

As formas no *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende: tradição e inovações

Geraldo Augusto Fernandes
Universidade Federal do Ceará

Resumo

O *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende apresenta uma característica marcante quanto às produções dos séculos XV-XVI: a forma. Os poetas palacianos portugueses dedicaram-se à estrutura formal de seus poemas com apreço e agudeza. As formas a que se dedicaram trazem muito da tradição, mas principalmente inovações que antecipam as estéticas literárias futuras. Podem-se identificar claramente no *Cancioneiro* de Resende pelo menos seis moldes em que os poetas exprimem os conteúdos poéticos conforme o gênero. As formas que molduram os 880 poemas da compilação resendiana são a balada, a cantiga, a esparsa, o poema de formas mistas, a trova e o vilancete. Neste estudo, exponho a característica de cada uma delas, observando sua origem e desenvolvimento durante o Humanismo português, transição da Idade Média para a Modernidade.

Palavras-chave: tradição; inovação; formas poemáticas; *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende.

Abstract

Garcia de Resende's *Cancioneiro geral* presents a remarkable characteristic regarding the productions of the XV-XVI centuries: the form. The Portuguese court poets dedicated themselves to the formal structure of their poems with appreciation and acuteness. The forms they devoted themselves bring much of the tradition, but mainly innovations that anticipate future literary aesthetics. It is possible to clearly identify in the Resende's *Cancioneiro* at least six molds to express the poetic contents in each genre. The forms that frame the 880 poems of the Resendian compilation are the balada, the cantiga, the esparsa, the poem of mixed forms, the trova and the vilancete. In this study, I expose the characteristic of each one of them, observing its origin and development during the Portuguese Humanism, transition from Middle Ages to Modernity.

Keywords: tradition; innovation; poetic forms; Garcia de Resende's *Cancioneiro geral*.

Uma das características marcantes do *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende é a forma – todos os críticos que se dedicaram a escrever sobre o *Cancioneiro* relevam o apreço que os poetas palacianos dedicavam à estrutura formal de seus poemas. Pode-se afirmar que este apreço correlaciona-se à inovação: ainda que calcados na tradição, os palacianos primaram em deixar para as estéticas futuras um verdadeiro manancial de formas a serem exploradas. A forma deve

ser entendida pela estrutura que se vê e que serve para ver, conforme define Massaud Moisés: um molde em que se exprimem os conteúdos expressos em cada gênero. A estrutura estudada do *Cancioneiro* relaciona-se à estrofe e aos versos; a estes, juntam-se os sistemas de rima e ritmo, a métrica, a musicalidade e os recursos retóricos, principalmente aqueles em que há alteração na palavra. Para esta apresentação dedicar-me-ei apenas à estrutura formal.

As formas estróficas que aparecem no CGGR¹ vão dos poemas em dísticos àqueles cujas estrofes se constituem de 11 ou mais versos – chegando algumas a 25, 162 e 341 versos; cada uma dessas formas apresenta sua própria peculiaridade ou ainda peculiaridade de gênero e de conteúdo temático. Nas estrofes, versos monósticos, dísticos e *tercetos* geralmente são motes de vilancetes ou são *cimeiras* e *letras*; as *quadras* podem ser independentes ou intercalações, além de *cabos* (última estrofe do poema também chamado “fim”). Além dessas, estrofes em sétimas, oitavas, nonas, décimas e, mais raro, outros tamanhos. Os versos monósticos apresentam-se não só como motes² a serem glosados, mas também como versos alheios, os *versus cum auctoritate*,³ incorporados ao poema. A característica básica desses versos – assim como os dísticos e os tercetos – é a *brevitas*, que

supone la expresión concisa de una idea, expurgada de elementos no absolutamente imprescindibles. Este concepto teórico se concreta en las llamadas ‘figuras por omisión’ (...) [e] la categoría modificativa aristotélica correspondiente a la *brevitas* es la *detractio* o supresión de elementos, la cual tiende a la *obscuritas* y provoca, dada la parquedad a que se inclina, un efecto estilístico de sorpresa en el destinatario. Ambos aspectos sitúan la *brevitas* en la esfera de la agudeza (RIGALL, 1995, p. 121)⁴.

De acordo com Juan Casas Rigall, o mote monóstico apresenta-se geralmente em oito sílabas, normalmente usado como lema por caballeros y damas en la corte. A su lado se sitúa la invención de leyenda constituida por uno solo verso – en algún caso, un solo pie quebrado, aunque en esta ocasión lo literario se halle contextualizado por lo figurativo, vertido verbalmente en la rubrica (RIGALL, 1995, p. 122).

¹ Usarei doravante a abreviatura CGGR para o *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende.

² Joaquín González Cuenca assim define “mote”: “sentencia breve, que incluye algún secreto u misterio, que necesita explicación [...] En conexión con la Heráldica, pero con vida propia, el mote se hace género literario y pasatiempo galante. [...] La moda de motejar [...] tuvo fuerte arraigo en las cortes reales y nobiliarias del XVI, siendo quizá su ejemplo más brillante el de la animada corte virreinal de los duques de Calabria, tal como la reflejó el mismo Luis de Milán en *El cortesano* (Valencia 1561). En su dimensión literaria, aparte de los casos en que aparece con autonomía, el mote se combina con elementos icónicos para formar las invenciones o [...] sirve de base para la composición de una glosa”. Comenta ainda que Keith Whinnon “distingue los motes que son ‘verdaderos epigramas originales’ y los que ‘no son más que puntos de arranque’, es decir, incitaciones a su glosa”. (CASTILLO, 2004, p. 629, T. I). No *Proemio* à sua *Arte D’Poesía*, Juan del Encina assim se expressa sobre o mote: “muchas vezes vemos que algunos hazen solo vn pie, y aquel ni es verso ni copla, porque avían de ser pies y no solo vn pie, ni ay allí consonante pues que no tiene compañero; y aquel tal suélese llamar *mote*. Y si tien dos pies, llamámosle también *mote* o *villancico* o *letra de alguna invención*, por la mayor parte (ENCINA, 1984, p. 90).

³ “Les poètes de langue latine utilisèrent la technique dite des *versus cum auctoritate*: chaque strophe commence ou se termine pour un vers emprunté à un classique. La langue vulgaire connaît un usage comparable quoique moins systematique: l’introduction de dictons ou d’expressions proverbiales aux articulations du texte” (ZUMTHOR, 1972, p. 35).

⁴ Em *Brevis esse laboro, / obscurus fio*, Horácio “refere-se à *brevitas* como qualidade de estilo, sem que a admita, contudo, em proporções demasiadas. Nesse caso, origina-se a falta de clareza *obscuritas*”. (HORÁCIO, 1984, p. 55).

Rigall, em *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, dedica-se ao estudo da agudeza e da retórica na poesia amorosa, como diz o título, exclusivamente nos cancioneros medievais castelhanos do século XV e início do século XVI, centrando-se em especial no *Cancionero general* de Hernando del Castillo, que, por sinal, serviu de inspiração para Garcia de Resende compilar o seu *Cancioneiro* português. Neste, não vale a classificação do “mote monóstico de oito sílabas”, uma vez que é variada a métrica. A segunda parte do comentário de Rigall sobre a métrica dos motes refere-se à “invención de leyenda”, que poderá ser um pé quebrado. O autor remete-se a frases usadas por cortesãos como se fossem máximas, provérbios, e que os portugueses chamavam “cimeiras”⁵ ou “letras”.⁶ No CGGR, encontram-se vários versos compostos por *énfasis*; um em especial apresenta-se por inteiro nessa forma: o poema 614.

Relatadas essas poucas observações, segue um pequeno estudo sobre as seis formas poéticas elencadas no *Cancioneiro* resendiano.

A balada

No CGGR, a balada aparece em número reduzido: são 22, sendo dez com a última estrofe em quadra, dez em quintilha e duas em sextilhas. O que se percebe nesse grupo é a diversificação de versos por estrofe; mas o que lhe é peculiar é trazer um “fim” ou “cabo” sempre em número de versos inferior ao das estrofes precedentes. A característica formal da balada tradicional é compor-se de seis estrofes em oitavas e uma última em quadra – o *envoi*, o que lembra a balada dupla (*double ballade*).⁷ Ressalte-se que o “envoi” corresponde à “tornada” provençal e à “finda” galego-portuguesa, ou ainda à “finida”, ao “fin” ou ao “cabo” espanhóis; em sua origem, século XIII, o “envoi” finalizava a balada ou o canto real e apareciam as palavras “Príncipe” ou “Princesa”, a quem eram “enviados” os poemas (MOISÉS, 2004, p. 150). Para Pierre Le Gentil, as baladas identificam-se com os poemas de circunstância, pois “les poètes peninsulaires paraissent, dans leurs poèmes de circonstance, se rapprocher bien plus des Italiens [...] que des Français”. E quanto aos temas, diz o estudioso francês:

une bague, une paire de gants, une ceinture, un coup de vent, tout est prétexte à rimes alambiquées. Il est fort possible que les Castellans et les Portugais de la fin du XVe. siècle aient connu quelques-uns de ces *strambotti* ou de ces *sonnets*...” (LE GENTIL, 1949, p. 210-211).

⁵ “Ornato que enfeita o cimo de um capacete” (DIAS, 2003, p. 183, v. VI).

⁶ “Moto ou mote, palavras breves de que se usa nas medalhas, moedas, divisas, empresas, encerrando um pensamento, um ideal de vida, a afirmação de um sentimento.” (DIAS, 2003, p. 398).

⁷ Como exposto, o poema “lembra” a balada: as divergências residiriam no fato de que a balada original se destinava à dança, com temas melancólicos, históricos, fantásticos, sobrenaturais, e a forma era mista (séc. XIII); a balada erudita era composta de três estrofes em oitavas, cada uma terminando com os mesmos versos (séc. XIV). No séc. XV, surge a balada propriamente dita, dividida em “petite ballade”, “grande ballade” e “double ballade”, em que cada estrofe culminava com o mesmo verso. (MOISÉS, 2004, p. 49-51).

Em realidade, o que se pode constatar, num estudo mais aprofundado, é que as baladas, como aqui classifico e defino os poemas cuja característica é se assemelharem à balada tradicional, variam intensamente de cunho temático, assim como ocorre com as outras formas de poemas que classifiquei para este estudo⁸ – um exemplo, então, de inovação palaciana. Quando Le Gentil, assim como outros investigadores da poesia quatrocentista e quinhentista, se refere à balada, está generalizando qualquer forma que se assemelhe às trovas. É verdade que estas têm origem na cantiga trovadoresca, que aliava música ao texto, mas a forma das trovas é bem diferente da das baladas, pois nestas, o “fim” será sempre em número menor do que as estrofes que compõem o poema – a maioria das 22 baladas apresenta estrofes em oitavas e o “fim” em quadra. Como tudo o que acontece no *CGGR*, algumas delas não seguem essa regra, daí se encontrarem, por exemplo, estrofes em oitavas e nonas e o “fim” em quintilha. Já as trovas, apesar de muitas apresentarem também um “fim”, terão número de versos igual ao das estrofes da composição – isto quando as estrofes forem regulares, mas nunca menores que as estrofes antecedentes.

A balada quatrocentista/quinhentista difere bastante da balada provençal. Martín de Riquer informa que a balada provençal

consta de los siguientes elementos: un *refranh* compuesto por un pareado, o sea dos versos de la misma rima [...]; tres versos que constituyen la estrofa del solista, y que forman un pareado de rima diferente a la del *refranh*, seguidos de un tercer o que consueña con él [...]; finalmente se repite el *refranh*. Ahora bien, tras el primer verso de la estrofa que canta el solista, el coro repite el primer verso del *refranh* (RIQUER, 2001, p. 46, v. I).

Percebe-se claramente a distinção entre a balada provençal e a cultivada pelos poetas castelhanos e portugueses do dealbar da Idade Média. Ademais, a balada provençal, assim como a “dansa” (similar à cantiga quinhentista), era utilizada para “bailar (*balar* en provençal) [y] se ejecutaban originariamente mediante la colaboración de un coro y de un solista y se caracterizaban por la presencia del *refranh*, destinado a ser cantado por el coro” (RIQUER, 2001, p. 45). Tais elementos – o refrão (no sentido de “estribilho”), o coro e o solista – são desconhecidos pelos poetas palacianos, bem como, até onde se sabe, a notação musical.

Nem todas as 22 baladas compiladas por Garcia de Resende têm por “fim” ou “cabo” estrofes em quadras, como prega a definição de Massaud Moisés. Algumas baladas são de longa extensão, o que poderia caracterizar, dentro da forma “balada”, um canto real⁹ ou romance. Outras têm

⁸ Massaud Moisés descreve a balada como canção que se destinava à dança, com narrativa melancólica, fantástica, sobrenatural, compondo-se de drama e lirismo. Elenca as baladas folclóricas (Alemanha) e erudita e primitiva (França). A partir do século XV, em França, passam a ser seguidas pelo *envoi* (MOISÉS, 2004, p. 49-51). Harry Shaw refere-se a elas como poemas narrativos, compostos por estâncias curtas e iguais, destinadas ao canto e à récita. O assunto tem caráter dramático ou emotivo; elenca as baladas populares (norte da Europa), literárias ou de arte, cujos autores são sempre conhecidos. Refere-se, também, ao *envoi* quinhentista, estendendo seu uso para a Inglaterra (SHAW, 1982, p. 62).

⁹ De acordo com M. Moisés, o canto real compõe-se de cinco estrofes de 11 versos e um *envoi* de cinco versos, completando 60 versos (cf. MOISÉS, 2004, p. 51).

número de estrofes inferiores a seis. Como classificá-las? Levando-se em conta que os poetas quatrocentistas e quinhentistas, tanto portugueses como castelhanos, praticaram ao extremo o culto aos antepassados, emulando-os frequentemente, não será sem propósito considerá-las como produto de uma releitura da tradição através da inovação, tão enfaticamente comentada por Le Gentil.

O vilancete

Encontram-se no *CGGR* 76 poemas cuja forma é o vilancete. Pertencentes ao que se denomina “forma fixa”, a característica estrutural do vilancete (do castelhano “villancico”, vilão) é conter dois ou três versos como mote, e esses versos podem ser do próprio autor, de autor alheio ou mesmo anônimos; pode ser também composto por ditos populares, glosados em uma ou mais estrofes de sete versos (sétima). Contudo, na compilação de Resende encontram-se poemas cuja glosa se estende para oito, nove e mesmo dez versos. Para Le Gentil, o vilancete é um gênero¹⁰ essencialmente popular e o

villancico du XVe. siècle est un genre raffiné, qui releve, chez les poètes qui le cultivent, des préoccupations artistiques et érudites. Le *villancico* a d’abord été un pastiche littéraire; il chantait, interprété, stylisé, quelques thèmes de la chanson de danse primitive; mais, dans les milieux courtois, il ne pouvait manquer de se confondre peu à peu avec la *chanson d’amour* et, en fait, il ne s’en distingue bientôt plus parfois ni par le ton, ni par le contenu (LE GENTIL, 1952, p. 261).

Ainda para o estudioso, a glosa – característica de vilancetes e cantigas medievais – adquire importância de destaque na literatura peninsular do fim do século XV, o que se estende para o Renascimento e mesmo posteriormente. Este gosto por glosar é bem medieval e próprio do pensamento escolástico, pois na glosa se cultivam hábitos dedutivos (LE GENTIL, 1952, p. 296-297). Porém, esse gosto fazia parte do costume europeu, não só peninsular, o que revela a mentalidade do homem medieval. Para Le Gentil, enfim, caracteriza um certo respeito religioso (LE GENTIL, 1952, p. 301-302).

Uma outra característica dos vilancetes, segundo Le Gentil, é que, como as cantigas e os *villancicos*, eles tinham formas musicais (melodia), e não eram para serem cantados, mas ditos. Havia uma clara separação entre música, agora polifônica, e poesia (LE GENTIL, 1952, p. 305-309). Massaud Moisés registra que a palavra “vilancete” vem do espanhol “‘villancete’, ‘villano’, vilão, habitante de vila, não fidalgo: cantiga de vilão, ou ‘cantiga vilã’, como registra a ‘Arte de Trovar’ que abre o CBN”. A origem seria galego-portuguesa e o mote, muitas vezes anônimo, “denunciava a filiação tradicional, popular, do vilancete” (MOISÉS, 2004, p. 472). A própria

¹⁰ Observe-se que Le Gentil se refere a “gênero” e não “forma”.

composição do vilancete aponta essa origem popular. É necessário registrar que Le Gentil não distingue “villancico” de “vilancete” e aplica as mesmas características para os dois casos.

Joaquín González Cuenca, editor do *CGHC*,¹¹ informa que o *villancico* é um poema de forma fixa, composto,

en su versión más ortodoxa, por un estribillo inicial, llamado normalmente *cabeza*, y una o varias estrofas, que, tras unos versos de *mudanza*, se rematan con la *vuelta*, que recoge más o menos modificados todos o al menos el último verso de la *cabeza* (CASTILLO, 2004, p. 661, T. II

Informa ainda que, segundo Sanchez Romeralo, não se deve confundir o *villancico* culto, presente no *Cancionero* de Castillo, com o popular, que, apesar de seguir a mesma estrutura métrica, “responde a otros principios de composición, sobre todo en el uso de una fraseología y una tónica peculiares” (CASTILLO, 2004, p. 661, T. II). No *Cancioneiro* de Resende, muitos vilancetes diferenciam-se do *villancico* pelo tratamento dado às glosas: nem sempre a modificação de um verso do mote é claramente observada nas glosas. Já António José Saraiva e Óscar Lopes apontam para o fato de que

esta forma, que tende para o comentário engenhoso de um dado tema, é especialmente adequada à mentalidade glosadora difundida pelos pregadores e pela Universidade, e, assim, presta-se admiravelmente ao gosto conceptista característico destes poetas palacianos (SARAIVA; LOPES, [s.d.], p. 160-161).

Com relação ao número de versos por mote, apenas cinco vilancetes do *CGGR* apresentam dísticos; os outros são todos tercetos. A maioria é composta de uma estrofe em sétimas, oitavas, nonas ou décimas. Ressalte-se que as estrofes que não sejam em sétimas fogem à “regra” da forma fixa própria do vilancete, pois sua definição clássica é ter glosas de sete versos, haja vista os exemplares do próprio *CGGR* e os de seu congênera, o *CGHC*. Sete vilancetes são em castelhano, um bilíngue (português/castelhano) e os restantes em português. Dez vilancetes apresentam pés quebrados, colocados em posições alternadas e não regulares; alternam-se, também, entre trissílabos e tetrassílabos.

Quanto à métrica, com exceção dos vilancetes 297 e 825, em redondilhos menores, todas as outras composições deste grupo apresentam-se em *arte menor*.¹² Em quatro poemas, os poetas não repetem o mote, desenvolvendo com outras palavras a ideia lançada; em alguns poemas, há repetição de apenas uma ou mais palavras ou mesmo de um ou mais versos do mote considerados

¹¹ A partir daqui, usarei a sigla *CGHC* para o *Cancionero general* de Hernando del Castillo.

¹² Nebrija define *arte menor* como “el dímetero yámbico, que los latinos llaman cuaternario, y nuestros poetas pie de arte menor, y algunos de arte real, regularmente tiene ocho sílabas y cuatro espondeos” (NEBRIJA, [s.d.], II, VIII).

“chave” no poema.¹³ Os palacianos costumavam glosar tanto motes quanto refrões, alheios ou não. Registre-se que, ao redigir as didascálias, muitas vezes Garcia de Resende denomina o texto “cantiga”, em vez de “vilancete” (dez ocorrências). Percebe-se, com isso, que há uma linha muito tênue entre uma forma e outra, uma vez que a estrutura básica é ter um mote seguido de glosa. Observe-se também que, para Garcia de Resende, “vilancete” é sinônimo de “mote”, e a “glosa”, de “trova” – cf. os poemas 262, 709, 794, 825 e 877, onde isso está bem claro.

A esparsa

As 81 esparsas do CGGR pertencem ao terceiro grupo de poemas – a estrutura básica da esparsa é monostrófica, variando de oito a 16 versos e é própria para o improvisado (RIBEIRO, 1991, p. 31).¹⁴ Pierre Le Gentil comenta que “les *esparsas* sont donc des *impromptus*, comme on les aime à toutes les époques de préciosité [e que] les *esparsas* se font particulièrement fréquents dans les recueils de caractère mondain” (LE GENTIL, 1949, p. 218-219). Le Gentil inclui as esparsas, bem como as divisas e as ajudas em “genres mineurs”, e diz que os poetas peninsulares não somente tomaram as esparsas às *coblas esparsas* das *Leys d’Amors*, mas, principalmente, “ils ont encore imaginé des types nouveaux. On pourrait alors se demander s’ils ont eu connaissance du *strambotto* italien, et s’en sont aussi inspirés...” (LE GENTIL, 1949, p. 221-222). Segundo Massaud Moisés, a origem das esparsas está nos madrigais e epigramas, nelas “se condensa um pensamento artisticamente empregado” (MOISÉS, 2004, p. 165). A definição do estudioso retrata um fato real quanto ao pensamento artisticamente trabalhado, pois mesmo a partir de um fato trivial, muitas *esparsas* podem ser consideradas adágios, ditos, exemplos.¹⁵

A esparsa nunca ultrapassou, em Portugal, os 13 versos, diferentemente de seu congêneres francês, e, como todas as outras composições compiladas no CGGR, varia seu conteúdo temático, servindo quer para o nobre sentimento do amor, quer para a expressão da sátira.¹⁶

¹³ Massaud Moisés registra que “os versos do *mote* podem ser repetidos: um em cada estrofe, um só em todas, ou com variante que conserve a mesma palavra da rima, ao fim de cada estrofe” (MOISÉS, 2004, p. 472).

¹⁴ Já António J. Saraiva e Óscar Lopes dizem que a esparsa é um gênero livre, “de uma estrofe só, que varia entre oito, nove e dez versos” (SARAIVA; LOPES, [s.d.], p.161). António Corrêa de Oliveira e Luis Saavedra Machado definem a esparsa “do l. *sparsa*, p.p. de *spargere*, semear, espalhar, dispersar [por] uma composição de uma só copla, que pode ter 8, 9 ou 10 versos, raras vezes mais. O assunto é geralmente triste.” (1959, p. 202). No entanto, a ocorrência de esparsas longas vai muito além das “raras vezes”, e o assunto “triste” pode equiparar-se a assuntos mundanos, amorosos e filosóficos. Joaquín González Cuenca comenta que “la *esparsa* o *esparza* [Castillo prefere siempre *esparsa*] es una composición lírica que consta de una sola estrofa. Abunda en el Cancionero general...” (CASTILLO, 2004, p. 284, T. I).

¹⁵ Quanto a esse recurso, o *exemplum*, tão do gosto medieval, Maria Isabel Morán Cabanas comenta: “Quando o trovador ou o poeta deseja mostrar a maneira em que se manifesta uma determinada situação amiúde lança mão deste tipo de recurso, já que os *exempla* apoiam-se sobre a base de um ser ou de um facto famoso e, portanto, conhecido por todos, fazendo com que a comparação resulte mais simples e fácil de compreender para o ouvinte ou leitor de seus versos” (CABANAS, 1997, p. 355). Na seção sobre os recursos retóricos do CGGR, comentarei esse tópico mais largamente.

¹⁶ A sátira em si não constitui um gênero. Leia-se o que comenta sobre esta questão Jean-Claude Mühlethaler: “Toute satire participe d’une esthétique propre à son temps. Mais elle comporte aussi des traits invariables, de sorte que les différentes actualisations du discours satirique gardent un air de famille de l’Antiquité à nos jours. On ne la considèrerait pourtant pas comme un genre, car le ‘contenu’ n’est pas nécessairement lié à une ‘forme’ déterminée; il s’agit d’un registre d’expression qui, susceptible de se couler dans les moules les plus divers, reste néanmoins identifiable” (Cf. MÜHLETHALER, 2006, p. 165).

As esparsas de Garcia de Resende estão espalhadas pelos quatro volumes do *Cancioneiro*. Percebe-se que o maior número delas se encontra no último volume e apresentam certa tendência ao refinamento. A maioria dos poemas deste volume foi escrita na proximidade do fim do Quatrocentos e no início do Quinhentos – atentando-se ao fato de que o *CGGR*, como dizem vários estudiosos, prenuncia o Renascimento português. Pode-se afirmar com segurança que o refinamento alegado tem a ver com esse prenúncio. As trocas culturais entre Portugal e Castela, e também com Itália e França, permitiram aos poetas cortesãos tal apuro estilístico e formal. Assim como a cantiga, a esparsa volta a ser cultivada numa época em que os poemas de *arte maior* despontavam como grande novidade. É possível que isso se explique pelo fato de os poemas de curta extensão serem apropriados ao improvisado e à sociabilidade paçã, mas também porque as esparsas trazem em seu bojo, mais especificamente em sua forma, a abertura para expressão de máximas, exemplos, ditos etc.

A trova

O quarto grupo de poemas no Compêndio de Garcia de Resende são as trovas, que se caracterizam por possuírem número indeterminado de estrofes e “por não estarem sujeitas a mote” (RIBEIRO, 1991, p. 31). 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 (RIBEIRO, 1991, p. 31). Segundo Massaud Moisés, a trova era sinônimo 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 a “quadrinha”, pela desvinculação entre as palavras e a música (MOISÉS, 2004, p. 454).

Garcia de Resende selecionou 262 trovas. 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, 1967, p. 18-19). Polêmica conceitual à parte, cito o caso para registrar que, em seu levantamento, Tavani considera o sistema como um todo, denominando-o “arte maior”, denominação que adotarei. Para Le Gentil,

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, 1952, p. 363)¹⁷.

¹⁷ O estudioso refere-se a Francisco Imperial, poeta do séc. XV.

Na verdade, no *CGGR*, os versos em *arte maior* aparecem somente nas trovas e nos poemas de formas mistas, não havendo registro deles nas cantigas, nas esparsas, nas baladas ou nos vilancetes.¹⁸ Antonio de Nebrija, em sua *Gramática de la lengua castellana*, define os versos em *arte maior* como

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, [s.d.], II, IX)¹⁹.

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 “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, 1984, p. 36-38). Observa-se no poeta um conceito mais rigoroso daquele de Nebrija.

Nas trovas, prevalecem os poemas cujo gênero é a *disputatio*, o que demonstra um antigo gosto pela tenção advinda da Antiguidade e das poesias provençal e galego-portuguesa.²⁰ Também relevantes são os poemas epistolares e os poemas de glosa. Os primeiros revelam o mesmo culto à Antiguidade, se se lembrar das epístolas ovidianas presentes no *CGGR*, traduzidas e adaptadas ao redondilho maior e nas formas de balada e trovas, além de constituírem um gênero recorrente no *Cancioneiro*. Os segundos revelam, como já dito acima, o gosto pela glosa.

A cantiga

O penúltimo grupo de poemas do *CGGR* a ser estudado são as cantigas. Classificada como composição de forma fixa, a cantiga constitui-se de mote, de quatro ou cinco versos, e de glosa, de oito ou dez. Em ambos os casos, a glosa retoma e desenvolve o mote no início, ao longo do poema ou no “fim” (poucos casos). No Compêndio, entretanto, como acontece com a maioria dos poemas selecionados pelo eborense, a variação entre extensão e conteúdo não segue qualquer

¹⁸ No *CGHC*, há duas baladas no gênero *pergunta/resposta* (n. 74) em *arte maior* (Cf. CASTILLO, 2004, p. 612-617).

¹⁹ Quanto aos versos adónicos, o gramático comenta que “se llamaron porque Adonis, poeta, usó mucho de ellos, o fue el primer inventor” (NEBRIJA, [s.d.], II, IX).

²⁰ O gosto pela disputa não se restringe, em Portugal e 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” (SLEIMAN, 2001, p. 12).

regra, apesar de, entre os seis grupos em que foi dividido o *CGGR*, a cantiga – e de certo modo, o vilancete – ser a mais próxima da regularidade. Ao se referir a várias formas poemáticas, à cantiga inclusive, Pierre Le Gentil declara que “dans la Péninsule au XVe. siècle, les classifications ne sont pas toujours aisées à établir” (LE GENTIL, 1949, p. 75). A cantiga foi alterando o significado entre música e forma poética até atingir a estrutura desenvolvida pelos poetas castelhanos e portugueses do fim da Idade Média, ou, como constata Le Gentil: “on sait que la chanson primitive est définie à la fois par les thèmes qu’elle développe et par les règles techniques qui déterminent ses formes” (LE GENTIL, 1949, p. 75). A releitura que os poetas cortesãos dos séculos XV e XVI farão, principalmente os portugueses, estende as possibilidades da cantiga tanto em forma como em conteúdo.

Registre-se, ainda, que a cantiga quinhentista se assemelha à “dansa” provençal quanto à forma. Segundo Martín de Riquer,

en la *dansa* [...] refranh y estrofas no se mezclan. Aquél suele estar formado por quatro versos (que riman, por ejemplo, en ABAB), y las estrofas pueden constar de ocho, los cuatro primeros de la rima diversa a la del refranh, los últimos consonando con él (RIQUER, 2001, p. 47, v. I).

Percebe-se, assim, uma estreita semelhança estrutural das duas formas de composição. No entanto, segundo o tratado de Ripoll citado por Riquer, a “dansa” “ha de versar sobre ‘materia d’amor o de lahor de dona” (RIQUER, 2001, p. 47, v. I). E, ainda, a “dansa” não se confunde com a “cansó”; esta, de acordo com Riquer, é um

género exclusivamente amoroso en su concepto más puro, en la que hay que procurar que las ideas se desarrollen ordenadamente y sin desviaciones, sólo admisibles cuando son símiles pertinentes. Es fundamental que la cansó tenga melodía propia [...] (RIQUER, 2001, p. 53)²¹.

Guilhem Molinier define a “canção” como uma composição “de cinco a sete cobras e deve tratar sobretudo de amor, ou de louvor, com belas e agradáveis palavras e graciosas ideias”; diz ainda que, nela, não se deve usar qualquer palavra grosseira, pois o enamorado “deve mostrar-se cortês” (MOLINIER, 2003, p. 171). O que se percebe, entretanto, é que os poetas palacianos continuam cultivando a cantiga, mas expandem seu campo temático.

Uma observação que acredito ser relevante é quanto à forma da cantiga quinhentista. Em relação às congêneres galaico-portuguesas, e também à balada, a grande mudança foi na inversão do *fim/cabo* para a cabeça do poema, denominado agora “mote” – embora as funções não se alterarem, a de conclusão nos *fins/cabos* e a de introdução nos motes. Quanto ao número desses

²¹ Lênia Márcia Mongelli comenta que a *cansó* provençal é parente consanguínea da *cantiga de amor* galego-portuguesa; no entanto, distinguem-se pelo ambiente, pela argumentação, pelo processo de conquista, pelo olhar deitado à *senhor* e pela postura do amante (MONGELLI, 2009, p. 5).

poemas, Garcia de Resende compilou 343 cantigas, o grupo mais numeroso dentro da coletânea. Esse número considerável indica que perdura um gosto essencialmente medieval, uma vez que a cantiga é produto próprio daquela época.

Nas cantigas compiladas no *CGGR*, nem sempre a glosa é o dobro de versos do mote, e nem sempre os pés quebrados justificam a irregularidade entre o número de versos no mote e o número de versos nas glosas, *i. e.*, se os pés quebrados duplos, por exemplo, formassem um só verso, a cantiga poderia ser “perfeita”. Quanto aos motes, uma novidade aparente e em número razoável: muitas cantigas são precedidas de refrão, desenvolvido tanto no mote quanto nas glosas.²² Ainda relativamente aos motes, os poemas 11, 160, 165, 191, 206, 283, 311, 547 e 696 apresentam uma irregularidade: vêm em sextilha, assim como a cantiga 338 vem em sétima. Essa irregularidade chamou a atenção – não apenas no caso das cantigas – de Pierre Le Gentil, fazendo-o ver nos poetas palacianos criatividade e originalidade, artífices de um novo modo de poetar. Inovaram também no número de versos das glosas: em muitas cantigas, os versos ultrapassam o que deveria ser a regra, algumas cantigas apresentam 9 ou 11 versos por estrofe. Quanto ao número de glosas, há cantigas que vão de uma estrofe a 12, mas a prevalência é mesmo uma só estrofe. Assim como acontece com os vilancetes, em algumas cantigas os poetas não repetem o mote, mas desenvolvem a ideia deste na glosa; em outras, repetem-se na glosa um ou mais termos ou partes de verso que são “chave” no mote; há poetas que alteram essa “repetição” usando outros termos ou versos. Glosavam-se tanto motes quanto refrões, alheios ou não.

Poemas de formas mistas

A presença dessa forma composicional na Idade Média está no “descordo” da poesia galego-portuguesa, a qual, por sua vez, bebeu em fonte provençal, que denominava *descort* a miscelânea estrutural. Como relata Martín de Riquer, o descordo já era conhecido pelos trovadores provençais e

se caracteriza, como su nombre indica, por ser una composición en la que cada una de las estrofas tienen una fórmula métrica distinta, y por lo tanto también una melodía individual, lo que va en contra del rígido principio de isometría a que obedecen los demás géneros. Ello supone una gran variedad y riqueza de metros, rimas y melodias (RIQUER, 2001, p. 49, v. I)²³.

²² No *CGHC*, há uma seção dedicada a esse tipo de cantigas: “glosas de motes”; são 40 cantigas e uma trova, todas precedidas de mote de um verso (CASTILLO, 2004, p. 627-657). As cantigas do *CGGR* ousam ao dobrar o número de versos desses “motes de motes”.

²³ Um dos exemplos citados por Riquer é o poema de Marcabru (...1130-1149...), *Estornel, cueill ta volada* (RIQUER, 2001, p. 211-212, v. I).

Giuseppe Tavani, ao comentar as funções das “artes poéticas”, dá exemplo do único descordo provençal, composto por Raimbaut de Vaqueiras, cuja definição na *Leys d'Amors* inspira-se no poema plurilíngue do próprio Vaqueiras:

O descordo é uma composição muito variada, e pode ter tantas cobras quantos versos tem [cada uma das cobras]: a saber, de cinco a dez, e estas cobras devem ser singulares, dissonantes e diferentes pela rima, pela melodia e pelas línguas. E devem ter todas a mesma ou uma diversa forma métrica, e [a composição] deve tratar de amor ou de louvores ou ser feita de maneira a expressar rancor – porque a minha senhor já não me ama como solia – ou de tudo isto junto (TAVANI, 1999, p. 9)²⁴.

No seu descordo, Vaqueiras verseja em cinco línguas, uma em cada estrofe, ou seja, em *cobras* “singulares, desacordadas e variáveis em rima, em língua e muito provavelmente [...] em melodia: uma combinação da qual o texto rambaldiano oferece o único exemplo na poesia dos trovadores” (TAVANI, 1999, p. 10). O que se observa aqui é justamente o cerne da estruturação de um poema híbrido, que os poetas castelhanos e portugueses vão emular ao extremo e torná-lo característico do ato de compor poesias no Quatrocentos e no Quinhentos ibéricos.

Quanto ao descordo galego-português, o mais conhecido é o do trovador Nuneannes Cerzeo, compilado no *Cancioneiro da ajuda* (389). No poema de Cerzeo, composto por quatro sextilhas decassilábicas e cinco estrofes heterométricas, ritmadas por várias sílabas poéticas, o poeta usa, também, uma *palavra perduda* e dois *enjambements*. Visualmente, desenha-se o alargamento e afunilamento dos versos, em que se ressaltam as assimetrias estróficas, rítmicas e rímicas.²⁵ Sobre o descordo galego-português, escreve ainda Giuseppe Tavani:

nella poesia lirica galego-portoghese la forma del discordo strofico è tutt'altro che frequente: non è infatti da considerare discordo il testo in cui, per una o più coincidenze di rime, varia lo schema delle strofe. Non più di tre sono dunque i testi che possono essere classificati a ragione sotto questa rubrica (TAVANI, 1967, p. 282).

Esses três textos são os poemas de Nuneannes Cerzeo, supracitado, o de Martim Moxa (n. 94, 15, do *Repertorio metrico*, de Tavani, “Per quant’eu vejo”) e também o de Lopo Lias (n. 87, 16, do mesmo *Repertorio*, “Quen o’j’ouvesse”). Giuseppe Tavani, ainda no *Repertorio*, faz referência a um tipo de métrica diversa, empregada pelos trovadores e jograis galego-portugueses: “si tratta di poesie evidentemente tarde, che rappresentano una fase recenziore di stratificazione della tradizione manoscritta, e che appartengono, per *forme* e contenuti, alla poesia di pallazzo tardotrecentesca e quattrocentesca” (TAVANI, 1967, p. 10; grifo meu). Interessante observar que, já nos fins do

²⁴ Pela definição das *Leys*, pode-se perceber que a evolução do descordo para os poemas de formas mistas foi em proporção expressiva, conforme os exemplos tirados ao CGGR.

²⁵ Tive oportunidade de analisar esse poema em minha dissertação de Mestrado (Cf. FERNANDES, 2006, p. 61-62).

Trezentos e durante o Quatrocentos, as composições poéticas começam a sofrer alterações, o que vai se concretizar plenamente à época da recolha de poemas elaborada por Garcia de Resende. O que chama a atenção na assertiva de Tavani é que a mudança ocorre não apenas na métrica, mas também na forma e no conteúdo. E isso não é constatado apenas nas cantigas, vilancetes, baladas e trovas, mas, e principalmente, nos poemas de formas mistas do *CGGR*.

O editor do *CGHC*, Joaquín González Cuenca, refere-se a casos em que dois ou mais textos estão “vinculados”, o que revela a mistura. Ao explicar a distribuição e numeração dos poemas que reeditou, Cuenca comenta que “ocorre a veces que un poema largo incluye uno o más poemas menores, generalmente canciones o cuarteta, que *tienen autonomía propia*” (CASTILLO, 2004, p. 115, T. I). Em seguida, explica a metodologia usada para identificação desses poemas. São referências oportunas, pois revelam que essas formas mistas se caracterizam pela vinculação entre si e que os textos unidos, que ele denomina “menores”, têm autonomia própria. No entanto, no *CGGR*, há textos que não são menores – em extensão, como alude Cuenca –, chegando mesmo a serem maiores que o principal. O exemplo cabal é o processo do “Cuidar e sospirar”, que começa por uma quadra contendo a temática, e as *perguntas* nela inseridas pelos contendores (Jorge da Silveira e Nuno Pereira) instigam a *disputatio*.²⁶

Podem-se subdividir os 96 poemas de formas mistas em outros quatro subgrupos, alguns com a mesma mescla de várias formas composicionais, outros contendo apenas um poema, mas com composição também variada. A *cantiga mesclada com outras formas* (as trovas, principalmente) é o subgrupo que apresenta maior número de poemas (54). Em seguida, vem o subgrupo dos *vilancetes misturados a outras formas poéticas* (20 ocorrências) e o subgrupo das *trovas aliadas a outras formas* (14 poemas). O último subgrupo compõe-se de *oito poemas de formas mistas* (esparsas com trovas, baladas com trovas, letras e cimeiras, *romance* com trovas e didascálias ritmadas, com motes e trovas).

Os poemas de formas mistas não foram invenção dos poetas palacianos portugueses – eles buscaram inspiração também nos similares castelhanos do *CGHC*. Há no *Cancionero* de Castillo 67 poemas mistos, o que representa 0,07% dos 930 poemas²⁷ reunidos pelo compilador de Valência. A pequena diferença entre o de Castillo e o de Resende parece considerável se for levado em conta que o cancionero daquele tem 50 poemas mais, considerando-se apenas a edição de 1511. Enquanto o subgrupo das cantigas é maior no *CGGR*, no *CGHC* são as trovas misturadas

²⁶ Assim inicia o poema: Pergunta Jorge da Silveira / e reposta de Nuno Pereira, / tudo neste rifam. / – Vós, senhor Nuno Pereira, / por quem is assi cuidando? / – Por quem vós is sospirando, / senhor Jorge da Silveira (*CGGR*, 1, I, p. 13). Tecnicamente, é um mote que direcionará o processo e a verve poética dos contendores.

²⁷ Para os dados comparativos, utilizei apenas a edição de 1511 do *CGCH*. Isso parece-me razoável, pois, uma vez que Resende se inspirou no *Cancionero* de Castillo, é mais provável que o tenha feito tomando somente essa edição; a de 1514, ainda anterior ao *Cancionero* português, estaria muito próxima da edição do *CGGR*, parecendo impossível que ele tivesse se baseado nas duas edições, mesmo porque o escrivão eborense levou muito tempo para “cumprir” sua recolha. Outro fato relevante: na edição de 1514 aparecem sonetos, forma poética não compilada por Resende.

a outras formas (32); seguem-se as cantigas (28), as baladas (3), as esparsas (3) e apenas um poema com “letras” seguidas de trovas. Como se pode perceber, há uma inversão de preferências: mais “cantigas” no *Cancioneiro* português, mais “trovas” no castelhano. Provavelmente isso deve ter cunho cultural e regional; mas o que se nota é a propensão de ambas as compilações a apresentarem um número expressivo de trovas e de cantigas: aquelas permitiam ao poeta inovações; estas, a prevalência de uma forma cara ao homem medieval.

Referências

- CABANAS, Maria Isabel Morán. O *exemplum* na lírica amorosa medieval galego-portuguesa e do *Cancioneiro geral*. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE RETÓRICA CLÁSICA Y EDAD MEDIA, 2, 1997, Salamanca. *Actas...* Salamanca: Logo, 1997. v. I. p. 355-362.
- CASTILLO, Hernando del. *Cancionero general*. Ed. Joaquín González Cuenca. Madri: Castalia, 2004.
- DIAS, Aida Fernanda. *Cancioneiro geral de Garcia de Resende* – dicionário (comum, onomástico e toponímico). Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003. v. VI.
- ENCINA, Juan del. Arte de poesía. In: *Las poéticas castellanas de la Edad Media*. Madri: Taurus, 1984.
- FERNANDES, Geraldo Augusto. *Fernão da Silveira, poeta e coudel-mor*: paradigma da inovação no *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende. 2006. 238p. Dissertação (Literatura Portuguesa). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- HORÁCIO. *Arte poética*. Intr., trad. e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.
- MACHADO, Luis Saavedra; OLIVEIRA, António de Corrêa (Orgs.). *Textos portugueses medievais*. Coimbra: Atlântida, 1959. p. 202.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MOLINIER, Guilhem. Las flors del gay saber estier dichas Las leys d’amors. In: MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros; VIEIRA, Yara Frateschi (Orgs.). *A estética medieval*. Cotia: Íbis, 2003.
- MONGELLI, Lênia Márca. *Fremosos cantares*. Antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- MÜHLETHALER, Jean-Claude. Le dévoilement satirique. Texte et image dans *Le Roman de Fauvel. Poétique*, Paris, n. 146, p. 165-179, abr. 2006.
- NEBRIJA, Antonio de. *Gramática de la lengua castellana*. Disponível em: <www.antoniodenebrija.org/indice.html>. Acesso em: 26 mar. 2008.
- RIBEIRO, Cristina Almeida. *Cancioneiro geral de Garcia de Resende*. Apresentação crítica, seleção, notas, glossário e sugestões para análise literária de Cristina Almeida Ribeiro. Lisboa: Comunicação, 1991.

RIGALL, Juan Casas. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1995.

RIQUER, Martín de. *Los trovadores*. Historia literaria y textos. Barcelona: Ariel, 2001. Tomos I e II. (Colección Letras y Ideas).

SHAW, Harry (Org.). *Dicionário de termos literários*. Trad. Cardigos dos Reis. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

SLEIMAN, Michel. As reais cortes da “Corte Enperial”. In: MONGELLI, Lênia Márcia. *A literatura doutrinária na corte de Avis*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TAVANI, Giuseppe. *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1967.

_____. *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa: Colibri, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972. (Collection Poétique).

Minicurrículo

Mestre e doutor em Letras, especialização em Literatura Portuguesa, pela Universidade de São Paulo (2006-2011). Professor de Literatura Portuguesa e membro docente do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. Pesquisa especializada do *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende, atualmente no que toca às formas do cancionero, centrado no seu repertório métrico.

Anexo

Exemplos das formas no *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende: tradição e inovações.

Balada – de Rui Moniz nam estando bem com sua dama, por favorecer outro. 194-7, II

Donzela que me desama,
de vos tam bem conhecer
me pesa mais que pensaes,
porque vejo vossa fama
em ponto de se perder,
da qual vós pouco curaes.
Quem cuidou que fosseis tal,
que por seguides vontade,
negando vossa verdade,
folgasseis com vosso mal?

Que vos moveo a fazerdes
ũa cousa tam errada,
por seguir maginaçam,
e a folgar de viverdes
com raiva de namorada
em tam grande sogeiçam?
Grande foi vosso pecado,
que vos sogigou a quem
vos nam pode querer bem
nem sente vosso cuidado.

Se vos tal vontade atura,
em triste dia nacestes,
bom vos fora nam ser viva,
triste foi vossa ventura,
pois por quem ãu tal perdestes
vos tem quasi por cativa.
Pois pesar me rezam é
por serdes de tal linhagem,
mais que por vossa menagem
quebrardes nem vossa fee.

Vosso bem tanto me monta,
porem se foreis sesuda
nem perdera vossa graça
ca vos devera lembrar
como vos servi seis anos,
esquecido de meus danos
sem vos nunca desamar.

Fim.

Pois nam é de comparar
vossa culpa sem escusa,
do erro que vos acusa
quem vos poderá salvar?

Cantiga – cantiga. 415, 338, II – Sá de Miranda

Comigo me desavim,
vejo-mêm grande perigo,

nam posso viver comigo
nem posso fogir de mim.

Antes qu'este mal tevesse,
da outra gente fugia,
agora ja fugiria
de mim, se de mim podesse.
Que cabo espero ou que fim
deste cuidado que sigo,
pois trago a mim comigo
tamanho imigo de mim?

Esparsa – trova sua que mandou a Luis / da Silveira, que partia de Lixboa ao cerco de Tanjer. 6,
134, I. Dom Joam de Meneses

Co estes ventos d'agora
perigoso é navegar,
que se mudam cada hora,
e quem vai de foz em fora
nunca mais poode tornar.
O navio pend'à banda,
a rezam nam é ouvida,
a vontade tudo manda,
e quem ha-d'andar desanda,
quem tem alma nam tem vida.

Poema de formas mistas – breve do conde do Vimioso d'ũ momo que fez sendo desavindo, no
qual levava por antremes ãu anjo e ãu diabo, e o anjo deu esta cantiga a sua dama. 300, 175, II

Muito alta e eicelente Princesa
e poderosa Senhora:

Por m'apartar da fee em que vivo,
muitas vezes fui tentado deste
diabo e de todas minha firmeza
pôde mais que sua sabedoria, por-
que tam verdadeiro amor de tam
falsas tentações nam podia ser ven-
cido. E conhecendo em seus esperi-
mentos a grandeza de minha fee

me tentou na esperança, pondo
diante mim a perda de minha vida
e de minha liberdade, havendo por
empossível o remedio de meus
males. E com todas estas cousas
nam me vencera se mais nam pode-
ram os desenganos alheos que o
seu engano, com os quaes desespe-
rei e fui posto em seu poder. Mas
este anjo, que me guarda, vendo
que minha desesperança nam era
por mingua de fee nem minha
pena, por minha culpa se quis lem-
brar de mi e de quem me fez perder
em me trazer aqui, porque com sua
vista o diabo me soltasse, e ela,
vendo meus danos da parte que
neles tem, se podesse arrepender.

Cantiga que deu o anjo.

Senhora, no quiere Dios
que seais vos homecida
em ser elh'alma perdida
de quien se perdió por vos.

Ordenó vuestra crueza
qu'èste triste se matasse
en dexarvos y negasse
vuestra fee qu'ès su firmeza.
Mas ha permetido Dios
que por mi fuesse valida
su alma y que su vida
se tornà perder por vos.

Trova – pergunta d'Alvaro de Brito. 83, 264, I

Dama que faz gasalhado
e favores
a galante por amores,

que é com outra casado,
pregunto se faz pecado
ou vertude,
todo cortesam m'ajude
sem falar afeiçoado.

Resposta do Coudel-moor.

Quem mais perde por servir
mais obriga sua dama,
polo qual rezam a chama
a seu mal nam consentir.
Mas ante todo favor
lhe deve ser outorgado,
ca dito temos d'autor
que Dios al buen amador
nunca demanda pecado.

Vilancete – vilancete, desavindo-se de ãa molher que servia. 687, 44, IV

Vós me quisestes perder,
eu, senhora, me guanhei,
pois de vosso me livre.

Eu compri quanto abastasse
como quem vos muito amava,
vós quisestes que cuidasse
quanto contra mim errava.
Contudo nam me pesava,
mas agora qu'acordei,
conheço que me salvei.