

A PERVIVÊNCIA DE FORMAS E TEMAS  
NAS CANTIGAS DO *CANCIONEIRO*  
*GERAL* DE GARCIA DE RESENDE<sup>1\*</sup>

THE PERVIVENCE OF FORMS AND  
THEMES IN THE *CANTIGAS* OF GARCIA DE  
RESENDE'S *CANCIONEIRO GERAL*

GERALDO AUGUSTO FERNANDES<sup>2</sup>

---

1 Este artigo contém partes de minha tese de doutorado, defendida em 2011 na Universidade de São Paulo.

2 \*\* Universidade Federal do Ceará.

**Resumo:** Minha proposta para este artigo é analisar a pervivência da cantiga medieval nas criações dos poetas palacianos portugueses. Pretendo mostrar as características da nova cantiga e apresentar exemplos delas adicionando análises pertinentes. A cantiga quincentista, assim como o vilancete, **é uma composição de** forma fixa, sendo a constante aquela de quatro ou cinco versos no mote e oito ou dez na glosa. No entanto, no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, 1516, muitas delas não seguem esse esquema, apresentando glosas que variam entre nove e onze versos. A nova cantiga apresenta a criatividade dos poetas portugueses e também castelhanos dos séculos XV e XVI.

**Palavras-chave:** cantiga, *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, forma fixa.

**Abstract:** My proposal for this article is to analyze the survival of medieval songs (*cantigas*) in the creations of Portuguese courtly poets. I intend to show the characteristics of the new song and to present examples of them, adding relevant analyses. The sixteenth-century song, like the *vilancete*, is a fixed-form composition, with four or five verses in the *mote* and eight or ten in the *glosa*. However, in Garcia de Resende's *Cancioneiro Geral*, 1516, many of them do not follow this scheme, and presenting *glosa* varying between nine and eleven verses. The new song presents the creativity of the Portuguese and Castilian poets of the XV and XVI centuries.

**Keywords:** *cantiga*, Garcia de Resende's *Cancioneiro Geral*, fixed-form.

*A versificação silábica inicia-se com a lírica, no século XV. Seja como for, os acentos tônicos exprimem nosso amor pela galhardia e pela elegância e, mais profundamente, pela fúria dançante.*

Octavio Paz, *O arco e a lira*

Classificada como composição de forma fixa, a cantiga quincentista 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”. De acordo com o estudioso Vicenç Beltran, referindo-se ao que se denomina “canción”, o referente castelhano à “cantiga”,

a canção é um gênero cortês e, portanto, de nível retórico médio-alto ou alto; este é outro ponto que a distancia do villancico [vilancete], de nível retórico médio-baixo ou baixo. Pode-se dizer que, à medida que o século avança, vai perdendo o vínculo com as formas primitivas do zejel, de tradição oral e baixo nível retórico, tornando-se mais exigente do ponto de vista formal, por isso a rima é sempre consonante; as anomalias podem ser decorrentes da incapacidade de alguns poetas ocasionais ou de erros de transmissão (BELTRAN, 2016, p. 545, tradução nossa)<sup>3</sup>.

---

3 “La canción es un género cortés y por tanto de nivel retórico medio-alto o alto; éste es otro punto que la distancia del villancico, de nivel retórico medio-bajo o bajo. Puede decirse que a medida que avanza el siglo va perdiendo su vinculación con las primitivas formas zejelescas, de tradición oral y de nivel retórico bajo, y se vuelve más exigente desde el punto de vista formal, de ahí que la rima sea siempre consonante; las anomalías pueden deberse a la incapacidad de algunos poetas de ocasión o bien a errores de transmisión” (BELTRAN, 2016, p. 545).

No *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, a variação entre extensão e conteúdo não segue qualquer regra, apesar de, entre os seis grupos em que foi dividido o CGGR<sup>4</sup>, a cantiga – e de certo modo, o vilancete – ser a mais próxima da regularidade. Ao se referir a várias formas poemáticas, à cantiga inclusive, o estudioso francês Pierre Le Gentil declara que “na Península durante o século XV, as classificações não são sempre fáceis de serem estabelecidas” (LE GENTIL, 1949, p. 75, tradução nossa)<sup>5</sup>. 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 (1949, p. 75, tradução nossa): **“é sabido que a canção primitiva é definida pelos temas que ela desenvolve e pelas regras técnicas que determinam suas formas**<sup>6</sup>. 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. Ainda segundo Beltran, a constituição retórica, no princípio, era muito simples, mas

---

4 A partir daqui usarei a sigla *CGGR* nas referências ao *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

5 “Dans la Péninsule au XVe. siècle, les classifications ne sont pas toujours aisées à établir” (LE GENTIL, 1949, p. 75).

6 “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).

desde meados do século complica-se sucessivamente para carregar-se de recursos conceptistas no final do século; esse processo de sofisticação construtiva corre em paralelo com uma progressiva revalorização na estética dos gêneros [...], os autores a compõem em grande número, convertem-se em objeto de glosas e se adaptam a contextos distintos: canções por *desfecha*, motes glosados em forma de canção, canções glosadas... (BELTRAN, 2016, p. 542, tradução nossa)<sup>7</sup>.

Registre-se, ainda, que a cantiga quinhentista se assemelha à “*dansa*” provençal quanto à forma<sup>8</sup>. Segundo Martín de Riquer, “na *dansa* [...] refrão e estrofes não se misturam. Aquele é formado por quatro versos (que rimam, por exemplo, em ABAB), e as estrofes podem constar de oito, os quatro primeiros de rima diferente à do refrão, os últimos harmonizando-se com ele” (RIQUER, 2001, v. 1, p. 47, tradução

---

7 “Desde mediados de siglo se complica sucesivamente para cargarse a finales de la centuria de recursos conceptistas; este proceso de sofisticação constructiva corre en paralelo con una revalorización progresiva en la estética de los géneros [...] los autores las componen en gran número, se convierten en objeto de glosas y se adaptan a contextos distintos: canciones por *desfecha*, motes glosados en forma de canción, canciones glosadas...” (BELTRAN, 2016, p. 542).

8 Com relação à dança, Vicenç Beltran vê a nova cantiga relacionada à dança catalã-provençal: “Como corresponde a uma estrutura com volta, o poema pode incluir dois jogos de rimas, um comum ao refrão e volta e o outro próprio da mudança [...] O esquema que finalmente se impõe, a diferenciação das rimas em dois blocos, refrão + volta por uma parte, mudança pela outra, é comum à *dansa* catalã-provençal deste período, e foi já fielmente usado pelo Marquês de Santillana, a quem provavelmente se deve seu triunfo” (BELTRAN, 2016, p. 545, tradução nossa). (“Como corresponde a una estructura con vuelta, el poema suele incluir dos juegos de rimas, uno común a estribillo y vuelta y el otro propio de la mudança [...] El esquema que finalmente se impone, la diferenciación de las rimas en dos bloques, estribillo + vuelta por una parte, mudança por la otra, es común a la *dansa* catalano-provenzal de este período, y fue ya fielmente usado por el Marqués de Santillana, a quien probablemente se debe su triunfo” (BELTRAN, 2016, p. 545).

nossa)<sup>9</sup>. Percebe-se, assim, uma estreita semelhança estrutural das duas formas de composição. No entanto, segundo o tratado de Ripoll citado por Riquer, a “dansa” “há de versar sobre ‘matéria de amor e de louvor à dama’” (RIQUER, 2001, p. 47, tradução nossa)<sup>10</sup>. E, ainda, a “dansa” **não se confunde com a “cansó”**; esta, de acordo com Riquer (2001, p. 53, tradução nossa), é um

gênero exclusivamente amoroso em seu conceito mais puro, e que há de procurar que as ideias se desenvolvam ordenadamente e sem desvios, somente admissíveis quando são símiles pertinentes. É fundamental que a canção tenha melodia própria [...]<sup>11</sup>.

Na poesia galego-portuguesa eram três as modalidades de cantigas cultivadas pelos trovadores: as de amor, as de amigo, e as de escárnio e maldizer. De acordo com Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (1993, p. 137),

---

9 “En la *dansa* [...] refranh y estrofas no se mezclan. Aquél suele estar formado por quatro versos (que rimam, 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, v. 1, p. 47).

10 “ha de versar sobre ‘materia d’amor o de lahor de dona’” (RIQUER, 2001, p. 47).

11 “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). 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).

formalmente, a cantiga de amor apresenta-se em geral estruturada em três-quatro estrofes (mais raramente, duas ou cinco) de sete versos, decassílabos, octossílabos ou heptassílabos [...], muitas vezes concluídas pela *fiinda* (que corresponde à tornada provençal, ao *envoi* francês, ao *congedo* italiano); a um particular tipo de cantiga de amor, na qual o discurso ultrapassa os limites estróficos para se desenvolver ininterruptamente do primeiro verso da primeira estrofe até ao último verso da *fiinda*, dá-se o nome tradicional de cantiga de *atá-fiinda*. De qualquer modo, não faltam neste gênero exemplos de cantiga de refram, com estrofes de quatro-cinco versos seguidas por um refram de um-dois-três versos.

De acordo com Gladis Massini-Cagliari (2007, p. 6), “a diferenciação entre os cantares de amor e de amigo pode ser feita tanto em relação à forma, quanto ao assunto de que tratam”. E “essas cantigas [de modo provençal, mas com temas e formas populares, portanto autóctones] eram bailadas, geralmente a dois coros, de modo que a sua forma estrófica era paralelística e consistia num repetir dos mesmos versos, com variantes no fim” (MASSINI-CAGLIARI, 2007, p. 8). Dentro das cantigas de escárnio e maldizer, na *Arte de Trovar*, consideram-se esses dois gêneros como “dois tipos diferentes de cantigas, embora, nos dois casos, elas sejam feitas para dizer *mal d’alguém*. Quanto à forma, as cantigas de escárnio podiam ser de feição mais ou menos popular, de acordo com o modelo que seguiam: ‘Estas cantigas se podẽ fazer outrosy de mestria ou de rrefrã’, conforme interpreta a estudiosa (MASSINI-CAGLIARI, 2007, p. 10).

Com relação à cantiga e ao vilancete (*canción* e *villancico*, em espanhol) do *Cancionero GENERAL* de Hernando del Castillo, 1511, o editor Joaquín González Cuenca faz algumas reflexões que coincidem com a questão da irregularidade tão presente no congêneres português do *Cancionero*. Cuenca aponta a complexidade com que se defronta qualquer estudioso em se estabelecer uniformidade formal tanto da cantiga quanto do vilancete, em qualquer época e em qualquer exemplar, principalmente aos poemas dos dois cancioneros, uma vez que o de Resende também é da mesma época. Mas, o editor realça algo que parece inevitável no estudo das cantigas e vilancetes: o fato de ser uma questão de fundo ora temático, ora de expressão, ora estilístico. Quanto a ser uma questão de tema, há de se repensar, pois, creio, o poeta não tenta “enformar” seu conteúdo e, sim, expressá-lo da maneira mais harmônica possível; no entanto, parece razoável o apelo à expressividade e à estilística – mesmo que esta não seja mensurável. Ao comparar as duas formas, o editor ainda se refere à maior complexidade da *canción* pela sua extensão e também pela multiplicidade de conteúdos e de mecanismos próprios da arte do amor cortês. Aqui, parece-me, Cuenca reduziu o campo de expressão das *canciones* alegando sua complexidade, sua temática e seus mecanismos apenas aos poemas amatórios (CANCIONE-

RO General, 2004, t. 1, p. 411-493, passim)<sup>12</sup>. O que se percebe é que tudo isso vale para qualquer tema e gênero em que as cantigas são a forma escolhida pelo poeta para expressar sua ideia. No CGGR, a cantiga, apesar de certa regularidade, apresenta complexidade, variedade em extensão e mecanismos vários em qualquer tema explorado pelos poetas palacianos.

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 poemas, Garcia de Resende compilou 345 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. Sua evolução dá-se não só em Portugal, mas também em Espanha. Assim é analisada a questão do desenvolvimento do gênero – observe-se que Vicenç Beltran denomina a “canción” como gênero e não forma, denominação que prefiro:

---

12 Cito como exemplos as *canciones* 272 (Jorge Manrique, p. 414), 277 (Tapia, p. 417), 278 (Diego de Quiñones, p. 418) e 282 (Pedro de Cartagena, p. 420), cuja temática não é o amor (cf. CANCIONERO General, 2004, t. 2, p. 411-493).

Os autores nascidos entre 1431 e 1475 (*grosso modo*, aqueles representados no *Cancionero general*) levam o gênero ao seu maior desenvolvimento; completam o ciclo evolutivo através da exploração sistemática de suas possibilidades estruturais, ampliam o espaço da canção para a glosa de mote e a canção glosada e estendem as peculiaridades de seu vocabulário abstrato para os gêneros cortesãos restantes, especialmente o *decir* (agora chamado *coplas*) que geralmente perde sua orientação erudita, moral e latinizante; e se nas origens, os autores mais relevantes tendiam a um uso moderado da canção e a ampliar a simplicidade da sua estrutura, agora os autores mais importantes (Jorge Manrique o primeiro, mas também Guevara, Cartagena, Encina, etc.) cultivam-na com esmero e desenvolvem minuciosamente suas características estruturais (BELTRAN, 2016, p. 551, tradução nossa)<sup>13</sup>.

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 nú-

---

13 “Los autores nacidos entre 1431 y 1475 (*grosso modo*, los representados en el *Cancionero general*) llevan el género a su mayor desarrollo; completan el ciclo evolutivo mediante la explotación sistemática de sus posibilidades estructurales, amplían el espacio de la canción a la glosa de mote y a la canción glosada y extienden las peculiaridades de su vocabulario abstracto al resto de los géneros cortesés, especialmente el *decir* (ahora llamado *coplas*) que pierde por lo general su orientación erudita, moral y latinizante; y si en el período de los orígenes, los autores de más relevancia tendían a un uso moderado de la canción y a ampliar la simplicidad de su estructura, ahora los autores más importantes (Jorge Manrique el primero, pero también Guevara, Cartagena, Encina, etc.) la cultivan con esmero y desarrollan a fondo sus particularidades estructurales” (BELTRAN, 2016, p. 551).

mero razoável: muitas cantigas são precedidas de refrão, desenvolvido tanto no mote quanto nas glosas<sup>14</sup>. 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 nove 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. Quanto a isso, assim analisa V. Beltran (2016, p. 551, tradução nossa):

---

14 No *Cancionero General* de Hernando del Castillo, 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. (Cf. *CANCIONERO general*, 2004, p. 627-657). As cantigas do CGGR ousam ao dobrar o número de versos desses “motes de motes”.

A volta torna a ser apenas uma e o refrão de três versos desaparece (refrão curto e volta múltipla são as características do villancico cortês); este geralmente tem quatro versos, às vezes cinco (raramente seis e até sete), na mudança os quatro versos predominam; a combinação mais frequente é a de rimas cruzadas. As anomalias construtivas habituais tendem a desaparecer, mas surge um novo tipo aparentemente intencional: mudar a ordem das rimas da volta em relação ao refrão; geralmente está associado a formas muito sofisticadas de *retronx*<sup>15</sup>. Isso é generalizado, com extensão de duas ou três linhas<sup>16</sup>.

Um fato de relevância é a questão do indício explícito da temática. Nem sempre ela está aparente no mote e sua exteriorização ou sinal está na glosa; no mote, geralmente o poeta expressa o que sente em decorrência do tema da glosa. No exemplo que segue, (“Outra sua.”, no. 153), João Manuel começa a cantiga com uma espécie de máxima, para depois declarar que a culpa de seu sofrimento de amor é a senhora a quem serve:

---

15 Em provençal, *retronx* consiste em fechar a volta com texto do final do estribilho: um ou alguns versos completos (em qualquer caso, tem de ser menor que a metade de seu texto) ou uma ou algumas palavras na rima. Este recurso aparece descrito como uma variante da dança, a *dansa retronxada*, nas *Leys d’amors* (s. XIV).

16 La vuelta pasa a ser una sola y desaparece el estribillo de tres versos (estribillo breve y vuelta múltiple son las características del villancico cortés); éste suele tener cuatro versos, a veces cinco (raramente seis y hasta siete), en la mudanza predominan los cuatro versos; la combinación más frecuente es la de rimas cruzadas. Las anomalías constructivas habituales tienden a desaparecer, pero aparece un tipo nuevo y al parecer intencional: cambiar el orden de las rimas de la vuelta respecto al estribillo; generalmente se asocia con formas de *retronx* muy sofisticadas. Éste se generaliza, con una extensión de dos o tres versos (BELTRAN, 2016, p. 551).

No falho en mis males culpa,  
porque [en] mi terrible pena,  
la causa que me condena  
me desculpa.

5 A muerte me condenastes,  
senhora, pues tanto os quiero  
y luego me desculpastes  
en serdes vos por quen muero.  
Pues vuestra beldad desculpa  
10 todos los males que ordena,  
quen por vos no tiene pena  
tiene culpa.(CGGR, I, pp. 431-432)

O mesmo procedimento adota Diogo Fogaça, na “Cantiga sua.”, n. 186, para referir-se ao desconcerto do mundo. O poeta compara seu sentimento de desconsolo às subidas e descidas do mundo – valendo-se do *adynaton*:

Que m’algũs vissem sobir  
e me vejam tanto em fundo,  
nam s’espante quem me vir,  
que assi entrou o mundo  
5e assi ha-de sair.  
O mundo faz movimento  
pero nunca é movido,  
do ganhado faz perdido,  
do perdido guanhamento.  
10Faz sobir e faz cair  
do mais alto ò mais profundo,  
pois nam prasme quem me vir  
que assi entrou o mundo  
e assi ha-de sair.(CGGR, I, p. 495)

Com relação à métrica, o redondilho maior é o preferido; no entanto, o redondilho menor aparece nas cantigas 201 e 874. Nos poemas 196 e 276, mesclam-se redondilhos maiores e menores, e as cantigas 221 e 691 apresentam alguns versos irregulares, alternando redondilhos com octossílabos e eneassílabos, o que pode ser inovação ou defeito.

Quarenta e nove cantigas são em castelhano, e as cantigas 305 e 388 são bilíngues (português/castelhano). Em 87 delas, os pés quebrados aparecem, na maioria, em posições alternadas, em dísticos (duas ocorrências), trissílabos e tetrassílabos; o número parece não ser expressivo, se se levar em conta a profusão dos pés quebrados nas trovas e nas outras composições do *Cancioneiro*.

Assim como registrado nos vilancetes, o gênero nas cantigas apresenta problema de identificação, uma vez que parece mesclar forma e gênero. Além de ser propriamente uma forma que serve para glosar, pode-se classificar o gênero em algumas cantigas, a saber: *perguntas*, 30; *conselhos*, 14; *louvor*, 11; *respostas*, 9; *deslouvor*, 5; *perguntas/respostas*, 5; *elegias*, 3; *anagramas*, 2; *diálogos*, 2; *ajudas*, 2; *epístola*, 1; *acróstico*, 1; *memento*, 1; *deslouvor/resposta*, 1; *louvor/resposta*, 1; *pergunta/ajuda*, 1. No grupo, como se vê, destacam-se as *perguntas*, feitas no mote, no corpo da glosa ou nos últimos versos, e, geralmente, com cunho reflexivo, em que o poeta se pergunta sobre seu estado, sentimento ou desventura, ou se dirige à amada

ou ao coração, aos olhos ou a entidades abstratas. Também é relevante o número de *conselhos* – é neles que o poeta recomenda à dama não fazê-lo penar mais ou às pessoas que não sejam vítimas do amor. As *respostas*, muitas vezes, são as que o poeta dirige a alguém identificado na didascália ou, raramente, no mote ou glosa – quase sempre a dama servida.

Quanto à temática, assim como nas outras formas estróficas, o que prevalece nas cantigas **é o tema do amor**, registrado em 61% das cantigas; seguem-se os temas do “mal” e da “crítica pessoal”, esta expressa sempre pelo tom satírico, cada um representando 6% das cantigas. Além desses, os poemas versando a “sexualidade”, a “tristeza”, o “mal x bem”, os “cuidados”, a “morte” e a “partida” ocorrem em número considerável.

Também é de notar que em algumas cantigas o tema amoroso é percebido somente pelas didascálias de Garcia de Resende; há casos em que a expressão é tão hermética que pede uma explicação do compilador. Tome-se como exemplo a cantiga 230, “De Dom Goterre, porque se / casou sua dama em Benavente”, em que se descobre que o tema é o amor ou a perda do objeto amado, porque Resende diz que a amada de D. Goterre havia se casado. Sem ela, a apóstrofe é dirigida a Benavente, um topônimo, o que torna ambígua a expressão de perda:

Lembrança nam é perdida  
de vós, meu mal, Benavente,  
dor que meu coraçam sente  
e sentirá toda sa vida.

5 Que prazer pode ja vir  
que me possa dar prazer,  
ou quem poderei servir,  
porque d[e]ixe de sentir  
a perda de vos perder?

10 *Minha dor é tam crecida*  
que por meu mal, Benavente,  
sempre ja tenho presente  
a morte bem conhecida.  
(CGGR, II, p. 68)

Ou ainda na “Cantiga que fez Luis da / Silveira,  
estando sua / dama pera casar.”, 501 – sabe-se pela  
didascália que a grande dor do poeta foi o casamento  
da dama que servia:

Enquanto m’a vida dura,  
tempo vos peeço, nam al,  
em que me minha ventura  
ensine a sofrer meu maal.

5 De quantas cousas perdi  
a mais pequena vos peço,  
vede se vo-la mereço  
e senam peerca-s’assi.  
Porque a gram desaventura

10 ou o muito grande maal,  
se o costume o nam cura,  
nam no pode curaar al.  
(CGGR, III, p. 8)

Também vale registrar que o tema do amor pode  
ser inferido basicamente dos dominantes, i.e., pelo

campo semântico próprio da “coita” de amor. Um exemplo é a cantiga 548, “Outra de Pero de Baiam, partindo-se.”. Consideram-se termos relacionados à temática amorosa “partir” – o poeta está sempre partindo de onde fica seu objeto amado, “cuidados”, “prazer”, “suspiros”, “choros”, “desejar”. Na cantiga em castelhano que segue, a amada é referida pela perífrase “mi pensamiento”. Note-se, também, que, no fim da glosa, o poeta repete as palavras-rimas dos três primeiros versos do mote; além disso, repete os dois últimos versos inteiros do mote, o que enriquece a eloquência poética:

Venid, venid, pues parti,A\*  
cuidados y pensamiento,B\*  
que cierto ya despediA\*  
todo prazer que senti,A\*\*  
5 quando más me vi contento.B\*\*

Com vos seraa mi bevira  
sin esperar alegria,b  
sospiros, lhoros, gemir,a  
deseando noche y dia.b  
10 Porque quando me partiA\*  
do queda mi pensamiento,B\*  
naquel punto despediA\*  
todo prazer que senti,A\*\*  
quando más me vi contento.  
(CGGR, III, p.61)

A ludicidade no tratamento do tema amatório está presente em muitas cantigas do CGGR, assim como em outros modos de manifestação poética, princi-

palmente levando-se em consideração os poemas de “formas mistas”. São exemplos dessas brincadeiras com o nome das damas amadas: cantiga 17, “Cantiga sua a ãa cria- / da que se chamava / Correa.”, em que D. João de Meneses usa o verbo “acorrer” em correlação ao sobrenome da escrava nos dois primeiros versos do mote: “Acorrê a minha vida, / nam lhe deis tam triste fim”. Na cantiga 288, o Conde do Vimioso, usando o nome da criada de sua dama, Esperança, joga com as antíteses: “De quanto he trabajado, / triste, por vos conocer, / que tengo aprovechado / es que soy desesperado, / Esperança, de vos ver”. Na 672, Diogo Brandão usa o acróstico para exaltar o amor por Dona Violante – cada verso começa com as letras dessas palavras; no poema 551, Gonçalo Mendez joga com o sobrenome da dama servida – Guerra –, rimando com terra e marcando por seu sentimento por antítese: “Vim alegre eesta terra, / parto triste, porque faz / minha paz ficar em guerra, / pois m’a Guerra satisfaz”. Na cantiga 732, Pero de Souza também se vale do sobrenome da dama para rimar no mote: “A que meu descanso empeça / tempo é de a nomear, / oo minha senhora d’Eça, / parti-me sem vos falar!”, e na glosa: “Mas nunca a ninguem aqueça / convosco dessimular, / oo minha senhora d’Eça, / parti-me sem vos falar!”. O mesmo ocorre no poema 805, com o sobrenome da dama Maria Quaresma: “Ûs esperam a Quaresma / pera se nela salvar, / eu perdi-me nela mesma / pera nunca me cobrar”, e para terminar: “Os

que cuidam qu'a Quaresma / nam é pera condenar, /  
se a virem ela mesma, / mal se poderam salvar". Em  
537, o poeta vale-se do antigo artifício provençal, o  
*senhal*, para declarar seu amor – proibido? impossí-  
vel? – “Grosa de Duarte da Gama a / este moto, que  
ele fez, das / letras do nome d'ũa / senhora, e diz: *na  
vida maal e temor*”.

Mas talvez o mais criativo e relevante dessa mos-  
tra seja a cantiga de Afonso Valente (n. 191) a uma  
destacada dama da Corte, Dona Guiomar de Castro<sup>17</sup>:

Triste eu *seguí o mar*  
donde fermosura mora,  
vi tam descreta senhora  
e dama tam sengular,  
5 que nam compre navegar  
a desora.

Este mar é mui brigoso,  
tem em si mui doces portos,  
é d'ares mui avondoso,  
10 de navegar perigoso,  
que tem já mil homens mortos.  
Este mar é Guiomar,  
a diesa que se adora,  
esta se deve louvar,  
15 esta se deve adorar  
por senhora.  
(CGGR, II, p. 3)

---

17 D. Guiomar de Castro era donzela da casa da rainha D. Leonor, entre 1481-1482. Pela descrição de A. F. Dias, era D. Guiomar uma “azougada donzela de costumes desenvoltos” (DIAS, 2003, p. 165-166). Comprova-o o poema de formas mistas n. 586, em que a dama era “refiada, beijada e antrepernada” por outra dama, e a de n. 604, em que é satirizada por manter relações incestuosas com seu irmão, Rodrigo de Castro.

No mote, o poeta utiliza temas relacionados à **nova realidade portuguesa: o mar**, as Descobertas, e as Conquistas. Estando “mar” incorporado ao primeiro nome da dama, o poeta atento vai jogando com a palavra nas rimas e nos significados: com tristeza, ele persegue o mar onde mora a discreta e singular dama que serve, e, nessas águas, não se deve navegar inoportunamente ou nas “horas mortas”. Nesse mar, **há doces portos, apesar** das águas revoltosas, movidas por ventos violentos, em que navegar é perigoso, e onde se encontram muitos homens mortos. “Mar” é metonímia de Guiomar, uma deusa que adora a si própria e que deve ser venerada como “senhora”, i.e., no sentido de que lhe deve vassalagem – clara alusão ao antigo conceito feudal ligado à questão amorosa. Note-se que o poeta se vale de alusões às navegações não só de seu tempo, mas também das cantadas pelos poetas clássicos, gregos em especial. O esquema das rimas altera-se do mote para a glosa, e prevalecem as rimas ricas, gosto que se vai cultivando nessa época pré-renascentista. Quanto a elas, chamam atenção as rimas dos dois únicos pés quebrados do poema – o **último verso do mote** rimando com o último da glosa, “desora”, com sentido de “**à deriva**”, conforme se sente o poeta em relação à **senhora de quem é vassalo**. Além disso, o poeta não segue, nos últimos versos, o esquema que apresenta no mote, o que pode configurar seu estado emocional desencontrado.

Mas o amor não é cantado apenas como sofrimento, às vezes, é como prazer. É pretexto, também, para as cantigas satíricas. Na cantiga 42, o Coudel-mor Fernão da Silveira diz que é bom que o homem a quem dedica o poema não faça ouvidos moucos, pois a dama não se cansa de amar, e é tão mansa que qualquer homem a toma, alusão à sua voracidade sexual. Na cantiga 178, de Henrique d'Almeida, adverte-se Dona Isabel que não se case com um velho, “avisando-a do que aconteceu a / Joam de Melo, comendador de Casevel, que / velho casou com / ãa moça”. O poeta brinca com o sobrenome do velho, Casevel, transformando-o de substantivo em adjetivo – “casável” –, um neologismo para dizer que a idade não é de quem pode “cumprir bem vossa [a dela] vontade”. Termina por dizer, ainda brincando com as palavras, que o bom senhor Casevel é “cansevel” – cansado demais para casar-se com ela, “d’idade / pouco mais ou menos vossa”.

As insinuações à sexualidade, assim como a cantiga anterior, são evidentes, apesar de dissimuladas. Na cantiga de Diogo Fogaça, n. 185, o tema amoroso liga-se ao sexo. Dirige-se o poeta a uma mulher, dizendo temê-la, pois ela não se contenta de pertencer a um só homem e tal tipo de mulher, que quer mais de um homem, “o demo haja dela doo”. No mote e nas duas glosas, Fogaça adverte a mulher para que “ande co rabo quedo” e encerra a última glosa dizendo que “julga Luis d’Azevedo, / que tem a vara d’ El-Rei, / que

moira, segundo a lei, / ou ande co rabo quedo”. Luís Azevedo, tendo o cargo ou função de juiz, poderia decretar a morte da dama se não andasse com o “rabo” parado. Como a cantiga toda recorre dissimuladamente à libido da mulher, pode-se entender por disfarces linguísticos as palavras “pique” (arma ofensiva, a modo de lança, com um ferro pequeno e agudo) (DIAS, 2003, p. 533); “corna” (corno, chavelho) (DIAS, 2003, p. 202), “vara”, que além de significar alguém com o cargo ou função de juiz, referia-se a “antiga insígnia de juizes e de vereadores, a qual consistia num pau roliço e alto, sendo a dos primeiros branca [...], e a dos vereadores vermelha...” (DIAS, 2003, p. 711). Não resta dúvida de que o campo semântico é o da pornografia sutil. Ainda dentro do mesmo campo, observem-se as cantigas 201 e 203 do “libertino” Rui Moniz: na primeira, o poeta aconselha umas senhoras a bem “cimbrar”, referindo-se à “cópula carnal”. Utilizando muitos vocábulos de baixo calão, Moniz vai incitando as damas à prática do sexo. Notem-se as referências vulgares – bem construídas, certamente, agradando ao público dos serões: “Ja se nam costuma / pedir virgindade / e que se presuma / nam ha i verdade. / Com mão ou com dedo / podês-vos furar / sem arreçar, / nem disso haver medo.”. E beirando a heresia: “E nam é mentira / que Deos disse a Adam: / – Fazei geraçam. / E daqui se vos tira / que folgar com cedo / nam é de prasmár, / mas de lhe tardar / deveis d’haver medo”. Na outra cantiga (203), o mes-

mo poeta responde de forma chã a uma mulher que conhecia:

Dama do jentil despacho,  
que pouco dais por ninguém,  
eu sei que vós sabeis bem  
se sam femea, se macho.

5 Eu vos nam avorrecia,  
eu sei bem que vos coçava  
e que quando m'aprazia,  
em osso vos cavalgava.  
Pois sequer havei empacho,  
10 vós molher de pouco bem,  
de quem vos em Santarem  
cavalgou sem barbicacho.  
(CGGR, II, p. 19)

Note-se que Moniz provoca a dama, pois ela o conhece e sabe que ele é macho. Usa de vocabulário vulgar para referir-se ao relacionamento carnal entre os dois: “vos coçava” e, quando se dava prazer, em seu “osso cavalgava”, numa clara referência ao ato sexual. Aconselha-a a não ter vergonha dele, que nela cavalgou sem barbicacho – cabeção de cordas, próprio para animais.

Ainda com relação ao tema amatório, pode-se considerar as cantigas a seguir como “novas visões” do amor. Na cantiga 95, Nuno Pereira declara que ele e sua senhora são uma só coisa e isso não é apenas sentimento seu. O vínculo de amor parece tão sincero que foge dos estereótipos do amor fingido: “Somos ãa

cousa nós, / em ambos ãa soo fim, / eu nam sam em mim sem vós, / nem vós nam estais sem mim”. Já no poema 232 de Dom Goterre, o poeta segue perdido pela dama, e ela também, mas por outro. Na segunda glosa, diz o poeta: “Se vos ja servir nam posso, / senhora, vós o fizestes, / vós por outrem vos perdestes, / eu perdi-me polo vosso”. Por vê-la assim perdida por outrem, como ele está por ela, declara “e por isso é minha vida / tam triste sem nenhũu bem”. Na cantiga 187, Diogo Fogaça vê-se impedido de servir sua dama, pois ambos devem honrar os mandamentos de Deus e da sociedade; diz ele no mote: “Mal empregada, perdida / soes, senhora, em quem vos tem / e por isso é minha vida / tam triste sem nenhũu bem”. A traição aflora nessa cantiga como elemento e consciência de um amor proibido, cantado sem as “flores” do fingimento. O Conde de Vila Nova faz uma cantiga, n. 249, lembrando-se do tempo em que era moço e servia uma dama impedida de vê-lo, e ele a ela, por determinação dos pais de ambos: “Que seraa, meu bem, de nós, / quando fará isto fim? / Vosso pai mandou a vós / e o meu matou a mim”. Ao longo de oito glosas, o poeta vai relatando sua dor sem fim por estarem ambos apartados por decisão paterna; quanto a ela, o poeta aparentemente revela seu sofrimento, pois ele dá “ò deemo” o pai dela e diz-lhe: “vós podês-lhe dar o meu, / pois que polo caso seu / convosco tam mal me vai”. No *fim*, inconformado, culpa os pais pela perdição de ambos: “Mas pois é vossa naçam / perder

o por vós perdido, / nam culpeis, senhora, nam, / se meu triste coraçam / em al puser o sentido. / Nisto que se faz a nós / perco eu quanto servi / e direi que guanhais vós, pois folgais perder a mim”. Nessa cantiga, o impedimento do amor é claramente evidenciado por divergências de família: não se sabem as condições sociais da amada; quanto a ele, sendo conde, pertencia ao segundo estrato da sociedade medieval. Na cantiga de Simão da Silveira, n. 647, se o amor é ainda sofrido, a novidade está na linguagem: o poeta vale-se do ditado popular de que “mais vale um pássaro na mão do que dois voando”, relendo-o. A ave e sua propriedade – como tem penas, pode, conseqüentemente, ser depenada – são motivos para jogar com as palavras e transformar a peça em certa alegoria do amor, correspondido pela dama:

DE SIMÃO DA SILVEIRA AA  
SENHORA DONA JOANA  
DE MENDOÇA, SOBRE  
ÛA AVE QUE LHE  
LANÇOU D'ÛA  
JANELA.

Em a voss'ave tomando,  
lhe senti no coraçam  
que vos quer morrer na mam,  
antes que viver voando.

5 Isto vem de conhecer-vos  
de que todo mal s'ordena:  
Ûus se depenam por ver-vos  
e outros vos vem com pena.  
Estaa-se toda matando,

10 queria por salvação  
ir morrer na vossa mam,  
antes que viver voando.  
(CGGR, IV, p. 16)

O tema do “eu” perdido é também muito explorado, diga-se de passagem, naqueles poemas que não são de cunho amoroso. Vale um comentário: esse “eu perdido”, com quem o novo poeta se defronta, emerge no antológico poema de Francisco de Sá de Miranda (no. 415). Se tradicional pela forma, inovador é o tema, pois o “perder-se” não está ligado, pelo menos explicitamente, ao amor. O esquema rimático é clássico e sem alterações em todas as ocorrências, **ABBA/abba/ABBA**; também são regulares em natureza, agudas combinando com graves, além de ricas gramaticalmente, exceto as rimas pobres dos versos cinco a oito. Essa regularidade, pode-se dizer, contrasta com o sentimento de perdição. No entanto, o ritmo é irregular, como se pode ver nas sílabas em destaque, em consonância com o desencontro do enunciador. A tônica do ritmo dá-se, não coincidentemente, em “-im”, desinência da primeira pessoa do singular:

Comigo me **desavIM**,  
vejo-**M’EM** grande perigo,  
nam **posso viver** co**Migo**  
nem **posso fogir** de **MIM**.

5 **Antes qu’este mal tevesse,**  
da **outra gente fugia,**  
agora ja **fugiria**

de **MIM**, se de **MIM** **podesse**.  
Que **cabo espero** ou que **fim**  
10 **deste cuidado** que **sigo**,  
pois **trago** a **MIM** co**MIgo**  
**tamanho iMIgo** de **MIM**?  
(CGGR, II, p. 338)

A declaração no mote é incisiva e marca a prisão do “eu”, pois não pode viver consigo nem fugir de si. Das outras pessoas poderia fugir, mas não de si mesmo – enfatizado no oitavo verso e reforçado nos versos onze e doze, pois tudo se volta contra ele, inimigo que é de si<sup>18</sup>. Apesar de a palavra “cuidado”, motivo do perdimento do poeta, geralmente pertencer ao campo semântico do amor, não me parece ser o caso desse poema, uma vez que, nas composições amorosas, os cuidados, os males, as penas e outros termos estão sempre em associação, nunca sozinhos<sup>19</sup>.

Ainda quanto às cantigas de amor, considerem-se as de Aires Telez, 760, 766, 767, 770, 774, 778, que compõem parte de seu Cancioneiro individual. Todas relacionam o amor aos sentimentos conflituosos do bem x o mal, uma recorrência às cantigas trovadores-

---

18 Aristóteles já alertava, em sua *Ética* a Nicômaco, que “o melhor amigo de um homem é ele mesmo. E, portanto, deve ele amar a si mesmo mais do que a todos os demais” (ARISTÓTELES, Livro IX.8, p. 253). Não pôde Sá de Miranda consigo mesmo, tornando-se seu próprio inimigo, o que vai de encontro à pregação aristotélica.

19 Sobre esse poema, Stephen Reckert (1998, p. 44) comenta que “de todos os poetas do *Cancioneiro Geral*, Sá de Miranda, Duarte de Resende e Bernardim Ribeiro são os que confrontam mais directamente um dilema que no nosso tempo se tornou uma questão candente não só para a poesia e a filosofia mas também para a psicologia e a neurologia: o problema da identidade pessoal e do eu dividido. A sensação de pavor perante este dilema é mais agudo em Sá de Miranda...”.

cas. Registre-se que em alguns poemas o “mal” não é transparente, *i.e.*, não se sabe a que mal se refere o poeta. São exemplos as cantigas 350 e 355, de Rui Gonçalves, e as 343 e 346, de Diogo Brandão. Delas, tome-se o exemplo desta última de Brandão:

Vejo tanto desengano  
que nom tenho confiança,  
mas eu com fals’esperança  
infundas vezes m’engano.

- 5 Comigo na fantasia  
mil vezes tenho cuidado,  
cuidando se poderia  
ter ùu dia descansado.  
Por ver tanto mal e dano
- 10 tenho pouca segurança,  
mas eu com fals’esperança  
infundas vezes m’engano.  
(CGGR, II, p. 238)

Jogando com as *antíteses* por derivação, enganos/desenganos, a *annominatio* cuidado/cuidando e as *gradações* mal/dano, o poeta enfatiza o mal de que sofre, mas não dá-lhe nome.

O tema da partida (**chegar e partir, tema medieval por excelência**) ressurge no CGGR; é uma partida que separa dois seres que se amam ou uma partida que corta a sequência do servir. Partida é fonte de desalento e de tristeza, refletidos nos olhos e no coração de quem a experimenta. No *Cancioneiro* de Resende,

há composições bem sentidas como a antológica cantiga de João Ruiz de Castel Branco (396/324/ii):

CANTIGA SUA, PARTINDO-SE.

Senhora, partem tam tristes  
meus olhos por vós, meu bem,  
que nunca tam tristes vistes  
outros nenhũs por ninguém.

- 5 Tam tristes, tam saudosos,  
tam doentes da partida,  
tam cansados, tam chorosos,  
da morte mais desejosos  
cem mil vezes que da vida.
- 10 Partem tam tristes os tristes,  
tam fora d’esperar bem  
que nunca tam tristes vistes  
outros nenhũs por ninguém.

Como nas cantigas de amor trovadorescas, o poeta trata sua amada por Senhora, o que mostra os resquícios do serviço de vassalagem do amor trovadoresco – diga-se de passagem que estes resquícios também serão usados por Camões, mas não só ele, em seus sonetos amorosos. A cantiga é rica em recursos retóricos, gosto que se começava a apreciar no Humanismo. Personalizando os olhos, estes são metonímia que designam a parte pelo todo. A repetição do advérbio de intensidade “tam” destaca-se em aliteração melódica, registrando-se dez ocorrências; seu uso tão intenso é registro do sofrimento do poeta pela partida de sua amada – lembrando a coita amorosa trovadoresca.

Muito usual nos poemas amatórios, a hipérbole aparece e se intensifica pelos adjetivos antecedentes à figura: tristes, saudosos, doentes, cansados, chorosos e desejosos, culminando na *amplificatio* do verso nove: “cem mil vezes que da vida”. Considerada antológica, a cantiga de Castel Branco coloca em destaque o novo amor que aparece agora e antecede o Renascimento, amor este não mais idealizado.

Algumas considerações quanto às rimas, em relação às cantigas analisadas. Em todas, alternam-se ora rimas entrelaçadas com alternadas, misturadas com entrelaçadas, emparelhadas com misturadas, apenas misturadas, emparelhadas com entrelaçadas ou apenas entrelaçadas – note-se, então, que a marca é a irregularidade. Com exceção de uma cantiga, em todas repete-se, nos últimos versos da glosa, o esquema rimático do mote. Na cantiga 548, o poeta chega a repetir as palavras-rimas do mote e, ainda mais, a repetir os dois últimos versos completos do mote nos dois últimos da glosa. Na cantiga dedicada a D. Guiomar, n. 191, pelo fato de o número de versos da glosa não ser o dobro de versos do mote – este, com seis versos; aquela, com dez –, o poeta não segue à risca o esquema do mote nos últimos cinco versos. No poema 647, repete nos dois últimos versos da glosa as palavras-rima dos dois últimos do mote – são palavras-chave, pois “mam” e “voando” representam, para a coita de amor, prisão e liberdade. A mesma repetição ocorre na cantiga de Sá de Miranda (415) e

na de Diogo Brandão (346). Essas considerações são importantes, pois marcam uma “poética da irregularidade”, fato que chamou a atenção de estudiosos do CGGR: mesmo sendo as cantigas uma forma fixa, mais apropriadas para a regularidade, elas caracterizam, no entanto, o *modus operandi* dos poetas palacianos.

Ainda uma palavra de Vicenç Beltran sobre a evolução da “canción” que serve para a “cantiga” portuguesa dos séculos XV e XVI, uma vez que a identidade muito se destaca nessas duas denominações. Relembre-se que o *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende teve por base o cancionero castelhano de Hernando del Castillo de 1511:

No grupo dos gêneros do século XIV, cujo número e complexidade aumentaram à medida que o s. XV avançava, a canção é talvez a que oferece uma caracterização mais marcada. A ela corresponde uma forma específica (como depois a esparsa e também o villancico), ela se associa a um conteúdo preferencial (o tema amoroso, embora haja também canções religiosas e satíricas) e desenvolve tendências estilísticas muito marcadas: uma seleção de vocabulário peculiar (notem-se as diferenças com a esparsa e o villancico que admitem o vocabulário específico), uma sintaxe e uma disposição dos motivos ajustadas à sua forma estrófica e, por fim, uma intensa assimilação dos recursos conceptistas. O resultado é a criação de uma forma complexa e fechada, adaptada à expressão de algumas situações sentimentais: a lamentação do amor e a *recuesta*; nesse sentido, é o equivalente ao soneto renascentista, que acabará por substituí-la quando os versos tradicionais deixarem de ser o reduto de uma certa estética para se tornarem uma alternativa aos

hendecassílabos, cujos recursos expressivos haviam assimilado. Ou seja, na época de Lope y Góngora (BELTRAN, 2016, p. 557, tradução nossa)<sup>20</sup>.

Apesar de calcadas na tradição, as cantigas desses poetas palacianos ainda ousam inovar ao trazerem para essa “forma fixa” novos temas, adequados ao tempo em que viviam. Ousam na forma quando, por exemplo, o número de versos da glosa não corresponde ao dobro deles no mote; o refrão, que geralmente servia de mote, nas novas cantigas torna-se “mote do mote”; estendem o número de versos deste, de quatro ou cinco, para seis e sete; mesclam os redondilhos maiores com os menores; compõem duas ou mais cantigas em um só poema, principalmente as do **gênero pergunta/resposta**, entre outras audácias – tudo em consonância com a criatividade. Um profícuo arsenal para estudo da mentalidade cortesã, as cantigas

---

20 “En el conjunto de los géneros cuatrocentistas, cuyo número y complejidad se fue incrementando a medida que avanzaba el s. XV, la canción es quizá el que ofrece una caracterización más marcada. Le corresponde una forma específica (como más tarde la esparsa y por fin el villancico), se asocia con un contenido preferente (el tema amoroso, aunque hay también canciones religiosas y satíricas) y desarrolla unas tendencias estilísticas muy marcadas: una selección del vocabulario peculiar (nótese las diferencias con la esparsa y el villancico, que admiten el vocabulario concreto), una sintaxis y una disposición de los motivos ajustadas a su forma estrófica y, finalmente, una intensa asimilación de los recursos conceptistas. El resultado es la creación de una forma compleja y cerrada, adaptada a la expresión de unas pocas situaciones sentimentales: la lamentación de amores y la recuesta; en este sentido, es el equivalente del soneto renacentista, que acabará substituyéndola cuando los versos tradicionales dejen de ser el reducto de una estética determinada para convertirse en alternativa de los endecasílabos, cuyos recursos expressivos habían asimilado. O sea, en la época de Lope y Góngora” (BELTRAN, 2016, p. 557).

são, na verdade, reminiscências de uma cultura de longa duração.

## REFERÊNCIAS

### Fontes primárias

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad., estudo bibliográfico e notas por Edson Bini. Bauru: Edipro, 2002.

BELTRAN, Vicenç. Las formas fijas. In: REDONDO, Fernando Gómez (coord.). *História de la métrica medieval castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2016. p. 541-558.

CANCIONEIRO Geral de Garcia de Resende. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias. Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990-1993. v. 1-4.

CANCIONERO General de Hernando del Castillo. Joaquín González Cuenca. Madrid: Castalia, 2004. t. 1-4.

### Bibliografia específica

LE GENTIL, Pierre. *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen âge: les thèmes, les genres et les formes*. Rennes: Plihon, 1949-1952. 2 v.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Cancioneiros medievais galego-portugueses*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MONGELLI, Lêmia Márcia. *Fremosos cantares: antologia da lírica medieval galego-portuguesa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

RECKERT, Stephen. *From the Resende Songbook*. London: Queen Mary and Westfield College, 1998.

RECKERT, Stephen. Oásis num (quase) deserto: algumas poesias do *Cancioneiro Geral*. *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*. Homenagem a Maria de Lourdes Belchior. Lisboa, Centro Cultural Calouste Gulbenkian, 1998. v. 37

RIQUER, Martín de. *Los trovadores: historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel, 2001. t. 1-3. (Letras y Ideas).

### **Obras de referência**

DIAS, Aida Fernanda. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende – Dicionário (Comum, Onomástico e Toponímico)*. Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003. Volume VI.

DICIONÁRIO de termos literários. Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993.