

ANOTAÇÕES SOBRE O «CANCIONEIRO GERAL» DE RESENDE

JORGE ALVES OSÓRIO¹
(Universidade do Porto)

RESUMO:

Anotações sobre o «Cancioneiro Geral» de Resende.

O presente trabalho procura focar algumas questões relacionadas como *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516) sob o ponto de vista de compilação de poesia de corte, explorando nomeadamente os textos das epígrafes de várias composições.

ABSTRACT:

Notes on Resende's *Cancioneiro Geral*.

The present paper tries to focus on some issues relating to Garcia de Resende's *Cancioneiro Geral* (1516) from the viewpoint of the compilation of court poetry by exploring among others texts of the epigraphs at the beginning of some compositions.

*

Como é bem sabido, em 28 de Setembro de 1516 terminava-se em Lisboa, na oficina de Hermão de Campos, o trabalho tipográfico da primeira colecção de poesia impressa entre nós, o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, que vinha protegido por um «privilégio» régio, ponto que, à partida, denunciava o interesse que o poder do monarca punha na iniciativa. A responsabilidade da «ordenação» e apresentação dos textos fora de Garcia de Resende, que, além de participante, era autor do prólogo-dedicatória colocado no início do volume e endereçado ao príncipe herdeiro do trono D. João.

Tem sido lugar-comum interpretar esse texto como a proclamação da necessidade e até urgência do aparecimento de uma obra épica que

¹ Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

concretizasse no discurso celebrativo a dimensão do *imperium* português, o mesmo é quase dizer manuelino. Na verdade, o texto aponta para a importância do panegírico, não tanto, porém, na perspectiva renascentista da função da epopeia, quanto na argumentação que procura fundamentar a justificação (e a valorização) da iniciativa que o seu autor fora elaborando ao longo, com certeza, de vários anos; de facto, um *cancioneiro* das dimensões daquele que então surgia impresso implicava um trabalho longo e até paciente durante bastante tempo, e disso há sinais no seu interior.

No «Prólogo» Garcia de Resende constrói uma argumentação fundada quase num esquema silogístico: se os «feytos de Roma, Troya e todas outras antigas crónicas e estorias» se conservavam e, em consequência, podiam oferecer a sua utilidade graças ao facto de terem sido escritas – não só no sentido de discurso literariamente organizado, mas também no de registadas por escrito, em suporte que permitia a sua leitura por diversos públicos ao longo dos tempos –, avolumando-se tanto pelo seu valor próprio como por esse mesmo facto, e se os *feitos* dos portugueses eram de tal estatura que permitiam ao seu monarca «senhorear» o mundo, então, por maioria de razão, eles deveriam ser registados por escrito e impressos, para que deles se retirasse a mesma utilidade que se atribuía aos dos antigos.

A argumentação em torno da utilidade da escrita para guardar a memória histórica (fosse historiográfica, fosse fictícia, como sucedia com a matéria pseudo-historiográfica de Roma e de Tróia, que cativava o discurso narrativo cavaleiresco) utilizada por Resende nesse seu prólogo é directa herdeira daquela que, na historiografia de dois séculos antes, se podia ler em paratextos similares: a utilidade da escrita para memória futura e consequente utilidade pedagógica e doutrinária. Trata-se, claramente, do aproveitamento de um lugar-comum herdado de Cícero sobre a história como «magistra uitae», direccionado agora para a celebração do *princeps* e do seu *imperium*. É nessa base que Resende estabelece um alargamento da noção de «feito»: não só os feitos enquanto «façanhas» guerreiras, que são aqueles que preenchem a primeira metade do «Prólogo», mas também os *feitos* de corte, as «cousas de folgar e gentylezas», que participavam, pelo facto de fazerem parte da actividade das «cortes dos grandes príncipes», da mesma função celebrativa e paradigmática que os restantes. Ou seja, os «feitos» em verso.

Por isso a «arte de trovar» produzida numa corte tão excelente como pretendia ser a manuelina merecia a fixação e divulgação *escrita*

e *impressa*, a fim de contribuir para fazer dela como que um espelho de *dignitas* monárquica, ainda que subsidiária da congénere cultura castelhana; a isto acrescentava-se subliminarmente a sugestão de continuidade futura, já que o dedicatário era precisamente o príncipe herdeiro do trono. Por isso também, o autor sublinha o papel da escrita, aqui pensada como letra impressa, na conservação das «cousas» feitas em verso (e anote-se que ainda não usa aí o termo *poesia*, limitando-se a empregar «grandes poetas» para designar os autores «nossos passados», faltando saber se efectivamente se referia aos trovadores galego-portugueses, que hipoteticamente poderia conhecer com base em alguma das cópias quatrocentistas guardadas na corte, ou se deita mão de uma figura de amplificação retórica); daí a indicação, na forma de anúncio chamativo dirigido ao leitor, da inclusão no cancionero da função essencial do discurso em verso cultivado no ambiente cortês: a função celebrativa, fosse do tipo religioso – «e com ela [a arte de trovar] Nosso Senhor louuado» –, fosse de tipo profano, visando a conviviabilidade cortesã «necessária na jentileza, amores justas e momos» e a sátira comportamental – «os que mãos trajos e enyençaes fazem, per trouas sam castigados e lhe dā suas emendas»: «como no liuro ao diante se veraa».

Desta forma, Resende projectava sobre o *Cancioneiro* uma expectativa dirigida ao potencial leitor do «livro», que podia e devia encontrar nele a satisfação da sua identificação com esse círculo «festivo» que era a corte manuelina. Não se tratava de equacionar o perfil de um cortesão aproximável daquele que *Il Cortegiano* de Baldassar Castiglione uma dezena de anos depois moldaria para o ideário comportamental de uma aristocracia europeia de certo modo obrigada a conviver com um poder régio que buscava acomodá-la e discipliná-la, mas de consolidar uma espécie de consciência de grupo que percorre todo esse cancionero, na linha do que se vinha desenhando já na literatura ficcional cavaleiresca, de acordo com dois elementos centrais de identidade: a posse do saber e da técnica da arte de fazer versos e um nível cultural que, sem se poder definir como elevado, não se podia também assimilar ao «popular». Tomando as palavras de um estudioso actual, tratava-se de uma consciência literária (poética e cultural) que se pode caracterizar como «*culture ordinaire*», «une culture milieu de gamme ou demi-savante»².

² Michel Pastoureau, «La symbolique médiévale du livre», *Revue Française d'Histoire du Livre*, nº 86-86, 1995, p. 17.

Em termos gerais a poesia compilada no *Cancioneiro geral*³ tem sido apreciada de forma pouco valorizadora pela crítica⁴, o que parece ir de encontro a uma «consciência literária»⁵ de alguns trovadores que se traduz numa certa banalidade da arte poética. Mas isso não arredava a consciência de que a poesia se podia também identificar com um saber literário e cultural, cujas «origens», no sentido usado por Santillana na sua *Carta* ao Condestável D. Pedro, se podiam buscar na tradição classicizante e italiana⁶.

Observemos, portanto, a maneira como a voz do organizador enquanto tal (isto é, não na condição de poeta) se torna presente no conjunto que elaborou e fez chegar às mãos do tipógrafo que o havia de transformar em livro impresso, com uma capacidade de circulação

³ O estudo fundamental sobre o *Cancioneiro* de 1516 é de Aida Fernanda Dias, *O Cancioneiro geral e a poesia peninsular de quatrocentos. Contactos e sobrevivência*, Coimbra, 1978; 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 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.

⁴ Por exemplo André Crabbé Rocha, *Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral*, Lisboa, 1979, e «Garcia de Resende, repórter», in *Bartolomeu Dias e a sua época*, IV, Porto, 1989, p. 193.

⁵ No sentido utilizado por Salvatore Battaglia, *La coscienza letteraria nel Medioevo*, Nápoles, 1965.

⁶ Uma «consciência» desse tipo podia traduzir-se na forma exterior de uma auto-estima trovadoresca assente na capacidade técnica da elaboração de «trovas» e de versos; no entanto há sinais, em alguns autores do *Cancioneiro*, de uma consciência de maior densidade poética; um bom exemplo encontra-se no importante cancionero individual de Luís Henriques, integrado no conjunto geral de forma muito unitária (fol. XCVIIv-CVIr), revelador de uma mestria tanto no domínio versificatório (trabalha com versos de redondilha, com ou sem quebrados, e de arte maior) como no terreno temático e genérico (a par de composições de tipo cancioneril, inclui dois prantos – e ainda uma de celebração da trasladação dos restos de D. João II –, além de poesias de natureza religiosa e de narração épica). Ora Luís Henriques recorre a referências lexicais que apontam para um bom conhecimento da cultura poética antiga e italiana, do tipo «As musas qu' enuocam famosos poetas / em suas obras e doce poesy» (I,322,nº367), além de que uma das indicações didascálicas explicita mesmo uma concepção de «poesia» mais profunda do que a mera alusão à «arte de trovar» no «Prólogo» resendiano: «De Luys Anrriquez a hũ omem, que nã crya que elle fysera hũas trouas d'arte mayor, porque leuauam muyta poesy» (I,330,nº383); o enunciado, que provavelmente já acompanhava este cancionero privativo no momento da sua inserção no *geral*, aponta para uma relativa estranheza causada pela arte desse autor, ainda activo nos primeiros anos do reinado de D. Manuel (I,341,nº393, uma das poucas composições explicitamente datadas no *Cancioneiro*).

e, conseqüentemente, de difusão e de influência era bem superior à da cópia manuscrita habitual.

Teremos de começar pelo próprio «Prólogo», porque esse enunciado inscrito estrategicamente, desde a Antiguidade, na parte inicial do volume ou do livro para um primeiro momento de contacto do receptor com a obra, convocava, normalmente, a voz autoral para o discurso. Sem constituir um género em si mesmo, o prólogo funciona como paratexto importante, com particular incidência a partir do momento em que a tipografia veio oferecer um processo económico e muito eficaz e alargado para a difusão dos textos. Por isso, para além de outros objectivos, o prólogo ou qualquer outro enunciado paratextual da mesma natureza, oferecia-se facilmente como um local de inscrição de mecanismos de expressão doutrinária e da *captatio benevolentiae* do leitor e, o que se tornava ainda mais importante, do potencial comprador do livro.

Ora, no seu «Prólogo», Resende distancia-se do formato doutrinário que assinalava a maioria dos textos similares anteriores, como as «artes poéticas» ou «artes de trovar» que acompanhavam algumas cópias manuscritas medievais de colecções poéticas, em regra no domínio da influência occitânica, de que se pode indicar como exemplo o caso da chamada «arte poética» acéfala que está junta com o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*⁷; mas a mesma orientação doutrinária se encontra nos principais prólogos peninsulares mais próximos de Resende, como eram o «Prologus Baenensis», o de Encina ao seu *Cancionero* de 1496 e, sobretudo, o de Hernando del Castillo ao seu *Cancionero general*, já com duas impressões no momento em que o de Resende é dado à luz.

Em primeiro lugar, e como já ficou apontado mais em cima, Resende denuncia no seu texto um propósito que é mais de apologia eufórica do monarca lusitano e da projecção futura do seu *imperium* na pessoa do dedicatário do que exposição de noções ou de preceitos sobre a poesia como arte do discurso literário. Deste ponto de vista, ou seja, na perspectiva de uma reflexão metaliterária, que tanta importância teria naquele momento, pois se reatava uma tradição de cultivo cortês da arte poética depois do último período de incremento régio de uma tal cultura no tempo de D. Dinis, o prólogo resendiano revela-se pobre. Na verdade, se confrontadas com a tendência esboçada já no séc. XV no sentido de se proceder a uma codificação

⁷ E de cujo exemplar já faria muito provavelmente parte integrante; Anna Ferrari, «Le chansonnier et son double», in *Lyrique médiévale romane: la tradition des chansonniers*, Genebra, 1991, p. 316.

da arte do discurso em verso identificado como actividade de corte, na linha de uma reflexão – filosófica, doutrinária, literária, técnica – que acompanhava a produção trovadoresca e o trabalho compilatório (e, por arrastamento, de classificação genérica⁸) com uma função que não se limitasse a dar apoio à leitura de compilações manuscritas ou a regulamentações, as ideias expostas por Resende nesse texto preliminar pouco têm a ver com uma poética em si mesma. E isto é tanto mais de estranhar – e de lamentar, dada a pobreza de preceptística poética entre nós⁹ – quanto em centros de cultura peninsulares, sobretudo aragoneses e também castelhanos, 50 anos antes já a meditação sobre a poesia, sua natureza, suas origens, sua importância formativa para príncipes e nobres fora já objecto de alguns textos importantes, a par da focagem de questões de métrica, de língua e de gramática¹⁰. Na verdade, Garcia de Resende não avança no «Prólogo» para qualquer observação metaliterária sobre os «géneros»¹¹ representados no *Cancioneiro*, assim como, no interior da compilação, as epígrafes não reflectem anotações de carácter valorativo – não se referem, por exemplo, à diferença entre composições breves e de forma fixa e composições longas, do tipo «decir», usando-se só o termo geral de «trovas» –, que, no entanto, o seu antecessor Hernando del Castillo não se esquivara a indicar¹².

Além do *Prohemio* do Marquês de Santillana, prólogo em forma de carta endereçada a uma personagem portuguesa, o Condestável D. Pedro, destinada a encabeçar uma recolha de poesias que este lhe havia sido solicitada por intermédio de um fidalgo da casa do Infante D. Pedro (e lamenta serem-lhe pedidas mais «cosas alegres e jocosas» de «la nueva hedad de juuentud» do que aquelas que «entren o anden so esta regla de poetal canto»¹³), até à *Arte de poesía* de Juan del Encina (1496), de forma alguma alheia ao ambiente de euforia castelhana de finais do século – e Resende conhecia de certeza o autor

⁸ Aurelio Roncaglia, «Retrospectives et perspectives dans l'étude des chansonniers d'oc», in *Lyrique romane médiévale*, cit., p. 19; Giuseppe Tavani, «As artes poéticas hispánicas do século XIII e do início do XIV, na perspectiva das teorizações provençais», in *Literatura Medieval*, II, Lisboa, 1993, p. 25.

⁹ Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e teorização literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, 1973, p. 13.

¹⁰ Fernando Gómez Redondo, *Artes poéticas medievales*, Madrid, 2000, p. 227.

¹¹ Margarida Vieira Mendes, *O Cuidar e Sospirar [1483]*, Lisboa, 1997, p. 21.

¹² Por exemplo, ao referir-se às «Canciones» coligidas, qualifica-as de «en su mayoría lindísimas» (fols. 122-131); ora essa parte do *Cancionero* foi uma das mais apreciadas ao longo dos anos.

¹³ Marqués de Santillana, *Poesías completas. II Poemas morales, políticos y religiosos. El proemio e carta*, ed. de Manuel Durán, Madrid, 1980, p. 210.

Juan del Encina, porque o evoca como paradigma do teatro pastoril vicentino na *Miscelânea* –, não faltavam modelos de inspiração para um compilador e editor de obras poéticas produzidas em ambiente de corte, que era o ambiente onde tal cultura se podia concretizar. É certo que, face ao que sucedia em Castela, não seria fácil imaginar uma influência dos meios universitários sobre a reflexão teórica e doutrinária que incidisse na arte poética, porque os «estudos gerais» de Lisboa não tinham a dimensão nem a projecção dos estudos universitários de Salamanca, para onde se dirigiam aliás os portugueses que aspiravam ou eram enviados a frequentar uma formação especializada superior. Talvez por isso possamos conjecturar que o intento de Resende se detinha nos limites do serviço prestado à celebração régia mediante a apresentação material da compilação, sintonizando-se mais directamente com um horizonte de expectativas de um público identificado com a corte, como espelho de uma aristocracia que a frequentava e nela se revia, e que ao mesmo tempo talvez não exigisse mais do isso mesmo. Anote-se que o estatuto da poesia, que ele designa como «arte de trovar», se inscreve num conjunto de que fazem parte os «feitos» – as façanhas da guerra de conquista dos «nossos capitães» – e «outros muytos d’outras substâncias», coisas cujo mérito fundamental é merecerem ser divulgadas: «nam sam devulgados como foram». Este o objectivo do *Cancioneiro*.

Mas o desvio observável em relação a um possível modelo de prólogo de abertura de uma compilação poética no quadro peninsular desde meados do séc. XV por parte de Resende é mais significativamente notório face ao do *Cancionero general* de Hernando del Castillo em 1511. Por exemplo, no paratexto resendiano não surge qualquer elemento da terminologia designativa do tipo de poemas, nomeadamente o vocábulo *cantiga*, assim como nada se diz das marcas pertinentes do enunciado em verso (rimas, estrofes, tipos de versos), nem da sua diversidade rítmica ou temática; muito menos das virtualidades da «arte de trovar» no campo da novidade cultural de linhas já humanistas que a corte portuguesa conhecia graças ao magistério de Cataldo Sículo desde uma vintena de anos antes¹⁴.

A grande coincidência com o castelhano observa-se no título e na linguagem gráfica utilizada para o registar na folha de rosto do

¹⁴ Américo da Costa Ramalho, *Estudos sobre a época do Renascimento*, Coimbra, 1969, *Estudos sobre o século XVI*, Paris, 1980. Nenhuma pista existe, por exemplo, no «Prólogo» sobre as traduções de Ovídio de Rodrigues de Sá nem de Rodrigues de Lucena.

volume; o cancionero português trazia-o na forma em caracteres góticos, com a expressão «Cançoneyro Geerall / Cum preuilegio» centrada na página, numa solução gráfica similar da que havia sido usada na impressão do cancionero castelhano e já antes no de Juan del Encina, em 1496: neste lia-se «Cancionero de las obras / Juan del encina»; na primeira impressão do de Castillo, em 1511, vinha «Canciõ / nero gene/ral de muchos y diuer / sos autores / Cum preuilegio».

Mas se estas 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 fôlios dois aspectos reduzem o que poderia ter sido uma imitação mais fiel face ao modelo precedente: por um lado, Resende não instituiu qualquer tipo 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 histórica¹⁵. Além disto Resende deixa de lado um ponto que os castelhanos puseram em destaque: o enaltecimento da própria língua¹⁶. Mais: não articula a necessidade de celebração dos feitos guerreiros realizados no *imperium* da coroa lusitana com a afirmação da língua portuguesa.

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 lëgua castellana assi antiguos como modernos...»¹⁷. O enunciado é elucidativo: no ambiente de apologia de Espanha que envolve os Reis Católicos e decorria da conquista de Granada uma década antes, no

¹⁵ 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.

¹⁶ Diogo Ramada Curto, «Língua e memória», *História de Portugal*, dir. José Mattoso, III, Lisboa, 1993, p. 357.

¹⁷ *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.

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, 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 atrás¹⁸.

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 Encina no seu prólogo ou «Arte de poesia 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 colecção de poesia que visava a generalidade e a diversidade de autores e de obras não deixa de poder vislumbrar-se por detrás do adjetivo «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.

Por outro lado, Castillo anunciava no prólogo do seu *Cancionero*, endereçado ao conde de Oliva, um conjunto poético organizado em nove secções, projecto que, embora explicitado em detalhe, na realidade não se concretiza exactamente dessa maneira no volume, secções essas que permitiriam ao leitor perseguir um itinerário que o levava da poesia mais séria – «obras de devoción y moralidad» – até ao final de «obras de burlas provocantes a risa»¹⁹.

¹⁸ Keith Whinnom, «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero General* de 1511», *Filología*, XIII, Buenos Aires, 1968-1969, p. 361.

¹⁹ Que foram objecto de uma edição independente em Valença no ano de 1519; o «cancioneiro» manuscrito português referido por diversos autores e que se encontra no Museu de Chantilly foi uma tentativa do mesmo tipo; Aida Fernanda Dias, *O Cancioneiro português do Museu de Conde de Chantilly*, Coimbra, 1966.

Ora o *Cancioneiro geral* português de 1516 não vem apresentado aos leitores como obedecendo a uma *dispositio* com critérios organizativos evidentes e muito menos anunciados previamente. No entanto, a verdade é que, apesar de, no seu interior, o *Cancioneiro* 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 onde é possível detectar algumas características que, todavia, não estão relacionadas com qualquer indicação prévia do compilador.

É possível individualizar no seu interior três grandes grupos de poesia: um primeiro que ocupa os 142 primeiros fólios; um segundo que vai até ao fólio 182; e um terceiro daí até ao fólio 226 final²⁰.

O primeiro é visivelmente o mais extenso, abrindo com um longo poema dedicado à questão tipicamente cortesã de saber qual o mais adequado modo de comportamento amoroso em sede cortesã, intitulado na «Tauoada» como «Trouas que se fyseram sobre o cuydar e sospirar», composição colectiva de 3172 versos, datado e referido a uma situação histórica da corte joanina²¹. O fidalgo-poeta mais em evidência é D. João de Meneses, cujo cancionero é introduzido logo a seguir a este primeiro poema, dando início a uma sucessão de cancioneros individuais, de que praticamente estão ausentes as composições colectivas, embora ocorram alguns poemas feitos pelo processo das *ajudas* e das *perguntas e respostas*. Foi na parte final deste primeiro agrupamento que Resende inseriu a produção de João Rodrigues de Sá²², com a tradução, em redondilha, de três *Heroides* de Ovídio; e não deixa de ser significativo que as últimas composições sejam outras duas traduções do poeta latino feitas por João Rodrigues de Lucena²³, as quais são marcas de um humanismo que as *Epistolae*

²⁰ Valeria Tocco, «Introdução» a *Diogo Brandão: Obras poéticas*, Lisboa, 1997, p. 14.

²¹ Margarida Vieira Mendes, «Introdução» a *O Cuidar e Sospirar [1483]*, cit..

²² Ana María Tarrío, «Algunas lecturas del *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende de los elegiacos latinos», *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 do *De Platano*. Por outro lado, anote-se que na terceira zona do *Cancioneiro* não há composições em versos longos de arte maior.

²³ Ana María Sánchez Tarrío, «O obscuro fidalgo João Rodrigues de Lucena, tradutor das *Heroides*», *Euphrosyne*, Nova série, XXX, Lisboa, 2002, p. 371.

de Cataldo Parisio Sículo nos documentam no mesmo ambiente de corte de finais do séc. XV e início do XVI.

Uma segunda parte pode identificar-se a partir de uma composição encabeçada por duas décimas de redondilha de Fernão da Silveira, a que se seguem dezasseis outras de diversos fidalgos, designadas na «Tauoada» como «De louuor» (fol. CXLII). 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.

É possível detectar neste segundo conjunto dois momentos sucessivos: as poesias assinaladas no índice como de louvor, e as que, entre o fol. CLIII e o fol. CLXXXI são anunciadas como «Cousas de folgar». No entanto não deixa de ser significativo que a epígrafe da «Tauoada» advirta o leitor de que as remissões sinalizadas com o sinal «♣» deveriam ser também lidas como «cousas de folgar»; ora tal indicação é registada nesse índice inicial ao lado de muitas composições não agrupadas sob essa designação. Por outro lado, a natureza colectiva da maioria dos poemas que se encontram dispostos nesta zona do *Cancioneiro* dá azo a que, precisamente pela sua natureza colectiva, boa parte deles seja de extensão significativa.

Finalmente, um último sector de arrumação dos poemas no interior do *Cancioneiro geral* começa no verso do fólio CLXXXII (II,183), com umas trovas de Diogo de Melo a Aires Teles, poeta já representado na primeira zona, em forma de carta, uma modalidade bastante utilizada em todo o cancionero, mas sobretudo na primeira e nesta última área. Regressa-se aqui aos cancioneros individuais, com incidência sobre as questões centrais da linguagem e da prática do amor cortês. A maioria dos poetas comparecia já nas áreas anteriores, mas alguns vivem e até estão activos para além da morte de D. Manuel, em 1521, como 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.

Mas o dado mais importante nesta última zona é a presença, na parte final, de dois cancioneros significativos: o de Henrique da Mota e o de Garcia de Resende. O primeiro é certamente um dos conjuntos mais recentes da compilação, incluindo peças que, embora adequadas à tendência teatral de toda a poesia cortês e nomeadamente a representada no *Cancioneiro*, protagonizam uma exploração propositada dessa dimensão, a ponto de se ter já suposto, sem fundamento seguro, que o autor teria precedido Gil Vicente no

tratamento da farsa. Quanto ao conjunto poético resendiano, o seu autor arrumou nos últimos fólhos do volume as suas obras em verso de natureza cancioneril²⁴ que não virão a fazer parte do *Livro das Obras*²⁵ e que, ao mesmo tempo, eram independentes das suas diversas comparências em diversos poemas colectivos disseminados pelo *Cancioneiro*. A valorização da parte final do volume, porém, surge assinalada ainda de uma forma eufórica pelo facto de a última página estar ocupada pelas armas de Resende²⁶, no mesmo formato das armas régias situadas no início; o tópico da *humilitas* glosado no «Prólogo» não passava de lugar-comum...

Mas a voz de Garcia de Resende não comparece no seu *Cancioneiro* exclusivamente na forma autoral, de cuja responsabilidade são o «Prólogo» de abertura e as composições em verso incluídas no volume. Também ao longo do macrotexto que é todo o conjunto a sua presença se faz sentir, sobretudo através dos enunciados didascálicos que são as epígrafes e rubricas constantes do conjunto impresso.

No caso, já focado linhas atrás, do «Prólogo» de 1516, a configuração do texto resendiano obedece claramente a um propósito de celebração eufórica da corte régia portuguesa, relacionada com o *imperium*, decorrendo da grandeza do *princeps* a *dignitas* dos feitos dos seus súbditos; entre eles incluía Resende os *feitos* de poesia, definindo esta como actividade que encontrava nesse ambiente e nesse público o terreno apropriado ao seu cultivo e à aplicação da sua *utilitas*. A noção da *dignitas* da arte e do exercício do verso como dependente da *dignitas* social dos seus cultivadores era doutrina já expandida por compiladores precedentes, a começar pelo clérigo Juan Alfonso de Baena, de umas seis décadas antes, e mais próximo por Hernando del Castillo, como se referiu.

Estes autores, porém, não se limitavam a justificar, de forma mais ou menos celebrativa, o seu trabalho compilatório e a correspondente utilidade que os destinatários, perspectivados por detrás dos dedicatários, poderiam (e deviam) encontrar na poesia ou «gaia ciência», expressão que tantas vezes usam Baena e Santillana nos respectivos textos. Nestes casos, e ainda no de Encina, cujo *Cancionero* individual se imprime com cuidado em 1496, os autores

²⁴ *Poesia de Garcia de Resende*, ed. de José de Camões, Lisboa, 1999.

²⁵ *Livro das Obras de Garcia de Resende*, ed. crítica de Etelvina Verdelho, Lisboa, 1994.

²⁶ João Amaral Frazão, *Entre trovar e torvar. A encenação da escrita e do amor no «Cancioneiro Geral»*, Lisboa, 1993, p. 14.

dor prólogos incutem aos seus textos uma dimensão apologética da *dignitas* castelhana, que tanto Encina como Castillo expressamente elogiam, num tempo de euforia castelhana marcado também pela primeira gramática da língua, de Antonio de Nebrija.

Num macrotexto do tipo «cancioneiro» a epígrafe desempenha, em regra, um papel importante, visando sobretudo orientar o leitor ou utilizador em diversos planos: por um lado, fornece indicações de natureza «genérica» relativas às peças que, em regra, se lhes seguem; fornece as autorias, de forma a evitar o anonimato, em regra inadequado ao tipo de uma actividade poética que, em princípio dá um contributo ao prestígio social resultante da participação nas manifestações de sociabilidade e convivibilidade inerentes a círculos tão refinados e influentes como eram as cortes; inclui, sobretudo no caso das composições mais directamente referidas a sucessos historicamente marcados, indicações sobre os momentos, locais, intervenientes ou circunstâncias a que se reporta o texto. Enfim, no quadro da organização estrutural do «cancioneiro», a epígrafe ou o enunciado didascálico podem sinalizar as fronteiras entre sectores fisicamente individualizados, tanto em termos de «géneros» como em termos de autorias.

Nestas condições, o enunciado didascálico é um elemento imprescindível ao *cancioneiro* enquanto conjunto organizado de composições em verso (mas também podem aparecer textos em prosa) e por isso parece útil observar como Garcia de Resende se comporta no seu *Cancioneiro* a qualidade de autor desses enunciados, embora haja que ter presente que, no caso vertente do *Cancioneiro geral*, em muitos casos (quantos e quais em rigor não podemos saber) esses dados proviriam já dos «cancioneiros» privativos que serviram de base à constituição do conjunto editado em 1516.

Como se indicou e a mera consulta do *Cancioneiro* esclarece, Resende não seguiu o modelo organizativo do *Cancionero general* de Castillo, que de certeza funcionou como sugestão para a sua iniciativa e o título escolhido. E também como ficou referido em cima, o «Prólogo» não inclui dados sobre a atitude do compilador face ao material recolhido, a não ser enquadrá-lo no conjunto de actividades cortesias que, em si mesmas, traduziam a *dignitas* régia. Nestas circunstâncias, não sabemos que critérios seguiu Resende, embora o adjectivo «geral» do título insinue que se trata da poesia geralmente realizada na corte portuguesa, na generalidade de autores, de géneros e de temas que a ocuparam até à data.

Vale a pena, por isso, atentar nas epígrafes que contêm alguma informação sobre o trabalho do compilador, já que existem alguns enunciados que expressam as suas preocupações em obter composições da parte de alguns autores.

Vejam os 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»²⁷. 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 introduzidas 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 castelhano²⁸, 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»²⁹.

²⁷ 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, a afirmação constante do colofão segundo a qual o *Cancioneiro* «Foy ordenado e emendado por Garçia de Resende», usual neste tipo de colecções, reporta-se a essa tarefa primordial da organização de um conjunto poético deste género. Baena, no seu *Cancionero*, sublinha insistentemente a importância do trabalho de ordenação do conteúdo poético da colecção.

²⁸ I,12-214.

²⁹ 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

Tendo em conta que essas trovas eram fortemente zombatórias da figura de Resende – «Ou soes vaso ou tambor / nalgvas bochechas do sul», «Nem soes carne nem soes pexe», «pareceis-me santo entruydo / de parto d' ã 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 cancionero 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 cancioneros, alguns ditos «de mão»³⁰, material que necessariamente serviu para o trabalho de Garcia de Resende. Nisso famílias que se mostram tão produtivas como os Menezes, 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 Eneas* de Ovídio ao Conde de Portalegre, a rogo de quem a traduziu (I,386,nº460). E o facto de Garcia de Resende ter incluído no seu cancionero privativo um trova dirigida a Diogo de Melo pedindo-lhe que, já que ia a Alcobaça, lhe trouxesse «de laa hũ cançoneyro d' ã abade que chamam Frey Martynho»³¹ (II,321,nº871) é outro sinal de que a cultura poética da corte portuguesa de finais do séc. XV e inícios do seguinte andava dispersa e divulgada por diversos locais e variadas mãos³².

produção muito pequena, no seio da qual certamente deveriam ter sido integradas as trovas atrás citadas.

³⁰ Por exemplo a alusão a cancioneros de mão: II,539, de uma dama.

³¹ 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 cancionero.

³² 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

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, já que não se trata de secções formais, 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 essencialmente por poesias colectivas, em que diversos trovadores, incluindo algumas damas, interviam, 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, nº 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,nº866) 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,nº326). 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

havam 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.

poesias (um cancionero sem qualquer originalidade formal ou temática) com uma trova endereçada a Resende (I,350,nº 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 emtytulado») do tipo corrente «canygua sua» e «outra sua», para que, uma vez «em cançyoneiro posto», um qualquer «homem sem vyda nem guosto» não tivesse a «fantesya» 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 cortes es 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 de também um pequeno cancionero inserido no último sector do de Resende³³. 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 «emendar, / poys as mando por erradas».

Na sua banalidade, a epígrafe coloca uma questão importante relativamente 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 copiado³⁴? No caso de Garcia de Resende, é

³³ Mas um cancionero que acolhe a sugestão petrarquista da lembrança dos lugares da felicidade; II,292a, nº 832.

³⁴ A consciência de tal manifesta-a ele no «Prologo»; Aida F. Dias, *O Cancioneiro geral*, cit., p. 27.

forçoso imaginar que alguns conjuntos terão chegado às suas mãos já devidamente organizados; o caso do *Cuidar e Sospirar* é o mais evidente³⁵. Mas noutros não sabemos o que 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 trovadores 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,nº 598). As observações feitas pelos «trovadores» encabeçados pelo Coudel-Mor geram a resposta de Nuno Pereira «a todos estes trovadores 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 ideologia aristocrática que era a «fama», doutrina patente numa trova que Resende endereçou a Jorge de Vasconcelos «porque nam querya escreuer hũas trouas suas» (II,320,nº 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»³⁶. 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

³⁵ 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,nº326 e II,319,nº866).

³⁶ 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 *cancioneiro*; 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.

quereria 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 enunciado (I,409,nº492), 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,nº493).

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,nº517) 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-m⁷-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»³⁷ – e tal perda acarretava a 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 memoria», 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»³⁸ –, 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 a *fama* dos poetas do seu tempo.

Pode, portanto, 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 delas³⁹. Mas já se referiu que, face a cancioneros castelhanos

³⁷ 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 séc. 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 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 no séc. 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).

³⁸ *Cancioneiro geral*, ed. cit., I, p. 5.

³⁹ 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», *Bulletin Hispanique*, XC, Bordéus, 1988, p. 5.

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...»⁴⁰ ou «Aquí se comiençan las cantigas e desires e preguntas e respuestas que fiso e hordeno en su tiempo...»⁴¹. Em Resende não aparece fórmula alguma que anuncie um conjunto privativo, mesmo nos casos onde tal seria possível⁴². 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 Baena⁴³, não aparece, nesse papel em Resende⁴⁴. Nem tão pouco se empregam fórmulas do

⁴⁰ *Cancionero general*, ed. cit., fol.lxvij. 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.

⁴¹ *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. cit., III, p. 797.

⁴² 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 antigas do autor (II,8-11).

⁴³ 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).

⁴⁴ A não ser no caso das quadras anónimas «Estes sam os porques que foram achados no Paço de Setuual...» (II,157,nº615); de resto, quanto 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,nº175).

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»)⁴⁵; 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 mârriqe 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' ùa cumpustura que fez de canto d' orgam, que se canta todas tres vozes por hũa soo» (I,57,nº5). 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,nº40), «De Nuno Pereyra a huũa dama...» (II,99,nº589), ou tão só «Duarte de Brito que lhe preguntou sua dama...» (I,149,nº110) ou ainda simplesmente «Duarte de Brito». Mas

⁴⁵ Que a prioridade era a indicação do nome do autor vê-se nos casos em que, apesar das marcas de referência histórica, a epigrafe se abstém de as anunciar: «D' Alvaro Barreto a Alvaro d' Almada», sem mais (I,125,nº96).

em todos estas modalidades está sempre presente o elemento indicativo da identidade do autor histórico, informação que Garcia de Resende tratou de assegurar sempre⁴⁶. 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 Pereira⁴⁷.

A concentração da atenção do compilador nas personalidades históricas intervenientes nesta poesia de corte por ele coleccionada traduz-se ainda nas 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, 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

⁴⁶ 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.

⁴⁷ II,217-217, onde só duas indiciam o motivo («a hũa molher que seruya», nº 713 e «aa prisam de Joana de Farya», nº 725). A este conjunto privativo seguem-se duas composições de uma primeira parte do cancionero de Bernardim Ribeiro (nº 728 e 729), continuado mais no final do volume (nº 804-813), onde também os enunciados das epígrafes se revelam sucintos.

do 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 hũas çeroylas de chamalote que fez Manuel de Noronha, fylho do capitã da ilha da Madeira» (II,114,nº596), ou «De Duarte da Gama, em Lixboa sendo El Rey em Çaragoça, a Joã Gmez d' Abreu, porque estando na costa dos Paços, andando d' amores, lhe dahyo hũ caualo pola costa e morreo loguo e a ele nam fez nenhũ nojo» (II,139,nº611). 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, acção⁴⁸.

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 2ª 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 *cancioneiro* de Manuel de Goios, na zona final do volume, encontramos um poema

⁴⁸ 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.

sobre o tema da «desavença» do serviço amoroso (tema a que este trovador dedicou alguma atenção) onde não se reparou na repetição de estrofes, com pequenas variantes textuais⁴⁹.

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 final⁵⁰.

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 poetas⁵¹. Nuns casos a composição-mote é transcrita por inteiro,

⁴⁹ II,286,nº816; diferenças devidamente anotadas na edição aqui citada.

⁵⁰ 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,nº158). Outro caso é da cantiga «Sempre m' a Fortuna deu» atribuída numa primeira vez ao Conde de Borba (I,243,nº246) e mais à frente, com variante do quarto verso da «mudança», a Diogo Brandão (I,304,nº337).

⁵¹ Mas com a mesma função de «motes alheios» também aparecem *rifam* (I,99,nº72), 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*», *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,nº711), 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,nº611)) numa composição colectiva de sátira jocosa a «hũas çeroylas de chamalote» (II,114,nº507), *rymançe* (II,298,nº837) no cancionero de Garcia de Resende, além de *pregunta* numa ou outra ocasião.

noutros, sobretudo quando se trata de cantigas, os versos vão sendo retomados progressivamente ao longo da glosa⁵². Em bom rigor, só as «letras e çimeyras» que os «mantedores» que intervieram nas justas de Dezembro de 1490, nas bodas do príncipe D. Afonso com Isabel de Castela, em Évora (II,154,nº614), e as trovas de quatro versos, inseridas logo a seguir, sobre os «Porquês de Setúbal», «sem saberem quem os fez» (II,157,nº615), são verdadeiramente anónimas⁵³, visto que as trovas encimadas pela epígrafe «Do macho Ruço de Luys Freyre, estando para morrer» (II,132,nº607), 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 autoria⁵⁴. Sinal, entre outros, de que a aristocracia portuguesa de meados do séc. 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

⁵² 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,nº7), 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.

⁵³ Sendo certo que o sujeito indeterminado de «saberem» aponta para aqueles que então encontraram essas quadras em tempo de D. João II.

⁵⁴ Aida F. Dias, *O Cancioneiro geral*, cit., p. 27.

«incidente»⁵⁵ dessa compilação, que atesta entre nós não só uma sintonia 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.

⁵⁵ Maria Lúcia Lepecki, *Uma questão de ouvido. Ensaio de Retórica e de Interpretação Literária*, Lisboa, 2003, p. 20.