

## DO CANCIONEIRO “ORDENADO E EMENDADO”

POR GARCIA DE RESENDE

JORGE A. OSÓRIO\*

No capítulo III do Livro II do seu tratado *De vulgari eloquentia*, que, embora escrito em latim, constitui a primeira grande reflexão sobre a poesia culta românica, focando questões atinentes à diversidade das línguas vulgares, em especial dos falares italianos e daqueles que veiculavam uma expressão literária como o francês d’oïl e o provençal, Alighieri Dante observa que os autores que faziam poemas em língua vulgar («quod vulgariter poexantes sua poemata multimode protulerunt») se serviam de “cantiones”, de “ballatas”, de “sonitus” e ainda de outras modalidades “ilegítimas e irregulares” de poesia<sup>1</sup>.

Na opinião expressa e defendida por Dante nesta parte do seu tratado inacabado, podemos isolar alguns pontos; em primeiro lugar o reconhecimento de uma variedade grande de formas poéticas, todas ligadas a *modos* ou modalidades do acompanhamento musical<sup>2</sup>; em segundo lugar que a poesia “excelente” em língua “vulgar ilustre”<sup>3</sup> era digna de acolher os ornamentos próprios da poesia, razão por que os “versificantes”, ou seja os trovadores, deviam evitar cair no registo baixo ou vil, não esque-

---

\* Instituto de Estudos Ibéricos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto; Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

<sup>1</sup> *Opere di Dante Alighieri* a cura di Fredi Chiappelli, 5.<sup>a</sup> ed., Milão, 1968, p. 316; Aurelio Roncaglia, «Retrospectives et perspectives dans l’étude des chansonniers d’oc» in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Genebra, 1991, p. 19.

<sup>2</sup> O que conduz à prevalência da excelência da poesia estrófica; por isso no cap. IX do mesmo livro opina que «Quia, ut dictum est, cantio est coniugatio stantiarum, ignoratio quid sit stantia, necesse est cantionem ignorare», já que «in solis cantionibus ars tota comprehendatur»; *Opere*, cit., pp. 323 e 316.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 314.

cendo, porém, a *utilitas*<sup>4</sup>, de acordo com a velha e escolarmente instituída lição do «prodesse ac delectare» horaciano; de seguida, que o *canto* era elemento e ingrediente essencial desta poesia, no que Dante segue uma tradição e uma terminologia medievais que irão chegar até bem dentro do século XVI e segundo as quais *metro* tendia a designar o verso lido<sup>5</sup>, de conotação latina, e *versus* a unidade rítmica própria da cultura poética socializada nos grupos e círculos cultos, como eram as cortes, locais de cultivo dessa poesia; enfim, e em consequência de todo o esquema argumentativo-expositivo que percorre o tratado de Dante, que existe uma hierarquia no interior das modalidades apontadas: as *cantiones* parecem mais nobres do que as *ballatas*, até porque o seu nome provém de *cantio* («cum quicquid versificamur sit cantio, sole cantiones hoc vocabulum sibi sortite sunt») e o seu “modus” é o mais “nobre” de todos<sup>6</sup>.

Ora – e de novo se realça o esquema silogístico da exposição – se as coisas mais nobres são cuidadosamente conservadas («que nobilissima sunt karissime conservantur»), se entre as que são cantadas se conservam com especial cuidado as canções («sed cantiones karissime conservantur, ut constat visitantibus libros»), então as *cantiones* são os mais nobres poemas («ergo cantiones nobilissime sunt, et per consequens modus earum nobilissimus est»<sup>7</sup>).

Neste capítulo III do Livro II Dante caracteriza de forma muito forte a poesia “nobre” em língua vulgar pela sua componente cantada, definindo consequentemente uma noção de poesia bastante diferente daquela a que nos habituamos a partir, sobretudo, da época renascentista: o poema não é só para ser lido, mas primordialmente para ser ouvido executar, em ambiente adequado, na presença de um público competente, no âmbito de um processo em que compareciam formas complementares da linguagem expressiva, como a gestualidade e a modelação da voz,

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 335.

<sup>5</sup> Pascale Bourgain, «Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Age?» in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, T. 147, Paris, 1989, p. 231.

<sup>6</sup> Dante, *Opere*, cit., p. 316. Dentro de uma tradição que se estende entre o século XIII e o seguinte, Dante reporta-se a um aspecto central da reflexão medieval sobre os “géneros” líricos, pensando, no fundo, na distinção entre “géneros” de forma fixa e “géneros” de forma livre, a qual esconde, no fundo, duas estratégias discursivas, uma propriamente lírica, outra de tendência mais didáctico-moral (Gérard Gonfroy, «Les genres lyriques occitans et les traités de poétique: de la classification médiévale à la typologie moderne» in *Actes du XVIII<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, VI, Tubinga, 1988, p. 121); no *Cancioneiro* resendiano esta distinção não se revela operacional, mas na tradição castelhana entre *canción* e *decir* é propositadamente explicitada no esquema do *Cancionero general* de Castillo.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 316.

depois afastadas da noção mais douta e literária de poesia. Mas isto não significava que tal poesia, que no século XIX se virá a designar como “le grand chant courtois”, fosse oral; o facto de ser cantada nada tem a ver com quaisquer aproximações a fantasiosas e fantasiadas características populares desta poesia “excelente”. Aliás a excelência, ou a *dignitas*, desta poesia testemunhava-se precisamente pelo facto de poder ser consultada em *livros*. É preciso ter bem clara a ideia da dignidade que o *livro*, como coisa em si, como suporte e registo material da *escrita*, concedia, na Idade Média, àquilo que nele ficasse gravado (a letra, o desenho ou a figura, a notação musical). Daí a importância daquele segmento da frase de Dante acima citado: «ut constat visitantibus libros», ou seja, como aqueles que consultassem ou visitassem os livros bem podiam observar, a saber que as canções eram as mais nobres poesias em língua vulgar precisamente porque guardadas nesses livros que podiam ser consultados ou visitados por alguns, certamente também eles espíritos nobres e excelentes.

Os *cancioneiros* faziam parte dessa noção de *livro*<sup>8</sup>. Os *cancioneiros*, nesse sentido básico de colectâneas de *canções* (em português o termo vem do castelhano *cancionero*, compilação de *canciones*) são um dos mais importantes e ao mesmo tempo mais complexos fenómenos no campo da cultura e da documentação literária e letrada da Idade Média peninsular<sup>9</sup>. A sua diversidade vai desde o *cancioneiro* colectivo estruturado por géneros ou por autores – e a natureza *colectiva* prolongar-se-á até ao século XVIII – até ao *cancioneiro* individual, modalidade de que o mais elaborado exemplo na Idade Média é o conjunto que o seu autor, Petrarca, designou significativamente como fragmentos de assuntos vulgares (em vulgar, mas também pessoais), os *Fragmenta rerum vulgarium*, ou seja o *Canzoniere*, que bem pode ser dito o livro de uma vida; ou então, em ambiente peninsular, o *Cancionero* que Juan del Encina fez imprimir cuidadosamente em 1496<sup>10</sup>.

No caso dos conjuntos colectivos dos séculos XV-XVI temos *cancioneiros* não só pelo facto de compilarem *canções/cantigas*, isto é

<sup>8</sup> A crítica tem aprofundado a noção de “cancioneiro” no sentido de captar essa realidade e as características que marcam esses conjuntos macrotextuais; Rita Marnoto, «O ‘livro de poesia’. O *cancioneiro* petrarquista e a edição das *Obras* de Sá de Miranda de 1595» in *Revista Portuguesa de História do Livro*, VIII, n.º 15, Lisboa, 2004, p. 105.

<sup>9</sup> Viçent Beltrán, «Tipología y génesis de los *cancioneros*: los *cancioneros* de autor» in *Revista de Filología Española*, LXXVIII, Madrid, 1998, p. 49; «Copistas y *cancioneros*» in *Edición y anotación de textos*, vol. I, Corunha, 1998, p. 17.

<sup>10</sup> Na sequência, certamente, de uma tradição de *compilatio* e de conservação de textos em verso praticada para fins escolares e religiosos, os livros ou *cancioneiros* de

enunciados em verso destinados, em princípio, a um acompanhamento da voz em forma de canto ou de recitação, mas também pelo facto de a poesia, em termos gerais, neles conservada (compilada, arrumada, registada) se relacionar com a cultura de corte, sabendo-se a centralidade que esta instituição ocupava no campo da cultura laica e, mais do que uma vez, também na religiosa<sup>11</sup>. Poesia de cancionero, nesta perspectiva, é poesia de corte. Pelo menos para os tempos em que Garcia de Resende leva a cabo a edição do seu *Cancioneiro geral*. Sai em 1516, em período manuelino, quando, por acção directa do monarca e da coroa, o livro manuscrito ou impresso assume um papel central na política cultural e de afirmação da imagem do monarca<sup>12</sup>.

Vejamos então alguns dos traços que parecem bastante significativos desse *corpus poeticum* preparado por Garcia de Resende para ser dado à impressão e, consequentemente, à difusão e leitura junto de um público alargado, visando com alguma ênfase a questão dos enunciados curtos nele presentes que são as epígrafes que encabeçam as composições.

Comecemos pelo título: «Cançoneyro Geerall». É este o enunciado que surgia em 28 de Setembro de 1516 no colofão dos volumes acabados de imprimir na oficina de Hermão de Campos, alemão, «bombardeyro d'El Rey nosso Senhor e empremidor». Esta informação vem no colofão, no fim do volume, segundo os hábitos herdados das técnicas de empaginação do texto nos manuscritos do período anterior, e que os incunábulo da primeira fase da tipografia mantiveram. O *Cancioneiro geral* revela, como muitas outras edições da época, a permanência (dir-se-ia a resistência) desses hábitos, detectáveis sobretudo em livros de grande formato<sup>13</sup>.

---

poesia lírica cortês (mas não só) tornaram-se no meio principal da sua transmissão, particularmente nas mais significativas áreas românicas da poesia cortês, o caso especial de Petrarca funcionou como factor do interesse de letrados e de humanistas, o que motivou uma procura dos textos traduzida em cópias que a crítica actual procura interpretar; em bom rigor, é graças a esse interesse (e concretamente do colocciano) que podemos hoje dispor de um conhecimento da lírica profana galego-portuguesa bastante mais alargado do que teríamos se conhecêssemos só o *Cancioneiro da Ajuda*.

<sup>11</sup> Em todos os casos há um problema de base: como se organizou o cancionero; qual o critério de escolha e de arrumação dos poemas no seu interior; qual a relação entre os testemunhos existentes hoje e o arquétipo. Isto, naturalmente, para além de muitíssimas outras questões.

<sup>12</sup> José Vitorino de Pina Martins, *Cultura Portuguesa*, Lisboa, 1974, «Nota sobre o livro português e a sua iconografia (séculos XII-XX)», p. 19.

<sup>13</sup> Não obstante estar disponível a edição em quatro volumes de Lisboa, 1990s., com fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias, por razões de maior facilidade

O título evocava directamente ao público apreciador de poesia compilada, muito a par daquilo que se fazia em Castela no âmbito da cultura literária e poética de corte, o conhecido *Cancionero general de muchos e diuersos autores* de Hernando del Castillo, vindo a público pela primeira vez em Valência em 1511, dedicado a uma figura da alta aristocracia castelhana, o conde de Oliva<sup>14</sup>. A designação titular evidencia uma óbvia evocação da ideia corrente desde o século XIII-XIV, de que era útil e necessário compilar a poesia dos trovadores que cultivavam essa poesia elevada a que aludia Dante, mormente se identificada com os meios culturais cortesões, aristocráticos ou régios, na dependência de um *príncipe*, porque a poesia representava um saber definido no quadro da relação do *utile* com o *dulce*, usando a terminologia horaciana. É que, como frisava o clérigo Juan Alfonso de Baena meio século antes, a poesia era útil ao monarca para ele se divertir (*di-vertere*) dos afazeres da governação, na medida em que a *canción* amorosa não predomina no seu *Cancionero*<sup>15</sup>; ora a poesia compilada reflectia ou ostentava o prestígio cultural do grupo social da nobreza, que a apreciava a par da narrativa ficcional construída em torno do *amor* e da *militia*<sup>16</sup>.

---

de consulta dos textos utiliza-se aqui a anterior *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, ed. de Álvaro Júlio da Costa Pimpão e Aida Fernanda Dias, Coimbra, 1973, em dois tomos, indicando-se em romano o volume, seguido da página e, quando necessário, do número da composição.

<sup>14</sup> *Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*. Sale nuevamente a luz reproducido en facsímile por acuerdo de la Real Academia Española, con una introducción bibliográfica, índices y apéndices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, 1958.

<sup>15</sup> *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, edición crítica de José María Azáceta, Madrid, 1966.

<sup>16</sup> O movimento de interesse pela poesia em língua vulgar era fortemente incrementado pelo interesse pessoal dos monarcas e grandes senhores por colecções poéticas; um exemplo foi a perdida *Raccolta aragonese*, relacionada com o ambiente da corte de Alfonso V o Magnânimo, intimamente ligado à cultura cortês de Nápoles, que revela o interesse da Casa de Aragão por essa poesia que Dante considerava digna de ser guardada nos livros e que de certeza alguns trovadores portugueses do *Cancioneiro geral*, como D. João Manuel, que morre em 1498 ou 1499, conheceram, como devem ter conhecido uma colecção como o *Cancionero de Stúñiga*, coleccionado entre 1442 e 1460, não muito posterior ao de Baena, embora apontando mais claramente para uma nova escola poética. O *Cancionero* deste clérigo castelhanos estava praticamente acabado cerca de 1430; o seu organizador juntou-lhe de seguida um texto preliminar de defesa da poesia, o «Prologus Baenensis» e uma «Tabla» para facilitar a utilização do conjunto; no entanto, o manuscrito hoje conhecido não é de certeza o original que foi apresentado ao rei Don Juan II; Alberto Blecha, «Perdióse un quaderno...»: sobre los Cancioneros de Baena» in *Anuario de Estudios Medievales*, 9, Barcelona, 1974-79, p. 229. O trabalho fundamental sobre o *Cancioneiro* de Resende é de Aida Fernanda Dias, *O Cancioneiro geral e a Poesia Peninsular de Quatrocentos*, Coimbra, 1978 (cf. pp. 25-26).

É precisamente na base da concepção segundo a qual a poesia era algo estimável e estimado e que, em consequência, devia merecer o cuidado e a “honra” de ser escrita nos *livros*, que o organizador do cancionero castelhano de 1511, Hernando del Castillo, toma o cuidado de assegurar um contrato editorial em escritura notarial em 1509 entre ele, Micer Lorenzo Ganot e o tipógrafo alemão Christofal Kofman, criando assim uma verdadeira sociedade comercial destinada a acautelar os interesses do negócio<sup>17</sup>.

296

É perfeitamente verosímil que Resende tenha sido atraído pelo título do *Cancionero* de 1511<sup>18</sup>, que entretanto fora impresso já uma segunda vez em 1514 na mesma cidade de Valência, iniciando aí um sucesso editorial ao longo de quase todo o século XVI, incorporando modificações que iam respondendo também à mudança do gosto do público leitor. Mas, sem colocar em causa a fortíssima e evidente dependência do *Cancionero* português em relação à poesia castelhana, como já foi evidenciado mais do que uma vez<sup>19</sup>, tanto no tocante à métrica como à temática, parece que a sugestão exercida pela compilação de Castillo sobre a de Resende não deve ter sido muito grande. Na verdade, para lá de outros aspectos adiante focados, existe uma diferença de fundo entre os dois “cancioneiros gerais”: enquanto o castelhano se encontra dividido em partes ou secções, o português forma um conjunto indiviso, não imitando a prática precedente da poesia lírica em galego-português por exemplo. Trata-se essencialmente de um cancionero de autores, o que não impede que se detecte no seu interior alguma arrumação que é preciso ter em conta<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> A. Rodríguez-Moñino, *Poesia y Cancioneros (Siglo XVI)*, Madrid, 1968, p. 39.

<sup>18</sup> O colofão indica a data de 15 de Janeiro desse ano, acrescentando o registo de um “Real Privilegio” por cinco anos.

<sup>19</sup> Aida F. Dias, *O Cancionero geral*, cit., p. 17; Cristina Almeida Ribeiro, «Apresentação crítica» de *Cancionero Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, 1991, p. 22.

<sup>20</sup> Importa, todavia, não forçar muito a aproximação entre duas realidades historicamente distintas: a história e as circunstâncias da constituição e transmissão da letra (quase exclusivamente) dos poemas do canto trovadoresco em galego-português, no que deve ter sido um “cancionero geral medieval” na expressão de Carolina Michaëlis, e as características dos próprios ambientes culturais onde foi cultivado não podem ser convocadas directamente para o caso do cancionero de Resende; aqui temos uma iniciativa que visa testemunhar a grandeza de uma corte e do seu *princeps*, no seio da qual a aristocracia se deve comportar de forma *conveniente*; por isso, a própria maneira de olhar para a mulher encobre uma atitude muito diferente daquela que é possível descodificar na anterior escola galego-portuguesa (António Resende de Oliveira e José Calos Ribeiro Miranda, «A segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas, formas e realidades» in *Medioevo y Literatura*, Actas do IV Congreso da AHLM, III, Granada, 1995, p. 499).

Resende tinha atrás de si os exemplos de dois importantes cancioneiros já impressos no domínio castelhano: em 1496 o cancioneiro individual de Juan del Encina e desde 1511 o cancioneiro geral de Hernando del Castillo<sup>21</sup>. A todos está subjacente a noção de que a poesia elevada como era a ligada aos meios cortesões merecia ser fixada em livro e, o que é bem significativo, impressa, beneficiando desse modo das virtualidades oferecidas pela nova tecnologia que facilitava a circulação dos textos e, ao mesmo tempo, permitia criar volumes com dignidade tipográfica adequada ao estatuto do conteúdo e do dedicatário. Desta perspectiva, a forma tipográfica, no que ela envolve de ideia do livro, de tipologia dos caracteres usados na impressão, de presença ou ausência de elementos iconográficos, de linguagem da folha de rosto, etc. são dados que entram num sistema de significação do "livro" enquanto objecto para leitura posto à disposição dessa entidade de que nem o compilador nem o impressor se podiam esquecer e que era o leitor<sup>22</sup>.

Estes cancioneiros impressos caracterizam-se por diversos aspectos: por usarem letra do tipo gótico, que até bastante tarde fez parte da "imagem" da página impressa com textos em língua vulgar e do campo que nós hoje designamos com mais facilidade de "literário"; por trazerem uma folha de rosto que se resume à designação titular, deixando-se as demais informações tipográficas (local de impressão, data, nome do tipógrafo, etc.) para o colofão final, segundo a tradição herdada dos códices manuscritos do século anterior; por, numa estratégia de economia de papel, disporem o texto em duas ou três colunas, conforme a extensão dos versos; por usarem uma linguagem informativa em enunciados de

---

<sup>21</sup> Dizia António Rodríguez-Moñino que se tratava de «un libro, cabeza de serie, que ningún otro país tuvo en la época: solo el hermano Portugal realizó poco después un esfuerzo poético y editorial semejante» (*Poesía y Cancioneros*, cit., p. 39).

<sup>22</sup> Para além disso, já há muito que se tinham notado pequenas diferenças tipográficas existentes entre alguns dos poucos exemplares hoje conservados da primeira edição de 1516; o que certamente aconteceu foi que o impressor começou a trabalhar na composição do texto em Almeirim, mas transferiu-se para Lisboa acompanhando a corte, tendo terminado todo o trabalho em 28 de Setembro de 1516. Neste período deve ter chegado à conclusão de que o número de exemplares que estava a tirar não seria suficiente para satisfazer a procura dos potenciais leitores, pelo que tratou de aumentá-lo, recompondo de novo o texto já impresso. Daí resultou uma segunda composição do texto respeitante aos primeiros 54 fólios do volume resultantes do facto de terem trabalhado em cada uma das composições dois artífices distintos, o que originou o aparecimento de cerca de 46 pequenas diferenças tipográficas e ortográficas denunciadoras dessa situação (Ivo Castro; Helena Marques Dias, «A edição de 1516 do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende» in *Revista da Faculdade de Letras*, IV série, n.º 1, Lisboa, 1976-1977, p. 93), o que é bem significativo do interesse por essa poesia de corte.

função didascálica, ou seja paratextos que identificam autores e obras, além de comportarem dados extratextuais ou circunstâncias de referência histórica<sup>23</sup>.

Para além disto, estes cancioneros dispunham de instrumentos que visavam facilitar a utilização do seu conteúdo por parte do leitor, como eram as “tabuadas” ou índices iniciais, além de outros paratextos do género epidíctico e laudatório, como dedicatórias e prólogos justificativos e doutrinários. Como se vê, um cancionero era algo bastante complexo porque, para além do conjunto macrotextual nele compilado e organizado, podia perseguir ainda outros objectivos de intencionalidade panegírica que se denunciavam na escolha de dedicatários de elevado estado social, como eram monarcas, príncipes ou membros da alta aristocracia.

Assim sucedia com o *Cancionero* de Encina, dotado de uma folha de rosto marcada pela parcimónia informativa: em caracteres góticos duas linhas com «Cancionero de las obras / Juan del encina», no centro da página; no caso do de Castillo a estratégia de ocupação do espaço da página é a mesma: «Canciõ / nero gene / ral de mu / chos y diuer / sos autores / Cum preuilegio», três linhas que ocupam os 2/3 da parte superior da página. Ora no caso de Resende temos precisamente a mesma solução de *mise en page*: «Cancio: / neiro, geral: / Cum preuilegio.»<sup>24</sup>. E em imitação dos precedentes, segue-se um prólogo-dedicatória ao príncipe D. João, herdeiro do trono<sup>25</sup>.

Mas se as aproximações são evidentes, também há diferenças. Logo no título de cada um destes “cancioneiros gerais”: enquanto o castelhano enfatizava no enunciado titular a sugestão de quantidade e diversidade dos autores nele contidos, o português ficava-se pela mera designação sucinta de “cancioneiro geral”. Para além disto, nos primeiros fólhos dois aspectos reduzem o que poderia ter sido uma imitação mais fiel face ao modelo precedente: por um lado, Resende não instituiu qualquer tipo

<sup>23</sup> A tarefa de recolha e inserção dos textos poéticos no cancionero impresso seguia com certa procedimentos similares, em termos gerais, aos dos cancioneros manuscritos, particularmente dos séculos XIII-XV, com a diferença de que a natureza das cópias não se pode assimilar directamente à das desses; Anna Ferrari, «Le chansonnier et son double» in *Lyrique romane médiévale*, cit., p. 303, que evoca a advertência de Ernesto Monaci sobre a importância de se conhecer o “modo” como o texto foi copiado.

<sup>24</sup> Aliás segundo uma linguagem habitual nos livros caracterizados por uma *dignitas* humanista, como as *Epistole Cataldi* de 1500; ed. fac-similada de Américo da Costa Ramalho, Coimbra, 1988.

<sup>25</sup> Talvez Garcia de Resende não tenha “sentido” muito a morte de D. Manuel cinco anos depois: Anselmo Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente trovador, mestre da balança*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, 1944, p. 159.



de divisões ou apartados internos, fossem definidos por critérios geracionais ou de género poético; por outro lado, passou à margem da reflexão doutrinária sobre o que se devia entender por *poesia*, suas características e respectiva argumentação em torno do seu valor e tradição histórica<sup>26</sup>. Mais: Resende deixa de lado um ponto que os castelhanos puseram em destaque: o enaltecimento da própria língua<sup>27</sup>.

Efectivamente, o «Prólogo» de Castillo surge encimado pela epígrafe «Copilacio cancionero de obras en metro castellano de muchos y diuersos auctores dirigida al muy espectabile y magnifico señor cõde de Oliua. Prologo». E logo a seguir à «Tabla de todas las obras segvn van por orden» vem a epígrafe inicial: «Cancionero general de muchas y diuersas obras de todolos mas principales trobadores despaña en lęgua castellana assi antiguos como modernos...». O enunciado é elucidativo: no ambiente de apologia de Espanha que envolve os Reis Católicos e decorria da conquista de Granada década e meia antes, no qual se integra a publicação da refundição do *Amadís de Gaula* em 1508, Castillo enfatiza não só a quantidade e a diversidade das “obras”, mas também a tradição poética castelhana<sup>28</sup>, numa alusão à grandeza de Espanha que já o Marquês de Santillana havia colocado no centro do seu *Prohemio y Carta* endereçado ao Condestável D. Pedro meio século atrás, destinado a encabeçar uma recolha de poesias que este lhe havia solicitado por intermédio de um fidalgo da casa do Infante D. Pedro (e lamenta serem-lhe pedidas mais «cosas alegres e jocosas» de «la nueua hedad de juuentud» do que aquelas que «entren o anden so esta regla de poetal canto»<sup>29</sup>).

Como é sabido, não foi esse o caminho seguido por Garcia de Resende no seu «Prólogo» dirigido ao príncipe herdeiro do trono D. João. O argumento fundamental aí utilizado, cuja força ou evidência se intensifica ao longo de toda a primeira parte do texto mediante o processo da enumeração, reside na ideia de que aos feitos de conquista de um tão forte monarca imperial tinham de corresponder os *feitos* poéticos da sua corte. Por isso, Resende não se detém, como havia feito

<sup>26</sup> Como era a que provinha dos cancioneros quatrocentistas, como os de Baena, Marquês de Santillana, Enrique de Villena, Juan del Encina: em Resende, porém, predomina a função celebrativa e encomiástica.

<sup>27</sup> Diogo Ramada Curto, «Língua e memória» in *História de Portugal*, dir. José Mattoso, III, Lisboa, 1993, p. 357.

<sup>28</sup> Keith Whinnom, «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero General* de 1511» in *Filología*, XIII, Buenos Aires, 1968-1969, p. 361.

<sup>29</sup> Marquês de Santillana, *Poesías completas. II Poemas morales, políticos y religiosos. El proemio e carta*, ed. de Manuel Durán, Madrid, 1980, p. 210.

Encina no seu prólogo ou «Arte de poesía castellana» dedicada ao príncipe D. Juan, a valorizar as capacidades e virtualidades da língua e da sua aplicação ao verso, mas unicamente a considerar, em forma de entimema, que, sendo grandes o príncipe e a sua corte, então a poesia nele apreciada e produzida também o seria; por isso se limita a enumerar as funções da “arte de trovar” que merecia ser registada e conservada em livro, como era aquela que apresentava ao público em 1516. Todavia, a sugestão de uma coleção de poesia que visava a generalidade e a diversidade de autores e de obras não deixa de se poder vislumbrar por detrás do adjectivo “geral” no título: o *Cancioneiro* aspirava a oferecer ao público a generalidade dos poetas e a generalidade das composições que, desde a segunda metade do século anterior até ao momento presente, se haviam produzido nesse centro de cultura poética que era a corte régia<sup>30</sup>. Parece evidente que postula uma noção de poesia como actividade elevada, mas não transfere a argumentação para o terreno da dignidade da língua nem para a identidade “nacional” dos trovadores; talvez o não pudesse fazer, consciente que estaria da matriz castelhana da poesia da corte portuguesa, como consciente dessa mesma matriz se revela na *Miscelânea* quanto ao teatro pastoril de Gil Vicente. Por isso o *Cancioneiro geral* contém mais propriamente uma apologia régia do que um incentivo a uma hipotética dimensão épica portuguesa... É que o horizonte de expectativas do público potencialmente interessado na publicação orientava-se por outros motivos.

No seu prólogo ao conde de Oliva, Hernando del Castillo coloca o leitor na expectativa de um itinerário através do seu *Cancionero general* que obedecia a um critério propositado: anunciavam-se aí nove secções, abrindo com “obras de devoción y moralidad” e terminando com um apartado de “obras de burlas provocantes a risa”<sup>31</sup>. A arrumação fazia-se,

<sup>30</sup> Garcia de Resende afasta-se, no seu «Prólogo», de quaisquer considerações metaliterárias, por exemplo sobre os “géneros” (no sentido usado por Margarida Vieira Mendes na sua «Introdução» a *O Cuidar e Sospirar [1483]*, Lisboa, 1997, p. 21) representados no *Cancioneiro*, nomeadamente nada referindo sobre a distinção entre poemas breves e de forma fixa do tipo das *cantigas* e poemas longos como os “decires”, limitando-se ao termo abrangente de “trovas”; e mesmo no corpo da compilação nunca chegam a aparecer incisos valorativos idênticos aos que haviam usado tanto Baena (por ex. «Aquí comiençan las cantigas [...] muy sotiles e graciosas [...] que fiso [...] el fidalgo, gentil e gracioso...», n.º 567) como Castillo (por ex. quando, reportando-se às “Canciones”, nas fols. 122-131, as qualifica de «en su mayoría lindísimas», as quais, aliás, viriam a tornar-se uma das partes mais apreciadas do *Cancionero* ao longo dos tempos).

<sup>31</sup> Que deram origem a uma edição independente em Valença em 1519. No fundo, o “cancioneiro” manuscrito português referido por diversos autores e que se encontra

claramente, do sério e do *utile* mais elevado para o jocoso e o mais *humilde*. É certo que a realidade do *Cancionero* mostra que o programa distributivo não foi cumprido com rigor, embora o espírito de fundo permaneça presente<sup>32</sup>. Mas para sinalizar junto do leitor os locais onde se inicia um novo grupo de poesias, Castillo recorreu a fórmulas caucionadas pela tradição cancioneril, do tipo «aquí comiençan las obras de...»<sup>33</sup>. Mais do que isso, Castillo sinaliza com o mesmo modelo de enunciados os agrupamentos que correspondiam a cancioneros privativos, como por exemplo: «Comiẽçã las obras de lope destuñiga en vna que dize o cabo de mis dolores»<sup>34</sup>, indenticando as epígrafes o *incipit* das composições iniciais de cada conjunto.

Esta prática, que se enquadra na tradição de *mise en page* do texto cancioneril do período medieval, não foi utilizada no *Cancionero* de Resende, porque não está dividido em partes nem os conjuntos privativos estão assinalados por qualquer fórmula enunciativa. Para além de razões que podem ter a ver com o processo compilatório, que foi com certeza longo – aliás Hernando del Castillo confessa no seu «Prólogo» que começou a colecionar poesia a partir de 1490, o que mostra bem o imenso trabalho e paciência exigidos a quem iniciasse tarefa idêntica –, uma outra parece legítimo ser evocada: é que reflectindo o cancionero português uma actividade poética de corte em que tem um lugar de destaque a produção colectiva de poemas, espelhada na quantidade de composições em que participam diversos autores, poderia ser mais difícil manter com rigor um critério de identificação da autonomia dos cancioneros privativos de cada um. Esta faceta revela-se em certas características da arrumação dos poemas no seu interior, como se procurará pôr em evidência mais à frente.

Na verdade, apesar de, no seu interior, o *Cancionero* não incluir secções ou partes nem sequer se observar uma distribuição por géneros das composições, não deixa de se pressentir nele alguma arrumação do material. Não se trata de partes ou sectores formalmente individualizados e dotados das correspondentes marcas separadoras, mas de agrupamentos

---

no Museu de Chantilly vai de encontro a uma iniciativa do género; Aida Fernanda Dias, *O Cancionero português do Museu Condé de Chantilly*, Coimbra, 1966.

<sup>32</sup> Antonio Rodríguez-Moñino, «Introducción» à ed. fac-similada, cit. e tb. *Poesía y cancioneros*, cit., p. 40.

<sup>33</sup> Basta lembrar as duas rubricas constantes dos códices italianos do cancionero galego-português, a marcarem o início das *cantigas de amigo* e das *cantigas de escárnio e maldizer*.

<sup>34</sup> Fol. xlix.

onde é possível detectar algumas características que, no entanto, não estão relacionadas com qualquer indicação prévia do compilador.

Nesta perspectiva, é possível considerar três grandes grupos de poesias no interior do *Cancioneiro* resendiano<sup>35</sup>: uma primeira parte que ocupa os 142 primeiros fólhos; uma segunda que depois vai até ao fólho 182; e uma terceira daí até ao fólho 226 final.

O primeiro, que é visivelmente o mais extenso, abre com um poema respeitante à questão tipicamente cortesã de saber qual o mais adequado modo de comportamento amoroso em sede cortesã e intitulado na «Tauoada» como «As trouas que se fyzeram sobre o cuydar e sospirar», poema colectivo longo de 3172 versos, datado e referido a uma situação histórica da corte joanina. O poema detém uma forte coesão estrutural decorrente do esquema judicial em que se organiza o debate, organizado em duas partes, uma claramente histórica outra ficcional destinada a dotá-lo de uma conclusão doutrinária e judicial mais forte; mas a sua coesão provém também do facto de os protagonistas pertencerem a uma nobreza linhagisticamente ligada entre si<sup>36</sup>. Talvez isto ajude a conceber a hipótese de que o poema, na sua natureza colectiva, formava um “cancioneiro” em forma de cadernos para onde as contribuições dos autores haviam sido copiadas e organizadas em função da linguagem judicial a que ele obedecia, que Resende pode ter recebido da parte de um dos principais colaboradores, D. João de Meneses ou de algum filho do Coudel-mor Fernão da Silveira<sup>37</sup>.

O “cancioneiro”, ou pelo menos uma boa parte dele, deste fidalgo vem logo a seguir ao «Cuidar e Sospirar», dando início a uma sucessão de cancioneiros individuais, de que praticamente estão ausentes as composições colectivas, embora ocorram alguns poemas feitos pelo processo

<sup>35</sup> Valeria Tocco, «Introdução» a *Diogo Brandão: Obras poéticas*, Lisboa, 1997, p. 14.

<sup>36</sup> Margarida Vieira Mendes, «Introdução» a *O Cuidar e Sospirar [1483]*, cit., p. 11.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 10. No *Cuidar e Sospirar*; compreende-se com facilidade que proliferem as rubricas e epígrafes de referência paraliterária porque a estrutura do poema imitava a de um processo judicial; daí que enunciados como «Desembargo posto por manado da senhora nas costas desta petiçam» (I, 39) possam traduzir uma realidade de registo escrito que constava do conjunto de folhas onde o poema estava copiado; mas noutros locais, sobretudo na primeira zona do *Cancioneiro*, sugerem que os originais ou cópias que estiveram na base do texto fornecido para a impressão continham indicações do mesmo tipo, como nas trovas do Coudel-mor Fernão da Silveira «a seu sobrinho, Garçya de Melo, dando-lhe regra pera se saber vestyr e tratar o Paço» (I, 70b): «Dezia o sobrescrito destas, porque hyam çerradas em forma de carta» (p. 73), o que parece indiciar que tal dado constava do manuscrito de base.

das *ajudas* e das *perguntas e respostas*<sup>38</sup>. De seguida foram colocados conjuntos dotados de alguma unidade autoral, no sentido de que não incluem composições alheias, de trovadores como o Coudel-mor Fernão da Silveira, de Álvaro de Brito Pestana, de Nuno Pereira, de Álvaro Barreto, de Duarte de Brito, de D. João Manuel, todos com alguma extensão. Depois incluem-se conjuntos normalmente de extensão variável, mas não muito significativa, de uma diversidade de autores, às vezes em sequências que parecem fazer parte do que se diria um cancionero de família, como pode ter sido o caso dos conjuntos de João Rodrigues de Castelo Branco, logo seguido do de Rui Gonçalves de Castelo Branco. Na segunda parte deste primeiro sector observa-se uma proliferação de autores que pertencem a famílias ligadas entre si, como os Meneses, os Pereira, os Silveira, os Sá.

É já próximo do fim deste primeiro agrupamento que entra uma parte da produção poética de João Rodrigues de Sá, com as traduções em redondilha de três *Heroides* de Ovídio; e não deixa de ser significativo que as últimas composições sejam também outras duas traduções deste poeta latino feitas por João Rodrigues de Lucena<sup>39</sup>, testemunhos, a par de outros, de um pré-humanismo (se o termo se pode utilizar...) que o *Cancioneiro Geral*, de parceria por exemplo com as *Epistolae* de Cataldo Parisio Sículo, nos indicia ter cativado, desde finais do século XV, uma aristocracia com interesses culturais modernizadores<sup>40</sup>.

Além disso, nesta primeira parte podem detectar-se duas zonas; uma primeira, em que se deve incluir o longo debate sobre o «cuidar e suspirar» seguido de conjuntos poéticos que parecem ter origem em “cancioneiros” individuais, provavelmente conservados entre os bens culturais dos autores ou das suas famílias, possuidores de uma unidade razoável e em que se

---

<sup>38</sup> No *Cancioneiro* a primeira vez que uma composição nos surge elaborada com a participação de diversos poetas é no cancionero privativo de Álvaro Barreto (I, 128, n.º 98); segue-se outra no de Duarte de Brito (I, 150, n.º 111), em que colaboram algumas damas do paço; não contabilizando as poesias de *perguntas e respostas*, existem mais casos de criação participada neste primeiro grupo do *Cancioneiro*.

<sup>39</sup> Ana María Sánchez Tarrío, «O obscuro fidalgo João Rodrigues de Lucena, tradutor das *Heroides*» in *Euphrosyne*, Nova série, XXX, Lisboa, 2002, p. 371.

<sup>40</sup> Américo da Costa Ramalho, *Estudos sobre o Século XVI*, Paris, 1980; Ana María Tarrío, «Algunas lecturas del *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende de los elegíacos latinos» in *Euphrosyne*, 26, Lisboa, 1998, p. 261; «Notas sobre a biblioteca do fidalgo quinhentista J. R. Sá de Meneses», *ibidem*, 33, 2005, p. 167, onde se estranha a ausência de referência aos trabalhos, certamente pioneiros, de A. Costa Ramalho sobre este autor, nomeadamente no que diz respeito ao *De Platano*. Por outro lado, anote-se que na terceira zona do *Cancioneiro* não há composições em versos longos de arte maior.

destacam, tanto pela posição inicial como mesmo por alguma extensão, os de alguns dos nomes acima referidos. Uma segunda zona onde proliferam autores de cancioneiros normalmente curtos ou então com poemas construídos como glosa a outras composições<sup>41</sup>. Inscrevem-se também nessa zona algumas composições colectivas, elaboradas em forma de parceria por mais do que um trovador, segundo um processo criativo que caracteriza boa parte do *Cancioneiro* geral de 1516 e que, no fundo, procurava reflectir a natureza grupal do círculo cortês em que esta cultura poética se desenvolveu<sup>42</sup>.

Esta primeira parte oferece-se como o agrupamento de autores que pertencem, pelo menos na sua primeira parte, a um período mais antigo<sup>43</sup>; mas nem os trovadores nem as composições obedecem a uma disposição cronológica; é bem no seu interior que se encontram poesias do “Rei D. Pedro”, ou seja o Condestável D. Pedro e o elogio de Juan de Mena de seu pai o Infante D. Pedro (I, 246 e 247; 248-263)<sup>44</sup>; e, como já se referiu, um dos últimos “cancioneiros” compilados na zona final deste sector é o de João Rodrigues de Sá, fidalgo poeta da geração do próprio Garcia de Resende<sup>45</sup>. Um aspecto, porém, merece ser destacado: trata-se de um conjunto de trovadores que, para além de relações genealógicas frequentes, se mostram bastante relacionados com Castela.

<sup>41</sup> Que podem ser anónimas, como no caso da I, 231b: «Este refram escreuerã hũs castelhanos há porta do Paço de Castela, andando laa o Duque Dom Dioguo», inserida a propósito da glosa de Fernão da Silveira: «E Fernã da Silueira, como a vio, escreueo estoutra ao pee, em reposta».

<sup>42</sup> Por exemplo I, 229b: «Dom Rodriguo de Castro e Dom Aluaro d’Atayde e Dom Goterre e o Comendador Moor d’Avyz e Dom Pedro d’Ataide fizera este rifam e copras a Fernã da Sylueira, porque correo a carreya com hũ mongy de veludo preto, forrado de martas»; trata-se de uma epígrafe didascálica que exemplifica bem o tipo destes enunciados necessários à estruturação cancionairil.

<sup>43</sup> Nascido certamente em 1487, morreu em 1579, tendo conhecido, ao longo de décadas, a evolução cultural portuguesa, participando ele mesmo no humanismo neolatino; no entanto, é curioso que a sua faceta de fidalgo com letras (para usar uma expressão mirandina) não aparece realçada no *Cancioneiro*, onde talvez a amostra mais evidente sejam as trovas de erudição classicizante em arte maior designadas na epígrafe como “pergunta” dirigida a Aires Teles quando da conquista de Azamor pelo Duque D. Jaime (I, 409, n.º 493), em 1513; A. da Costa Ramalho, *Estudos sobre o Século XVI*, cit., p. 67; Aida F. Dias, *O Cancioneiro geral*, cit., pp. 23-24.

<sup>44</sup> Aida F. Dias, «D. Pedro e o Condestável, seu filho, no *Cancioneiro Geral*» in *Biblos*, LXIX, Coimbra, 1993, p. 429.

<sup>45</sup> Ana M. Tarrío, «Tradução e nobilitação literária: uma estratégia não re-latinizadora no português quinhentista» in *Euphrosyne*, 29, Lisboa, 2001, p. 157.

Uma segunda parte do *Cancioneiro* pode identificar-se a partir de duas décimas em redondilha de Fernão da Silveira que encabeçam uma sequência de dezasseis outras (II, 54b) feitas por diversos fidalgos pertencentes a um mesmo círculo, porque nos surgem em conjunto em várias outras ocasiões. Trata-se da composição que na «Tauoada» do volume vem em primeiro lugar no apartado dito “De louvor” (fol. CXLII) (I, 3). Inicia-se aí uma sequência de composições colectivas, em que participa uma variedade grande de autores e onde, à sombra dessa situação colectiva, entram também as colaborações de algumas damas da corte.

Na «Tauoada», as poesias localizadas entre este fol. CXLII e o fol. CLIII são classificadas “De louvor”; seguem-se as “Cousas de folgar”, cujo limite não vem aí assinalado, mas que vai até ao fol. CLXXXI. Sendo assim, este segundo sector do *Cancioneiro*, mais curto do que o precedente, pode dizer-se ocupado por um “género” próprio da poesia de corte, que manifestava a actividade cortesã em torno de um tema central dessa cultura: o elogio da mulher e a conseqüente ridicularização de comportamentos que destoassem da norma imposta no campo da sociabilidade cortês. A importância deste tipo de composições era tal que na epígrafe que encima a referida «Tauoada» se avisam os leitores que «nas cousas de folgar acharam hum synal como este ♣». Curiosamente, o sinal aparece à esquerda de inúmeras remissões do índice, como se, no fundo, a maioria das composições do *Cancioneiro* fossem sinalizadas previamente ao leitor como “cousas de folgar”<sup>46</sup>. O sentido disto, porém, não se esgota na ideia de que, por tal meio, o compilador, bom conhecedor, como sabemos, da vida da corte portuguesa nos reinados de D. João II e D. Manuel, atraía a atenção do leitor para uma actividade cortesã em si “festiva” que outros autores mais tarde hão-de evocar, como Gil Vicente e Sá de Miranda, mas, mais profundamente, incluía também a concepção de que a poesia era deleitável em si mesma sobretudo para aqueles que, como reis e príncipes, a podiam utilizar como modo de se aliviarem dos afazeres da governação e do “regimento dos reinos”; era esta a doutrina corrente na segunda metade do século XV, como o «Prologus Baenensis» bem mostra.

O conteúdo poético deste segundo sector apresenta-se mais directamente reportado a uma actualidade histórica, podendo situar-se global-

---

<sup>46</sup> No fundo, é como se se pudesse dizer que estavam subjacentes dois níveis de poesia: poesias sérias, de louvor (na senda do preceito retórico medieval de que a poesia visa ou o louvor ou o vitupério), de doutrina, de devoção; poesias (ou *cousas*) de divertimento (assinaladas no índice com o referido sinal).

mente no reinado de D. João II, em tempos do casamento do príncipe D. Afonso, e no início do de D. Manuel, nos anos dos seus casamentos com as infantas castelhanas D. Isabel e D. Maria, quando as movimentações diplomáticas e da fidalguia (lembremo-nos da passagem para Castela de muitos nobres em consequência da política de D. João II) levavam a uma intensa movimentação<sup>47</sup>. Para além da característica colectiva que marca uma grande parte das composições inseridas nestes fólhos, deve ainda notar-se que é possível detectar a formação de conjuntos (certamente “cancioneiros” ou “livros” de poesias) centrados em torno de algumas damas da corte, reflectindo algo que poderiam ter sido “cortes poéticas” (por ex. II, 138-139)<sup>48</sup>. Nesta lógica, percebemos a adequação de composições como os «porques, que foram achados no Paço de Setuual, em tempo d’ el Rey Dom Joam, sem saberem quem os fez» (II, 157a); ou então as “letras e çimeyras” utilizadas nas justas feitas em Évora aquando das bodas do príncipe D. Afonso com Isabel de Castela, que Resende também incluiu na sua *Vida de D. João II* (II, 154a)<sup>49</sup>. Talvez por estas características, este sector seja responsável pela imagem de futilidade que muitos encontraram no *Cancioneiro* de 1516.

A maioria dos poetas presentes nesta área estava já na anterior; muitos viveram até bem dentro, se não até quase ao final, do reinado de D. Manuel, como foi o caso de D. João de Meneses, que morre em 1514, admitindo que a sua actividade de poeta de corte tenha ido até relativamente tarde.

A natureza colectiva da maioria das composições que se encontram dispostas neste conjunto de fólhos correspondentes aos que no índice vêm epigrafados como “de louvor” e como “cousas de folgar” dá azo a que, mercê precisamente dessa parceria autoral, boa parte desses poemas seja de extensão mais significativa.

Um último sector de arrumação dos poemas no interior do *Cancioneiro geral* inicia-se no final do verso do fólho CLXXXII (II, 183), com umas trovas de Diogo de Melo a Aires Teles, poeta que já aparecia na primeira zona, em forma de carta, uma modalidade largamente utilizada em todo o *cancioneiro*, mas sobretudo na primeira e nesta última área.

<sup>47</sup> E haveria que levar em linha de conta o papel da segunda mulher de D. Manuel, a rainha D. Maria, cuja influência deve ter sido bem maior do que a sua discrição pode ter sugerido; Maria de Lurdes Fernandes, «D. Maria, mulher de D. Manuel I: uma face esquecida da corte do Venturoso» in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II série, XX-1, Porto, 2003, p. 105.

<sup>48</sup> Um bom exemplo dessa “colaboração” são as trovas que João Rodrigues de Sá dedicou a D. Joana Manuel, *respondendo* a uma série de motos que alguns fidalgos castelhanos haviam dirigido a essa dama (I, 394, n.º 462).

<sup>49</sup> Aida F. Dias, *O «Cancioneiro geral»*, cit., p. 241.



Volta-se, aqui, aos cancioneiros individuais, com incidência sobre as questões centrais da linguagem e da prática do amor cortês. Alguns poetas pertencem a uma geração mais nova: aqui surgem Jorge de Resende, Duarte de Resende, Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, a par de outros que já haviam comparecido antes, como Aires Teles, os filhos do Coudel-mor Fernão da Silveira, João Rodrigues de Sá, o próprio Garcia de Resende.

No entanto, o dado mais importante desta última série é a presença, na parte final, de dois cancioneiros significativos: o de Henrique da Mota e o do próprio Garcia de Resende. Em ambos os casos temos na frente dois conjuntos homogêneos, que se apresentam como “cancioneiros” privativos dos respectivos autores. É certo que Resende comparece diversas vezes no interior do *Cancioneiro* com contribuições esporádicas inseridas em composições de outros autores que integravam já a primeira zona atrás referida; por exemplo no cancionero do Conde de Vimioso (I, 282a) com uma “ajuda” e uma “resposta”, ou seja, entre trovadores que globalmente prolongavam a geração que interveio no «Cuidar e suspirar»<sup>50</sup>, de que fazia parte uma fidalguia que acompanhara a subida ao trono de D. Manuel, após a morte de seu cunhado D. João II, e em cujo ambiente estava instalado o gosto pela arte de trovar na sua dimensão palaciana e de participação na vida cortesã, como deixam transparecer as epígrafes que, com alguma frequência, se reportam à saída ou à chegada à corte, à estadia na “pousada”, ao estar ou não “aposentado”, isto é instalado, o fidalgo trovador<sup>51</sup>.

Nestes termos, a presença de Garcia de Resende em numerosas participações inseridas em poesias colectivas faz com que compareça diversas vezes na segunda zona do *Cancioneiro*, mas a inscrição do seu cancionero privativo na parte final do volume só aparentemente pode reduzir-se à prática do preceito retórico da *humilitas*, na linha de um comportamento conhecido nos cancioneros do século XV; mas não deixa de ser um sinal de ostentação o facto de no final do volume se ter impresso uma página com as armas dos Resende<sup>52</sup>, no mesmo formato daquela que traz, no início do volume, as armas régias.

<sup>50</sup> M. Vieira Mendes, «Introdução» a *O Cuidar e Sospirar*, cit., p. 14.

<sup>51</sup> Humberto Baquero Moreno, «La noblesse portugaise pendant le règne d' Alphonse V» in *Arquivos do Centro Cultural Português*, XXVI, Lisboa-Paris, 1989, p. 399; Luís Adão da Fonseca, «Política e cultura nas relações luso-castelhanas no século XV» in *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 0, Porto, 2003, p. 53.

<sup>52</sup> João Amaral Frazão, *Entre trovar e turvar. A encenação da escrita e do amor no «Cancioneiro Geral»*, Lisboa, 1993, p. 14.

No *Cancioneiro* inseriu as composições de natureza cancioneril<sup>53</sup>, que não incluiu mais tarde no *Livro das Obras*<sup>54</sup>; ali inseriu as poesias de natureza mais tipicamente cortesã e, por isso, mais adequadas ao “género” cancioneril. Assim encontramos composições sobre notícias da corte, sobre partidas e ausências da mesma, poesias dirigidas a mulheres por causa de amores, poesias de conselhos, as conhecidas «Trovas à morte de D. Inês de Castro», também de tema amoroso e, no final, as 48 trovas feitas «por mandado d’ el Rey nosso senhor, para hũ joguo de cartas se jugar no serã desta maneira», (II, 329) cuja epígrafe contém indicações sobre a maneira como o jogo devia ser realizado, numa linguagem teatral e de artifício festivo que exemplifica bem as potencialidades da arte de trovar a que ele aludia no «Prólogo».

O outro cancionero individual arrumado nesta zona final do *Cancioneiro geral* é o de Henrique da Mota. Trata-se de certeza de um dos mais recentes conjuntos poéticos documentados no volume de 1516 e oferece uma unidade muito grande: as peças que o constituem caracterizam-se pela exploração das potencialidades do dialogismo de feição teatral, a tal ponto que os editores modernos as designam de “farsas”, sem grande legitimidade, no entanto. No fundo, Henrique da Mota explorou uma retórica da *disputatio* que percorre toda a poesia do *Cancioneiro* e que lhe concede uma natureza de “poesia teatral” pela circunstância de que muitas das composições, sobretudo aquelas que foram arrumadas na zona medial, terem sido *apresentadas* diante de uma audiência presencialmente prevista e considerada<sup>55</sup>.

Henrique da Mota foi considerado por alguns estudiosos como precursor de Gil Vicente na utilização do género “farsa”; ora, como já foi observado, o que deve ter sucedido foi que a experiência do teatro de corte de Gil Vicente deve ter estimulado Henrique da Mota a organizar disputas poéticas, algumas numa tradição medieval, na base do contraste dialógico. Portanto, a influência pode ter sido precisamente no sentido inverso, ou seja, deve ter sido o êxito das «muy nouas enuencões» feitas por Gil Vicente, anotava Resende na sua *Miscelânea*, no mesmo ambiente de corte a partir de 1502 que terá levado Henrique da Mota a aproveitar as potencialidades teatrais que a vertente disputativa da arte de trovar oferecia<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> *Poesia de Garcia de Resende*, ed. de José Camões, Lisboa, 1999.

<sup>54</sup> *Livro das Obras de Garcia de Resende*, ed. crítica de Evelina Verdelho, Lisboa, 1994.

<sup>55</sup> Andrée Crabbé Rocha, *Esboços dramáticos no “Cancioneiro Geral” (Anrique da Mota)*, Coimbra, 1951.

<sup>56</sup> Eugenio Asensio, *Estudios Portugueses*, Paris, 1974, «Inês de Castro: de la crónica al mito», p. 47.

Vale a pena, contudo, observar o que se passa com a penúltima composição inserida no *Cancioneiro* de 1516, no seio do cancionero privativo do próprio compilador, formada por duas partes de dois trovadores em disputa. A primeira parte são umas “trovas” que Afonso Valente «fez em Tomar a Garcia de Resende», sem as mandar ao visado; a segunda é de Garcia de Resende, que responde «polos consoantes a todas estas trouas d’ Afonso Valente» (II, 324, 326). A epígrafe que encabeça a resposta acrescenta: «E vam fora da ordem por conseguyr as suas»<sup>57</sup>. Ou seja, as trovas de Resende foram inscritas naquele local porque as de Afonso Valente demoraram muito tempo a chegar às suas mãos.

Antes do mais, anote-se que esta é a única epígrafe em que se fala da “ordem”, certamente em alusão longínqua à indicação constante do colofão do impresso segundo a qual Garcia de Resende havia “ordenado” o seu *Cancioneiro*. O sujeito do enunciado «E vam fora da ordem por [para] conseguyr as suas» é uma terceira pessoa gramatical que preside à enunciação de todas as epígrafes ao longo da compilação, mas que podemos identificar com a pessoa do próprio compilador, que aqui justifica junto do leitor o facto de tais trovas aparecerem metidas mesmo no final do volume, quando, provavelmente, o deveriam ter sido bastante antes, a acompanhar o pequeno cancionero de Valente inscrito na primeira zona: três composições na primeira parte, duas em castelhano<sup>58</sup>, inseridas entre as de João Fogaça e as de Rui Moniz, sem marcas notáveis de qualidade especial, a não ser o recurso à metáfora banalizada do mar tormentoso (portanto já sem marcas distintivas notáveis) para imagem do sofrimento amoroso: «Este mar he muy briguoso»<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> Falta saber que *ordem* seria essa, dado que não parece possível descortinar alguma criteriosamente seguida no *Cancioneiro*; a não ser que Resende pretendesse, nesse local, lamentar que as trovas em causa não tivessem chegado a tempo de serem inseridas no pequeníssimo cancionero privativo de Afonso Valente situado na primeira zona (I, 212-214). De resto, apesar de comum neste tipo de colecções, a afirmação constante do colofão segundo a qual o *Cancioneiro* «Foy ordenado e emendado por Garçia de Resende» significa que ele interveio em diversas fases do tratamento do material recolhido, embora não se encontrem sinais de uma actuação crítica, literária ou textual. Já Baena, no seu *Cancionero*, sublinhava insistentemente a importância do trabalho de ordenação do conteúdo poético da colecção.

<sup>58</sup> I, 12-214.

<sup>59</sup> Para além destes casos, Afonso Valente aparece em mais três intervenções, na segunda zona do *Cancioneiro*, participando em poesias colectivas de incidência palaciana, ligado ao Coudel-mor Francisco da Silveira; trata-se, portanto, de uma produção muito pequena, no seio da qual certamente deveriam ter sido integradas as trovas atrás citadas.

Tendo em conta que essas trovas eram fortemente zombatórias da figura de Resende – «Ou soes vaso ou tambor / nalguas bochechas do sul», «Nem soes carne nem soes pexe», «pareceis-me santo entruído / de parto d'ũ gram chocalho» –, pode imaginar-se a relutância do autor em as enviar para publicação. É admissível, por isso, que o alcance da invectiva contra Resende explique o retardamento do envio; mas também se poderá imaginar que essas trovas não estivessem junto com o referido pequeno cancioneiro do autor, constituindo provavelmente a sua última composição, a darmos crédito ao desfecho da trova conclusiva: «e goardar de mais trouar / d' oje auante». Por isso, desagregados do conjunto do autor, os versos que visavam ridicularizá-lo não puderam ser integrados por Resende na “ordem” devida, situada muito antes no corpo do *Cancioneiro*.

Podemos encontrar no *Cancioneiro* onze pontos de alusão à actividade de ajuntamento dos textos poéticos, através de referências de Garcia de Resende a pedidos seus ou a remessas por parte de alguns trovadores. É de ter em conta que a poesia palaciana, para além da “mostrança” de natureza “teatral” que toda ela comporta, participava de uma circulação feita de envios e recepções, umas vezes em jeito de oferta outras certamente visando a constituição de cancioneiros, alguns ditos “de mão”<sup>60</sup>, material que necessariamente serviu para o trabalho de Garcia de Resende. Nisso famílias que se mostram tão produtivas como os Meneses, os Silveira, os Sá, os Almeida devem ter representado um papel importante. De certo modo João Rodrigues de Sá testemunha esse movimento numa composição que acompanhou o envio da sua tradução da *Epistola de Dido a Eneias* de Ovídio ao Conde de Portalegre, a rogo de quem a traduziu (I, 386, n.º 460). E o facto de Garcia de Resende ter incluído no seu cancioneiro privativo uma trova dirigida a Diogo de Melo pedindo-lhe que, já que ia a Alcobaça, lhe trouxesse «de laa hũ cançoneyro d'ũ abade que chamam Frey Martynho»<sup>61</sup> (II, 321, n.º 871) é outro sinal de que a cultura poética da corte portuguesa de finais do século XV e inícios do seguinte andava dispersa e divulgada por diversos locais e variadas mãos<sup>62</sup>.

<sup>60</sup> Por exemplo a alusão a cancioneiros de mão: II, 539, de uma dama.

<sup>61</sup> E pode anotar-se que nessa trova Resende actua como em outros locais em que pede o envio de composições: ameaça com alguma retaliação caso Diogo de Melo regressasse sem o dito cancioneiro.

<sup>62</sup> Na farsa *Quem tem farelos?* alude-se, em registo jocoso, aos “cancioneiros de mão”; e no Livro V da *Compilação* remete-se para um “cancioneiro português” onde haviam sido registadas as trovas feitas por diversos poetas a um cristão-novo de Tomar, Afonso Lopes Sapaio, entre as quais as de Gil Vicente; Aida F. Dias, *O Cancioneiro Português do Museu Condé de Chantilly*, cit., p. 8.

A distribuição dessa dúzia de alusões ao trabalho de colecção de poesias por Resende revela uma geografia interessante; elas distribuem-se de forma simétrica no interior do *Cancioneiro*: 5 na primeira zona, 1 na zona do meio e 5 na zona final. Se atentarmos no conteúdo de cada uma destas zonas, podemos observar que a documentação sobre a insistência de Resende junto dos autores para que lhe remetam as composições é menor no sector do meio, preenchido, como se viu, essencialmente por poesias colectivas, em que diversos trovadores, incluindo algumas damas, intervinham, o que aumentava a possibilidade de elas se encontrarem dispersas nas mãos de mais pessoas. Vale a pena prestar um pouco de atenção a algumas destas indicações.

Um caso significativo é o de João Fogaça (I, 295, n.º 326); numa trova de resposta a uma solicitação anterior de Garcia de Resende para que lhe enviasse «trovas suas» – e veja-se como o texto versificado serve também de meio de comunicação no interior da linguagem desta cultura poética – desvaloriza de algum modo a sua produção poética, podendo mesmo ler-se nas entrelinhas uma certa admiração pelo facto de Resende insistir em coleccionar versos que nada de especial teriam em si mesmos; e Garcia de Resende transcreve uma trova de Fogaça com que lhe remetia uns versos (uma “cousa”) de que se lembrava ter dirigido ao Comendador-mor de Santiago a propósito de um incidente ocorrido num passeio de barco com o rei e a rainha, quando pegou «hũ Yfante no colo e o tirou fora»; ora nesse momento Fogaça estava vestido de forma inconveniente, o que terá motivado observações jocosas. No local referido (II, 319, n.º 866) Resende não copia esses versos, nem se lembra de que já os havia inserido muito antes, no final das poesias de João Fogaça (I, 295, n.º 326). O que importa, porém, é anotar a ameaça velada que Resende lhe dirige: «goarday-vos do meu trouar, / que daa cos omeens no cham». O argumento da perda de prestígio por incumprimento da uma obrigação de participar numa colecção que revertia, em última análise, em favor da *dignitas principis* era suficientemente forte para poder ser ladeado.

Não é só, porém, em Fogaça que podemos detectar alguma resistência ou preguiça de alguns autores em fornecerem as suas poesias, contrastando com o esforço de Resende em coleccionar o mais completo acervo poético possível da corte régia. Também Rui Gonçalves Castel Branco encerra o seu pequeno “cancioneiro” de 15 poesias (um cancionero sem qualquer originalidade formal ou temática) com uma trova endereçada a Resende (I, 350, n.º 412) que reflecte um certo cuidado de autor: nas folhas onde elas iriam copiadas (talvez duas páginas de um fólio) as composições estariam devidamente intituladas ou seja encimadas pelas mesmas rubricas que aparecem no impresso («pond’ isto emtytu-

lado») do tipo corrente «canygua sua» e «outra sua», para que, uma vez «em cançoneiro posto», um qualquer «homem sem vyda nem guosto» não tivesse a «fantesia» de as tomar para si, ou seja para que outro não viesse a apropriar-se delas e usufruir indevidamente da glória de trovador, não porque elas se revestissem de especial valor, mas porque exprimiam a infelicidade (em termos cortesês entenda-se) do autor. Na remissão anafórica do neutro “isto” detecta-se alguma desvalorização da poesia por parte do próprio autor, mas agarra-se ao mesmo tempo a preocupação autoral do fidalgo face à hipótese de os seus versos irem ser incluídos num cancionero impresso. É que o acto de pôr em livro acarretava uma nova condição para um conjunto poético.

Significativo é ainda o caso de Francisco de Sousa, autor também de um pequeno cancionero inserido no último sector do de Resende<sup>63</sup>. No final do conjunto está uma trova missiva (II, 293b) de acompanhamento das anteriores («com estas trouas atras escrytas») e cujo teor é o seguinte: as trovas que eram enviadas (o deíctico *este* funciona muitas vezes como presentificador dirigido ao leitor do *Cancioneiro*) numa cópia manuscrita («treladadas») poderiam não corresponder à totalidade da produção do autor, mas só àquelas de que se podia «lembrar» (isto é, de que conservaria registo consigo), remetendo para Resende o trabalho de as «emmendar,/ poy as mando por erradas».

Na sua banalidade, a epígrafe coloca uma questão importante relativamente a todos os *cancioneiros*: até que ponto os compiladores intervinham nos textos que publicavam? Ou seja, até que ponto exerciam a “emenda” (por exemplo em questões de regularização silábica dos versos, de rimas ou de separação de estrofes, para não falar já de questões de texto)? No *Cancionero general* de Castillo a interrogação surge logo nas primeiras declarações do «Prólogo»: como terá ele coleccionado poesia desde Juan de Mena ao longo de tantos anos? Como a terá copiado<sup>64</sup>? No caso de Garcia de Resende, é forçoso imaginar que alguns conjuntos terão chegado às suas mãos já devidamente organizados; o caso do *Cuidar e Sospirar* é o mais evidente<sup>65</sup>. Mas noutros não sabemos o que

<sup>63</sup> Mas um cancionero que acolhe a sugestão petrarquista da lembrança dos lugares da felicidade; II, 292a, n.º 832.

<sup>64</sup> A consciência de tal manifesta-a ele no «Prologo»; Aida F. Dias, *O Cancioneiro geral*, cit., p. 27.

<sup>65</sup> É possível que as diferenças observáveis no texto da trova de João Fogaça em resposta a um pedido insistente de Garcia de Resende para que lhe remetesse «trouas suas» tenham nascido no momento da composição tipográfica, dada a grande distância entre os dois locais onde é inserida: fol. LXXXIX v e CCXXIII r (I, 295, n.º 326 e II, 319, n.º 866).

terá sucedido, até porque a produção de vários autores, a começar pelo próprio Garcia de Resende, anda dispersa por diversos locais do *Cancioneiro*.

Por exemplo, na zona do *Cancioneiro* caracterizada por composições colectivas encontra-se uma bastante longa, constituída por duas partes segundo o esquema de *pergunta/resposta*; a epígrafe inicial diz tratar-se de trovas «destes trouadores abaixo nomeados a Nuno Pereyra, por hũa carta que escreueo ao Príncipe e pôs-lhe no sobrescrito: Per’ alteza do Príncipe Nosso Senhor» (II, 122, n.º 598). As observações feitas pelos “trovadores” encabeçados pelo Coudel-mor geram a resposta de Nuno Pereira «a todos estes trouadores e a outros que aqui nam vam, por se nã acharem suas trouas» (II, 124). Isto é, o sujeito do enunciado epigráfico revela que ao conjunto faltam elementos que não foi possível incluir no impresso porque já não se encontravam na fonte manuscrita.

No entanto, nessa dúzia de epígrafes cujo enunciado comporta alusões ao trabalho de compilação de Resende ganham alguma importância aquelas que remetem, ainda que só alusivamente, para uma opinião metaliterária. Trata-se da ideia subliminar de que o *Cancioneiro*, como meio de difusão *escrita*, fornecia esse bem precioso para a ideologia aristocrática que era a “fama”, doutrina patente numa trova que Resende endereçou a Jorge de Vasconcelos «porque nam querya escreuer hiũas trouas suas» (II, 320, n.º 868): «Neste mundo a moor vytoria / que se daa nem pode ter / qualquer pessoa / he fycar della memoria. / Hora deyxay d’ escreuer / cousa boa! / E olhay que os antyguos / dauam ao demo as vydas / soo porque falassem neles»<sup>66</sup>. A sequência detém sinais facilmente descodificáveis por alguém que podia frequentar a corte: i) a fama não é partilhável por qualquer um; ii) os versos que Vasconcelos não queria remeter-lhe «eram cousa boa» com certeza porque participavam do mundo cortesão em que haviam nascido; iii) o exemplo dos antigos era um argumento de autoridade que o leitor já tinha encontrado no «Prólogo».

Um outro caso também exemplificativo e que manifesta como o processo de juntar a vasta produção poética não terá sido tarefa fácil encontra-se nas indicações da epígrafe de uma composição mista, de João Rodrigues de Sá e do próprio Garcia de Resende. Segundo o

---

<sup>66</sup> Deverá notar-se a proximidade física desta trova com a mandada a João Fogaça, na parte reservada por Garcia de Resende para inserir o seu próprio cancionero; além disso, o “escrever” da epígrafe deixa transparecer que vários trovadores podem ter-se mostrado relutantes em dedicar-se ao trabalho de juntar e fazer copiar os seus próprios textos, fosse porque se encontravam dispersos, fosse porque diziam respeito a uma fase já passada de suas vidas.

enunciado (I, 409, n.º 492), Resende enviara ao fidalgo um vilancete (neste caso um trístico ABB) para ser glosado; o fidalgo fez uma trova a propósito («troua a ele»), mas não a remeteu em devido tempo, obrigando Resende a pedir-lha. Como os versos chegaram “tarde”, acabaram por ser inseridos mesmo no final do cancionero privativo do fidalgo, imediatamente antes das trovas em arte maior de retórica classicizante que é a pergunta feita a Aires Teles, no tempo em que «o Duque hya a Azamor» (I, 409, n.º 493).

314

Estes versos permitem sublinhar que o valor social atribuído por Resende à poesia como componente também da celebração do príncipe e da sua corte como lugar de *urbanitas* (linguagens, costumes, atitudes, gestos, modas, etc.) implicava que a recolha fosse o mais exaustiva possível.

É nesse sentido que se devem ler os versos de Garcia de Resende incluídos numa composição dialogada, mas de tom malicioso, entre dois fidalgos, D. Luís de Meneses e D. Pedro de Almeida; este havia chegado à corte, mas «nã estaua aynda apousentado» (II, 15, n.º 517) e sobre isso versa a trova do primeiro; o visado responde noutra trova, aludindo à dama que o acompanhava e àquela que ele serviria de amor no paço. São versos que nada revelam de especial arte versificatória e ainda menos poética, limitando-se a um tratamento ligeiro de uma situação palaciana. E, no entanto, Garcia de Resende, guiado pelo seu critério fundamental de acolher o maior número possível de poesias da corte, tratou de os pedir a D. Luís, que lhos enviou sem resistência, embora pareça não querer valorizá-los de forma especial: «Poys eu não vejo o que dou». Disso é sintomática uma quarta trova de Resende em que, certamente levado pela satisfação de ficar na posse da composição, não se coíbe de opinar: «Cousas que têm tanta graça, / tam doces para ouuyr, / ter-m’-ya por de maa raça / se as nam deesse a empremyr». Imprimir é o propósito declarado logo no paratexto de abertura, o «Prólogo», no contexto de uma argumentação que se desenha da seguinte maneira: se era lamentável a perda das poesias dos «nossos passados»<sup>67</sup> – e tal perda acarretava a

<sup>67</sup> E todavia talvez não seja de ler em sentido absoluto esta observação relativa a «esses grandes poetas» «nossos passados», porque, em bom rigor, só poderia tratar-se de trovadores galego-portugueses, cujas poesias estariam disponíveis para quem, como Resende, conhecia bem o palácio, onde alguma cópia quatrocentista do cancionero medieval poderia ser consultada e de onde terá saído o(s) códice(s) que, levado(s) para Roma, serviu (serviram) de base às cópias apógrafas italianas da iniciativa de Ângelo Colocci, no início do século XVI (recorde-se que, no «Prohemio e carta», o Marquês de Santillana se lembrava de ter visto na livreria da avó D. Mencia de Cisneros «un gran



perda da sua utilidade, por exemplo como memória das “estórias” do passado dos reinos na literatura épica medieval (o tópico é, aliás, central na argumentação de Baena no seu «Prologus») tão úteis a «emperadores, reys e pessoas de memória», na medida em que se tratava de um capital adquirido de *feitos* herdados dos antepassados, ou então como composições versificadas de corte, úteis também pelos castigos e “emendas” que se aplicavam àqueles que, na corte, não sabiam comportar-se, usando «maos trajos» e faziam «enuenções»<sup>68</sup> –, se tal perda se devia lamentar, então mais se avolumavam os méritos da tarefa editorial do *Cancioneiro*, porque este ia permitir que as obras de “arte de trovar” dos “presentes” ficassem *escritas* e se juntassem num conjunto, dotado de instrumentos facilitadores da consulta, já que «per tantas partes sam espalhadas». Com tal iniciativa editorial se assegurava *fama* dos poetas do seu tempo.

Duas anotações importa aqui fazer. Em primeiro lugar que pode não ter existido um manuscrito geral original preparado para a tipografia de Hermão de Campos com todo o cancionero copiado. O que deve ter sucedido foi que muito material foi chegando com o trabalho de composição e de impressão em andamento, com certeza de forma mais sensível na parte final, onde de facto os pedidos de Resende se mostram mais incisivos face a resistências de alguns autores, que pareciam não compreender o alcance da tarefa da publicação. Isto não colide necessariamente com a afirmação constante do colofão segundo a qual o *Cancioneiro* «Foy ordenado e emendado por Garçia de Resende»; é que talvez não seja de se lhe atribuir uma importância demasiada, pois pode tratar-se de uma fórmula corrente neste tipo de colecções<sup>69</sup>.

Em segundo lugar, isto significa também que existia um público fortemente interessado na colecção de poesia palaciana que Resende preparava, não propriamente pelas mesmas razões que, cerca de uma década depois em Castela, dizia Juan Boscán no soneto-prólogo da I

---

volumen de cantigas, serranas e dezires portugueses e gallegos», citando D. Dinis e João Soares de Paiva, «el qual se dize aver muerto en Galizia por amores de una infanta de Portugal», fazendo-se eco de uma tradição que originariamente não visava certamente a figura desse antigo trovador; sobre isto, não se pode dispensar a investigação de José Carlos Miranda, «*Aurs mesclatz ab argen*». *Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, Porto, 2004, em particular p. 47; o tópico é recorrente nos séculos XIV-XV, como manifesta a alusão de Micer Francisco Imperial, no *Cancionero de Baena*, ao modo como morreu Tristão: «que fenesció por amores»; *Textos medievales de caballerias*, ed. de José María Viña Liste, Madrid, 1993, p. 187).

<sup>68</sup> *Cancioneiro geral*, ed. cit., I, p. 5.

<sup>69</sup> Convém sublinhar que é este o único local (um paratexto) do *Cancioneiro* onde se utiliza o termo *ordenar* que era tão frequente nos *cancioneros* de Baena e de Castillo.

parte das suas *Obras*, mas porque Resende parece animado de um autêntico afã de colecionador que serve o seu monarca<sup>70</sup>. Não era, porém, o único a dedicar-se a coleccionar poesia; por exemplo, no interior do pequeno cancionero privativo de Duarte da Gama (uma meia dúzia de composições) há um conjunto de trovas endereçadas a Diogo Brandão<sup>71</sup> que testemunham precisamente essa situação. A epígrafe informa o leitor de que se trata de “carta” de resposta a uma outra que este enviara com “novas” da corte, «na qual lhe pedio que lhe mandasse algias trouas» (II, 26, n.º 540). Nesse momento ainda Duarte da Gama não havia chegado à corte; mas agora, quando manda a Brandão «algumas trovas», estava «já apousetado», isto é, aí instalado. O que importa aqui ressaltar é que Diogo Brandão havia pedido a Duarte da Gama alguns versos seus; ou seja, Brandão colecionava também poesia dos seus pares cortesãos<sup>72</sup>. Outros dois colecionadores foram de certeza o Conde de Portalegre e D. Pedro de Almeida (I, 328, n.º 374 e I, 402, n.º 479; 402, n.º 478).

Como se vislumbra, as epígrafes ou títulos das composições têm – ou têm-na como fundamental – a função de guiar ou conduzir o leitor no *continuum* macrotextual do *Cancioneiro* preenchido por uma pluralidade de autores, alguns é certo meramente ocasionais. E como se trata de um cancionero em que o critério de base da recollecção foi a produção poética por autores, as epígrafes são chamadas a desempenhar um papel central na indicação da identidade autoral e, conseqüentemente, em assegurar a respectiva atribuição dos textos. Elas são, por isso, imprescindíveis para a correcta atribuição e discriminação dos autores, tarefa de

<sup>70</sup> Aliás deve anotar-se que a preocupação de conservar a poesia produzida por autores de grupos sociais elevados e apreciada nos círculos cortesãos é uma constante desde o século XII; não sabemos o que diria o prólogo do conjunto cancioneril em galego-português hoje testemunhado essencialmente pelos cancioneros da Ajuda, Biblioteca Vaticana e Biblioteca Nacional; mas se o Conde D. Pedro foi seu autor, não será ilegítimo imaginar que aí expandisse a doutrina que apresenta no prólogo do *Nobiliário* e no da *Crónica geral de 1344*, onde sublinha a importância do registo escrito como memória.

<sup>71</sup> Um poeta que, com alguns outros, representa uma dimensão séria e culta da poesia de cancionero, testemunhando a capacidade que esta detinha de se adaptar a uma vasta gama de registos; *Diogo Brandão: Obras poéticas*, ed. de Valeria Tocco, cit.; José Carlos Ribeiro Miranda, «O tema da morte e a tradição do “pranto” no “Cancioneiro Geral” de Garcia de Resende» in *Bartolomeu Dias e a sua Época*, Actas, IV, Porto, 1989, p. 77.

<sup>72</sup> Mas não deve confundir-se um interesse por poesia alheia com a inclusão de versos de outros num cancionero privativo, no quadro do sistema produtivo resultante das *ajudas* e semelhantes modalidades de cooperação poética tão vulgares no *Cancioneiro* de Resende.

utilidade ainda mais evidente nos casos de poesias em que colaboram diversos autores, como sucede na área central do cancionero<sup>73</sup>.

Por outro lado, as epígrafes detêm por vezes ainda um papel didacático, informativo de circunstâncias envolventes de um texto (pretextos, objectivos), algumas adquirindo mesmo uma componente narrativa, outras veiculando esclarecimentos de aspectos relativos à própria elaboração do poema, prioritariamente enfatizando a função pedagógica e correctiva que Garcia de Resende atribuía à arte de trovar no seu «Prólogo»<sup>74</sup>.

Nestas circunstâncias, as epígrafes do *Cancioneiro geral* devem ser vistas acima de tudo como enunciados orientados para o cumprimento da função sempre importante num cancionero<sup>75</sup> relativa à indicação do nome dos autores e de algumas circunstâncias relacionadas com alguns poemas, sobretudo os de natureza satírica, dada a pragmaticidade que os rodeia<sup>76</sup>. Isso tornava-se ainda mais necessário num cancionero como o de Resende, organizado essencialmente com vista a valorizar a fama que a actividade poética no seio da corte era capaz de oferecer aos autores; daí a ausência de indecisões nas atribuições e a exiguidade de composições anónimas.

Já se viu que, além de o *Cancioneiro* não se encontrar dividido em partes, também não se organiza em termos cronológicos, embora se

<sup>73</sup> A inexistência explícita de uma organização programada não exclui a presença de agrupamentos de autores por via de outros factores, como os linhagísticos por exemplo; Ana M. Tarrío, «O obscuro fidalgo João Rodrigues de Lucena», cit., p. 377.

<sup>74</sup> As epígrafes podem ainda conter sinais de alguma reflexão poética, como sucede no caso do importante cancionero privativo de Luís Henriques, notável pelo investimento na vertente doutrinária da poesia (moral, política, religiosa, épica), o qual numa epígrafe endereçada a «hũ omem que nã crya que elle fyzera hũas trouas d' arte mayor, porque leuauam muyta poesya» (I, 330, n.º 383) patenteia uma consciência poética traduzida na panóplia de evocações da cultura antiga que integra no poema, apontando para a ideia de que *poesia* implicava um saber letrado de certo modo erudito; nesse sentido, *poesia* distinguia-se de *poetrya* do vocabulário medieval, que Baena ainda usa no seu «Prologus»; o termo é raro no *Cancioneiro* resendiano, e tende a indicar composições de tom mais reflexivo, portanto não identificadas com a canção cortês (como por exemplo na disputa entre o Conde de Vimioso e Aires Teles, quando este refere as “falssas poesyas” do interlocutor numa clara alusão à polémica da verdade em poesia; I, n.º 260, 264).

<sup>75</sup> Sirva de exemplo o caso da *Cancioneiro da Ajuda*, cuja elaboração, por tão incompleta que está, não chegou até à fase de inscrição das epígrafes atributivas; não fossem os outros testemunhos e a nossa ignorância sobre as autorias seria enorme.

<sup>76</sup> Em certa medida, poder-se-ia considerar que este tipo de epígrafes herda o papel que, em muitos dos cancioneros provençais do século XIII, era preenchido pelas *razós* colocadas, em regra, à cabeça de composições de trovadores, fazendo companhia a um outro tipo de enunciado informativo, as *Vidas*, de que não há exemplos no *Cancioneiro geral*.

detecte uma maior concentração de autores mais “antigos”, como os da geração do *Cuidar e Sospirar*, nas zonas inicial e medial, mas sem constrangimentos de rigor cronológico.

A inexistência de uma organização que obedecesse a propósitos explícitos pode levar-nos a duas observações: por um lado o próprio compilador não teria sentido diferenças de géneros, formas, ritmos e temas notáveis entre os poetas mais antigos e os da actualidade a que ele pertencia, o que talvez suscitasse a ideia de homogeneidade e de estabilidade poética dignas de uma corte disciplinada; por outro lado, podia fazer passar para segundo plano a exigência de uma arrumação criteriosa, já que aquilo que interessava era compilar da forma o mais completa possível toda essa poesia da corte portuguesa. E no entanto não deixa de haver alguns sinais de diferença.

A linha temática nuclear que percorre todo o *Cancioneiro* reside naquilo que se entendia por “serviço das damas”. O assunto era central na cultura de corte e esta poesia<sup>77</sup>, na sua vertente pedagógica ou ensinadora de comportamentos adequados à frequência da corte, foca-a mais de uma vez, mas claramente com mais insistência no conjunto arrumado na primeira zona do *Cancioneiro*. Três casos bastarão para exemplificar: em primeiro lugar as trovas que o Coudel-mor Fernão da Silveira (um dos poetas mais antigos do *Cancioneiro*) endereçou a seu sobrinho Garcia de Melo «dando-lhe regra pera se saber vestyr e tratar o Paço» (I, 71, n.º 31), que, à semelhança de outras posteriores como as de Gonçalo Mendes Sacoto a «hũa dama que hya para o Paço e pedyo-lha algũa estruçam do costume dele» (II, 34, n.º 550), reflectem muito bem o ponto de vista central da vida palaciana fundada em regras normativas e convenções de comportamento, entre as quais estavam as relativas ao vestuário (cores, modas, tecidos, etc.), a gestualidades, a atitudes de conversação, etc.. Em segundo lugar, a epígrafe talvez mais eloquente com respeito à questão do “serviço das damas” seja a colocada à cabeça de umas trovas de João Barbato «como ham-de seruir as damas: daa sete auisos» (I, 206, n.º 182), cujo tema se articula com o do primeiro poema do *Cancioneiro*, o *Cuidar e Sospirar*. Mas a centralidade do tema patenteia-se ainda no tratamento jocoso ou malicioso a que é sujeito em algumas composições, como sucede nas trovas em estilo de carta que Gil de Castro enviou a Henrique de Almeida quando este ia para Castela, dando-lhe conselhos sobre a maneira como se haviam de cortejar as donzelas

---

<sup>77</sup> Ainda não estava disponível a “filosofia do cortesão” que Baldassar Castiglione divulgaria uma década depois, com uma visão distinta do homem de corte.

durante a viagem: ao fim do dia, deixar-se ficar para trás, mandando os mais à frente, para fazer «hũ desuyo de gualante / jaa sabeys como se faz» (I, 200, n.º 169)<sup>78</sup>. Ou então nas trovas de João da Silveira «endereçadas aas damas» descrevendo-lhes a maneira como dois fidalgos se iriam comportar na ida a Castela em termos de galanteio (II, 204, n.º 697).

Ora este tema, que implica o da definição do que é o *amor cortês*, de como se devem comportar os seus agentes e, no fundo, da utilidade do discurso poético – ou pelo menos do discurso em verso – constitui um verdadeiro núcleo central em torno do qual giram outros temas e tópicos presentes ao longo de todo o *Cancioneiro*<sup>79</sup>; tem a ver com o tema da partida e da ausência do amador de junto da dama<sup>80</sup> e, por consequência, com o da viagem, com o pertencer ou não à corte, com o estar ou não na corte, com as virtudes da vida no campo face aos inconvenientes desta, com o desejar saber notícias da corte e particularmente das suas damas, com o do louvor da dama, com as lamentações de o servidor chegar à corte e encontrar a sua dama já casada com

<sup>78</sup> A consciência de que o discurso em verso era susceptível de aceitar uma prática exploradora da retórica do *equivoco* fazia parte da poética de corte, desde os tempos trovadorescos medievais; o *Cancionero general* de 1511 possuía no final uma secção de poesias provocadoras do riso; mas mesmo composições aparentemente sérias podiam conter uma forte dose de ambiguidade que o público sabia descodificar; Ian Macpherson, «Secret Language in the *Cancioneros*: Some Courtly Codes» in *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII, 1985, p. 51; é o que sucede no uso do termo *batalba* na epígrafe de uma trova equívoca de Brás da Costa «a huña sua prima que casou e mando[u]-a ele vesytar e lhe respondeo que aquela noyte entrara em batalha» (II, 21, n.º 525).

<sup>79</sup> A natureza convencional desta situação impunha-se como factor da transposição das normas de sociabilidade cortesã para o plano do paradigma moldado pela linguagem poética; o amor, para além da sua articulação com a *militia* (até na sua abordagem maliciosa da *militia erotica* ovidiana; Leslie Cahoon, «The Bed as Battlefield: Erotic Conquest and Military Metaphor in Ovid's *Amores*» in *Transactions of the American Philological Association*, 118, Atlanta, 1988, p. 293), participava da noção de *fama*, tão importante para a imagem do indivíduo (Maria Rosa Lida de Malkiel, *L' Idée de la gloire dans la tradition occidentale. Antiquité, Moyen Age occidental, Castille*, Munique/Paris, 1968, p. 268s.), e impunha-se, no fundo, como condição do cortesão (Valeria Tocco, Introdução a *Poesias e Sentenças de D. Francisco de Portugal, 1.º Conde de Vimioso*, Lisboa, 1999, p. 40), tal como tinham doutrinado Capellanus ou Baena; um dos melhores poetas do *Cancioneiro* e bom conhecedor de Juan de Mena, Diogo Brandão, proclamava: «muito mais vivo penado / quando não são namorado» (*Obras Poéticas*, ed. de Valeria Tocco, Lisboa, 1997, p. 42).

<sup>80</sup> O tema era já fundamental na engenharia semântica da poesia trovadoresca de inspiração provençal; Leonor Curado Neves, «O campo semântico da partida na *cantiga d' amor* galego-portuguesa», in *Actas do IV Congresso da AHLM*, III, Lisboa, 1993, p. 259.

outro<sup>81</sup>, com gestualidades observadas por outros, etc.<sup>82</sup>. Tratava-se de uma linguagem de convenções, que, como aliás doutrinara Juan Alfonso de Baena mais de meio século antes, se impunham na corte, entre as quais a última referida por ele e, conseqüentemente mais importante, a necessidade de o cortesão ser enamorado ou fingir sê-lo. É claro que daí podia resultar alguma ambigüidade ou “confusão”, como comentou João Rodrigues de Sá a propósito de D. Luís de Meneses «que estaua em hũa genella com sua molher, donde vya sua dama» (I, 399, n.º 470): «Aa mão direyta a rezão / e de fronte a má vontade / vos pora tal confusão / que nom sinto descrição / que escolha ahy a verdade»<sup>83</sup>. Mas de certeza que entre a convenção e a prática as fronteiras eram inúmeras vezes passadas num e noutro sentido.

No entanto, revela-se particularmente significativo observar que as composições relacionadas com esta problemática, bem como as motivadas por partidas e ausências<sup>84</sup>, pelo contraste entre ser da corte ou de fora dela, pelos comentários ao comportamento dos cortesãos sob a forma de “cartas” com regras, conselhos e avisos se encontram especialmente concentradas nessa primeira parte do *Cancioneiro*. Uma explicação para isso pode residir no facto de muitas composições inseridas nesse primeiro bloco corresponderem a personalidades que estiveram envolvidas na vida política do final do reinado de D. João II e do início do de D. Manuel, momentos caracterizados por uma intensa actividade de movimentações entre Portugal e Castela<sup>85</sup>, a que devem juntar-se as poesias relacionadas com as partidas e ausências de fidalgos nas praças do Norte

<sup>81</sup> Pode apontar-se como tratamento com alguma originalidade o vilancete (género de conotação popularizante...) de Jorge de Resende «porque depois de casada sua dama o confortaua hũa amyga, dizendo que aynda deuia de ter esperança» (II, n.º 676).

<sup>82</sup> Pode anotar-se a ausência, entre os autores, de clérigos, homens de saber que tinham “feito” uma parte significativa das cantigas dos cancioneiros medievais.

<sup>83</sup> Os galantes podiam “servir” sucessivamente mais do que uma dama; exemplo, entre muitos, de Simão de Sousa, cujo cancionero individual inclui várias poesia a D. Catarina de Figueiró (II, 220s.), mas que também “serviu” D. Joana Mendonça (II, 295).

<sup>84</sup> Por exemplo o tema de o galante vir encontrar a dama casada com outro é mais abundante na primeira área do que na última.

<sup>85</sup> Num movimento que se afirma desde os tempos conturbados da regência do Infante D. Pedro e do reinado de D. Afonso V a seguir a Alfarrobeira; Luís Filipe F. R. Thomaz, *De Ceuta a Timor*, Lisboa, 1974, p. 127s.. Haverá que ter em conta a orientação predominantemente cavaleiresca desta fidalguia e dos seus reflexos no *Cancioneiro*; basta anotar que a viagem de Vasco da Gama à Índia não tem impacto nele (Jole Ruggieri, *Il Canzoniere di Resende*, Genebra, 1931); é que a actividade militar no Norte de África projectava-se num imaginário de cavalaria distinto do da viagem à Índia por mar.

de África, patentes em “cartas” e pedidos de informação sobre o que se ia passando na corte<sup>86</sup>. Nos seus enunciados, as epígrafes reflectem essas situações, transferidas para o registo do convencionalismo de corte e do serviço das damas. Embora raramente, a epígrafe pode relacionar a composição com eventos de natureza política, como uma “carta” do velho Coudel-mor a D. Henrique de Almeida, em «que lhe mandou pedyr nouas das cortes que el rey Dom Joam fez em Montemoor» no ano de 1477 (I, 67, n.º 28).

Mas, se este assunto da partida para fora da corte ou do regresso a ela surge com uma frequência razoável em epígrafes do primeiro agrupamento de poesias no *Cancioneiro*, torna-se bem menos evidente nas do terceiro e último blocos. Todavia não se podem tirar ilações apressadas desta observação, porque se o poeta que ocupa a segunda posição na ordem do *Cancioneiro*, D. João de Meneses, trata o tema com alguma frequência, também Jorge de Resende, um poeta mais novo (II, 192, n.º 653, n.º 654), se serve dele mais do que uma vez; e no final do volume o próprio Garcia de Resende incluiu diversas composições suas sobre o mesmo assunto, sem que se possa determinar em que momento da vida as terá produzido (II, 311)<sup>87</sup>.

Em contrapartida, o último grupo traz dois temas que não haviam merecido a atenção dos poetas da parte inicial.

Um aparece identificado nas epígrafes pelo gerúndio “desavindo-se”, anunciando composições relacionadas com a movimentação do serviço amoroso ou, por outras palavras, da arte de seduzir e conquistar a mulher num quadro de comportamentos formalizados a que o próprio prólogo de Garcia de Resende alude. Na quase totalidade desses textos a *desavença* nada tem a ver com uma dimensão meditativa interior,

---

<sup>86</sup> Por exemplo, o tópico dos «dias em que vos não vi» (I, 231, 275), fazendo do tempo da ausência um elemento de ênfase expressiva, não aparece no terceiro bloco; notar que é tópico presente no «Cuidar e suspirar», portanto da fase mais antiga (I, 8b). Mas a ausência da corte, que, sobretudo no tempo de D. Manuel, parece ser sentida como uma perda de civilidade, pode também ser motivada pela necessidade de o nobre visitar os seus domínios.

<sup>87</sup> Normalmente a *partida* era causada pelo afastamento, ou “apartamento”, da voz masculina, que é o sujeito da enunciação desta poética; mas há alguns casos raros em que quem parte é a dama; um deles, exemplo notável deste tipo de poesia intelectualizada na sua estratégia argumentativa, é a cantiga de Francisco da Silveira (n.º 309) «Senhora, sois perigosa», organizada como autêntico silogismo demonstrativo da intensidade que a partida de D. Beatriz de Vilhena, a Perigosa, produziu sobre o autor. Dama muito em foco na corte: I, 284, n.º 302, de D. Diogo filho do Marquês de Vila Real; Anselmo Braamcamp Freire, «A gente do *Cancioneiro*» in *Revista Lusitana*, X, Lisboa, 1907, p. 281.

porque se resume às regras da convenção da arte de “servir as damas” e “andar de amores”. Sirva de exemplo a epígrafe que encima umas trovas de Diogo de Melo «desavyndo-se d’ũa dama, que trazendo outro servydor dezya qu’ ele era perdido por ela» (II, n.º 628). As demais pautam-se por este modelo. No fundo tratava-se de uma prática de sociabilidade manifestada na corte, sem que os factores que regulavam a subjectividade interior, tão fortes em Petrarca, intervissem, como revela a epígrafe das trovas de Manuel de Goios «sendo desauyndo e querendo-se tornar avyr» (II, 285, n.º 815). Tratava-se de dar cumprimento a um preceito já antigo da vida áulica, sobre o qual André Capellanus já fixara doutrina normativa e que Baena apontara como essencial para os “nobles señores” que pretendessem ser “poetas”<sup>88</sup>.

No fundo são composições centradas na lamentação convencional sob a forma de queixa do amador face ao comportamento da dama – de quem se insinua a inconstância... –, mas sem mecanismos reforçadores de credibilidade interior. Por isso, mesmo, nos poucos casos em que a epígrafe aponta para uma aparente interioridade, como nas trovas de D. Diogo «em que s’ aqueyxa comsiguo mesmo» (I, 284, n.º 301), verificam-se não só a faceta intelectualizada deste lirismo, mas também a enorme distância que se encontra relativamente ao tema petrarquista do *dissidium*, que tão largamente será absorvido pela geração posterior dos anos quarenta<sup>89</sup>. Mesmo assim vale a pena anotar o tratamento diferente que Sá de Miranda dá a este tema, numa cantiga que enfoca a desavença no campo do “eu”, «Comiguo me desauym» (I, 352, n.º 415), sem, contudo, entrar no terreno da verosimilhança autobiográfica que tão fortemente

---

<sup>88</sup> Convém, no entanto, anotar que o *exercício* do dizer poético cortês não impedia que se aplicasse ao elogio ou “louvor” de mulheres de condição social vilã; assim o fez D. João de Meneses por exemplo numa cantiga (género “elevado” desta poesia) «a hũa criada sua que se chamaua Correa» (I, 63, n.º 17), sem que tal constituísse infâmia; não eram, pois, só as damas da corte a merecerem, em registo jocoso, um verso como «Ó vyda de minha vida»... E valerá talvez ainda acrescentar que desta poesia compilada por Resende está ausente o tema, usado ao tempo no teatro de Gil Vicente, do perigo de o enamoramento de um homem (velho) por uma moça poder conduzir à delapidação do património, assunto que a comédia latina, sobretudo de Terêncio, tão lido na Idade Média, havia focado.

<sup>89</sup> Rita Marnoto, *O Petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, 1997, cap. IV «Fragmentação e dissídio», p. 509. Isto permite avaliar a distância a que ficava a notação dos “sintomas” da paixão na lírica cancioneril; Aura Simões, «Perdi o sen e a razon» – fortuna do tópico da “loucura amorosa” no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende» in *Actas do IV Congresso da AHLM*, II, Lisboa, 1993, p. 187.



marca o tema no *Canzoniere* de Petrarca<sup>90</sup>. Vale a pena destacar este aspecto, porque a influência desta poesia lírica de cancionero foi enorme ao longo das décadas seguintes, impondo um quadro de recepção à nova lírica italianizante que muitas vezes impediu uma demarcação nítida da linguagem e projecto de uma e de outra escola<sup>91</sup>. Um exemplo muito significativo encontra-se numa trova isolada de um dos mais antigos poetas do *Cancioneiro*, o velho Coudel-mor Fernão da Silveira, intitulada «Memorial do Coudel Moor» (I, 85, n.º 55); a estrofe reporta-se à data em que o poeta terá sentido a força da «mortal dor de Mançias», em 11 de Abril de 1458. O tópicus era tradicional na lírica cortês (no “cancioneiro” de um dos mais antigos trovadores documentados, Osoir’Anes, já surge na forma «Mal dia non morri enton / ante que tal coita levar», e num outro, da geração final da poesia galego-portuguesa, D. Dinis, aparece algumas vezes em fórmulas do tipo «en mal dia naci» ou «en grave dia fui nado»), mas fica a uma enormíssima distância do tratamento de Petrarca sobre o dia em que viu Laura: a memória religiosa desse dia<sup>92</sup>, a partir do

<sup>90</sup> A perspectiva destes poetas reside numa perspectiva conflitual da sentimentalidade, que de certo modo é reflexo do quadro concorrencial da vida de corte, a qual se há-de prolongar no tempo (Juan Casas Rigall, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, 1995, pp. 153-154; «La agudeza en el cancionero amatorio castellano: líneas maestras» in *Medioevo y Literatura*, Actas do V Congreso AHLM, III, Granada, 1995, p. 7), mas que fica muito longe do tema da “guerra interior” no século XVII, num poeta como D. Francisco Manuel de Melo (Maria Lucília Pires, *Xadrez de palavras. Estudos de Literatura Barroca*, Lisboa, 1996, «O tema da “guerra interior” nas *Obras Métricas* de D. Francisco Manuel de Melo», p. 53); veja-se para exemplo a cantiga de Rui Gonçalves de Castel Branco «Pois que tem comigo guerra / vontade, razam e syso» (I, 310, n.º 355).

<sup>91</sup> É sabido que Petrarca foi tardiamente traduzido para português, já num contexto ou “poli-sistema” que não era propriamente o do *Cancioneiro*; Rita Marnoto, «Spero trovar pietà, nonché perdono’. Tradução e imitação no lirismo português do século XVI» in *Critica del testo*, VI/2, Roma, 2003, p. 837. É sabido que a poesia lírica de cancionero, pelo seu temário equacionado numa linguagem de tendência abstraizante e de sentido universal, pelo seu léxico e pelas formas que ajudou a fixar pôde resistir durante muito tempo; Aníbal Pinto de Castro, «Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução» in *Revista da Universidade de Coimbra*, 31, Coimbra, 1984, p. 505; André Crabée Rocha, *Aspectos do “Cancioneiro Geral”*, Coimbra, s.d., p. 109.

<sup>92</sup> Petrarca situa a primeira vez em que viu Laura no dia 6 de Abril de 1327, na igreja de St.<sup>a</sup> Clara, em Avignon e inscreve o dado no terceiro soneto proemial do *Canzoniere* (Francisco Rico, «Prólogos al *Canzoniere* (*Rerum vulgarium fragmenta*, I-III)» in *Annali della Scuola Superiore di Pisa. Casse di Lettere e Filosofia*, Serie III, XVIII, 3, Pisa, 1988, p. 1071). Mas avalie-se a distância que vai do «senty eu quanto he fera / a mortal dor de Mançias» em Fernão da Silveira ao «Trovommi Amor del tutto disarmato» no v. 9 do soneto III de Petrarca.

qual toda uma “biografia” amorosa se vai construir aos olhos do leitor do *Canzoniere*, nada tem a ver com a evocação do mártir que fora Macias, protótipo peninsular do enamorado que se deixa morrer por amor, transformado em autoridade na matéria mais pela lenda do que pela sua parca produção poética. Ora à trova do Coudel-mor preside fundamentalmente o objectivo de equacionar a intensidade de uma “dor” por um processo argumentativo assente na analogia: «Porem quero que saybaes [...] pasey polos Carregaes / tam carregado d’amores / que ousadas...»<sup>93</sup>. O jogo entre o topónimo conhecido de toda a gente, “Carregaes”, e o sintagma “carregado d’ amores” pertence ao exercício retórico desta poesia, que trabalhava, no fundo, com um espectro relativamente pequeno de figuras e de vocabulário<sup>94</sup>; por exemplo, não avançava para o enriquecimento expressivo da metáfora<sup>95</sup>. Talvez se possa considerar que esta tendência tão forte para a abordagem de sentido geral e universal do enamoramento<sup>96</sup>, sem uma significativa incursão nos domínios da emoção e da memória “biográfica”, terá ajudado à resistência deste tipo de poesia até muito tarde<sup>97</sup>.

<sup>93</sup> Trata-se claramente de uma trova inacabada; mas o compilador nada diz sobre a condição do texto.

<sup>94</sup> Um claro sintoma disto é a tendência para um vocabulário de tonalidades filosóficas abstrairantes e escolásticas patentes na disputa, ela mesma típica da tradição cortês medieval, entre o Conde de Vimioso e Aires Teles (um bom conhecedor das *Metamorfoses* de Ovídio, um autor que fazia parte do “programa” de ensino do latim na corte por Cataldo Sículo) sobre a relação entre o “querer bem” e o “desejar”, endereçada a uma dama, D. Margarida de Sousa, e onde Teles analisa a relação entre a vontade e o desejo e entre este e a “esença da cousa” (I, 264, n.º 260), léxico de que há outros exemplos no *Cancioneiro*, como o lexema *esquiuidad* usado por Luís Henriques numa trovas de louvor a uma dama (I, 333, n.º 386) e numa glosa de João Rodrigues de Sá a um vilancete castelhano (I, 346a, n.º 395); parece ser uma abordagem mais sensível no primeiro bloco do *Cancioneiro*, pois é aí que João Gomes da Ilha solicita «aos trovadores, / espiculadres, / que me dêem ensyno / no que determino / aprender, se posso, / com graça do nosso / huñ soo Deos e trino» (I, 235, n.º 225), numa redondilha menor onde pergunta «hu viue razam», o que conduz a uma listagem da especulação que acarreta, por sua vez, a anáfora do *se* hipotético, de par de um vocabulário de fundo escolástico usado em *disputationes* trovadorescas quatrocentistas; Julian Weiss, *The Poet’s Art. Literary Theory in Castille c. 1400-60*, Oxford, 1990, p. 15.

<sup>95</sup> João Amaral Frazão, *Entre trovar e turvar. A encenação da escrita e do amor no «Cancioneiro Geral», cit.*, pp. 57-59.

<sup>96</sup> Margarida Vieira Mendes, «Introdução» a *O Cuidar e Sospirar*, cit., «Amor», p. 39.

<sup>97</sup> Esta cultura poética de corte, até pelo contexto de sociabilidade em que se desenvolvia, estava dominada, mesmo em poetas de maior significado como Álvaro de Brito, por uma “retórica de encarecimento” que de certo modo impedia um aprofundamento da subjectividade emocional e existencial (*Obras de Álvaro de Brito*, edição de

Nestas circunstâncias, as epígrafes que apontam para a “desavença” reportam-se às convenções do comportamento de corte, apesar de alguma sugestão de análise interior, como sucede com a epígrafe aposta a uma cantiga de Aires Teles: «Cantigua sua que fez hum dia que de todo se desaveo» (II, 238, n.º 771); o trovador não é capaz de passar além de uma abordagem de que estão ausentes elementos de natureza afectiva ou emotiva, concentrando-se no esforço de uma amplificação essencialmente demonstrativa, como era corrente; no fundo, a cantiga trata do sofrimento causado pelo rompimento do trovador com alguma dama que estaria “servindo” em dado momento.

Portanto, o que está em causa no tratamento deste tema, que no primeiro agrupamento do *Cancioneiro* parece ter merecido menos atenção, é sempre a mesma preocupação já anotada por Resende no prólogo: a “arte de trovar” faz parte da linguagem, da sociabilidade e do comportamento do homem de corte, na sua relação com a norma convencional que devia assegurar a harmonia nesse ambiente.

Observada por este ângulo, esta cultura poética adquire um significado mais importante do que a crítica muitas vezes lhe atribuiu. Isto é particularmente válido para as composições que preenchem o grupo do meio no interior do *Cancioneiro*. São composições que, mercê precisamente da colaboração múltipla de vários autores, se tornam mais longas e cujas epígrafes adquirem uma função ao mesmo tempo didascálica e argumental mais evidente, o que as torna, por sua vez, mais longas também, como se procurará apontar mais adiante.

O assunto central dessa zona é o galanteio das damas da corte, na forma já referida de “serviço de amor”, que implicava regras de comportamento longinquamente radicadas na ideia da vassalagem amorosa

---

Isabel Almeida, Lisboa, 1997, p. 20); assim a glosa em forma de esparsa que Duarte da Gama fez a um mote que uma senhora «pôs em huũ liuro seu», «Gram myedo tengo de my» (II, 26, n.º 539), anda em torno da reiteração do *temer/temor* e do *partir/partida*, sem qualquer outra pista de análise. No fundo, poder-se-á dizer que estamos perante uma cultura poética que, pelo modelo de estruturação argumentativa, por uma teoria da diversidade das situações passionais proclamadas reportadas à codificação de um *paradigma* sentimental e comportamental, que impunha um grau elevado de *necessidade*, e ainda por uma teoria do estilo (léxico, ordenação frásica no enunciado versal, recrutamento das rimas, etc., tendo em conta a orientação da versificação ao tempo; Celso Ferreira da Cunha, *Estudos de versificação portuguesa (Séculos XIII a XVI)*, Paris, 1982, p. 273; Vicente Beltrán, *El estilo de la lírica cortés. Para una metodología del análisis literário*, Barcelona, 1990, p. 17) oferecia um modelo de abordagem da noção sofredora do amor fortalecida por uma forte tradição, ao mesmo tempo que estava disponível para tratamentos bem adequados a expectativas do público leitor.

do trovadorismo poético medieval. Um bom exemplo lê-se na epígrafe «Despedimento dos seruidores da senhora Dona Lyanor Mazcarenhas, porque dysse que se lhe tornaram cornyzolos» (II, 138, n.º 609)<sup>98</sup>, que encima um conjunto de cinco trovas de outros tantos trovadores que desse modo exprimem a sua reacção a alguma manifestação de menos apreço com que esta dama bem conhecida na corte os haveria tratado<sup>99</sup>.

Dada a natureza colectiva das composições inseridas neste grupo do meio a disponibilização pública dos poemas acarretava a necessidade de as dotar de informações extratextuais, destinadas não só a esclarecer o leitor, mas também a assegurar a memória de eventos alegadamente tão notáveis que haviam merecido um tratamento poético. Por isso essas composições trazem epígrafes mais longas e informativas, além de que incorporam rubricas atributivas das diversas participações autorias no seu interior.

É nesta zona, que ocupa os fólhos 142 a 182 (II, 54-183), que melhor se reflecte a “mostrança” palaciana, englobando os “louvores” e parte das “cousas de folgar” indicadas no índice inicial. Colocadas ao serviço desta dimensão, que corresponde em boa medida às funções celebrativa e correctiva da poesia referenciada por Resende no «Prólogo», elas passam a incluir referências a eventos e situações de palácio em registo satírico e ridicularizador, relacionadas com poetas que percorrem longitudinalmente o *Cancioneiro*. A primeira reporta-se ao Coudel-mor Fernão da Silveira (II, 54, n.º 567), que lança um concurso poético para a melhor trova que se fizesse a D. Filipa de Vilhena, oferecendo um «borcado pera huñ jybam»; a última de seu filho Simão da Silveira que enviara de Castela um vilancete a D. Joana Manuel, em cuja glosa participa João Rodrigues de Sá (II, 182, n.º 626).

Mas é também em resultado dessa natureza colectiva dos poemas agrupados nesta área que encontramos a colaboração de damas como autoras de versos, mas sempre, porém, no papel secundário de participantes em poemas gerais<sup>100</sup>. O caso mais notável é o de D. Filipa de

<sup>98</sup> Esta D. Leonor de Mascarenhas foi uma das mais apreciadas damas da corte; A. Braamcamp Freire, «A gente do *Cancioneiro*» in *Revista Lusitana*, X, cit., p. 269.

<sup>99</sup> Como se vê, a vertente correctiva visava não só os cortesãos, mas também as damas: «De Symão de Miranda aa senhora Dona Beatryz de Vilhana, aconselhando-lhe que se goarde de soberba e desprezar ninguem» (II, 88, n.º 583).

<sup>100</sup> A *cantiga*, como poema breve de forma relativamente fixa ocupava uma situação central nesta poesia; o *Cancioneiro* de Resende manifesta esse estatuto especial, que já no de Castillo originara uma secção própria; mas, quer pelo tipo de abordagem da temática relativa à experiência do sentimento amoroso, para a qual a poesia italianizante vai trazer outras pistas e outro vocabulário assentes numa verosimilhança psicológica

Almada (II, 60, n.º 570), que nos aparece como autora de uma cantiga de doze versos glosada em cinco trovas por outros tantos cortesãos. Isto corresponde ao estatuto das autorias femininas no *Cancioneiro*: intervenções curtas, marginais, sempre sob a forma de trovas ou de motes oferecidos para glosa de trovadores. São momentos raros surgidos na dependência de autorias masculinas, como nas trovas de «Ajuda das donzelas da senhora Dono Filipa» (II, 127, n.º 600) inseridas na composição que tem por epígrafe «De Nuno Pereira a Anrrique d’ Almeida, porque estando em Santarem soube como ele seruia de veador ò Duque dom Dioguo»; ou então na glosa feita por um grupo de damas ao desafio «Do Coudel Moor Françisco da Sylueira em que pede que lhe respondam a esta cantigua» (II, 133, n.º 608).

Porém, a participação feminina na actividade trovadoresca testemunhada no *Cancioneiro* só se observa nas duas primeiras áreas; na última, que pode corresponder a uma fase mais recente, não há casos de mulheres apresentadas como autoras de trovas ou de motes.

Na segunda zona do *Cancioneiro* concentraram-se também algumas composições satíricas de tom mais ou menos malicioso<sup>101</sup>, de que o caso mais eloquente são as chamadas “trovas do braseiro”, cuja epígrafe «Do Conde do Vymioso a hũ fidalguo que no serão d’ El Rey se meteo em hũa chimine e fez seus feytos nũ braseyro e diziã que era hũ dos capitaẽs que hyam a Torquya com o Conde de Tarouca» se refere à armada saída em Junho de 1501<sup>102</sup> (II, 159, n.º 616), acontecimento que se tornou famoso a ponto de ficar a fazer parte da memória da corte<sup>103</sup>. Como se

---

muito mais forte, quer pela concorrência de outras formas breves como o soneto, assiste-se a uma “fossilização” da cantiga; Vicente Beltrán, *La canción de amor en el Otoño de la Edad Media*, Barcelona, 1988, p. 132; Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Genebra-Paris, 1981 (reimpressão), t. I, cap. III «La chanson et ses variétés», p. 228.

<sup>101</sup> De que são exemplo as trovas que glosam uma cantiga de D. João de Meneses «a hũa dama que refiaua e beyjaua dona Guyomar de Crasto» (II, 92, n.º 586), ou «D’ Anrrique d’ Almeyda Passaro aa barguilha de dom Goterre, que fez de borcado, endereçadas aas damas» (II, 94, n.º 587) ou ainda «De Fernã da Silueyra a dom Rodriguo de Castro que beyjou hũa dama e ela meteo-lhe a lingoa na boca» (II, 131, n.º 604).

<sup>102</sup> D. João de Meneses (não o de Cantanhede), personagem que ocupou importantes cargos em tempo de D. João II e de D. Manuel (morre em 1522), que participa também em composições colectivas no *Cancioneiro*; Aida F. Dias, *O Cancioneiro português do Museu Condé de Chantilly*, cit., p. 13.

<sup>103</sup> Como indicia a anedota incluída em *Anedotas portuguesas e memórias biográficas. Istorias e ditos galantes que sucederão e se disserão no Paço*, ed. de Christopher C. Lund, Coimbra, 1980, pp. 121-122, onde se identifica o fidalgo como sendo D. Garcia Afonso de Melo, fidalgo que aparece referido fugazmente no *Cancioneiro*, por exemplo nas “letras e çimeyras” das justas de Évora (II, 155, n.º 614).

trata de uma composição fundada num evento histórico, a epígrafe assume um registo narrativo, em forma de argumento, suportando logo à cabeça do poema o equívoco do termo “feitos”, num contraste entre a linguagem guerreira a que o capitão estaria vinculado e o acto indigno testemunhado socialmente<sup>104</sup>.

A incidência satírica concentrada nesta zona do *Cancioneiro* patenteia-se sobretudo na quantidade de composições que focam comportamentos susceptíveis de reparo e de ridicularização, facilmente compreensíveis num ambiente em que as questões da sociabilidade e da civilidade eram assunto sensível; é nessa perspectiva, mais do que numa deslocada função documentarista, que deve ser interpretada a presença de composições relativas a gestualidades e sobretudo a modos de vestir na corte, por exemplo à cor de umas ceroulas (II, 114, 119, n.º 597), a uns pelotes de veludo (II, 131, n.º 603, 171, n.º 619), a uma camisa de veludo (II, 178, n.º 622) ou então a umas mangas de cetim «co avesso para fora» (II, 180, n.º 624), etc.<sup>105</sup>.

Pode dizer-se que, ainda que não dotadas de marcas especialmente originais, as epígrafes do *Cancioneiro geral* não deixam de desempenhar um papel fundamental na garantia da identidade dos autores dos textos, na orientação dos géneros respectivos e na informação de dados do contexto pragmático de muitas delas<sup>106</sup>. Mas já se referiu que, face a

<sup>104</sup> No *Cancioneiro geral* não existe uma secção definida para a poesia de sátira e de vitupério, como sucedia no caso do cancionero galego-português certamente desde a primeira compilação que serviu de modelo às fases seguintes da sua transmissão; além disso, a quantidade de composições de ridicularização mais forte, do tipo obsceno, é muito pequena; salientam-se, na primeira zona, algumas composições do cancionero privativo de Rui Moniz onde se detecta o uso da *aequivocatio* já corrente na sátira galego-portuguesa, por exemplo no sentido obsceno do verbo *cavalgar* (já empregue na lírica medieval) numa longa cantiga encimada pela epígrafe «Cantigua de Ruy Moniz, em que aconselha hūas senhoras» (I, 218, n.º 201): «Mas a que o gosta / nam lhe pesa nada / de ser caualgada / d' ylharga ou de costa», sentido que retoma numa outra cantiga a «hūa molher que elle ja conheceo» (I, 220, n.º 203). Ocasionalmente, a *descriptio* podia ser usada em registo mais forte, como nas trovas de Diogo Fogaça «a huūa dama muyto gorda, que se encostou a elle e acahyram ambos e ella disse-lhe sobre yssso más palauras» (I, 209, n.º 184).

<sup>105</sup> Isto não impede que alguma função documentarista exista, como mostram a lista das “letras e çimeuras” usadas nas justas de Évora, ou os «porques, que foram achados no paço em Setuual, em tempo d' El Rey Dom Joam, sem saberem quem os fez» (II, 157, n.º 615).

<sup>106</sup> Como se deixou insinuado, o *Cancioneiro* de Resende não abunda em momentos de reflexão poética, se bem que o assunto não fosse ignorado no ambiente culto em que os cancioneros foram organizados; Jeanne Battesti Pelegrin, «Nommer les choses: le poète *cancioneril* par lui-même» in *Bulletin Hispanique*, XC, Bordéus, 1988, p. 5.

cancioneiros castelhanos anteriores, o de Resende não se revela preocupado com a arrumação genológica das composições. Pode invocar-se o facto de se tratar de uma colectânea caracterizada por acolher em larga medida uma produção poética de tipo colectivo, o que dificultaria a organização no seu interior de “cancioneiros privativos” devidamente identificados, sobretudo face às composições que preenchem a sua zona central. Mas mesmo noutros locais o leitor depara-se com desarticulações de conjuntos individuais, como sucede por exemplo com o cancionero de Bernardim Ribeiro, no terceiro sector do volume. Na verdade, falta no *Cancioneiro* de Resende a instituição de marcas separadoras como as usadas no de Castillo e já antes utilizadas em locais do de Baena, configuradas em fórmulas do tipo «Comiençan las obras de don luy de biuero...»<sup>107</sup> ou «Aqui se comiençan las cantigas e desires e preguntas e respuestas que fiso e hordeno en su tiempo...»<sup>108</sup>. Em Resende não aparece fórmula alguma que anuncie um conjunto privativo, mesmo nos casos onde tal seria possível<sup>109</sup>. Isto pode significar que o compilador buscou enfatizar mais a identificação dos autores do que a unidade da sua produção. Por exemplo, o emprego do demonstrativo *este* na sua função de presentificação imediata na sequência macrotextual, bastante frequente em Baena<sup>110</sup>, não aparece, nesse papel em Resende<sup>111</sup>. Nem tão-pouco

<sup>107</sup> *Cancionero general*, ed. cit., fol. lxxvii. Convém anotar que os enunciados configurados neste tipo de fórmulas eram habituais nos macrotextos organizados como colecções de textos em sequência, mesmo tratando-se de prosa.

<sup>108</sup> *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. cit., III, p. 797.

<sup>109</sup> Mesmo num caso onde tal poderia suceder com mais facilidade, o *Cuidar e Sospirar*, a epígrafe abre com «Pregunta que fez», em registo narrativo, sem qualquer sugestão da fórmula «aqui se começa». Num cancionero unitário como o de Francisco Lopes Pereira teria sido possível introduzir uma fórmula do tipo referido (II, 212-217); de resto, o uso do plural surge com frequência com “trovas”, mas “cantigas” aparece uma única vez, na epígrafe «Cantiguas de Luys da Silueyra», à frente de um grupo de 14 cantigas do autor (II, 8-11).

<sup>110</sup> Por exemplo «Esta cantigua de Santa Marya fiso [...] el dicho Alfonso...»; ed. cit., I, p. 19. No interior de cada conjunto autoral, Baena arrumou, em regra, as composições segundo um critério genológico: *cantigas*, *preguntas* e *dezires*; deve ainda notar-se que predominam as composições longas, em detrimento das *cantigas* de teor amoroso cortês (por isso mais de acordo com a sua insistência no valor doutrinal da poesia para reis e príncipes, ao invés do que sucederá no *Cancioneiro* de Resende, onde a primazia é dada à *cantiga*, modelo de poema breve e de forma fixa).

<sup>111</sup> A não ser no caso das quadras anónimas «Estes sam os porques que foram achados no Paço de Setuual...» (II, 157, n.º 615); de resto, quando é utilizado, o deíctico procede em regra ao anúncio de personalidades referidas de imediato ou de enunciados seguintes que são pretexto para glosa, como acontece com os diversos casos de motes, cantigas ou vilancetes anónimos, do tipo «D’ Anrique d’ Almeyda Pasaro a este moto» (I, 205, n.º 175).

se empregam fórmulas do tipo «a cantiga que segue»; a única maneira de instituir a sequencialidade no interior de conjuntos individuais é através do pronome possessivo em aposição, na fórmula «cantiga sua», ou do demonstrativo *outro*, no modelo «outra(s) sua(s)», que traduz essencialmente a ideia de adição progressiva.

Em consequência, importa olhar para o formato básico do enunciado das epígrafes no *Cancioneiro geral* de 1516. Do ponto de vista do molde das frases, podem isolar-se três campos: a indicação do autor histórico mediante a sua nomeação, que leva o leitor a projectar essa entidade para o sujeito “eu” do poema lírico ou para o responsável pela exposição no caso das composições de cariz mais doutrinário (em regra designadas neste cancionero como “trovas”)<sup>112</sup>; a indicação da classificação genológica do poema que se segue; a indicação de elementos circunstanciais envolventes da génese da poesia.

Em princípio, este formato devia incluir a forma verbal por que se indicava a acção fundadora do poema mediante o verbo *fazer*, de acordo com o formato regularmente utilizado no *Cancionero de Baena*, do tipo «Este desir fiso e ordeno [...] Villasandino», e que no *Cancionero general* de 1511 frequentemente se aplica, sobretudo nas epígrafes da parte final, do género «Coplas q[ue] hizo don jorge mârrique a vna beuda q[ue] tenia enpeñado vn brial enla tauerna».

No *Cancioneiro* de Resende este formato aparece realizado algumas vezes na forma de «Trouas que fez dom Joam de Meneses por letra d’ũa cumpustura que fez de canto d’ orgam, que se canta todas tres vozes por hũa soo» (I, 57, n.º 5). No entanto este formato de frase em que se explicita o predicado “fez” é meramente ocasional no *Cancioneiro*; podem isolar-se cerca de vinte situações no primeiro conjunto e umas cinco no último; a zona medial parece desprovida de epígrafes sintacticamente completas. Isto é, também neste plano é possível encontrar algumas diferenças entre os três agrupamentos de poesia desenhados no interior do *Cancioneiro*.

Na verdade, o sujeito dos enunciados realizados nas epígrafes tende a proceder da forma o mais económica possível, praticando em larga escala o formato «Do Coudel Moor a hũa moça que lhe pedyo hũs çocos» (I, 81, n.º 40), «De Nuno Pereyra a huũa dama...» (II, 99, n.º 589), ou tão-só «Duarte de Brito que lhe preguntou sua dama...» (I, 149, n.º 110) ou

<sup>112</sup> Que a prioridade era a indicação do nome do autor vê-se nos casos em que, apesar das marcas de referência histórica, a epígrafe se abstém de as anunciar: «D’ Alvaro Barreto a Alvaro d’ Almada», sem mais (I, 125, n.º 96).



ainda simplesmente «Duarte de Brito». Mas em todos estas modalidades está sempre presente o elemento indicativo da identidade do autor histórico, informação que Garcia de Resende tratou de assegurar sempre<sup>113</sup>. Em alguns casos, que se inscrevem preferentemente na última parte do *Cancioneiro*, pode suceder que as epígrafes estejam reduzidas ao enunciado mínimo de indicação da autoria e do género, como acontece com o cancionero privativo de Francisco Lopes Pereira<sup>114</sup>.

A concentração da atenção do compilador nas personalidades históricas intervenientes nesta poesia de corte por ele coleccionada traduz-se ainda das duas outras maneiras em cima indicadas: por um lado no recurso ao possessivo posposto à designação genológica na forma feminina *sua/suas*, normalmente a seguir a *cantiga(s)* ou *trova(s)* ou então à remissão anafórica *outra(s)* no seio de séries autorais. Do mesmo modo, o compilador não deixa escapar as autorias particulares no interior de composições colectivas, com rubricas que identificam os responsáveis pelas diversas estrofes ou trovas do poema; é natural que este procedimento se observe com mais sistematicidade na zona central do cancionero. Por outro lado, a mesma preocupação leva-o a registar sempre que possível os nomes das personalidades que são destinatários ou dedicatários dos poemas; compreende-se também que a segunda parte do *Cancioneiro*, mais centrada no elogio de damas da corte ou na sátira a comportamentos ridicularizáveis, contenha uma percentagem maior de ocorrências dessa explicitação.

Do mesmo modo se entende que seja na segunda parte do conjunto que predominem as epígrafes de natureza mais claramente didascálica, nesses casos em que se explicitam ao leitor as circunstâncias históricas para que remete o texto em verso e a que se aludiu mais atrás. Nas frases construídas para fornecer esse tipo de informação o sujeito recorre predominantemente à conjunção causal *porque*, à temporal *quando*, à preposição *sobre*, ao relativo *que* com valor causal também e ainda a formas de gerúndio do tipo “indo para Castela”, “estando em Santarém”.

Trata-se de enunciados que comportam muitas vezes uma dada narratividade de referência histórica, guardada na memória colectiva do

<sup>113</sup> Importa anotar que a meia centena de casos de anonimato no *Cancioneiro geral* diz respeito a textos que são motivo de glosa por parte de um autor identificado.

<sup>114</sup> II, 217-217, onde só duas indicam o motivo («a hũa molher que seruya», n.º 713, e «aa prisam de Joana de Farya», n.º 725). A este conjunto privativo seguem-se duas composições de uma primeira parte do cancionero de Bernardim Ribeiro (n.º 728 e 729), continuado mais no final do volume (n.º 804-813), onde também os enunciados das epígrafes se revelam sucintos.

grupo social identificado com a corte. Mas a epígrafe pode encaminhar-se para uma síntese narrativa de algo acontecido ou mesmo ficcional, com elementos de dramatização mais nítidos; esta segunda hipótese acontece praticamente só no caso das composições de Henrique da Mota, já na parte final do *Cancioneiro*, nas quais se observa uma situação potencialmente teatralizável que levou a que alguns críticos lhes aplicassem o designativo de “farsas”, como é sabido. Nestes casos é evidente que a epígrafe se orienta mais para uma função de argumento inicial que, mercê precisamente da necessidade de evocar uma memória sobre sucessos ocorridos na corte, o leitor podia encontrar em diversas composições colectivas do segundo grupo do *Cancioneiro* e cujas epígrafes se moldam em enunciados com marcas narrativas, como por exemplo: «De dom Antoneo de Valhasco, estando El Rey nosso senhor em Çaragoça, a hūas çeroylas de chamalote que fez Manuel de Noronha, fylho do capitã da ilha da Madeira» (II, 114, n.º 596), ou «De Duarte da Gama, em Lixboa sendo El Rey em Çaragoça, a Joã Gosmez d’ Abreu, porque estando na costa dos Paços, andando d’ amores, lhe dahyo hū caualo pola costa e morreo loguo e a ele nam fez nenhū nojo» (II, 139, n.º 611). Ambas estas epígrafes reportam-se ao tempo da viagem a Castela de D. Manuel para tentar assegurar os seus direitos ao trono castelhano, mas os seus enunciados, sobretudo no caso da segunda citada, comportam parâmetros centrais de uma narração: tempo, lugar, intervenientes, acção<sup>115</sup>.

Deste modo, torna-se evidente que o comportamento do compilador português esconde, de alguma maneira, uma menor preocupação para com os aspectos propriamente genológicos dos poemas coleccionados do que para com as personalidades autorais; o seu empenhamento em obter o maior número possível de produções poéticas é disso um sintoma e está testemunhado nas diversas ocasiões em que solicitou, com insistência, a entrega de versos que os autores retardavam a enviar-lhe. Isto conduziu a uma actuação um pouco afastada dos modelos castelhanos anteriores – e note-se que o *Cancionero general* tivera já uma 2.ª edição em 1514 –, assim como ocasionou algum descuido na apresentação dos textos. Já se aludiu mais em cima ao caso da trova de João Fogaça; mas no cancionero de Manuel de Goios, na zona final do volume, encontramos um poema sobre o tema da “desavença” do serviço amoroso (tema a

<sup>115</sup> Mas as epígrafes orientam também a atenção do leitor em direcção a um reduzido leque de práticas retóricas utilizadas, da área das *figurae elocutionis*, especialmente os acrósticos (uma forma de elogio...) e as glosas com integração de versos alheios de outros poemas, como cantigas.

que este trovador dedicou alguma atenção) onde não se reparou na repetição de estrofes, com pequenas variantes textuais<sup>116</sup>.

Isto conduz-nos a uma questão já aflorada em linhas precedentes relativa à maneira como o *Cancioneiro geral* terá sido organizado. Se os pedidos de Resende junto de alguns trovadores para que lhe enviassem as suas obras traduzem um empenhamento na exaustividade, tendo em vista a função que atribuía à poesia de corte como factor de celebração régia que os intervenientes podiam partilhar, eles parecem também indiciar que o material não teria estado completamente agrupado antes de ir para a tipografia e que em alguns casos poderá ter havido alguma desatenção no respeitante aos textos, hipoteticamente em consequência de eles serem oferecidos em folhas ou cadernos autorais organizados com menos cuidado, escapando também a uma revisão final<sup>117</sup>.

Como se foi anotando ao longo das linhas precedentes, Garcia de Resende colocou como uma das prioridades na organização do seu *Cancioneiro* a indicação da autoria dos poemas, cuidado esse que se reflecte na construção frásica dos enunciados das epígrafes. Mas o mesmo se revela no facto de não haver propriamente composições anónimas no *Cancioneiro* no que diz respeito à produção dos trovadores nele compilados. Na verdade, as pouco mais de meia centena de estrofes ou poemas anónimos que se podem contabilizar explicam-se pelo facto de se tratar de motes, cantigas ou vilancetes que estão presentes como pretexto para o trabalho da glosa por alguns poetas<sup>118</sup>. Nuns casos a composição-mote é transcrita por inteiro, noutros, sobretudo quando se trata de cantigas, os versos vão sendo retomados progressivamente ao

<sup>116</sup> II, 286, n.º 816; diferenças devidamente anotadas na edição aqui citada.

<sup>117</sup> E há sinais de que alguma composição chegou às mãos do compilador em estado incompleto, como atesta a epígrafe «Trouas que dom Johã Manuel [...] as quaes nam acabou» (I, 189, n.º 158). Outro caso é da cantiga «Sempre m' a Fortuna deu» atribuída numa primeira vez ao Conde de Borba (I, 243, n.º 246) e mais à frente, com variante do quarto verso da “mudança”, a Diogo Brandão (I, 304, n.º 337).

<sup>118</sup> Mas com a mesma função de “motes alheios” também aparecem *rifam* (I, 99, n.º 72), no cancionero de Álvaro de Brito ou numa trova de João Gomes de Abreu (dito “o das trovas” segundo Anselmo Braamcamp Freire, «A gente do *Cancioneiro*» in *Revista Lusitana*, XI, Lisboa, 1908, p. 318, o qual era bom conhecedor do ambiente de galanteio e conquista das mulheres nas cortes régias joaninas e manuelina (como indicia a sua carta a D. Duarte de Meneses que lhe pedira notícias da corte, II, 210, n.º 711), nomeado pelas suas aventuras amorosas, com que se relaciona a queda e morte do seu cavalo tratado jocosamente nas trovas colectivas iniciadas por Duarte da Gama, II, 139, n.º 611), numa composição colectiva de sátira jocosa a «hũas çeroylas de chamalote» (II, 114, n.º 507), *rymançe* (II, 298, n.º 837) no cancionero de Garcia de Resende, além de *pregunta* numa ou noutra ocasião.

longo da glosa<sup>119</sup>. Em bom rigor, só as “letras e çimeyras” que os “mante-dores” que intervieram nas justas de Dezembro de 1490, nas bodas do príncipe D. Afonso com Isabel de Castela, em Évora (II, 154, n.º 614), e as trovas de quatro versos, inseridas logo a seguir, sobre os «Porquês de Setúbal», «sem saberem quem os fez» (II, 157, n.º 615), são verdadeiramente anónimas<sup>120</sup>, visto que as trovas encimadas pela epígrafe «Do macho Ruço de Luys Freyre, estando para morrer» (II, 132, n.º 607), em forma de testamento burlesco, têm um “autor”, ainda que ficcional e burlesco. No entanto, se esta é a situação à superfície dos enunciados das epígrafes, no *Cancioneiro*, sobretudo na parte que abarca alguns trovadores mais antigos, há outras situações mais complexas, como quatro cantigas em castelhano aí atribuídas a autores portugueses identificados, mas que aparecem na secção das “canciones” do *Cancionero general* de Castillo sob outra autoria<sup>121</sup>. Sinal, entre outros, de que a aristocracia portuguesa de meados do século XV afinava o seu gosto poético pelas correntes culturais castelhana e italiana, o qual se reforçou em finais do século e no início do seguinte.

Em forma de conclusão: o *Cancioneiro geral* que Garcia de Resende fez sair em 1516 da tipografia de Hermão de Campos, após duas edições do *Cancionero general* de Hernando del Castillo, vinha a público solicitado por um horizonte de expectativas de um público apreciador de poesia, marcado pela tradição quatrocentista que a via como “gaya scientia” segundo a definiam autores castelhanos como Baena e Santillana e que desde os reinados de D. Duarte e de D. Afonso V era fortemente apreciada nos meios cultos aristocráticos e especialmente na corte régia. Nesse apreço pela poesia, que estimulava um interesse colecionista de que há sinais no *Cancioneiro*, estava ainda presente a dimensão celebrativa que ela era capaz de oferecer, tanto para dedicatários, como para autores. Garcia de Resende parece ter sido orientado sobretudo por esses dois factores. Por isso, muito do que a crítica tem visto como aspectos de “acidente” no seu cancionero constituiu elemento verdadeiramente “incidente”<sup>122</sup> dessa compilação, que atesta entre nós não só uma sintonia

<sup>119</sup> É o que sucede com a glosa de D. João de Meneses «Grosa de dom Joã de Meneses a esta cantigua que diz: Dy amor porque quesiste» (I, 58, n.º 7), onde o deíctico *esta* enfatiza a ideia de que a cantiga em causa era conhecida, pelo que o autor apelava para a competência do leitor.

<sup>120</sup> Sendo certo que o sujeito indeterminado de “saberem” aponta para aqueles que então encontraram essas quadras em tempo de D. João II.

<sup>121</sup> Aida F. Dias, *O Cancioneiro geral*, cit., p. 27.

<sup>122</sup> Maria Lúcia Lepecki, *Uma questão de ouvido. Ensaios de Retórica e de Interpretação Literária*, Lisboa, 2003, p. 20.

com o gosto castelhano, mas também o interesse de um poder régio em manifestar-se na sua dimensão cultural; o Humanismo chega a Portugal no tempo que o *Cancioneiro* documenta.