

Geraldo Augusto Fernandes

As trovas quinhentistas do *Cancioneiro Geral* de Garcia De Resende. Evolução das Cantigas trovadorescas

Geraldo Augusto Fernandes
(Universidade Federal do Ceará)

Dévense escrever las coplas de manera que cada pie vaya en su renglón ora sea de arte real, ora de arte mayor; ora sea de pie quebrado, ora de entero [...] Y hanse de leer de manera que entre pie y pie se pare vn poquito, sin cobrar aliento; y entre verso y verso parar vn poquito más; y entre copla y copla, vn poco más, para tomar aliento.

Juan del Encina, *Arte de poesía*

As trovas que aparecem no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende podem ser consideradas uma evolução das cantigas trovadorescas, como afirma o estudioso Massaud Moisés; para ele, as trovas eram sinônimos de cantiga no Trovadorismo galaico-português; e, citando Manuel Rodrigues Lapa, nos séculos XV e XVI “‘tinha um significado retintamente popular’”, passando, a partir deste último século, a equivaler à “quadrinha”, pela desvinculação entre as palavras e a música (Moisés 454). As trovas se caracterizam por possuírem número indeterminado de estrofes e “por não estarem sujeitas a mote” (*Cancioneiro Geral*, 1991, p. 31)¹. Para Cristina Almeida Ribeiro, às trovas “cabe uma maior liberdade face aos constrangimentos formais” e apresentam-se, no geral, em oitavas; devido a essa liberdade formal, não são sempre isométricas (*Cancioneiro Geral*, 1991, p. 31). O estudioso espanhol, Chas Aguión, tem opinião convergente à de Ribeiro:

De um ponto de vista estritamente formal, cabe afirmar que a liberdade compositiva é uma característica por excelência do gênero, de modo que a extensão, os tipos de metros utilizados e as combinações estróficas do decir [trova], assim como o fechamento através de uma estrofe denominada *finida*, *fin* ou *cabo*, oferecem notáveis variantes e possibilidades estruturais (Chas Aguión, 650, tradução livre minha)²

Garcia de Resende selecionou 260 trovas para seu *Cancioneiro*. Quanto ao sistema métrico, é nas trovas que os poetas palacianos mais experimentaram, apesar de, em sua totalidade, prevalecer o redondilho maior. É nelas que aparecem os poemas em *arte maior* – decassílabos, hendecassílabos, dodecassílabos (se bem que ocorrem alguns casos nos poemas mistos). Giuseppe Tavani considera que estes versos são, na verdade, fórmulas rítmicas e não métricas, já que a base repousa na cesura (Tavani 18-19). Polêmica conceitual à parte, cito o caso para registrar que, em seu levantamento, Tavani

¹ No entanto, há poemas em que motes alheios serão glosados ao longo das trovas, como é o caso de “Motos glosados a estas senho-/ras por Dom Joham de Mene-/ses, enderençados a / sua dama, em ùa / partida.”, no. 4, 129-133. O poema pode confundir-se com uma “seleção” de vilancetes. Parece que, não podendo recorrer a um mote, os poetas palacianos usaram em profusão os *versus cum auctoritate* em variados lugares do poema.

² “Desde un punto de vista estrictamente formal, cabe afirmar que la libertad compositiva es el rasgo por excelencia del género, de modo que la extensión, los tipos de metros utilizados y las combinaciones estróficas del decir, así como el cierre a través de una estrofa denominada *finida*, *fin* o *cabo*, ofrecen notables variantes y posibilidades estructurales” (Chas Aguión 650).

Geraldo Augusto Fernandes

considera o sistema como um todo, denominando-o “arte maior”, denominação que adotarei. Para Le Gentil, “a *arte maior* é, no século XV, o verso da *poesia declamada* e das *preguntas*. É exceção nas *cantigas* e no *gêneros de forma fixa*. Ela convém particularmente a composições alegóricas longas que teve grande sucesso a partir de Imperial (Le Gentil 363, tradução livre minha)³. Na verdade, no *Cancioneiro Geral*, os versos em *arte maior* aparecem somente nas trovas e nos poemas de formas mistas, não havendo registro deles nas *cantigas*, nas *esparças*, nas *baladas* ou nos *vilancetes*⁴. Antonio de Nebrija, em sua *Gramática de la lengua castellana*, define os versos em *arte maior* como

o verso adônico dobrado [que] é composto de dois adônicos. Os nossos chamam-no pé de arte maior. Pode entrar cada um deles com meio pé perdido ou sem ele; pode também cada um deles acabar em sílaba aguda, a qual, como muitas vezes temos dito, vale por dois, para fechar a medida do adônico. Assim pode este gênero de verso ter doze sílabas, ou onze, ou dez, ou nove, ou oito (Nebrija II, IX, tradução livre minha)⁵

Para Nebrija, então, o verso de *arte maior* tem uma extensão que ultrapassa o que se viu anteriormente, e o autor dá exemplos, através de um verso de Juan de Mena, de como se desdobra essa diversidade de extensão. Para cada uma delas, Nebrija oferece de uma a seis maneiras de se ler o verso de Mena. Já Juan del Encina considera *arte maior* quando o verso “compõe-se de doze versos ou seu equivalente [...]. Digo seu equivalente, porque pode bem ser que tenha mais ou menos quantidade, mas em valor é impossível que ele seja um pé perfeito...” (encina 1984, 86-87, tradução livre minha)⁶. Observa-se no poeta um conceito mais rigoroso daquele de Nebrija.

Para Fernando Lázaro Carreter,

o verso de arte maior está presente na literatura espanhola desde os fins do trezentos [...] como veículo de temas cultos e elevados, e alcança seu ápice estético com os poetas Mena e Santillana [...] O triunfo e a especial dedicação desse verso foram induzidos, provavelmente, pelo humanismo prerrenascentista: o prestígio abrangente das poesias latina e italiana, com seus versos longos, impulsionou com toda segurança a preferência outorgada a um metro que proporcionava também amplo espaço para a acomodação de conteúdos

³ “l’*arte mayor* est, au XVe. siècle, le vers de la *poésie dite* et des *preguntas*. Il est tout a fait exceptionnel dans les *cantigas* et les *genres à forme fixe*. Il convient tout particulièrement à ces longues compositions allégoriques qui eurent tant de succès à partir de Imperial” (Le Gentil 363). O estudioso refere-se a Francisco Imperial, poeta genovês, que viveu em Sevilha no séc. XV. Boa parte de sua produção em espanhol encontra-se no *Cancionero de Baena*.

⁴ No *Cancionero General de Hernando del Castillo*, há duas baladas no gênero *pergunta/resposta* (no. 74) em *arte maior*. (Cf. *Cancioneiro General* 612-617).

⁵ “el verso adónico doblado [que] es compuesto de dos adónicos. Los nuestros llámanlo pie de arte mayor. Puede entrar cada uno de ellos con medio pie perdido o sin él; puede también cada uno de ellos acabar en sílaba aguda, la cual, como muchas veces habemos dicho, suple por dos, para henchir la medida del adónico. Así se puede este género de verso tener doce sílabas, o once, o diez, o nueve, o ocho” (Nebrija II, Cap.IX). Quanto aos versos adônicos, o gramático comenta que “se llamaron porque Adonis, poeta, usó mucho de ellos, o fue el primer inventor”. (Nebrija L. II, Cap. IX).

⁶ “se compone de doze versos o su equivalencia [...]. Digo su equivalencia, porque bien puede ser que tenga más o menos cantidad, mas en valor es imposible para ser el pie perfeto...” (Encina 86-87).

prestigiosos. Não só isso: seus caracteres o faziam grosso modo equiparável aos modelos clássicos de verso (Lázaro Carreter 76, tradução livre minha)⁷.

Diz ainda que a adoção desse tipo de versos não foi um acontecimento exclusivamente métrico, mas envolveu todos os artificios da expressão e da concepção mesma do poético e, devido ao esquema rígido, teria provocado “extraordinarias violencias” sobre a prosódia, o léxico e a gramática, servindo de suporte a um modelo peculiar de poesia. Ressalte-se que o autor considera a *arte maior* como um gênero, não simplesmente um artifício métrico.

Quanto ao sistema rimático, há ocorrência de 41 poemas cujo esquema é o dos “polos consoantes”⁸; isso vem declarado por Garcia de Resende nas didascálias para os poemas compilados. Quanto ao gênero⁹, destacam-se as *perguntas e respostas* (52 ocorrências), seguidas das epístolas e das glosas, 18 e 15 ocorrências, respectivamente. Seguem em número menor, as *respostas*, as *ajudas*, os poemas de *louvor*, as *elegias*, as *perguntas*, as *visões* (geralmente dantescas), os *diálogos*, as *orações*¹⁰, os *conselhos*, os *poemas morais*, além de uma infinidade de gêneros representando um poema cada. Percebe-se neste levantamento a prevalência daqueles poemas cujo gênero é a *disputatio*, o que demonstra um antigo gosto pela tenção advinda da Antiguidade e das

⁷ “el verso de arte mayor está presente en la literatura española desde finales del trescientos [...] como vehículo de temas cultos y elevados, y alcanza su culminación estética con los poetas Mena y Santillana. [...] El triunfo y la especial dedicación de ese verso fueron inducidos, probablemente, por el humanismo prerrenascentista: el prestigio omnímoto de las poesías latina e italiana, con sus versos largos, impulsó con toda seguridad la preferencia otorgada a un metro que proporcionaba también amplio espacio para el acomodo de contenidos prestigiosos. No sólo eso: sus caracteres lo hacían grosso modo equiparable a los modelos clásicos de verso” (Lázaro Carreter 1976).

⁸ “Diz-se da rima cuja consonância é perfeita. *Responder pelos mesmos consoantes* – criar um texto utilizando as mesmas rimas daquele a que se responde” (Dias 198). Registre-se que alguns poetas chegavam ao extremo dessa perfeição ao usar não só as mesmas rimas mas as próprias palavras finais de cada verso da estrofe a que se responde. Um exemplo é a cantiga em que Fernão da Silveira, no processo do “Cuidar e sospirar”, responde a Dom João de Meneses em favor do suspirar. (Cf. *CGGR*, I, 42).

⁹ Essa identificação é feita somente quando é possível classificar o poema dentro de um ou mais gêneros. Para Chas Aguión, “El decir, en tanto que género poético, se adecua a las demandas de su público cortesano al abordar todo tipo de cuestiones susceptibles de proporcionar distracciones (temas amorios, burlescos, circunstanciales) o enseñanzas (temas morales). (Chas Aguión 663).

¹⁰ Esse gênero corresponde às “obras de devoción y moralidad” presentes no *Cancionero General* de Hernando del Castillo; são os primeiros 44 poemas da Compilação. O editor do *Cancionero*, Joaquín Gonzáles Cuenca, esclarece que essas obras de devoção derivam de certames literários comuns em Barcelona e em Valência, nos quais a religiosidade e a História cristãs são exaltadas. (Cf. *Cancionero General*, 2004. p. 57-58, Tomo I). Percebe-se, na leitura de Resende, que o número de poemas religiosos corresponde a quase 10% daqueles de seu congêneres castelhano, levando-se em conta a edição de 1511 de Castillo. Num somatório global, percebe-se, ainda, que os poemas “morais” são em muito maior número no *Cancioneiro* de Garcia de Resende do que no de Hernando del Castillo (entre os 44 deste Cancioneiro, apenas um, o no. 19, é expressamente “de moralidad”, enquanto os outros são louvores a divindades cristãs, orações, glosas bíblicas etc.). Ressalte-se, no entanto, que a questão da moralidade não está representada apenas nos dois “poemas morais” do *CGGR*, ou nos de “conselhos”, mas, sim, em diversos poemas que já indicam certo “desconcerto do mundo”, tais como o poema de Gregório Afonso no. 561, denominado “Arrenegos”.

Geraldo Augusto Fernandes

poesias provençal e galego-portuguesa¹¹. É assim que se expressa Chas Aguión sobre o diálogo presente nos *decires* (trovas):

Um dos principais elementos da estrutura métrica dos poemas que permite supor a existência de uma difusão oral recitada é a particular organização interna dos *decires* com diálogo interestrófico. Nestas peças há um evidente interesse por marcar com clareza os limites entre as diversas intervenções mediante procedimentos métricos, como a polimetria, a troca da estrutura de rimas em função do personagem que intervém, ou com o apoio de rubricas que identificam cada personagem por seu nome situando-se no começo de seus fragmentos correspondentes no diálogo (Chas Aguión 665, tradução livre minha)¹².

Também relevantes, como gênero, são os poemas epistolares e os poemas de glosa. O primeiro revela o mesmo culto à Antiguidade, se se lembrar das epístolas ovidianas presentes no *CGGR*¹³, traduzidas e adaptadas ao redondilho maior e nas formas de balada e trovas, além de ser um gênero recorrente no *Cancioneiro*. O segundo revela o gosto pela glosa.

Com relação à métrica, também é nas trovas que os poetas mais experimentam: apesar de a maioria seguir os redondilhos maiores, há quatro poemas em redondilhos menores e a grande novidade, além dos pés quebrados¹⁴ – os versos de *arte maior*. Registram-se 15 trovas compostas pela *medida nova*, observando-se que algumas delas são ainda incipientes, pois mesclam-se num só poema, por exemplo, decassílabos com hendecassílabos, ou estes dois mais dodecassílabos..

Nas estrofes, a experimentação é também evidente: o mínimo delas, por trova, é de uma com 25, 162 ou 341 versos até o máximo de 125 estrofes com número de versos alternados e variados. Naqueles poemas que denominei “de formas mistas”, as trovas são mais frequentes; neles, elas muitas vezes aparecem como *ajudas*, *perguntas* e *respostas* ou, ainda. Os versos por estrofe variam: aquelas trovas em que o número de versos por estrofe é regular assim se distribuem: sétimas, duas trovas; oitavas, 87;

¹¹ O gosto pela disputa não se restringe, em Portugal nos séculos XIV a XVI, à poesia. O anônimo da *Corte Enperial*, do século XIV, valeu-se do gênero para pregar contra os infiéis – os gentios, os cristãos cismáticos, os judeus e os mouros. Michel Sleiman comenta que “a apologia dialogada, forma característica da *CE*, especialmente a *disputatio* em clima ordeiro e pacífico, é conhecida do Cristianismo desde seus primórdios. Com a *CE* a apologia aprimora-se, favorecida que estava por circunstâncias religiosas e sociopolíticas que singularizavam a Península Ibérica em relação a outros cantos do mundo cristão: a Reconquista ibérica requeria uma política de conversão efetiva das massas infiéis”. (Sleiman12).

¹² “Uno de los principales elementos de la estructura métrica de los poemas que permite suponer la existencia de una difusión oral recitada es la particular organización interna de los *decires* con diálogo interestrófico. En estas piezas hay un evidente interés por marcar con claridad los límites entre las diversas intervenciones mediante procedimientos métricos, como la polimetría, el cambio de la estructura de rimas en función del personaje que interviene, o con el apoyo de rúbricas que identifican a cada participante por su nombre situándose al comienzo de sus correspondientes fragmentos en el diálogo” (Chas Aguión 665).

¹³ A partir daqui, usarei a sigla *CGGR* quando me referir ao *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

¹⁴ Segismundo Spina comenta que as *Leys d'Amors* já tratavam do tetrassílabo usado sozinho, “mas dando a entender que se trata de uso muito raro; normalmente o metro de quatro sílabas é tido pela preceptiva provençal como um verso de ‘enxerto’ ou verso ‘quebrado’, pois costuma aparecer por entre versos mais longos; especialmente utilizados nos *lais* e nos *descorts*, o verso de quatro sílabas será muito praticado no século XV nos poemas de forma fixa”. (Spina 21). Registre-se que os pés quebrados do *CGGR* variam entre os dissílabos (raros) e os trissílabos e tetrassílabos; note-se, ainda, que o uso deles não se dá apenas nos poemas de forma fixa, como se pode constatar numa leitura mais aprofundada do *Cancioneiro* resendiano.

Geraldo Augusto Fernandes

nonas, 30; décimas, 71; estrofes com onze versos, 6; com doze versos, 10. As outras trovas são completamente irregulares, *i.e.*, alternam o número de versos em cada estrofe, mesclando-se dois tipos (oitava com nona, por exemplo) até quatro combinações. Os pés quebrados aparecem em profusão em 88 trovas e vêm distribuídos irregularmente, em sua maioria; são poucos os poemas em que há regularidade. Apresentam-se, ainda, em dissílabos, trissílabos ou tetrassílabos, também alternados.

Nas trovas, o que se releva é a combinação bilingue português/castelhano ou ainda a presença do polilinguismo. Em castelhano, são 31 trovas; 12, bilíngues: português e castelhano; sete em português e latim; uma em português, castelhano, francês e italiano (no. 150); uma em português e francês (no. 229); uma em português e hebraico (no. 392) e, finalmente, uma em português, latim e grego (no. 370). Como se apresentam essas trovas em mais de duas línguas? Geralmente, aparecem como versos alheios ou mesmo como termos mesclados ao português e/ou ao castelhano ou ainda glosa de uma oração – sempre em latim – ou cantiga em outra língua. Aquelas bilíngues (português/castelhano ou castelhano/português) são ora bilinguismo puro, a maioria, ora motes e/ou versos alheios mesclados ou glosados¹⁵. Essa mescla de línguas¹⁶ vem comprovar, ainda uma vez, a veneração dos poetas palacianos pelos seus vizinhos¹⁷ e, muito mais, pela língua latina. Sobretudo, mostra o advento de novas possibilidades linguísticas pela incursão, por exemplo, de escravos negros na nova sociedade portuguesa. Segundo Alan Deyermond, há várias causas de bilinguismo nos cancioneiros, nas cortes que ele denomina “poéticas”, sob patronato de um monarca ou de um grande nobre: 1. o monarca e a alta aristocracia podem falar uma língua diferente do resto da população; 2. existe um genuíno reinado bilingue; 3. o casamento do soberano com uma consorte estrangeira; e 4. a proximidade de um país cuja língua tem grande prestígio (Deyermond 137-138). Deyermond inclui o *CGGR* entre os cancioneiros em que a questão do bilinguismo é autêntica, assim como o *Cancioneiro de Vindel*, o *Carmina Burana*, o *Cancionero de la Catedral de Segovia*, entre outros. O autor justifica o fato de o *CGGR* ser bilingue:

Não é apenas o número de poemas em castelhano neste volume português que o torna tão claramente bilingue (embora o número por si só seja suficiente); seus autores são geralmente portugueses, e [...] poemas castelhanos estão ligados aos [poemas] portugueses em muitas ocasiões, e os portugueses citam os poetas castelhanos muito mais vezes do que em sua própria língua (Deyermond 145, tradução livre minha)¹⁸.

¹⁵ Ivo Castro divide o conceito de bilinguismo em dois: uma segunda língua, que “on entend une langue non maternelle que le locuteur apprend et emploie en immersion dans un territoire qui est propre à cette langue”; outra é a língua estrangeira, aquela “qui est apprise et employée par des locuteurs qui ne la possèdent pas comme langue maternelle, hors des frontières propres à cette langues”. Quanto aos poetas portugueses que escreviam em castelhano, comenta Castro: “Le public du *Cancioneiro de Resende* ou des vers castillans de Sá de Miranda et de Gil Vicente était surtout portugais et lusophone. Les écrivains des nouvelles générations, qui faisaient partie de ce public, s’inspiraient naturellement du castillan de leurs prédécesseurs quand ils voulaient écrire en castillan”. (Castro 14-15).

¹⁶ Recorde-se que esse costume de misturar línguas já era cultivado pelos poetas goliardos (séc. XIII). Maurice van Woensel comenta que “cerca de 90% dos poemas buranos vêm em latim, os outros aparecem, parcial ou inteiramente, em alemão e francês arcaicos. Em alguns casos o poeta insere palavras em língua vernácula no meio de versos latinos: são os poemas chamados macarrônicos...” (*Carmina Burana* 21).

¹⁷ Jole Ruggieri deixa bem claro “che, usare il castigliano in Portogallo, non fosse mancanza di amore patrio, ma un dovere, fino a che durava il sogno d’unione politica”. (Ruggieri 36).

¹⁸ “It is not only the number of Castilian poems in this Portuguese volume that makes it so clearly bilingual (though the number alone would suffice): their authors are usually Portuguese, and [...] Castilian

Apesar da grande diversidade de temas tratados nas trovas palacianas, o que se releva é a temática amorosa. Nelas, porém, os poetas exaltam o amor de modo diversificado. Explicitamente, a temática do amor toma 46% do total das trovas compiladas por Resende. Exaltam-se, ainda, os temas da sexualidade, da crítica pessoal e de costumes, da religiosidade, da morte e um tema que se destaca não pela novidade, mas pelo tratamento diante de uma nova realidade, o da tristeza. Nos poemas de cunho crítico, tanto os relacionados à pessoa, quanto aos costumes, destacam-se várias trovas cujo gênero poderia ser classificado como “relato”: o poeta registra o estado dos relacionamentos sociais, econômicos, históricos etc., em forma de cartas ou simples trovas “documentais”, satíricas ou não. Para melhor conhecimento de como esses temas foram tratados, nomeadamente quanto à manutenção de um sentimento já reproduzido pelos antepassados, é necessário apresentar algumas trovas, ou trechos delas, uma vez que a maioria dessas formas tem número de estrofes muito vasto.

Nelas, o sofrimento amoroso assume o papel do grande vilão nos relacionamentos do amante e seu objeto de amor¹⁹. Como exemplo, tomem-se as trovas amatórias de Duarte de Brito. O poeta, como a maioria dos compositores, participa em vários volumes e composições, mas, no volume I, os poemas de números 102 a 131 são todos de sua autoria, constituindo seu Cancioneiro individual. Com exceção da trova 129, uma sátira em que o poeta deprecia João Gomez, com direito a resposta deste²⁰, e da trova 108, uma contundente reflexão sobre a vida e a morte, cujo resultado é a tristeza que a vida dá, pois “qu'a vida é a que mata / e a morte a que me quita / de pesar” (*Cancioneiro Geral*, 1990, I, p. 351), todas as outras são de temática amorosa. No Cancioneiro de Brito, registre-se, não se encontram outras formas poemáticas. Um estudo das didascálias que Garcia de Resende escreveu para as trovas de Duarte de Brito já indica um certo estado de espírito do poeta: umas visões infernais em que descobre os sofrimentos dos enamorados (102), uma carta a Dom João de Meneses para que não servisse ninguém (105), uma dama que lhe perguntou por que andava triste (110), outra em que sua dama manda perguntar-lhe sobre a saúde (122), umas trovas em que “havia muito que nam vira sua dama” (127), um “espedimento²¹ de partida” (128), e a trova 125 em que, estando preso, escreve à sua dama. Essas didascálias mostram Duarte de Brito como um sofredor. Na última trova citada, estando o poeta preso, revela seu desejo de morrer pelo amor não correspondido. Inicia o poeta por dizer à sua dama que ela é esperança e causa do desejo e dos males dele e por isso vive penado, triste, sem esperança. Sendo da esperança roubado, quer ver trocada a vida pela morte. Esse desejo de morte amplia-se nas estrofes intermediárias, e já não sabe o poeta como combater o mal que “nam daa vida sem que mate / nem remedio sem dar morte”. Contenta-se em

poems are linked with Portuguese ones on many occasions, and the Portuguese ones quote Castilian poets even more often than they quote in their own language” (Deyermond 145).

¹⁹ Aida Fernanda Dias comenta sobre esse sofrimento característico dos poetas palacianos: “E o amor e a saudade, a dor e o desespero, o cuidado, a angústia e o ciúme, todos eles unidos e entrelaçados como que formando um todo muito coeso, foram captados nos textos ovidianos, deles arrancados e encastoados nas cartas do *Cancioneiro Geral*. E, na expressão da dor, que nasce de amores traídos, impossíveis ou ameaçados, temos almas que, dilaceradas e destruídas, cantam as suas mágoas, recordam momentos de felicidade já vividos e continuam proclamando a firmeza dos seus amores” (Dias 351-352).

²⁰ O poema também se destaca por ter versos em que o poeta recorre ao seu processo de trovar, portanto, é metalinguístico: “assi eu com minhas trovas, / levemente, com saber, / vos furtei os consoantes / por ùas palavras novas / que d'agudas e galantes / nam lhe sabeis responder.” (Cf. *CGGR*, I, p. 391).

²¹ Do verbo “espedir”, despedir. (Cf. Dias 272).

Geraldo Augusto Fernandes

morrer descontente e esse pesar dá a ele prazer²², clara expressão de masoquismo tão frequente nesse tipo de poema. Na penúltima estrofe, o amor que o faz sofrer é expresso pelos dominantes²³: “cativo”²⁴, “cuidar”, “mal”, “triste” e “tormento”, registrando, dessa forma, seu estado de sofrimento. No *fim*, lamenta sua pena, revela que gostaria de nunca ter servido a dama para quem compõe a trova, chora por ter nascido e confessa a ela que não quer que os suspiros lhe levem a alma:

Folgara por nam penar
poder-vos nunca servir,
por leixar de desejar
a vida por vos amar,
5 a morte por nam sentir.
Chorarei, porque naci,
meus males sempre comigo,
ca, meu bem, des que vos vi
meus suspiros apos si
10 levam minh'alma consigo. (CGGR, I, 384)

Esse poema de Duarte de Brito é paradigmático não só entre suas 28 trovas amorosas, como também entre a maioria dos poemas amatórios do grupo das “trovas”. Brito recorre, mais frequentemente nas últimas estrofes de seus poemas, à vida e à morte, sendo esta seu maior desejo. Para isso, vale-se de um conjunto de palavras que marca todo seu Cancioneiro individual. Conforme estudo de Heinrich Lausberg, “estas palavras pertencem ao estilo pessoal” de um autor: a *immutatio verborum*, um conjunto mais reduzido que a *copia verborum*, característica da *elocutio* – a expressão linguística dos pensamentos (Lausberg 115-117). Vejam-se os dominantes nessas trovas do poeta e quantas vezes aparecem nos poemas:

“males”: 186	“tristeza(s), triste”: 116
“morte(s)”: 81	“pena(s), penar penado(a)(s)”: 76
“dor(es)”: 60	“cuidado(s), cuidando”: 51
“tormento(s)”: 38	“pesar” (verbo e substantivo): 37
“matar”: 28	“fim”: 28
“suspiro(s)”: 22	“cativo”: 18
“galardão”: 17	“morrer”: 14.

Percebe-se, então, que o poeta tomou alguns recursos linguísticos característicos do campo semântico do “amor” e os aplicou em suas trovas: um amor a exemplo daquele cantado nas cantigas provençais e galego-portuguesas, mas hiperbolizado pelos dominantes a que recorre.

Dom João de Meneses, nas trovas 4 e 7, trabalha a temática da mesma maneira que o fez Duarte de Brito. Em ambas, Dom João glosa versos alheios; quanto ao primeiro, diz a didascália: “Motos grosados a estas senho- / ras por Dom Joham de

²² Aristóteles, no Livro III.11 da *Ética a Nicômaco*, já identificava esse sentimento ambíguo: “o desejo é acompanhado de dor, por mais paradoxal que pareça que a dor possa ser causada pelo prazer”. (Aristóteles 107).

²³ Para um estudo sobre o “dominante”, cf. Jakobson 485-488. Volume I.

²⁴ Colbert I. Nepaulsingh, em seu estudo sobre Micer Francisco Imperial, diz que “la palabra ‘cativa’ es empleada por muchos escritores medievales con relación al pecado carnal y al amor extramarital”. (Imperial LXXIX). Portanto, em qualquer situação, o uso está ligado à questão amorosa.

Geraldo Augusto Fernandes

Mene- / ses, enderençados a / sua dama, em ãa / partida”, e no segundo, “Grosa de Dom Joam de Meneses / a esta cantiga que diz: / *di, amor, porque / quesiste.*”:

Quiça que terná la muerte.

Pues muriendo os dó plazer,
a la vida fim dar quiero,
sin la qual no puede ser
yo dexaros de querer
5 y querendoos desespiero.
Y despues de fenecida
mi dolor y pena fuerte
quedar puede guarecida
que lo que falta em la vida
10 *quiça que terná la muerte.* (CGGR, I, pp. 132-133)

E na trova no. 7:

Acabo porque son tales
las penas triste que tengo
que de vivas son mortales;
ni son ya males los males
5 que sin ti por ti sostengo;
mas bienes si me quitaren
la vida que no tuviera,
y vida, si me mataren,
y muerte, si me dexaren,
10 *porque yo biviendo muera.* (CGGR, I, pp. 137-138)

Dom João vale-se também de termos característicos da “coita de amor”²⁵, ainda persistente nos estertores da Idade Média. Provavelmente, um sentimento fingido e fossilizado, mas que é parte de uma expressão própria do amor cortês.

No CGGR, encontram-se 15 trovas em *arte maior*. Com exceção da trova 43, em décimas, da 439, em que se alternam oitavas e nonas, e da 606, em nonas, todas as outras são em estrofes de oito versos. Conforme relata o estudioso Chas Aguión,

os tipos de versos que predominam na elaboração do decir [da trova] são o octossílabo, combinado frequentemente com quebrados tetrassílabos em sua maioria, e o verso de arte maior, enquanto o uso de outros modelos, como o hexassílabo, é muito mais reduzido (Chas Aguión 651, tradução livre minha)²⁶.

²⁵ No estudo das cantigas de amigo, Eugenio Asensio comenta que a coita é a alma dessa espécie de cantigas galego-portuguesas, tornando-se sua palavra-chave, e cobre todo “el calvario de la pasión o paixão, palabra que aún no se aplica al amor. Es *forte, grande, mortal, descomunal*, etc. El dolor y sus modalidades cuentan con una turba de palabras: *afán, cuidar, cuidado, doo, marteiro, pesar, soidade o suidade, morte.*” (Asensio 108).

²⁶ “los tipos de versos que predominan en la elaboración del decir son el octosílabo, combinado frecuentemente con quebrados mayoritariamente tetrassílabos, y el verso de arte mayor, mientras que el uso de otros modelos, como el hexassílabo, es mucho más reducido” (Chas Aguión 651).

Os temas explorados pelos poetas nessa nova métrica são a morte – quatro poemas, sempre uma *elegia* à morte de Dom João II (as trovas 333, 366 e 367) e de seu filho, Dom Afonso (132), o medo (43), os costumes de negros escravizados (44), o menosprezo do mundo (257), o amor (359 e 439), a crítica pessoal (603, uma sátira), as Conquistas, em gênero de *poema épico* (390 e 493) e um poema metalinguístico, em que o poeta é desafiado a versificar em *arte maior* (383). Os versos de *arte maior* serviriam para temas elevados e prenunciavam o culto a essa métrica no Renascimento. Nas trovas 43, 44, 299, 448 e 606, percebe-se que a questão do tom elevado está nas referências ora à mitologia, ora à própria técnica de se escrever versos em *arte maior*, ora às Conquistas. No poema 43, o coudel-mor Fernão da Silveira relata o medo por que passou indo de Évora para Tomar, sobre a ponte do Sor e Pavia. O poema é uma referência às “visões dantescas” e vem recheado de palavras desconhecidas, muitos neologismos e alusões à mitologia²⁷. O poema seguinte, do mesmo autor, retrata a fala de negros escravizados e inova na questão da linguagem. As trovas 299 e 448, assim como a 43, caracterizam-se pelo hermetismo: ao ler os poemas, o leitor se pergunta “afinal, de que se trata?”. Provavelmente, instigados pela nova métrica, os poetas palacianos exercitaram, ainda diligentemente, os decassílabos, os hendecassílabos e os dodecassílabos, usando como conteúdo muita erudição, mas sem um tema que se pudesse dizer “elevado”. Nas trovas 299, o Conde do Vimioso faz apologia do destinatário a quem se dirige, sem o citar, tratando-o por “tu”; na quarta estrofe, sabe-se que se dirige a Garcia de Resende, que escreve na didascália: “*Pergunta do Conde do Vimioso / a Garcia de Resende*”. Na apologia, o tom parece irônico: “por muitos que fazes em tudo falar / te deve quem ouve sempre servir!”, na primeira estrofe; em seguida, uma longa expletiva: “Ó doc’escondido, nojoso rumor, / que nome porei a tu excelencia, / que tu nam es obras nem es eloquencia, / mas daqui nace teu doce sabor!” e, na terceira estrofe, duas reflexões interrogativas referindo-se ainda a seu interlocutor – por exemplo a primeira: “Mas quem haveria que nada cuidasse / que de ti podia mostrar nem dizer, / se aquilo que fica par’o entender / em bem se calar se nam declarasse?”. O tom encomiástico, próprio do gênero *perguntas/respostas*, precede a pergunta enigmática que fará a Garcia de Resende:

Qual é quella cousa que nunca se vio
e é mais conhecida por seu parecer,
para a bem sentir ciencia comprio,
sendo sentida sem entender?
5 Contraíra e amiga do seu mesmo ser,
querida de quem por ela padece,
a quem mais descansa mais avorrece,
do bem e do mal efeito a meu ver? (CGGR, II, p. 174)

A pergunta parece referir-se a algum sentimento amoroso, o que não se confirma na resposta de Resende, rimada “polos consoantes”:

Saber, gentileza, em vós s'investio,

²⁷ Aida Fernanda Dias considera esta poesia uma “paródia de visões infernais”. Diz que nem editores nem estudiosos do *Cancioneiro*, inclusive Carolina Michaëlis de Vasconcelos, conseguiram interpretar a composição devido ao vocabulário exótico e hermético. (Dias 339). Acredita que, com a paródia, Silveira “quis ridicularizar esta linha de poetar que, em muitos casos, pelas reiteradas abonações da Antiguidade e da mitologia, mais não são do que o patentear de uma erudição, que dominava certos espíritos, e que tornou o texto, para muitos leitores, desprovido de sentido”. (Dias 338-339).

Geraldo Augusto Fernandes

vertude quis tanto em vós fforecer,
 que quem vos nam serve nem in da servio
 seraa por bem craro vos nam conhecer.
 5 E eu, por servir-vos, vos quis responder
 e digo qu'em vós se vê e conhece,
 é cousa de sorte que, se desfalece,
 falece amizade e gram bem querer. (CGGR, pp. 174-175)

O interlocutor, como é praxe da disputa, tece elogios ao contendor em retribuição aos que dele recebeu; ao usar o verbo “servir”, no terceiro verso, parece confirmar o tema amoroso. No entanto, no quinto verso, o mesmo verbo tem sentido de “respeitar”, pois é o próprio Garcia de Resende que se confessa servidor do Conde. Resende altera o tom, usando a segunda pessoa do plural, “vós”, o que dá certo prestígio, mas também distanciamento, ao clima do poema. Este parece nada mais nada menos do que o enquadramento da *disputatio* numa nova modalidade métrica, em que os contendores esmeram em mostrar engenho na nova arte, aliando uma *resposta polos consoantes*.

No poema 448, também uma *pergunta e resposta*, Fernão Brandão dirige-se de forma elogiosa²⁸ a Henrique de Sá na primeira das quatro estrofes. Na segunda, pergunta:

Pregunto: - ¿Qual es aquela volante
 do nadem escritos sem ter curruçam
 y jera los todos em solo un estante
 y sem se juntar com su semejante
 5 formam sus vidas em su perficiom?
 Delha no tive jamas criaçam,
 logo los dexa em serem nacidos,
 y haze d'aquestos em partes sus nidos,
 sim terem da madre nengun afeciom. (CGGR, II, p. 364)

O problema da decodificação centra-se no terceiro verso inteiro e na palavra “volante” (que voa). A que estaria se referindo o poeta? A resposta de Sá, depois de retribuir os louvores recebidos de Fernão Brandão, não é menos enigmática:

Es enojosa a todo trinchante
 esta vuestra ave com mucha rezom
 y tambien los hijos por su consonante
 pera mantenellos no es abastante,
 5 mas criamse em carnes agenas sim pam.
 Esta es la materia de su formaçam,
 donde de chicos se hazem crecidos,
 es esta la mosca, segun mis sentidos,
 madre de muchos que moscas no sam. (CGGR, p. 365)

A ave a que se refere Brandão é aborrecida, enfadonha (*enojosa*), a todo *trinchante* (aquele que corta e separa as peças de carne à mesa), e assim seriam também os filhos dela; para mantê-los não há o que baste, mas eles se criam em carnes alheias sem pão. É esta a matéria de formação dos filhos e é nela que crescem; é esta a riqueza (*mosca*), de

²⁸ De acordo com Heinrich Lausberg, os louvores introdutórios nos poemas podem ser considerados parte do discurso epidítico. (Lausberg 85; 88).

Geraldo Augusto Fernandes

acordo com o entendimento do interlocutor. O problema recai, agora, no último verso, em que o termo “moscas” torna-se atributo: essa ave seria a mãe de muitos que não são ricos. Uma verdadeira mostra de engenho? Simples passatempo cortesão? Poderiam os poetas estar referindo-se, de forma alegórica, à arte de compor versos? Sem maiores referências, o poema cai no campo do hermetismo.

Já a trova 493 é uma *pergunta*, sem que o questionado responda. Em doze estrofes, João Rodriguez de Sá faz uma pergunta a Aires Teles “quando o Duque ia a Azamor”. A personagem histórica a que se refere Sá é D. Jaime, Duque de Bragança, e o poema lembra a tomada de Azamor, conquista muito cantada pelos poetas palacianos²⁹. O tom é elevado e erudito, escrito por um poeta de sensibilidade humanista, que se dirige às Musas e faz referências à mitologia e a dados históricos, em tom de uma composição epopaica.

Destoando desse teor elevado, vejamos as trovas em *arte maior* no. 606, “De Dom Rodrigo de Monsanto e / doutros ao Conde Prior, sendo / mancebo, porque acharam nã / caminho ã seu moço d'espo- / ras com ãa trouxa de / vestidos aas costas.”. A didascália já indica o conteúdo: uma sátira em que provavelmente é chufado algum personagem da corte. São apenas duas estrofes em nonas, mas inovadoras: o autor usa em cada uma delas dois pés quebrados em redondilho menor. Inicia seu poema datando e localizando o fato a que assistiram durante o caminho, “aquem das Cabritas, alem da Landeira”. Toparam com um troteiro que cavalgava muito levemente, como sugere o uso dos advérbios “tam”, cinco vezes em quatro versos. Na segunda estrofe, refere-se o poeta à trouxa que o troteiro – um servidor de Dom João, o Conde Prior – trazia às costas e era tão leve que o barco navegou sem vela e sem leme, porque o fardo que o moço carregava estava vazio. Percebe-se que o motivo é circunstancial e apenas serviu para brincadeiras dos poetas. Além dos versos em *arte maior*, o que se destaca são os recursos de versificação: o poeta usa rimas internas e externas em “-eira”, “-eiro” e “-ava”, assonâncias em “tam”, “to-” e “tro-”, *annominatio* em “barca” e “embarcou”, além da comparação do troteiro com Çaid, um “indivíduo de origem árabe, conhecido dos cortesãos, e que vivia em 1505” (DIAS, 2003, p. 144), e da gradação com o advérbio intensificador “tam” – eivando de musicalidade um tema tão banal. Percebe-se não apenas a destreza versificatória do poeta, mas também a adequação de uma nova métrica a quaisquer fins que instigassem compor poemas.

As trovas presentes no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende chegam como grande sensação, se assim posso expressar, pois, apesar da vinculação com as antigas trovadorescas, deram aos novos poetas quatrocentistas e quinhentistas material para sua criação poética, nos antecedentes do Renascimento. Sua evolução, no entanto, como se pôde ver neste breve estudo, não se restringiu somente à forma, mas também ao conteúdo. Como existe certa liberalidade na composição estrutural, os temas se ampliam tanto naqueles triviais e circunstanciais, mas muito mais naqueles que vão ao encontro do novo homem que, também, aparece mais interiorizado e preocupado com as revelações de um novo mundo.

²⁹ Quanto a esse fato histórico, cf. Dias 154-158.

Geraldo Augusto Fernandes

Obras citadas

Fontes primarias

- Aristóteles. *Ética a Nicômaco*. Tradução, Estudo Bibliográfico e Notas por Edson Bini. Bauru, SP: Edipro, 2002.
- Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias. Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990-1993. I - IV.
- . *Apresentação crítica, selecção, notas, glossário e sugestões para análise literária de Cristina Almeida Ribeiro*. Lisboa: Ed. Comunicação, 1991.
- Cancionero general de Hernando del Castillo*. Ed. Joaquín González Cuenca. Madrid: Ed. Castalia, 2004. I-V.
- Carmina Burana*. [Canções de Beuern]. Trad., intr. e notas de Maurice van Woensel. São Paulo: Ars Poética, 1994.
- Encina, Juan del. *Arte de poesia castellana*.
www.librodenotas.com/poeticas/Archivos/001564.html#001564..
- . “Arte de poesía”. In *Las poéticas castellanas de la edad media*. Ed. Francisco López Estrada. Madrid: Taurus, 1984. 77-93.
- Imperial, Francisco. *El dezir a las syete virtudes y otros poemas*. Ed. Intr. y Notas de Colbert I. Nepaulsingh. Madrid : Espasa-Calpe, 1977.
- Nebrija, Antonio de. *Gramatica Castellana*. Texto estabelecido sobre la ed. “princeps” de 1492 por Pascual Galindo Lombo y Luis Ortiz Muñoz. Madrid: Edición de la Junta del Centenario, 1946.
- . *Gramática castellana*. Ed. Miguel Angel Esparza e Ramón Sarmiento. Madrid: Fundación Antonio de Nebrija, 1992.
- . *Gramática de la lengua castellana*. www.antoniodenebrija.org/indice.html.

Bibliografia específica

- Asensio, Eugenio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos, [1970].
- Castro, Ivo. “Sur le bilinguisme littéraire castillan-portugais”. *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian* 44 (2002): 11-23.
- Chas Aguión, Antonio. *Historia de la métrica medieval castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2016.
- Deyermond, Alan. “Bilingualism in the Cancioneros and its implications”. In *Poetry at court in Trastamaran Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero general*. Temple, Arizona: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998, 181: 137-170.
- Dias, Aida Fernanda. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende – Dicionário (Comum, Onomástico e Toponímico)*. Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003. VI.
- Dicionário de termos literários*. Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.
- Jakobson, Roman. “O dominante”. In Lima, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- Lausberg, Heinrich. *Elementos de Retórica literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966. 293p.
- Lázaro Carreter, Fernando. *Estudios de la poética*. Madrid: Taurus, 1979.
- Le Gentil, Pierre. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen âge: les thèmes, les genres et les formes*. Rennes: Plihon, 1949-52. 2 vols.

Geraldo Augusto Fernandes

Ruggieri, Jole. *Il canzoniere di Resende*. Genève: Leo S. Olschki, S.A., 1931.

Spina, Segismundo. *História da Língua Portuguesa*. III. Segunda metade do século XVI e século XVII. São Paulo: Editora Ática, 1987.

Tava, Giuseppe. *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa: Edições Colibri, 1999.