Consagrados*, Lisboa, s. d.
- CORRÊA DE OLIVEIRA e SAAVEDRA MACHADO, *Textos Portugueses Medievais*, Coimbra, 1959.

3. OBRAS DE CONSULTA

- TITO DE NORONHA, *Curiosidades Bibliográficas*, 1871.
- TEÓFILO BRAGA, *Poetas Palacianos*, 1871.
- A. BRAAMCAMP FREIRE, *Índices do Cancioneiro de Resende e das Obras de Gil Vicente*, Lisboa, 1900.
- A. BRAAMCAMP FREIRE, *A Censura e o Cancioneiro Geral*, in *Bol. da Cl. de Letras*, vol. XIV, 1921.
- JOLE RUGGIERI, *Il Canzoniere di Resende*, Genève, 1931.
- ANDRÉE C. ROCHA, *Aspectos do Cancioneiro Geral*, Coimbra Editora, Coimbra, 1949.
- ANDRÉE C. ROCHA, *Esboços Dramáticos no Cancioneiro Geral*, ibidem, 1951.
- PIERRE LE GENTIL, *La Poésie Lyrique Espagnole et Portugaise à la fin du Moyen-Âge*, Rennes, 1949-1953.
- AIDA FERNANDA DIAS, *O «Cancioneiro Geral» e a Poesia Peninsular de Quatrocentos*, Livraria Almedina, Coimbra, 1978.