

Duas leituras dos poemas 55 e 56 de Fernão da Silveira no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende

Geraldo Augusto Fernandes
Universidade de São Paulo (USP); Universidade Nove de Julho

Resumo: Na transcrição dos poemas 55, uma *esparsa*, e 56, uma *cantiga*, do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516), percebe-se uma divergência na visão dos dois últimos editores do Compêndio. Em 1910-1917, António José Gonçalves Guimarães considera os dois poemas uma só composição, motivado que foi pela ausência de alguns dados característicos da “ordenação” do *Cancioneiro*. Já Aida Fernanda Dias, em suas duas edições (1973-1974 e 1990-1993), separa os dois poemas, atendo-se, parece, à forma e à temática das duas peças. Neste estudo, levantam-se algumas considerações sobre os motivos de tais visões divergentes.

Palavras-chave: *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende; Transcrição de textos antigos; Leitura de originais; Opções de editores.

Abstract: In the transcription of two poems taken from the *Cancioneiro Geral*, a songbook compiled by Garcia de Resende in 1516, there is a disagreement in vision of two editors of the most recent editions of the Compilation. In 1910-1917, António José Gonçalves Guimarães considers one sole composition the poems nr. 55, an *esparsa*, and nr. 56, a *cantiga*, maybe because some characteristics data of the songbook are not evident. In her editions of 1973-1974 and 1990-1993, Aida Fernanda Dias separates both poems, sticking to the form and theme of the compositions, as it seems. In this study, some considerations on the reasons of those divergences are analyzed.

Keywords: Garcia de Resende's *Cancioneiro Geral*; Transcription of ancient texts; Reading of originals; Options of editors.

O *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende foi editado nove vezes, entrando nesse cômputo a primeira aparição, em 1516, ano de sua publicação¹. Diferentemente de seu congêneres castelhano, o *Cancionero General* de Hernando del Castillo, publicado em 1511, no qual Garcia de Resende se inspirou para publicar o seu *Cancioneiro*, a Compilação portuguesa teve apenas a primeira edição. Castillo publicou outras em 1514, 1517, 1520, 1527, 1535, 1540, 1557 e 1573, tendo adicionado e excluído poemas

¹ Cf. o volume V, do *CANCIONEIRO*, 1998, p. 441-443, “A Temática”, para uma relação de todas essas edições.

até a edição de 1527, enquanto ainda estava vivo; as demais aparições foram compostas por outros editores e compiladores, sempre mantendo a “identidade” do original². Se o compêndio castelhano avançou, o português não progrediu, talvez “porque a natural condição dos Portugueses é nunca escreverem cousa que façam, sendo dinas de grande memória, muitos e mui grandes feitos de guerra, paz e vertudes, de ciencia, manhas e gentileza sam esquecidos” (*CANCIONEIRO*, 1990-93, p.9), como escreve Garcia de Resende em seu Prólogo. Duas das edições que seguiram o *Cancioneiro* de Resende são fac-símiles e duas são edições anastáticas. Para a análise que empreendo de leituras diferentes dos dois poemas do Compêndio, valho-me da edição de 1910-17, de António José Gonçalves Guimarães, e da edição de 1990-93, de Aida Fernanda Dias, a mais completa até agora: são quatro volumes contendo os 880 poemas, adicionando, em 1998, uma edição crítica, “A Temática”, além de um *Dicionário (Comum, Onomástico e Toponímico)*, de 2003, trabalho de anos de pesquisa sobre os termos usuais dos poetas palacianos.³ À parte esta edição, a mesma autora lançara em 1973-74 dois volumes do *CGGR*⁴ juntamente com Álvaro J. da Costa Pimpão.

A edição de 1516 do *CGGR* apresenta-se em letras góticas e foi um dos primeiros textos impressos em Portugal, depois da *Bíblia*; nele, Resende reúne poemas compilados desde 1449 até o ano de sua publicação. Resumo de meio século de poesia portuguesa, o *CGGR* caracteriza-se pelo culto à forma, adicionando gêneros e temas que prenunciam o Pré-Renascimento, o próprio Renascimento, o Barroco e mesmo outras tendências literárias vindouras. As formas poéticas cultivadas pelos poetas palacianos podem ser identificadas por seis grupos – baladas, cantigas, esparsas, trovas, vilancetes e poemas de formas mistas, estes a grande novidade dos Quatrocentos e Quinhentos peninsulares.⁵ Quanto aos muitos e diversificados gêneros, destacam-se as *epístolas*, as *glosas*, e a

² Cf. *CANCIONERO General*, 2004. Na Introdução, o editor Joaquín González Cuenca, estuda o aparecimento de todas as edições, fazendo uma análise crítica delas.

³ Antes do surgimento desse *Dicionário*, Aida Fernanda Dias lançou o *Contributo para um dicionário do “Cancioneiro Geral” de Garcia de Resende*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1978, prévia da extensa edição de 2003.

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

⁵ A característica original desse grupo é a mescla de várias formas numa só composição. Tome-se como exemplo o texto que abre o *CGGR*, conhecido por “O cuidar e sospirar”. Trata-se de 146 poemas de formas mistas numa só composição, desenvolvendo um único tema, o amor: 116 trovas, uma sextilha, cinco quadras, uma quintilha, 22 cantigas e um vilancete. Registram-se no *Cancioneiro* 96 poemas cuja forma é mista.

disputatio, representada pelos subgêneros *perguntas*, *respostas* e *ajudas*⁶. Relativo aos temas, ainda prevalece o amor, pervivência de uma tradição de longa duração medieval; no entanto, mesmo que ainda “cortês”, esse amor mostra-se eivado de sensualidade, que será mais explorada no Renascimento e no Romantismo, deixando de lado o “fingimento de amor” das cantigas de amor e de amigo trovadorescas. Em muitos poemas, o poeta revela um sentimento que vem aliado a certo desconcerto do mundo, resultado das Conquistas portuguesas. Esse desconcerto, aliás, não se prende apenas ao tema amoroso, pois se estende a qualquer outro sentimento em que o poeta se vê “perdido” ou “desavindo” ante um mundo em transformação, característico do fim da Idade Média. Destacam-se, ainda, numerosos poemas denominados por Resende “cousas de folgar”, os correspondentes às cantigas de escárnio e de maldizer trovadorescas, cujo tema concorre de perto com os poemas amatórios.

Quanto aos exemplares da edição príncipe do *CGGR*, Ivo Castro e Helena Marques Dias citam onze, localizados em Lisboa, Coimbra, Évora, Vila Viçosa, Paris, Londres e Nova York. Em artigo divulgado em separata na *Revista da Faculdade de Letras* de Lisboa, IV série, n. 1, 1976-77, os dois estudiosos comentam que, apesar de ter sido editado uma única vez, o *Cancioneiro* (1977, p. 117) teve duas impressões, feitas por dois compositores⁷ diferentes em dois momentos também distintos, haja vista as divergências apresentadas em alguns poemas. Castro e Marques Dias chegaram a essa conclusão, porque as divergências eram muito evidentes, confrontados dois exemplares. Quanto a essas divergências, os autores supõem que Hermão de Campos, o impressor, se viu instigado a reimprimir algumas folhas dos exemplares porque, como uma parte foi impressa em Almeirim e outra em Lisboa, teria sido possível que se perdessem algumas folhas durante a viagem. Outra possibilidade é que o sucesso do *Cancioneiro*

⁶ As *ajudas* surgem quando se solicita a outro poeta sua opinião em relação a um questionamento feito pelo proponente; as *perguntas* são dúvidas propostas por um poeta em forma de pergunta, pedindo a outro que responda de acordo com sua sabedoria ou conhecimento sobre o lema, e as *respostas*, esclarecimentos da dúvida trazida no mote pelo poeta proponente. A origem desses subgêneros é a *tensó* provençal. Registre-se que as *ajudas* são, entre outras, a grande novidade do *CGGR*, subgênero não registrado, por exemplo, no *Cancionero* de Hernando del Castillo.

⁷ Seriam, de acordo com os dois estudiosos os Compositores A, do Reservado 110, e B, do Reservado 112, ambos exemplares da Biblioteca Nacional de Lisboa. Castro e Marques Dias entendem por “compositores” os oficiais responsáveis pela impressão.

teria sido tal que Resende decidiu aumentar a tiragem (1977, p. 123).⁸ Para chegar a essa conclusão, os estudiosos valem-se de vários textos do *CGGR*, mas principalmente do poema “Senhora, graciosa, discreta, eicelente”, intitulado “Outra sua.”, de Fernão da Silveira, o *Coudel-mor*.⁹ Numa das impressões, fica evidente a separação por colunas da esparsa labiríntica de palavras a que se dedicou o poeta; noutra, o mesmo poema aparece com tal evidência somente nos quatro primeiros versos. Nas edições modernas, a de 1910-17, de António José Gonçalves Guimarães, e nas de 1973-74 e 1990-93, ambas de Aida Fernanda Dias, o que se percebe é a fidelidade do primeiro, Gonçalves Guimarães, quanto à separação das palavras que caracterizam o labirinto e a opção divergente da segunda. Dias junta as palavras, descaracterizando a intenção original do *Coudel-mor*, de construir um labirinto de palavras cuja leitura pode ser feita da maneira que aprouver ao leitor. Uma vez que a editora havia consultado alguns exemplares da edição príncipe, em comunicação que apresentei recentemente questionei o quê teria levado Dias a se “desvirtuar” tanto do original¹⁰. Ao que parece, a estudiosa não seguiu a intenção primeira do poeta, que era justamente criar um labirinto. No entanto, essa questão de “seguir o original” inverte-se quando se observa a publicação dos poemas 55 e 56,¹¹ do mesmo *Coudel-mor*, como pretendo mostrar em seguida, valendo-me das edições de Gonçalves Guimarães e de Fernanda Dias.

Antes disso, é necessário fazer algumas considerações quanto à questão das diferenças entre dois exemplares de uma mesma edição. Castro e Marques Dias (1977, p. 105) explicam que, num texto antigo, as variantes são binárias: “para cada passo em que os exemplares não estão de acordo entre si, apresentam-se duas lições variantes, e nunca mais de duas”. De acordo com os dois estudiosos, as variantes podem ser acidentais, quando as diferenças se apresentam na ortografia, pontuação e apresentação tipográfica;

⁸ Aida Fernanda Dias concorda em parte com essas suposições: “Estamos convictos de que a deslocação da tipografia de Hermão de Campos de Almeirim para Lisboa está na raiz destas divergências [mas] a ideia de que esta operação foi pedida pela necessidade de ampliar a edição está afastada do nosso espírito, pois, [...] pensamos que uma tiragem grande se impôs desde logo à mente de Resende” (1998, p. 93).

⁹ Esse “oficial da casa real” cuidava “da criação dos cavalos castiços e de marca. Também provia e determinava as dúvidas sobre os acontecimentos e lançamentos dos cavalos aos que tinham contia [quantia] ou fazenda a que fossem obrigados a manter cavalo, para com ele servirem na guerra” (DIAS, 2003, p. 645). Fernão da Silveira, à parte o cargo, foi uma espécie de líder ou coordenador dos poetas cortesãos.

¹⁰ A comunicação foi apresentada no I Encontro Regional da ABREM, Associação Brasileira de Estudos Medievais, Centro-Oeste, em agosto de 2010 (anais no prelo).

¹¹ Sigo a numeração da edição de 1990-93, de Aida Fernanda Dias.

ou substantivas, quando incide em erro tipográfico (de impressão ou de composição), como nos exemplos: “soes tam namorado” contra “soys tã mao namorado” , “Cãgua” contra “Câtigua” ou, ainda, “cuydado” contra “coytado” (CASTRO; DIAS, 1977, p. 105-106). Além desse tipo de erro, elencam-se falta de palavras, de sílabas ou de tipos, troca de tipos ou de posição de palavras e/ou utilização de tipo errado (p. 106). Todas essas variantes, ao que tudo indica, não valem para o caso aqui estudado, uma vez que não foi possível o confronto entre os outros exemplares. No entanto, mesmo que elas existam, creio que, no caso dos poemas 55 e 56, o editor Gonçalves Guimarães foi levado a outro tipo de erro – a não observação da questão temática, uma vez que, como se verá, não há ligação entre a esparsa e a cantiga, mesmo que ambas tratem do tema amatório.

Na introdução de sua edição do *CGGR*, Guimarães elenca os vários desafios com que se deparou ao decidir lançar a Compilação. Registra que

a grafia da edição *princeps* foi mantida com o maior escrúpulo e, a não serem manifestos erros tipográficos de caráter meramente esporádico ou que evidentemente acusam lapsos, nada absolutamente modificaríamos sem uma razão de conveniência. Mas é preciso que essa conveniência seja real e não vá de encontro a algum facto, a alguma lei filológica ou alguma regra de gramática. As reproduções de textos antigos feitas sem este critério carecem de valor documental e degeneram em falsificações. (CANCIONEIRO, 1910-17, p. XII)

Alude, então, estritamente às questões das variantes acidentais e substantivas, pois “a leitura de livros antigos tem dificuldades especiais, que se não encontram nos modernos, avultando entre elas as de grafia, que era muito diversa e menos regular que a de hoje. Eram também mais frequentes as imperfeições e gralhas tipográficas”. Para o editor, as causas gerais sobre esses erros podem estar na “variedade dos copistas, que nem sempre compreendiam bem o que copiavam”. (CANCIONEIRO, 1910-17, p. XV). Guimarães não faz referência a outro problema que se apresenta ao editor – o da interpretação desses textos relativamente à temática. Sobre “erros de interpretação”, a única ressalva que faz é à palavra “bacho”, no original, que, depois de várias pesquisas e relação dela com outros termos no poema, deduziu ser Baco; outra teria a ver com o verso “& bem sabeys donde vjaão”, emendado por “& bem sabeys dondeu jão” (*i.e.*

“donde eu sou”). Guimarães confessa que foram estes os dois erros de interpretação que cometeu ao editar o *Cancioneiro*. Mas, como se verá adiante, registra-se outro engano.

Na edição *princeps*, o poema 55, uma esparsa, aparece no Cancioneiro individual de Fernão da Silveira, poeta identificado no topo das páginas por “Do coudel moor.”. Na folha XXIII, no canto inferior esquerdo, aparece a esparsa intitulada “Memorial do coudel moor” e, em seguida, na coluna do meio, vem uma cantiga do mesmo poeta, à qual Aida Fernanda Dias apôs o número 56. É o último poema do Coudel-mor, antes de se iniciar o Cancioneiro individual de Álvaro de Brito Pestana. Leiam-se os poemas¹²:

¹² Note-se que estão riscados um poema e o mote de outro, marcas da censura ordenada pela Real Mesa Censória, como consta no *Index Avctorvm dānatae memoriae* (1624). De acordo com Aida Fernanda Dias (1998, p. 104-105), os poemas ou versos só puderam ser recuperados devido a restaurações empreendidas ainda à época da censura.

Do coudel moor.

~~Por q' meu mal se nobra se
ve foy q' me amara tanto
que me m'ly foy tanto
que me m'ly foy tanto~~

~~De q' me m'ly foy tanto
de q' me m'ly foy tanto
de q' me m'ly foy tanto
de q' me m'ly foy tanto
de q' me m'ly foy tanto
de q' me m'ly foy tanto
de q' me m'ly foy tanto
de q' me m'ly foy tanto~~

Do coudel moor a hua se
nhora q' queria fogir de pal
mela por se dizer que moze
ra hy hua molber z essa moz
rera de parto.

Que entras nos o mella
dona mozeis ahy
senhora q' se m'ly
z daq' veyra palmela.

As novas ca tanto cozem
que douy las ja sam farto
que nella vyla nam mozem
senhora se nam de parto.
E pors syngys de donzella
nam fugacs por ysto dy
mas podeys sobir aq' y
z daq' veyra palmela.

Demorial do coudel moor

Dabril aos onze dias
cinquenta z oyro a era
senty cu quanto he fera
a mortal dor de mancias
Dorem quero que saybaes
que com suas mortaes dozes
nam de jogo ahy cabas
pasey polos carregaes
tam carregado damozes
que oufadas.

Que de ta troca se sygua
ser de todo meu bem fora
pors me vejo em tãta briga
quero v' trocar damygua
por jmygua z por senhora

Jmygua pera poder
todo meu bem destruyr
senhora pera querer
peraa mar pera seruyr.
Pera medar noua briga
pors que v' vy em tal oia
mas q' meus danos consygua
com vem trocar' damygua
por jmygua z por senhora



Aluaro de brito pe
stana a luy's fogaca
sendo vereador na
cydade de l'xboa z
q' lhe daa maneyra para os
ares maos serem fora dela.

Senhor meu luy's fogaca
sempre fuy amygo vosso
deos o sabe
pobre sam nam sey que faça
coufa começar nam posso
que facabe
Consyro em tal viuenda
qual vyuem' dembor y lhos
delcontentes
em desfamo: z contenda
os jrmãos z pays z filhos
z parentes.

Se y q' soes dos rregedores
desa cydade muy nobre
de l'xboa
sey que mereceys onores
nobre fama v' rrecobre
z tam boa
Por saber que soes zeloso
donesto viuer z certo
limpo craro:
com os rays sam deseioso
de fallar z mays esperto
nen' caro.

A vos a que muyto quero

emuito asy trouadas
minhas cobrias
nam a guardo nem espero
ver por ysto mays louuadas
minhas obras.
Se v' muyto nam contenta
sua rrota nam majacs
por bom pyloto
nem leacs de sobre venta
ta q' de todo veiaes
sedam no goto

Pera os ares corutos
desa cydade sayrem
os deuasos
torpes feytos desolutos
compre que logo setyrem
sem tres passos
Ante que o cl rrey sayba
que os mande snaltesa
lancar fora
cada hui' faça que cayba
bom estylo de limpeza
onde moza.

Da metter bõs q' orilheyr'
que oulhem muy be z tentem
onde jazem
os pozydos esterqueyros
a moestem os que sentem
que os fazem.
Scos beni nam a simparem
sem tardada dilacem
mays valeria
torpidades castigarem
que solene percygam
nem romarya.

Algus quem z rrequerem
que os fa: am dos pelouros
por leuarem
de todos quanto l'he derem
de cristaõs judeus z mouros
sajudarem.
Nam polo bom rregimento
por elles auer emmenda
se mandarem
mas por bom auyamento
darem a sua fazenda
z folgarem.

Figura 1. Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, edição princeps, folha XXIII. Disponível em <http://purl.pt/12096> Acesso 10 nov. 2011

A leitura do Dr. Guimarães diverge do original, já que ele considera os dois poemas um só. Como se pode observar, o título da esparsa mostra-se evidente; a ele, segue-se o poema, fechado pelo *pé quebrado*¹³ “que ousadas”. Na cantiga que segue a esparsa, não há título; daí ter o Dr. Guimarães, provavelmente, deduzido ser o poema uma sequência da esparsa, como se pode ver abaixo:

Memorial do coudel moor.

Dabril aos onze dias,
cincoenta, & oyto a era,
fenty eu quanto he fera
a mortal dor de Mançias.
5 Porem quero que faybaes
que com fuas mortaes dores,
nam de jogo afycadas,
pafey polos carregaes,
tam carregado damores
10 que oufadas.

Que de tal troca se fygua
fer de todo meu bem fora,
poy me vejo em tâta briga,
quero v' trocar damygua
15 por jmygua, & por fenhora.

Immyga pera poder
todo meu bem destroyr,
fenhora pera querer,
pera amar, pera feruyr.
20 Pera me dar noua brigua,
poy que v' vy em tal ora,
mas q̄ meus danos confygua.
conuem trocaru' damigua
por jmygua, & por fenhora.

Figura 2. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, 1910-17, p. 212*

¹³ Juan del Encina assim define o pé quebrado: “ay outro género de trovar que resulta de los sobredichos [*i.e.*, ‘De lo principal que se requiere para aprender a trovar’, capítulo iiiij de sua *Arte D’Poesia*], que se llama *pie quebrado*, que es medio pie, así de arte real como de mayor; del arte real son quatro sílabas o su equivalencia, y este suélese trovar el pie quebrado mezclado con los enteros, y a las veces pasan cinco sílabas por medio pie, y entonces dezimos que va la vna perdida, assí como dixo don Jorge [Manrique?]: como debemos. En el arte mayor quando se parten los pies y van quebrados, nunca suelen mezclarse con los enteros, mas antes todos son quebrados, según parece por muchos villancicos que ay de aquesta arte trovados” (ENCINA, 1984, p. 88).

Parece, então, que o editor foi “ludibriado” pela falta de um título para a cantiga. Mas não somente por esse motivo. Garcia de Resende valeu-se do “caldeirão” – marca de meia-lua que antecedia a primeira linha das didascálias, espécie de título dado ao poema pelo próprio Resende, e dos primeiros versos de cada estrofe. Este fato pode ter contribuído para o engano do estudioso, já que cada caldeirão pode indicar qualquer um dos usos – anteceder um título ou uma estrofe. Além do mais, a repetição do termo “que” no primeiro verso da cantiga, em sequência do *pé quebrado*, e do advérbio “tal”, talvez tenha contribuído, uma vez mais, para a confusão do Dr. Guimarães.

No entanto, o que mais instiga nessa decisão de se juntarem os dois poemas é a questão da temática. Para isso, reproduzo os dois poemas da maneira como fez Aida Fernanda Dias nas suas duas edições. Registre-se que a estudiosa optou por uma modernização da língua, caso não seguido pelo Dr. Guimarães, que declara: “transcrevemos o texto literalmente” (*CANCIONEIRO*, 1910-17, p. XV), reproduzindo o gótico do original. Essa transcrição literal pode-se observar, por exemplo, na justaposição da preposição “de” ao substantivo “abril” que inicia o poema; a manutenção do “y” e do “j” em vez do “i”; a prevalência do “u” equivalente ao “v”, no interior das palavras¹⁴; a transcrição do “s” longo; a nasalização de “an”, representado pelo til sobre o “a”, como na palavra “tãta”; a abreviatura de “vos” (v) e “que” (com til sobre “q”); entre outros. Leia-se, primeiramente, a esparsa, nas edições de 1970-74 e 1990-93 de Dias:

D'Abril aos onze dias,
cinquenta e oito a era,
sentí eu quanto é fera
a mortal dor de Mancias.
5 Porem quero que saibaes
que com suas mortaes dores,
nam de jogo aficadas,
passei polos Carregaes
tam carregado d'amores
10 que ousadas...

¹⁴ Com relação a esses dois casos (o “j” e o “u”), observe-se que são resquícios do latim na língua portuguesa em fase de consolidação. António José G. Guimarães (*Cancioneiro*, 1910-17, p. XIII) assim se manifesta quanto a esse uso: “Vemos assim, por exemplo, a promiscuidade com que se escrevia *v* ou *u*, e por outro lado, *i*, *j* ou *y*; mas o arbítrio não ia tão longe como à primeira vista se nos antolha”.

O poema vem em décima e classifica-se por “esparsa”. Esta forma estrófica caracteriza-se por ser monostrófica, variando de oito a dezesseis versos, e não apresenta motes – próprios das cantigas e dos vilancetes –, nem “fim”¹⁵ – próprio das trovas e das baladas. As esparsas originam-se das *coblas esparsas* das *Leys d’Amors*, conforme estudo de Pierre Le Gentil (1949, p. 218-218),¹⁶ ou dos madrigais e epigramas, como supõe Massaud Moisés (2004, p. 165), pois nestes e nas esparsas “se condensa um pensamento artisticamente empregado”. Registre-se que, em Portugal, essa forma estrófica nunca ultrapassou treze versos, ao contrário de seu congênere francês, que apresentava até dezesseis versos. Quanto aos temas, servem tanto para a expressão de sentimentos nobres como o amor, quanto para as expressões satíricas. Assim como a cantiga, a esparsa volta a ser cultivada numa época em que os poemas de *arte maior* despontavam como grande novidade. É possível que isso se explique pelo fato de os poemas de curta extensão serem apropriados ao improviso e à sociabilidade paçã, mas também porque as esparsas trazem em seu bojo, mais especificamente em sua forma, a abertura para expressão de máximas, ditos, *exempla* etc. A esparsa 55 aqui estudada apresenta um esquema rimático clássico nos quatro primeiros versos - **abba**; nos outros, o esquema é de rimas misturadas **cdecde** e parece ter a ver com a intensidade das dores que transporta o enamorado para os Carregaes, topônimo no plural usado não somente para adequar a rima, mas para criar uma paronomásia com o verbo “carregar”, que segue no verso seguinte: tem sentido não de “trazer”, “levar”, mas de “pleno”, “cheio” de amores. É, no entanto, um amor que o faz perder-se. O Coudel-Mor parece ousar, ainda, ao deixar o último verso incompleto: usa um pé quebrado, e a incompletude é marcada pelas reticências.¹⁷ Ainda quanto ao sistema rimático, Silveira adota a rima interna nos versos cinco e seis, “saibaes/mortaes”, o que parece enfatizar sua vontade de mostrar a intensidade da dor de amar.

¹⁵ O “fim” ou “cabo” encerrava uma composição poética com número menor de versos em relação às estrofes anteriores.

¹⁶ O estudioso considerava as esparsas “genres mineurs” e aventa a possibilidade de os poetas palacianos terem se inspirado no *strambotto* italiano (LE GENTIL, 1949, p. 221-222).

¹⁷ Registre-se que as reticências, na edição *princeps*, não são explícitas. Quanto a essa esparsa, escreve Jorge A. Osório (2005, p. 324): “O jogo entre o topônimo conhecido de toda a gente, ‘Carregaes’, e o sintagma ‘carregado d’amores’ pertence ao exercício retórico desta poesia, que trabalhava, no fundo, com um espectro relativamente pequeno de figuras e de vocabulário; por exemplo não avançava para o enriquecimento expressivo da metáfora”.

Classificada como composição de forma fixa, a cantiga constitui-se de mote, de quatro ou cinco versos, e glosa de oito ou dez. Em ambos os casos, a glosa retoma e desenvolve o mote no início, ao longo do poema ou no “fim” (poucos casos). No Compêndio de Garcia de Resende, entretanto, como acontece com a maioria dos poemas selecionados pelo eborense, a variação entre extensão e conteúdo não segue qualquer regra, apesar de a cantiga ser a que mais se aproxima da regularidade. Ao se referir a várias formas poemáticas, à cantiga inclusive, Pierre Le Gentil (1949, p. 75) declara que “dans la Péninsule au XVe. siècle, les classifications ne sont pas toujours aisées à établir”. É assim que, conforme constata o estudioso, a cantiga foi-se alterando de significado entre música e forma poética até atingir a estrutura desenvolvida pelos poetas castelhanos e portugueses do fim da Idade Média, ou, como constata o mesmo estudioso: “on sait que la chanson primitive est définie à la fois par les thèmes qu’elle développe et par les règles techniques qui déterminent ses formes” (LE GENTIL, 1949, p. 75). A origem da cantiga quatrocentista e quinhentista é a poesia trovadoresca provençal e galego-portuguesa, mas apresenta uma curiosidade que a distingue de suas antecessoras: a inversão do *fim/cabo* para a cabeça do poema, denominado agora “mote”, em que o poeta lança a ideia a ser desenvolvida na glosa. Na cantiga 56, que segue a esparsa, o tema amatório persiste, em forma irregular – um mote com cinco versos, seguido de uma glosa em nona. Nela, Fernão da Silveira vale-se da *annominatio*, com função antitética, para mostrar a ambiguidade da dama servida:

5 Que de tal troca se siga
 ser de todo meu bem fora,
 pois me vejo em tanta briga
 quero vos trocar d’amiga
 por immiga e por senhora.

10 Immiga pera poder
 todo meu bem destruir;
 senhora pera querer,
 pera amar, pera servir,
 pera me dar nova briga,
 pois que vos vi em tal hora.
 Mas que meus danos consiga,
 convem trocar-vos d’amiga
 por immiga e por senhora.

Afora a retórica conceptista, pois quer o poeta ao mesmo tempo ter sua dama por senhora e por amiga, quer tê-la também por inimiga, para poder ver destruído todo o seu bem, ou seja, o seu amor: o “eu-lírico” não encontrará harmonia na amada, que para ele é ambígua, “amiga e inimiga”. Usando a *enumeratio*, enfatizada pela preposição “pera”, define uma senhora tal como a tradição cortesã: aquela que o poeta quer possuir, amar, servir e, para marcar a “coita de amor”, para lhe dar novo desassossego (“briga”). Se na esparsa antecedente o poeta exalta seu sofrimento, na cantiga, a ambiguidade é usada para definir a senhora e mostrar os danos que ela provoca. Contudo, há de se registrar que ao “eu-lírico”, devido à impossibilidade de possuir seu objeto de desejo, interessa mais o sofrimento: nos três últimos versos, declara que, para conseguir seus “danos” – e o ponto fulcral deste sofrimento está no subjuntivo do verbo “conseguir” –, convém trocar a amiga por inimiga e por senhora. Se se atentar para o início do mote da cantiga, o advérbio “tal” remete a algo já dito anteriormente, e este “algo” está ligado a “troca”, ou seja, algo teria sido trocado e o resultado foi estar todo o bem – o querer – fora. Da mesma maneira enigmática que se encerra a esparsa antecedente, o poeta inicia a cantiga, o que pode ter levado o Dr. Gonçalves Guimarães a ver uma conexão entre os dois poemas. Registre-se, ainda, que uma das marcas do *CGGR* é a irregularidade – manifesta desde as formas e os gêneros, até a temática; daí outro motivo de, possivelmente, o estudioso sentir-se tentado a ver um só poema nessas duas composições. No entanto, nem a temática amorosa nem a irregularidade parecem justificar ver os dois poemas como um só.

Tudo isso levado em consideração, levantem-se algumas conclusões. Com relação ao tema, apesar de ambos tratarem da questão amorosa, não existe ligação entre os dois. Na esparsa, o sujeito do sofrimento de amor é o poeta, mas não se sabe quem é o objeto de amor. O poeta confessa que aprendeu o que é a “dor mortal de Macias”, ao comparar seu sofrimento de amor àquele do trovador galego do século XV – muito cultuado pelos poetas palacianos de Espanha e Portugal, menos por sua produção poética que por seu drama amoroso, Macias tornou-se símbolo do amor sofrido e exemplo para os amantes¹⁸. Já na cantiga, o sujeito é ainda o poeta, mas o objeto é determinado: a dama

¹⁸ Aida Fernanda Dias (1998, p. 809) explica que Macias era representado no *Cancionero de Baena* e que morrera pela lança do marido da mulher que amava. “Porque amou e serviu lealmente, tornou-se presença obrigatória nos chamados *Infernos de amor* e o exemplo para todos os fiéis amadores, que ousam algumas

que ele ama tem personalidade ambígua, por isso é melhor tê-la como inimiga e como senhora – como inimiga, porque ela destrói o bem que é seu amor por ela, e como senhora porque quer amá-la e servi-la. Ante essa ambiguidade, vive o poeta em conflito. Percebe-se, dessa forma, que a cantiga não justifica a *esparsa*, nem esta serve como mote para a cantiga.

Na transcrição de textos antigos, mesmo que embasado em normas filológicas, a leitura é sempre pessoal. De acordo com Lênia Márcia Mongelli (2009, p. XXIX-XXX), esta leitura pessoal

pode concordar com ou corrigir edições anteriores, mas sempre com margem variável de erros e de acertos que toda interpretação implica (na pontuação, na atualização de sinais, na grafia das palavras, na reconstituição de versos, na ordenação das estrofes, na atribuição do texto, na identificação de topônimos e citações etc.).

Segismundo Spina (2001) esclarece que os instrumentos indispensáveis para a investigação filológica de textos medievais são a codicologia, a paleografia e a diplomática, áreas que um filólogo deve dominar para não incorrer em erros inadmissíveis. Além desses, deve o estudioso ter noções da língua, da literatura e da história da época em que apareceu o documento original. Esclarece, ainda, que:

a publicação, porém, do mesmo documento, tendo-se em vista a apuração do seu texto, a busca da sua genuinidade [...], é objeto de uma disciplina denominada *Edótica*, que, como a História, se fundamenta no método crítico. Entretanto, se a investigação histórica opera com documentos de vária ordem, inclusive os literários, apenas estes últimos constituem o objeto primordial da ciência edótica (MONGELLI, 2001, p. 379).

vezes afirmar a força do seu bem-querer superior àquela que viveu e matou o próprio Macías”.. Quanto a essa *esparsa*, Maria Isabel Morán Cabanas (1996, p. 198) comenta que “o nome de Macías faz parte de uma construção perifrástica que, com valor hiperbólico, refere a doença de amor ou o chamado *amor hereos*”.. Joaquín González Cuenca, no *CGHC*, informa que “Macías, ‘el Enamorado’, trovador gallego al servicio de don Enrique de Villena (es su ‘doncel’), se convirtió pronto en continuo objeto de referencia [...] como prototípico mártir de amor y víctima de un marido celoso. A medio camino entre la realidad y la leyenda, antes que el Romanticismo lo consagrara como trágico enamorado, ya lo había hecho la tardía Edad Media [...] no faltando su presencia en las enumeraciones de amantes célebres o *infiernos de enamorados*, como el de Garci Sánchez de Badajoz. Cantigas suyas como *Catívo de miña tristura* o *Amor cruel e brioso*, copiados en cancioneros como el de Baena, son objeto de citas y glosas”. (*CANCIONERO General*, 2004, p. 19-20, Tomo II).

Não há dúvida de que a leitura de Gonçalves Guimarães é pessoal, assim como a de Fernanda Dias; não se duvida, também, que ambos os editores se valeram dos instrumentos básicos necessários à investigação filológica, como alega Spina, para levar a público suas leituras dos textos que houberam por bem editar. No entanto, creio que Guimarães não levou em conta algo substancial que é a interpretação do texto: no caso desses dois poemas, as divergências entre as consequências do amor, na esparsa, e a ambiguidade da dama servida, na cantiga. No Prefácio da sua edição do *CGGR*, Guimarães (1910-17, p. XVII) afirma que “por mais atenção que se queria prestar a um trabalho longo, lá vem um momento em que o espírito dormita, dá a sua pendedela, e a obra ressent-se”. Pelo que parece, as “pendedelas” não se restringiram a apenas dois erros de interpretação, como alegava o estudioso e como exposto acima: junta-se aos dois a questão da coerência entre os temas dos textos.

Não obstante, se se considerar a esparsa como um poema inacabado, há de se relevar outro fator, ainda que inconclusivo. Uma das novidades do *CGGR* são esses poemas de formas mistas, como já mencionado. Poderia ser o primeiro poema, a esparsa, parte de um poema maior, e o tema vinculando o primeiro ao segundo poema estaria na parte supostamente omitida? Como escreveu Jorge A. Osório (2005, p. 324) “trata-se claramente de uma trova (*sic*) inacabada; mas o compilador nada diz sobre a condição do texto”; sendo assim, pode-se pensar que, não tendo Garcia de Resende criado uma didascália para a cantiga – nem mencionado na da esparsa algo como “poema inacabado”¹⁹ – a leitura do Dr. Guimarães talvez não tenha sido de todo injustificada.

Referências

CANCIONEIRO Geral de Garcia de Resende. Edição princeps digitalizada. Disponível em: <<http://purl.pt/12096>>. Acesso em: 04 dez. 2011.

_____. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias. Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990-1993. Volume I.

¹⁹ Garcia de Resende primava por registrar nas didascálias, à moda das “razós” provençais, o maior número de informações possível para cada poema compilado.

_____. Nova edição preparada por A. J. Gonçalves Guimarães. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1910-1917. Tomo I.

_____. Texto estabelecido, prefaciado e anotado por Álvaro J. da Costa Pimpão e Aida Fernanda Dias. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1973-74. Volume I.

CANCIONERO General de Hernando del Castillo. Ed. Joaquín González Cuenca. Madri: Ed. Castalia, 2004, Tomo I-II.

DIAS, Aida Fernanda. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende – A Temática*. Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998. Volume V.

_____. *Dicionário (Comum, Onomástico e Toponímico)*. Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003. Volume VI.

DIAS, Helena Marques; CASTRO, Ivo. A edição de 1516 do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*. IV série, n. 1, Lisboa, 91-125, 1976-1977. *Separata*.

ENCINA, Juan del. Arte de poesía. In: *Las poéticas castellanas de la edad media*. Ed. Francisco López Estrada. Madri: Taurus, 1984. p. 77-93.

LE GENTIL, Pierre. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen âge: les thèmes, les genres et les formes*. 2 vol. Rennes: Plihon, 1949-52.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos cantares. Antologia da lírica medieval galego-portuguesa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. p. XXIX-XXX.

MORÁN CABANAS, Maria Isabel. Mitificação de Macias o Namorado no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. In: *Mitos (Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica)*. Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1996. vol. III, p. 195-201.

OBRAS de Álvaro de Brito. Edição, introdução e notas por Isabel Almeida. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

OSÓRIO, Jorge A. Do Cancioneiro “ordenado e emendado” por Garcia de Resende. *Revista da Faculdade de Letras, Línguas e Literaturas*, Porto, Universidade do Porto, II série, v. XXII, 2005. p. 291-355.

SPINA, Segismundo. Ecdótica ou Edótica? Edótica ou Crítica Textual. Em: _____. *Estudos de Literatura, Filologia e História*. Osasco: FIEO, 2001. p. 379.