UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

FERNÃO DA SILVEIRA, POETA E COUDEL-MOR:
paradigma da inovação no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende

Geraldo Augusto Fernandes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profª Drª Lênia Márcia de Medeiros Mongelli

São Paulo
2006

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

FERNÃO DA SILVEIRA, POETA E COUDEL-MOR:

paradigma da inovação no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende

Geraldo Augusto Fernandes

São Paulo
2006

DEDICATÓRIA

Àqueles que, de certa forma, são co-partícipes desse estudo: parentes, amigos, professores e colegas.

AGRADECIMENTOS

Lênia Márcia de Medeiros Mongelli, *magistra amantissima*, pelos ensinamentos e paciência.

Maria Isabel Morán Cabanas, pela ajuda a distância.

Vera Lúcia Bastazin, pelo grande incentivo, desde o início.

Simone de Almeida e Silva, Márcio Ricardo Coelho Muniz e Fernando Maués de Faria Júnior, pela ajuda tão próxima.

Agradecimentos, também, à CAPES – Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro através de bolsa de estudos.

"*...há nele* [no Cancioneiro] *variedade de inspiração, individualismo literário, que está a precisar de ser posto em relevo através de monografias substanciais. Os poetas do Cancioneiro não têm sido estudados na sua personalidade poética, mas como parcelas de um todo: é tempo de modificar o critério de apreciação...*"

Costa Pimpão, *Poetas do Cancioneiro Geral.*

RESUMO

Pretende-se, neste estudo, discutir como os poetas palacianos do Quatrocentos português usaram a tradição e a inovaram com elementos de inventividade e criatividade, de modo a serem denominados precursores de futuras estéticas literárias. Tomar-se-á por paradigma o poeta e coudel-mor Fernão da Silveira. Uma das principais personagens da nobreza portuguesa, Silveira destaca-se por extensa produção poética, bem como pelo rigor com que exerceu sua função política. Uma vez que a crítica vem apontando o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende como repositório de futuros movimentos literários, o objetivo é examinar, através de Fernão da Silveira, os meios de que se serviram os poetas do fim do medievo português no cultivo de formas e temas caros às escolas renascentista e barroca e, mais tarde, à arte literária concretista e experimentalista.

Palavras-chave: poesia palaciana, *Cancioneiro Geral*, inovação poética, tradição literária, poesia lúdica.

ABSTRACT

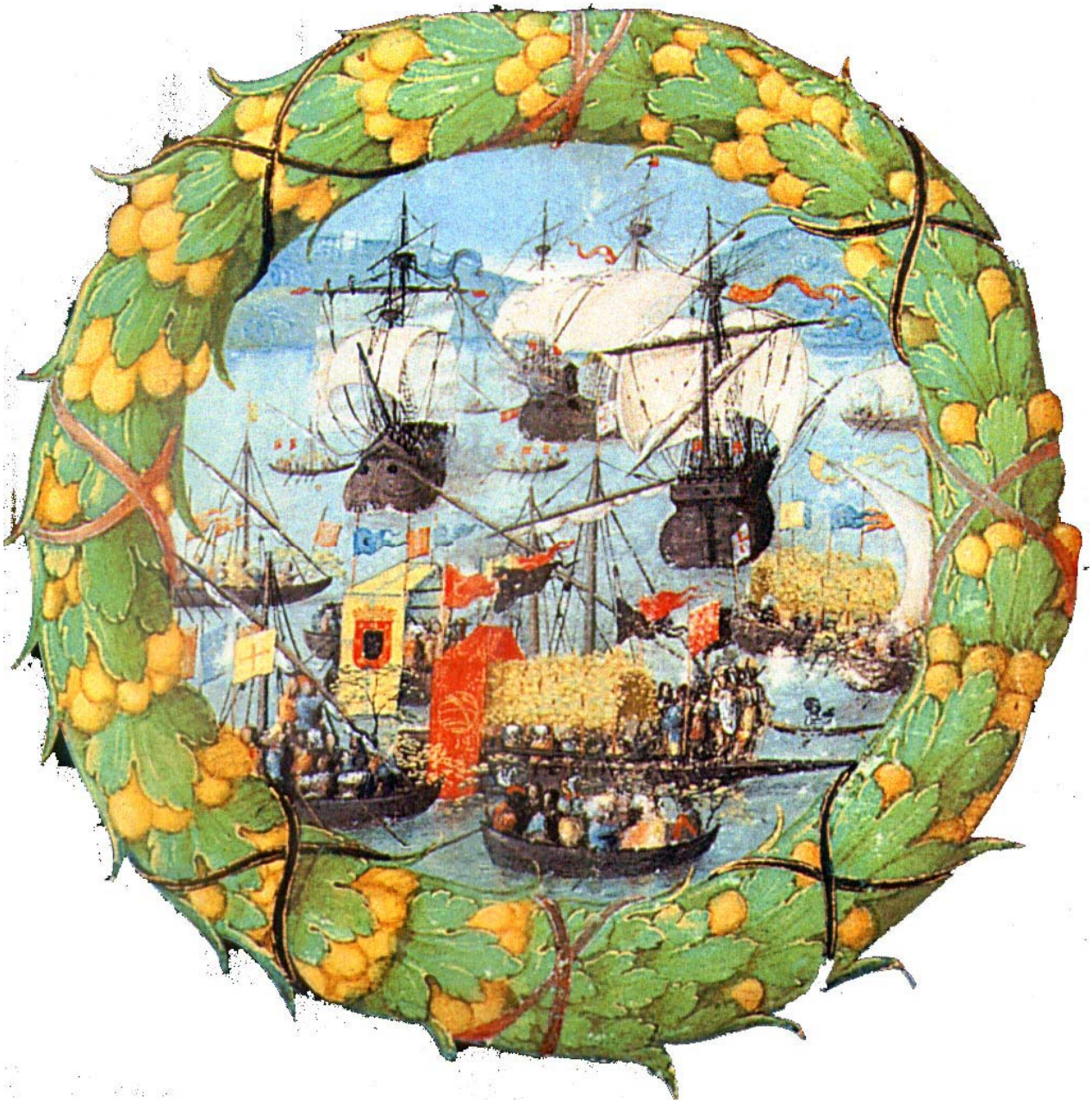
This study intends to discuss how the Portuguese Court poets of the XVth. century made use of tradition and innovated it with elements such as inventiviness and creativeness in order to be considered as forerunners of future literary aesthetics. For this purpose, the poet and master of the royal stud farm Fernão da Silveira has been taken as a paradigm. One of the most influential persons of the Portuguese nobility, Silveira distinguishes himself for his wide poetic production and for the rigour he performed his political role. Since criticism considers Garcia de Resende's *Cancioneiro Geral* a repository of future literary moviments, the purpose is to examine, through Fernão da Silveira's poetic production, the means that could have led the poets of the end of the Portuguese medieval era to cultivate forms and themes dear to the Renaissance and Barroque aesthetics and, later, to the concrete and experimentalist literary arts.

Key words: Court poetry, *Cancioneiro Geral*, poetical inovation, literary tradition, playful poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11
I – O *CANCIONEIRO GERAL:* FESTA E TEATRALIDADE, UM ESPAÇO PARA A EXALTAÇÃO DO "EU" 33
II – FERNÃO DA SILVEIRA: COUDEL-MOR E POETA. PARADIGMA DA FACÉCIA ..... **ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.**3
III - CRONOLOGIA DA INVENTIVIDADE: TRADIÇÃO, INOVAÇÃO E RENOVAÇÃO 49
3.1. Os precursores: Antigüidade clássica e Alta Idade Média *52*
3.2. Na poesia provençal, a surpresa maneirista *55*
3.3. Nos cancioneiros galego-portugueses, a quebra dos cânones *60*
IV – A PRODUÇÃO POÉTICA DO COUDEL-MOR: PARADIGMA DA INOVAÇÃO NO *CANCIONEIRO GERAL* 67
4.1. Uma senhora que conduz o poeta à dança e à musica *79*
4.1.1. A *descriptio puellae*: forma e caráter da mulher medieval 81
4.1.2. A artificialidade na "poesia natural" de Fernão da Silveira. Olhar. Cantar. Ouvir. Dançar 84
4.1.3. A coita de amor perante uma beleza que traz perdição 90
4.1.4. Santo ou pecador: conhecendo a sensualidade feminina 95
4.2. Um presente de casamento inusitado: o sexo de D. Lucrécia 97
4.2.1. A homo/bissexualidade: uma visão da sociedade nos fins do medievo 101
4.2.2. No ato sexual, profano *x* sagrado 108
4.2.3. O órgão sexual masculino: chiste irônico 111
4.3. O "eu" dividido: retrato do desconcerto do mundo 120
4.4. Poesia palaciana: mote para a convivência social 122
4.4.1. Nas *perguntas*, o prenúncio do conflito 123
4.4.2. Nas *respostas*, proposta de viver o momento 125
4.4.3. Nas *ajudas*, um motivo para o diálogo 127
4.5. De música e poesia nas composições do Coudel-mor 130
4.6. L'amour de la forme: a forma pela forma 139
V - AS SEMENTES DO *CANCIONEIRO GERAL* NO RENASCIMENTO E NO BARROCO. AS RELEITURAS DO CONCRETISMO E EXPERIMENTALISMO 150
5.1. Fernão da Silveira e seus iguais: poetas palacianos, medida da criatividade 151
5.2. No Renascimento, renovação dos clássicos: passeio pelos temas e formas do Cancioneiro Geral 157

5.3. Barroco: imagens e formas do Seiscentos português 161
5.3.1. Gregório de Matos e o Barroco tropical 166
5.4. Do Barroco ao Modernismo: nada de inovador? 170
5.5. Concretismo/Experimentalismo: um novo diálogo com o Cancioneiro Geral 181
CONCLUSÃO 197
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 211
ANEXOS 228
ANTOLOGIA 232



Provável pintura de Antônio de Holanda (1480-1557), pintor e miniaturista flamengo; recebeu encargos de D. Manuel para pintar as glórias dos Descobrimentos. In: *Leitura nova de D. Manuel I*. Patrimonio Ediciones. Valência, Espanha [s.d.]. Capa de catálogo.

INTRODUÇÃO

...num movimento psicológico que semelha prenunciar o Romantismo, os poetas quatrocentistas "descobrem" a Natureza, ainda graças a Petrarca (...) Um quê de renascentista, e portanto "moderno", se mostra nessa transformação operada no âmbito das convenções lírico-amorosas: sente-se que os poetas palacianos da Corte de Avis preparam, com seus paradoxos e indagações acerca do Amor, o Camões lírico e, mesmo, o advento do Barroco.

Massaud Moisés[1]

For not by art does the poet sing, but by power divine; had he learned by rules of art, he would have known how to speak not of one theme only, but of all; and therefore God takes away reason from poets, and uses them as his ministers...[2]

Platão

Quando, em 1516, Garcia de Resende publicou seu *Cancioneiro Geral*, preocupava-se, exclusivamente, em divulgar uma coleção de poemas portugueses que tinham sido produzidos em mais de meio século, a exemplo da moda então apreciada em Espanha, a da compilação de poemas em cancioneiros. Enquanto Portugal, em meados de Quatrocentos, dedicava-se ao que lhe trazia dividendos – os Descobrimentos –, o que mais interessava à sociedade palaciana eram os relatos e registros desses fatos, de suma importância para a Nação, através das crônicas históricas[3]. Por outro lado, aliada à ascensão da dinastia avisina, na segunda metade do Trezentos, a voga eram os

---

[1] In: MOISÉS, Massaud. Humanismo (1418-1527). In: **A Literatura Portuguesa.** São Paulo: Cultrix, 1981b, p. 49.

[22] PLATÃO. Ion. In: **The dialogues of Plato**. 4 ed. Trad. B. Jowett. [Londres]: Oxford University Press, 1953, p. 108.

[3] Além das crônicas de Fernão Lopes, cronista-mor da Torre do Tombo a partir de 1434, soma-se Gomes Eanes Zurara que, com a *Crônica del-Rei D. João I*, começa a escrever sobre as conquistas ultramarinas, principalmente sobre a Tomada de Ceuta. Também incluem-se como cronistas Rui de Pina e o próprio compilador do *Cancioneiro Geral*, Garcia de Resende.

escritos moralistas[4], preconizados pelos representantes daquela dinastia, como meios de fixação do novo poder, desde a crise de 1383-1385.

Foram os fatos econômico e político que fizeram com que o lirismo, tão rico e popular à época do Trovadorismo, fosse relegado a um plano de somenos importância[5]. Não tivesse sido o trabalho ardoroso de Garcia de Resende, as gerações futuras não teriam conhecido o que se produziu no campo da poética durante a segunda metade de Quatrocentos e início de Quinhentos.

Visto em seu conjunto, o *Cancioneiro Geral* tem sido considerado, injustamente, um repositório da mesmice. O amor cortês tem ainda a mesma essência daquilo que foi exaltado pela poesia trovadoresca galego-portuguesa; contudo, esse amor avança e, tomando por base o culto do amor como cantado por Dante e Petrarca, dá os primeiros sinais da sensualidade que iria ser mais largamente explorada no Renascimento. Continuam cultivadas as sátiras de maldizer e de escárnio, agora sob nova nomenclatura, as "cousas de folgar", nas palavras de Garcia de Resende. Desenvolvendo novas possibilidades métricas, e à exaustão, esse florilégio de poemas de Resende vai exaurindo a paciência não só do leitor hodierno, mas a de qualquer um que já tivesse tomado a empreitada de tentar saborear aquela coleção, em qualquer

---

[4] Vejam-se, como exemplo, as obras parenéticas de Dom Duarte, *Leal Conselheiro*, de Dom João I, *Livro da montaria* ou ainda a do Infante Dom Pedro e Frei João Verba, *Livro da virtuosa benfeitoria.*

[5] Quanto a esta relegação, registre-se o comentário de Teófilo Braga, valendo-se, inclusive de uma citação de Amador de los Ríos: "Tudo nos afastava da passividade lírica; e conquistada Ceuta por D. João I, como a chave do império de Fez, seguiu essa série de feitos na ocupação do norte da África, 'dando um sentido real e verdadeiramente histórico ao espírito aventureiro, nascido das ficções cavalheirescas (*sic*), empreendendo-se e levando-se a cabo outras não menos afortunadas empresas...' A exploração da costa ocidental africana e as navegações atlântidas imprimiram à sociedade portuguesa uma vida em que a actividade intensa a afastava das idealizações de lirismo." (BRAGA, Joaquim Teófilo Fernandes. Os poetas palacianos. Século XV. In: **História da Literatura Portuguesa**: Idade Média. Lisboa: INCM, [s.d.], p. 341).

Para SARAIVA e LOPES, outro fato contribuiu para essa relegação: "O factor mais importante da crise e definhamento da tradição poética portuguesa é o deperecimento das escolas locais de jograis, por força dos novos meios dominantes de comunicação da poesia – que se torna escrita e não já oral. Por isso a língua portuguesa deixa de ser na Península o veículo mais conhecido dos poetas". (SARAIVA, A. J. e LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa.** 16 ed. Porto: Porto Editora, Lda., [s.d.], p. 155). Parece haver dissonância quanto a essa alegação feita à língua, uma vez que o *Cancioneiro* é mostra incontroversa de seu enriquecimento, justamente devido às Descobertas. Mais à frente, contradizem-se os autores: "...esta colectânea mostra (...) um grupo de artistas aplicados ao trabalho de apurar e ensaiar formas, ajustar a linguagem." (*ibidem*, p. 163). Além do mais, há de se notar que a escrita é, ainda nesse tempo, praticamente registro da oralidade, dadas as várias formas de se grafar uma expressão pelos diversos poetas ou mesmo por um só.

época, em uma só sentada[6]. A leitura de peças individuais, no entanto, cativa qualquer desses leitores.

O que se produziu com relação à crítica sobre esse trabalho do escrivão eborense foram muitos estudos fundamentados no conjunto da obra. Nada ou pouco se encontra quanto a um olhar dedicado a um só poeta, por exemplo, entre os mais de trezentos (sem contar os fictícios e os anônimos)[7] que desfilam pela obra toda. À exceção do longo poema "O Cuidar e Sospirar"[8], originalíssimo pela sua estrutura e principalmente pelo seu conteúdo, o *Cancioneiro* tem sido visto somente como registro de uma época

---

[6] Quanto às possibilidades métricas e à paciência do leitor, escrevem A. J. Saraiva e Óscar Lopes: "A grande maioria dos poetas do *Cancioneiro Geral* adopta o verso de redondilha maior, então chamado de 'arte menor' ou 'arte real', o que dá ao conjunto da colectânea uma marcada monotonia, em contraste com a extrema variedade métrica dos cancioneiros dos séculos XIII e XIV." (*Idem, ibidem*, p. 160).

[7] Aida Fernanda Dias compila 345 poetas e 880 poemas. Cf. **Cancioneiro Geral de Garcia de Resende**: A Temática. Maia: INCM, 1998b, p. 76.

[8] Ao longo deste estudo, serão apontadas algumas particularidades dessa composição que ocupa um quarto do Volume I, da edição do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, escolhida para este estudo. "O Cuidar e Sospirar" abre o *Cancioneiro* e inicia uma contenda jurídico-amorosa entre os poetas Nuno Pereira, defensor do "cuidar", e Jorge da Silveira, filho de Fernão da Silveira, defensor do "sospirar". Utilizando-se do jargão jurídico, todo o debate é proposto como um jogo de tribunal, em que são interpelados vários poetas, inclusive D. Lianor, como juíza da questão proposta no feito: "qual era maior tormento / e dava mor sentimento" (o cuidar ou o suspirar). Participam do processo dez poetas. Entretanto, estudos recentes afirmam não ser preciso esse número, dada a quantidade de personagens fictícias cuja criação ora se deve a Fernão da Silveira (provável organizador da primeira parte), ora a D. João de Meneses (provável organizador da segunda parte), além de outros.
A forma poética apresenta-se como imitação de um processo judicial, tendo por base o momento político por que passava Portugal. "Em 1483, os acontecimentos trágicos que impressionaram a corte tiveram uma dimensão judiciária: o terceiro duque de Bragança, D. Fernando, cunhado da própria rainha D. Leonor, havia sido decapitado em Évora, em 20 de Junho, por justiça privada do rei D. João II. O tribunal de juízes nomeados pelo rei usou uma terminologia idêntica à praticada em 'O cuidar e sospirar', que assim parece um arremedo poético com tema amoroso dum processo-crime real, passado nas mais altas esferas.(...) Os hábitos jurídicos estão patentes neste processo, espécie de contrafacção, com tema amoroso, dos reais julgamentos públicos do tempo, uma paródia galante de desenfadamento, estranha aos olhos de hoje". (**O CUIDAR e Sospirar [1483]**). Fixação do texto, introdução e notas de Margarida Vieira Mendes. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997. [Colecção Outras Margens, Série Poesia do Tempo dos Descobrimentos], p. 12-13).
Quanto à participação de Fernão da Silveira, escreve a autora: "Veja-se a abundância de vocabulário do direito processual, relativo quer a acções discursivas quer a ofícios e instrumentos de tribunal (...); o Coudel-mor apresenta-se como o autor de maior competência jurídica, permitindo aceitar-se serem de sua autoria as rubricas, tecnicamente correctas." (*ibidem*, p. 26).
O período de duração de todo o "processo" teria sido de 9 de novembro de 1483 a 20 de julho de 1484. Cf. DIAS, Aida Fernanda. **O Cancioneiro Geral e a prosa peninsular de Quatrocentos.** Contatos e Sobrevivências. Coimbra: Livraria Almedina, 1978a, p. 9.

esplendorosa para Portugal. É tomado como documento histórico[9] e social, tão somente.

A não ser raríssimos exemplos, é possível que nenhum dos autores de poemas palacianos fosse um dia estudado com mais profundidade. Foram esses "raríssimos exemplos"[10] que me levaram a descobrir Fernão da Silveira e a perscrutar a sua criação poética.

Num extenso e completo estudo sobre a criação intertextual de Gregório de Matos[11], o crítico, jornalista e professor de literatura João Carlos Teixeira Gomes encontrou na coletânea de Garcia de Resende um poemeto de Fernão da Silveira que lhe chamou atenção pela sua forma. Sua análise e o modo como viu o inusitado nesse poema instigaram-me a pesquisar mais a fundo a criação desse poeta do fim do medievo português. Sem deixar de ver a obra de Fernão da Silveira também como um registro de costumes e de História, o propósito primeiro deste estudo foi investigar seu modo de produção e – problema central – encontrar bases para fundamentar o que pareceu novo para Teixeira Gomes: Fernão da Silveira teria, pela sua criatividade, conseguido criar uma obra contendo já ecos[12] de futuros movimentos literários.

---

[9] Rómulo de Carvalho assim se pronuncia com referência aos textos poéticos em geral quando tomados como documento: "qualquer texto poético constitui um documento social na medida em que o assunto de que trata, os termos em que é redigido, a escolha dos vocábulos que utiliza, a sua ordenação formal, o seu ritmo ou falta dele, a sua intencionalidade, tudo são sinais definidores de uma sociedade determinada." (CARVALHO, Rómulo de. **O texto poético como documento social.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. VII). Há de se comentar, contudo, que o autor não se preocupa quanto ao papel do poeta, o que o poderia diferenciar de seus pares pela sua individualidade, nos termos definidos por Peter Dronke mais à frente.

[10] Podem-se citar *Obras de Álvaro de Brito*, de Isabel Almeida e *Diogo Brandão: Obras Poéticas*, de Valéria Tocco, ambas de 1997. Desta mesma autora, cita-se *Poesias e Sentenças de D. Francisco de Portugal, 1º Conde de Vimioso*, de 1999. Margarida Vieira Mendes, em 1997, publicou um estudo especial *O cuidar e sospirar [1483]* (*op. cit.*, 1997), analisando não um único poeta, mas o processo jurídico-poético que toma grande parte (fólios 1-15) do volume I do *Cancioneiro Geral.* Todas estas obras foram lançadas pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa.

[11] GOMES, João Carlos Teixeira. **Gregório de Matos, O Boca de Brasa.** Um estudo de plágio e criação intertextual. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

[12] Michel Zink conclui seu texto no verbete "Literatura(s)" com os seguintes questionamentos: "Se é verdade que a Idade Média 'durou desde o século II ou III de nossa era para morrer lentamente aos golpes da Revolução Industrial' [citando frase antológica de Jacques Le Goff], como nos impedir de *ouvir ecos, alguns ainda próximos de nós*? E por que nos privarmos? Nesse e noutros casos, como encontrar a distância correta?". (In: **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru/São Paulo: EDUSC, 2003. Volume II, p. 92, grifos meus). Esses "ecos", a que alude Michel Zink, podem-se encontrar no *Cancioneiro* de Resende e prenunciam futuros movimentos literários.

O poema que norteou toda a pesquisa e análise neste ensaio é "Senhora, graciosa, discreta, eicelente"[13], uma esparsa estruturada em quatro colunas verticais, como se fossem quatro estrofes de palavras colocadas uma ao lado da outra. Peça única, em termos de estrutura formal, no portentoso compêndio de Garcia de Resende, esse poema não causa estranhamento[14] só quando encarado como poesia visual. O binômio forma-conteúdo mostra que o poeta Fernão da Silveira, ao criar aquilo que os barrocos denominariam *labirinto*[15], montou uma peça que, como diz Teixeira Gomes, teria antecipado em quinhentos anos um tipo de poesia visual – a poesia concretista.

É possível que tal assertiva seja exagerada[16], pois parece claro não ser um único poema que fizesse nascer, séculos mais tarde, toda uma estética literária. O que se entende do comentário do crítico é que determinado tipo de gênero poderá renascer nas escolas posteriores, quando escritores retomam temas e formas antigas e as relêem. É o que se percebe, não só com o pequeno poema de Silveira, mas com muito do que se produziu no *Cancioneiro*, considerado germe do novo. Numa criação inovadora, um elemento haverá de ser básico, qual seja, a inventividade, essencial para que o artista

---

[13] Cf. em "Anexos", p. 221-224 a reprodução desse poema.

[14] Para Heinrich Lausberg, "o estranhamento (...) é o efeito anímico exercido no indivíduo pelo inesperado (...), como fenómeno do mundo exterior. Este efeito é um choque psíquico, que se pode realizar de diferentes maneiras e graus". (In: **Elementos de Retórica literária**. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966, p. 107; 112; 113) Cabe também aqui o conceito de "estranhamento" como idealizado por Chklóvski: "estranhar não significa substituir o simples pelo elaborado ou pelo complexo, mas pelo singular, de tal modo, que quando a expressão culta equivale ao uso comum, o mais estranho é apelar para o termo vulgar. (...) Na duração perceptiva, a arte é percebida ou apreendida não na sua espacialidade, mas na duração, na continuidade da percepção..." (*apud* FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. A obra de arte difícil. In: **A estratégia dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 1981, Coleção Debates, p. 35).

[15] A característica essencial de uma *composição labiríntica* é a multiplicidade de leituras que ela permite, dependendo de onde se inicia sua leitura: no sentido horizontal, no vertical, de cima para baixo, de baixo para cima, na diagonal, e assim por diante. Sobre o labirinto, escreve Maria dos Prazeres Gomes: "é (...) um objeto estético, um texto pluridimensional que se alça da página, adquirindo às vezes a arquitetura espacial de um móbile, às vezes a armação de um poema-cartaz, às vezes o arranjo colorístico e pictural de um quadro. Nestas circunstâncias, um de seus aspectos mais notáveis é, a par de sua beleza gráfico-ideogramática, o que requer de engenho, de destreza mental." (In: **Outrora agora.** Relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção. São Paulo: EDUC, 1993, p. 232).

[16] Assim se expressa Teixeira Gomes quanto ao labirinto de Silveira: "... um poema que já revela uma clara audácia formal – constituindo mesmo uma peça isolada no *Cancioneiro* (...) É um poema que pode ser lido alternadamente em várias direções, portanto um poema que os barrocos chamariam depois de 'labiríntico', e que ao mesmo tempo *antecipa uma concepção visual de poesia, com a distribuição das palavras levando em conta os espaços em branco da página, tal como cerca de 500 anos depois pregariam os concretistas...*" (*Op. cit.*, 1985, p. 313, grifos meus).

possa sobressair-se e criar algo inusitado. Essa inventividade, registre-se, é mote para Melo e Castro, crítico literário e poeta experimentalista português, afirmar que "se o princípio da mímese permitiu a invenção da literatura, o princípio da construção permite a literatura de invenção"[17]. Para Johan Huizinga, calcado em Frobenius, o processo inventivo é concebido através da

> experiência, ainda inexpressa da natureza e da vida, manifesta-se no homem primitivo sob a forma de 'arrebatamento'. 'A capacidade criadora, tanto nos povos quanto nas crianças ou em qualquer indivíduo criador, deriva desse estado de arrebatamento'. (...) A emoção, o arrebatamento perante os fenômenos da vida e da natureza é condensado pela ação reflexa e elevado à expressão poética e à arte[18].

Para além da técnica, Frobenius, segundo Huizinga, relega à estética um veio de emotividade, que define por "arrebatamento", o que faz com que alguns artistas expressem materialmente – através de signos e significantes – seu estado de espírito. No final do século XV, em Portugal, os poetas palacianos deixam-se arrebatar ainda pela temática do amor, mas também, num novo modelo, arrastam-se pelos meandros da sensualidade, do erotismo pornográfico. Deixam-se, também, arrebatar por questões morais e espirituais, retratando certa decepção pela degradação dos costumes, avultada pelas descobertas. Fernão da Silveira, centro deste estudo, trará, em suas composições, todos os "arrebatamentos" próprios da época em que viveu: o amor, o sexo, o conflito e mesmo as questões práticas do cotidiano reinol.

Ainda com relação à questão da inventividade, para o estudioso Peter Dronke, são incontestáveis dois princípios que norteiam o entendimento do processo inventivo: a tradição não tem poder determinante sobre aqueles poetas de talento individual, que a tomam como ponto de partida[19], e o reconhecimento dessa individualidade dar-se-á pelo conhecimento do contexto em que uma peça inovadora foi criada[20]. Esse princípio, segundo Eduard Norden, é válido não só para a Antigüidade romana[21], mas igualmente,

---

[17] MELO E CASTRO, E. M. **Literatura Portuguesa de Invenção.** São Paulo: Difel, 1984, p. 7.
[18] HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Pespectiva, 1993, p. 20.
[19] "Una tradición poética no tiene ningún poder determinante sobre los poetas de talento individual que toman esa tradición como su ponto de partida". (DRONKE, Peter. La individualidad poética. Cuestiones. In: **La individualidad poética en la Edad Media.** Trad. Ramón B. Rossell. Madrid: 1981. p. 36.
[20] "La habilidad en ver semejanzas de estructura o expresión en contextos diferentes; y la habilidad en dar una respuesta total a cada contexto, reintegrando las observaciones comparativas de modo que aparezcan en justa proporción con el conjunto en que ocurren las estructuras observadas." (*Idem*, *ibidem*, p. 37).
[21] "Lo individual en la literatura romana no tanto se muestra en la formación de algo nuevo, cuanto en el particular desarrollo y transformación de lo existente." (a*pud* DRONKE, *op. cit*., p. 43).

na opinião de Dronke, se estende para a literatura medieval e se prolonga no Renascimento e Barroco[22]. Norden sugeria, dessa forma, que, na história da poesia, "algo novo" é o desenvolvimento e a transformação do tradicional, o que permite uma investigação da individualidade poética[23]. No estudo dessa individualidade, entendendo-a como aliada à concepção de inventividade, deve-se levar em conta que o típico e o individual se complementam[24]. Em seu trabalho, Peter Dronke propõe mostrar que a novidade é, às vezes, devida a um gênio individual. Por isso, fazem parte do campo semântico da individualidade poética, logo, da inventividade, a "perspicácia", a "variação" criativa da tradição – que o estudioso define por "criação tremendamente livre", ao fazer referência ao diálogo poético *Semiramis* e sua possível variação de uma narração de Ovídio sobre o mito de Europa[25]. Faz ainda parte do campo semântico da inventividade poética o termo – e conceito de – "experimental", em que Dronke aponta certos aspectos da proeza de Abelardo[26]. Ao selecionar alguns poemas de Fernão da Silveira, pôde-se observar que a individualidade deste poeta releva-se principalmente quando toma como "ponto de partida" a tradição e habilmente a contextualiza, como expõe Dronke. Verificou-se que a perspicácia de Silveira vai além do "comum" aos poetas contemporâneos seus, pois freqüentemente diversifica, e essa diversificação caracteriza-se, essencialmente, pelo trabalho que realiza com a forma e pela ludicidade a que se dedica quando "folga" – tanto com as palavras quanto com os temas.

Com relação às palavras "originalidade", "criatividade" e "inventividade" – e os seus derivados –, tais termos serão usados em todo o estudo e, por isso, fazem-se necessários alguns comentários. Discorrer sobre todas as teorias e pensamentos relacionados a esses termos parece ser improdutivo, mas registrar alguns conceitos e reflexões poderá auxiliar no entendimento de seu emprego e, a partir disso, observar-se

---

[22] DRONKE, *op. cit.*, p. 43-44.
[23] *Apud* DRONKE, *op. cit.*, p. 45.
[24] *Idem*, *ibidem*, p. 45.
[25] *Idem*, *ibidem*, p. 50. O autor diz que esse diálogo desafia as noções habituais de imitação medieval da poesia clássica. Nessa obra, aparecem traços da leitura que o poeta fez dos antigos, e Dronke pergunta-se até que ponto há nessa leitura imitação ou uma "creación tremendamente libre de un mundo antiguo fabuloso".
[26] *Idem*, *ibidem*, p. 54. Dronke mostra que o *planctus* de Abelardo está relacionado com uma tradição antiga. Há duas seqüências em que Abelardo segue a forma estritamente "clássica", contudo, "el resto desarrolla el tipo 'arcaico' de secuencia, aunque con una amplitud sin precedentes de inventiva formal". Segundo Dronke, essa "inventiva formal" toma uma forma poética e musical adulterada, que florecerá não somente em latim, mas em francês e alemão, dando origem a "dilatadas variaciones".

o porquê do uso desses vocábulos como sinônimos. Na Antigüidade, Platão, para citar uma das primeiras referências, coloca na boca de Sócrates seu conceito de criatividade como inspiração advinda dos deuses. Em "Íon", ao praticar o jogo dialético com o rapsodo que toma o título do diálogo, o filósofo grego afirma que, com relação à inspiração,

> The gift which you possess of speaking excellently about Homer is not an art, but, as I was just saying, an inspiration; there is a divinity moving you, like that contained in the stone which Euripedes calls a magnet, but which is commonly known as the stone of Heraclea. (...) In like manner the Muse first of all inspires men herself; and from these inspired persons a chain of other persons is suspended, who take the inspiration. For all good poets, epic as well as lyric, compose their beautiful poems not by art, but because they are inspired and possessed. (...) For in this way God would seem to demonstrate to us and not to allow us to doubt that these beautiful poems are not human, nor the work of man, but divine and the work of God; and that the poets are only the interpreters of the gods by whom they are severally possessed[27].

Mas a criatividade tem sido vista, ao longo dos tempos, também como produto da insanidade, pois o "gênio, especialmente o artístico, parece separado da loucura apenas por um fio de cabelo. A extrema sensibilidade do artista e sua tendência para forçar ao extremo a própria natureza são a prova suprema de sua sanidade[28]". Já no fim do Renascimento, e mesmo com Kant, no século XVIII, a criatividade era vista como produto de um gênio intuitivo, quando, por exemplo, aplicada ao poder criador de um Da Vinci. Uma das teorias psicológicas, o associassionismo, pautado nos pensamentos de John Locke, pregava, no século XIX – e ainda hoje alguns "behavioristas" são influenciados por esta escola – que "o pensamento consiste em associar idéias, derivadas da experiência, segundo as leis da freqüência, da recência (*sic*) e da vivacidade. Quanto mais freqüentemente, recentemente e vividamente relacionadas duas idéias, mais provável se torna que, ao apresentar-se uma delas à mente, a outra a acompanhe[29]". A psicanálise, tendo Freud por teórico de maior importância, concebe que a criatividade tem origem no conflito do inconsciente (*id*). "Se a solução [do

---

[27] PLATÃO, *op. cit*., p. 107-108.

[28] KNELLER, George F. **Arte e Ciência da Criatividade**. 14 ed. Trad. J. Reis. São Paulo: IBRASA, 1978, 121p., p. 34. A propósito, Kneller refere-se à originalidade como o "mais amplo dos traços que entram na criatividade. Abrange capacidades como a de produzir idéias raras, resolver problemas de maneiras incomuns, usar coisas ou situações de modo não costumeiro. Essa amplitude torna difícil falar de originalidade em termos específicos". (*Ibidem*, p. 80). É por causa dessa "amplitude" tanto da originalidade quanto da criatividade, que usarei indistintamente, como já dito, tais palavras, juntamente com a inventividade.

[29] *Idem*, *ibidem*, p. 39. Provavelmente, o tradutor quis dizer "urgência" quando usou o termo "recência".

conflito] é ‘ego-sintônica’ – se reforça uma atividade pretendida pelo *ego*, ou parte consciente da personalidade – teremos como resultado um comportamento criador. Se à revelia do *ego*, ela será reprimida completamente ou surgirá uma neurose[30]”. Já os neopsicanalistas rejeitam esse princípio de ser a criatividade produto da inconsciência e crêem que ela nasce do pré-consciente, pois “o *ego* voluntária ou temporariamente se retrai de alguma área do pré-consciente, a fim de mais eficientemente o controlar depois. A criatividade é uma regressão permitida pelo *ego* em seu próprio interesse, e a pessoa criativa é aquela que pode recorrer ao seu pré-consciente de maneira mais livre do que outras[31]”. Uma escola psicanalista mais recente, por outro lado, prega que “a criatividade, apesar de em parte ser uma possível redutora de impulsos, é também procurada como um fim em si mesma. A pessoa busca não apenas repouso mas também atividade, não só evita tensão mas também a corteja. Admitido que o novo e o estranho podem ameaçar a pessoa, é preciso admitir também que possam intrigá-la e desafiá-la, levando-a a achar, explorar e dominar essas coisas...[32]”.

Esses estudos, modernos, podem parecer inaplicáveis à criação artística da Antigüidade e da Idade Média, posto que desenvolvidos nos séculos XIX e XX, em sua maioria. Contudo, procuram o entendimento daquilo que é próprio do ser humano: suas reações perante o belo. Talvez a teoria de Platão esteja mais próxima das atitudes composicionais dos poetas medievais, uma vez que o divino exercia maior influência nas mentalidades de então. Dessa forma, poderiam os poetas estar inspirados por algo que os transcendiam. Mas talvez não seja anacrônico entender o ato composicional de Fernão da Silveira, por exemplo, um expoente da sociedade do Quinhentos português, com forte poder decisório nas questões políticas do Paço. Seria desproposital enxergar no lado de

[30] *Idem, ibidem*, p. 41.
[31] *Idem, ibidem*, p. 47.
[32] *Idem, ibidem*, p. 48-49.

deleitamento e mesmo de prazer estético de suas composições uma fuga às tensões por que passavam aqueles que viviam a tumultuada sociedade guerreira medieval – e desbravadora de novos mundos – uma forma de encontrar nas expressões líricas um desafio a ser explorado e dominado? A resposta a esse questionamento foge do propósito a que tentei me dedicar neste estudo. Releve-se que a abordagem das teorias trazidas aqui tem apenas o intuito de esclarecer o uso que se fará dos termos que remetem à criatividade e seus cognatos.

Já mais especificamente quanto à imaginação e à originalidade nas artes literárias, o professor de Literatura Inglesa da Universidade de Princeton, Thomas McFarland, comenta

> *Originality* is a numinous term; accordingly, its value and function can be transposed into other terms sharing its numinous effulgence, as the value and function of those terms can be substituted back into those of originality. Such is the situation with regard to the relation of originality and imagination. If we take the terms in their strict meaning, disregarding their numinous aura, *originality* and *imagination* do not refer to the same things. But neither term is much used without its aura. By Romantic times, as Wordsworth pointed out, 'IMAGINATION' had become 'a word which has been forced to extend its services far behind the point to which philosophy would have confined' it. The same holds true for *originality*[33].

Mais à frente, cita outras palavras – "genius", "invention", por exemplo – como "numinous terms", ou seja, palavras que também têm uma forte qualidade religiosa ou espiritual[34].

No desenrolar da História, esses termos têm sido estudados em profusão por filósofos, poetas, psicólogos, entre outros, sobre os quais deram-se acima algumas referências. A divergência de conceitos é inumerável, sempre equilibrando-se no paradoxal, pois, para McFarland "we cannot think of man except by invoking simultaneously the opposed categories of individual and society (...) Neither individuality nor communality can be felt without the other, although each strains against its complements[35]". E esse paradoxo origina-se do próprio conflito da existência

---

[33] MCFARLAND, Thomas. **Originality & Imagination**. Baltimore/Londres: The John Hopkins University Press, 1985, p. 88.
[34] A palavra tem origem latina, *numen, inis*, e o adjetivo "numinous" significa "divino", conforme os dicionários.
[35] *Idem, ibidem*, p. 1.

humana, que é responder, ao mesmo tempo, à nossa natureza social e à individual[36]. Há épocas em que a voz da natureza social mostra-se mais evidente – como por exemplo na ideologia marxista –, noutras sobrepõe-se a voz da natureza individual, como nas "Confissões" de Rousseau[37]. Se se aliar isso tudo à sociedade palaciana, objeto deste estudo, talvez não seja desproposital observar uma mescla do individual ao coletivo não só pela fase de transição entre a Idade Média e a Era Moderna, mas nas próprias composições dos poetas do Quinhentos, ora eivadas de um individualismo exacerbado, principalmente naquelas de cunho amoroso, ora expressões de uma poesia voltada ao congraçamento dos paçãos. Veja-se que, nas composições inovadoras das *ajudas*, *perguntas* e *respostas*, por exemplo, os poetas palacianos estão sempre conclamando seus pares ao diálogo, à convivência social.

O professor americano, ao analisar vários poemas e pensamentos que refletem a preocupação com a questão da imaginação, e seu cognato, a originalidade, conclui que o que envolve tais termos, em sua essência, é a "alma". É ela que, segundo todos os poetas e pensadores, mesmo os mais radicais ateístas, como Jean-Paul Sartre, induz o ser humano a criar com "personality" quaisquer feitos, sejam eles instrumentais e utilitários ou mesmo estéticos. Define, então, imaginação e seus derivados, da forma como serão amplamente usados neste meu estudo:

> Imagination and its cognate, originality, still retain their aura and still exist as soul-facts. The idea of originality is most vitally conceived not as firstness, which for the most part can be revealed under scrutiny to be factitious, but as an intensity that honors personality. Originality denotes dynamic individuality rather than inert temporality. It is inextricably linked to imagination[38].

É dessa forma que nos poemas de Fernão da Silveira, seus pares, e de todos os outros que serão referenciados ou analisados, as palavras "criatividade", "originalidade", "inventividade", e seus correlatos, deverão ser aplicadas nas suas produções. É de certo modo uma extensão à idéia difundida acima por Peter Dronke quanto à individualidade

---

[36] *Idem, ibidem*, p. 31.
[37] *Idem, ibidem*, p. 31.
[38] *Idem, ibidem*, p. 199.

poética, acrescida a ela uma aura, a da alma, essencialmente de natureza humana[39].

Já quando se remete à idéia de inovação, que não se distanciará muito dos conceitos atrás relatados, um ingrediente a mais será incorporado: a tradição. O termo será tomado aqui como releitura criativa da tradição. Quanto a essa, aliada à inovação, pretendo discutir mais amplamente no Capítulo III. Contudo, algumas palavras especiais devem ser ditas antes. Ao se ler mais acuradamente os críticos do *Cancioneiro* de Resende, sobressaem inúmeras referências a um tipo de poesia que consideram – e que é centro das preocupações neste estudo – extremamente inovador. Apenas como ilustração, citem-se Pierre Le Gentil, André Crabbé Rocha e Jole Ruggieri. Le Gentil, nos dois extensos volumes de seu *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen âge: les thèmes, les genres et les formes*, constantemente alude à poesia peninsular de Quatrocentos com termos como "accents singulièrement modernes", "acuité nouvelle", "créations originales", "forme ingénieuse de préciosité", "d'ingéniosité et de subtilité", "innovation poétique", "spontané", "artifices", "plus libre", "particulier", "souplesse", "virtuosité", "remarquables", "renouveau poétique", "sensuelle et réaliste", "poésie précieuse", "jeu intellectuel et cérimonieux", "raffinements de forme", e muitos outros. A estudiosa portuguesa André Crabbé Rocha, especialista no compêndio de Garcia de Resende, ao se referir àquela obra, permeia seus estudos com vocábulos tais como "rebuscada e complicada", "maneira original", "variedade", "procura de ornamentos", "viveiro de toda a poesia ulterior", "espontaneidade", "procura de efeitos novos", atribuindo às peças tanto valor de inovação quanto valor de prognóstico de movimentos estético-literários venturos. Na obra antológica de Ruggieri, *Il canzoniere di Resende*, a crítica italiana também faz uso de muitas expressões significativas quanto ao tipo inovador da poesia portuguesa de fins do medievo: "nuove espressioni e forme più complicate", "versi di sapore moderno", "freschezza di un canto nuovo", "laboriosa finitezza della forma", "prenuncio dei poeti romantici e

[39] Registre-se que toda essa conceituação concernente às palavras "originalidade", "inventividade", "criatividade" pode parecer anacrônica. Pretendeu-se, com tal exposição, esclarecer o uso que se fará desses termos, vistos em cada período de forma diversificada. Ao longo deste estudo, poder-se-á verificar, por exemplo, a constância na aplicação deles por estudiosos do *Cancioneiro Geral*. O próprio Garcia de Resende, diga-se de passagem, em seu *Prólogo*, usará o termo "invençam" para denominar as novidades surgidas ao longo de seu vasto compêndio.

preromantici", "fu aspirazione già alla Rinascenza", "artifici stilistici", "accenti nuovi", "poesia moderna (...) di intima ispirazione", "nuova cura della forma per la forma", entre outras. O uso desse vasto vocabulário, já por si, demonstra que, a partir da inovação própria dos poetas quatrocentistas portugueses, criaram-se os ecos do que seria mais tarde produzido na Península. Esses termos, aliados às teorias expostas sobre a "criatividade" e seus cognatos, corroboram, por si só, o que se pretende esmiuçar neste estudo: a inovação dos poetas palacianos frutificou em outros períodos literários.

Quanto ao conteúdo, temas clássicos ou do desconcerto do mundo[40] e o de um "eu" dividido, por exemplo, já antecipam as preocupações renascentistas e barrocas. Quanto à forma, a qual se percebe mais claramente, as mesmas antecipações, mas com um arranjo: os concretistas e experimentalistas do século XX irão beber no Barroco as construções estruturais que já vigoravam na recolha de Resende.

No entanto, foi o conceito de construção, entendido como estrutura formal, que guiou, primeiramente, este estudo do *corpus* poético de Fernão da Silveira e, nele, a busca de evidências daquilo que será esmiuçado: a criatividade desse poeta palaciano tem a semente do novo porque construiu um tipo de poesia baseado na pesquisa das possibilidades múltiplas que o trabalho com a palavra oferece ao poeta inovador. É necessário, antes de seguir, definir o sentido aplicado à terminologia "forma" como será abordada aqui. O conceito é o proposto por Leyla Perrone-Moysés:

---

[40] "Em relação a tal aspecto, temos de assinalar que o olhar crítico dos poetas quatrocentistas ao desconcerto do mundo faz resvalar o discurso das suas composições para o confronto entre dois modos de vida sumamente diferentes: o do galante cortesão, sempre disposto a desfrutar de amenos passatempos e serões, e o do exercício arriscado que acarretavam as conquistas". (MORÁN CABANAS, Maria Isabel. **Traje, Gentileza e Poesia.** Moda e Vestimenta no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. Lisboa: Ed. Estampa, 2001b. Colecção Leituras, 9, p. 498).

> O trabalho da forma se exerce em todos os níveis da obra literária, desde as grandes estruturas, que sustentam a narrativa ou o poema e são suas linhas de força invisíveis, até o lavor minucioso do estilo, que consiste em colocar as palavras em determinada ordem, *pesando como numa balança os sons e os ritmos*. A forma buscada pelo escritor é não apenas essa forma sensível na materialidade do discurso mas, ao mesmo tempo, *a forma do sentido, no arranjo justo das referências, na exploração das conotações*. A forma é, assim, uma espécie de rede ardilosa tramada para colher, no real, verdades que não se vêem a olho nu, e que, vistas obrigam a reformular o próprio real. (Grifos meus)[41].

Na coletânea de Silveira, poder-se-á constatar o "lavor minucioso" a que se refere Perrone-Moysés. No seu modo de enunciar, percebe-se uma atenção especial do poeta quanto ao "balanço" dos sons e ritmos, à exploração da própria forma do sentido, ajustando e explorando as referências e as conotações, tanto nas criações de fundo intimista quanto nas de fundo satírico.

Pôde-se constatar que a palavra e o seu modo de manipulação permitiram a Fernão da Silveira estender seu campo de criatividade: nos exemplos trazidos a seguir, parece claro que, para ele, é a poesia um elemento de sociabilização; o confronto que se fará dos poemas de cunho amoroso com as expressões satíricas mostrou que se movia o poeta entre a erudição da poesia aristocrática – a poesia palaciana – e a intimidade com temas e formas populares, notadamente pela ludicidade com que enformou todos os gêneros poéticos. Em todos eles, Fernão da Silveira prima pela criatividade que aplica ora à forma – como apresentada por Perrone-Moysés – ora ao conteúdo, seguindo até os princípios de desconstrução de tudo o que se tornou padrão no *Cancioneiro*. A ludicidade também é a essência de seu trabalho artístico; em todos os exemplos que aqui serão ilustrados, a brincadeira, o jogo de palavras e de sons são a marca de sua produção. Essa visão particular da função da poesia tem por base exclusiva a característica que é própria de grande parte dos poetas palacianos: a inventividade.

Com relação aos aspectos lúdicos da poesia, os estudos sobre a ludicidade e seus derivados são a base do emprego desse termo e de seus correlatos neste trabalho, assim como os aplicam Johan Huizinga, em *Homo Ludens*, e Roger Caillois, em *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*.

Especificamente quanto à *poiesis*, Huizinga a vê como uma função lúdica, pois

---

[41] PERRONE-MOYSÉS, Leyla. **Flores da Escrivaninha**: ensaios. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p. 106-107.

> ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criada pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na "vida comum", e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade. Se a seriedade só pudesse ser concebida nos termos da vida real, a poesia jamais poderia elevar-se ao nível da seriedade. (...) Em sua função original de fator das culturas primitivas, a poesia nasceu durante o jogo e enquanto jogo – jogo sagrado, sem dúvida, mas sempre, mesmo em seu caráter sacro, nos limites da extravagância, da alegria e do divertimento. Até aqui não se trata da satisfação de qualquer espécie de impulso estético. A ordenação rítmica ou simétrica da linguagem, a acentuação eficaz pela rima ou pela assonância, o disfarce deliberado do sentido, a construção sutil e artificial de frases, tudo isto poderia consistir-se em outras tantas manifestações do espírito lúdico[42].

Roger Caillois, por seu lado, dá ênfase à palavra *ludus* por reunir em si dois princípios caros a este trabalho: a poesia como jogo e a inventividade.

> Su capacidad primaria de improvisación y de alegría, a la que yo llamo *paidia*, se conjuga con el gusto por la dificultad gratuita, a la que propongo llamar *ludus*, para llegar a los diferentes juegos a los que sin exagerar se puede atribuir una virtud civilizadora. (...) El *ludus* da ocasión a un entrenamiento, y normalmente desemboca en la conquista de una habilidad determinada, en la adquisición de una maestría particular, en el manejo de tal o cual aparato o en la aptitud de descubrir una respuesta satisfactoria a problemas de orden estrictamente convencional[43].

Nos poemas que aqui foram trazidos para análise, pôde-se perceber como Fernão da Silveira se valeu delas como "jogo" – tanto no sentido proposto por Caillois, quanto por Huizinga – e como manifestação de um "espírito lúdico", como propõe este último. Tanto nas expressões de temas mais sérios – e deve-se tomar cuidado com essa seriedade, pois para Huizinga o jogo é manifestação oposta a ela[44] – quanto naquelas satíricas, poder-se-á constatar que Silveira brinca, sempre, com as palavras, usando-as como jogo para armar sua expressão poética. Pretenderá, com isso, não apenas trazer deleite para sua audiência, mas, do mesmo modo, prazer estético, se seus poemas forem vistos como montagem "sutil e artificial de frases", como designa o estudioso alemão.

No entanto, não tem este estudo a intenção de fazer a descoberta de uma grande celebridade da poesia palaciana. Parece que os elementos considerados *grandes*, que se encontram em Gil Vicente, em Camões, em Fernando Pessoa, para citar poucos, possivelmente não se encontram em Fernão da Silveira. Contudo, por que não investigar, então, o que leva um poeta do fim da Idade Média – e, junto com ele, seus

---

[42] HUIZINGA, *op. cit.*, 1993, p. 133-149.
[43] CAILLOIS, Roger. **Los juegos y los hombres**: La máscara y el vértigo. México. D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 65-68.

contemporâneos – a criar obras que poderão trazer momentos de deleite lírico e servirem de eco para a posteridade?

Ezra Pound afirma que o artista, quando da execução de seu trabalho, não somente coloca em evidência a realidade exterior e a sua realidade interior, mas também, em sendo "antena da raça"[45], poderá estar antecipando movimentos artístico-culturais[46].

O poeta palaciano Fernão da Silveira, durante o Quatrocentos português, escreve um singelo poema que, pela sua estrutura labiríntica, destaca-se entre as quase mil composições compiladas no extenso *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Esse poema visual – "Senhora, graciosa, discreta, eicelente" – incita o leitor pela disposição com que se apresenta na folha em branco. O olhar é o primeiro a ser estimulado, convidando o leitor a conhecer o que a forma inusitada terá a dizer quanto ao conteúdo. Uma investigação perspicaz fará com que, além do impacto visual, se veja o poema como mostra da criatividade que um artista pode desenvolver, usando material comum a seu trabalho, a palavra.

Passado o efeito do primeiro contato com algo incomum no florilégio de Resende, o poema poderá estimular em qualquer estudioso algumas questões, como por exemplo: teria Fernão da Silveira, num surto de inventividade efêmera, criado apenas um poema distinto da grande massa do *Cancioneiro*? Somente após leitura atenta da coleção de Resende e da recompilação do *corpus* poético de Silveira poder-se-ia dar essa resposta. Ao selecionar tudo o que aparece sob sua rubrica, pôde-se chegar a uma conclusão que incentivou o estudo e a análise do modo de sua produção: constatou-se que ele – e a maioria de seus pares – pautava todo o trabalho pela inventividade, na visão de Peter Dronke exposta anteriormente, e nas de Johan Huizinga e Roger Caillois,

---

[44] Vide Capítulo I, p. 39-40.
[45] POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1998, p. 71.
[46] Quanto a isso, dizia Kandinski: "...a arte possui (...) ainda uma qualidade que lhe é exclusiva e peculiar, ou seja, a qualidade de adivinhar o *amanhã* no *hoje* – um poder criador e profético". (*apud* CAMPOS, Augusto et alii. **Teoria da Poesia Concreta.** Textos Críticos e Manifestos. 1950-1960. [s.l.]: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 54; grifos do autor). E também Hilário Franco Jr.: "todo poeta percebe, sente, intui as mudanças que estão apenas se esboçando nos subterrâneos da História, e ao trazê-los à tona antes de amadurecerem para a maioria dos homens de sua época, contribui para a aceleração da própria dinâmica histórica. Nesse sentido todo poeta é profeta." (In: **Dante Alighieri, o poeta do absoluto.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. Coleção Vidas e Idéias, p. 13-14).

quando aliada à ludicidade. Tomando a poesia ora como elemento de sociabilização, ora como simples e delicioso jogo, ora trabalhando com temas de cunho erudito, mesclando-os com os de cunho popular, o que marca a produção de Fernão da Silveira é a inventividade, que traz em seu cerne as sementes de futuras estéticas literárias.

A problemática definida assim se resume: seria o poeta palaciano Fernão da Silveira realmente um predecessor de movimentos poéticos, não só os imediatamente posteriores ao declínio da Idade Média, mas também os vanguardistas do século XX? Teria ele engendrado uma poética tão original em meio à tradição medieval? Poderia ter tido uma visão tão à frente de seu tempo que o fizesse único entre os mais de trezentos poetas presentes na coletânea de Garcia de Resende? Isso parece ser relevante, pois contrapõe a criação poética palaciana medieval à criação poética renascentista, barroca e contemporânea, mais especificamente, àquela desenvolvida na segunda metade do século XX no Brasil e em Portugal: o concretismo e o experimentalismo.

Dessa forma, o objetivo principal deste estudo é observar os modos como a criação poética de Fernão da Silveira possa ter antecipado algumas estéticas futuras. Aqui, é necessário reforçar, Silveira será tomado como paradigma dos processos de produção próprios dos poetas contemporâneos dele. O que me motivou a ver o poeta palaciano como inovador foi tanto o seu trabalho com a imagética, não somente quanto à visualização empregada nas estruturas dos poemas, mas também quanto ao rigor com que monta seu discurso argumentativo e ao que faz com a palavra enquanto significante. Usa o poeta as palavras como brincadeiras, pois explora seu arranjo e sua sonoridade de modo a que o leitor possa montar seu próprio “jogo”. Sendo um cortesão do Paço – um aristocrata, portanto – Fernão da Silveira não restringe sua criação a poemas de fundo erudito: toma ao universo popular seus temas próprios e aplica-os à inventividade e destreza vocabular desenvolvida nos serões áulicos do Paço.

Ora, esse trabalho único com a palavra enquanto signo e a sua exploração inventiva é que marcarão sempre qualquer escola estética revolucionária, no campo da literatura. Fernão da Silveira sozinho pode não ter antecipado movimentos de vanguarda, mas uma observação acurada de sua criação poética, aliada à fortuna crítica e a uma interpretação de sua obra, permitiu verificar que o germe da modernidade já

estava engendrado, no fim do medievo português, nas composições líricas desse poeta palaciano.

Uma vez que o *Cancioneiro Geral* tem sido visto mais como registro histórico do momento por que passava Portugal, somou-se aos objetivos deste trabalho estudar a coleção de poemas na sua unicidade. A crítica tem freqüentemente analisado a questão histórico-sociológica do documento resendiano e, quando se refere a algum poeta em particular, dá importância ao porquê de determinada criação em referência a um fato social ou a uma casuística comum aos contendores palacianos. Logo, a análise dos feitos poéticos do *Cancioneiro* tem sido sempre circunstancial. Assim sendo, estudar a criação de um único poeta, seu modo de produção, as correlações com outros seus contemporâneos – e mesmo com o *Cancioneiro* em geral – é objetivo deste ensaio.

O trabalho poético de Fernão da Silveira toma grande parte do Volume I do *Cancioneiro Geral*, o qual apresenta, inclusive, uma seção especialmente dedicada a ele. Aparece, ainda, nos outros volumes, dos quatro que completam a compilação de Garcia de Resende na edição escolhida como suporte para este estudo, qual seja, a mais recente organizada por Aida Fernanda Dias, em 1998. A obra apresenta-se em seis volumes, sendo que os dois últimos consistem de estudo crítico (*A Temática* – Volume V*)* e de *Dicionário Comum, Onomástico e Toponímico* (Volume VI). Tendo por objetivo investigar as sementes do novo em Fernão da Silveira, foram selecionados dessa edição poemas que mostram uma preocupação inovadora, tanto com a forma quanto com o conteúdo, ou, ainda, aqueles que, de certa maneira, desconstroem o lugar-comum presente na recopilação de Resende; alguns ainda unem uma forma tradicional a um conteúdo ousado, ou, ao contrário, aplicam a um conteúdo tradicional a forma do inusitado.

Sendo assim, para se entender a produção de Fernão da Silveira, pretende-se, no primeiro capítulo, apresentar um panorama sócio-histórico do final de Quatrocentos português, bem como um breve relato sobre o próprio repertório de poemas do "moço de escrivaninha do monarca"[47]. No capítulo seguinte, serão trazidos breves dados da biografia de Fernão da Silveira. É necessário que se remeta à biografia do poeta

---

[47] DIAS, *op. cit.*, 1998b, p. 52.

analisado, haja vista seu papel preeminente nas políticas desenvolvidas por dois reinados, sendo considerado por D. Afonso V e D. João II homem de confiança. Além do mais, dividindo esse espaço político, liderava com maestria a função de "coordenador" das artes poéticas do Paço.

No terceiro capítulo, pretende-se fazer um histórico cronológico daquilo que se entende aqui por "produção inovadora". Recorrer-se-á ao conceito de "tradição" e mostrar-se-ão poemas que, de certa forma, fogem às regras sugeridas pela arte poética de cada período, mesmo que calcados na praxe. Ao se fazer isso, levou-se em consideração a questão da diacronia e da sincronia – não apenas com relação ao que se apresentará neste capítulo, mas igualmente com relação ao trabalho desenvolvido com o *corpus* poético de Fernão da Silveira. A propósito da diacronia/sincronia, Roman Jakobson comenta que

> os estudos literários, com a Poética como sua parte focal, consistem (...) de dois grupos de problemas: sincronia e diacronia. A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida. (...) A Poética sincrônica (...) não deve ser confundida com a estática; toda época distingue entre formas mais conservadoras e mais inovadoras. Toda época contemporânea é vivida na sua dinâmica temporal (...) a abordagem histórica, na Poética (...), não se ocupa apenas de mudanças, mas também de fatores contínuos, duradouros, estáticos[48].

Na montagem de uma retrospectiva de poemas inovadores do *Cancioneiro* de Resende, procurou-se levar em conta as palavras do estudioso russo, para melhor definir a questão proposta neste ensaio.

No quarto capítulo, serão analisados alguns poemas de Silveira, concentrando os estudos no modo de produção próprio do poeta. Será nessa parte do trabalho que, tentando esmiuçar tudo que há de inovador nas composições dele, permitir-se-á confirmar, ainda mais quando contrastado com seus pares, o estigma impingido a todos os participantes do *Cancioneiro* de Resende – o de produtores de peças que, de certa forma, antecipam escolas literárias por vir. No capítulo seguinte, serão apresentados os ecos da poesia dos poetas do *Cancioneiro Geral* germinados no Renascimento, Barroco e, na releitura deste, a poesia desenvolvida pelos concretistas e experimentalistas do século XX, no Brasil e em Portugal. Os estudiosos vêem na coletânea de Resende o

nascedouro da poesia que surgiu nesses quatro últimos movimentos estético-literários, como se disse antes; ao relerem o Barroco, os modernos concretistas e experimentalistas teriam, ao mesmo tempo, revisitado os poetas do *Cancioneiro*[49]. É dessa forma que, nesse pequeno olhar sobre a poesia de um representante da criação poética palaciana, pretende-se verificar como se disseminou a criatividade dos cortesãos palacianos do fim do medievo português.

Com relação à escrita do repertório de poemas de Garcia de Resende, muitos estudiosos dedicaram-se ao desvendamento do português arcaico usado em Quinhentos, quando foi publicado o *Cancioneiro Geral*. A língua estava sendo sistematizada, as normas gramaticais ainda eram variadas, e Resende copiou literalmente o que cada poeta redigiu. A compilação é um rico documento da escrita de então, editada com os tipos móveis da moderna imprensa que acabava de aportar em Portugal. Não era costume, à época, intitular os poemas. Garcia de Resende escreveu, ele mesmo, as didascálias[50] para cada uma das peças que compilou, sendo aquelas, na maioria das vezes, longas demais. Intencionava com isso dar uma explicação sobre o que se iria ler e as circunstâncias e motivações que levaram determinado poeta a criar seu poema[51], além de justificar sua inclusão no compêndio. Para se identificar cada um dos poemas escolhidos para este estudo, utilizaram-se as didascálias ou, quando essas são muito vagas – como, por exemplo, em "Outra sua", que intitula o labirinto criado por Silveira – será referenciado o primeiro verso e, às vezes, o primeiro e segundo, além da citação de seu número na seleta de Resende.

Uma observação a mais faz-se necessária. No desenvolvimento deste estudo da poética medieval, e mesmo a da Renascença e a barroca, não se hesitou em fazer-se uso de teorias mais modernas, o que pode, talvez, parecer anacrônico. Mas para que

---

[48] JAKOBSON, Roman. Lingüística e Poética. In: **Lingüística e Comunicação.** Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1999, p. 121.

[49] Ao longo deste trabalho, apontar-se-ão alguns estudiosos que vêem esse prenúncio na antologia de Garcia de Resende, tais como Andrée Crabbé Rocha, Pierre Le Gentil, Aida Fernanda Dias, João Carlos Teixeira Gomes, entre outros.

[50] Quanto ao uso sistemático das didascálias, comenta Giuseppe Tavani: "É preciso (...) salientar que a função didascálica – embora não tão acentuada e escrupulosamente aplicada como nas *Leys d'Amors* – prevalece em qualquer das artes poéticas vulgares da Idade Média". (In: **Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa.** Lisboa: Edições Colibri, 1999, p. 11).

houvesse coerência entre o proposto – perceber as sementes da modernidade no final do medievo – foi necessária a recorrência a tais estudos. Acrescente-se um testemunho a essa observação. Maria dos Prazeres Gomes, em *Outrora, Agora. Relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção*, valioso suporte ao estudo que empreendo aqui, vale-se da Semiótica para investigar os laços entre a poesia antiga, a medieval, a renascentista, a barroca e, do século passado, a concreta e a experimentalista.

Como aqui também se trabalhará com a questão do visual, será de valia reproduzir alguns poemas tirados do *Cancioneiro Geral*, bem como algumas figuras que, de certa forma, estão ligadas ao florilégio de Garcia de Resende. O poema "Senhora, graciosa, discreta, eicelente" será anexado em três versões – a de Gonçalves Guimarães, terceiro editor da recolha de Resende, a de Aida Fernanda Dias, cuja edição foi usada para a elaboração deste trabalho, e a que aparece na edição de 1516 do *Cancioneiro*, em escrita gótica, o que levará o leitor a quinhentos anos atrás e a visualizar o poemeto em sua primeira impressão.

Além dessa seção, serão acrescentados por inteiro – na Antologia – os poemas que foram parcialmente analisados ou referidos. Tal procedimento parece ser de valia, pois permite-se conhecer por completo uma boa parte da produção de Fernão da Silveira e mesmo de seus pares, naquelas tenções em que vários contendores aplicam-se a poetar.

---

[51] Esse procedimento lembra as *razós* que antecediam as composições de alguns dos trovadores provençais, apesar de que, neste caso, havia uma intenção não só de explicar a motivação das poesias de determinado trovador, mas também apresentar, em prosa, dados biográficos deste.

Uma das páginas do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende presente em várias antologias. In: DIAS, 1998b, I, p. XXI; RIBEIRO, 1991, p. 55.

CAPÍTULO I – O *CANCIONEIRO GERAL:* FESTA E TEATRALIDADE, UM ESPAÇO PARA A EXALTAÇÃO DO "EU"

Da mesma maneira que vários poetas dos velhos cancioneiros tinham conseguido instilar uma certa dose de verdadeira emoção no árido convencionalismo da cantiga de amor, também os do Cancioneiro Geral *se erguem de vez em quando a autêntica poesia*[52].

Stephen Reckert

A ânsia de ser diferente e superior aos restantes cortesãos no seu vestir parece que levava à criação de novidades e à frequente quebra dos padrões estabelecidos, daí a sinonímia que se vem estabelecer nos textos da colectânea entre trajo *e* envençam[53].

Maria Isabel Morán Cabanas

Um mar encapelado, feito de linho pintado; caravelas adentram a grande sala, simulando os caminhos da navegação em direção às novas terras conquistadas; um verdadeiro arsenal de máquinas ocultas faz tudo parecer real; animais são servidos inteiros durante os banquetes faustosos e exóticos; trombetas, apitos e tiros anunciam e animam as atrações: começam os momos[54] e os entremezes[55] – encenações típicas da

---

[52] In: RECKERT, Stephen. Oásis num (quase) deserto: algumas poesias do Cancioneiro Geral. **Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian**. Homenagem a Maria de Lourdes Belchior, vol. XXXVII, Lisboa-Paris, Centro Cultural Calouste Gulbenkian, 1998, p. 46.

[53] In: MORÁN CABANAS, *op. cit*., 2001b, p. 85-86.

[54] Segundo Fidelino de Figueiredo: "Os *momos* eram simples efeitos cenográficos com artifícios mágicos, mas como elementos literários só continham as *letras* ou *cimeiras* ou *breves*, isto é, pequenas explicações que os atores e certos lugares do cenário ostentavam: eram dizeres da galanteria ou aclarações indispensáveis à boa inteligência da representação." (Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. In: **História Literária de Portugal** – Séculos XII-XX. 3 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966, p. 107).

[55] Também conforme Fidelino de Figueiredo: o "*entremez* teria um sentido mais compreensivo, designaria todo o conjunto de representações cênicas de determinado momento e determinada solenidade, equivaleria ao nosso moderno *espetáculo*; o *momo* significaria o episódio particular e a ação cômica". (*Idem*, *ibidem*, p. 108).

última fase do medievo europeu, que prenunciam já o teatro moderno[56]. A dança e o canto são enriquecidos pelo acréscimo de novos instrumentos e modismos, frutos do intercâmbio mercantilista; as roupas são ricas, exuberantes e suntuosas; jogos, torneios, justas[57], uma infinidade de entretenimentos assistidos e comparticipados pela família real, pelos cortesãos e pelo povo. Tudo é fausto, brilho e ostentação, permeado pela etiqueta e galanteria, nesses grandes espaços propícios a apresentações, que são as salas, adornadas com pompa e exuberância[58].

O que antes era feito a céu aberto, quando o espaço público conclamava ao gregarismo, ao viver em coletividade, agora se desenvolve nos espaços fechados – amplos, mas restritos à perscrutação do olhar individual. A vida social agora, no dealbar da Idade Média se desenrola na

---

[56] Em **Festa, teatralidade e escrita.** Esboços teatrais no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. (2003b), Maria Isabel Morán Cabanas desenvolve um extenso estudo sobre o nascimento do teatro português, cujo embrião se encontra na coleção de poemas de Garcia de Resende.
Quanto à teatralidade na poética da Idade Média, escreve Paul Zumthor: "A ritualidade – a 'teatralidade' – poética termina, certamente, em longa duração, por atenuar-se, mas não em suas manifestações concretas, porque, até o século XV e, principalmente, até o XVII, o corpo ficou aí totalmente comprometido. Foi seu objeto que se deslocou pouco a pouco (na medida da difusão da escritura), ao ponto que, passado 1500, em todo o Ocidente, a poesia aparece como um empreendimento, a partir de então laicizado e metaforizado, de teatralização do cotidiano." (In: **A letra e a voz.** A literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 260). Em outra obra, afirma o mesmo estudioso: "Le caractère général le plus pertinent peut-être de la poésie médievale est son aspect dramatique. Tout au long du moyen âge les textes semblent avoir été, sauf exceptions, destinés à fonctionner dans les conditions theâtrales: à titre de communication entre un chanteur ou récitant ou lecteur, et un auditoire. Le texte a, littéralement, un 'rôle à jouer' sur une scène". (In: **Essai de poétique médiévale.** Paris: Seuil, 1972. [Collection Poétique], p. 37).

[57] "Eram as justas e os torneios passatempos favoritos da nobreza, que por eles pretendia manifestar a valentia e o denodo, a honra e brio dos cavaleiros, através de perfeita e destra agilidade no manejo das armas, aliados a um aparato externo, que incidia fundamentalmente no porte e no vestuário. Eram (...) as justas e os torneios um espetáculo deslumbrante para os olhos, onde cada um primava por ser *primus inter pares*, tanto no espírito combativo como na galanteria e na elegância do traje. Com origem nos antiquissimos jogos de gladiadores romanos, os torneios e as justas difundiram-se largamente por toda a parte, com período de grande esplendor na Idade Média, em muitos casos organizados para comprazer a príncipes e damas." (DIAS, *op. cit*., 1998b, p. 227).

[58] Baseei-me no seguintes estudos sobre esse a descrição do fausto e da suntuosidade dos reinados portugueses do final do século XV e início do XVI: CIDADE, Hernâni. Os alvores do Renascimento e do Humanisno. In: **O conceito de poesia como expressão da cultura.** Sua evolução através das literaturas portuguesa e brasileira. 2 ed. Coimbra: Arménio Amado Ed., 1957. p. 55; DIAS, *op. cit.*, 1998b, p. 23-24; ROCHA, Andrée Crabbé. **Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral**. 2 ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987. Volume 31, p. 57; SARAIVA e LOPES, *op. cit*., p. 157; e SIMÕES, João Gaspar. Lirismo Medieval. In: **História da Poesia Portuguesa** (Das origens aos nossos dias, acompanhada de uma antologia). Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1955. Volume I, p. 110. Também na revista da Fundação Calouste Gulbenkian, *História e Antologia da Literatura Portuguesa. Século XV*, Rita Costa Gomes dedica um longo artigo, "Os tempos da corte", sobre o cotidiano da monarquia palaciana. Lisboa, n. 5, março de 1998, p. 29-35.

> sala (...) lugar reservado à vida coletiva; separada da rua, é o lugar usual das reuniões, o lugar por excelência da sociabilidade (...) Ela é, em particular, o espaço das grandes travessias espetaculares (...) É na sala que se reúnem os vassalos para os assuntos importantes (...) a sala é também um lugar de divertimento, por ocasião das reuniões ligadas a uma data ritual em que se testa a coesão do grupo[59].

Entretanto, mais do que simples espaço para apresentações coletivas, a sala é o espaço propício à revelação do "eu", no sentido de exacerbação de uma personalidade que precisa aparecer ante uma sociedade, em que a aparência se revela mais importante. Nesse espaço propício ao "eu" exterior, adentram cavaleiros que lutam por sua senhora, durante as justas e os torneios; nele, esgrimam-se os poetas palacianos, que colocam em palavras seu embate por aquela a quem dizem servir; poetas que, no entanto, usam essas mesmas palavras, para atacar desde os mais chinfrins defeitos dos cortesãos até as mais íntimas taras desse público ávido pela bisbilhotice. Mas também é aí que esse "eu" precisa atingir a perfeição, que, segundo Huzinga, "implica que esta seja mostrada aos outros; para merecer o reconhecimento, o mérito tem que ser manifesto. A competição serve para cada um dar provas de sua superioridade."[60] Se esta manifestação vem da era primeva do homem, já o nobre – aquele homem sociabilizado –

> demonstra sua 'virtude' por meio de proezas de força, destreza, coragem, engenho, sabedoria, riqueza ou generosidade. Na falta destas, pode ainda distinguir-se numa competição de palavras, isto é, ou ele mesmo louva as virtudes nas quais deseja superar seus rivais, ou manda que elas lhe sejam louvadas por um poeta ou um arauto. Esta exaltação da própria virtude, como forma de competição, transforma-se muito naturalmente em depreciação do adversário, o que, por sua vez, passa a ser um outro tipo de competição[61].

À época do *Cancioneiro*, fazendo uso da descrição de Huizinga, percebe-se a supremacia da competição poética, não mais aquela de força e destreza nas batalhas de campo, se bem que vários dos poetas do Paço – Fernão da Silveira inclusive – participassem ativamente das lides bélicas engendradas por um Portugal das conquistas e das descobertas. Nas mais das vezes, é o próprio poeta que se louva, ao contrário do que acontecia à época áurea do Trovadorismo. Mas muitas das vezes, trazem os poetas palacianos para encenação uma espécie de competição poética em que a depreciação do adversário se sobressai. Há de se ressaltar este fato: tanto na época anterior à sociedade

---

[59] RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Ficções. In: **História da Vida Privada.** Da Europa feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, volume 2. p. 323-324.
[60] HUIZINGA, *op. cit.*, 1993, p. 72.
[61] *Idem, ibidem*, p. 74.

dos poetas quatrocentistas, quanto ao tempo destes, a depreciação sempre se deu pelos embates entre dois ou mais poetas, que, com palavras escarninhas ou maldizentes, montavam as "tenções" – no Trovadorismo – ou as *ajudas*, *perguntas* e *respostas* – no fim do medievo peninsular, e cujas definições dar-se-ão mais adiante – descendentes, enfim, das "tensó", dos "partimen", dos "joc parti" provençais[62].

Quanto ao espaço físico das representações, a sala será o palco para a exaltação do "eu" – como se disse atrás – e é projetada para fazer parte de um tipo arquitetônico característico da Idade Média: o palácio. Espaço concentracional da nobreza, é nele que se representam os grandes papéis sociais, é nesse espaço privado que circulam os cortesãos, os grandes senhores, príncipes e reis. Mas também, como miniatura de uma cidade, é nos palácios que se movimentam os cavaleiros, os servidores – mordomos, tesoureiros, coletores, capelães, criados, servos, enfim, toda a máquina administrativo-burocrática e militar do reino, transformando-se o *habitat* de convívio privado num espaço público. Como um dos representantes máximos desses servidores, circula com naturalidade e imponência a figura central deste estudo: Fernão da Silveira, cujos atributos político-administrativos poderão ser melhor conhecidos no capítulo subseqüente. Para bem atuar nesse espaço de teatralidade, é necessário referir-se, nesta altura, a uma composição de Silveira. O poema é emblemático da exaltação do "eu", e um breve comentário sobre o mesmo cabe aqui, já que se está tratando da questão do "fingimento" – aparentar em detrimento do ser com fins de se conseguir o apreço dos convivas do Paço e, sem dúvida, uma posição mais alta na escala cortesã. Silveira compõe, de forma epistolar, um verdadeiro manual de como se vestir e se comportar nos salões áulicos, visando sempre à aparência – sabendo vestir-se e tratar cortesãos e damas, o sobrinho do poeta, a quem é dirigida a composição, alcançará o sucesso que qualquer nobre deseja. O "manual" é composto por vinte e oito trovas em redondilho maior e, fato inovador, a última estrofe vem com os seguintes dizeres: "Dezia o

---

[62] "Nas cortes de amor, o habitual era a imitação mais aproximada possível dos julgamentos verdadeiros, com demonstrações por analogia, o recurso a precedentes, etc. Muitos dos gêneros que se encontram na poesia dos trovadores se relacionam estreitamente com as queixas de amor, como por exemplo o *castimen* (reprimenda), a *tenzone* (disputa), o *partimen* (canção antifonal), o *joc partit* (jogo de perguntas e respostas). O fundamento último de todos estes gêneros não é o julgamento propriamente dito, nem um impulso poético espontâneo, nem sequer a pura e simples diversão social, mas sim a luta imemorial pela honra em questões de amor" (HUIZINGA, *op. cit*., 1993, p. 140). Se aqui Huizinga se refere diretamente

sobreescrito destas, porque iam cerradas em forma de carta". Resende faz o leitor certificar-se de que se trata de uma carta e Silveira desconstrói a forma dela dirigindo-se ao destinatário no final, na verdade, formando uma imagem da carta em sentido reverso[63]. Quanto à montagem do poema, antecipe-se já a propensão de Silveira à inovação, o que será tratado no capítulo dedicado a suas composições poéticas.

É para o palácio, então, que se voltam todas as atividades da realeza; é onde ela, protegida pelo rei e por ele controlada, irá travar a batalha ainda silenciosa contra a ascensão inexorável da burguesia. Mas é aí, nesse ambiente, que essa burguesia também vai encontrar, na convivência com os costumes áulicos, os subsídios para sua dominação; e essa virá aos poucos com o crescimento mercantilista engendrado pelas grandes descobertas.

É em meio a essa sociabilidade cortesã, em que a etiqueta é minuciosa e polida, em que os atos são mais artificiais do que naturais, pois o código da galanteria exige que a espontaneidade seja reprimida em favor da mesura, é, afinal, nesse centro que nasce a poesia palaciana. Denominação por si só explicativa, a poesia desenvolvida no Quatrocentos português irá retratar, dessa forma e essencialmente, o modo de vida aristocrático, requintado, protocolar e formalista, longe da realidade caótica que atravessará o final da Idade Média, agora, abrindo as portas para um renovação estética e social que resultará no advento do Classicismo. Nas palavras de Jole Ruggieri, a "cultura" palaciana nasce da combinação da nobreza com a realeza, preparando uma nova sociedade:

---

ao amor, o trecho serve bem para expandir o entendimento de que o "eu" medieval se mostra através desses gêneros, num espaço físico propício à teatralidade, como se procurou demonstrar.

[63] Maria Isabel Morán Cabanas publicou um estudo minucioso dessas trovas em **Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval**. Santiago de Compostela, Universidad, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2002, p. 459-472. O artigo intitula-se "Um curioso manual de etiqueta no *Cancioneiro Geral*: as trovas o coudel-mor Fernão da Silveira". A poesia a que se faz referência aqui e no artigo é "Trovas de Fernam da Silveira, Coudel-moor, a seu sobrinho Garcia de Melo de Serpa, dando-lhe regra pera se saber vestir e tratar o Paço." (*CG*, I, 31).

> La nobiltà che gradatamente era stata immobilizzata, si avvicinò al re facendosi *palaciana*, tutta si rivolse alle galanterie cortesi, ed ebbe la sua letteratura, che naturalmente fu letteratura di corte, in cui si continuava il libero canto cavalleresco dei secoli antichi, in qualche misura però modificato dalla tradizione castigliana e dallo spirito nuovo della prima Rinascenza[64].

É ainda nesse ambiente que Garcia de Resende, funcionário palaciano, compila quase mil poemas na coletânea denominada *Cancioneiro Geral*, dedicada ao príncipe D. João, futuro D. João III. Publicada em 1516, reúne poemas desde 1450. Provavelmente se baseou no *Cancionero General*, de Hernando del Castillo, na Espanha. Apresenta grande parte dos poemas compostos por homens e mulheres e que eram criados no ambiente ocioso das cortes do século XV. Os temas desenvolvidos eram os da vida simples e do dia-a-dia da corte, mas também os de cunho religioso, amoroso, elegíaco, alguns com apelo à epopéia. Já nele desenvolve-se uma poesia didático-moralizante que marca o desconcerto do mundo próprio do momento de transição. Nele, igualmente se encontram ricas peças satíricas – de extenso número – burlescas e experimentais.

Da coleção, percebe-se claramente, flui a alma portuguesa. Quanto a ela, comenta Maria Leonor Buescu: "Relevemos (...) alguns aspectos que nos parecem caracterizar o sentimento do homem português da época, dividido entre o prazer e o desprazer, a euforia e a disforia, de certo modo esmagado e perplexo perante o que Camões chamaria o 'desconcerto do mundo' e que fere o sentido ético de Sá de Miranda, entre outros"[65]. A esse comentário, acresça-se a questão da língua:

> constitui [o *Cancioneiro Geral*] um alargamento das possibilidades expressivas da língua, utilizando sábia e subtilmente uma retórica já elaborada, instaurando os modelos de uma versificação que vai dominar (se não predominar) o lirismo português do século XVI (nomeadamente nas 'Rimas' de Luís de Camões) e do século XVII (pense-se em Rodrigues Lobo e numa parte significativa dos cancioneiros barrocos)[66]

Para além de registro histórico e ampliação de recursos lingüísticos, a poesia é, para Garcia de Resende, primordialmente social: é ela que faz reunir os poetas – homens e mulheres – que, juntos, criam a sociabilidade necessária ao ambiente palaciano; é ela que ameniza e traz harmonia e distração ao ambiente competitivo dos palácios. Fernão da Silveira virá a ser uma das figuras preeminentes desse tipo de

---

[64] RUGGIERI, Jole. **Il canzoniere di Resende.** Genève: Leo S. Olschki, S.A., 1931. p. 7.
[65] BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. **Literatura Portuguesa Medieval.** Lisboa: Universidade Aberta, 1990. p. 179.

poesia, pois, pela reunião de poemas que se empreendeu de sua vasta produção, poder-se-á notar sua desenvoltura no culto aos vários gêneros e subgêneros poéticos, com destaque para aqueles poemas conclamatórios à participação dos convivas dos saraus cortesãos.

Nessa época, tendo a poesia se desligado do canto e da dança, próprios da criação poética do Trovadorismo, foram os poetas palacianos instigados a escrever poemas cujo ritmo se revelasse na própria linguagem. Isso possibilita novas composições. Toma a poesia um caráter mais amplo e as peças têm maior elaboração poética, apesar da predominância de um sentimentalismo mais pessoal – quase sempre influenciado por Petrarca e Dante.

Além do mais, para o compilador do *Cancioneiro*, a poesia é um ato lúdico – daí nomear de "cousas de folgar" aqueles poemas de cunho satírico, irônico e brincalhão, como já se disse atrás. Na poesia palaciana, poderá parecer que o menos interessante seja o tema: a diversão do torneio é o que importa. Nas rimas, a intenção é mostrar ora virtuosismo, ora habilidade, ora alto engenho, numa busca por brincadeiras com as palavras. Ver-se-á adiante que essa engenhosidade e experimentalismo se enquadram perfeitamente na poesia de Fernão da Silveira.

Essa questão do lúdico, diga-se de passagem, é assunto do capítulo "Lúcido Lúdico", do livro *O próprio poético*, de E. M. de Melo e Castro, quando o autor relativiza a questão da modernidade desse ato: quando se afirma que "'com coisas sérias não se brinca' está-se a exprimir o receio desse mesmo brincar, o receio de que pelo brincar se altere a ordem estabelecida e a segurança que essa ordem representa. Entendida nesse sentido, a atividade lúdica é uma força de vanguarda"[67]. Mais à frente, afirma que movimentos como o Dada, o Neo-Dadaísmo, o Maio de 1968, etc., tiveram por base a libertação lúdica, vista como sinônimo de "alegria", e foram fundamentais para a criatividade contestatória ou "desmi(s)tificadora". Se é exagero ver uma poesia de vanguarda em Silveira e seus contemporâneos – e também seria desproposital enxergar no ato lúdico elementos de vanguardismo –, não seria irrelevante ver na poesia

---

[66] *Idem, ibidem*, p. 183-184.
[67] MELO E CASTRO, E. M. **O Próprio Poético.** (Ensaio de revisão da Poesia Portuguesa atual). São Paulo: Edições Quíron, 1973, p. 111.

palaciana experimentalista e lúdica ecos da modernidade, como se tentará demonstrar. Ainda a propósito da questão do lúdico como oposição às coisas sérias, Johan Huizinga aponta que o oposto do jogo é a seriedade. Ao descrever o processo lúdico como um jogo, o estudioso alemão nota que "a antítese do jogo é a *seriedade*, e também num sentido muito especial, o de *trabalho*, ao passo que à seriedade podem também opor-se a piada e a brincadeira. Todavia, a mais importante é a parelha complementar de opostos *jogo-seriedade*[68]." Não só na poesia de "folgar", mas ainda naquela de cariz mais espiritual ou moral, pode-se perceber, como tentarei mostrar, que Silveira optou, majoritariamente, pelo ludismo na montagem de seus poemas, confirmando o que alegam os estudiosos aqui mencionados.

Já o tema do transcendentalismo não é de relevância na grande maioria das obras compiladas no *Cancioneiro*, pois a sociedade austera escondida nos salões das cortes medievais decadentes não era a preocupação dos poetas palacianos: querem mostrar o lado prazeroso da palavra e do som, daí ser a poesia um jogo para eles. Quanto a isso, comenta Teixeira Gomes:

> Já mostramos como é legítima a noção de fazer poético como um jogo, só não podendo entendê-la os que se aferram à idéia da poesia como registro da contemplação transcendente das coisas (...) a poesia é a linguagem que organiza o mundo (...) essa organização é uma organização de linguagem (...) passa primeiro pela palavra (...) Não há temas 'inferiores' ou 'superiores', não cabendo assim a idéia de que a produção reunida no *Cancioneiro Geral* perde exatamente pela mesquinhez dos assuntos poéticos[69].

Quando da análise dos poemas de Silveira e dos de seus companheiros, poder-se-á notar a preocupação deles com o "fazer poético" a que alude Teixeira Gomes. Alguns desses poetas – ao relevarem a crise moral por que passava Portugal, perplexo ante as descobertas – cantarão suas decepções, através do "registro da contemplação transcendente das coisas"; não obstante, não era a preocupação da maioria. Essa, ao poetar, tratará, como se poderá verificar nas análises aqui feitas, os assuntos "inferiores" e "superiores" no mesmo nível, através da palavra.

Freqüentemente, a crítica especializada no *Cancioneiro* de Resende comenta, também, sobre o distanciamento dos poetas palacianos da realidade a que assistiam, já que há falta – ou exigüidade – de poemas que exaltem as grandes realizações

---

[68] HUIZINGA, *op. cit.*, 1993, p. 50.

portuguesas desde a conquista de Ceuta, até a realização completa dessas na Índia, África e América. Há, sem dúvida, poetas mais conscienciosos dos fatos reais; contudo, ao colocar em versos a saga das Descobertas, fazem-no criticamente, como comentado no parágrafo antecedente, antevendo, de certa forma, a decadência do império português. No artigo "Sentimento heróico e poesia elegíaca no *Cancioneiro Geral*", Aida Fernanda Dias, quanto a isso, comenta:

> Os Portugueses, segurando bem firmes na mão o estandarte real e as espadas, haviam feito surgir a matéria indispensável ao aparecimento da epopeia. (...) Desde a segunda década do século XVI até 1572, surgem tentativas de fixar em metro as glórias pátrias, e o apelo de alguns espíritos mais lúcidos, que procuravam despertar a inspiração dos poetas, oferecendo-lhes, digamos assim, a matéria para as suas obras, acompanha tais tentativas ou é-lhes em alguns casos anterior[70].

A epopéia lusitana iria surgir apenas com Camões; mas, no *Cancioneiro*, Dias antevê alguns esboços rudimentares que chama de poesias heróicas. São elas um texto de Luís Anriques dedicado à conquista de Azamor (*CG*, II, 390) e outro de João Rodrigues de Sá de Menezes dedicado à mesma conquista (*CG*, II, 493). Fernão da Silveira, registre-se, apesar do papel central nos relacionamentos políticos, tendo mesmo participado de várias contendas engendradas pela monarquia avisina, não produziu nenhum poema que exaltasse os grandes feitos ultramarinos dos portugueses. Há, por outro lado, entre esses poetas do fim do medievo português, alguns que expressam suas preocupações quanto à decadência dos costumes trazida pelas conquistas. Duarte da Gama, por exemplo, critica a mania de seus conterrâneos em tudo imitar quanto à vestimenta; Diogo Velho comparava Lisboa a uma mata onde tudo se podia caçar; Sá de Miranda fazia apologia à vida do campo, pois execrava a metrópole corrupta, assim como o faziam Álvaro de Brito Pestana e, sem dúvida, Gil Vicente em seus autos moralizantes[71]. Fernão da Silveira, pelo contrário, nas composições em que registra fatos históricos e de costumes, deteve-se a dar um panorama da sociedade, enfocando esses poemas nos nobres seus pares.

---

[69] GOMES, *op. cit.*, 1985, p. 309.
[70] DIAS, Aida Fernanda. Sentimento heróico e poesia elegíaca no Cancioneiro Geral. **Biblos,** vol. LVIII, Coimbra, 1982. p. 269 *passim*.
[71] Vejam-se exemplos e comentários sobre esses fatos em CARVALHO, *op. cit.*, p. 76 *passim*.

Mais um pequeno comentário, nada insignificante, se se pensar na terminologia "cancioneiro". Nenhum estudioso encontrou a música que pudesse ter sido produzida pelos poetas cortesãos, ainda que, entre eles, se encontrassem músicos como o próprio organizador, Garcia de Resende, e D. João de Meneses[72]. Entretanto, há que se reforçar que, dissociadas da música de acompanhamento, os próprios textos poéticos vêm eivados de musicalidade[73].

O *Cancioneiro* tem sido criticado como um amontoado de poemas de autores interessados apenas na promoção social, cuja criação literária deixa a desejar, já que marcada pela repetição de temas e formas em miniatura[74] levados à exaustão. Vistos no seu conjunto, talvez os poemas reunidos de Resende poderão exaurir até o mais resistente e audacioso leitor, como já se disse. No entanto, se apreciados com parcimônia e analisados pela sua literariedade, poderão ser extraídas do *Cancioneiro Geral* criações que privilegiam o inusitado e a originalidade. E o prazer da leitura e do conhecimento será, então, outro.

---

[72] Cf. DIAS, *op. cit*., 1978a, p.18.

[73] Massaud Moisés anota sobre a questão música *versus* poesia: "é fácil compreender que a libertação desejada acabou provocando uma verdadeira crise poética: que fazer com as palavras, subitamente postas em liberdade, independentes da música? Alguns procuraram ou encontraram o ritmo que lhes era inerente, quer dizer, o ritmo especificamente poético, formado pela sugestão de 'atmosferas' líricas – e fizeram obra perdurável. Outros, constrangidos dentro da nova moda, faltos de talento, ou equivocados com a revolução poética em processamento, entendiam que bastava juntar palavras formando versos para criar poesia – e falharam." (*Op. cit.*, 1981b, p. 47).

[74] Quanto à miniaturização própria do fim do medievo, Andrée Crabbé Rocha, relatando o que escreveu Julia Kristeva sobre o século XV, faz uma interessante analogia entre os palácios medievais e as poesias do *Cancioneiro*. Comenta que as obras dessa coletânea são consideradas "miniaturas poéticas", dada a exaustão de formas e de conteúdos. Relata que para Julia Kristeva "'os grandes conjuntos arquitecturais e literários já não são possíveis; a miniatura substitui a catedral (...) O século XV será o século dos miniaturistas'. Aplica-se o conceito ao nosso *Cancioneiro* (...) estamos perante uma vastísima colecção de miniaturas poéticas, o que acentua ainda as suas mútuas parecenças". (*Op. cit*., 1987, p. 24-25).

CAPÍTULO II – FERNÃO DA SILVEIRA: COUDEL-MOR E POETA. PARADIGMA DA FACÉCIA

Dentro da uniformidade da arte em épocas diferentes havia a relativa originalidade pessoal do poeta[75].

W. J. Entwistle

Todos os poetas verdadeiros são necessariamente críticos de primeira ordem[76].

Paul Valéry

O bom poeta é aquele que verbaliza o mundo melhor do que os seus semelhantes[77].

João Carlos Teixeira Gomes

É incontestável considerar-se o *Cancioneiro Geral* uma peça literária, além de um documento de caráter histórico-social, em que desfilam poetas de todos os matizes. Como que uma crônica às avessas, escrita em forma poemática, nela, cada poeta, quando não registra as amarguras de um amor cortês, tema que perdura desde os tempos da poesia trovadoresca galego-portuguesa, volta-se para o registro da vida palaciana, da vida cortesã, que dita comportamentos e normas de obediência a um poder central excessivamente burocrático.

É nesse ambiente ávido por marcar as relações sociais, mas carente de registros epopaicos, com exceção de alguns prenúncios das grandes conquistas portuguesas, que aparece a figura do coudel-mor. Espécie de líder ou coordenador dos poetas cortesãos, a figura desse oficial tem papel de suma importância no desenvolvimento das artes poéticas do Paço. Fernão da Silveira exerce a função em dois reinados portugueses do

---

[75] ENTWISTLE, W. J. A originalidade dos trovadores portugueses. **Biblos**, Coimbra, tomo I, n. XXI, 1945, p. 172.
[76] VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: BARBOSA, João Alexandre (org.). **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 216.
[77] GOMES, *op. cit*., 1985, p. 309.

Quatrocentos: no de D. Afonso V (1438-1481)[78] e de D. João II (1481-1495). Sucede a seu pai quando, em 15 de junho de 1454, é nomeado para o cargo por D. Afonso V e, em 1490, cede o cargo a seu filho, Francisco da Silveira, três anos antes de falecer. O cargo não se restringia à coordenação dos poetas paçãos – essa função era a parte cultural e de deleitamento. 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[79] ou fazenda a que fossem obrigados a manter cavalo, para com ele servirem na guerra"[80]. Fernão da Silveira, à parte o cargo oficial, foi ainda uma espécie de embaixador dos reis a que serviu, atuando intensamente nos relacionamentos diplomáticos entre os reinos de Castela e Lisboa, tratando de assuntos ora políticos, ora sociais e festivos, tais como os preparativos para os casamentos dos herdeiros ao trono – como no caso das núpcias de D. Afonso, filho de D. João II, com D. Isabel de Castela – em que a união entre os membros dos dois reinos era fato corriqueiro – quando não estavam, ambos os domínios, envolvidos em questões bélicas entre si. Exercendo o cargo com austeridade, por um lado Silveira conquistou as graças dos monarcas a que serviu, sendo sempre agraciado com títulos e posses; por outro, essas mesmas mercês, e, mais que tudo, seu pulso despótico, tornaram-no invejado e odiado[81].

Sobre a família de Fernão da Silveira, comenta Teófilo Braga: "todos os problemas relativos a esta família são do mais alto interesse histórico, porque ela resume em si a vida da corte e da poesia de três monarcas[82]". Quanto ao Coudel-mor, Braga (nos capítulos V e VI de sua obra sobre os poetas palacianos, todos dedicados à família dos Silveiras) diz ser "o principal vulto desta família" e que ao conquistar muitos cargos nos reinados de Afonso V e João II, propiciou inveja dos seus pares. Suas

---

[78] Considera-se 1438 a data em que D. Afonso V, aos seis anos de idade, é aclamado rei de Portugal, devido à morte do pai. (DIAS, Aida Fernanda. **Cancioneiro Geral de Garcia de Resende** – Dicionário [Comum, Onomástico e Toponímico]. Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003. Volume VI, p. 36-37).
[79] Quantia. Importância, valor. (*Idem*, *ibidem*, p. 199).
[80] *Idem, ibidem*, p. 208.
[81] Cf. o verbete FERNÃO DA SILVEIRA, [s.d.], p. 907.
[82] BRAGA, Joaquim Teófilo Fernandes. **Poetas palacianos.** História da Poesia Portugueza. Eschola Hespanhola. Século XV. Porto: Imprensa Portugueza Ed., 1871, p. 360.

maiores características teriam sido a de ser íntegro e muito rigoroso, não só no trato do Paço, mas também com sua própria família[83].

A obra poética de Fernão da Silveira, compilada toda, ao que parece – já que não se encontraram registros de qualquer outra publicação dele – no *Cancioneiro* de Garcia de Resende, percorre os caminhos comuns dos poetas seus contemporâneos. Escreve poemas de tema amoroso, trovas de registro histórico e político, além das de registro social, enveredando por muitas das formas poéticas próprias da época, como trovas em forma de carta, esparsas, cantigas, glosas, *perguntas*, *respostas* e *ajudas*, sem contar as muitas de expressão satírica, fazendo da poesia um rico painel criativo de uma mentalidade em constante diálogo com a moda de então.

Fernão da Silveira destaca-se principalmente no processo do "Cuidar e Sospirar", sendo considerado por muitos autores um dos principais organizadores daquela contenda jurídico-processual[84] em que se digladiam os partidários do *cuidar* (ocultar o sentimento de amor/paixão) e do *sospirar* (deixar transparecer o sentimento de amor/paixão). Vale notar que a participação do poeta nesse processo é representativa da burocracia palaciana: se para a função de coordenador de poetas e de justas poéticas é preciso existir a função de coudel-mor, não seria *nonsense* poetar sobre um feito que julgasse, nos termos mesmo de um processo forense, os papéis de quem cuida e de quem suspira. A longa composição, além da forma, destaca-se pelo uso de termos apoéticos numa peça de casuística amorosa. Tudo é razão burocrática, daí que, mais do que um registro das experiências e contribuições literárias do *Cancioneiro Geral*, vê-se nele um documento, repita-se, de um momento histórico português, em forma poética.

Em sendo o palácio o centro das decisões políticas e sociais – já que por ali transitavam não só os membros da aristocracia, mas também os cortesãos, funcionários

---

[83] *Idem, ibidem*, p. 360 *passim*

[84] Como exemplo, cite-se Margarida Vieira Mendes: "na primeira parte, um dos principais autores, o Coudel-mor, passa em revista de modo sistemático (...) os argumentos expostos ao longo de todas as anteriores 'alegações' ou 'arrazoados', a fim de os refutar um por um. Para se desempenhar tal tarefa teve na mão todo o material do 'feito', previamente organizado. Por ele próprio? Certamente, dado o seu protagonismo. Dificilmente se pode pensar noutra mão organizadora, directora, encenadora e editora. (...) O facto de as rubricas ou epígrafes obedecerem todas ao mesmo tipo discursivo judiciário leva a crer num só organizador editor, cuja competência há que evidenciar. Ora, o poeta que levou mais a peito a 'tenção' foi o Coudel-mor, pertencendo-lhe ainda um estilo eivado de gíria e fórmulas forenses." (*Op. cit.*, p. 10-11).

de Estado, serviçais, além, obviamente, da realeza – não é de se admirar que se encontrasse Fernão da Silveira com outro Fernão da Silveira, este um sósia igualmente poeta. Contudo, foi este um conspirador. Para distingui-lo do Coudel-mor, aquele Fernão da Silveira foi cognominado de *O Moço*, apodo já esclarecedor da diferença etária entre essas duas personalidades palacianas. Para distinguir Fernão da Silveira daquele seu homônimo poeta e conspirador, recebeu o Coudel-mor a alcunha de *O Bom*. Note-se a propriedade das distinções entre os dois poetas: *O Moço* envolveu-se em conspiração política contra D. João II e foi um dos acusados da tentativa de assassinato do rei, sendo por isso exilado e posteriormente morto a mando do regente; *O Bom*, por motivo óbvio, distingue-se do outro pelo seu alto serviço à realeza, digno de confiança e apreço daqueles a quem serviu. Acrescente-se ainda que um dos netos do Coudel-mor também levou o nome de seu avô e aparece como um dos poetas participantes da compilação de Resende[85].

O aparte para o comentário sobre essas personalidades se faz necessário aqui para registrar a dificuldade em determinar no florilégio aquilo que pertence à produção de Fernão da Silveira, *O Bom*. Os registros e as didascálias de Garcia de Resende muito pouco ajudam na identificação de algumas peças dos dois poetas. Não ajudam, também, quando o compilador usa apenas o termo "Coudel-mor" para registrar a intervenção ou criação do poeta participante: ora esse coudel-mor poderá referir-se a Fernão da Silveira, ora a Francisco da Silveira, seu filho. Abstive-me, então, por considerar produção de Fernão da Silveira, *O Bom* e coudel-mor, apenas aqueles poemas a que alude Aida Fernanda Dias, na edição eleita como parâmetro e como base de estudo do criador de "Senhora, graciosa, discreta, eicelente".

O Coudel-mor é considerado de relevância como poeta ativo, pois cultivou vários

[85] Este neto do Coudel-mor distinguiu-se em batalhas na África e na Índia. Dotado de dom natural para a criação poética, Fernão da Silveira, neto, foi cognominado Poeta Heróico, e suas peças despertaram muito interesse no Príncipe D. João, filho de D. João III, que sempre lhe pedia enviasse suas obras. Faleceu por volta de 1568. (DIAS, *op. cit*., 2003, p. 644-645).

gêneros poéticos, tanto em termos formais quanto conteudísticos[86]. Se em alguns poemas deixa correr certo lirismo exacerbado, próprio de sua época, noutros, e não em poucos, abusa no trato dos defeitos das personalidades que freqüentam o Paço, usando, muitas vezes, de grosserias e de verborragia pornográfica. Esse seu modo de tratar ofensivamente o decoro levou, em 1624, a Inquisição a expurgar algumas de suas obras, as ditas de cunho pornográfico (como, por exemplo, a que dedicou ao órgão sexual de D. Lucrécia), e também outras em que aplica ao lirismo o paradoxo entre ser santo e pecador ("Porque meu mal s'i dobrasse, / vos fez Deos fremosa tanto, / que nam sei santo tam santo, / que pecar nam desejasse"). Esses poemas serão estudados mais à frente, no Capítulo IV.

Poeta de trânsito livre entre os reinos de Portugal e de Espanha, Fernão da Silveira escreve tanto em português, sua língua nativa, como em espanhol, mostrando treinos formal e vocabular adquiridos no convívio e nas intertextualidades poéticas com os maiores destaques da literatura da Espanha de então, como Macias, Juan de Mena e Rodriguez del Padrón.

Cancionero, é o Coudel-mor, ou o conspirador, este protegido de D. Isabel, a Católica[87]. No entanto, o que importa é acompanhar a trajetória de um oficioso líder de trovadores, cuja produção se desenvolveu numa fase preparatória do Humanismo e do grandioso Renascimento de Quinhentos.

---

[86] É de Fidelino Figueiredo o seguinte comentário sobre essa consideração: "O que forma a essência do culteranismo – sutileza do conceito, anfibologias e perífrases, trocadilhos e calemburgos, pleonasmos e aliterações, inversões e transposições, toda a procurada obscuridade – está já debuxado com relativa nitidez nos versos do *Cancioneiro Geral*. O coudel-mor Fernão da Silveira e Álvaro de Brito são pré-gongóricos e pré-academicistas pela especiosiodade dos temas e pela expressão sutil deles". (*Op. cit.*, p. 105).

[87] "É natural que ele próprio houvesse participado nas justas, que se celebraram então em Castela, e que talvez sejam dele as 'letras' transcritas no *Cancionero General* (ff.cxxxx-cxliijv°): a primeira antecedida da epígrafe 'Hernando de Silueira sacó por cimera un fisico que le tentava el pulso y dixo':

Tu dolor no tiene cura,
ningun remedio te siento,
porqu'es baxa tu ventura
y alto tu pensamiento

enquanto a segunda mostra que 'El mismo sacó enotra justa los martirios de la passion y dixo:

Ygualar otros a estos
seria gran desuario,
mas, por Dios, grand'es el mio

a não ser que pertençam ambas ao seu homónimo, Fernão da Silveira, o Moço..." (DIAS, *op. cit.*, 1978a, p. 20-21).

Essas trocas culturais e viagens à corte de Espanha são registradas numa participação de certo Fernão da Silveira no *Cancionero General* (1511), de Hernando del Castillo, por ocasião das justas de celebração, em Castela, do casamento de D. Isabel e D. Afonso, como citado atrás. Os estudiosos não se habilitam a afirmar com exatidão se esse Fernão da Silveira, que aparece em duas intervenções poéticas daquele.

Além do cargo de coudel-mor, Silveira exerceu, desde 1486, "o cargo de regedor da justiça na casa da Suplicação"[88], mostra do apego que D. João II tinha pelo poeta. Seus três filhos, Diogo, Francisco e Jorge, também têm importante participação na reunião de poemas de Resende, além do neto, homônimo seu.

A facécia, uma característica do Coudel-mor que se opõe ao rigor e prepotência característicos de sua personalidade, e à qual se aludiu no subtítulo deste capítulo, será melhor demonstrada nos estudos de seus poemas chistosos e graciosos – estes sim o descreverão com melhor propriedade. A essa característica será dedicada uma boa parte do Capítulo IV.

---

[88] DIAS, *op. cit*., 2003, p. 645.

CAPÍTULO III - CRONOLOGIA DA INVENTIVIDADE: TRADIÇÃO, INOVAÇÃO E RENOVAÇÃO

Toda arte nasce de um passado 'potencializado em futuro', por corte dialético, e o artista é aquele que, pela sua vivência, capta essa energia e a condensa em estruturas objetivas[89].

E. M. Melo e Castro

O poema é um ser de linguagem*. O poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e re-criando a linguagem. (...) É por isso que um (bom) poema não se esgota: ele cria modelos de sensibilidade*[90].

Décio Pignatari

Se tradição é, nas palavras de Ana Hatherly, "um conjunto de regras (...) herdado e mantido sem alterações significativas" e a inovação se dá "quando ele é alterado deliberadamente"[91], entende-se, então, que o artista inventivo terá sempre por base aquilo já produzido, atualizando-o "através de uma modificação intencional da focagem e do enquadramento estético que, *re*-criados por condições de semelhança ou de extremo contraste, impelem os novos receptores a encontrar neles algo que outros (já) não puderam (mais) buscar ou encontrar"[92]. Estaria aí, então, para Hatherly, a definição de originalidade. Para a autora, as questões de tradição, inovação e originalidade são a base do que chama de *programa*:

---

[89] In: MELO E CASTRO, *op. cit*., 1973, p. 21.
[90] In: PIGNATARI, Décio. **Comunicação Poética.** São Paulo: Cortez & Moraes, 1977, p. 6.
[91] HATHERLY, Ana. **A experiência do prodígio.** Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. (Temas Portugueses), p. 121.
[92] *Idem, ibidem*, p. 122.

> um sistema de regras que pré-determinam a orientação duma série de operações destinadas a produzir um determinado efeito, ou seja, um conjunto de instrumentos e informações necessárias à execução de operações determinadas, [e é quando] verificamos [ser] óbvio que toda a poesia antiga, como aliás toda a obra de arte de qualquer época, obedece a um programa. [93]

A grandeza e a perenidade de certas obras do passado, dessa forma, manifestam-se "através da sua constante capacidade de revalidação de seu [dessas obras do passado] horizonte comunicativo"[94]. Somando-se a essas assertivas de Hatherly, há de se lembrar, ainda, a "subversão" do conceito de tradição proposta por Jorge Luís Borges: "O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro"[95]. Diz o escritor argentino, então, que "a tradição é uma questão de leitura, de recepção, e como essa recepção se transforma em cada momento histórico, a tradição está constantemente sujeita a uma revisão, está em permanente mutação"[96].

Ainda quanto à tradição e sua renovação na modernidade, comentam Maurice van Woesel e Chico Viana

> que não só de ruptura e dissonância vive a poesia moderna. A literatura se faz pelo diálogo entre modernidade e tradição, e se renova persistindo. Não é raro que autores contemporâneos resgatem formas e modelos antigos, enriquecendo-os com novos temas, novos procedimentos artesanais e, sobretudo, com novos matizes de sensibilidade[97].

A observação vale não só para a poesia moderna, como citam os autores, mas para a de qualquer período.

Ainda com relação à influência do passado no futuro, nomeadamente no caso da Literatura, pode-se afirmar que a tradição está ligada à intertextualidade, que se pode definir como "processos legítimos de intercâmbio e fecundação recíproca milenarmente existentes entre as várias literaturas ocidentais"[98], ou, ainda, como "diálogo transecular

---

[93] *Idem*, *ibidem*, p. 121.
[94] *Idem, ibidem,* p. 121.
[95] *Apud* PERRRONE-MOYSÉS, Leyla. **Flores da Escrivaninha:** ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 95. Grifo da autora.
[96] *Idem, ibidem*, p. 95.
[97] CORREIA, Francisco José Gomes & WOENSEL, Maurice Van. **Poesia Medieval ontem e hoje:** estudos e traduções. João Pessoa: CCHLA/Ed. Universitária da UFPB, 1998. p. 169.
[98] A obra do crítico a que se alude aqui – Teixeira Gomes – é, toda ela, uma definição do que seja "intertextualidade" na medida em que relaciona as releituras da criação poética de Gregório de Matos com a de outros contemporâneos seus não só brasileiros e portugueses, mas também de Espanha, e mesmo antecedentes, como no caso do *Cancioneiro* de Resende. *(op. cit.*, 1985).

e renovador das formas"[99]. Ernst Robert Curtius antecipou, de certa forma, esse conceito utilizando a expressão "presente eterno":

> Significa o 'presente eterno', essencialmente peculiar às Letras, que a literatura do passado pode continuar cooperando no presente. (...) Veja-se (...) o jardim de formas literárias: sejam gêneros (...), sejam formas métricas e estróficas, sejam fórmulas estereotipadas, ou temas narrativos, ou artifícios de linguagem. É um domínio imenso. Finalmente, a mole de figuras, formadas pela poesia do passado, que sempre podem tomar novos aspectos (...)[100].

Acrescente-se ainda a esses teóricos a opinião de Massaud Moisés sobre o mesmo tema. O estudioso afirma que

> ao triunfar, um 'ismo' recebe do outro que substituiu alguns dos seus componentes, assim como transferirá para o subsequente algumas das suas características. Como vasos comunicantes, a ruptura e a tradição interagem, uma implica a outra, e uma não elimina por completo a oponente, mesmo porque, se assim fosse, a vencedora acabaria por negar-se ou, ao menos, por enfraquecer-se[101].

São esses os conceitos que podem ser considerados norteadores da questão que se presta a discutir neste estudo, como referenciado na *Introdução*. Eles serão referidos e observados na recolha que se elegeu para configurar o trabalho poético desenvolvido no *Cancioneiro* de Resende, apontado por muitos como precursor de muito do que viria (re)nascer nas estéticas literárias vindouras. Neste capítulo, antes de abordar como Fernão da Silveira valeu-se da tradição para inovar em suas composições, pretende-se traçar um curto panorama da inventividade. Serão trazidos alguns poemas que fogem às premissas das artes poéticas, tanto as antigas quanto as medievas. O interesse estará centrado apenas na demonstração de como alguns poetas – considerados "criativos" ou "inovadores" – transgrediram o comum e criaram composições que se destacam justamente ora pela engenhosidade ora pela ludicidade. Não se pretende um estudo mais profundo, mesmo porque a isso o próximo capítulo será dedicado, quando serão

---

[99] GOMES, *op. cit*., 1993, p. 56. A esse diálogo acrescentar-se-ia a "plagiotropia", "movimento de apropriação e transformação dos textos literários", não se tratando de intertextualidade, "mas de estratégia deliberadamente assumida em todos os seus desdobramentos, sejam de negação ou homologia". (*ibidem*, p. 193). A plagiotropia, dessa forma, se intercala entre a intertextualidade e o plágio, este no sentido de furto consciente com intuito de homenagear o plagiado.

[100] CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Européia e Idade Média Latina.** São Paulo: Ed. Hucitec, 1996, p. 16.

[101] MOISÉS, Massaud. **As estéticas literárias em Portugal.** Séculos XIV a XVIII. Lisboa: Ed. Caminho, 1997, p. 196-197.

analisados alguns poemas do Coudel-mor.

3.1. OS PRECURSORES: ANTIGÜIDADE CLÁSSICA E ALTA IDADE MÉDIA

Tomando por base as assertivas do item anterior, na Antigüidade, Teócrito de Siracusa[102] (308-240 a.C.), Símias de Rodes[103] (c.300 a.C.) e, já na Alta Idade Média, Publílio Optatiano Porphyrio (séc. IV) e Rábano Mauro (780-826) compuseram vários poemas figurados – *carmina figurata*, em latim, ou *technopaígnia*, em grego – que retratam uma espécie maneirística de disposição formal e conteudística dos significantes[104]. Esses poucos aqui citados podem ser considerados precursores – na forma como são tratados por diversos críticos e estudiosos – de um tipo de poesia visual que, parece, tem inspirado poetas não só medievais, mas também renascentistas, barrocos e concretistas-experimentalistas[105]. Poder-se-ia, então, tomá-los como

> o ponto onde surgiria o primeiro programa, o seu ponto zero, [o qual] situar-se-ia na região problemática da *invenção* que, não sendo possível, dizem-nos, a partir do nada, só começa a poder afirmar-se como tal a partir dum contexto histórico[106].

É necessário, a esta altura, ressaltar que esse tipo de poesia não tinha apenas propósito estético ou lúdico, como essência de sua composição. Estudiosos encontram nessas manifestações poemáticas um sentido e necessidade místicos; um elo entre o terreno e o divino[107], ou ainda, segundo Ana Hatherly, uma origem na *Cabala*, "um termo que

---

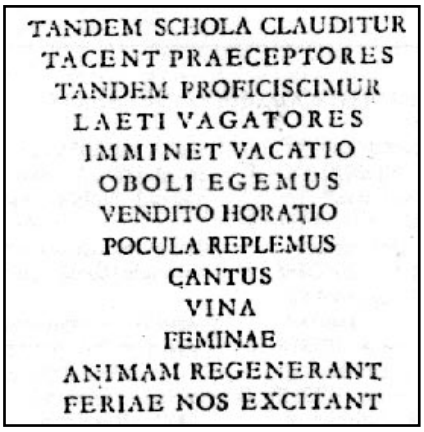
[102] ZÁRATE, Armando. Los textos visuales de la época alejandrina. **Dispositio,** Michigan, v. III, n. 9, otoño 1978, p. 354.
[103] *Idem*, *ibidem*, p. 355.
[104] Paul Zumthor assim se manifesta quanto ao confronto grafismo *versus* desenho aplicados nos *carmina figurata*: "O grafismo, (...) como todo sistema de signos, tem dupla face: uma, o traçado das letras, voltada para o ponto de partida material; a outra, o desenho que engendra sua disposição, voltada para o sentido que se oferece à interpretação". (In: Carmina figurata. Trad. Alberto Alexandre Martins. **Revista USP,** n. 16, São Paulo, p. 69-76, 1992/1993, p. 75).
[105] Sobre a influência do Barroco nestes últimos poetas, comenta Ana Hatherly: "Na segunda metade do século XX, os poetas Concreto-experimentalistas contribuíram para o ressurgimento de alguns aspectos mais criativos da poesia barroca, destacando-se a versatilidade linguística, a criatividade imagística, o culto do ludismo e a visualidade do texto. Na Poesia Experimental Portuguesa esses aspectos assumiram valor de estandarte cultural e até político, para poetas como E. M. de Melo e Castro e Ana Hatherly [referindo-se a si mesma] que se empenharam na defesa do que de mais válido encontraram no Barroco poético, e o mesmo fizeram no Brasil poetas como Affonso Ávila e outros". (In: A poesia barroca portuguesa. **Revista do Centro de Estudos Portugueses.** Dossiê: Poesia em Língua Portuguesa. São Paulo, no. 1, 1998, p. 13-14).
[106] HATHERLY, *op. cit.*, 1983, p. 121.
[107] "El estilo de estos poemas es profuso. Hay en ellos teogonía, fábula y alegoría pastoril. Sin embargo, algunos carbones épicos sobreviven, pero al modo mesurado de tono y matiz alejandrino." (ZÁRATE, *op. cit*, p.358).

designa a doutrina mística e esotérica hebraica. Diz respeito a Deus e ao Universo e diz-se ter sido adquirida por Revelação a determinados santos eleitos num passado remoto”[108].

Essa maneira de compor *poemas em forma de*[109], adiante-se, não passou despercebido pelos poetas concretos. Fazendo referências a Símias de Rodes e unindo-o a Mallarmé e Apollinaire, escreve Boultenhouse:

> Um poema configurado é sempre novo, porque faz volver o poema à simplicidade original da linguagem escrita, à experiência primitiva, vívida, imediata e mágica de um som combinado com um signo. Pode o som ser disposto em muitos ritmos e evocar muitas imagens, mas a dupla experiência de olhar e ler nos dá a sensação de que tudo está recomeçando do nada. Apollinaire a Mallarmé, Mallarmé ao antigo grego Símias. Ser novo, no sentido do poema configurado, é sinal inconfundível de espírito de vanguarda – e, na verdade, de todas as formas de literatura que a antiguidade nos legou, esta é a única que permanece vanguarda ainda hoje[110].

Um exemplo desse tipo de poesia figurada a que alude o crítico americano pode ser o cálice (*poculum*)[111], poema “desenhado” com as palavras que remetem ao objeto a que o provável poeta medieval se propôs versar:


TANDEM SCHOLA CLAUDITUR
TACENT PRAECEPTORES
TANDEM PROFICISCIMUR
LAETI VAGATORES
IMMINET VACATIO
OBOLI EGEMUS
VENDITO HORATIO
POCULA REPLEMUS
CANTUS
VINA
FEMINAE
ANIMAM REGENERANT
FERIAE NOS EXCITANT

Ao construir seu poema, o poeta vincou o campo semântico próprio do cálice e daquilo que pode conter: chegam as férias, fecham-se as escolas, calam-se os professores, saem os alegres errantes a cantar, beber, conhecer as mulheres, para regenerar a alma com aquilo que os excita nos dias de festa: um cálice repleto de

---

[108] HATHERLY, *op. cit.*, 1983, p. 36.
[109] Expressão usada pelos poetas concretistas (cf. CAMPOS, 1975, p. 128 *passim*).
[110] *Apud* CAMPOS, *op. cit.*, p. 130.

vinho[112]. Permite ao interpretante, de forma didática, não só ver a imagem formada pelas palavras, mas também empenho "en la elegancia, en el matiz verbal, en la práctica específica y operativa del texto"[113].

> Sem dúvida, não se pode deixar de registrar que esta postura poética (...) dejará secuela con el andar de los siglos. (...) Tanto el espacialismo de Huidobro, los Calligrammes de Apollinaire o la poesía concreta, cuyas invenciones bien pueden congeniar con los anagramas y permutaciones medievales, caben sin sorpresa dentro de estas búsquedas ancestrales. No puede, pues, negarse esta ladera visionaria de la poesía conforme a lo más sustantivo y atrevido de la escritura, cuya intención dinámica plantea una dimensión inquietante de la imaginación creadora[114].

Será, então, desafio às estéticas posteriores inovar, calcadas na tradição, fazendo uma releitura acrescida de criatividade, destreza e agudeza inerentes ao artista alerta às novas realidades. A propósito dessa agudeza dos artistas, Massaud Moisés, comenta:

> Definida em termos de hoje como "a penetração e subtileza do raciocínio, qualidades brilhantes, que se manifestam na presteza dos ditos conceituosos e galantes, no inesperado das aproximações", a agudeza constitui requisito básico do homem da corte. E em aliança com o engenho, produz a discrição, que é afinal o fundamento de toda a estrutura espiritual do barroco[115].

Esta definição, apesar de voltada para o estudo do período barroco português, cabe para qualquer época. Já o estudioso galego Juan Casas Rigal, ao estudar a idéia de agudeza no século XV hispânico, mais especificamente nos cancioneiros daquele século, adiciona ao conceito de "agudeza" o conceito de "sutileza":

> La sutileza es, al tiempo, una potencia del intelecto y un constituyente de toda materia científica y artística. La filosofía, en general, o disciplinas determinadas como la Gramática, la Retórica y, sobre todo, la Dialéctica propician lo agudo. De entre las dos familias de teorías que intentan explicar la sutileza – la aristotélica, de base gnoseológica, y la ciceroniana, que relaciona agudeza y humor –, en la Edad Media hispana, como en la europea, es casi exclusiva la primera, pese a un tímido atisbo de la segunda por Fernando Manzenares y Nebrija. Más en concreto, la aproximación de san

---

[111] A poesia em forma de cálice aqui reproduzida encontra-se em FONDA, Enio Aloisio. Maneirismos formais na poesia tardia. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 25, p. 119.

[112] Tome-se uma tradução esquemática dessa poesia figurada: "A escola fecha-se enfim / calam-se os preceptores / Vamo-nos enfim, / ledos errabundos / urge o descanso / [mas] dos óbolos carecemos. / Da venda dum Horácio, / plenos tornamos cálices: / canto / vinho / mulheres / a alma regeneramos / inflamam-nos as férias!" (AGNOLON, Alexandre. **Poculum**: tradução comentada. Mensagem eletrônica recebida por <geraldoaugust@uol.com.br>, em 6.out.2005).

[113] ZÁRATE, *op. cit*., p. 354.

[114] *Idem, ibidem*, p. 362.

[115] MOISÉS, *op. cit*., 1997, p. 157. Neste trecho Massaud Moisés comenta sobre o barroco Francisco Rodrigues Lobo e diz que este, na obra *Corte na Aldeia*, usa tanto o substantivo "discrição" quanto o adjetivo "discreto", este em maior número de ocorrências, objetivando definir a capacidade de invenção (engenhosidade) e a agudeza do cortesão.

> Agustín en *De doctrina christiana*, en cuyo libro IV cataloga la *acuitas* como la cualidad retórica que permite desentraía lo intricado y oscuro, es la teoría que condiciona la interpretación de *sotileza* por los poetas de los cancioneros: la agudeza hace la expresión de lo racionalmente inefable[116].

O que se encontrará em muitos dos poemas que neste capítulo serão analisados – como nos próximos dedicados ao poeta Fernão da Silveira e à evolução da poesia inovadora – é o estilo agudo, sutil e engenhoso, parentes da criatividade, originalidade e inovação, presentes já na Antigüidade. Não se encontram no *Cancioneiro Geral* poemas "em forma de", como o aqui demonstrado. Entretanto, o labirinto de Silveira, objeto central deste estudo, demonstra preocupações visuais, como poderá ser constatado em 4.1. e seguintes. Antes, porém, deve-se fazer uma retrospectiva do que ocorreu relativamente a essa questão, em algumas composições provençais e trovadorescas.

3.2. NA POESIA PROVENÇAL, A SURPRESA MANEIRISTA

Alguns trovadores provençais, à luz do conceito de originalidade, destacam-se de forma evidente. Cerveri de Girona/Guilhem de Cervera (...1259-1285...) compôs uma canção distribuída em estrofes de versos de uma só sílaba, com alternância de outros versos com duas sílabas. Tal composição foge à rigidez de princípio, ou de princípios, que norteava as composições poéticas, assim como prescreviam as *Leys d'amors*[117]. Na edição de Riquer, a canção assim se apresenta:

---

[116] CASAS RIGAL, Juan. La idea de agudeza en el siglo XV hispano: para una caracterización de la sotileza cancioneril. **Revista de Literatura Medieval**, Madri, v. VI, 1994, p. 88.

[117] "'Las leys d'amors' (constituyen el mas extenso de nuestros tratados, de gran riqueza en sus partes gramaticales, retóricas, estilísticas y versificatorias, que si en algo pecan es por el exceso de noticias nimias y por el afán en clasificar y pormenorizar, pero que reúnen un auténtico tesoro de referencias". (RIQUER, Martín de. **Los trovadores.** Historia literaria y textos. Barcelona: Ed. Ariel, S. A., 2001, Tomo I. Colección Letras y Ideas, p. 33-34). E, ainda, quanto ao uso das sílabas poéticas: "El cómputo de sílabas en principio siempre es exacto en la poesía trovadoresca, como es lógico en textos compuestos para ser cantados con una melodía culta y refinada." (*Ibidem*, p. 36).

Us
an
chan,
pe-
san,
dre-
çan,
ri-
man,
li-
man,
lau-
gan,
aman
il man
d'en-
ten-
di-
menz
ses
jau-
si-
menz.[118]

Girona não foi feliz apenas na disposição de sua canção, mas também na melodia, o que é tautológico, já que os poemas à época eram para ser cantados. Realiza-se a intenção pontual de evidenciar as terminações em "an", cuja musicalidade não só pode ter agradado a audiência como uniu forma e fundo: coloca no seu poema a definição de poeta, que é dispor, rimar, limar, louvar e amar. Para Martín de Riquer, Cerveri cultivou, assim como Arnaut Daniel, o "trobar ric", em que "alcanza a veces momentos muy logrados[119] e "aunque por este camino llega a la extravagancia de componer una canción con versos de una y dos sílabas[120]".

Já um outro trovador provençal, considerado um dos mais criativos, por difícil e obscuro, registra "el hápax, la voz popular no registrada en léxicos ni usada por otros

---

[118] In: RIQUER, *idem, ibidem*, p. 35-36. A tradução encontrada em Elisa Garrido Gómez é a seguinte: Hace un año que canto y voy considerando, y disponiendo, rimando, limando, alabando (y) amando los mandatos de afectos sin gozo. A autora inclui mais uma parte à poesia de Cerveri: "Ni a Sobrepetz, / Ne Is Cartz, / ne I Rey", que traduz por "En este canto no puedo incluir de ningún modo a Sobrepetz, a los Cardos ni al Rey". (In: **Los juegos poéticos de Los Trovadores**. Universidad de Sevilla, Junio 2002. Disponível em <http://boek861.com/juego_poetico.htm>. Acesso em 26.set.2005).

[119] RIQUER, Martín de. **Los trovadores.** Historia literaria y textos. Barcelona: Ed. Ariel, S. A., 2001, Tomo III. Colección Letras y Ideas, p. 1563.

escritores y el modismo cuyo sentido no alcanzamos[121]". O trovador é Marcabru (...1130-1149...) que, no poema que segue, desenvolve um tipo de poesia visual, o qual comprova tanto a originalidade e individualidade desse provençal, quanto as definições a ele impingidas. A dificuldade e obscurantismo, segundo Martín de Riquer, não se apresentam apenas na parte filológica do trabalho de Marcabru, mas também no "juego de ingenio, el doble sentido de una palabra, el valor preciso de los conceptos abstractos y su mutua relación, la incertidumbre ante la dicción que no se sabe si es grave o irónica[122]". A essas dificuldades quer-se demonstrar que, utilizando-se do conceito de Maneirismo proposto por Ernst Robert Curtius, a intenção do poeta maneirista é sobressair-se, e, assim fazendo, torna-se, ante seu público, um artista inventivo, desde que, é claro, seja original e não se utilize desses maneirismos apenas como artificialidade[123]. O poema de Marcabru assim se apresenta na edição de Martín de Riquer:

Estornel, cueill ta volada

Estornel, cueill ta volada:
deman, ab la matinada,
iras m'en un'encontrada,
on cugei aver amia;
trobaras
e veiras,
per que vas
comtar l'as;
e.ill diras
en ei pas
per que'er trasalhia.[124]

Já pela disposição gráfica, nota-se o vínculo forma-fundo: os quatro primeiros versos em redondilhos maiores assemelham-se às asas abertas para o vôo, seguidos de

---

[120] *Idem*, *ibidem*, p. 1563.
[121] *Idem, ibidem*, I, p. 175-176.
[122] *Idem, ibidem*, I, p. 175-176.
[123] CURTIUS, *op. cit*., p. 353 *passim*.
[124] "I. Estornino, emprende el vuelo: mañana, con el amanecer, irás de mi parte a una comarca donde me imaginé tener amiga. La encontrarás, la verás y le contarás por qué vás; y le preguntarás en seguida por qué se há comportado mal" (RIQUER, *op. cit*., I, p. 211-212).

seis versos trissilábicos, assemelhando-se ao corpo do pássaro. O último verso em redondilha menor conota, parece, os pés da ave. No poema, pede o "eu-lírico" que o estornino vá, pela manhã, à procura da amada, diga-lhe o motivo da ida e repreenda-a por ter-se comportado mal. Se, nessa mostra da poesia de Marcabru, o obscurantismo semelha estar ausente – dada a simplicidade do enunciado – vale assinalar seu gosto pela construção composicional aliada à motivação do tema.

Ainda dos trovadores provençais, observe-se uma das canções mais conhecidas e difíceis. Arnaut Daniel (...1180-1195...), um trovador sempre preocupado com o fazer poético, tendo criado, por exemplo, a sextina[125], compôs, nas palavras de Martín de Riquer, um "verdadero laberinto de rimas caras en breves unidades (a veces de una sola sílaba), lo que implica una expresión elíptica y retorcida que hace posibles varias interpretaciones"[126]. A ele se refere Petrarca como possuidor de um "dir strano e bello", pois cultivou um vocabulário rebuscado e original[127]; usou uma singularidade poética, mesclando palavras que provocam surpresa com rimas raras[128]. Segue a canção, como editada por Riquer[129]:

---

[125] Baseia-se a sextina na aparição combinada de palavras no final do verso, com reiteração de vocábulos-chave, cuja maestria composicional repercutiu com êxito no Renascimento. (Cf. RIQUER, *op. cit*., II, p. 610).

[126] RIQUER, *op. cit*., II, p. 624.

[127] O rebuscamento e originalidade são próprios de qualquer poeta amaneirado, pois "o poema maneirista mantinha um elo forte com o petrarquismo. Muitos de seus representantes eram seguidores declarados de Petrarca, a cuja tradição aderiram. Usavam suas formas e expressavam-se com o auxílio de sua linguagem, que se tornara artificial e impessoal." (HAUSER, Arnold. **Maneirismo**: a crise da Renascença e o surgimento da Arte Moderna. 2 ed. Trad. J. Guinsburg e M. França. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 397). Percebe-se, com essas assertivas, que Petrarca foi beber em Arnaut Daniel e tornar-se referência aos poetas que nele mesmo beberam.

[128] RIQUER, *op. cit.*, II, p. 610.

[129] "I. El aura amarga hace aclarar los bosquecillos ramosos, que la dulce espesó con hojas, y mantiene balbucientes y mudos los alegres picos de los pájaros de las ramas, aparejados y no aparejados. ¿Por qué yo me esfuerzo en hacer y decir cosas agradables a muchos? Por aquella que me há vuelto de arriba abajo, de lo que temo morir si no me da fin a los afanes" (*Idem, ibidem*, p. 624-625). Percebe-se nesta poesia a expressão montada de palavras "laura" e ela remete a inúmeras poesias de Petrarca escondendo o nome de sua amada Laura, homenagem explícita a Daniel e louvação daquela a quem servia: "L'aura serena che fra verdi fronde" (CXCVI), "L'aura celeste che 'n quel verde lauro" (CXCVII), "L'aura soave al sole spiega et vibra / l'auro ch'Amor di sua man fila et tesse" (CXCVIII); estas, entre outras, estão presentes no seu *Canzoniere* (Torino: Einaudi, 1992. (Classici, 104). Registre-se ainda que há uma tradução desta poesia de Arnaut Daniel em POUND, Ezra, *op. cit.*, p. 182, elaborada por Haroldo de Campos.

L'Aur'amara fa.ls bruels brancutz

L'aur'amara fa.ls bruels brancutz
clarzir, que.l dous'espeys'ab fuelhs,
e.ls letz becx dels auzels ramencx
te balbs e mutz, pars e non-pars.
Per qu'ieu m'esfortz de far e dir plazers
a manhs? Per ley qui m'a virat bas d'aut,
don tem morir, si.ls afans no.m asoma.

Martín de Riquer comenta que se nota nas criações do provençal uma esmerada preocupação formal, tanto com relação à posição das palavras-rimas quanto pela escolha daquela que siga um caminho "difícil y bello"[130]. O poeta iria se destacar pela engenhosidade na escolha das rimas, principalmente porque as usa de forma diversa da de seus camaradas trovadores, além de usar vocábulos considerados apoéticos. Adverte, contudo, que é esse um meio de Daniel demonstrar seu desespero e fastio de forma surpreendente. Assim, coloca na forma a própria expressão de seu sentimento "strano", que passa a "dir bello", como entendeu Petrarca. Ressalve-se que uma leitura afinca de seus poemas leva a antever preocupações conceptistas pelo deslocamento da metáfora e da combinação de sons[131].

Uma observação ainda se faz necessária quando se remete ao modo composicional dos trovadores provençais. Parece dividirem-se aqueles que versificavam seguindo o *trobar leu*[132], que pode ser entendido como simples, fácil, ausente de recursos estilísticos complicados ou ornamentados, dos que se valiam do *trobar clus*[133]. Este seria um versificar de forma hermética, usando sutileza e rebuscamento na escolha dos termos com o intuito não só de criar dificuldades, mas demonstrar agudeza e requinte morfo-conteudísticos. Ainda segundo Riquer, "el conocedor de la literatura castellana de los siglos de Oro tendrá mucho adelantado si relaciona mentalmente el trobar clus al conceptismo y el trobar ric al gongorismo"[134]. Os trovadores provençais desenvolveram, na aplicação desses modos de "trobar", os procedimentos da retórica medieval do *ornatus* f*acilis* – que "estriba en el empleo de los colores retóricos (o sea

---

[130] RIQUER, *op. cit.*, II, p. 610-624.
[131] *Idem, ibidem*, p. 609-611.
[132] Outras denominações seriam *trobar leugier*, *pla*. (*Idem, ibidem*, I, p. 74).
[133] Também para esse modo versificatório, entendem-se os termos *trobar ric, car, escur, cobert, sotil, prim.* (*Idem*, *ibidem*, I, p. 74-75).
[134] *Idem*, *ibidem*, I, p. 75.

de las figuras), de la *annominatio* (conexión entre palabras de la misma forma, pero de significado diferente) y de las determinaciones (cierta graduación gramatical) – e do *ornatus difficilis* – que "se caracteriza por el empleo de los tropos (metáfora, antítesis, metonimia, sinédoque, perífrasis, alegoría, enigma, etc.)", cujas distinções derivam da *Rethorica ad Herennium*[135].

Ao se escolher três trovadores[136] que primaram, pela recolha do crítico espanhol, no aperfeiçoamento do *trobar clus*, objetivou-se trazer exemplos que contribuem para a discussão da proposta que aqui se dispôs delinear: a de analisar as formas de evidenciar a inventividade naqueles poetas cuja individualidade aflora e, por isso, são expressão de futuras estéticas. Sabe-se que os trovadores provençais forneceram a seus sucessores os meios e artifícios para a criação poética própria de cada região européia. Na Galícia, os trovadores galego-portugueses foram beber naqueles antepassados para criarem o tipo de poesia que seria característico da Península. À parte as cantigas de amigo, consideradas pelos estudiosos como autóctones, pois revelariam o espírito, a alma do lado ocidental peninsular, a maioria das cantigas de amor e as de maldizer e de escárnio seria a continuação da produção provençal. No capítulo que será destinado ao poeta palaciano Fernão da Silveira, poder-se-á notar como essa produção foi renovada no final do Quatrocentos, preparando, por sua vez, o advento de novos estilos. Mas antes, faça-se uma rápida perscrutação de alguns poemas galaico-portugueses que se destacam, se não pela originalidade, pela fuga aos modelos pressupostos pela *Arte de Trovar*[137].

3.3. NOS CANCIONEIROS GALEGO-PORTUGUESES, A QUEBRA DOS CÂNONES

Nos cancioneiros galego-portugueses, a inovação desponta em alguns trovadores que, se no tema permaneciam fiéis aos cânones, na forma ousavam. No *Cancioneiro da*

---

[135] *Idem*, *ibidem*, I, p. 76.
[136] Outros poderiam ser incluídos nesse rol: Raimbaut D'Aurenga, Raimbaut de Vaqueiras, Guilhem de Montanhagol, Sordel e Peire Cardenal, entre os mais conhecidos.
[137] Refiro-me à *Arte de Trovar* do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*.

Ajuda[138], encontra-se um descordo[139] singular de Nuneannes Cerzeo, de número 389, que assim se apresenta na lição de Carolina Michaëlis de Vasconcelos:

Agora me quer'eu ja espedir
da terra, e das gentes que i son,
u mi Deus tanto de pesar mostrou,
e esforçar mui ben meu coraçon,
e ar pensar de m'ir alhur guarir.
E a Deus gradesco porque m'én vou.

Ca [a] meu grad', u m'eu d'aqui partir',
con seus desejos non me veeran
chorar, nen ir triste, por ben que eu
nunca presesse; nen me poderan
dizer que eu torto faç'en fogir
d'aqui u me Deus tanto pesar deu.

Pero das terras averei soidade
de que m'or'ei a partir despagado;
e sempr'i tornará o meu cuidado
por quanto ben vi eu en elas ja;
ca ja por al nunca me veerá
nulh'om(e) ir triste nen desconortado.

E ben digades, pois m'én vou, verdade,
se eu das gentes algun sabor avia,
ou das terras en que eu guarecia.
Por aquest'era tod', e non por al;
mais ora ja nunca me será mal
por me partir d'elas e m'ir mia via.

Ca sei de mi
quanto sofri
e encobri
en esta terra de pesar.
Como perdi
e despendi,
vivend'aqui,
meus dias, posso-m'én queixar.

---

[138] Essa cantiga-descordo de Nuneannes Cerzeo também aparece no **Cancioneiro da Biblioteca Nacional.** (Org.) Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado. Lisboa: Edição da Revista de Portugal, 1949, vol. I, p. 192-195.

[139] O descordo já era conhecido pelos trovadores provençais e "se caracteriza, como su nombre indica, por ser una composición en la que cada una de las estrofas tienen una fórmula métrica distinta, y por lo tanto también una melodía individual, lo que va en contra del rígido princípio de isometría a que obedecen los demás géneros. Ello supone una gran variedad y riqueza de metros, rimas y melodías." (RIQUER, *op. cit*., I, p. 49).

E cuidarei,
e pensarei
quant'aguardei
o ben que nunca pud'achar.
E[s]forçar-m'ei,
e prenderei
como guarrei
conselh'agor', a meu cuidar.

Pesar
d'achar
logar
provar
quer'eu, veer se poderei.
O sen
d'alguen,
ou ren
de ben
me valha, se o en mi ei!

Valer
poder,
saber
dizer
ben me possa, que eu d'ir ei.
D'aver
poder,
prazer
prender
poss'eu, pois esto cobrarei.

Assi querrei
buscar
viver
outra vida que provarei,
e meu descord'acabarei.[140]

O que chama a atenção nessa peça é a desigualdade com que se montam e se distribuem as estrofes e as rimas, além da inclusão de uma *palavra perduda* no verso inicial e do *enjambement* na segunda estrofe das sextilhas, bem como na cauda, em que esse processo fica mais evidente. Essa dissimetria, diga-se de passagem, não é novidade.

---

[140] In: **Cancioneiro da Ajuda.** [s.l.]: INCM, 1990. v. I, p. 764-767.

Vimos nos exemplos anteriores – com os provençais – que esse artifício, apesar de raro, existiu e foi resultado de uma releitura que todos os poetas "antenados" promoveram ao remontarem ao passado. Esse exemplo de Nuneannes Cerzeo trazido aqui tem o intuito de corroborar essas assertivas e demonstrar como, por exemplo, Fernão da Silveira pôde, calcado no tradicional, criar poemas inovadores, o que será mostrado no próximo capítulo.

Feito para o canto, o descordo de Cerzeo traz, também, um ritmo diferenciado que deve ter causado estranhamento e, ao mesmo tempo, deleite aos ouvintes. No subcapítulo precedente, observou-se que Marcabru havia composto uma canção cuja visualidade evidente lembra as formas de um pássaro. Apesar de uma forma alargada nos primeiros versos, aquela canção afunilava nos últimos, mantendo, entretanto, certa regularidade dentro das redondilhas (as maiores, na forma alongada, e as menores, na adelgaçada). No descordo de Nuneannes, há identidade de forma (alargamento/afunilamento) com a de Marcabru, contudo, há maior extensão de número de versos, destacando-se a irregularidade. No conteúdo, há igualmente certa identidade de fundo: ambos aludem à partida: uma em busca da amada, outra, em fuga da terra querida. Acrescente-se que, além da irregularidade própria deste subgênero poético, essa partida é condensada no último verso que fecha com a palavra "descordo", denominação do tipo de poesia que criou para expressar seu sentimento. Se esse tema – o da partida – não é novo, aliás, é recorrente na literatura medieval[141], o exemplo desse poema serve para destacar como, numa forma assimétrica em estrutura e ritmo, um espírito poético inquietante se serve de recursos diferenciadores para destacar sua individualidade poética.

Também Dom Dinis, num poema encontrado no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, compõe uma interessante peça, a de número 496, "Assi me Trax coytado". O uso de *enjambements* parecia ser do agrado do monarca, haja vista a proficuidade de seu emprego em diversas peças, o que demonstra, parece, destreza e visão lúdica do poetar próprios de Dom Dinis. Nessa, entretanto, o procedimento conjuga-se com a

[141] O tema não é evocado somente na literatura medieval, é óbvio; mas é no medievo mais intensamente explorado. No subcapítulo 5.4., será esquadrinhado alguns poemas que remetem à partida e à chegada, no Parnasianismo, por exemplo.

visualidade, se se tomar como parâmetro a lição dos organizadores. Veja-se a transcrição do poema, como editado nesse último *Cancioneiro:*

Assy me Trax coytado
E aficad Amor,
E tan atormentado
Que, se Nostro Senhor
A mha senhor non met en cor
Que se de min doa, a **mor**
T auerey praxer e sabor.

Ca vyu en tal cuydado,
Come quen sofredor
[H]E de mal afficado,
Que non pode mayor
Se mi non ual a que en **for**
Te ponto ui, ca ia da **mor**
T ey prax[er] e nenhum pauor.

E fazo mui guisado,
Poys soo seruidor
Da que mi non da grado,
Querendo lh eu melhor
C a min, nen al, por en **Conor**
T eu non ey ia, senon Da **mor**
T ande soõ deseiador.[142]

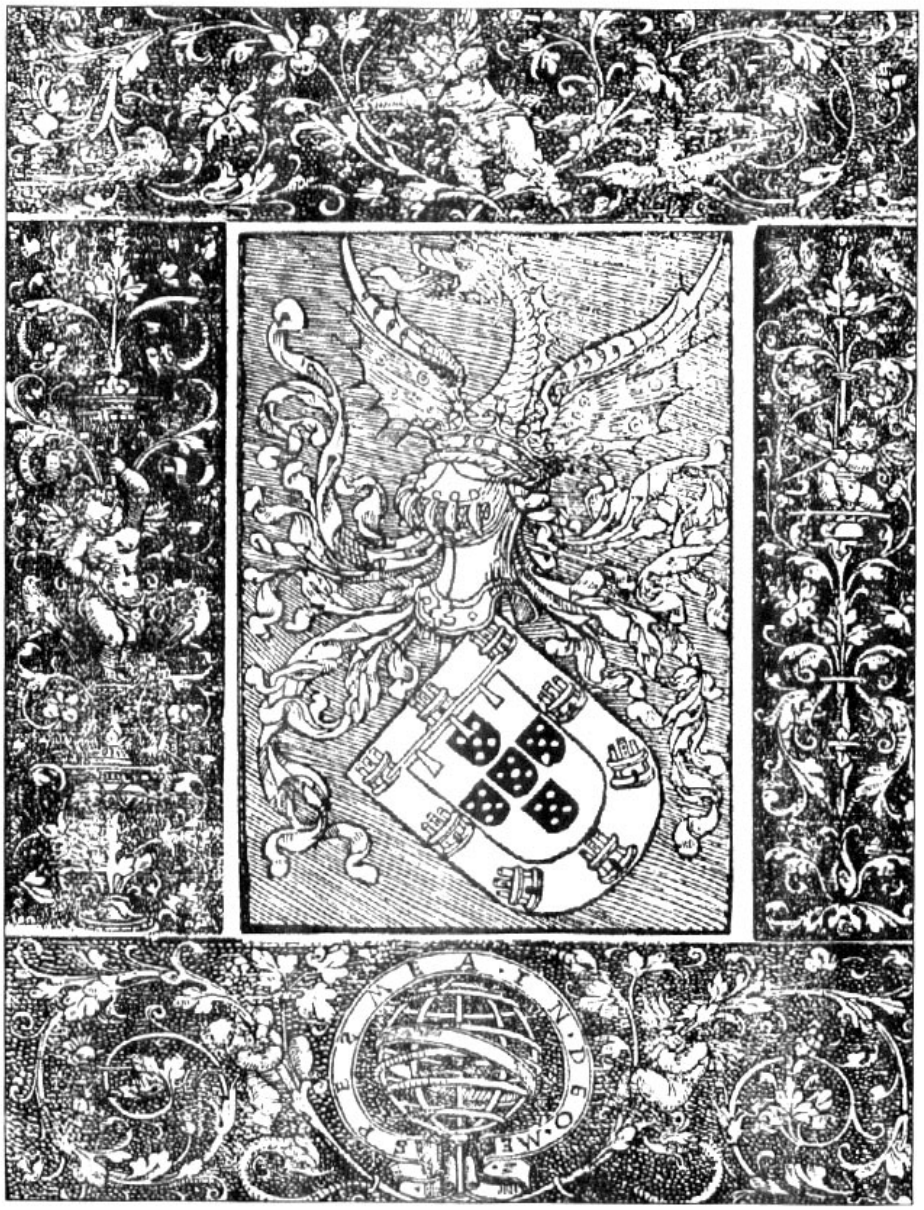
Eivado de maneirismos, apraz o monarca fazer brincadeiras com os cavalgamentos de palavras, exacerbando sua coita de amor, bem ao gosto trovadoresco. À parte o tema recorrente, o poeta-monarca alterna versos hexassílabos com octossílabos e acentua seu sofrimento – e o resultado que espera dele – no jogo entre os termos "morte", "forte" e "conorte", encadeando as últimas sílabas entre um e outro verso. Desse modo, como que condensa na forma e no conteúdo o seu morrer de amor.

Neste recolhimento todo do presente capítulo, procurou-se frisar como, providos de agudeza e de engenhosidade estrutural, os poetas das épocas focadas também recorreram à disposição gráfica para montar, de maneira criativa e lúdica, seus poemas, almejando sua visualização. Retomam um expediente iniciado na Antigüidade greco-romana, relendo-o e inovando-o, assim como o farão os poetas seguidores desses artifícios. Os poemas escolhidos para a curta análise desenvolvida não só trazem uma

---

[142] In: **Cancioneiro da Biblioteca Nacional**, *op. cit*., III, p. 122-123. Os destaques são grifos meus.

montagem estrutural calcada na tradição, mas também a renovam, valendo-se de temas próprios a cada época. São esses tipos de composição que, no *Cancioneiro Geral*, os poetas palacianos irão desenvolver, permitindo que se lhes atribua o epíteto de inovadores e, por isso mesmo, portadores de criações poéticas futuras. Atribuir-se-ão a muitos desses compositores não somente o apreço pelas formas e temas dos antepassados, mas também a habilidade para, como que visionários, plantar as sementes do que iria ser apreciado pelos seus seguidores. Ver-se-ão, no próximo capítulo, em que se abordará um pouco da obra de Fernão da Silveira, os modos como essa operação de estima pelo passado e de visão audaz são montados.



Reprodução do frontispício do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516). In: MORÁN CABANAS, 2003, p. 10.

CAPÍTULO IV – A PRODUÇÃO POÉTICA DO COUDEL-MOR: PARADIGMA DA INOVAÇÃO NO *CANCIONEIRO GERAL*

En Occidente, el refundidor juglar, lo mismo que el cantor de romances, no ejercitan ninguna improvisación: pretenden conservar una historia cantada que es ya muy vieja, y la innovan un poco, conservando la mayor parte de lo antiguo (...) Sólo en la extrema baja Edad Media se observa algún raro caso de innovar totalmente, por el gusto de alterar totalmente el relato tradicional[143].

Menéndez Pidal

...as escolas literárias pressupõem (...) os contornos mais ou menos definidos de uma formação social, embora surjam criações literárias precursoras e até preparatórias de uma dada evolução[144].

A. J. Saraiva e Ó. Lopes

La prédominance des "styles" collectifs sur les "styles" individuels constitue l'un des caractères fondamentaux de la poésie médiévale[145].

Paul Zumthor

Em *Aspectos do Cancioneiro Geral*, Andrée Crabbé Rocha afirma que "a arte é uma equação pessoal" e que "toda a arte colectiva tem autores civilmente individualizados, mas artisticamente submersos pelas intenções e pelas obras de centenas de companheiros. Por isso mesmo é que tentámos sempre procurar alhures a razão da grandeza do Cancioneiro Geral[146]". Na verdade, da compilação de Garcia de Resende poucos são os que se destacaram para a posteridade como artistas individuais: Gil Vicente, na dramaturgia, João Roiz de Castelo Branco, com o antológico "Cantiga sua, partindo-se", Bernardim Ribeiro, que se destacou na prosa e poesia, o próprio

---

[143] In: MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. Poesía oral y cantares de gesta. In: **Historia y crítica de la Literatura Española**. Francisco Rico (Org.). Barcelona: Crítica, 1979. Vol. I, Edad Media, p. 101.
[144] In: SARAIVA e LOPES, *op. cit*., p. 10.
[145] In: ZUMTHOR, *op. cit*., 1972, p. 156.

Resende, nas crônicas, além de Sá de Miranda, considerado o introdutor do Classicismo em Portugal, para citar alguns entre os cerca de trezentos[147] poetas que participam da volumosa coletânea. No entanto, esse trabalho coletivo de criação poética permite que o *Cancioneiro Geral* seja considerado um repositório de futuras estéticas literárias. Tomando como paradigma o poeta Fernão da Silveira, de vasta produção no compêndio, com oitenta e duas intervenções[148], perfazendo quase dez por cento de toda a recopilação, se se levarem em conta os poemas individuais e aqueles em grupo (*tenções*, *perguntas* e *respostas*), pode-se verificar como a inovação, e mesmo a inventividade, germinou, fazendo com que o *Cancioneiro* se afirme como prenúncio do que irá ocorrer com a criação poética posterior. Não se quer dizer, com as assertivas anteriores, que todos os poetas palacianos eram inventivos. Dado o elevado número de participantes, parece não serem todos eles a tradução da criatividade. Mas há os que se destacam pelo modo como montaram seus poemas, com engenhosidade e agudeza, e um deles é Fernão da Silveira.

Para confirmar tal asserção, é necessário, então, analisar alguns poemas de Fernão da Silveira quanto à forma e quanto à temática, cujo resultado pode-se estender a muitos dos poetas do *Cancioneiro Geral.* Percebe-se que há certa coincidência de recursos formais e conteudísticos entre muitos desses poetas. Tomando alguns poemas de Silveira, e de alguns de seus pares, poder-se-á constatar como influenciaram os movimentos literários renascentista, barroco e até mesmo concretista brasileiro e experimentalista português. Estes dois últimos promoveram a releitura dos cancioneiros, em especial o de Resende[149], além das inovações camonianas e barrocas, principalmente quanto à estrutura formal.

---

[146] ROCHA, Andrée Crabbé. **Aspectos do Cancioneiro Geral**. Coimbra: Coimbra Ed., [s.d]. (Colecção Universitas), p. 136.
[147] Ver nota (7).
[148] Sem contar onze poesias que vêm seguidas de um ponto de interrogação, no índice (p. 408), o que pode significar dúvidas da editora Aida Fernanda Dias quanto à autoria, uma vez que, nas didascálias produzidas por Garcia de Resende, consta apenas o título de "Coudel-mor". Algumas dessas poesias, A. J. Gonçalves Guimarães, o terceiro editor do *Cancioneiro Geral*, de 1910-1917, considera de autoria de Fernão da Silveira; outras, que a editora acima considera de Silveira, não são creditadas a ele pelo editor da terceira edição.
[149] Veja-se a declaração de Melo e Castro à p. 183, como exemplo.

Para observar como o Coudel-mor trabalhou a casuística amorosa, nela incluindo a beleza feminina, que traz ao "eu-lírico" sofrimento – relembrando a coita de amor dos antigos trovadores –, conflito entre desejo e espiritualidade, entre bem e mal, além de perdição, escolheram-se cinco poemas. Em "Senhora, graciosa, discreta, eicelente", recorre ao labirinto de palavras para exaltar a beleza da dama amada; na "[Cantiga sua]", explora a ambigüidade de uma dama, a qual prefere ter como senhora e como amiga, mas também como "immiga", para ver o bem dele derribado; em "Porque meu mal s'i dobrasse, vos fez Deos fremosa tanto", o "eu" poético vê-se diante de um conflito caro aos poetas da Renascença e do Barroco: a beleza de sua dama instiga-o ao pecado, mas a santidade desse mesmo poeta deixa-o constrangido. Já na "Grosa do Coudel-moor a *Mis querelhas he vencido*", Silveira canta o desconcerto que a beleza da dama servida provoca nele, utilizando-se do castelhanismo para se expressar. Ainda na temática intimista, escolheu-se a cantiga "Quien gana pierde, aprendi, por mi mal", igualmente em castelhano, em que Fernão da Silveira explora o tema do "eu" dividido, resultado do desconcerto do mundo por que passam os poetas do final do século XV, tema mais tarde melhor desenvolvido por Camões.

Da poesia pornográfica de Silveira, escolheram-se quatro textos que marcam sua propensão ao escabroso e ao sutil. Em "O Coudel-moor às damas, porque deram a ũa que casou a melhor peça que cada ũa tinha pera o casamento, antre as quaes lhe derão o sexo de dona Lucrecia", o poeta canta um inusitado presente dado a uma noiva – o sexo de Dona Lucrécia; em "De Dom Joam de Meneses a ũa dama que refiava e beijava dona Guiomar de Crasto", Silveira e seus companheiros retratam uma visão liberal da sociedade dos fins do medievo, satirizando a questão da homo/bissexualidade; em "Coudel-moor a sua cunhada que lhe mandou ũa escrevaninha fraancesa, que trazia o cano no tinteiro, tudo junto pegado", ousa Silveira mesclar o divino com o profano, numa cantiga eivada de sutilezas e imagens pornoeróticas. Mas o homem não fica ao largo do chiste: em "D'Anrique d'Almeida Passaro aa barguilha de Dom Goterre, que fez de borcado, enderençada aas damas", nove contendores, entre eles Fernão da Silveira, têm como alvo o órgão masculino e dele causticam seu tamanho.

O Coudel-mor destacou-se também pelas composições em que retratam a sociedade portuguesa do fim do século XV. Nessas peças, passeia entre o irônico e o declarado, sempre brincando com as palavras. Em "Pregunta do coudel-moor a Alvaro Barreto", cujo tema é a partida, na "Resposta do Coudel-moor", em que alude ao *carpe diem*, e na "Ajuda do Coudel-moor", na qual retrata a crueldade de uma dama que só procura o mal de seus servidores, percebe-se em Silveira, pelo artifício das *perguntas*, *respostas* e *ajudas*, uma poesia marcada pelo apelo à convivência social, já que esses subgêneros conclamam ao dialogismo. Numa longa trova de formato epistolar, "Do Coudel-moor a Anrique d'Almeida, que lhe mandou pedir novas das cortes que El-Rei Dom Joam fez em Montemoor O Novo, sendo, principe, o ano de setenta e sete, sendo El-Rei seu pai em, França.", recorre o poeta a um fato histórico para, em seu único redondilho menor, brincar com números e palavras. Finalmente, dediquei-me, num único subcapítulo, a demonstrar o apreço que Fernão da Silveira tinha pela forma. Comentar-se-ão trechos de poemas em que a exaltação da forma avulta. Serão aludidas as seguintes composições: "Trovas que fez o Coudel-moor, de poesia, indo d'Evora pera Tomar, na ponte do Sor e Pavia", um hendecassílabo essencialmente hermético; "Coudel-moor por breve de ũa mourisca ratorta que mandou fazer a senhora princeza, quando esposou", em que registra a fala de um rei negro de Serra Leoa; "Do Coudel-moor a El-Rei Dom Pedro que, chegando aa corte, se mostrou servidor d' ũa senhora a que ele servia", resgatando uma forma de cantiga trovadoresca; seu esmero no uso do "pé quebrado" é ressaltado no trecho da tenção "De Dom Goterre aos gibõoes de Fernam da Silveira e Dom Pedro da Silva, que fezeram de borcado com meas mangas e colar de graam". Trago também, neste subcapítulo, alguns trechos tirados ao longo poema "O Cuidar e Sospirar", em que a mestria formal do Coudel-mor é inquestionável.

Fernão da Silveira cultivou a maioria das formas estróficas, rítmicas e rimáticas que proliferaram no período: a redondilha maior, a menor – em número mais exíguo –, o

hendecassílabo (versos de arte maior), estas três consideradas a grande novidade[150] do *Cancioneiro Geral*, o labirinto, a cantiga, esparsas, trovas, glosas, as *ajudas*, as *perguntas* e *respostas* – estas duas igualmente consideradas uma inovação à maneira das *preguntas* e *respostas* provenientes do *Cancionero de Baena*, estendidas ao *Cancionero General* de Hernando del Castillo. A propósito dessas, é necessário, a esta altura, recorrer às suas definições, cabal para o entendimento da poesia sutil e aguda do Quatrocentos. Em qualquer subgênero cancioneiril, como o vilancete ou a cantiga, por exemplo, há um mote[151], que é glosado (desenvolvido em versos) pelo proponente ou por outros poetas, dando surgimento às *ajudas* (quando a um outro poeta é solicitada sua opinião em relação a um questionamento feito pelo proponente), às *perguntas* (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 às *respostas* (esclarecimentos da dúvida trazida no mote pelo poeta proponente). Não seria despropósito enxergar nas *perguntas* e *respostas* uma origem clássica. Olivier Reboul, ao definir "dialética", comenta que

> os gregos eram grandes esportistas, praticantes de toda espécie de lutas e competições. Mas também se destacavam numa disputa esportiva fora dos estádios e ginásios, ou puramente verbal, a dialética. Dois adversários se enfrentam diante do público: um sustenta uma tese – por exemplo, que o prazer é o bem supremo – e a defende custe o que custar; o outro ataca com todos os argumentos possíveis. O vencedor será aquele que, prendendo o adversário em suas contradições, conseguir reduzi-lo ao silêncio, para grande alegria dos espectadores[152].

---

[150] "O redondilho fixa-se, definitivamente, neste *Cancioneiro*, como metro típico do nosso lirismo. Mas o lirismo do século XV (...) combina-se com os chamados "versos quebrados", de três ou quatro sílabas, nova modalidade de nossa métrica. Além disso, um outro metro comparece pela primeira vez na nossa arte de trovar: o hendecassílabo..." (SIMÕES, *op. cit*., p. 113-114). Assim escreve Pierre Le Gentil sobre os versos de arte maior, os hendecassílabos: "L'arte mayor est, au XVe. siècle, le vers de la *poésie dite* et des *preguntas*. Il est tout a fait excepcionnel dans les cantigas et les genres à forme fixe. Il convient tout particulièrement à ces longues compositions allégoriques qui eurent tant de succès à partir d'Imperial. (...) Encina écrit, dans son *Arte de Trobar,* que l'*arte mayor* se compose de douze syllabes ou 'de su equivalencia', en d'autres formes qu'il peut avoir plus ou moins de douze syllabes, à condition que sa valeur ne change pas." (LE GENTIL, Pierre. **La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen âge:** les thèmes, les genres et les formes. Vol. II. Rennes: Plihon, 1952, p. 363-364, grifos do autor).

[151] Do surgimento e do uso dos motes e das glosas, comenta Maria dos Prazeres Gomes: "Junto com o texto, outro círculo se fecha: o do diálogo transecular e renovador das formas. Sabe-se que tanto o refrão quanto o mote e glosa são expedientes típicos da poesia primitiva, aquele presente desde as cantigas luso-galaicas do século XIII, estes surgidos do Cancioneiro de Resende, e praticados não só no século XVI, mas ainda nos séculos de hegemonia barroca e, agora, na versão herbertiana" (*op. cit*., 1993, p. 56). A versão a que se refere é a de Herberto Hélder, poeta experimentalista português da segunda metade do século XX.

[152] REBOUL, Olivier. **Introdução à Retórica.** São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 27.

Mais à frente, comenta que a dialética é um jogo e, "como todo jogo, a dialética não tem outro fim além de si mesma: joga-se por jogar; discute-se pelo prazer de discutir. E é nisso que se distingue das atividades sérias: da filosofia por um lado e da retórica por outro, ainda que lhes seja (...) indispensável"[153]. O jogo – e esta palavra não vem ao acaso, veja-se na definição de Reboul que ele está intimamente ligado ao diálogo dialético – das *perguntas* e *respostas*, mesmo que o elemento "vitória" possa estar ausente, é a forma quatrocentista do diálogo ordenado, cabendo nele qualquer assunto, desde o filosófico até o mais chulo, como se vê nas inúmeras sátiras.

Quanto ao ritmo, segue Fernão da Silveira uma outra inovação: a da irregularidade[154]. São inúmeros os poemas em que a variação de timbre e tonicidade é tão copiosa que, de um verso para outro, há uma altercação impetuosa. Quanto às rimas, destacam-se as preciosas e as ricas, resultado da agudeza[155] dos compositores palacianos. Como todos os autores presentes na compilação, Silveira aprimorou o uso dos *ornati* de pensamento e os de palavras, valendo-se da *annominatio*[156], *enumeratio*, *amplificatio* (hipérbole), *anastrophe* (*inversio*, inversão), *finito* (definição), oxímoro, anfibologia (ambigüidade), epizeuxe, antíteses – em grande número – metáforas, *reduplicatio* (anadiplose), entre outras, como poder-se-á verificar nesta análise. Tal uso confirma a eminência de uma poesia essencialmente retórica – nas palavras de Johan Huizinga: "Os poetas desta época [do final do medievo europeu] são perfeitamente capazes de exprimir emoções passionais em forma simples, mas quando desejam atingir um nível de beleza superior recorrem à mitologia, empregam termos latinos

---

[153] *Idem, ibidem,* p. 29.
[154] Cf. Pierre Le Gentil (1949-1952) para um estudo mais aprofundado.
[155] Quanto à agudeza – e engenhosidade – dos palacianos, cita Margarida Vieira Mendes: "...o Cancioneiro regista já o nome 'agudeza' e o epíteto 'agudo'. Nos desafios, apreciava-se a rapidez e virtuosismo da versificação (as 'respostas polos consoantes'), ou seja, a engenhosidade." (*Op. cit*., 1999, p.12). Quanto ao termo antecipar gostos da estética barroca, Maria Isabel Morán Cabanas aponta: "Até se faz aqui [na poesia 129, *CG*, I, p. 391, que a autora analisa] referência explícita à agudeza, que se vinha aprimorando como parte importante do modelo cortesão, antecipando-se portanto ao discurso dos tratadistas barrocos" (*Op. cit*., 2001b, p. 283).
[156] Citando Baltasar Gracián, quanto ao estudo da agudeza, Curtius afirma sobre esse *ornatus*: "O jogo acústico, i. é, os jogos de palavras no sentido estrito ('figuras de sons'), e especialmente a *annominatio* ou paronomásia, tão popular em toda a Idade Média e ainda em Dante, são também produtos intelectuais e podem, por isso, integrar-se na teoria conceptista" (*Op. cit*., p. 373). Assinale-se que essa figura percorre toda a história da Literatura; na poesia galaico-portuguesa é denominada "mordobre". No século XX, os concretistas e experimentalistas retomam a paronomásia em suas criações poéticas, como se pode verificar neste estudo.

pretensiosos e sentem-se 'retóricos'[157]." Com o enriquecimento da língua portuguesa, novidades como o artigo definido com valor de demonstrativo[158], substantivação do verbo, elipses, variação nos tempos verbais, apesar de, por ser uma poesia de circunstância, prevalecer o presente do indicativo. Também presentes estão palavras novas[159] e neologismos, permitindo ao poeta criar baseado nas novas possibilidades de uso do significante. O bilingüismo[160] não se restringe mais ao castelhano – o que é claro pela proximidade cultural de Portugal e Castela –, mas, pelo intercâmbio com outras nações, cresce o uso de expressões e palavras francesas, italianas, latinas, esta como permanência cultural de séculos. Devido à expansão marítima, surgem textos em que a oralidade do negro e do judeu é reproduzida. No metro, o abuso, mas com

---

[157] HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média.** Trad. Augusto Abelaira. [Lousã]: Ulisseia, [1985], p. 335). Sobre a retórica poética medieval, escreve Ernst Robert Curtius: "Do caráter retórico da poesia da Idade Média resulta que, na interpretação de uma poesia, não devemos questionar a 'vivência' em que ela se apóia, mas o objeto de que se trata, o que resiste a fazer o crítico moderno, sobretudo se tem de analisar poemas sobre a primavera, o rouxinol ou a andorinha. E, no entanto, esses eram precisamente temas prescritos pela retórica." (*Op. cit*., p. 212).

[158] Um exemplo encontra-se no processo de "O Cuidar e Sospirar", numa das intervenções de Fernão da Silveira, e aparece no décimo verso:

Porem eu responderei
essas partes mais forçadas
e tambem repricarei
a outras por que passei
qu'havia por escusadas,
cuidando que o cuidado
se desse já por vencido,
mas pois tam aperfiado
o por ele alegado
será por mim respondido. (*CG*, I, 1, p. 68-69).

(O grifo no artigo "o" é meu).

[159] Observe-se o uso da palavra "modernos" numa das intervenções do Coudel-mor em "O Cuidar e Sospirar". O sentido é de "contemporâneos", mesclado ao sentido denotativo da palavra, o de "inovadores":

Mas s'i há quem crer se peja
estes doutores *modernos*,
porque mais craro se veja
creamos a Santa Egreja,
que segura dos infernos. (*CG*, I, 1, p. 57).

(O grifo na palavra "modernos" é meu).

[160] Comenta Dulce de Faria Paiva: "Quanto a *castelhanismos* ou *hispanismos*, sua indicação ainda é mais precária, devido principalmente a dois fatos: o *bilingüismo* e a *grande semelhança* existente entre ambos os idiomas (português e espanhol) nesse período arcaico. (...) O *bilingüismo* predominava dos meados do século XV à primeira metade do século XVII, em virtude do estreitamento cada vez maior das relações políticas, sociais e culturais entre Portugal e Castela. (...) a supremacia hispânica alcançou tal importância, que o castelhano, falado e escrito, era usado como segunda língua, não só pelos aristocratas, mas também pelas pessoas cultas e letradas de Portugal". (Grifos da autora). (In: **História da Língua Portuguesa. II.** Século XV e meados do século XVI. São Paulo: Editora Ática, 1988, p. 29).

propósitos estéticos, dos "pés quebrados" em posições muitas vezes diferenciadas, como se verá adiante.

Quanto aos temas, cultiva o poeta a casuística amorosa, à moda do amor cortês trovadoresco; entretanto, o fingimento de amor cede lugar a sentimentos mais sinceros e individuais, quase sempre fincados nas antíteses; vale-se da poesia para registro do estado e costumes da Corte; na sátira, a pornografia declarada e, também, a sutil. O "eu" dividido e o *carpe diem* aparecem, em seus poemas, como preocupação de época, revelando já um espírito atento às transformações por que passava a sociedade européia no declínio do medievo.

A fim de não se tornar exaustivo e repetitivo durante as análises do *corpus* poético de Fernão da Silveira, cabem aqui algumas palavras sobre a questão das rimas e do ritmo de suas composições. A exemplo da maioria dos contemporâneos, o Coudel-mor usa, em profusão, da irregularidade rítmica e dos "ajustes" fonéticos para harmonizar a contagem métrica. Exemplos são a diérese em "Val/re/de/**a**/d'u/vas", no redondilho menor do poema 28; o hiato poético em "que/**a**/mãao/nun/ca/lhe/do/a", no redondilho maior do poema 30; a sinérese (-cio-) e a elisão (-taei-) em "Se/nho/ra/gra/**cio**/sa/dis/cre/**taei**/ce/len/te, do labirinto 45; além de inúmeras elisões. O ritmo é freqüentemente quebrado nas alternâncias de sons fortes e fracos, com intenções de desviar a sensaboria própria daquele tipo de poesia e de mostrar maestria e mesmo destreza no manejo dos recursos poéticos. No poema 28, como exemplo, o ritmo recai nos segundos e quintos versos, próprios da redondilha menor, mas no terceiro heptassílabo, o poeta usa sílabas fortes no primeiro, terceiro e quinto versos: "**do**/ze/**tur**/dos/**cur**/tos". Nas trovas de número 30, também o ritmo acentua-se nas terceiras e sétimas sílabas ("Po/las/**pra**/ças/de/Lix/**boa**"), com várias exceções em que alterna a tonicidade nas quartas e sétimas, por exemplo: "Mas/ũ/de/**nós**/cin/co/ou/**seis**".

Quanto às rimas, também a irregularidade e a profusão. Evidencia-se, devido ao desenvolvimento, então, da língua portuguesa, o uso das rimas ricas; contudo, num mesmo poema mesclam-se as ricas com as pobres e até com as preciosas, como nas trovas que o Coudel-mor dirige a seu sobrinho, em forma epistolar, uma espécie de

enseigment[161] de como se comportar, e ser objeto de desejo e respeito, no Paço, brevemente comentadas no Capítulo I. As rimas são ricas numa oitava, pobres noutra, ricas e pobres na próxima e pobres com preciosas a seguir, como em "calo / tratá-lo" e "verdadeiro / primeiro". A alternância dá-se, também, nos gêneros das rimas – femininas ou paroxítonas, e masculinas ou oxítonas. Tome-se a glosa 36: nos primeiros quatro versos da primeira estrofe, masculinas com femininas; nos quatro últimos, apenas femininas. Na próxima oitava, todas femininas; já na terceira, segue-se o esquema da primeira estrofe, e no quarto octossílabo, femininas mais masculinas e masculinas mais femininas; na quinta, repete-se a ordem da primeira e terceira estrofes e, no *Fim*, muda-se para masculinas e femininas. Ainda no poema 28, referido no parágrafo anterior, o Coudel-mor usa sessenta e quatro tipos diferentes de rimas para compor seu longo relato da situação do reino. O resultado dessa copiosidade e assimetria rímicas é que, quando não exaurem pelo exagero, elas podem demonstrar acuidade com as possibilidades que as palavras permitem ao poeta inventivo.

Sobre essa irregularidade presente no *Cancioneiro*, comenta Pierre Le Gentil:

> Parlerons-nous alors de *licence poétique*? Parlerons-nous plutôt de *versification irregulière*? (...) il est clair que la poésie péninsulaire n'a pas la superstition des règles et que les poètes castillanes et portugaises, à part quelques esprits scrupuleux comme Juan de Mena et le Marquis de Santillane, n'attachent pas au métier une importance excessive; ce n'est pas la première fois que nous soulignons cette tendance à la facilité, et que nous prononçons le mot d'improvisation. Improvisateurs, les rimeurs de la fin du XVe. siècle le sont presque tous; ils en ont les défauts et aussi les qualités, car leurs dons naturels, leur souplesse, leur virtuosité sont parfois remarquables[162].

Distingue ainda o estudioso francês três características dessa irregularidade: (1) as rimas que seguem o tema inicial não são idênticas às daquele tema; (2) as *pièces de citation*, em que se terminam as estrofes com alguns versos de canções ou poemas alheios – em latim, chamados "poemas *cum auctoritate*"[163]; e (3) irregularidades

---

[161] O termo deriva do provençal *ensenhamen* que "corresponde a nuestros conceptos de 'cultura' y 'buena educación', ya que una persona 'mal ensenhada' quiere decir que es 'zafia', ignorante; y cuando aquel concepto se aplica a las damas se aproxima a lo que en la literatura castellana de los siglos XVI y XVII se llamaba 'discreción' (una 'dama discreta' era, por lo general, una mujer instruida e inteligente)" (RIQUER, *op. cit*., I, p. 89). A essa poesia também me referi no Capíttulo I, quando se comenta sobre a exacerbação do "eu" que cultiva a aparência em prejuízo do caráter..

[162] LE GENTIL, *op. cit.*, 1952, p. 187-188.

[163] "... con el último verso de cada estrofa tomado de una poesía de outro autor" (RIQUER, *op. cit.*, III, p.1650). Observe-se que nem sempre os palacianos obedecem à colocação dessas frases no último verso.

arbitrárias[164], em maior número e que se pôde observar no exíguo levantamento acima. Para além de defeito, deduz-se, primavam os palacianos pela destreza formal, mas, sobretudo, pela condensação daquilo que é próprio do espírito peninsular – mais acentuadamente português: o apreço pelo lúdico e pela necessidade de desconstruir o comum.

Finalmente, à questão da dessimetria formal, da destreza e do lúdico, há de se acrescentar uma relevante qualidade nas peças de engenho de alguns poetas palacianos. Heinrich Lausberg diz que a vivência com a uniformidade e monotonia causa o *taedium*[165]. Para fugir ao fastídio, os poetas palacianos procuraram – e por isso mesmo causaram até o contrário – distinguir-se pela *variatio*. Segundo o estudioso alemão, é ela que se opõe à invariabilidade, provocando a vivência do estranhamento e faz com que a sensaboria retórica se amenize pelo *delectare* e pelo *movere* afetivos. No primeiro caso, são os poetas suaves nas suas enunciações; no segundo, agressivos. É usando o recurso do *docere* informativo que os poetas palacianos engenhosos intentarão causar estranhamento através do *genus obscurum,* com tropos e figuras que procuram a *obscuritas*; e através do *genus admirabile* – paradoxos, hipérbole e ironia – vão rechear suas composições no intuito de provocar surpresa e deleite. Essa procura da *variatio* pode-se verificar em algumas produções do Coudel-mor, as quais serão, em seguida, abordadas. A primeira que se destaca, e à qual dedicarei mais atenção, é o labirinto 45, "Outra Sua.", que considero, reitere-se, centro deste estudo.

Se no *Cancioneiro* de Resende não são novidades os acrósticos, os anagramas, o pantogramatismo – cujos exemplos serão definidos e expostos no próximo capítulo – inusitado é encontrar um único labirinto criado por Fernão da Silveira, diferente mais pela forma do que pelo tema declamado. O poema é "Senhora, graciosa, discreta, eicelente" e desperta atenção pela sua estrutura formal.

O poema assim se apresenta já na primeira edição do *Cancioneiro Geral* (1516)

---

[164] LE GENTIL, *op. cit*., 1952, p. 188-189.
[165] LAUSBERG, *op. cit*., p. 112.

e vem intitulado “Outra sua” (*CG*, I, 45)[166]:

:

Senhora	graciosa,	discreta,	eicelente,
sentida,	humana,	d’amores	immiga,
garnida	d’oufana,	d’honores	amiga,
d’agora	fermosa,	secreta,	prudente,
excrude	em vós tacha	castigo	manante,
perfeita	bondade,	inteiro	enxempro,
sogeita	à verdade,	verdadeiro	tempro
virtude	vos acha	consigo	costante.

Essa composição original é formada por quatro esparsas alinhadas verticalmente, o que, já aí, constitui uma fuga ao padrão do *Cancioneiro*: todas as esparsas dessa reunião de poemas ou são monostróficas ou, quando duplas, seguem a distribuição de uma fila indiana. A disposição espacial dessas esparsas ocupa todo o branco da página e sua visualização destaca-se por estar o poema quase que isolado das outras peças no fólio.

Não há registros críticos que expliquem a motivação inventiva – que o poeta chama de “arte” e atribui a ela “long’ee curta” – a que foi levado Fernão da Silveira na elaboração dessa peça poética. Entretanto, ele próprio, em seguimento a ela, conforme

---

[166] Para a transcrição das poesias do *Cancioneiro Geral* serão usados a abreviatura do título da obra, o volume em que se encontra e o seu número; para excertos, será adicionado o número (ou números) da página.
Com relação à disposição visual deste labirinto, verifica-se que a editora do *Cancioneiro*, Aida Fernanda Dias, na sua edição de 1998, não seguiu a mesma forma da do compêndio de Garcia de Resende, i. é, não permite a visualização das quatro colunas do poema de Silveira. Em troca de correspondência eletrônica com a estudiosa, perguntei o porquê de, na edição crítica dela e na que editou junto com o do Dr. Costa Pimpão (1973), a poesia não ter sido disposta de acordo com a edição do *Cancioneiro Geral* de 1516. Em resposta, Dias alegou: “Nas minhas duas edições, foram feitas tentativas de reproduzir o texto em colunas harmoniosas, o que se não conseguiu, tal como Resende o não conseguiu também. Basta olhar para o desalinhado dos últimos versos, como já viu. Silveira, com aquela disposição, abriu caminho para as muitas leituras, mas já o seu amigo Á. de Brito foi mais preciso, dizendo que as suas trovas panegíricas aos Reis Católicos se poderiam ler de 64 maneiras. Jogos poéticos que são de ter em conta.” (DIAS, Aida F. **Cancioneiro Geral**. Mensagem eletrônica recebida por <geraldoaugust@uol.com.br>, em 22.set.2005).
É certo que a disposição na edição de 1516 está irregular, mas, ainda assim, é clara sua intenção estrutural: quatro colunas de palavras “separadas por espaços verticais, de modo a evidenciar a rima interna que liga os vocábulos de cada coluna”. (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, 1976-1977. Separata, p. 110-111). Nesta separata, diga-se de passagem, os dois autores dedicam-se a estudar os problemas de editoriação do *Cancioneiro* de Resende e destinam longa escrutação sobre o labirinto de Fernão da Silveira.
Somente a título de curiosidade cf. os ANEXOS, em que se reproduz o labirinto no original de 1516, na edição de 1910-17, do Dr. Gonçalves Guimarães e na atual edição de Aida Fernanda Dias (1998b).

epígrafe de Garcia de Resende, cria uma nova esparsa, explicando-a. Na sua longa didascália, escreve Resende: "Desta copra do Coudel-moor atras escrita[167] se fazem muitas copras e foe feita sobre aposta com Alvaro de Brito, porque disse que nam na faria ninguem tal como a sua e apostaram capõoes pera a Pascoa.", e vem assim publicada:

Por comprir minha promessa
como quem o som vos furta,
esta fiz mais que depressa
por voss'arte, long'ee curta.
E pois nacem copras dela
nam menos da que fizestes,
fazê vós os capõoes prestes
qu'aqui é a Pascoela. (*Ibidem*)

Não foram encontradas no *Cancioneiro* outras coplas a que alude Fernão da Silveira, que deveriam seguir a forma de distribuição gráfica como a que ele produziu. Entretanto, pode crer-se que, em sendo Álvaro de Brito, da mesma forma, um poeta criativo, já que são dele alguns acrósticos e poemas pantogramáticos dedicados aos Reis Católicos de Espanha, Fernando e Isabel, talvez, nessa esparsa acima, quer Silveira referir-se àquelas composições de Álvaro de Brito[168] e que foram criadas por aposta entre os dois poetas. Nada há, também, nos estudiosos que se ativeram à análise desse poema, mas não parece estar descartada a possibilidade de ser uma contenda entre os dois poetas[169].

4.1. UMA SENHORA QUE CONDUZ O POETA À DANÇA E À MUSICA

Quanto ao tema de "Senhora, graciosa, discreta, eicelente", o Coudel-mor não foge ao convencionalismo da poesia palaciana, a casuística amorosa, mas pretende ousar na forma. Silveira cria um poema cujo ponto de partida é a "Senhora", sua devota,

---

[167] Ou seja, o poema "Senhora, graciosa, discreta, eicelente".
[168] Cf. os anagramas e os acrósticos de Álvaro de Brito, no *Cancioneiro Geral*, *op. cit*., 1998a.
[169] Sobre essa possibilidade, escreveu Isabel Almeida: "Vem a propósito lembrar que no *Cancioneiro geral* (23r-v) ficou registada, juntamente com uma copla labiríntica de Fernão da Silveira, a seguinte rubrica esclarecedora 'Desta copra do coudel-moor atrás escrita se fazem muitas copras e foi feita sobre aposta com Álvaro de Brito, porque disse que não na faria ninguém tal como a sua, e apostaram capões pera a Páscoa.', 'A sua', se se tratou de uma estrofe isolada, perdeu-se, mas teria decerto afinidades com os textos laudatórios dedicados aos monarcas espanhóis". (In: **OBRAS de Álvaro de Brito.** Edição, introdução e notas por Isabel Almeida. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p. 26-27).

que pode ser lido tanto na vertical, sendo por isso harmônico, quanto na horizontal, daí ser melódico[170], com o mesmo sistema de rimas e ritmo, além de permitir uma leitura alternada, sem que se perca a intencionalidade e principalmente a musicalidade.

Entende-se que, pelo som, pelo ritmo, pela sua construção binária – um som fraco, um forte, um fraco – o poema faz música com as palavras, agora que ela não é mais acompanhada por instrumentos musicais. A composição rítmica dos quatro primeiros versos, tanto na vertical quanto na horizontal, tem sonoridade acentuada para cima ou para a direita:

Se**nho**ra/graci**o**sa/dis**cre**taei/ce**len**te
sen**ti**da/hu**ma**na/d'a**mo**res/i**mmi**ga,
gar**ni**da/d'u**fa**na/d'ho**no**res/a**mi**ga
d'a**go**ra/fer**mo**sa/se**cre**ta/pru**den**te:

Declamando-se os quatro últimos versos, a sonoridade é mais branda, para baixo ou para a esquerda:

Ex**cru**deem/vós **ta**cha/cas**ti**go/ma**nan**te,
per**fei**ta/bon**da**de/in**tei**ro/en**xem**pro,
so**gei**taa/ver**da**de/verda**dei**ro/**tem**pro,
vir**tu**de/vos **a**cha/con**si**go/cos**tan**te.

É o ritmo da dança – *tänzerischer Rhythmus* no conceito de Wolfgang Kayser: um ritmo vigoroso "mais forte nos acentos, a exactidão maior dos *kola*[171] e a função

---

[170] O conceito sobre *melodia*, quando os versos comandam as linhas horizontais, e h*armonia*, quando os sons se combinam verticalmente, é teorizado por Décio Pignatari (*Op. cit*., p. 35).

[171] KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária.** (Introdução à Ciência da Literatura). 6 ed. Revisão Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, Ed., 1976. Colecção Studium. P. 272-286. "Chama-se 'kola' [aos] agrupamentos autênticos do verso, delimitados por pausas perceptíveis. O que forma a unidade do ritmo não são as distâncias entre os acentos, com as suas simples relações numéricas, mas sim os *kola* (...). O "ritmo dançante" assemelha-se ao "ritmo fluente" (*fliessender Rhythmus*) e, de certa forma, está presente no poema do Coudel-mor, já que se caracteriza pela "leveza e semelhança das pausas, a forte correspondência dos *kola*, a função importante dos versos quanto ao ritmo.(...) Não é difícil reconhecer até que ponto são favoráveis os versos curtos ao ritmo fluente. (...). Também as estrofes curtas, regulares, em si de estrutura mais simples e solta, se mostram vantajosas: os versos seguem-se quase sem tensão e sem subordinação complicadas" (*Idem*, *ibidem*, p. 283).

mais importante das pausas mais diferenciadas. Perante a macia fluidez, na totalidade distingue-o uma forte tensão[172]". Observe-se, nessa análise rítmica, que, aparentemente, o adjetivo "verdadeiro" quebra a harmonia binária do poema, o que leva a se considerarem dois aspectos: ou a última sílaba une-se à próxima da palavra "tempro", o que seria mais uma prova da tão comentada irregularidade versificatória dos poetas palacianos, ou o que parece mais condizente com a inovação e com o uso constante pelos autores quatrocentistas – valeu-se Silveira do "pé quebrado", se se considerarem as duas primeiras colunas uma redondilha menor. Isso não seria incorreto, uma vez que o labirinto permite múltiplas leituras. Parece estar descartada, dessa forma, a possibilidade de defeito de elaboração, mesmo porque o trabalho composicional desta cantiga não revela improvisação, haja vista a preocupação com a disposição gráfica do poema.

A peça é, enfim, essencialmente melopaica, cuja intenção é criar música através do ritmo. Essa melopéia, diga-se de passagem, é "descrita da tradição helenística e provençal"[173]. Entretanto, o uso excessivo de adjetivos (num total de dezesseis) e substantivos abstratos (oito) para exaltar sua dama, reforça o uso da logopéia[174] como coadjuvante: os dois únicos substantivos concretos – "senhora" e "tempro" – têm força semântica inconfundível, pois esta "senhora" é aquela a quem o poeta devota seu amor; "tempro" é o reduto místico onde todas as suas qualidades se encontram. O "eu" poético parece pretender mostrar que sua dama é idealizada como numa operação matemática, em que o produto é a perfeição, se se considerar a qualidade – e quantidade – dos atributos.

Roman Jakobson, citando Gerard Manley Hopkins, explica que há duas espécies de paralelismos numa produção poética: o de oposição cromática, quando a ênfase está na seqüência rítmica, na seqüência silábica, no metro (versos de duas sílabas poéticas), nas rimas interpoladas; outro, o de oposição acentuada, quando a ênfase está na metáfora, no símile, na parábola, na semelhança e na dessemelhança[175]. Pode-se observar que o paralelismo de "oposição cromática" está presente no poema analisado,

---

[172] *Idem*, *ibidem*, p. 283.
[173] MELO E CASTRO, *op. cit.*, 1984, p. 16.
[174] Cf. nota (263).
[175] JAKOBSON, *op. cit.*, 1999, p. 146.

já que o poeta escolhe uma construção binária, assim como o ritmo da dança, o que induz ao sentido logopaico da composição, pois nela só existem dois seres: o poeta e sua amada. A musicalidade dá-se pelo jogo de palavras e pelo som que imita a dança, como que materializando-a pela forma, principalmente: audaciosa e múltipla nas possibilidades de declamação; esta vem na recorrência aos pronomes "vós" e "consigo", além de uma adjetivação hiperbólica[176] para descrição do Outro. No entanto, a "oposição acentuada" não está de todo ausente, posto que a metáfora nesse poema expressa-se pela condensação – a palavra "tempro" é sinônimo das virtudes daquela que o poeta exalta, é o ambiente próprio de sua "Senhora".

4.1.1. A *descriptio puellae*: forma e caráter da mulher medieval

Observe-se, agora, como se constrói a dualidade dessa "senhora" que é "d'honores amiga", mas, concomitantemente, "d'amores immiga". Aqui o poeta usa o recurso da *annominatio*: dentro de *immiga* está *amiga*; esta figura, a par de mostrar a identidade no nível do significante, permite a formação da antítese: a paronomásia aqui tem o intuito de mostrar a ambigüidade de sua dama. Essa dama tão cheia de atributos virtuosos não o ama, pois é "d'amores immiga". Todos os adjetivos com que o "eu-lírico" recheia seu poema, à exceção de "immiga", são atributos positivos de sua dama. Referem-se à sua beleza, candura e bondade; contudo, o único a trazer o mal ao amante é aquele de sentido negativo – "immiga" –, aquele que faz com que sua dama não o ame, assim como ele a serve. Se seu objeto de amor é perfeito, ao mesmo tempo é cruel, pois não corresponde ao sentimento do servidor.

Juntamente com os atributos morais e de atitude, os poetas medievais costumavam exaltar a beleza física de sua dama, atribuindo ao seu corpo a imagem da compleição perfeita. Ao longo da História, as proporções do corpo humano foram estudadas por filósofos, artistas, teóricos e arquitetos. O arquiteto romano Marco Vitrúvio Pollio (séc. I a.C.), por exemplo, em *De architectura*, comparava a perfeição de um edifício à perfeição humana. Se os edifícios são construídos para pessoas, deverão, dessa forma, ser reproduções daqueles que aí habitarão e vice-versa. Para o

---

[176] "Um dos traços fundamentais da imaginação lírica é a tendência para o exagero. A poesia precisa ser exorbitante." (HUIZINGA, *op. cit.*, 1993, p. 158).

homem da Idade Média e o da Renascença, "os laços entre a aparência percebida como uma construção e o sentimento do belo (*forma-formosus*) foram um dos temas recorrentes da reflexão escolástica sobre a criação, e, depois, da especulação sobre os números dos geômetras e dos artistas da Renascença"[177]. Para Fernão da Silveira, a dama do final do medievo é retrato dessa formosura plena. O poeta faz, neste poemeto, uma analogia entre o templo e a beleza de sua amante – principalmente seus atributos interiores. A imagem que dela constrói, usando todos os expedientes do léxico próprio do amor cortês, é aquela da transformação pela qual passava toda a Europa: harmonizar a cultura clássica junto ao novo. O que vale observar nessa sua composição, quanto a essa analogia, é que o Coudel-mor procurou transformar o modo como reproduziu o ideário da época, qual seja, através do labirinto.

Johan Huizinga afirma que, na Idade Média, os contemporâneos admiravam mais os poetas do que os pintores, mesmo que aqueles, no parecer hodierno, fossem superficiais, monótonos e enfadonhos, por repetirem *ad nauseam* os mesmos temas e imagens. Explica que isso se dava porque as palavras e as imagens têm uma função estética diferente da pintura.

> O contemporâneo vibrará com as palavras do poeta porque o pensamento que ele exprime faz parte integrante da sua vida e parecer-lhe-á tanto mais interessante quanto mais brilhante for a forma. (...) Mas se esse pensamento estiver já gasto e não corresponder às preocupações da alma, nenhum valor se lhe atribuirá excepto o da forma. E essa tem, indubitavelmente, extrema importância[178].

É na forma, portanto, que os poetas palacianos, nas palavras do próprio estudioso alemão, encontrarão um meio de exaltação do belo[179]. E é com esse artifício formal, ao exprimir uma simples imagem ou cena, ou ainda um sentimento ingênuo, que eles revelarão seu vigor. É nos pequenos poemas que a beleza se mostrará, a exemplo dos rondós e baladas, pois "a graça depende da sonoridade, do ritmo e da imagem; com

---

[177] BRAUNSTEIN, Philippe. Abordagens da intimidade nos séculos XIV-XV. In: **História da Vida Privada**. Da Europa feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Vol. 2, p. 550-551. Para uma relação entre a Escolástica e o estilo gótico, consulte-se PANOFSKY, Erwin. **Architecture Gothique et Pensée Escolastique**. [Paris]: Les éditions de Minuit, [1967].
[178] HUIZINGA, *op. cit*., [1985], p. 284-285.
[179] *Idem, ibidem*, p. 290.

efeito, quanto mais a canção artística da época se aproximava da canção popular maior encanto revelava"[180]. Essas afirmações de Huizinga cabem bem no labirinto do Coudel-mor. No pequeno poema que compôs, além da sonoridade e do ritmo, constrói o "eu-lírico" a imagem de sua dama idealizada.

Ainda com relação à beleza, Pierre Le Gentil pontua que "au Portugal, on insistait moins sur les qualités physiques que sur les qualités morales; le plus souvent, un seul mot suffisait à la description; on se contentait de dire que la dame était *fremosa* ou *de bom parecer*. Au XIVe. et au XVe.siècles (...) on tente de trouver mieux et l'on emploie un certain nombre de comparaisons[181]." Assim, além da forma poética para expressar o belo – uma das características da produção literária do final do Quatrocentos –, os poetas portugueses primam pela descrição das virtudes da dama e pelas comparações, como se vê nesse labirinto do Coudel-mor. Quanto a isso, Maria Isabel Morán Cabanas[182] registra: "o corpo fala e informa largamente das problemáticas do indivíduo face ao colectivo: ele torna-se um modo de apreensão do mundo, tanto através da valorização da beleza como da rejeição da fealdade e dos propósitos de maceração". Contudo, para a estudiosa, mesmo que a "Senhora, graciosa, discreta, eicelente" venha ornamentada de virtudes, como indica a exagerada adjetivação, no plano formal "estes exercícios de agudeza apresentam um uso muito reduzido nos poemas do *Cancioneiro* português e, quando se registam, carecem em geral de qualquer dose de originalidade, seguindo a linha da tradição peninsular[183]". Há de se assinalar, entretanto, que esses mesmos exercícios, e por seguirem a tradição, (re)floresceram com intensidade no Barroco e, séculos depois, na arte concretista e experimentalista, conforme

---

[180] *Idem, ibidem*, p. 305.
[181] LE GENTIL, Pierre. **La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen âge:** les thèmes, les genres et les formes. Vol. I. Rennes: Plihon, 1949, p. 105.
[182] MORÁN CABANAS, *op. cit*., 2001b, p. 269.
[183] *Idem, ibidem*, p. 568.

depoimentos de críticos e estudiosos[184].

Nesses comentários, o que se quis registrar é como um tema tão antigo – a beleza da mulher servida – pôde ser relido e reconstruído através de uma forma que permitisse uma nova visão do tradicional. Essa beleza e as qualidades da dama amada puderam ser exploradas de forma distinta no labirinto do Coudel-mor. Mas esse pequeno poema permite, ainda, algumas outras considerações, nomeadamente quanto ao modo de produção desse labirinto. Isso pode-se notar nos opostos "artificialidade" *versus* "naturalidade" na criação poética, o que proponho fazer em seguida.

4.1.2. A artificialidade na "poesia natural" de Fernão da Silveira. Olhar. Cantar. Ouvir. Dançar

Fernão da Silveira ousou, em meio àquela verbosidade própria das poesias palacianas, criar uma obra que uniu a singeleza do sentimentalismo lírico-amoroso – a expressão da emotividade do "eu", própria de uma "poesia natural" –, à poesia de realização, própria do tipo artificial, como definido por Max Bense. Segundo Bense, a diferença essencial entre "poesia natural" e "poesia artificial" está apenas no modo de produção, uma vez que o poeta, em ambos os casos, trabalha com as palavras. O pressuposto da *poesia natural* é o conceito hegeliano de *consciência poética pessoal*[185],

---

[184] Em artigo publicado na Revista ***Signum*** retoma o assunto e assim se expressa Morán Cabanas, contradizendo-se, de certa forma, quanto a essa originalidade: "Como muitos outros rimadores que foram incluídos no Cancioneiro Geral, para além de se exercitar na crítica social, mais profunda, que denuncia o desconcerto do mundo e condena as classes sociais e instituições corrompidas, ele [Garcia de Resende] também fez de qualquer pormenor matéria poetável, atitude que já tem sido comparada com a produção poética do Barroco. Efetivamente, muitas das composições seiscentistas surgiram em concurso e outros passatempos das academias ou em torneios poéticos. Para os autores de ambos os períodos, tudo se torna ponto de inspiração, o que advém em boa medida de uma tendência marcadamente realística e da convicção de que o importante é o jogo conceituoso que o engenho poderá tecer." (In: Coisas de folgar redigidas por Garcia de Resende: alguns retratos caricaturescos. **Signum**, n. 7, São Paulo, 2005, p. 61).

[185] *Apud* BENSE, Max. **Pequena Estética.** (Org.) Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Estética) , p.181-182.

> uma consciência que possui vivências, experiências, sentimentos, lembranças, pensamentos, representações de uma faculdade imaginativa, etc. (...) Cada palavra, que ela expressa, sucede à experiência do mundo de um eu, e mesmo a posição estética assim atribuída a cada palavra pode ser compreendida, ainda, como um reflexo desse mundo[186].

Na "poesia natural", determinadas classes de palavras (por exemplo, substantivos, verbos e adjetivos) gozam de certa posição preferencial em relação ao conteúdo semântico, que em geral comparece como portador do estético[187]. De acordo com o autor, para concluir o processo de comunicação, a poesia natural deve ser declamada[188].

A "poesia artificial", por sua vez, é

> aquela espécie de poesia na qual (...) não há nenhuma consciência poética pessoal" [experiências, vivências, sentimentos, lembranças, etc.]; "não há, portanto, nenhum mundo preexistente e em que o escrever não é mais um processo ontológico, através do qual o aspecto-do-mundo das palavras possa referir-se a um eu[189].

Para a "poesia artificial", só existe uma origem material: os textos. O programa da "poesia artificial" compreende três direções: a estatística (freqüência de palavras), a estrutural (classes de palavras e sua ordenação) e a topológica (relação de analogia e deformação das palavras, entendendo-se *deformação* pela transformação das palavras em relação ao seu sentido original). Exemplos de "poesia artificial" seriam as poesias concreta, serial, matemática, cibernética, etc.

A "poesia artificial" assume, entretanto, traços da poesia natural quando as seqüências de palavras proporcionam um sentido. Em direção inversa, a poesia natural assume traços da artificial quando, por exemplo, há manipulação material precisa do ritmo e do metro.

---

[186] *Idem, ibidem*, p. 181-182.
[187] Para Bense, na poesia natural, essas classes de palavras são selecionadas para formar o estético; já na poesia artificial, "a realização material das palavras (...) coincide com a estética" (...) pois, "as palavras estão *a priori* em posição de igualdade". (*Idem*, *ibidem*, p. 184-185).
[188] *Idem, ibidem*, p. 184 *passim*.
[189] *Idem, ibidem*, p. 182.

Utilizando esse moderno[190] recurso de análise poética[191], pode-se vislumbrar no poema do Coudel-mor uma mescla do *natural*, pelo seu lado conteudístico, e uma do *artificial*, pelo seu lado formal. Se as classes de palavras – os adjetivos, no caso específico desse poemeto – gozam de posição preferencial em relação ao fundo semântico, denotando poesia natural, o uso trabalhado destes mesmos adjetivos denota poesia artificial: em seu programa estrutural a seqüência selecionada é muito bem determinada. Seu poema é natural porque pode ser interpretado[192], mas artificial porque é poesia de realização. Se deve ser declamada para concluir o processo de comunicação, traço da poesia natural, porque aqui as palavras são reflexo do mundo do poeta, a precisão do ritmo, do metro e da rima traçam a elaboração de uma poesia artificial, voltada para si mesma, interessada na construção poética, interessada em ser ouvida, cantada, dançada – o que importa é a magia sonora que foi criada pelo signo.

Ainda, como forma de construção poética, válida para qualquer movimento literário, o conceito de construção defendido por Mallarmé vem apoiar o parecer aqui apresentado:

> Assim ele [o poeta] constrói uma sintaxe espacial, em que as imagens verbais funcionam como notas musicais, numa síntese espaço-sonora que sugere uma cosmogonia de dualismos e contradições que se organizam e desorganizam

---

[190] Como disse na *Introdução*, algumas teorias modernas seriam utilizadas neste estudo. É o caso da definição de Max Bense sobre poesias "natural e artificial". O Coudel-mor, ao compor seu labirinto, almejava declamá-lo para uma audiência que prezava o recorrente tema da servidão, da beleza feminina e de suas qualidades físico-morais, revelando, assim, uma "poesia natural". Mais do que improvisação, o labirinto de Silveira denota um trabalho de elaboração pela escolha precisa das classes de palavras, do ritmo, das rimas e do arcabouço do poema, os quais revelam uma "poesia artificial". É dessa forma que, por mais vagos que sejam esses traços "comunicacionais e elaboracionais" – o de declamação para concluir o processo de comunicação e o de uma poesia voltada para si mesma –, o objetivo único de trazê-los à discussão é essa, a da técnica que se pode verificar no poema de Fernão da Silveira, em oposição à alardeada improvisação.

[191] Contudo, é propício também aqui citar o conceito de artificialidade/naturalidade desenvolvido por Baltasar Gracián: "Otros dos géneros de estilo hay célebres, muy altercados de los valientes gustos, y son el natural y el artificial; aquél, liso, corriente, sin afectación, pero próprio, casto y terso; éste, pulido, limado, con estudio y atención; aquél claro, éste dificultoso." (In: **Agudeza y Arte de Ingenio**. (Ed.) Evaristo C. Calderón. Madri: Clásicos Castalia, 1988. Tomo II, p. 242). Gracián remete aos conceitos de *ornatus facilis* e *ornatus difficilis*, ao que parece, o que cabe bem ao que vem se desenvolvendo neste estudo.

[192] "A poesia natural pode e deve ser interpretada, porque na maioria das vezes só com a interpretação se tornam perceptíveis, de um lado, a relação com o eu, e, de outro, o aspecto-do-mundo que há nas palavras, concluindo-se, assim, o processo comunicativo. Como a essência da interpretação consiste, principalmente, no estabelecimento da relação com o eu e do aspecto-do-mundo de um texto, ou seja, no apelo ao que chamamos processo ontológico (o que não existe na poesia artificial), para esta uma interpretação não tem sentido". (BENSE, *op. cit.,* p. 185).

> no potencial sígnico da página em branco. Com esta descoberta Mallarmé transformou a linguagem[193].

Esse processo de construção, espacial, imagético, sonoro, remete à poesia inovadora de Silveira.

Nesse seu pequeno poema, pode-se perceber uma existência concreta, plena de tensões sonoras, visuais, imagéticas e pulsionais. Essa concretização dá-se pela transformação que o Coudel-mor faz do poema em música, usando a construção binária, pela estrutura arquitetônica do poema, montado sobre quatro colunas verticais, o que remete à imagem que o poeta tem de sua senhora: ela é tão virtuosa como as bases que sustentam um templo. Isoladamente, contudo, cada significante tem somente o intuito de demonstrar destreza com a parte significante do signo, tornando-se seu pequeno poema uma brincadeira. Da mesma forma, nesse labirinto do Coudel-mor, observa-se a relevância do ver, ouvir e falar, tão cultuados na poesia contemporânea. Augusto de Campos utiliza uma expressão de James Joyce para caracterizar "uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional, e (...) geradora de idéia, criando uma entidade todo-dinâmica, '*verbivocovisual'* [é o termo de Joyce] de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema[194]" (grifo meu). O uso da espacialidade no poema de Silveira faz um "casamento" destas três potencialidades da poesia: ver, ouvir e falar, apesar de que, no lugar desta última, aplica-se bem o termo "cantar", se a este verbo se aliar a imagem do poeta medieval declamando sua poesia para uma audiência ávida por música.

Pôde-se notar que, quanto ao fazer poesia, o "poietes"[195] – aquele que faz, segundo acepção grega – Fernão da Silveira, ao trabalhar o signo, fez uma linguagem – a poética – que organiza o mundo. Optou por cantar sua dama utilizando-se dos artifícios tradicionais – o da descrição físico-moral, através de adjetivação numerosa, mas numa estrutura que denotasse trabalho artesanal, não só com a escolha das palavras, mas também com sua posição no corpo do poema. Ao fazer isso, o Coudel-mor valeu-se, ainda, do recurso da imagética para construir sua dama, como se pode notar, a seguir,

---

[193] MELO E CASTRO, *op. cit.*, 1984, p. 15.
[194] CAMPOS, *op. cit.*, 1975, p. 34.
[195] Mencionado em CURTIUS, *op. cit.* , p. 198.

nos comentários sobre essa questão.

Muitas vezes, os antigos trovadores e os então poetas palacianos exaltaram, durante mais de quatro séculos, a imagem de uma *senhora* – que, neles, evocava o sentimento de servidão e que era perfeita em todos os sentidos: espirituais e materiais. A ela são associados atributos de exaltação, que o poema "Senhora, graciosa, discreta, eicelente" exibe em profusão, podendo, dessa forma, ser considerado um manifesto que preceitua qual tipo de mulher deverá ser amada e servida: graciosa, discreta, excelente, sentida, humana, garnida (vistosa), amiga, formosa, secreta (misteriosa; resguardada), prudente, perfeita, bondosa e virtuosa. Ora, entende-se que a imagem criada por Fernão da Silveira sobre sua devota e sobre a sociedade em que vivia funda-se numa espécie de construção ideogramática, pois, no poema, o real imediato é mostrado de forma inovadora: nesse seu labirinto, destaca-se a plasticidade sintática, somada ao seu dinamismo – o poemeto é materialização da dança, através do som, pois, como demonstrado no item 4.1., o labirinto de palavras de Silveira destaca-se pelo "tänzerischer Rhythmus[196]". A imagem poética é renovada.

Uma composição poética inventiva pressupõe, fora outros pontos – alguns dos quais já discorridos aqui –, uma criação fundada nos preceitos da imagem. O estudioso francês Jean-Claude Schmitt escreve que "na Idade Média, a palavra *imaginatio* designa uma função cognitiva intermediária entre os sentidos corporais (dentre os quais, em primeiro lugar, o sentido da visão: *visus*) e a inteligência racional (*mens*, *ratio*)[197]. Esse espaço intermediário pode ser definido como sonho e o resultado da reprodução deste, tanto icônica como verbal, será sempre a de uma "realidade" idealizada. Nos poemas, desde o surgimento da poesia trovadoresca, a imagem de inacessibilidade se dá, parece, justamente porque, em sonho, o objeto de devoção não é palpável. Mesmo que a amada esteja presente, o acesso a ela é quase sempre impossível, pois ama-se quem não pode lhe pertencer. Daí que as criações poéticas sobre o objeto de amor, por mais insistentes e comuns, aos olhos dos medievais trarão algo de inusitado.

A questão da imagem sempre esteve ligada ao cristianismo e seus elementos de veneração, mas tranpôs-se ao mundo terreno, pois "... tanto nas imagens medievais

---

[196] Vide nota (169).
[197] SCHMITT, Jean-Claude. A imaginação eficaz. **Signum**, n. 3, São Paulo, 2001, p. 134.

como na sociedade em geral, não há divisão estrita entre 'profano' e 'sagrado'"[198]. Foi a imagem – ou imaginação –, então, que " permitiu tomar consciência do fato de que o objeto do amor não é a pessoa que se diz amar, mas o 'fantasma' que o amante se dá para usar imaginariamente a seu gosto. A *similitudo corporis* parece assim bem mais real (e dócil) que a realidade objetiva"[199]. Para descrever sua amada, como se viu em alguns poemas já analisados – e noutros que se analisarão – valer-se-á o poeta de termos e formas poemáticas que realcem sua amada, de forma que se tenha dela uma idéia, calcada na imagem descrita pelo "eu-lírico".

É dessa forma que, como são as imagens que criam as idéias, Fernão da Silveira colocou-as no seu pequeno poema de forma original: a adjetivação exagerada cria a imagem de uma dama virtuosa – a sua devota –, e a idéia que o "eu-lírico" tem dessa dama é a de inacessibilidade, pois seus atributos a fazem resguardar-se num templo, que é a base de sua poesia. A metáfora predominante é a de que a senhora é o templo onde todas as suas virtudes podem ser cultuadas. Registre-se, ainda, que essa dama bela e virtuosa tem um defeito, como as *dames sans merci* medievais: ela é inimiga dos amores que o "eu-lírico" devota a ela.

Essa mulher ambígua – "amiga / immiga" – como cantada por Silveira aparece, como já se disse, por todo o repertório resendiano. No labirinto do Coudel-mor ela surge numa forma inovadora – o próprio labirinto; mas o poeta não se restringiu a cantar essa ambigüidade apenas numa forma distinta. Em "[Cantiga sua]", que vem a seguir, a dualidade da dama servida será exaltada numa das formas mais apreciadas para o desenvolvimento da temática amorosa: a cantiga.

4.1.3. A coita de amor perante uma beleza que traz perdição

Os temas e os significantes, como já se sabe e se pôde verificar acima, são padrões, não fogem à regra ditada pelos costumes poéticos tradicionais do final da Idade Média portuguesa. O que é interessante observar nos poetas do *Cancioneiro Geral* é o modo como trataram esse padrão. Na composição que segue, pode-se constatar que

---

[198] *Idem*. Imagens. In: **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru/São Paulo: EDUSC, 2003, v. I, p. 604.
[199] *Idem*. *Op. cit.*, 2001, p. 135.

Fernão da Silveira usa a *annominatio*, com função antitética. Em "[Cantiga sua]", que encerra a parte exclusiva de Fernão da Silveira no compêndio de Garcia de Resende, o poeta explora novamente a ambigüidade da dama servida.

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.

Immiga pera poder
todo meu bem destroir;
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. (*CG*, I, 56)

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 – numa clara demonstração de masoquismo próprio do amor cortês – ver destruído todo o seu bem[200], ou seja, o seu amor: o "eu-lírico" não encontrará harmonia na amada, que para ele é ambígua, "amiga e immiga". 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", para lhe dar novo desassossego ("briga"). Se no labirinto em que exalta as virtudes de sua dama a *annominatio* restringe-se ao nível do significante, para assinalar ludicidade com os sons e o ritmo, nesta cantiga, o *ornatus* é usado para definir a senhora e mostrar os danos que ela provoca. Contudo, há de se

[200] "'Bem' constituía um termo nuclear na poesia de temática amorosa". (*Obras de Álvaro de Brito*, *op. cit*., p. 33).

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.

Essa cantiga, trazida em seguimento ao labirinto, teve a intenção de mostrar a destreza de Silveira em tratar temas similares em formas distintas. Nos dois exemplos vistos, é a beleza – aquela de cunho tradicional – o centro das atenções do "eu". Essa beleza, agora num "poema *cum auctoritate*", vem confirmar a propensão de Fernão da Silveira para explorar o mesmo conteúdo, numa forma que marca sua erudição – as glosas, que mostram a presença da intertextualidade, e o bilingüismo.

Também na "Grosa do Coudel-moor a *Mis querelhas he vencido*.", o poeta traz de volta o desconcerto que a beleza da dama lhe causa. Usa um artifício caro aos poetas medievais, qual seja, o de glosar mote alheio – as *pièces de citation*, na definição de Pierre Le Gentil. Nesta "grosa", Fernão da Silveira aplica-se a diluir versos de outro poeta castelhano pela sua própria composição, valendo-se, portanto, da intertextualidade e do bilingüismo, um expediente comum aos palacianos, dada a convivência paralela das duas culturas da Península. Apesar de o ritmo ser regular, apresenta diversidade na disposição e na natureza das rimas, mesclando masculinas com femininas e pobres com ricas, sem alternâncias fixas. Parece criar com isso uma sensação musical concernente ao conflito apresentado pelo tema.

A singeleza da composição anterior é abandonada nestas glosas, em que o conceptismo é mais declarado. Ao ver a "beldad" de sua dama, confessa-se impotente porque a vontade dele nunca se voltou contra ela. Por esse motivo, acredita ser isso um ato de "locura" que vence seu "cuidado", dada à "hermozura" com que Deus a fez. A sutileza de pensamento e a intensidade do sofrimento de amor são montadas, ao longo do poema, nas recorrências próprias de um coração "apassionado": nas palavras e expressões, tais como, "perdido", "tormiento", "mal/males", "angustia", "daños", "menos alivio", "penas desiguales", "passiones", "olvido", "enemiga", "quexas", "desamor", "disfavor", "descuidado" e "menos bien", todas enunciadas de forma gradual, partindo de uma de menor intensidade até à de maior força – e todas, percebe-se, em desfavor do "eu-lírico". Tantos sentimentos negativos somente causariam ao

poeta “llagas mortales”, que ao fim e ao cabo – concretamente na última estrofe – resultariam em sua morte, a qual, para ele, seria “el morir, quando vernaa, / menos bien que desseado”.

*Mirando vuestra beldad
mis querelhas he vencido,
porque nunca s’haa bolvido
contra vos mi voluntad.
Y siguiendo tal locura
siempre me vence el cuidado,
que por vuestra hermosura
hizo Dios o mi ventura
mi mal no remediado.

No bivo sim pensamiento
qu'hee de ser por vos perdido,
segun que fue repartido
por vos mi grave tormiento.
Pero esta confiança,
esperando ser ganado,
é por bien aventurança,
pues por muerte se alcança
fin del mal continuado.

Entam menos me oistes,
quando más vozes os di.
por lo qual jamas parti
del mal que darme quesistes.
Sostengo vida tan fuerte
con angustias de mis males,
que no sé como compuerte
los daños que por mi suerte
hazen mis llagas mortales.

Teniendo más merecido
menos alivio senti
daquel mal a que me vi
por vuestra causa venido.
Nunca me puedo quitar
de mis penas desiguales,
ni me puedo apartar
de los mis dias gastar
en las passiones tales.

No siento que modo siga
con temor de vuestro olvido,

ni s'aparta mi sentido
de querer su enemiga.
Y con este tal querer
ya mis quexas he forçado
y las he de posseer,
fasta fin poder haver
mi bivir apassionado.

Fim.

Hame vuestro desamor
de la muerte percebido,
porque sempre es recogido
em mi vuestro disfavor.
Em tanto que vivo ya
de la vida descuidado,
ni dudes que me seraa
el morir, quando vernaa,
menos bien que desseado. (*CG*, I, 36)

Se se montar a composição original, provavelmente uma cantiga, dado o número de versos, pode-se observar, já no desconhecido autor castelhano, a estruturação conceptista a que se dedicou:

mis querelhas he vencido,
siempre me vence el cuidado,
qu'hee de ser por vos perdido,
esperando ser ganado,

quando más vozes os di.
con angustias de mis males,
menos alivio senti
de mis penas desiguales,
con temor de vuestro olvido,
ya mis quexas he forçado
de la muerte percebido,
de la vida descuidado[201].

Trabalha essencialmente com as antíteses "perdido/ganado", "angustias/alivio", "más/menos" e "muerte/vida", e, além dessas, usa o hipérbato, parecendo querer

[201] Abstive-me em transpor os versos tirados da glosa, sem preocupação com a pontuação, uma vez que este trabalho não tem pretensões filológicas.

transparecer a passividade do "eu-lírico". Essa passividade é dada não só pela inversão composicional – como se pode perceber nos três primeiros versos e, provavelmente de forma intencional, nos três últimos –, mas também pelo modo e tempo dos verbos: o "pretérito perfecto". É como se o poeta tivesse sido levado não por suas ações, mas pelas do Outro – a dama a quem servia.

Glosando o poeta castelhano, Fernão da Silveira não só estende a complicada enunciação original, mas transforma-a com maior vigor. Sua retórica não se pautará pelas antíteses, mas sim pela argumentação montada pelos conectivos: "porque", "y", "segun", "pero", "pues", "entam", "por", "que", "nunca/ni", "no/ni", "y/y/fasta fin", "porque", "em tanto que", "ni/menos bien que". Altera ainda o foco enunciador, utilizando não só o presente do indicativo, mas também o "pretérito indefinido". O "eu-lírico" criado por Silveira vê-se, do mesmo modo, levado pelas ações do Outro, mas, valendo-se desses tempos e modos, aceita ser, ele também, causador de sua própria "perdição". Perdição, acrescente-se, que tematiza tanto o poema original quanto o glosado e que leva – ambos "eus" poéticos – à morte.

Segundo Pierre Le Gentil,

> par le nombre et la variété des exemples que j'ai relevés dans mes notes, on peut, (...) se faire une idée de l'importance que prend la *glose*, à la fin du XVe. siècle, dans les littératures péninsulaires. Que l'on songe aussi au succès que le genre devait avoir plus tard, en pleine Renaissance et même plus récemment encore, jusque dans le thêatre. Combien de poètes restés fidèles à la *medida velha*, jusqu'à Camões inclusivemente, se plairont à gloser un *mote alheio*, emprunté à une tradition plus ou moins ancienne?[202]

Diz ainda o estudioso francês que esse gosto por glosar é bem medieval e do pensamento escolástico, com seus hábitos dedutivos; faz parte do costume europeu, não só peninsular[203]. Mais à frente, diz também que há um certo respeito religioso ao texto glosado[204], o que o faz permanecer, pode-se deduzir, durante o Renascimento e até mais tarde. A opinião de Le Gentil corrobora, assim, a notoriedade do *Cancioneiro Geral* como prelúdio das futuras formas poéticas.

Reforce-se, ainda, que a casuística amorosa, tão comum aos poemas cancioneiris – pode-se notar nas composições anteriores –, adquiriu, no fim da Idade Média, um tom

---

[202] LE GENTIL, *op. cit.*, 1952, p. 295.
[203] *Idem, ibidem*, p. 296-297.

mais melancólico, próprio da alma portuguesa. Se, nas antigas cantigas de amor e de amigo, estava já presente o pesar característico dessa alma, depurou-se o gosto na sua elocução, que vem agora eivada de sutilezas e requinte formal, os quais serão, na posteridade, mais apurados. Todas as expressões poéticas do *Cancioneiro* de Resende vêm, nas palavras de Pierre Le Gentil, com "formes de expression plus musicales", em comparação com seus vizinhos castelhanos. Essa musicalidade, renovada "plus ou moins consciement" do lirismo galego, reproduz um romantismo "douloureux et nostalgique"[205], característico do espírito melancólico português.

A mulher, como demonstrada até aqui, nas três composições analisadas, traz ao poeta apenas sofrimento. É aquela dama que não o ama. No labirinto e na cantiga vistos, explora-se a ambigüidade da mulher bela; na glosa, explora-se a perdição que essa beleza provoca no poeta. Mas essa beleza, que só traz sofrimento, traz também, nesses fins do medievo, um sofrimento que antecipa os conflitos barrocos, como se poderá ver na cantiga em que o Coudel-mor quer, ao mesmo tempo, ser puro e pecador.

4.1.4. Santo ou pecador: conhecendo a sensualidade feminina

Na cantiga intitulada "Do Coudel-moor.", composta por um mote de quatro versos e uma glosa de oito, o poeta usa um tema que vai ser caro aos renascentistas e barrocos: a sensualidade da dama cantada provoca no "eu-lírico" o conflito entre o pecar e o manter-se santo, desprezar os prazeres materiais ou realizar os espirituais. Na divisa, "eu-lírico" vê-se ante tamanha formosura de sua dama, a qual inspira o pecado, mesmo naqueles mais puros – os santos. Na glosa, confessa não ser santo, pois que o desejo o consome e o faz perder-se, mas também traz-lhe prazer, já que até mesmo um santo pecaria por amor à dama formosa, registrando de forma singela o uso da antítese: *ser santo e pecar*. Acredita o "eu" poético que o arrebatamento daquela fermosura leva-o a não conseguir desfazer-se do desejo de se perder, pois ser santo e pecador equivalem-se, uma vez que ambos trazem prazer.

Porque meu mal s'i dobrasse,
vos fez Deos fremosa tanto,
que nam sei santo tam santo,

---

[204] *Idem, ibidem*, p. 301-302.
[205] *Idem, ibidem*, p. 471.

que pecar nam desejasse.

Polo qual sei que me vejo
de todo ponto perder,
por nam ser em meu poder
partir-me deste desejo.
Mas que m'este mal fadasse,
e me traga dano tanto,
praz-me pois nam sei tam santo,
que pecar nam desejasse. (*CG*, I, 53)

No primeiro verso, o poeta usa da sutileza característica do conceptismo[206], comportando o verbo "dobrar" duas interpretações, ambas coerentes com o sentimento que lhe traz a beleza da dama cantada: para que seu mal fosse *vergado* ou para que seu mal fosse *duplicado*, Deus a criou "fremosa" – palavra recorrente em qualquer tratado de beleza feminina durante todo o medievo peninsular. Quanto à forma, não apela para as constantes assimetrias presentes no *Cancioneiro*, muito pelo contrário, mantém um ritmo regular e próprio da redondilha maior: acentuação nas terceiras e sétimas sílabas. Com relação às rimas, também não inova: segue o esquema próprio da cantiga tradicional: *abba* / *cddc* / *abba*. Tal montagem, parece, remete à palavra-chave do poema: "fremosa", isto é, a donzela é o estereótipo idealizado da beleza feminina, por isso, a forma poética deve ser perfeita como a dama o é para o "eu-lírico". Contudo, destaca-se o poeta, nessa cantiga, pelo uso variado dos tempos verbais. Se, na poesia circunstancial, prevalece o excesso de modos indicativos, nesta, Silveira revela engenhosidade ao fazer uso de verbos no subjuntivo, no presente, no pretérito e no infinitivo. Este recurso, parece, liga-se à antítese que explora ao longo do poema: a de ser santo e pecador ao mesmo tempo.

---

[206] O conceptismo se caracteriza pelo jogo de idéias, em que predominam as sutilezas do raciocínio e do pensamento lógico, esses extremamente complexos. Segundo Margarida Vieira Mendes: "O veio do conceptismo – não o imagético mas o silogístico – revela-se o grande responsável pela complexificação intelectual do sentimento amoroso cancioneiril. São as subtilezas da linguagem que provocam as subtilezas das intrincadas emoções que essa linguagem se esforça por estabelecer e transmitir". (*Op. cit.* 1997, p. 35). Quanto à forma, as idéias conceptistas se apresentam estruturadas também de modo intrincado, cheias de metáforas, analogias, antíteses e hipérboles. Ainda de acordo com Vieira Mendes: "Muitas são as figuras da elocução poética desse conceptismo amatório cancioneiril, fundadas no carácter abstracto do vocabulário referente a estados emocionais ou potências da alma e no carácter enigmático e epigramático das sentenças." (*Idem, ibidem*, p. 37).
À idéia de conceptismo, Baltasar Gracián vincula a questão do ornato e do espírito, o que se pode apreender na poesia do Coudel-mor: "Ornato hay en la retórica para las palabras, es verdad, pero más

Observe-se que Fernão da Silveira, ao montar essa composição, não pode ser considerado apenas mais um dos muitos participantes dos torneios poéticos que engendrava no Paço. Vê-se isso nos poemas "Senhora, graciosa, discreta, eicelente" e "Porque meu mal s'i dobrasse". A inventidade, a criatividade, a ludicidade, fazem-no usar os germes dos futuros estilos literários: em "Porque meu mal s'i dobrasse", a visão classicista da sensualidade feminina e o conflito barroco, em "Senhora, graciosa,..." um trabalho de aproveitamento espacial *sui-generis*, que será retomado na segunda metade do século XX.

Nas peças poéticas que fazem corpo a este primeiro subcapítulo, o centro das atenções era a mulher como imagem da perfeição. Pôde-se verificar que Fernão da Silveira, à moda de todos os poetas, não só os do declínio da Idade Média, mas também de seus antepassados, exaltava a beleza da dama servida, principalmente suas características internas de bondade e, ao mesmo tempo, de crueldade. Como símbolo do amor, a beleza feminina é plena em todos os sentidos. Da mesma sorte, essa beleza pode trazer ao "eu-lírico" o conflito entre desejo e resguardo, como visto na última cantiga. Mas o Coudel-mor também cantou a mulher pelo lado da sexualidade. E nisso fartou-se, abrangendo temas que se opõem àqueles tratados até aqui.

4.2. Um presente de casamento inusitado: o sexo de D. Lucrécia

Não parece ousado definir o Coudel-mor como "escrachado" ou ácido em suas liberalidades – popularesco e realista – enfim. Não somente ele, mas muitos dos poetas do *Cancioneiro Geral* fizeram uso, à exaustão, da sátira dirigida a qualquer fato irrelevante ou que aparentasse estar a "vítima" fora dos padrões usuais da Corte. Nas trovas em redondilho maior, "O Coudel-moor às damas, porque deram a ũa que casou a melhor peça que cada ũa tinha pera o casamento, antre as quaes lhe derão o sexo de dona Lucrecia.", vale-se Fernão da Silveira da pornografia explícita, tanto na descrição do órgão genital feminino, quanto ao seu uso no ato sexual. Neste poema, vale observar a sua criatividade na forma composicional, lúdica e anafórica, aliada ao uso das comparações.

---

principal para el sentido, que llaman tropos y figuras de sentencias. Siempre insisto en que lo conceptuoso es el espíritu del estilo." (*Op. cit*., II, p. 243).

À parte o ritmo variado, alternando a tonicidade nas terceiras e sétimas sílabas e nas quartas e sétimas, mesclando rimas pobres com ricas, também de forma desordenada – e usando apenas rimas femininas nas estrofes em que descreve o órgão genital de D. Lucrécia, quando nas outras mistura masculinas com femininas –, cria o poeta um ritmo festivo, propício ao tema que desenvolve. As duas primeiras estrofes têm o intuito de apresentar "o estado da coisa" a ser cantado, ou seja, por que as damas deram o sexo de D. Lucrécia à noiva que casou: conclui o Coudel-mor que, sem sexo, qualquer casamento é triste e, uma vez que a noiva já havia acudido outras na mesma situação, mereceria também que um "louvor grande" a acudisse. Atente-se, ainda, ao emprego proposital do vocábulo "voda(s)" nas duas primeiras estrofes, se se aliá-lo ao seu correspondente em linguajar chulo. Assim começa a longa trova:

Polas praças de Lixboa
tantos louvores vos dam
que a mãao nunca lhe doa
quem fez tal repartiçam.
Que no tal tempo de vodas
faça voda quem quiser,
mas por certo ha mester
que ali lh'acudam todas.

E pois tambem acudistes,
louvor grande vos acuda,
ca sem sexo se concruda
todas vodas serem tristes.
Mas ũ de nós cinco ou seis
esta questam fazer ousa,
que achastes essa cousa
u se remetam nas leis. (*CG*, I, 30)

Nas seis outras coplas, dedica-se o poeta à descrição, de forma obscena, da genitália feminina. E aqui não mede esforços no retrato: para o fazer, usa como artifício a *enumeratio*, que vem representado pela conjunção integrante "se" – em número de trinta ocorrências, o que reforça a musicalidade do poema, já que constitui um recurso anafórico e aliterativo, além das várias comparações, marcadas pela conjunção "como". Para ajudar a expressividade sonora, recorre à assonância com a conjunção "ou" em chave de alternância e/ou exclusão, o que cria harmonia logopaica com o "se" integrante. Os pontos descritivos, entre outros, incluem a forma (ancho, redondo, largo ["arreganhado"]), concentrados na terceira estrofe:

Er'ele sobelo ancho,
ou tira mais de redondo
ou tambem se lança gancho
quando está sobre cachondo;
ou se anda perfilado
como compre a donzela,
ou s'estando arreganhado
se verãao dele Palmela. (*Ibidem*)

a aparência (calvo, pardo, vermelho), que é desenvolvida na quarta estrofe:

Se é per ventura calvo,
se toca de cabeludo,
se faz agua a seu salvo,
se mija coma sesudo;
se é faminto, se farto,
se é pardo, se vermelho,
se rapa como coelho,
s'arranha coma lagarto. (*Ibidem*)

a conduta (manso, brigoso, nervoso ["se lança, coucea, espora"], furioso, contente), que vem explícita na quinta estrofe; já na sexta, prima o Coudel-mor em mesclar descrição com ações próprias do objeto alvejado:

Se é manso, se brigoso,
se lança, coucea, espora,
ou quand'estaa forioso
se o quer dentro se fora;
ou se por matar a sede
a través toma mil saltos,
ou se lhe praz dos pés altos
arrimados aa parede.

Se tem risco no gargalo
do poço laa da fotea,
ou depois que papa e cea
se fica com bom regalo;
ou se tem crista de galo,
ou se fala com boca chea,
ou apagando a candea,
que som faraa sem badalo. (*Ibidem*)

e a consistência (mole, duro), no sétimo octossílabo, para finalizar aludindo ao tamanho (nele podem-se guardar somas "d'almazem"):

S'ee de mole carnadura,
se tem cabelo de rato,
ou sobre vianda dura

se daa punhada ò gato;
quando estaa de si contente
a qual parte mais s'emborca,
ou se quando bate o dente
faz bacorinho com porca.

Fim.

Quanta soma d'almazem
cabe laa em seu carcaxo,
ou que tempo se detem
em fazê-lo altibaxo;
se é leesto marinheiro
em meter ũa moneta
ou se faz a çapateta
por si e polo parceiro. (*Ibidem*)

Mas o recurso de maior expressividade, em termos de *ornatus* de pensamento, é a personificação, quando o poeta descreve a conduta e os possíveis sons que emitirá seu "objeto poético". Para tanto, apesar de seguir certa ordenação nos componentes descritivos em cada estrofe, distribui a prosopopéia ao longo de toda a trova: "se anda perfilado", "s'arranha coma lagarto", "toma mil saltos", "depois que papa e cea", "estaa de si contente", "se faz çapateta", como alguns dos exemplos. Aliadas ao despudor expresso, vêm expressões mais sutis, tais como, "cachondo" (que está no cio), "emborcar" (sair da posição normal), "carcaxo" (talvez caixa grande, aberta em cima), "çapateta" (dançar batendo a palma das mãos no sapato). Todos esses recursos levam o interpretante a criar a imagem tanto do objeto quanto dos atos próprios de sua função: a da sexualidade, pois o expediente da metagoge dá vida ao sexo que foi dado como presente.

Pode haver nesse poema obsceno uma demonstração de misoginia[207]. Entretanto, isso não importa aqui, pois parece não ser esse o centro das atenções do Coudel-mor. A ele importava, com mestria, destreza formal e agudeza, cantar tudo o que se passava à sua frente. Nada melhor do que a sátira para o fazer, já que ela não respeita códigos morais – ou apenas camufla-os. E aqui recorre o Coudel-mor – assim

[207] Quanto à misoginia na Idade Média, comenta Mário Martins: "Nem sempre as sátiras contra as mulheres implicam misoginismo sincero. Dizer mal deles (*sic*), em verso, era uma forma de gracejar em torno dum tema agradável. Além disso, os poetas desabafavam e atraíam as atenções das senhoras magoadas. No entanto, descobrimos misoginismo autêntico em certas poesias de circunstância e na pornografia, onde fermenta um desprezo autêntico pela mulher, objecto de prazer." (**O riso, o sorriso e a**

como em muitas das sátiras pornoeróticas do *Cancioneiro* – ao realismo grotesco estudado por Mikhail Bakhtin. Ao descer aos detalhes do sexo de D. Lucrécia, o poeta transfere "ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, (...) tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato[208]".

Se, nessas longas trovas, voltou-se o poeta a descrever e a narrar ações de seu objeto-alvo, o órgão sexual feminino, na discussão que vem a seguir – uma *ajuda* – vários poetas vão-se preocupar, se tanto, com a questão da diversidade sexual.

4.2.1. A homo/bissexualidade: uma visão da sociedade nos fins do medievo

Essa questão da sexualidade, a bem dizer, da diversidade sexual, tratada de forma sutil e liberal, aparece numa "tenção" em que cinco contendores discutem o sexo de duas damas que se beijavam, se acariciavam e se aconchegavam lascivamente. O poema é uma *ajuda* para o motejo lançado pelo poeta João de Meneses que se intitula "De Dom Joam de Meneses a ũa dama que refiava e beijava dona Guiomar de Crasto." Na sentença, Meneses evidencia o assunto e, aparentemente, condenam-se os atos lascivos da Senhora: acariciar (*rafiar*) e beijar tão inescrupulosamente (*sem empacho*) Dona Guiomar, condenação estendida ao ato de "antrepernar", que vem no penúltimo verso da estrofe inicial. Composta de um mote de seis versos e de seis estrofes em décimas, o formato é propício para o desenvolvimento da "tenção", seguindo a mesma montagem rítmica, rímica e métrica.

Quanto ao ritmo, os cinco poetas primam por quebrar qualquer regra fixa, dando às suas intervenções variedades na montagem, com o intuito, parece, de quebrar a monotonia e também – isso certamente – para mostrar destreza formal. Neste poema, o ritmo varia entre as acentuações nas segundas e sétimas sílabas, e nas terceiras e sétimas. Cria-se uma musicalidade própria à redondilha maior, de sete sílabas, desenvolvida ao longo da composição. Outro recurso inovador dos poetas que desta peça participam é o uso dos "pés quebrados", que se alternam entre os de cinco sílabas

---

paródia na literatura portuguesa de Quatrocentos. Lisboa. Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, Biblioteca Breve, volume 15, p. 72).

[208] BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 4 ed. Trad. Yara Frateschi. São Paulo/Brasília: Hucitec/Edunb, 1999, p. 17.

– com a intenção, parece, de enfatizar o nome de uma das personagens-alvo da tenção, Dona Guiomar –, e os de três sílabas.

Quanto à rima, que mescla femininas com masculinas, também ao longo de todo o poema, o esquema é alterado pelos intervenientes, exceto nos últimos versos de cada estrofe, em que ele é mantido: *abab*. Entretanto, no *cabo*[209], o próprio D. João quebra o delineamento alterando as posições para *baba*. Acrescente-se que a natureza das rimas também é diversa. Há opção pelas ricas, misturando-se verbo e substantivo e pronome, nomeadamente no *cabo*. Isso corrobora o fato de que, mais do que querer fugir ao enfadonho, os poetas estavam realmente interessados em mostrar sua aguda habilidade na forma, com finalidades satíricas. Segue o poema:

Senhora, eu vos nam acho
rezam para rafiar
e beijar tam sem empacho
Dona Guiomar,
salvante se vós sois macho.

Se o sois e nam sois dama,
é mui bem que o digais
e tambem deve sua ama
nam querer que vós jaçais
soo com ela em ũa cama.

Confessai-nos que sois macho
ou que folgais de beijar,
que doutra guisa nam acho
rezam de antrepernar
tal dama tam sem empacho.

Proposta a discussão e dados os seus argumentos, D. João de Meneses será ajudado por Fernão da Silveira, o "Moço", que traz à baila um comportamento que é muito pouco explorado na literatura satírica: a bissexualidade[210]. Aos olhos de uma

---

[209] Designava-se "cabo" a última estrofe; geralmente, no caso das ajudas, elaboradas pelo proponente da disputa ou do pedido de opinião a outro(s) poeta(s). Além desse termo, era usado, indistintamente, a palavra "fim" para designar a conclusão das trovas ou ajudas. Cf. DIAS, *op. cit*., 2003, p. 141.

[210] São palavras de M. Rodrigues Lapa sobre uma única peça cujo tema é a bissexualidade, encontrada no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* [1583] e no *Cancioneiro da Ajuda* [1115], de autoria de Afonso Eanes de Coton: "São raros, na nossa poesia medieval, os documentos que aludem a esse vício feminino". Segue, como ilustração a primeira estrofe da poesia composta de duas coplas: "Mari'Mateu, ir-me quer'eu daquen, / por que non poss'un cono baratar; / alguen que mi o daria nõno tem, / e algun que o tem non mi o quer dar. / Mari'Mateu, Mari'Mateu, / tan desejosa ch'és de cono com'eu!" Diferente da

sociedade educada na rigidez dos princípios cristãos e onde prevalecia a figura viril do homem, espera-se que a condenação seja mais veemente, já que as damas, além de praticarem o lesbianismo, também fazem amor com homens. Silveira, como aparece no terceiro e nos sexto e sétimo versos, não parece constrangido com a atitude da Senhora: quer louvá-la e não tachá-la, pois sabe ela de tudo usar[211]. A questão, agora, é a de saber se a mesma poderia engravidar outra mulher, uma vez que se duvida de seu sexo: o de uma mulher ou o de um macho.

Ajuda de Fernam da Silveira.

Dous gostos podeis levar,
senhora, desta maneira,
pois sabeis de tudo usar:
ser macho pera Guiomar
e femea pera Nogueira.
E por isso nam vos tacho,
antes vos quero louvar,
nos trajos em que vos acho
podereis vós emprenhar
outra molher como macho.

Terminada a intervenção de Silveira, é a vez de Dom Rodrigo de Castro, irmão de Dona Guiomar, a dama assediada. Nota-se aqui como se movia a sociedade no Paço. Mesmo que irmãos, os desvios devem ser satirizados e, como se tem visto até agora, de forma não contundente, mas jocosa. O tom de Dom Rodrigo, já mais cáustico, pede o exílio das duas. Caso contrário, que lhes dêem outra mulher, com ânimo mais varonil, a *machoa*, para que o desejo ardente de sexo seja amainado; literalmente, nas palavras do poeta, "com que percais o raivaço". O desejo seria ainda aplacado se fosse colocado nas damas um cabeção de cordas, próprio para animais – o *barbicacho* ou, mais extremadamente, se as duas fossem castradas. Aqui, Rodrigo de Castro não está interessado, pelo que parece, no sexo das duas infratoras, mas sim, em saber se a irmã é macho.

---

poesia aqui estudada, a de Coton prima pela obscenidade declarada. (**Cantigas de escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses**. [Coimbra]: Galáxia, 1965, p. 74).

[211] Quanto a essa maneira de encarar os "desvios", presentes no *Cancioneiro Geral*, comenta Lapa: "o *Cancioneiro* nos dá a imagem fiel daquela época do limiar da Renascença: o desejo ardentíssimo de gozar de todos os bens da vida, saltando por cima dos preconceitos, que tolhiam a acção do homem. Aos olhos daqueles que tinham vivido no passado, este novo e ambicioso espírito surgia como um preságio

Dom Rodrigo de Castro

Lancem-vos fora do paço,
ou vos levem a Lixboa
ou vos dêm outra machoa
com que percais o raivaço.
Lancem-vos ũ barbicacho
ou vos mandemos capar,
porqu'outra forma nom acho
pera poder escapar
Dona Guiomar,
pois s'afirma que sois macho.

A contenda tem continuidade e o próximo mediador é Dom Pedro da Silva, que centra suas farpas relatando as "cousas" que ambas têm em excesso, provavelmente os seios e as partes baixas[212]. Contudo, não devem ser formosas, como bem o explicita: o que "nam vem de boa parte" são a "muela", ou seja, a face e os beiços, que não parecem "de dama bela". Passada a descrição das amantes, vem a parte mais cômica: Dom Pedro não se arriscaria a se agachar perto das duas e, partindo para um nível ainda mais baixo

---

catástrófico". (LAPA, M. Rodrigues. **Lições de Literatura Portuguesa**. Época Medieval. 4. ed. Coimbra: Coimbra Ed., 1955, p. 418).

[212] Vale aqui um comentário de Maria Isabel Morán Cabanas quanto ao retrato da mulher no *Cancioneiro Geral*: "se na lírica amorosa apenas surgem muito esporadicamente alusões às partes altas ou nobres do corpo, cuja fronteira inferior é a cintura, nas trovas compostas 'em deslouvor' também aparecem referências às baixas, facto que se vem interpretando desde Mikhail Bakhtin, como uma influência da cultura cómica popular de inspiração carnavalesca" (2001b, p. 433). Observe-se que na poesia que estamos analisando, os poetas contendores referem-se tanto às partes altas quanto às baixas e, sempre, em "deslouvor" de seu alvo.

quanto à linguagem, gentilmente arregaçaria e olharia se ambas são fêmea ou macho.

Dom Pedro da Silva.

Pera parecer donzela
cousas tendes bem que farte,
mas chamardes vós muela
a beiços de dama bela
nam vos vem de boa parte.
D'hoje avante nom me agacho
nem mais hei assi d'andar,
mas com mui gentil despacho
vos hei-d'ir arregaçar
e oulhar,
se sois femea ou macho.

Fernão da Silveira é o penúltimo a intervir e vem nomeado "regedor", cargo que lhe foi atribuído por D. João II, como já se sabe, e é a única vez que Resende a ele assim se refere nas didascálias. O poeta retoma a questão do beijo das duas damas surpreendidas "no ato ilícito" e afirma que a acusada do desvio comporta-se de maneira altiva e arrogante, como se fosse um "fino senhor". Na sua *ajuda*, Silveira não alveja Dona Guiomar, a dama assediada, mas sim a outra dama, cuja "identidade" sexual quer saber o poeta. Se nessa intervenção o Coudel-mor não inova na forma, contrariamente ao que faz em grande parte de suas composições, vale observar o poema como um todo não só pelo subgênero desenvolvido – o da *ajuda* –, mas, também, como Silveira, assim como seus colegas, aborda qualquer tema e dele faz poesia.

Fernam da Silveira, o Regedor.

Com estes tratos d'amor,
com estes beijos maa hora
vos nom ham já por senhora,
mas por ũu fino senhor.
Tambem trazês ũu recacho
e ũ som de galear,
que beijais tam sem empacho
Dona Guiomar,
que vos ham todos por macho.

Finalmente, fecha a composição o próprio proponente, Dom João de Meneses. E o faz trazendo à cena mais uma nova personagem: Dona Joana de Souza, que estaria prenhe daquela a quem se dirigem os poetas. Para que a dúvida proposta no mote e glosada ao longo das trovas seja esclarecida – na verdade, resolvida a pendenga sobre

sexo –, Meneses sugere que a dama mande o "mochacho" – outra nova figura na peça – ou Dona Joana cortar ou tapar o membro da acusada para que ela ficasse fêmea ou macho.

Outra sua e cabo.

Ũa mui estranha cousa
se ruge caa antre nós,
porque laa convosco pousa
Dona Joana de Souza,
dizem qu'ee prenhe de vós!
Tambem diz cũ mochacho
vos foi nam sei quem topar!
Havei eramaa empacho,
mandai ũ deles cortar
ou tapar,
e ficai femea ou macho. (*CG*, IV, 586*)*.

Na leitura desse poema, observa-se que a questão da homossexualidade e da bissexualidade é vista pelos poetas do *Cancioneiro Geral*, muito geralmente, como motivo para chufa, passando ao largo da crítica moralizante. Nessa composição, a preocupação, em termos conteudísticos, é a sexualidade de algumas damas corteses. Não se percebe qualquer doutrinação moralista, que, aproveitando-se da divisa horaciana *ridens dicere verum*, pretenda, mesmo que através da poesia, moralizar os costumes[213]. Pelo contrário, um dos contendores, Fernão da Silveira, homônimo do Coudel-mor, até incita uma das damas infratoras a fazer bom uso dos prazeres como bem lhe apeteça. É, certamente, um conselho que se dirige a todos os freqüentadores dos serões áulicos, recomendação que se percebe, também, na intervenção do Coudel-mor em "Resposta do Coudel-moor, que foi requerido pola senhora, que respondesse por ela.", quando declara "antes que este maldito mundo me destrua, quero me fartar de bua."[214], a cuja análise procederei mais adiante.

---

[213] É claro que, sob qualquer sátira, há um fundo moralizante; lembre-se do ditado popular: "É brincando que se dizem as coisas sérias". Se a intenção primeira parece não ser a de moralização dos costumes, por detrás do enunciado há sempre um aspecto moralizador.
[214] Ver capítulo IV, subcapítulo 4.4.2.

O que se percebe na composição dos cinco glosadores, no entanto, é a prática de um costume antigo, nascido na poesia provençal, e dela transposta à poesia galego-portuguesa, qual seja, cantar qualquer tema de forma humorística e irônica, o que é próprio da sátira[215]. Para isso, nada melhor do que a poesia, pela exploração de sua forma, pelo significante – enquanto linguagem simbólica e sonora – e também quanto à estrutura a que se molda a peça. Mantendo a tradição trovadoresca, agora os poetas palacianos cantam os mesmos temas comuns aos seus antepassados, apenas adequando-os a uma forma inovadora. Nessa transição para a era moderna, o que se revela na produção cultural é a renovação estética formal, mesmo que as preocupações sejam as mesmas que atormentam – ou aliviam – o indivíduo. A propósito, Gustav R. Hocke, estudioso alemão, afirma que

> na sexualidade, o indivíduo descobre (...) a última liberdade possível. Nas depravações sexuais, ele encontra a *mais ampla* liberdade, ou seja, a *última* liberdade da vida pessoal, inacessível aos espiões do poder. Há uma tentativa para escapar do 'egoísmo a dois', procurando a liberdade num 'desespero a dois'. Quanto mais rígido for o poder, tanto mais 'abstrusa' tornar-se-á a sexualidade. (Grifos do autor)[216].

Se o homem encontra a liberdade nas depravações sexuais, encontra-a também na expressão estética dessas mesmas depravações, quando alia o canto ao prazer. E isso o faz através da arte e da literatura – mais especificamente, através da poesia. Nela, coloca a expressividade do som, transformando-o em música, moldando o tema numa estrutura que une deleite e destreza, mesmo que através da sátira, considerada por muitos antigos poetas e escritores – e mesmo na atualidade – uma expressão não nobre. Viu-se que a sátira presente nas duas composições analisadas apontava ora para um órgão sexual, ora para um comportamento sexual. Em ambas, o centro era o ser humano. Mas o Coudel-mor, como se verá adiante, vai além ao tratar do mesmo tema entre seres divinos.

---

[215] LOPES, Graça Videira. **A sátira nos Cancioneiros medievais galego-portugueses**. Lisboa: Estampa, 1994, p. 208 *passim*. Também cf. DIAS, *op. cit*., 1998b, p. 352-53.

[216] HOCKE, Gustav R. **Maneirismo**: o mundo do labirinto. Trad. Clemente R. Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974. 334p. (Debates, 92), p. 288.

4.2.2. No ato sexual, profano *x* sagrado

A sátira pode se exercer sobre qualquer tema ou fato, humano ou divino, como no caso da cantiga intitulada "Coudel-moor a sua cunhada que lhe mandou ũa escrevanhinha fraancesa, que trazia o cano no tinteiro, tudo junto pegado." Geralmente, a sátira maledicente retrata com realismo fatos e personagens reais. No entanto, nesse poema, considerado uma jóia de composição por Mário Martins[217], Silveira aplica-se a comentar por que o objeto que ganhara de presente da cunhada deixava-o perturbado. A cantiga vem assim editada:

Senhora cunhada minha,
deu-me grande torvaçam
esta vossa escrevanhinha
qu'adavinha
a festa d'encarnaçam.

Nunca vi cousa tam nova
nem joia tam excelente,
mas dos cuidos que renova
seja a prova,
o tinteiro seu presente.
Ca jaz dentro na bainha
d' ũa tam nova feiçam
que sem caso d'antrelinha
adevinha
a festa d'encarnaçam. (*CG*, I, 49)

A peça a que se refere o poeta, a escrivaninha, era uma espécie de estojo que os escribas e estudantes do século XV carregavam à cinta ou ao pescoço, contendo tinteiro e pena[218], diferenciando-se o objeto do móvel próprio para o *officium*. A sutileza do poeta é formar a imagem do ato sexual quando a pena era colocada dentro do tinteiro, o que lhe lembrava a festa da Encarnação, i. é, a concepção da Virgem Maria. Sem apelo à obscenidade, cria, com os significantes próprios do campo semântico da peça e com o reforço que Garcia de Resende dá na didascália, quando pontua que o objeto "trazia o cano no tinteiro, *tudo junto pegado*" (grifo meu), uma imagem que remete à cópula,

---

[217] MARTINS, *Op. cit.*, p. 74. Diz mais o estudioso: "E ei-lo entre o sagrado e o profano, a poetar atrevidamente, à base do tinteiro, do cano, etc., num jogo mental onde entram os órgãos genitais e a festa de Nossa Senhora da Encarnação. Escrever isto a uma prima, mesmo em verso, teria alguma graça entre homens. Se a tivesse. Não, porém, dito a uma senhora" (*Idem*, *ibidem*, p.74). Observe-se que a palavra "cunhado(a)" era forma de tratamento à época do *Cancioniero Geral* (Cf. DIAS, *op. cit*., 2003, p. 220).
[218] Cf. DIAS, *op. cit*., 2003, p. 270.

mais especificamente ao movimento dos órgãos genitais. E, para desespero da Igreja, remete ao amor carnal das divindades supremas do Cristianismo[219].

A descrição a que se entrega o Coudel-mor é cheia de musicalidade, principalmente nos cinco primeiros versos da glosa e nos "pés quebrados", que, de certa forma, reforçam a imagem que montou: ada[e]vinha e prova; o primeiro com sentido de "visão" e o segundo como prova mesmo dos "cuidos que renova", ou seja, da imaginação ("cuidos") que traz o movimento do tinteiro. A musicalidade nesse trecho é ainda reforçada pelas rimas "nova", "renova", "prova". Também essas, aliadas ao verbo "ver", remetem à imagem de um tema profano, elaborado com sutileza. Esta, por sua vez, é enfatizada pela palavra "antrelinha": é nas entrelinhas que quer comentar a "grande torvaçam" que o regalo lhe proporcionou – ou seja, não quer ser explícito.

Quanto à questão da imagem, no contexto da arte erótica, de esmerado trabalho imagético do Coudel-mor nesta cantiga, observa V. Chklóvski:

> É a arte erótica que nos permite uma observação melhor das funções da imagem. O objeto erótico é apresentado freqüentemente com uma coisa jamais vista. (...) Por vezes, a representação dos objetos eróticos se faz de uma maneira velada, onde o objeto não é evidentemente aproximá-los da compreensão. Relaciona-se a este tipo de representação aquela como um cadeado e uma chave (...), como os instrumentos de tecer (...), como um arco e as flechas, como um anel e um prego (...)[220].

---

[219] "Esta mistura entre o sagrado e o profano, resultante de uma concepção medieval e sacralizada do mundo e da vida, constituía o quotidiano daquele tempo [no final do século XV]. Não se estabelecia uma linha delimitadora entre o religioso e o profano: a mentalidade colectiva era marcada por uma concepção teológica e teocêntrica da vida, que se seguia confiadamente ou se rejeitava entre a timidez temerosa, a acrimónia mordaz e a marginalização explícita. O que não encontramos é a indiferença ou o agnosticismo". (FERNANDES, Manuel Correia. Aspectos da temática religiosa e moral no Cancioneiro Geral. In: *Sociedade, Cultura e Mentalidades na Época do* Cancioneiro Geral. *Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a sua Época. Actas*. Vol. IV. Porto: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1989, p. 41). Complemente-se com a descrição de Johan Huizinga: "Como fenómeno cultural esta mesma tendência dá lugar a graves perigos. Uma religião introduzindo-se em todas as relações da vida significa uma constante mistura das esferas do pensamento sagrado e do profano. As coisas sagradas tornar-se-ão demasiadamente comuns para serem sentidas em profundidade." (*Op. cit*. [1985], p. 160). E mais à frente: "A distância que separa a familiaridade da irreverência é transposta quando os termos religiosos se aplicam às relações eróticas". (*Ibidem*, p. 165-166).

[220] CHKLÓVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da Literatura. Formalistas Russos.** Porto Alegre: Ed. Globo, 1978, p. 51.

O autor russo refere-se à imagem na pintura; contudo, a vinculação imagem-palavra na poesia serve à análise do poema de Silveira, pois o faz de "maneira velada", ainda que desenhando o objeto e o ato, como forma de adivinhações (cuja palavra manifesta-se no próprio corpo do texto). Quanto a isso, ainda depõe Chklóvski: "a singularização não é somente um procedimento de adivinhações eróticas ou de eufemismo; ela é a base e o único sentido de todas as adivinhações[221]". Ao desenhar a imagem da pena, objeto arredondado e longo adentrando o tinteiro pelo orifício, o Coudel-mor pede ao leitor que adivinhe a cena – obscena – do ato sexual. Como não bastasse a fina ousadia do poeta, Resende reforça o ato criando uma didascália que antevê o resultado daquilo que será cantado. Ambos singularizam o sentido, como propõe Chklóvski, e deixam ao leitor a questão da adivinhação.

Ao parodiar o sagrado, Fernão da Silveira, se se levar em conta a cultura carnavalesca e grotesca da Idade Média, como proposto por Mikhail Bakhtin, não pretende denegrir "os textos sagrados ou [os] regulamentos e leis da sabedoria escolar: elas [as paródias medievais] transpunham tudo isso ao registro cômico e sobre o plano material e corporal positivo, elas corporificavam, materializavam e ao mesmo tempo aligeiravam tudo o que tocavam[222]." Isso parece ser verdade quanto a essa cantiga do Coudel-mor. Parece estar longe a questão do denegrimento "herético"; o que pretende o poeta, pelo modo que compôs essa sátira e pela minúcia da imagem que monta, é apenas fazer um jogo gracioso de sons e palavras.

Para a sátira, dessa forma, o tema e a condição do visado não são relevantes. Também não importa se, para se alcançar com primor o resultado da composição, o sagrado sirva de mote. Esse poema pornoerótico é valorizado pela montagem de que o Coudel-mor se utiliza para criar a imagem, valendo-se dos significantes apropriados a essa criação. Na peça, registra-se a liberalidade das relações sociais do Portugal da época, pois um tema de forte conotação erótica é dirigido a uma senhora, e a rigidez da pregação da Igreja traz pouco resultado, mesmo porque quem elabora o "desvio" é um dos mais respeitados cortesãos do Paço.

---

[221] *Idem, ibidem,* p. 52.
[222] BAKHTIN, *op. cit*., 1999, p. 72.

4.2.3. O órgão sexual masculino: chiste irônico

Mas esse respeitado funcionário da monarquia portuguesa de Quatrocentos não se absteve – nem ele nem seus colegas – de satirizar apenas as mulheres. Na *ajuda* "D'Anrique d'Almeida Passaro aa barguilha de Dom Goterre, que fez de borcado, enderençadas aas damas.", participam nove contendores e a originalidade está, assim como ocorre no processo de "O Cuidar e Sospirar", na diversidade de formas poéticas: alternância de cantigas e esparsas, ao gosto de cada ajudador. Fernão da Silveira intervém três vezes, com uma cantiga e duas esparsas. O visado, desta feita, é um homem, e o denegrimento vai se dirigir ao seu órgão sexual. No motejo, Anrique d'Almeida Passaro propõe aos parceiros descobrir o que esconde a braguilha de Dom Goterre[223]:

Nom hajais por maravilha
preguntar donde vos vem
quererdes saber que tem
Dom Goterre na barguilha. (*CG*, III, 587, p. 199)

Na sua primeira intervenção, o Coudel-mor compõe uma cantiga para comentar o feito:

"O Coudel-moor."
Barguilha de falso peito,
reboloa,
quando vem a ser no feito
nunca boa.

Faz amostra e grã parada,
porque toda a casa peje
se acha quem lhe rabeje
sai-vos tam envergonhada
e encurtada,
entam buscai quem peleje.
E fica toda d'um jeito
a pessoa,
porque s'enganou no feito
d'arralhoa. (*Ibidem*, p. 200)

[223] Note-se que Dom Goterre era considerado traidor de D. João II e participou da conspiração contra o monarca. Teófilo Braga, com relação a esta poesia e ao clima político tenso, comenta: "Daqui se vê o vínculo que unia estes áulicos, que encobriam as emoções da conspiração com sátiras engraçadas". (*Op. cit.*, 1871, p. 284).

No mote, o poeta destaca o vocativo "reboloa"[224], chamando a Dom Goterre de fanfarrão, usando como artifício a *inversio* e a elipse (subentende-se "é coisa" depois de "nunca"): o que esconde o alvo do chiste não é coisa interessante. Reforça a mofa com dois "pés quebrados" para, parece, escarnecer de Dom Goterre com um atributo – "reboloa" – e aquilo que esconde na peça de brocado[225]. Na glosa, ridiculariza o membro do visado, pois, apesar de demonstrar força ("parada") dada à exótica braga, quando acha alguém que lhe excite ("rabeje"), só resultará em vergonha e decepção. O tamanho do órgão, que todos dizem ser pequeno, e a decepção de quem o descobre são ressaltados pelo adjetivo "encurtada" e pela expressão "s'enganou no feito". A maledicência é, ao longo de todo o torneio, reforçada pelo diminutivo de braga: "barguilha", apesar de volumosa na aparência[226].

Na segunda aparição do Coudel-mor, o poeta monta uma esparsa para comentar a cantiga de seu homônimo Fernão da Silveira. Nela, usa um expediente próprio daquilo sobre o que Bakhtin[227] discorre, quando estuda o grotesco em Rabelais: o louvor daquele que será zombado, chamando-o de fidalgo de linhagem e de pai honrado; para o estudioso russo, a louvação, nos finais da Idade Média, tem um duplo sentido: o de escárnio e o de elogio, partes de uma literatura que denomina "carnavalesca"[228]. Usa o poeta a anfibologia ao referir-se à genitália de Dom Goterre como carnagem que vem desnaturada e, dessa forma, rebaixa sua condição de nobre. Usa ainda do calembur quando compara o volume que a braguilha esconde com a ponta muito aguda do

---

[224] Rebolão, fanfarrão. Cf. DIAS, 2003, p. 584.

[225] O brocado é uma espécie de tecido de seda e era um dos mais apreciados, pois "que para além de seda levavam na sua confecção ouro e prata ou os dois metais ao mesmo tempo, a formar na face flores ou outros desenhos típicos – assim, pode-se dizer que fazem parte da grande família dos chamados *panos de ouro*, tão prodigiosos ao longo de toda a Idade Média". (MORÁN CABANAS, *op. cit*., 2001b, p. 96-97).

[226] Quanto à maledicência nesta tenção, observa Maria Isabel Morán Cabanas que "os versejadores do nosso *Cancioneiro*, (...) se riem nos seus versos não só da utilização de tão rico material, mas do facto de revestir interiormente esta peça de chumaço a fim de alterar ou dar volume a 'o que por obra falece'". (*Op. cit*., 2001b, p. 141).

[227] BAKHTIN, *op. cit*. 1999, p. 364 *passim*.

[228] Assim se expressa Maria Isabel Morán Cabanas, quanto à questão do elogio nas *perguntas* e *respostas*: "Em geral, em tais textos o autor dirige-se ao seu confidente elogiando os seus grandes valores intelectuais e até o seu cavalheirismo e valentia." (In: MORÁN CABANAS, Maria Isabel. O *exemplum* na lírica anorosa medieval Galego-Portuguesa e do *Cancioneiro Geral*. In: *Retórica, Política e Ideología desde la Antegüedad hasta nuestros días. Retórica Clásica y Edad Média. (Actas del II Congreso Internacional).* Salamanca, Logo, 1997, v. I, p. 358). Há de se ressaltar que no caso específico desta tenção, o "confidente" passa a ser o visado – do qual se chufa.

sapato[229], rimando "pontilha" com "barguilha". A propósito do verbete "sapato", Maria Isabel Morán Cabanas registra:

> O calçado dos homens no século XV continua a tradição dos *sapatos bicudos* que fizeram a sua aparição na Península Ibérica na segunda metade de Trezentos e estiveram sempre na moda até finais da centúria seguinte, com maior ou menor sucesso entre os elegantes. Este tipo de *sapato* terminava *numa longa ponta na parte superior* e dificultaria certamente o andar, pelo que a pontilha curvada que possuía, quando levada ao exagero, tinha que se prender à altura do joelho por meio de ligas. (Grifo meu)[230].

Nota-se a propriedade da chufa dos contendores, uma vez que a "pontilha" do próprio sapato de D. Goterre desmente o que escondia na "braguilha".

A graça da esparsa, entretanto, está não somente na comparação reforçada pelos tropos, mas no seu resultado irônico, acrescentado ao fato de usar um esquema rimático que beira à música. Adorna o poema com um "pé quebrado" estratégico: a palavra "mortal" destaca a ironia sutil e a intenção de mofar de seu objeto-alvo. Veja-se a esparsa:

"*O Coudel-moor a esta cantiga.*"
O fidalgo de linhajem,
filho de pai mui honrado,
é de ũa tal carnajem
que sem mais fazer menajem
vos vem jaa desnaturado.
Com recheos de pontilha,
raspa, lãa e isto tal,
faz ũ cume de barguilha
tam mortal
que mao grado a Sandoval. (*Ibidem*, p. 201-202)

Na décima intervenção, o proponente da chufa sugere seja apregoado um letreiro na braguilha de Dom Goterre – o que reforça o fato de ela ser enorme. Com os seguintes dizeres, ironiza-se o material com o qual foi confeccionada a braguilha, o brocado, cuja palavra faz jogo com "bocado": "Ponhamos-lhe por ditado, / pois tam maa vida passou: / Aqui jaz quem nom gostou / deste mundo ũ soo bocado!"

"O Coudel-moor ao letreiro."
Aqui jaz quem sempre jaz
dormente, mas nunca dorme,
leixem o viver em paz,

---

[229] Cf. DIAS, 2003, p. 539-540.
[230] MORÁN CABANAS, *op. cit*, 2001b, p. 190.

pois que jaz e nunca faz
de si forma em que enforme.
Aqui jaz quem sem comer
jaz em som mais que de farto,
aqui jaz sem se mover,
que jaz fora de poder
de matar ninguem de parto! (*Ibidem*, p. 204)

Nesta terceira participação, Fernão da Silveira esmera no preciosismo. Brinca com as rimas em "az": jaz, faz, paz, utilizando, inclusive, as duas primeiras palavras como rimas internas no quarto verso; usa o artifício do *enjambement* entre o primeiro e o segundo versos; a *annominatio* aparece em "dormente" e "dorme", "forma" e "enforme", intentando com esse uso, primeiro, dizer que, apesar de estagnado, o órgão de Dom Goterre está sempre em riste, e a segunda renegando a primeira paronomásia: o órgão da "vítima" nunca adquire forma devida para o uso. A epizeuxe vem nos cinco últimos versos centralizada na palavra "jaz", que corrobora a intenção da mofa: a de lançar dúvidas quanto à eficácia do que se esconde por trás da braguilha; recorre, novamente, à anfibologia quando diz que "aqui jaz quem sem comer", tendo o verbo "comer" conotação pornográfica[231] e, ainda, um outro calembur em "aqui jaz sem se mover / que jaz fora de poder". A interjeição final liga-se a toda intenção jocosa: a suntuosa e desproporcional braguilha de Dom Goterre só poderia causar espanto, pois dentro dela há aquilo que não mataria "ninguem de parto". Há de se notar, ainda, as segundas intenções com os verbos terminados em "-er": comer, mover, poder, cujos sentidos são ambíguos, sem contar que remetem a outro verbo chulo igualmente terminado em "-er" e que caracteriza o ato sexual.

Nessas sátiras desenvolvidas por Fernão da Silveira, calcadas na tradição peninsular, o que se percebe é uma maior preocupação com a forma, aliada a um vocabulário e gramática já mais requintados, devido ao enriquecimento da língua

[231] Para Morán Cabanas: "cumpre também atentar no contraste a nível semântico dos termos verbais quase homófonos *jaz* e *faz*; na derivação paranomásica (*sic*)' forma-enforme' e em certos vocábulos que já na tradição satírica galego-portuguesa significavam veladamente, como *comer*". (*Op. cit*., 2001b, p. 330).

portuguesa[232]. Contudo, a grafia ainda sofre a influência da oralidade, e o escritor registra as palavras de acordo com a sonoridade, sem obedecer a qualquer norma. A declamação nos salões áulicos, por sua vez, traz à tona pelo menos duas questões: se eram os poemas criados de improviso, a criatividade e a inventividade dos poetas palacianos são dignas de alto merecimento; mas, se antes de serem recitadas perante uma audiência ávida pelas novidades o poeta compunha suas peças, o merecimento parece ser maior, pois tal atitude implica a conscientização de um ofício – o de poetar. Seria, em verdade, a conscientização de que a função[233] não abrangia apenas deleite[234], ludicidade e exibicionismo, mas trabalho lapidar das palavras.

Também nessas sátiras percebe-se um distanciamento das preocupações religiosas. Se uma cultura do pecado ainda prevalecia na consciência coletiva, instigada pela austeridade cristã, as produções satíricas desmentem veementemente o poder da Igreja quanto às relações privadas. Percebe-se, nessas criações, insista-se, uma liberalidade que chega mesmo a afrontar os códigos morais hodiernos, pois aos freqüentadores das festas e torneios do palácio importava viver o momento – e bem –, uma vez que a realidade se-lhes mostrava árdua e desventurada.

É notório que a sexualidade, ao longo de toda a história do ser humano, tem sido considerada tabu; talvez por isso ela seja "a mais pessoal, a mais vital, e também a mais normatizada nas sociedades antigas, uma vez que as estruturas de parentesco e, mais ainda, toda a organização social estão embasadas na codificação das relações

---

[232] Segundo Dulce Faria Paiva, é nas poesias satíricas que "o número de vocábulos aumenta sensivelmente com bastante diversificação e há emprego bem variado de recursos estilísiticos, notando-se, em algumas composições, muitas metáforas de origem náutica, talvez por influência do ambiente histórico, pleno de notícias relacionadas às conquistas ultramarinas". (*Op. cit*., p. 31).

[233] Quanto a isso, relata Aida Fernanda Dias: "Talvez já aqui se considerasse que a poesia – como se depreende de versos do humanista João Rodrigues de Sá de Meneses (II, n° 493) – era uma actividade artística, uma elevação do espírito a ideais mais nobres, um meio de formação do homem, e que, simultaneamente, era deleitável, cumprindo assim as finalidades expressas por Horácio na *Epistola ad Pisones*". (*Op. cit*., 1998b, p. 116-117). O ofício de poeta, no fim do medievo vai adquirindo já a forma moderna, diferentemente de seu significado quando da poesia provençal. Àquele tempo "la palabra *poeta* estaba reservada a los versificadores que escribían en culto latín" (RIQUER, *op. cit*., I, p. 19) e a função de trovador caracterizava aquele que compunha as canções, "aunque muchas veces no sean ellos personalmente los que canten sus producciones." (*ibidem*, p. 19)

[234] Horácio defendia que a poesia devia ser a um só tempo diversão e utilidade. Cf. CURTIUS, *op. cit.*, p. 263.

sexuais[235]". Contudo, durante o medievo, um componente a mais é-lhe acrescentado: o pecado. "Os homens e as mulheres da Idade Média aparecem dominados pelo pecado[236]" e desde que Adão e Eva desobedeceram a Deus e macularam o estado original de perfeição, o que preocupa o indivíduo medieval é, através do rechaço às necessidades do corpo, atingir a plenitude pela ascese, pela purgação do que o fez desviar dos caminhos divinos.

Já pelo fim da Idade Média, "a palavra, a sexualidade, o dinheiro são os três temas que (...) retornam, com insistência quase obsessiva, aos tratados morais[237]". Esse retorno acontece numa estrutura modificada, e a cultura do pecado, ainda com grande influência nas relações sociais, destina-se "a influir com todo seu peso nos acontecimentos culturais e religiosos que marcam a passagem à era moderna[238]". Não deixará a sexualidade, então, de estar entre uma das principais preocupações dos religiosos e da sociedade civil. Para exercer seu controle sobre o rebanho, e para firmar-se como única portadora da verdade sobre a conduta moral, a Igreja não mediu esforços para desenvolver "um corpo detalhado e coerente de leis (...) sobre assuntos sexuais, definindo e prescrevendo condutas pormenorizadamente[239]" .

Toda uma norma rígida contra essa sexualidade percorreu os manuais dos moralistas medievais, principalmente dos religiosos, já que o privilégio da escrita permaneceu, com poucas exceções, sob tutela da Igreja. É ela que pregava e fazia difundir as leis regulatórias quanto ao uso do corpo; este deveria ser usado, nas relações sexuais, apenas como meio de procriação[240]. Tudo o mais era desvio. Para disciplinar os costumes, os educadores pregavam que desde a infância os cinco sentidos fossem adestrados, não só quanto às relações sociais públicas e privadas, mas

---

[235] ROSSIAUD, Jacques. Sexualidade. Trad. Mário Jorge da M. Bastos. In: **Dicionário Temático do Ocidente Medieval.** Bauru/São Paulo: EDUSC, 2003, Volume II, p. 477.
[236] CASAGRANDE, Carla e VECCHIO, Silvana. Pecado. In: **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru/São Paulo: EDUSC, 2003. Volume II, p. 337.
[237] *Idem, ibidem,* p. 350.
[238] *Idem, ibidem,* p. 350.
[239] RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação**. As minorias na Idade Média. Trad. Marco A. E. da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p. 25.
[240] Santo Tomás de Aquino considera que "o bem da espécie quer que a mulher ajude seu marido na procriação, função auxiliar que constitui, na ordem da criação, a finalidade de sua existência enquanto indivíduo sexuado". (KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Masculino/feminino. In: **Dicionário Temático do Ocidente Medieval.** Bauru/São Paulo: EDUSC, 2003, Volume II, p. 143).

preponderantemente quanto às questões do sexo[241]. Separados desde crianças[242], o masculino e o feminino desenvolvem-se num ambiente em que a aproximação dos dois sexos é proibida.

Contudo, a questão da sexualidade e suas manifestações sofre uma inversão em relação àquela pregada nos manuais, quando surge nas obras literárias[243]. Nos *Cancioneiros*, é comum retratar o tema e suas manifestações consideradas execráveis como parte normal da convivência social[244], como se pôde verificar na pequena recolha que atrás foi trazida. Para os poetas do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, a questão da sexualidade é vista, muito geralmente, como motivo para chiste. Para eles, qualquer mérito ou deslize dos freqüentadores do Paço era motivo para poetar, louvando ou denegrindo seu objeto-alvo. Entretanto, mais do que usar a sátira no sentido horaciano de moralização dos costumes, os contendores palacianos primam pelo jocoso e pelo lúdico da linguagem. Mostram ainda que, no final do século XV, o rígido código moral imposto pela Igreja continua a ser desrespeitado; ele é infringido mesmo no espaço dos serões áulicos da nobreza. Vista exiguamente a questão da sexualidade na Idade Média, pôde-se verificar como a sátira pornográfica é trabalhada com recursos da

---

[241] RONCIÈRE, Charles de la. A vida privada dos notáveis toscanos no limiar da Renascença. Trad. Maria Lúcia Machado. In: **História da Vida Privada**, 2: da Europa feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 307.

[242] "Eis por que as crianças, desde que atingiam a idade da razão, eram divididas em dois compartimentos distintos: um cuidadosamente fechado, para ali conservar meninas, futuras mães, até que fossem transportadas, uma após outra, em cortejo, para uma outra morada da qual se tornariam damas; o outro aberto, onde os meninos não viriam alojar-se senão de passagem, como hóspedes, pois eram soltos, lançados ao exterior para ali apossar-se de tudo o que pudessem, especialmente esposas." (DUBY, Georges. Convívio. In: **História da Vida Privada.** Da Europa feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, volume 2, p. 80). Christiane Klapisch-Zuber afirma: "falando do masculino/feminino na Idade Média, dificilmente evoca-se os valores ligados ao pólo masculino, tanto o discurso medieval dominante atua pela separação, pela diferenciação do feminino a partir de um masculino concebido como plenitude e totalidade". (*Op. ci*t., p. 149).

[243] Michel Zink comenta o papel do escárnio, aliado ao desejo, na literatura da Idade Média: "Na poesia e no romance cortesão, a expressão da sensualidade, por viva que seja, quase sempre lança sobre a revelação e a realização finais o véu da alusão, do eufemismo ou da metáfora. Tudo pode ser descrito, menos o ato sexual. Tudo pode ser nomeado, menos as *pudenda*. Mas outras formas literárias seguem caminho inverso: o amor é apenas saciedade física, o corpo parece reduzido às partes genitais. O tom é (...) o do cômico licencioso e do escárnio. Quando não é opacidade do silêncio, a exacerbação diante do sexo gera a ostentação de uma obscenidade escandalosa e escarnecedora". (*Op. cit.*, p. 87).

[244] "Nas comédias, nas novelas mais ou menos inspiradas em Boccaccio e nas obras que caricaturam a lírica cortesã, o proibido parece distante e, em matéria de sexualidade, o tom e as situações são da mais inteira liberdade. Mas não podemos nos guiar pelas aparências, que além de tudo não chegam a mascarar o essencial, a extrema conformidade com a norma". (ROSSIAUD, *op. cit*., p. 492).

poética, tais como o ritmo, a rima e a construção formal, nas composições pornoeróticas de Fernão da Silveira e de alguns de seus colegas. É necessário acrescentar que, enquanto os poetas galaico-portugueses, ao satirizar com maledicência ou escárnio, muitas vezes se aplicavam mais aos termos chulos do que às descrições pormenorizadas, os poetas palacianos, nas suas "cousas de folgar", voltavam-se para as minúcias escritivas[245], como se pôde verificar no redondilho do Coudel-mor dedicado ao sexo de D. Lucrécia ou ainda na tenção sobre a homo/bissexualidade de duas damas palacianas, bem como no chiste ao órgão sexual de Dom Goterre.

Um outro aspecto das criações satíricas: quando se as observam, um dado é essencial de sua elocução, o realismo. A palavra "realismo", para designar as poesias satíricas trovadorescas, é empregada com freqüência pelos estudiosos do medievo português. Graça Videira Lopes, valendo-se da expressão "lírica do realismo" cunhada por Peter Dronke, comenta que este tipo de poesia é "uma lírica que (...) se ancora prioritariamente em personagens reais – tornadas alvo da sátira – e que se apresenta geralmente como um comentário, mais ou menos sério, mais ou menos jocoso, de um facto social, político ou meramente quotidiano de que essas personagens são protagonistas...[246]". Jole Ruggieri, que possivelmente usou pela primeira vez "realismo" para definir a poesia – tanto a satírica quanto a de cunho amoroso – do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, assim se manifesta:

---

[245] Mário Martins, ao tratar da poesia palaciana, afirma que nem sempre as poesias pornográficas são feitas "para valer". Elas lembrariam as anedotas de taberna, em que o homem prevalece; estariam longe de ser sexualizantes ou imorais e têm o intuito de catarse pelo riso. Contudo, não deixam, essas poesias pornográficas, de ser boçais, "com descrições tão asquerosas das partes íntimas da mulher e do corpo deformado pela gordura ou pela idade, que delas resulta a repugnância física" (*Op. cit*. p. 73). Especificamente quanto ao sexo de D. Lucrécia, dado de presente à noiva, Martins escreve: "instrumento erótico que aliás já aparece nos cancioneiros mais antigos. Nisto de sexualismo, não há nada de novo debaixo da roda do Sol". (*Idem, ibidem*, p. 75). Um aparte ao registro do crítico; ele dá como autor da poesia Anrique de Almeida, o que, provavelmente, foi uma falha sua, pois a didascália de Resende é explícita quanto à autoria de Fernão da Silveira.

[246] LOPES, *op. cit.*, 1994, p. 208.

> Se il grande sviluppo dato alla poesia d'occasione, la cui trama è un fatto reale ed attuale, costituisce uno degli aspetti essenziali del canzonière di Resende, in cui ormai il realismo, quasi sempre suffocato al tempo della prima poesia lirica, e compreso allora nell'ambito breve della *cantiga de escarnho*, pervade con perfetta obbiettività, gran parte delle rime, anche quelle d'amore: pure, tale tendenza, che in fondo è anch'essa un mezzo per avviare al rinnovamento della poesia, è già dichiarata da esempi, benché questi rari, nel canzoniere di Ajuda e nel Vaticano[247].

Este realismo contrapõe-se àquele conceituado por Johan Huizinga, que é o sentido antitético do idealismo: "o pensamento medieval se inclinava frequentemente à passagem do puro idealismo a uma espécie de ideal mágico, em que o abstrato tende a tornar-se concreto. Revelam-se aqui os laços que unem a Idade Média a um passado cultural muito primitivo[248]". O conceito que se aplica às sátiras, portanto, é a evidência do concreto real, não idealizado.

Ao se deparar com a sátira, um outro elemento, além do real, deve ser observado, mesmo porque, sem ele, a sátira tornar-se-á insossa, inexpressiva: a questão do humor. Sobre isso, comenta M. Rodrigues Lapa:

> a esfera da nossa veia satírica não é o mundo dos sonhos, mas o mundo real, palpável, em que agitam os homens. O humor, para se realizar, precisa de uma objectivação que lhe sirva de símbolo, imagem das fraquezas e vícios dos pobres viventes, que o homem tem de compreender e suportar com o sorriso nos lábios. O humorista não pretende emendar o mundo à maneira do moralista; prefere, ao contrário, que ele se conserve assim, para se rir à custa dele, melhor dizendo, para se sorrir, pois (...) o riso não é próprio do humorista, por ser demasiado explosivo e apaixonado[249].

Nas sátiras desenvolvidas por Silveira, como se pôde vislumbrar nos exemplos dados, o realismo a que aludem esses críticos é, de certa forma, cru e explícito. Não fossem os recursos da poética, ele não seria nada mais do que obscenidade elevada ao grau máximo. No entanto, mesmo o mais pudico crítico pode deixar de lado seus valores morais, quando se defronta, por exemplo, com a descrição do sexo de dona Lucrécia, poema eivado de sonoridade musical e de jogos de palavras – mesmo que nada eufemísticos. Um religioso conservador deverá ver "conduta pecaminosa" na alusão à sexualidade das personagens divinas, ao se defrontar com a cantiga que o Coudel-mor fez à festa da Encarnação, comparando a penetração de uma pena ao tinteiro ao ato sexual. No entanto, há de ser cativado pela engenhosidade da montagem

---

[247] RUGGIERI, *op. cit.*, p. 68.
[248] HUIZINGA, *op. cit.*, [1985], p. 227.

– tanto sonora quanto imagética – que empreendeu o poeta. E o que dizer do humor, não só nessas peças citadas, mas no cômico deboche do órgão sexual de Dom Goterre, quando os participantes da chufa brincam com as palavras, enformam-nas numa estrutura diversificada, própria dos arremedos da teatralidade? Ri-se não só do denegrimento do tamanho do órgão do visado, mas também de como se montou o jogo.

Viu-se, antes do "passeio" por algumas sátiras desenvolvidas por Fernão da Silveira e seus comparsas, como a beleza feminina trouxe ao Coudel-mor inspiração para cantar a coita de amor – um sofrimento que instiga conflito e arrebatamento. Mas ambos não são causados somente pelo tema do amor. A questão do desconcerto do mundo, através da visão de um "eu" repartido, transparece nas produções cancioneiris do final do medievo, como se poderá atestar por alguns poemas de Silveira, de diversificada estrutura composicional.

4.3. O "EU" DIVIDIDO: RETRATO DO DESCONCERTO DO MUNDO

O tema do "eu dividido"[250] será bastante explorado no final do medievo português, retratando não só a melancolia própria da terra, mas também um sentimento que vem já do estado de espírito característico de Dom Duarte[251] (1433-1438). Na cantiga que segue, denominada "Coudel-moor.", o sentimento é apresentado pelo poeta como eivado de sutilezas e preciosismo. Canta sua perdição em castelhano, usando, no primeiro verso do poema, uma antítese, "ganhar / perder", reforçada nos dois versos

---

[249] LAPA, *op. cit.*, 1965, p. XII.

[250] O sentimento do "eu" dividido é próprio do estado de espírito desse final do medievo português. Lênia Márcia Mongelli assim se refere a esse sentir do autor anônimo do *Boosco deleitoso*, mais especificamente com relação ao divino: "Etimologicamente, 'peregrino' é o expatriado, o exilado da convivência divina (sentido 'próprio' de *peregrinitas, tatis* = 'condição de estrangeiro')" e cita as palavras do próprio autor: "'porque me ssentia embargado dos meus pecados, que haviam feito departimento entre mi e o Senhor Deus". (MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros (Coord.). **A literatura doutrinária na Corte de Avis.** São Paulo: Martins Fontes, 2001., p. 152).

[251] Com relação à melancolia do rei, escreve Márcio Ricardo Coelho Muniz, em *A literatura doutrinária na Corte de Avis*: "O capítulo XIX constitui um dos mais célebres escritos duartinos. Encontra-se nele um relato profundo, minucioso e aparentemente sincero do mal de 'humor menencórico', que sofreu D. Duarte quando ainda príncipe. O rei narra todo o processo de intensa melancolia que viveu durante três anos, aponta suas causas, as sugestões de tratamentos dadas pelos médicos da corte, sua negativa em segui-los, o início da cura a partir da doença da mãe, a rainha D. Felipa de Lencastre – 'porque sentindo ela, leixei de sentir a mim'..." (MONGELLI, L. M. [Coord.], *op. cit.*, p. 277). Tal manifestação, diga-se de passagem, lembra poemas cujo tema é o "eu" dividido, cantado pelos poetas palacianos, como Sá de Miranda ("Comigo me desavim / vejo-m'em grande perigo / nam posso viver comigo / nem posso fogir

seguintes por “ganarvos / me perdi”. Note-se que, como preciosismo, coloca o poeta,

---

de mim”. *CG*, II, 415) ou ainda de Bernardim Ribeiro (“Antre mim mesmo e mim / nam sei que s’alevantou / que tam meu imigo sou”. *CG*, IV, 810) e o próprio Fernão da Silveira, o Coudel-mor.

algo comum a muitas outras composições suas, um "pé quebrado" no mote, destacando a palavra-chave do "eu" dividido: "me perdi.", repetido no último verso da glosa. Para concretizar, de certa forma, o "eu" repartido, usa ritmo e rimas irregulares, tanto na natureza das rimas quanto na disposição delas, e ainda se vale de um recurso tradicional da poesia trovadoresca galego-portuguesa, a *palavra perduda*, no sexto verso da glosa. Com esse recurso, concretiza o "eu-lírico" sua perdição. Toda a sentimentalidade é pontuada pelas antíteses (desamado / amaros; quereros / no querido) e pela *annominatio*, que se forma pelas próprias antíteses e no verso aliterativo "por me ver vuestro me vi".

Quien gana pierde, aprendi
por mi mal, pues foe en hora
qu'em ganarvos por senhora
me perdi.

Verme del todo perdido
ganee triste por ganaros,
desamado por amaros,
por quereros no querido.
Por me ver vuestro me vi
de mis sentidos tam fuera,
qu'en ganaros por senhora
me perdi. (*CG*, I, 51)

Esse mesmo sentimento ainda será explorado por Silveira numa contenda intitulada "De Jorge d'Aguiar, apartando-se dos amores.", em que participam cinco poetas. Em forma de esparsa, o Coudel-mor vem explorar a partida dos amores, que deixa o "eu-lírico" apartado de si mesmo.

Do Coudel-moor.

Quem podeer tanto consigo
precure sa liberdade,
mas eu nam posso comigo
nem posso mudar vontade.
Com todo mal que façaes
nem me fazeis,
amores, sempre jamais
nam quero nojos que dais,
pois me podeis dar mercês. (*CG*, III, 581, p. 177)

Nos poemas de cunho amoroso, o poeta quatrocentista acrescenta às suas lamúrias já um sentimento que o diferencia dos seus antepassados trovadores. Agrega a

uma forma inovadora elementos de individualidade, sinceridade e espiritualidade. A língua, agora, permite-lhe expandir sua sentimentalidade, aliada ao novo exercício que adquire o "poietes". O fazer poesias, como dito acima, é um ofício que deve ser elevado à condição de artesanato, o das palavras, as quais serão, mesmo nos casos de improvisação, resultado de uma experiência subjetiva e de uma programação sistematizada.

4.4. POESIA PALACIANA: MOTE PARA A CONVIVÊNCIA SOCIAL

Dentre as numerosas composições de Fernão da Silveira, destacam-se as de cunho amoroso e as de cunho intimista, mescladas às muitas de cunho jocoso, cujos exemplos puderam-se ver mais desenvolvidos nas análises dos subcapítulos precedentes. Mas o poeta ainda se valeu, e com proficuidade, de poemas de cunho sócio-histórico, de cujos registros pretendo tratar nos próximos parágrafos.

Se se tomar a poesia como elemento do caráter gregário da sociedade palaciana, são inumeráveis as intervenções de Fernão da Silveira, no desenrolar das justas poéticas desenvolvidas nos festins da corte portuguesa. Sem dúvida, sua participação excessiva no longo processo do "Cuidar e Sospirar", por exemplo, já demonstra a visão – ou uso – da poesia como elemento do gregarismo pação.

Ao contrário da poesia trovadoresca, em que ao trovador interessava divulgar seu estado de espírito, quase sempre em relação a um amor não correspondido[252], nas peças compiladas no *Cancioneiro* observa-se uma inversão de prioridade: ao trovador,

[252] "... en contraste con lo que puede observarse en la lírica provenzal y francesa, en las cuales predomina el reproche tierno del poeta, siempre sumiso (...), la imprecación a la amada forma en la poesía de los Cancioneros un verdadero subgénero..." (MALKIEL, María Rosa Lida de. **Estudios sobre la Literatura Española del siglo XV.** Madri: Ed. Jose Porrua Turanzas, 1977, p. 97).

agora denominado poeta[253], interessa fazer saber a quem "serve". Mais do que isso, ao novo trovador não cabe apenas explorar seu estado de espírito quanto ao amor – correspondido ou não[254]; esse novo trovador deseja compartilhar seus sentimentos – sejam eles de profundo filosofar ou de insignificante questionamento quanto a dúvidas ou pequenices cotidianas.

Foi dito anteriormente que uma das grandes novidades do *Cancioneiro Geral* são os subgêneros emulados do *Cancionero General* e do *de Baena* – as *perguntas*, as *respostas* e as *ajudas*. Esses três tipos de composição permitem que os poetas criem diálogos entre si, sendo sempre um dos participantes – ou vários – instigado a se manifestar. Esses "diálogos" entre eles são a grande expressão do convívio pação do final de Quatrocentos – tanto o português quanto o castelhano. Nos próximos tópicos, mostrarei esses subgêneros da maneira como Fernão da Silveira os desenvolveu; o poeta vai trazer à baila a questão do conflito e a do viver as benesses do momento, prenunciando já preocupações barrocas e arcádicas, além de, numa *ajuda*, marcar a premência do diálogo, modelado pela intertextualidade.

4.4.1. Nas *perguntas,* o prenúncio do conflito

Esses três subgêneros a que se aludiu no parágrafo anterior, numerosos no *Cancioneiro* de Resende, foram campo fértil para o desenvolvimento de todos os temas possíveis aos poetas palacianos. Veja-se, como exemplo, a *pergunta* que Fernão da Silveira dirige a Álvaro Barreto, em que se desenvolve o tema da partida – preocupação evocada em qualquer manifestação literária do medievo:

Pregunta do coudel-moor a Alvaro Barreto.

Quem bem sabe, em tudo sabe,

---

[253] Com relação à evolução do trovador para poeta, escreve Hernâni Cidade: "... o 'trovador', que havia assumido essa categoria que o diferenciava do 'jogral', sobe agora, pela cultura de 'letrado', à dignidade de 'poeta'. E a sua arte deixa de ser arte de 'trovar', para se enobrecer com a designação de 'poesia' ou 'poetria', quase com foros de faculdade científica – Gaya Sciencia" (*Op. cit*., p. 64). Segundo estudo de Andrée Crabbé Rocha, *trovar*, à época do *Cancioneiro*, teria conotação satírica e não teria ligação com o conteúdo lírico que lhe atribuímos hoje em dia. Referindo-se às cantigas de maldizer e de escárnio, escreve: "A maior parte das críticas de tipo pessoal traduz-se em trovas (...), palavra que, como as suas congéneres 'trovador' e 'trovar', não tem a conotação lírica que hoje lhe atribuímos, apontando (...) para o significado de maledicência com que figura claramente no próprio *Cancioneiro*." (*Op. cit*., 1987, p. 48).

[254] Não sendo correspondido, o poeta de fins da Idade Média usará o recurso da "imprecação amorosa", como visto acima, na nota (252).

e porem daqui concrudo,
que a vós, que sabês tudo,
assolver as questões cabe.
E porem mui de verdade
peço que esta respondaes,
pera ver se concertaes
com minha negra vontade.

Ca eu ja me vi partir
e também despois chegar,
e senti todo o sentir
do prazer e do pesar.
Mas contudo é de saber
qual é vossa concrusam:
se partir dá mais paxam,
ou chegar maior prazer. (*CG*, I, 37)

A forma poética é a esparsa, compondo-se aqui de duas coplas de oito versos cada, metrificada em redondilha maior. Seguindo um esquema rímico diferenciado - *abba* nos quatro primeiros versos e *cddc* nos quatro últimos da primeira estrofe –, o poeta altera o esquema na última estrofe: *efef* nos quatro primeiros versos, e *ghhg* nos dois últimos da segunda estrofe. Usa rimas femininas e intercaladas na primeira estrofe e masculinas e alternadas na segunda. Contudo, intercala dois versos destas últimas nos sexto e sétimos versos da primeira estrofe. Estão montadas aí mais duas características de sua obra: primeira, a inventividade, como ato de ludicidade, revelada pela "brincadeira" com o esquema de rimas, como se evidenciou anteriormente, apesar de usar a redondilha maior, tão comum na produção poética dessa época e exaustiva no *Cancioneiro*, além de um ritmo também comum: acentuação tônica nas terceira e sétima sílabas.

A outra característica – e essa de maior substância – é a ligação forma-fundo: a pergunta que dirige a seu comparsa poeta é, na verdade, uma dúvida, em que a palavra "saudade" é metaforizada no poema todo: o ato de partir desperta mais paixão ou o de

chegar oferece maior prazer?[255] Se o "eu-lírico" está em dúvida – e para isso pede a participação de outrem para ajudá-lo –, nada mais propício que essa dúvida se mostre não só no conteúdo, mas também na forma. E o questionamento se apresenta num esquema rímico irregular que condensa, de certa forma, a idéia de um espírito inquiridor, conflituoso. Conflito que é reforçado pelas antíteses *partir/chegar e prazer/pesar*. Nessa esparsa, aliando uma forma original a um conteúdo que será amplamente trabalhado durante o Barroco, pode-se da mesma forma assistir à destreza do Coudel-mor.

É próprio da poesia a exortação da subjetividade. Apresentada nos salões festivos dos cortesãos portugueses, esta subjetividade é dividida *inter pares*, conclamando os participantes ao gregarismo. As três formas aqui apresentadas – a *ajuda*, as *perguntas* e as *respostas* – são claras provas da conveniência da poética à sociabilização. Visto um exemplo de *pergunta*, passe-se a estudar uma *resposta*.

4.4.2. Nas *respostas*, proposta de viver o momento

Na "Resposta do Coudel-moor, que foi requerido pola senhora, que respondesse por ela"[256], continua o poeta a praticar o jogo das rimas. Como metrificação, usa a redondilha de sete sílabas, mas brinca agora com o ritmo: a acentuação aparece tônica ora na segunda, na quinta e sétima sílabas, ora na terceira e na sétima, ora na quarta e sétima. Brinca, ainda uma vez mais, com as rimas: nessa esparsa monostrófica de nove versos o esquema é, novamente, diferenciado, sendo *abba / accaa*. Inova também quanto às rimas do esquema "a", as quais perdem o "s" final nos dois últimos versos,

---

[255] A estudiosa Maria Isabel Morán Cabanas comenta o tema e a aparição dessa *pergunta* na antologia de Resende: "Raríssimas são (...) as poesias que deixam sentir no fim da Idade Média a 'joie de retour' na lírica castelhana e nem sequer um eco se encontra no *Cancioneiro Geral*. Aliás, quando um daqueles textos da vasta colectânea em que à maneira de *joc-parti* (*jeu parti* ou *partimen*) medieval se debatem determinados aspectos ligados à casuística amorosa, o Coudel-Mor pergunta a Alvaro Barreto se supõe maior emoção a tristeza da partida ou o prazer da chegada (...) este responde que, quando se quer bem, é maior o aflito da primeira...". (MORÁN CABANAS, Maria Isabel. Ainda sobre a partida no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. In: *Associação Internacional de Lusitanistas (Actas do Quinto Congresso)*. Oxford-Coimbra, 1998. Separata, p. 471). Morán Cabanas ressalta a exigüidade do tema no *Cancioneiro* de Resende; contudo, a preocupação, se se amainou, continua presente na manifestação de Silveira, poeta que se caracteriza por trazer amiúde temas e formas tradicionais, aplicando a eles um novo tratamento, como se pode ver em alguns exemplos trazidos neste estudo.

[256] Essa *resposta* segue a *pergunta*: "Do Conde Dom Alvaro, que mandou a ũa senhora, que era terceira em ũus seus amores." (*CG*, I, 38, p. 189). Vide a poesia completa na Antologia, ao final deste estudo.

além de incluir rimas agudas nos versos seis e sete, contrariando a esparsa toda, que é formada de rimas femininas. Cria, com esse esquema, uma musicalidade festiva bem propícia ao tema – desfrutar com prazer as coisas materiais:

> Tres cousas queria nuas
> ante qu'isso que dizeis,
> que foram, nam duvideis,
> dadas à filha de Fuas.
> E viessem assi cruas,
> pera fartar apetito,
> ca neste mundo maldito,
> ante qu'ele me destrua,
> quero me fartar de bua. (*CG*, I, 38)

Não se tente ver nessa pequena composição a profundidade filosófica do *carpe diem* barroco ou arcádico. Contudo, já no fim da Idade Média – uma vez que aqui se fala da fase pré-renascentista –, todas as inquietações exploradas nos estilos literários posteriores já proliferavam, por exemplo, no *Cancioneiro Geral*, germe do filosófico questionamento do desconcerto do mundo, resgatado, ampliado e enobrecido por Camões e pelo teatro crítico-sócio-moralista de Gil Vicente. As inquietações dos poetas são trazidas a público – nas festas áulicas – e sempre requerem uma manifestação ou do oponente ou daquele que comunga as preocupações do poeta proponente. No caso dessa peça, é de se observar, quanto à questão de uma poesia participativa, que quem pede uma resposta é a dama que foi galanteada por um conde, como se lê na didascália de Garcia de Resende: "Do Conde Dom Alvaro, que mandou a ũa senhora, que era terceira em ũus seus amores."

Nessa *resposta* de Silveira, um tanto hermética para nós, se se pensar nos versos "que foram, nam duvideis, / dadas à filha de Fuas", uma vez que não foi possível desvendar quem seria "Fuas" nem o que teria sido dado à filha dele, o que se percebe, a par da questão de se aproveitar as benesses do tempo presente, é a concretização do que os estudos vêm afirmando sobre a importância do Coudel-mor nas relações do Paço[257]. Da didascália, depreende-se que Dom Álvaro posava de Dom Juan – a senhora que galanteia é a terceira "em ũus seus amores". Parece que, temendo as investidas do galanteador, serviu-se a senhora da perspicácia e poder de Fernão da Silveira para

[257] Vide Capítulo II e nota (284).

defendê-la. E o poeta não se absteve de usar essas prerrogativas na curta defesa: emprega palavras contundentes, como "nuas e "cruas" (parafraseando, talvez, o ditado popular: "quer-se a verdade nua e crua"?). No desvendamento dessa verdade, mesmo que atroz, já que a senhora era a terceira colocada, o que sugere o poeta, na voz da dama, é que ela se farte de bua[258], não importando a atrocidade de sua posição nas preferências de D. Álvaro.

Ressalte-se, nessa simples, ingênua, mas criativa esparsa do Coudel-mor, que o aproveitar as sinecuras do tempo cabe bem à poesia cancioneiril: o que queriam os poetas da corte era fartar-se, rir-se, viver o bem da vida naquele ambiente rico do palácio, longe da triste história que estava para viver Portugal, depois das glórias das descobertas e das conquistas[259].

4.4.3. Nas *ajudas*, um motivo para o diálogo

Mais à frente, o poeta vem *ajudar* Henrique de Almeida, num mote tirado à poesia castelhana, de autoria anônima: "Que milagre faria Dios", em que este se pergunta que faria Deus se aquela a quem serve penasse por alguém (como pena ele por ela). Na "Ajuda do Coudel-moor"[260], outra vez o uso da esparsa de oito versos, sendo a redondilha ainda de sete sílabas, com ritmo tônico nas terceira e sétima sílabas. Apresenta rimas alternadas e masculinas, seguindo o esquema *abab / cdcd*, mas também aqui aparece certa sutileza: as rimas são ricas – quase preciosas, quando o poeta mistura adjetivos, verbos, pronomes e substantivos desordenadamente.

Pois pena tam desigual

---

[258] Aida Fernanda Dias registra como sinônimo "água". Certamente a locução, dentro do contexto da poesia, é viver bem o agora. (Cf. DIAS, *op. cit*., 2003, p. 137).

[259] Essa "triste história" já cantavam, por exemplo: Duarte da Gama com as "Trovas que fez Duarte da Gama aas desordeens que agora se costumam em Portugal (*CG*, III, 542); João Rodrigues de Castel Branco com "De Joam Rodriguez de Castel Branco, contador da Guarda, a Antonio Pacheco, veador da moeda de Lixboa, em reposta d'ũa carta que lhe mandou, em que motejava dele" (*CG*, II, 393); Gregório Afonso com os "Arrenegos que fez Gregorio Afonso, criado do Bispo d'Evora" (*CG*, III, 561); de um Anônimo "Estes sam os porquês, que foram achados no Paço em Setuval, em tempo d'el-Rei Dom Joam, sem saberem quem os fez" (*CG*, IV, 615); Álvaro de Brito Pestana "D'Alvaro de Brito Pestana a Luis Fogaça, sendo vereador na cidade de Lixboa, em que lhe daa maneira para os ares maos serem fora dela" (*CG*, I, 57).

[260] A *ajuda* de Fernão da Silveira está na composição "Anrique D'Almeida a este moto: *Que milagre faria Dios*." (*CG*, I, 180, p. 485-486). Na edição de Aida Fernanda Dias, não há referência à autoria desta *pergunta*; já na edição de A. J. Gonçalves Guimarães, a intervenção de Fernão da Silveira, Coudel-mor, é tida como certa.

me fazeis sempre sentir,
pois nam presta nem me val
amar-vos nem bem servir,
pois que tam certo de vós
é dar mal e nunca bem,
que milagre faria Dios,
se penasseis por alguem. (*CG*, I, 180)

Não contraria o poeta a afirmação de seu comparsa, uma vez que, na verdade, somente realça a "crueldade" da senhora servida, que é "dar mal e nunca bem", mas o faz usando não somente o mesmo mote "que milagre faria Dios", mas também o "se penais por alguém", além do léxico em que se estrutura a sentença: "pena" e suas variantes. Serve essa peça como exemplo daquilo tão largamente usado por Fernão da Silveira no *Cancioneiro* – e por poetas contemporâneos – que é, sem dúvida, fazer da poesia um elemento de aglutinação social. E isso começa pela intertextualidade fornecida no mote, que remete à troca de textos, fato tão comum entre a sociedade portuguesa e a espanhola. Observa-se, ainda, que o próprio mote instiga o confronto de idéias, ou a sua aceitação, fazendo com que os participantes dessem sua visão particular ou corroborassem o proposto através de jogo argumentativo.

Entretanto, se formalmente o poeta segue os preceitos comuns, e no conteúdo pontua um termo que é "nuclear na poesia de temática amorosa[261]", há de se verificar aqui um ponto de vista já conceptista, reforçado pelas antíteses *bem/mal*, como se vê pelo raciocínio complexo que monta sua argumentação. Esses contrários, na designação de Arnold Hauser, são "um reflexo direto da divisão dentro do indivíduo e sua alienação do mundo"[262]. Essa divisão e essa alienação, o "eu-lírico" marca-as pelo uso da conjunção "pois" não só no início do poema, mas também duas outras vezes, para corroborar seu argumento: cria uma circularidade que prende o mal, que faz servir àquela dama cruel, ao bem que seria vê-la penar por alguém. E isso só aconteceria por um milagre de Deus, pois essa dama tão atroz faz viver do mal, como se depreende da trova lançada por Henrique de Almeida, ajudado depois por Fernão da Silveira.

---

[261] **OBRAS de Álvaro de Brito**, *op. cit*. p. 33.
[262] HAUSER, *op. cit.*, p. 395. Baltasar Gracián recorre ao mesmo conceito quando diz: "Protágoras decía que en las cosas no había bien ni mal, pesar ni gusto, sino en la imaginación y en el modo de concebir cada uno. Más verdadera y más provechosa fue la de San Juan Crisóstomo, que: *Nemo laeditur nisi a seipso*: que de nadie podemos recibir daño, sino de nosotros mismos". (*Op. cit*., I, p. 233)

Viu-se que, nos exemplos anteriores, a função gregária é preponderante, já que exige a participação de outros poetas na composição. Mas nesses exemplos encontra-se também inventividade – vejam-se, nas composições aqui recolhidas, os jogos de rima e os rítmicos, além da musicalidade. Item a acrescentar: a melopéia[263] não é gratuita nessas peças e nem noutras tantas encontradas no *corpus* poético do Coudel-mor. A música instrumental vai sempre acompanhar a poesia durante os serões palacianos. Uma vez que o uso do paralelismo não é tão marcante, ao contrário do que ocorria na época trovadoresca, passam a acompanhar o poeta o alaúde, o bandolim, o oboé, a rabeca, fazendo parte da festa como um todo e não somente como acompanhamento do jogral ou do segrel, do período trovadoresco. A poesia deverá, então, ser essencialmente melopaica para resgatar a música e, ao ser declamada, deve levar aos ouvidos dos participantes dos serões não somente a *palavra*, mas também o *som*. Nisso, as redondilhas maior e menor, por serem curtas, ajudam na composição musical do poema.

Nas *perguntas*, *respostas* e *ajudas* aqui recolhidas, pôde-se observar como a poesia desempenhou papéis outros que não apenas os de deleite e de ludicidade, por exemplo. Ela possibilitou, no dealbar da Idade Média portuguesa, marcar a sociabilização dos freqüentadores do Paço – homens e mulheres –, com a finalidade de se descontrair, se confraternizar e expressar a alegria e o prazer da vida. Nesse convívio de autores e cortesãos, sublimava-se a arte da conversação e da galanteria, através da poesia. Essa poesia, como se verá em seguida, quaisquer que sejam seus temas e formas, deveria, no parecer dos freqüentadores do Paço, trazer um elemento essencial: a musicalidade.

---

[263] Décio Pignatari assim resume os conceitos de *fanopéia*, *melopéia* e *logopéia*: "Ezra Pound classifica os poemas em três tipos fundamentais: 1. aqueles em que predomina a *fanopéia*: imagens, comparações, metáforas. 2. aqueles em que predomina a *melopéia*: música, mesmo dissonante ou anti-música. 3. aqueles em que predomina a *logopéia*: 'dança das idéias entre as palavras'" (*Op. cit.*, p. 35)

4.5. DE MÚSICA E POESIA NAS COMPOSIÇÕES DO COUDEL-MOR

Para Fernão da Silveira, música – enquanto recursos formais – e poesia são indissociáveis[264]: a harmonia entre as duas é característica marcante de sua produção. Lembre-se do labirinto em ritmo binário já apresentado anteriormente. Para o Coudel-mor, não importa o tema a ser cantado: qualquer que seja ele, deve prevalecer o deleite em se ouvir música, por meio do jogo criativo de palavras, rimas e estrutura formal. Tome-se por exemplo esta longa trova, de dezenove coplas de oito versos cada, sendo a derradeira uma conclusão. O poema vem em formato epistolar[265], epigrafado: "Do Coudel-mor a Anrique d'Almeida, que lhe mandou pedir novas das cortes que El-Rei Dom Joam fez em Montemoor O Novo, sendo principe, o ano de setenta e sete, sendo El-Rei seu pai em França.". Nele, como em muitas composições daquela época, aparecem palavras desconhecidas[266], cuja significação ainda não se conseguiu interpretar. O uso desses termos faz ver que poesia, para Silveira, como em todas as suas composições, é antes um jogo, feito de brincadeiras e alusões irônicas.

O poema abre a seção exclusiva do Coudel-mor, no Volume I do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, e é o único composto em redondilho menor. De acordo com estudiosos do *Cancioneiro*, encontra-se o príncipe Dom João em Montemor-o-Novo, no ano de 1477, enquanto seu pai, D. Afonso V, encontra-se em França, em viagem feita para pedir auxílio financeiro a Luís XI. O reino de Portugal está em luta contra os Reis Católicos, Fernando e Isabel, "por causa dos direitos de sucessão ao trono de Castela de D. Joana, a Excelente Senhora[267]" e enfrenta grandes dificuldades

---

[264] Veja-se a afirmação de Werner William Jaeger quanto à associação entre música e poesia, tal como era vista por Platão: "Para a cultura grega, a poesia e a música são irmãs inseparáveis, a ponto de um única palavra grega abranger os dois conceitos. Mas após as normas referentes ao conteúdo e à forma da poesia vem a música, no atual sentido da palavra. No caso misto da poesia lírica, ela se funde com a arte da linguagem para constituir uma unidade superior. Depois de explicar o que tocava à poesia, valendo-se essencialmente, como era lógico, de exemplos tirados da arte poética, da épica e do drama, não é preciso começar logo a tratar da lírica, naquilo em que é poesia, pois se rege pelos mesmos princípios que aqueles outros dois gêneros." (In: **Paidéia**: a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 541).

[265] Comenta Morán Cabanas sobre este subgênero presente no *Cancioneiro Geral*: "as cartas tornam-se o veículo mais adequado para uma poesia de reflexão social sobretudo através da comparação entre espaços e modos de vida diferentes". (*Op. cit*., 2001b, p. 472).

[266] Comenta Jole Ruggieri quanto a esse poema e às palavras desconhecidas nele presentes: "sono una ventina di stanze riboccanti di pettegolezzzi, in cui perfino si dice il prezzo del vino, delle pernici (...) e di altre cose ancora, dissimulando talvolta con un'*espressione oscura*." (Grifo meu). (*Op. cit*, p. 62).

[267] Cf. DIAS, 1998b, *op. cit*., p. 184.

financeiras, devido às demandas bélicas, às tenças dadas ao monarca e às verbas enviadas a Afonso V, que permaneceu em França por um ano[268].

Texto a exigir maiores estudos quanto ao relacionamento tema/criação poética, parece, entretanto, mais um registro de brincadeiras com relação a preços, personagens da época e estado do reino, tudo aliado ao jogo música/palavra. Interessa, por isso, ver como o poeta trabalha um assunto, aparentemente sem apelação lírica, e como constrói a música e esse jogo de palavras. O ritmo que Silveira usa é o da seqüência binária, com acentuação tônica nas segunda e quinta sílabas, próprio da elocução repentista[269]; o esquema rímico segue a forma interpolada *abba / cddc* na primeira estrofe para, nas próximas, tornarem-se irregulares, misturando alternadas com interpoladas e vice-versa. Nota-se que, nessa mudança de disposição rímica, o poeta obedece a um princípio próprio da poesia: a ludicidade.

Inicia o Coudel-mor citando o fato histórico que irá cantar, registrando data e lugar. Essa característica de marcação temporal é freqüente na produção do poeta: são várias as composições em que espaço e tempo são mencionados, cujos exemplos se podem verificar na recolha aqui apresentada – o poeta brinca com os números de registro temporal, como se fossem fórmulas matemáticas.

No mes de Janeiro,
e ano de sete,
na era que mete
dez setes primeiro,
em Moor Monte Novo,
os povos s'ajuntam,
respondem, preguntam
mil cousas de provo. (*CG*, I, 28)

---

[268] *Idem*, *ibidem*, p. 184.

[269] Vale lembrar a influência que os redondilhos medievais exerceram na cultura popular nordestina brasileira, mais especificamente nas expressões que emulam as tenções galaico-portuguesas, como atesta Maurice van Woensel: "Os poetas de cordel nordestinos continuam praticando, como um dos gêneros mais importantes de seu repertório, o chamado *desafio* ou *peleja*: trata-se de uma versão moderna da tenção, o debate poético medieval, uma das formas fixas da tradição trovadoresca." (*Op. cit*., p. 85).

Não há dúvida de que a intenção é criar música nos jogos de versos[270], fazer da poesia um elemento melopaico suave aos ouvidos daqueles que seguirão sua longa exposição poética. Para atingir esse objetivo, além das rimas e ritmo, vale-se da redondilha menor. As redondilhas maior e menor – ritmos usados à exaustão pelos poetas palacianos –, recorde-se, servem de base às várias formas estróficas da poesia desenvolvida no Paço, quais sejam a esparsa, a trova, a cantiga e o vilancete. Essas têm origem popular e, conforme comenta A. J. Saraiva, "esta forma [a das redondilhas], que tende para o comentário engenhoso de um dado tema, é especialmente adequada à mentalidade glosadora difundida pelos pregadores e pela Universidade, e, assim, presta-se admiravelmente ao gosto conceptista característico destes poetas palacianos[271]". Note-se ainda, como recurso de musicalidade, a reiteração da palavra "sete", em final de verso e internamente, acrescida de um "s". O mesmo acontece com as rimas metafônicas[272] (pares *é/ê*, *ó/ô*, abertos/fechados) "novo", "povos" e "provo", em que a cadência se dá fora e dentro dos quatro últimos versos. Um recurso lúdico é usado pelo poeta para formar o ano de 1477, data do evento do qual dá relato ao amigo Henrique de Almeida: Silveira monta um jogo matemático, que lhe é característico: o *ano de sete* é o último dígito de "setenta e sete", e "setenta" são os *dez setes primeiro.* Essa marca, parece, nada tem a ver com o uso mágico ou simbólico dos números, como atesta E. R. Curtius em *Literatura Européia e Idade Média Latina*[273]. Seu uso poderia ser considerado apenas como brincadeiras lingüísticas, ludicidade, enfim. Contudo, não se deve esquecer que "o número em si mesmo, isto é, qualquer número, era sagrado[274]", e

---

[270] Quanto à analogia jogo e música, comenta Johan Huizinga: "É perfeitamente natural que tenhamos tendência a conceber a música como pertencente ao domínio do jogo, mesmo sem levar em conta estes aspectos especificamente lingüísticos. A interpretação musical possui desde o início todas as características formais do jogo propriamente dito. É uma atividade que se inicia e termina dentro de estreitos limites de tempo e lugar, é passível de repetição, consiste essencialmente em ordem, ritmo e alternância, transporta tanto o público como os intérpretes para fora da vida quotidiana, para uma região de alegria e serenidade, conferindo mesmo à música triste o caráter de um sublime prazer. Por outras palavras, tem o poder de 'encantar' e de 'arrebatar' tanto uns como outros." (*Op. cit.,* 1993, p. 48-49).
[271] SARAIVA e LOPES, *op. cit.*, p. 160-161.
[272] Para um melhor estudo das reiterações fônicas e outros recursos de versificação, cf. CHOCIAY, 1974.
[273] Cf. CURTIUS, *op. cit*., p. 622. Entretanto, o autor prefere "ver as razões decisivas para a propagação dessa técnica de composição, em primeiro lugar, no conceito sagrado do número e, em segundo lugar, na falta de ulteriores preceitos para a *dispositio*. Com o uso da composição numérica, o poeta da Idade Média atingia um duplo fim: um esqueleto formal para a construção e uma profundidade simbólica." (*Idem, ibidem*, p. 622).
[274] BAKHTIN, *op. cit*., 1999, p. 408.

que "é inerente ao número ser determinado, acabado, arredondado, simétrico. Apenas um número assim pode estar na base da harmonia e do todo acabado (estático)[275]". Dessa forma, alia-se à ludicidade própria da poesia o fato de, ainda nos fins do medievo, os números exercerem certa fascinação. O poeta joga com as palavras também ao posicionar as antíteses "respondem" e "preguntam" – o verbo "responder" vem antes de "perguntar" – e da hipérbole "mil cousas de provo", o que mostra seu gosto pela desconstrução do habitual.

"Se o que se cá passa / Quereis lá sabê-lo, / nam seja escassa / a mãao eescrevê-lo. / Mas pois o letreiro / ponto nam erra, / contará primeiro / o estado da terra.", segue o poeta. E não será o termo "escassez", em todos os sentidos, que o fará ser comedido na descrição do que ocorre na ausência de seu colega, ávido pelas novidades das cortes feitas em Montemor-o-Novo. Prossegue, nas próximas trovas, a evocar números – aliados a espécies –, que correspondem, segundo os estudiosos do *Cancioneiro*[276], a preços de mercadorias e serviços da Corte. A brincadeira com números não se dá apenas com relação às datas, mas também a qualquer outra ocorrência que permita ao Coudel-mor mostrar seu apreço pela seriação numérica.

A dous o vermelho
nom val mais o branco,
a dez o coelho,
perdiz faz derranco;
a vinte a galinha,
de graça mil furtos,
doze turdos curtos
aquela chinfrinha. (*Ibidem*)

Nessa estrofe, em que inicia o rol de produtos e seus respectivos preços, observa-se uma quebra de padrão rítmico: no penúltimo verso, o ritmo passa a ser ternário. Parece ser uma imperfeição, uma vez que a seqüência binária prevalece em todo o poema. Retoma o poeta aqui as rimas internas com a palavra "turdos", que se harmoniza com "furtos" do verso anterior e com "curtos" que se lhe segue. Quanto aos "furtos", parece Fernão da Silveira ter recorrido à inversão da palavra "frutos", com intenção de manter a rima, uma vez que esta palavra, como aparece, destoa dos campos

[275] *Idem, ibidem*, p. 409.
[276] DIAS, *op. cit.*, 1998b, p. 184-185.

semânticos apresentados na estrofe: vermelho e branco, que se referem a vinhos tinto e branco; coelho, galinha e turdos, espécie de peixe[277]. No plano fônico, prima o poeta pela reiteração consonantal das letras "d" (oito ocorrências) e dos sons nasais "in" (quatro ocorrências). Nessas estrofes iniciais, apresentando seqüência numérica e ludismo na seriação estrutural, o Coudel-mor brinca com os números[278], relacionando-os aos preços de mercadorias não para registrar um dado econômico, mas para aliá-los à sua brincadeira, a qual se entrevê, principalmente nas rimas. Andrée Crabbé Rocha nota que esse "tom" e "experiência cómica" podem ter inspirado Gil Vicente a colocar na fala de Marta Gil, na *Barca do Purgatório*, uma lista de preços, à moda feita por Silveira:

> Hum ovo por dous reaes,
> Hum cabrito, se s'alcança,
> Té quatro vinténs, no mais (...)
> Hum frangão por um vintém,
> E hũa gallinha sessenta... [279]

"Mas estas deixemos / quedar de seu cabo, / e sem dar mais cabo / das cortes contemos. / Ouvi o que digo, / preponde notar, / que novas contar / vos cuido d'amigo." Logo após a longa relação de preços, arrolada em seis estrofes, propõe o poeta comentar o estado das pessoas ante a tensão com o país vizinho. Cita nomes de alguns homens da nobreza e da Igreja, personagens de então, reunidas nas cortes[280], onde discutem efusivamente a conveniência da empreitada contra os castelhanos. Registra, ainda, a tensão entre os que participam das cortes, cautelosos em encarar a aventura contra Castela, uma vez que necessitariam auxiliar o reino com dinheiro

---

[277] Cf. o vocabulário constante do volume VI de DIAS, 2003.

[278] "De uma poética do número decorrem práticas textuais específicas: o paralelismo, a seriação, a combinatória e, de um modo geral, o programa e o projeto. Aí, as potencialidades sígnicas das letras, dos fonemas, das palavras ou dos tropos se elaboram em texto e jogam no risco do significado." (MELO E CASTRO, *op. cit*., 1984, p. 35).

[279] In: ROCHA, *op. cit*., [s.d.], p. 128. Também a relação de mercadorias e comidas lembram a praça pública medieval e tem, segundo Mikhail Bakhtin, ao se referir à obra de François Rabelais, "freqüentemente um caráter em si mesmas: menciona-se o objeto por sua própria causa. O universo das comidas e dos objetos ocupa um lugar enorme, já que se trata dos víveres, pratos e coisas que são cotidianamente apregoados em voz alta, em toda a sua diversidade e riqueza, nas ruas e praças públicas." (*Op. cit.,* 1999, p. 158).

[280] Registre-se que "as cortes" a que se refere o poeta são aquelas a que Garcia de Resende alude na didascália que abre esta composição de Fernão da Silveira. Nessas cortes, o Príncipe D. João reúne os membros da nobreza e do clero para deliberarem sobre a ajuda de cada um nas despesas da guerra contra Castela; as mesmas continuaram em Santarém e em Lisboa, todas no mesmo ano de 1477. (DIAS, *op. cit,* 1998b, p. 184-185).

próprio.

Lixboa que sonha
no cardealado,
moordomo Noronha
tambem deputado;
i é Portimam,
Alvito, Penela,
Beringel com ela
que faz o sermam.

Aquestes despacham
o muito e o pouco,
Latam ficou rouco
mal pelo que acham,
que o trato de cá
e o modo da fala,
se s'ele entam cala
falá-lo-á laa.

Com barba de mouro,
toucar recoveiro,
ũ zunzum de besouro
em som lastimeiro.
Quem macho alcança
se ha por bençam,
mil falas de França
por este viram. (*Ibidem)*

Fernão da Silveira, usando a onomatopéia "zunzum"[281] – o que é novo e diferencial entre os poemas do *Cancioneiro* –, pretende materializar o agito do reino em estado de guerra. E marca essa realidade com tom jocoso, através da forma poética, e irônico, através das alusões à sociedade que circundava o Paço, a qual objetivava manter-se junto ao monarca para conservar a posição. Ressalte-se que a corrida a um lugar próximo ao rei era prática usual dos freqüentadores do Paço, ávidos pela ascensão social, como parece ser o caso mostrado nos versos acima: "Lixboa que sonha / no cardealado, / moordomo Noronha / tambem deputado." A fina ironia, própria da poesia satírica, revela-se principalmente quando o poeta fala do sonho de Lisboa em alcançar o cardinalato e ainda o sonho do mordomo Noronha em alcançar o cargo de deputado.

[281] Do mesmo recurso vale-se o Coudel-mor na poesia "hermética" em hendecassílabos de número 43 (*CG*, I, p. 192-194), "Trovas que fez o Coudel-moor de poesia, indo d'Evora pera Tomar, na ponte do

Ambos demonstram a preocupação própria da classe eclesiástica e a da política em se favorecer das benesses que os altos postos poderiam trazer. Estando ao lado do rei, nessa contenda contra Castela, tal objetivo seria, para eles, mais realizável.

Na enumeração serial de profissões, vai aliando os nomes de personalidades de então aos sons que seus nomes sugerem, formando a dança de ritmos e rimas. Se na relação nominal não há qualquer intenção mágica, como acontece nas poesias de seriação[282], há abertamente uma intenção lúdica, qual seja, criar música através do binarismo e do esquema rimático. Esse esquema reveza rimas femininas – nos versos um a quatro e seis/sete –, com masculinas, nos versos cinco e oito. O objetivo é claro: quebrar a monotonia aplicada ao ritmo binário do pentassílabo. O que também se destaca, na última estrofe lida acima, é a abundância de reiteração vocálica da letra "a", criando uma sonoridade musical, que atinge o máximo na ligação da rima do penúltimo verso com toda a última frase: *cala / falá-lo-á laa.*

Depois de cantar o estado da sociedade da Corte, passa à crítica de costumes e à análise da situação financeira do reino, quando, na trova seguinte, diz:

E com isto querem
favores comũus,
peroo ũus e ũus
partir-se ja querem:
porque se lh'alarga
o seu desembargo,
o gasto lh'amarga,
a mais nam m'alargo. (*Ibidem*)

Alude à vontade de os convocados à guerra partirem para o confronto com Castela, uma vez que, se demorar o despacho, aumentar-lhes-á o gasto. Os mecanismos fônicos empregados nesta estrofe reforçam a idéia de musicalidade: rimas internas no segundo e terceiro versos, *comũus, ũus* e *ũus*, que apresentam, por outro lado, rimas masculinas, além de jogo de sentido e som entre *lh'alarga* e *lh'amarga*, jogo estendido ao último verso: o próprio poeta aproxima-se da conclusão do relato, por isso não quer mais se

---

Sor e Pavia." Nesta, usa a onomatopéia "tintim", no nono verso da quinta estrofe. Cf. comentário no Capítulo IV, subcapítulo 4.6. Vide a poesia completa na Antologia.

[282] Quanto à seriação e ludismo, Melo e Castro comenta: "tal enumeração é muito mais propriamente um procedimento estrutural, pois que a ordem de enumeração não é casual e sim intencional, criando uma sobrecarga de significado, enquanto os seus elementos imagéticos se acumulam aditivamente, mas de fato se interligam por leis fônicas silábicas, que entretecem um rico tecido de correspondências internas. O

alongar. Nesses últimos quatro versos, destaca-se, quanto ao sentido, um recurso próprio das poesias satíricas: o uso de provérbios. Comum nas cantigas satíricas galego-portuguesas, os provérbios, assim como outros recursos, mostram a ligação do gênero satírico com a tradição e a linguagem popular[283].

Para concluir, querendo ser remunerado pelo "relatório", diz a Henrique de Almeida que

> Se pagar quereis
> o que vos escrevo,
> por mim beijareis
> as mãos a quem devo. (*Ibidem*)

Em sendo a situação do reino de extrema seriedade, uma vez que a guerra contra Castela demandava somas vultosas, o que se refletia nos preços e na insatisfação geral, forçando inclusive membros da nobreza a contribuir no feito, esse poema é mais uma prova não só do uso lúdico que Fernão da Silveira faz da poesia: se a conjuntura demanda seriedade e preocupação, estaria o poeta tentando amenizar a tensão dos reinóis, ou sua veia satírica é tão extremada que a ele não importa a situação, desde que traga munição para ser cantada em versos, exercendo, de forma zombeteira, seu severo senso crítico? Quer parecer, a levar em conta sua atuação no Paço[284], que as duas definições cabem em sua visão de poética. Pode-se afirmar, pela produção de Silveira, que ele usa a forma poemática para deleite lírico, não apenas seu, mas dos ouvintes, simplesmente brincando com palavras e formas, como no caso do poema labiríntico, já visto anteriormente. Por outro lado, sua veia satírica é cultivada em vários poemas, sempre ironizando qualquer conviva do Paço ou, o que é muito freqüente, escarnecendo

---

aspecto lúdico de tais seriações estruturais é bem evidente, o que acrescenta uma nova dimensão ao distanciamento irônico (...)". (*Op. cit.,* 1984, p. 105).

[283] LOPES, *op. cit*., 1994, p. 192.

[284] Fernão da Silveira conhecia bem a sociedade cortesã em que vivia e exerceu o cargo de coudel-mor "com rigor, o que lhe valeu grandes ódios e muitas queixas. Homem de confiança de D. João II foi nomeado por este regedor das justiças e interveio em negociações delicadas como a do casamento do infante D. Afonso de Portugal com a Infanta D. Isabel de Castela, a qual recebeu por procuração antes de a entregar ao seu principesco noivo." (CALAPEZ CORRÊA, Fernando. Fernão da Silveira, coudel-mor e cortesão de D. João II. In: *Sociedade, Cultura e Mentalidades na Época do* Cancioneiro Geral *Congresso Internacional Bartolomeu Dias e s sua época. Actas*. Vol. IV, Porto: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1989, p. 66).

de pessoas, de objetos e partes do corpo que se propõe denegrir.

Aliando música, jogo e teatralidade, a poesia do Coudel-mor, como ocorria com todas as produções de seus contemporâneos, foi, provavelmente, "encenada"[285] em justas e torneios durante os serões áulicos. Sendo as justas e os torneios originários das pugnas de gladiadores romanos, feitas para agradar e amainar o populacho, as competições poéticas elevam-se à categoria de produção aristocrática pelo espaço em que são apresentadas e pela forma que são escritas e declamadas. Nas encenações desse tipo de composição, a base é a música, feita para acompanhar declamações poéticas. Para Hernâni Cidade:

> é alto o conceito em que se tem a poesia, no primeiro quartel do século XV. Como 'gaya sciencia', os sábios escrevem sobre ela tratados e reis honram-na e protegem-na, interessados nas justas poéticas, para as quais chamam e sustentam mantenedores. Efectuam-se estas com ritual complicado e espetaculoso, que mete trombetas, vinho e confeitos, e confere ao triunfador a joya que lhe premeia o trabalho[286].

Para serem apresentados, os poemas requerem, então, todos os aparatos de um espetáculo.

Nas composições de Fernão da Silveira, o procedimento estrutural tem a intenção de realçar os planos fônico-silábicos das palavras, pois só eles ajudarão a formar os significados imagéticos; a cada poema que faz, a forma vai estar sempre associada à questão da imagem. O poeta brincará com os significantes, reforçando seus valores fonéticos, e com a disposição da palavra, que além de incentivar a brincadeira, permite a visualização de seu objeto. É dessa forma que o Coudel-mor sempre criará novas possibilidades formais para suas obras, com a intenção de ligar a palavra à sua posição dentro do poema. Tenta, assim, trazer a harmonia própria da música e da poesia, mesmo que explorando temas considerados apoéticos, tais como aos que recorre nessa longa trova – preços de mercadorias, personagens e fatos históricos, profissões e tantos outros.

---

[285] As aspas aqui são propositais. A maneira de os poetas se apresentarem perante os convivas do Paço beira a encenação teatral. Vários estudiosos têm-se aprofundado na questão da teatralidade no *Cancioneiro Geral* e enxergam nisso o nascedouro do teatro português. Cf. o mais recente lançamento de Morán Cabanas, já mencionado anteriormente (2003b), nota (54).
[286] CIDADE, *op. cit.*, 1957, p. 55.

4.6. *L'AMOUR DE LA FORME*[287]: A FORMA PELA FORMA

Se, até agora, o olhar estava restrito ao geral de cada composição do Coudelmor, misturando forma e fundo, sobre os quais tentei esmiuçar seu modo de produção, nos passos seguintes a intenção é examinar de modo mais específico a própria estrutura, i. é, a forma. Com isso, procurarei estabelecer mais alguns elementos para se constatar o que se determinou na proposta apresentada: a poesia desenvolvida pelos poetas palacianos prenuncia estilos literários futuros

Na grande maioria das composições aqui examinadas, prevaleceu um olhar especial à forma, considerada pelos estudiosos do *Cancioneiro Geral* como a grande inovação da época. Pierre Le Gentil afirma

> qu'il n'y a pas de coupure entre le moyen âge et la Renaissance. (...) Surtout, il transformera le *formalisme* du moyen âge en quelque chose de nouveau, qui est *l'amour de la forme*. Le changement s'opérera le jour où la recherche d'une discipline élégante sera, non plus un acte de *conformisme*, mais un *art*, non plus la soumission à l'autorité d'une croyance commune, mais un éffort de création personnelle. (Grifos do autor)[288].

Salienta, na última sentença, que, durante o Renascimento, nascerá uma arte de cunho individual, não mais submissa às criações coletivas. André Crabbé Rocha lembra que "é a técnica exterior que se torna cada vez mais exigente, à medida que as regras do jogo vão aumentando[289]", para, mais à frente, dizer que os poetas do *Cancioneiro Geral* "trabalham a sua forma, procurando dar-lhe a maior perfeição possível. Isto pode dar-se em detrimento da beleza e da poesia, é certo, pois se trata dum esforço do intelecto mais do que da sensibilidade, mas contribui largamente para dotar os poetas imediatamente posteriores dum instrumento já posto à prova[290]." Para Karl Strecker, "essa predileção

---

[287] Segundo Massaud Moisés: "Fazer trovas equivalia (...) a arte de poetar, de compor versos: a 'arte pela arte', denunciando o primado da forma, insinua-se como fundamento da poesia, de resto ecoando uma 'autêntica *renovação poética*, entendida naturalmente mais como renovação da forma do que do conteúdo', em marcha por volta de 1450. Esse gosto da forma pela forma, onde é fácil descortinar antecipações da poesia gongórica, manifesta-se no emprego de trocadilhos, acrósticos, labirintos, anagramas, aliterações, bem como latinismos (...), de refências à linguagem musical (...) de expressões francesas (...) e mesmo hebraicas". (*Op. cit*., 1997, p. 56). Faltou-se acrescentar na relação de M. Moisés os neologismos, castalheanismos, bem como os falares dos negros, dos quais algumas amostras foram incluídas aqui.
[288] LE GENTIL, *op. cit*., 1949, p. 73.
[289] ROCHA, *op. cit*., [s.d.], p. 90.
[290] *Idem*, *ibidem*, p. 94.

pela forma, pode-se dizer com freqüência pelo fútil, é característica e deve ser estudada, caso se queira compreender a Idade Média[291]".

Para finalizar a exposição, consultem-se, então, mais algumas das inovações de Fernão da Silveira, ainda que certos elementos delas tenham sido apresentados anteriormente.

Os vários artifícios presentes no *Cancioneiro* – e em toda produção peninsular da época –, tais como "l'ingénieuse construction de l'*arte mayor*, genres à forme fixe, le *villancico* et la *canción*, l'estribote", constituem, para Pierre Le Gentil, elementos de renovação poética "qu'on ne trouve pas (...) ailleurs[292]". Observem-se, a seguir, alguns outros recursos distribuídos em outras peças de Silveira, que vêm ajudar na constatação do Coudel-mor como paradigma de criação poética inovadora, que municiaria os próximos movimentos literários:

1.Quanto à construção engenhosa em arte maior, citem-se as longas "Trovas que fez o Coudel-moor, de poesia, indo d'Evora pera Tomar, na ponte do Sor e Pavia."[293]. O poeta recheia seus hendecassílabos com palavras e expressões desconhecidas hoje em dia – vejam-se, como exemplo, "vincasi bruno", "lageo grande", "madre da lande[294]", "arelho cam geiro quem dá d'arrebato", entre muitas outras, e cria muitos neologismos, tudo numa seqüência rítmica regular, mas abusando da disposição e natureza rimáticas, para enfatizar, parece, as "cousas diformes oo ver repunantes" que teria presenciado. Como próprio de sua criação lúdica, inicia a composição datando-a: "de quinos trezenos bissete o ano / passando seu meo com as tres o Junho". Recorre a figuras, como a

---

[291] *Apud* CURTIUS, *op. cit*., p. 363-364.
[292] LE GENTIL, *op. cit*., 1949, p. 470 *passim*.
[293] Aida Fernanda Dias considera esta poesia uma "paródia de visões infernais". Relata ainda que nem editores nem estudiosos do *Cancioneiro*, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, conseguiram interpretar a composição devido ao vocabulário exótico e hermético. (*Op. cit.,* 1998b, p. 339) Acredita que, com a paródia, Silveira "quis ridicularizar esta linha de poetar que, em muitos casos, pelas reiteradas abonações da Antiguidade e da mitologia, mais não são do que o patentear de uma erudição, que dominava certos espíritos, e que tornou o texto, para muitos leitores, desprovido de sentido". (*Idem*, *ibidem*, p. 338-339). Quanto ao hermetismo de composições como as dessas trovas, comenta Maria Isabel Morán Cabanas: "Alguns colaboradores de Resende sentiram especial predilecção pela elaboração de versos carregados de dificuldades e conferidores de certo carácter hermenêutico a fim de mostrar uma espantosa perícia no exercício da poesia." (*Op. cit*., 2001b, p. 18).
[294] *Lande* significa, provavelmente, "terra". Teria origem na língua inglesa ou germânica, o que pode ser prova da miscigenação cultural por que passava Portugal na era dos Descobrimentos.

prosopopéia, em "lugar sonolento que já procurara" e a onomatopéia no verso "mas o padre grande da casa mais sancta / tintim nos tregeita, ca missas nam canta". Dirige-se ao leitor no verso que diz "de que parte delas [das visões] irei apontando / porque tu, leitor, em lê-lo t'espantes." Recorre, ainda, a elementos da mitologia, prenúncio do Humanismo e Renascimento, incluindo nas suas trovas os deuses Apolo, Diana e Sertes.

Este tipo de poesia nasce no *Cancioneiro Geral* e retoma um tema que se tornará clássico: o das visões infernais, alegação à passagem da descida aos Ínferos retratada na *Divina Comédia* de Dante. A temática é trabalhada por alguns dos poetas de seu tempo, como em "D'Anrique da Mota a ũu seu amigo em reposta de ũa carta que lhe mandou, em que lhe contava ũa visam que vira e pedia conselho e decraraçam da dita visam.". O esmero a que se dedica Silveira constata sua propensão a, sob qualquer forma, expressar as novidades de seu tempo, as quais serão renovadas nas estéticas vindouras.

2. Essa expressão de seu tempo, referida no item anterior, Fernão da Silveira também a mostra nas trovas "Coudel-moor por breve de ũa mourisca ratorta que mandou fazer a senhora princeza, quando esposou.". Vê-se estar o poeta atento às mudanças por que passava o Portugal dos Descobrimentos. Lisboa tornara-se uma metrópole habitada tanto por europeus ávidos pelos resultados da expansão marítima, como genoveses e florentinos, quanto por um turbilhão de escravos africanos[295]. Apesar de a rubrica parecer destoar do conteúdo, pois "ratorta" significa uma dança antiga, de origem mourisca, e "breve" é um texto a ser lido durante os momos, entremezes, ou torneios e justas, Aida Fernanda Dias acredita não haver engano por parte de Garcia de Resende, como se verá[296]. Na peça, o Coudel-mor reproduz com fidelidade a fala de um

---

[295] O historiador flamengo Clenardo, quando morou em Lisboa a convite da corte portuguesa de Quinhentos, à época em que a Portugal afluíam artistas, historiadores, mercadores e toda sorte de outros povos europeus, compartindo o evento denominado Humanismo, assim comenta em uma de suas cartas sobre a sociedade lisboeta e o apreço dela pelos escravos: "Os escravos pululam por toda a parte. Todo o serviço é feito por negros e mouros cativos. Portugal está a abarrotar com essa raça de gente. Estou quase em crer que só em Lisboa há mais escravos e escravas, que portugueses livres de condição. Dificilmente se encontrará uma casa, onde não haja pelo menos uma escrava destas " (CEREJEIRA, Dr. M. Gonçalves. **Clenardo – O Humanismo em Portugal.** Coimbra: Coimbra Ed. Lda., 1926, p. 273). Segismundo Spina comenta quanto a esse afluente africano na língua portuguesa: "Desde meados do século XV o afluxo de negros escravos para o reino era uma realidade. Poetas do *Cancioneiro geral* e várias peças de Gil Vicente atestam a vigência de uma fala típica, que se caracterizava por profundas modificações lingüísticas no português de então." (In: **História da Língua Portuguesa.** III. Segunda metade do século XVI e século XVII. São Paulo: Editora Ática, 1987, p. 24-25).

[296] DIAS, *op. cit.*, 1998b, p. 191-192.

negro[297], principalmente quanto aos verbos não conjugados, no infinitivo. Mistura decassílabos com hendecassílabos, versos de arte maior, e rimas masculinas com femininas, de natureza e disposição várias, como compete aos poetas cancioneiris de então.

> A mim rei de negro estar Serra Lioa,
> lonje muito terra onde viver nós,
> lodar caitbela tubao de Lixboa
> falar muao novas casar pera vós.
> Querer a mim logo ver-vos como vai,
> leixar molher meu, partir muito sinha,
> porque sempre nós servir vosso pai,
> folgar muito negro, estar vós rainha.
>
> Aqueste gente meu taibo, terra nossa
> nunca folgar, andar sempre guerra,
> nam saber qui que balhar terra vossa,
> balhar que saber como nossa terra.
> Se logo vos quer mandar, a mim venha
> fazer que saber, tomar que achar,
> mandar fazer taibo lugar, Des mantenha!
> E logo meu negro, Senhora, balhar. (*CG*, I, 44)

Note-se que o negro se ressente de estar longe de sua terra; teria vindo numa caravela, "caitbela", fala muito, "muao", partiu "muito sinha", ou seja "asinha", depressa, para servir ao pai da princesa a que se refere a didascália. Diz que sua gente é boa, "taibo" (palavra de origem árabe), que está sempre em guerra, e que o português "nam saber qui que balhar", isto é, não sabe o que é bailar – reprodução perfeita da oralidade, assim como a expletiva "Des (Deus) mantenha!". E se propõe à Senhora ensiná-la a dançar. Mostra a poesia como um registro não só dos costumes do reino português de fins do Quatrocentos, mas também do olhar – e dos ouvidos – do poeta atento às novidades de seu tempo.[298]

Mais do que isso, entretanto, são nesses registros que o Coudel-mor se antecipa mais uma vez. Segundo Ana Hatherly,

> dentro do Maneirismo/Barroco português a prática do polilinguismo foi evidentemente importante e a ilustrá-la citaremos ainda o Soneto em Várias Língoas, do Conde do Vimioso – em latim, italiano, espanhol e português –

---

[297] Comenta Mário Martins sobre esta peça: "Do coudel-mor Fernão da Silveira, sabemos que tinha larga veia parodística ao imitar, por exemplo, a fala dum rei negro da Serra Leoa." (*Op. cit*., p. 95).
[298] As palavras na voz do rei negro aqui "traduzidas" encontram-se em DIAS, *op. cit,* 2003.

> assim como o artifício de escrever poesia 'em língoa de preto', em voga no século XVIII e que consiste em misturar o português com uma imitação da fala dos negros, geralmente de Angola[299].

Silveira, no final do século XV, desenvolve, na composição vista, o que Hatherly afirma se tornar moda durante o Barroco português.

3. Para exortar um sentimento, valem-se os poetas do *Cancioneiro* de Resende, com freqüência, de figuras e formas que intentam fugir a qualquer sensaboria. É claro que tudo em excesso provoca o contrário. No processo do "Cuidar e Sospirar", primam os participantes no exercício da retórica, valendo-se do conceptismo e do cultismo, mostrando agudeza e mesmo lavor na lapidação de suas intervenções. Observe-se, na trova seguinte, um trecho de uma das quarenta e três intervenções de Fernão da Silveira no processo, como o poeta esmera no trabalho com a palavra "cuidar", usando a epizeuxe com fins de definição (*horismo*), calcada no verbo "ser". Sua intenção, como defensor do suspirar, é desqualificar o sentimento de cuidar, que para ele não deveria dar fadiga, mas sim prazer.

Contra o que disse Joam Gomez.

Quem cuidado quer contar,
cuidar é lançar em renda,
cuidar é vida tomar,
cuidar é sempre cuidar,
cuidar, cuidar na fazenda.
Cuidado tem quem tem brigas,
cuidado quem tem demanda,
outro cuidado se manda
com prazer, não com fadigas. (CG, I, 1, p. 27)

Na defesa do suspirar, usa o mesmo recurso da epizeuxe, trabalhando agora o verbo "descobrir", cujo resultado será revelar "que lhe nam val / bem servir quem tem servida.".

Responde o Coudel-moor a estas ultimas rezões que Joam Gomez deu contra o sospirar.

Dissestes que sospirar
faz desejo descobrir,
deve-s'isto decrarar
que descobre um sospirar
de paixões graves sentir.

---

[299] HATHERLY, *op. cit.*, 1983, p. 256.

Descobre seu triste mal,
descobre sa triste vida,
descobre pena mortal,
descobre que lhe nam val
bem servir quem tem servida. (*CG*, I, 1, p. 84-85)

Esse artifício de que se serve para enfatizar uma idéia a ser defendida é próprio da retórica, de que o processo jurídico-poético é exemplo cabal. Se só a temática – a defesa de sentimentos de amor enunciada num feito processual – é novidoso, apuraram os poetas participantes da tenção em fazer com que a forma sobressaísse ao fundo. Para isso, evocaram quaisquer artes que pudessem favorecer-lhes o exercício de poetar, como se pôde divisar nos exemplos trazidos aqui.

4. Muito cultivado na Península, no final do século XV, o "pé quebrado" serviu de artifício aos poetas que o colocavam na posição que lhes aprouvesse. Vejam-se alguns exemplos em Fernão da Silveira. Ainda no "Cuidar e Sospirar", o mote aparece na cantiga para divisar sua definição de "cuidar" – reforçado pela *annominatio* ("cuidar que dá cuidado"). No último verso da glosa, repete o "pé quebrado" com o verbo "cansar", e, como defensor do suspirar, para desqualificar o sentimento de cuidar.

Cantiga que dá o Coudel-mor por maes decraraçam do sospirar.

Do cuidar que dá cuidado
sem com ele sospirar,
ser de pouco namorado
é cuidar.
Quando cuidado s'aviva
Em tempos que dá paixam,
Dá o triste coraçam
Sospiros em voz esquiva.
Mas estar deles calado
mostra sem paixões estar
ou de pouco namorado
se cansar. (*CG*, I, 1, p. 29)

No mesmo longo poema, vale-se de dois "pés quebrados" no mote, mantendo-os no corpo da cantiga. Cria uma espécie de quiasmo de pensamento, opondo em linha cruzada os dois sentimentos: cuidar e suspirar, invertendo a ordem na glosa: suspirar e cuidar.

Cant[i]ga sua que daa com o dito das testemunhas à dita senhora, em favor do sospirar.

Sospiros nom podem ser
sem ser cuidar,
cuidados se podem ver
sem sospirar

Assi que sospiros logo
têm seu mal e o alheo,
nem é meu cuidado cheo,
se sospiros lhe revogo.
Cuidar se pode manter
sem sospirar,
mas sospiros nunca ser
sem ser cuidar. (*CG*, I, 1, p. 51-52)

Outra inovação, agora mais ousada, é começar sua *ajuda* com o "pé quebrado" e estender a cantiga para onze versos na glosa, quando o usual são de oito a dez, sem contar que os outros dois contendores participantes valem-se das esparsas e Silveira, da cantiga.

De Dom Goterre aos gibõoes de Fernam da Silveira e Dom Pedro da Silva, que fezeram de borcado com meas mangas e colar de graam.

(...)

O Coudel-moor.

Mais que francelha
andam os gibõoes maneiros
e decem, nam referteiros,
a ezcarlata que semelha
coor de telha.

Ũ pouco mais efaimados
do outro que se desdoura,
os gibõoes aguiarados
filharam polos costados
ũa toura
daquestes perros fanados.
Mas pardelha
assaz andam de roleiros,
pois decem a custureiros
d'ezcarlata mal vermelha
cor de telha. (*CG*, III, 590, p. 221-222)

6. Finalmente, para mostrar sua erudição, Fernão da Silveira recorre a um expediente claramente tradicional: reproduz o paralelismo galego-português na cantiga "Do Coudel-moor a El-Rei Dom Pedro que, chegando aa corte, se mostrou servidor d' ũa senhora a que ele servia."

Pois me chegastes ò coiro,
dando-me mal sobre mal,
homem de sangue real,
a lonje vaa voss'agoiro.

Vosso'agoiro a lonje vaa
E vossos motes d'amores,
Mas eu fui laa eramaa,
Pois me nam leixam senhores.
Pouco m'era compridoiro
vosso vir a tempo tal,
polo qual, sangue real,
a longe vaa voss'agoiro. (*CG*, I, 46)

Observe-se que o último verso do mote é repetido no primeiro da glosa, com uma *inversio*, e no último da mesma forma que aparece no mote. O tema também é oriundo da tradição peninsular, o da servidão, mas aqui se nota a disputa entre dois cortesãos pelo serviço de uma mesma dama. Todos os recursos de ritmo e rima seguem a norma de uma poesia trovadoresca, valendo-se, inclusive do mordobre ("mal sobre mal") e do verbo "leixar", característico do linguajar desenvolvido nos cancioneiros galaico-portugueses, além dos vocativos "homem de sangue real" (no mote) e "sangue real" (na glosa). Há de se registrar, no entanto, que, da tradição poética antecedente, Silveira aproveitou-se do tema e do sistema paralelístico, adequando-os à nova forma de cantiga desenvolvida na Península nos fins do século XV. Disso, pode-se deduzir que a poesia do final desse século, apesar de inovadora, vale-se de recursos eruditos para se expressar.

Pôde-se perceber, nessa curta seleta de exemplos focados na forma, alguns traços próprios da produção poética do Quatrocentos português recolhida no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende e considerados inovadores por muitos estudiosos. Na compilação, se persistiam ainda temas da tradição peninsular, aparecem também temas e formas que, de certa maneira, retratavam o período de transição da Idade Média para o Renascimento.

Ao se analisar esse *corpus* poético de Fernão da Silveira, o intuito primeiro foi procurar entender o modo de produção daquele poeta palaciano e, por extensão, entender boa parte da produção cancioneiril presente na compilação de Garcia de Resende. A partir da constatação de que Silveira realmente empregou recursos inovadores, a intenção segunda seria mostrar o motivo pelo qual vários críticos e estudiosos enxergam na obra de Resende embriões de muitos estilos literários que se seguiram à última fase da literatura medieval. Uma vez dito que o que atrai os olhos do leitor é a disposição gráfica do labirinto montado pelo Coudel-mor, restava conhecer os artifícios da montagem desse pequeno poema, bem como os outros artifícios de que Fernão da Silveira se valeu para poder ser tachado de inovador e possível predecessor de estéticas futuras.

Foi então, a partir desse poema labiríntico, que se pôde vislumbrar como Silveira, também nas outras suas composições, se muniu de recursos formais distintos para montar suas peças. Mesmo que arrebatado, por exemplo, perante a beleza da dama a quem serve, o poeta procurará mesclar ao tema uma forma inusitada. Viu-se que na cantiga em que diz "que de tal troca se siga / ser todo meu bem fora" ou ao cantar essa beleza em "Mis querelhas he vencido", e mesmo naquela em que diz ser sua dama tão "fremosa" que para ele não há "santo tam santo / que pecar nam desejasse", o "eu-lírico" irá usar recursos que, futuramente no Barroco, serão mais intensamente explorados.

Mas Fernão da Silveira não se ocupou em mostrar somente a mulher idealizada. Nas sátiras analisadas, ela também é cantada por um ângulo mais humano. E nesse cantar satírico, além da graça – ou mesmo escárnio –, é o modo de se valer de recursos ora fônicos, ora lingüísticos – principalmente no uso de tropos – que esse modo se sobressai. Essa maneira de utilizar mais livremente os artifícios que lhe facilitam a composição, diga-se de passagem, é estendido para as chufas que empreende quanto ao sexo masculino, ao comportamento "desviante" de duas damas, à imagem erótica, agora adentrando o campo divino, que uma simples escrivaninha medieval lhe traz.

Das formas surgidas no dealbar da Idade Média, valeu-se Silveira de praticamente todas – das *ajudas*, *perguntas* e *respostas*, bem como das redondilhas, dos "pés quebrados" e dos versos em arte maior, tudo de forma irregular, características

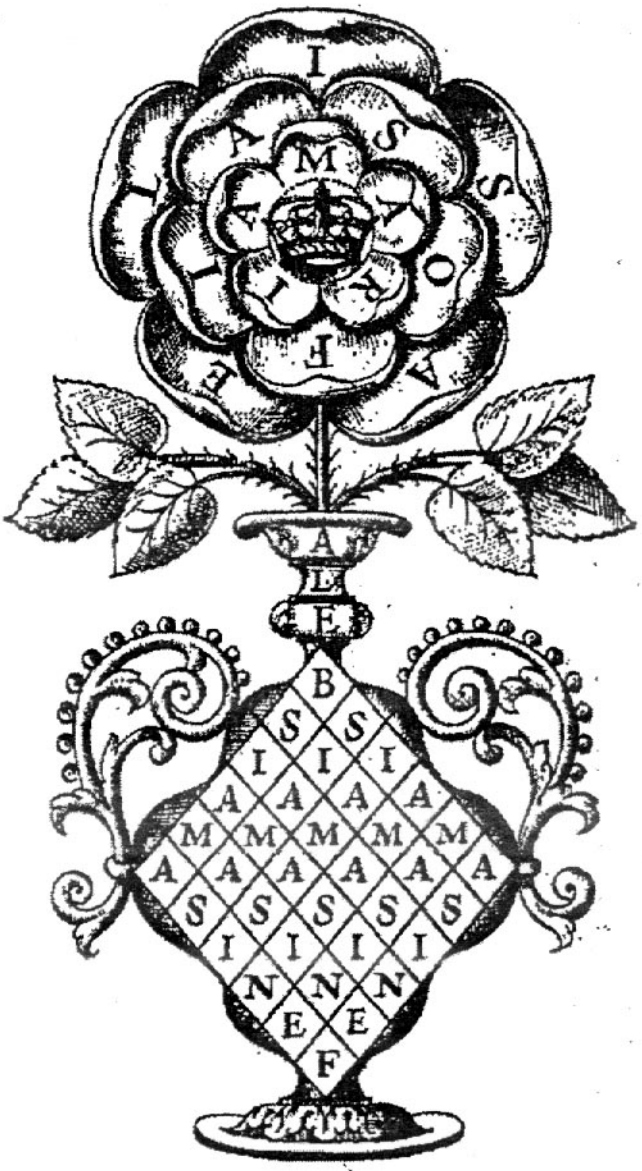
todas da moda quatrocentista de poetar. A cada uma delas, alia o poeta um tema propício, seja ele de cunho amoroso, satírico ou histórico e social. Nesse amplo painel de recorrências a tudo o que era novo, o poeta aplica, muitas vezes de forma inusitada, o tradicional, representado por aquilo que é próprio de uma composição poética – a rima, o ritmo, a métrica.

Todos esses dados levantados contribuíram para melhor entender por que os poetas palacianos têm sido reverenciados como portadores de uma estética futura. Como escreveu Andrée Crabbé Rocha, os poetas palacianos puderam "dotar os poetas imediatamente posteriores dum instrumento já posto à prova[300]", ao se referir à exacerbação da forma cultivada por aqueles rimadores. Creio não ser exagero levar essa contribuição para o campo da temática, também. Como se pôde notar, mesmo que tratando ainda de assuntos recorrentes, os poetas, principalmente Fernão da Silveira, releram o que já se cantava exaustivamente, mas acrescentaram traços de sua individualidade poética e preocupações com um mundo novo que acabava de nascer para eles.

Resta, agora, verificar os resultados disso tudo nos movimentos literários que nasceram depois do surgimento do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Isso pretendo fazer no capítulo que segue, valendo-me da mesma metodologia usada para estudar os poemas de Fernão da Silveira, se bem que, registre-se, com menor extensão, já que a proposta era entender sua produção, como paradigma de tudo o que foi feito pelos poetas palacianos, e tentar encontrar os traços que possam ligar os novos estilos àqueles de que se valeram esses poetas do final do século XV e início do XVI.

---

[300] Vide citação na p. 140.



Anagrama poético de Luís Nunes Tinoco (séc. XVII).
In: HATHERLY,1998, p. 17.

CAPÍTULO V - AS SEMENTES DO *CANCIONEIRO GERAL* NO RENASCIMENTO E NO BARROCO. AS RELEITURAS DO CONCRETISMO E EXPERIMENTALISMO

Cada época espiritual exprime seu conteúdo característico através de uma forma que lhe é exatamente correspondente. Cada época alcança, desse modo, sua verdadeira fisiognomia, plena de expressão e força, e assim transforma o ontem em hoje em todos os domínios do espírito[301].

Kandinsky

A originalidade nunca é mais do que uma questão de arranjo novo[302].

Leyla Perrone-Moysés

São inúmeras as composições encontradas no *Cancioneiro Geral* que podem ser classificadas como vôos ousados de forma e fundo, como prenúncio de muito do que viria a fazer parte das estéticas literárias posteriores, mais especificamente do Renascimento e do Barroco, e, no século XX, do Concretismo e do Experimentalismo.

Seguindo o caminho traçado na análise dos poemas de Fernão da Silveira, almeja-se, neste capítulo, comparar brevemente a produção poética do Coudel-mor com seus contemporâneos, no intuito de confirmar o parecer de que Silveira pode ser tomado como paradigma da inovação na coletânea de Garcia de Resende. Em seguida, pretende-se registrar a marca dessa releitura do *Cancioneiro* em alguns poemas do Renascimento, Barroco, Concretismo e Experimentalismo.

---

[301] Apud CAMPOS, *op. cit*., 1975, p. 54.
[302] In: PERRONE-MOYSÉS, *op. cit*., 1990, p. 99.

5.1. FERNÃO DA SILVEIRA E SEUS IGUAIS: POETAS PALACIANOS, MEDIDA DA CRIATIVIDADE

No *acróstico* de Jorge de Resende "Outra esparça em que estaa o nome d'ũa senhora nas primeiras letras de cada regra.", observa-se a engenhosidade do poeta ao usar o nome da dama a que servia em redondilhos maiores, à moda da coita amorosa dos antigos trovadores. Nele, o poeta embute o nome de Dona Ilária, trocando o "i" inicial pelo "j", como se usava então, em que se mesclava o alfabeto antigo ao moderno.

> **D**e vós, senhora, e de mim
> ***O***usarei de m'aqueixar
> ***N***os males que nam têm fim,
> ***A***ntes vam ò galarim
> ***J***urando de m'acabar
> ***L***astimado com rezam.
> ***A***mores bem me fizeram
> ***R***esestir minha paixam,
> ***I***nteira satisfaçam
> ***A***a mester, pois me prenderam. (*CG*, IV, 672)[303]

Largamente usados no Barroco, os acrósticos são composições poéticas em que a leitura vertical do conjunto das primeiras letras de cada verso forma uma palavra ou uma frase. Sobre essa forma poética, escreve Maria dos Prazeres Gomes:

> os acrósticos (...) remontam à Antiguidade greco-romana, [e] têm representação na literatura européia ao longo dos séculos. Como os anagramas e os labirintos, foram assimilados pela Idade Média que os cultivou exaustivamente, em vários tipos de textos, em conexão com o culto do alfabeto e das maiúsculas, transmitindo-se aos séculos posteriores[304].

Para Ana Hatherly, "o acróstico está relacionado com a prática mágico-mística da escrita hebraica, que considera a meditação sobre o alfabeto como uma via para o conhecimento do nome das coisas e da criação, ou seja, o conhecimento de Deus"[305]. Completa dizendo que "esta prática [foi transmitida e] manteve-se ainda viva durante o século XIX e foi retomada em alguns casos pelo Surrealismo e mesmo pela Poesia Concreta, no século XX[306]".

---

[303] As letras em destaque são grifos meus.
[304] GOMES, *op. cit.*, 1993, p. 214.
[305] HATHERLY, *op. cit.*, 1983, p. 149.
[306] *Idem*, *ibidem*, p. 151.

Além desse acróstico de Rezende, registre-se o *acróstico estrófico* (*CG*, IV, 793) de Henrique da Mota em que, em cada estrofe, o poeta "canta" o significado de cada uma das letras que compõem o nome de Antônia Vieira, cuja dama solicitou a montagem da trova. Comenta João de Almeida Lucas ser tal artifício "muito raro na nossa Literatura[307]". Acrescente-se a essas, ainda, a "Cantiga em que está o nome por quem se fez, polas primeiras letras dela" (*CG*, II, 339), de autoria de Diogo Brandão, outro anagrama cujas primeiras letras de cada verso formam o nome de Dona Vjolante.

É possível que, no caso da peça de Jorge de Rezende, e também nos de Henrique da Mota e de Diogo Brandão, o vínculo místico possa ser descartado. Contudo, sobressai a questão do mágico, aliado à da ludicidade. Mágico porque, ao reverenciar a dama, colocando suas iniciais na primeira palavra de cada verso, o poeta personifica aquela a quem serve, pelo nome, através de um processo enigmático. E o lúdico, igualmente aliado à adivinha proposta no início de cada verso, é aparente, pois a feitura dos acrósticos, anagramas, labirintos, etc., está intimamente ligada ao jogo, à brincadeira.

Outra forma poemática que demonstra engenhosidade são os versos *pantogramáticos* (ou *pangramáticos*), artifício retórico conhecido também por *homoeoprophoron.* O *ornatus* é assim definido por Cristina Almeida Ribeiro: "[obriga] a que todas as palavras de uma estrofe comecem pela mesma letra, e [impõe], combinado com o acróstico, a subordinação das estrofes sucessivas – e não apenas dos versos sucessivos – às diferentes letras de um nome[308]". Álvaro de Brito compôs duas trovas construídas sob essa forma: na primeira, intitulada "Estas oito trovas fez Alvaro de Brito Pestana a El-Rei Dom Fernando, nas quaes meteo o seu nome e lem-se de tantas maneiras, que se fazem sessenta e quatro.", o poeta monta as estrofes usando em cada delas uma das letras do nome do rei católico de Castela, Dom Fernando. A segunda peça, homenagem à esposa do rei católico, vem assim referenciada: "Estoutras oito fez à Rainha Dona Isabel, sua molher, da mesma maneira e sam em castelhano." Os

---

[307] **O CANCIONEIRO Geral de Garcia de Resende.** (Excertos). (Org.) João de Almeida Lucas. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, [s.d.], p. 13.

[308] **CANCIONEIRO Geral de Garcia de Resende.** Apresentação crítica, selecção, notas, glossário e sugestões para análise literária de Cristina Almeida Ribeiro. Lisboa: Editorial Comunicação, 1991. (Colecção Textos Literários 64), p. 30.

poemas têm tom laudatório e são mais uma expressão de jogo, de brincadeira com as palavras[309]. Os dois poemas são compostos de oito trovas em oitavas; vejam-se a primeira estrofe dedicada a D. Fernando, em que todas as palavras iniciam-se pela letra "f":

Forte, fiel, façanhoso,
fazendo feitos famosos,
florescente, frutuoso,
fundando fiis frutuosos.
Fama, fe, fortalezando,
famosamente florece,
fidalguias favorece,
francas franquezas firmando. (*CG*, I, 73)

e a primeira estrofe dedicada à Rainha Católica, tomada no poema pelo seu designativo em castelhano, Elisabel:

Esclareces exalçada,
em Europa enlegida,
esperante esperada,
estrelha esclarecida.
Esplandor espritual,
electa espectativa,
especta, executiva,
estrema, esencial. (*CG*, I, 74)

Este jogo aliterativo não é novo, vem já da Antigüidade, como neste exemplo de Ênio Quinto (239-169 a.C.): *O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti*[310]. Admirado pelos retóricos e gramáticos da Idade Média, como por exemplo o Abade Valério (século VII) e Hucbald (m. ca. 930), o recurso tem sido usado quase sempre como elegia a soberanos, demonstrando destreza formal e, especificamente no caso de Álvaro de Brito, atividade lúdica, se a ela se associarem as produções de seus pares na recolha.

---

[309] Foi essa poesia, provavelmente, que instigou Fernão da Silveira a compor seu labirinto atrás examinado: "Senhora, graciosa, discreta eicelente", conforme parecer de Aida Fernanda Dias e outros estudiosos, como referido no Capítulo IV. Tal probabilidade é, de certa forma, evidente na esparsa que vem apensa ao labirinto do Coudel-mor, como se pode observar pela didascália anotada por Garcia de Resende. Ainda sobre essas brincadeiras aliterativas, escreve João Carlos Teixeira Gomes: "É óbvio que se trata de um divertimento, na linha das parlendas populares ou dos jogos de dicção, mas que nos revela a antigüidade e a procedência das criações sonoras do Barroco...". (*Op. cit.*, 1985, p. 311). Sem dúvida, esse conceito de divertimento (ludicidade) – não só quanto à forma, mas também quanto à sonoridade –, pode ser estendido à criação de Fernão da Silveira e a muitas das composições do *Cancioneiro Geral*.

[310] "Ó tirano Tito Tácio, suportaste, seguro, tantos perigos". (In: FONDA, *op. cit.*, 1985, p. 110 e em CURTIUS, *op. cit.*, p. 354). Para este último, a aliteração pangramática é, na Idade Média, virtuosismo muito popular e "no século XV foi tratada pelos *Grands Rhétoriqueurs* e legada por estes aos poetas do século XVI. Ainda se mantém seu prestígio na Espanha do século XVII." (*Idem*, *ibidem*, p. 355).

É necessário, mais uma vez, citar que muitas das composições poéticas, como essas duas, não envolvem improvisação; mesmo que brincadeira sem grandes preocupações estéticas, tais poesias engenhosas deveriam ter sido elaboradas previamente, tendo o poeta se valido de pesquisa e inspiração.

Também engenhosas e criativas, mais propriamente quanto ao desenvolvimento do tema, são as trovas do próprio Garcia de Resende dedicadas a Inês de Castro. A peça de Resende é uma das mais belas composições do *Cancioneiro Geral*, não só pela temática, que coloca em destaque a figura de Dona Inês como vítima das injustiças, mas também pela forma: um monólogo da própria Inês de Castro contando suas desventuras à hora de seu assassinato. Esse seu monólogo é um dos casos presentes no repertório que apresenta já arremedos de teatralidade. Composto de 28 estrofes de dez versos em redondilho maior, além de trazer o inusitado da fala da própria Inês de Castro depois de morta, o poema inicia-se com uma preleção de Garcia de Resende e, depois da exposição da personagem, vem, em mais seis estrofes, um parecer de Resende sobre o amor, dedicado às mulheres, além de, em forma poética, editar uma crônica do amor de D. Pedro por Inês e os frutos que dele resultaram. As didascálias assim aparecem: "Trovas que Garcia de Resende fez à morte de Dona Ines de Castro, que El-Rei Dom Afonso, o quarto de Portugal, matou em Coimbra, por o Principe Dom Pedro, seu filho, a ter como mulher e polo bem que lhe queria nam queria casar, enderençadas às damas." No "prólogo", Resende conclama as damas assediadas por quem as bem quer ou as serve a pautarem-se no sofrimento de Inês de Castro:

Senhoras, s'algum senhor
vos quiser bem ou servir,
quem tomar tal servidor
eu lhe quero descobrir
o gualardam do amor.
Por sua mercê saber
o que deve de fazer,
vej'o que fez esta dama,
que de si vos daraa fama,
s'estas trovas quereis ler. (*CG*, IV, 861)

Em seguida, começa Dona Inês o seu relato:

– Qual seraa o coraçam

tam cru e sem piadade,
que lhe nam cause paixam
ũa tam gram crueldade
e morte tam sem rezam?
Triste de mim, inocente,
que por ter muito fervente
lealdade, fee, amor
ò Princepe, meu senhor,
me mataram cruamente! (*Ibidem*)

Depois de expor toda sua desventura, conta no *Fim* como "dous cavaleiros irosos" lhe atravessaram a espada e confessa que "este é o gualardam / que meus amores me deram!". Dirige-se então Garcia de Resende às damas, em mais cinco estrofes, clamando para que não tivessem medo nem receio de amar e, no *cabo*, registra que o príncipe tomou Inês de Castro por esposa depois de morta e que "ambos vereis jazer: / rei, rainha, coroados, / mui juntos, nam apartados, / no cruzeiro d'Alcobaça."

Segundo Correa de Oliveira e Saavedra Machado, essas trovas de Resende serviram de fonte a Camões, na parte dedicada à personagem de Dona Inês, em seu *Os Lusíadas*[311]. O poeta eborense teria, ainda segundo os estudiosos, reproduzido um romance da tradição oral, além de Resende valer-se de uma matéria dantesca, a dos "infernos dos namorados", ao gosto do que faziam outros seus pares, como Anrique da Mota, Fernão da Silveira, Duarte de Brito e Diogo Brandão. As alegorias aos infernos, segundo Maria Isabel Morán Cabanas, têm base na *Divina Comédia* e teriam grande sucesso na Renascença, quer por trazer "recordações nostálgicas do passado, quer recorrendo ao artifício do sonho, quer ainda de um modo esboçadamente dramático, evocando a voz de além túmulo[312]".

Podem-se citar, ainda, muitas outras composições dos poetas palacianos que se encaixam na denominação de "inovadoras", "criativas", "engenhosas" e "agudas", cujos modelos serão aproveitados posteriormente. Apenas como registro, nomeiem-se algumas: D. João Manuel, numa longa trova de 162 versos, monta um poema que se

---

[311] **TEXTOS Portugueses Medievais**. (Org.) Luis Saavedra Machado & António de Corrêa Oliveira. Coimbra. Atlântida Ed., 1959, p. 216. Neil Miller relata uma cronologia quanto ao aparecimento da personagem Inês de Castro: "as primeiras em que o nome de Inês aparece são as crónicas de Fernão Lopes, Rui de Pina e Pêro Lópes de Ayala. Mas a primeira obra verdadeiramente literária que trata do tema é o poema de Garcia de Resende no *Cancioneiro Geral*." (In: Os Lusíadas e o Cancioneiro Geral. **Ocidente. Revista Portuguesa de Cultura,** Lisboa, novembro, 1972, p. 112-113).
[312] MORÁN CABANAS, *op. cit*., 2003b, p. 14-15.

aproxima da prosa, e é intitulado: "Ũa fala ou palavras moraes, feitas por Dom Joham Manuel, camareiro-moor do mui alto princepe El-Rei Dom Manuel Nosso Senhor". No "Breve do Conde do Vimioso d'ũ momo que fez sendo desavindo, no qual levava por antremes ũu anjo e ũu diabo, e o anjo deu esta cantiga a sua dama", cria o poeta uma peça em forma de carta com saudação, numa longa estrofe de 26 versos, em prosa poética, acrescido de uma cantiga do anjo em defesa do conde, escrita em castelhano.

São exemplos também os poemas laudatórios em tom de pranto, um de Diogo Brandão, "De Diogo Brandam à morte d'El- Rei Dom Joam o segundo, que é em santa groria" e outro de Luís Henriques "Lamentaçam aa morte d'El-Rei Dom Joham, que santa groria haja, feita per Luis Anriquez". Nos dois casos, os poetas reverenciam a morte de D. João II, usando já a medida nova, se bem que "era muito grande, nos fins do séc. XV e princípios do séc. XVI, a liberdade na construção do verso de arte maior. Em Sá de Miranda ainda aparece este verso combinado com o decassílabo italiano (6ª, 10ª, ou 4ª, 8ª e 10ª)[313]". Além da medida nova, os dois poetas fazem uso da mitologia e de vários recursos clássicos, que serão no Renascimento explorados de forma mais abrangente. Também inovador na forma e contundente no conteúdo, nos "Arrenegos que fez Gregorio Afonso, criado do Bispo D'Evora", o poeta, numa longuíssima estrofe de 341 versos, "brinca" com o substantivo *arrenegos* e o verbo *renego*, mostrando a decadência moral do Portugal de fins da Idade Média.

Ainda em D. Francisco de Portugal, o Conde do Vimioso, no "Vilancete do Conde do Vimioso", é patente a antítese de fundo petrarquista, que pode ser considerado um prenúncio barroco:

Meu bem, sem vos ver
se vivo ũu dia
viver nam queria.

Caland'e sofrendo
meu mal sem medida,
mil mortes na vida
sinto nam vos vendo.
E pois que vivendo
moiro todavia,
viver nam queria. (*CG*, II, 297).

---

[313] **TEXTOS,** *op. cit.*, p. 268.

E, finalmente, uma antecipação das preocupações clássicas a que recorreriam os renascentistas, pode-se encontrar no *Cancioneiro* de Resende, principalmente na "Carta de Oenone a Pares, traladada do Ouvidio em copras per Joam R[o]driguez de Lucena (*CG*, III, 566)". É uma tradução dos versos de Ovídio aos quais João Rodrigues de Lucena adicionou três outras estrofes de seu lavor, todas no *Argumento*, que abre a transcrição ovidiana. Percebe-se que aos poetas palacianos apraziam-lhes a inovação, quando mesclavam a tradição ao seu próprio modo composicional, como que registrando sua marca e apreço aos antigos.

Trazendo aqui, resumidamente, esses poemas, e aliando-os à análise da produção de Fernão da Silveira, verificou-se de fato, que a semente dos movimentos literários futuros já vinha sendo engendrado no portentoso *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, exemplo de inventividade e arrojo formal.

Se até aqui se centrou em um relato da produção poética dos contemporâneos de Fernão da Silveira, a intenção, desta feita, é verificar traços dessa produção nas poéticas dos estilos literários que se seguiram às do século XV e início do XVI. Inicie-se com o Renascimento e, seguindo a linha do tempo, o Barroco, fazendo um salto para a segunda metade do século XX. Sobre esse "salto", considerar-se-á também uma possível influência da coletânea resendiana nos trezentos anos que separam o Barroco do Modernismo.

5.2. NO RENASCIMENTO, RENOVAÇÃO DOS CLÁSSICOS: PASSEIO PELOS TEMAS E FORMAS DO *CANCIONEIRO GERAL*

O labirinto parece trazer ao poeta possibilidades infinitas: a começar pelo próprio nome, o qual pressupõe a procura de várias saídas. Mais do que tudo, sua pluralidade de leituras instiga o poeta a fazer do labirinto um jogo lúdico. Assim o usavam os antigos, assim o usou Fernão da Silveira, com "Senhora, graciosa..." e Álvaro de Brito, com suas trovas em louvor aos Reis Católicos de Espanha Fernando e Isabel.

A estética literária que mais explorou a forma labiríntica, em todo o contexto artístico, foi o Barroco. Todavia, no Renascimento, Camões retoma essa forma poética e renova-a. Um exemplo é o seu poema "Estanças na medida antiga, que têm duas

contrariedades, louvando e deslouvando uma dama", em que pluraliza o sentido original.

Vós sois uma Dama
Das feias do mundo;
De toda a má fama
Sois cabo profundo.

A vossa figura
Não é para ver;
Em vosso poder
Não há formosura

Vós fostes dotada
De toda a maldade;
Perfeita beldade
De vós é tirada.

Sois muito acabada
De taixa e de glosa:
Pois, quanto a formosa
Em vós não há nada.

Do grão merecer
Sois bem apartada;
Andais alongada
Do bem parecer.

Bem claro mostrais
Em vós fealdade:
Não há i maldade
Que não precedais.

De fresco carão,
Vos vejo ausente;
Em vós é presente;
A má condição.

De ter perfeição
Mui alheia estais;
Mui muito alcançais
De pura razão.[314]

Aqui, como em Fernão da Silveira, o tema é a mulher. Entretanto, Camões materializa a dualidade da dama pela leitura múltipla: na horizontal, apresenta-se louvada, suas qualidades positivas são realçadas; na vertical, o poeta a deslouva, mostrando qualidades negativas. Já no poema "Senhora, graciosa, discreta, eicelente", essa dupla personalidade, despontada pela leitura múltipla, dá-se pela contradição daquela a quem o poeta serve: ora é amiga, ora inimiga, ou seja, a expressão se dá no nível da própria palavra. Se no labirinto de Silveira, a *descriptio puellae* mantém-se fiel aos cânones, o poeta foge ao padrão na estrutura que usou para exaltá-la, se bem que majoritariamente pelas qualidades positivas. Já nas composições desenvolvidas por Camões, percebe-se uma atenção à personalidade humana da mulher, nada estanque, monológica ou divinizada como o fizeram os poetas da Idade Média.

---

[314] *Apud* MACHADO, Irene A. **O romance e a voz.** A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago/FAPESP, 1995. (Série Diversos) p. 191. Optou-se por essa versão, tirada das **Obras de Luís de Camões**. Porto: Lello, 1970, por facilitar a visualidade da forma labiríntica. Corrigiram-se algumas grafias, baseadas na **Lírica de Camões**, p. 88.

No poema de Camões, a modernidade apresenta-se pelo jogo ambíguo que propõe na leitura: horizontalmente, usa a medida nova, mas com tema e visão da mulher próprios das cantigas trovadorescas; entretanto, na vertical, adota as redondilhas, recurso das antigas canções medievais, e revoluciona a temática: a mulher é apresentada grotescamente, desprezando, portanto, a nobreza e a suavidade, atributos da mulher medieval. Apresenta, então, uma visão satírico-trovadoresca do sexo feminino[315]. Esse artifício equivale ao que Baltasar Gracián denomina "epigrama retrógrado": "especie de enigmas que hablan a dos luces, y se há de entender en ellos todo lo contrario de lo que dicen[316]". Comenta também que

> aunque es agudeza material, se estima por su picante malicia. Fue celebrado este epigrama, que leído al revés, y comenzando por la última palabra, dice todo lo contrario de lo que parece, pero no de lo que pretende:
>
> *Lares tua, non tua fraus, virtus, non copia rerum*
> *Scandere te fecit hoc decus eximium.*
> *Condito tua sit stabilis, nec tempore parvo.*
> *Vivere te faciat hic Deus Omnipotens*[317].

Percebe-se nesses exemplos que a tradição – começada ao que parece na Antigüidade latina – veio se transformando pela leitura distinta que cada poeta criativo fez. Nessas peças, não há dúvida, além da releitura, prima o artista inventivo por dar sua contribuição individual.

É ainda de Camões um soneto anagramático[318], "Vencido está de amor", que também traz originalidades métrica e formal, plenas de criatividade. Se no poema anterior o poeta escolheu os redondilhos menores em duas colunas, que somadas formam um decassílabo ou medida nova, neste, a originalidade está em que a primeira coluna é formada por redondilhos de arte maior ou de sete sílabas. Lido o soneto na horizontal, têm-se hendecassílabos, uma vez que na coluna da direita o metro é formado por versos de quatro sílabas poéticas. Fora essa novidade, as primeiras letras de cada

---

[315] *Apud* MACHADO, *op. cit*., p. 193.
[316] GRACIÁN, *op. cit*., II, p. 166.
[317] Possível tradução: "Os Lares teus não teu agravo; tua virtude, não tua fortuna / Esta glória exímia fez te elevares. / O tempo, que te seja constante, não breve instante determinado./ Aqui te faça viver Deus Onipotente". (AGNOLON, Alexandre. **Epigrama retrógrado**...tradução comentada. Mensagem eletrônica recebida por <geraldoaugust@uol.com.br>, em 18.out.2005).
[318] Caracteriza-se o *anagrama* pela formação de uma nova palavra ou frase transposta das letras de outra palavra ou frase. Escreve Ana Hatherly sobre esse recurso: "atribuído aos hebreus, conhecido de gregos e romanos, praticado largamente durante a Idade Média, [o anagrama] reemerge fulgurante no Barroco". (*Op. cit*., 1983, p. 185).

verso, tanto os da esquerda quanto os da direita, formam uma frase: "Vos[s]o como catjvo / Mvi alta senhora". Além do *acróstico*, usa Camões letras do português arcaico, derivado do latim: o "s" com som forte, o "j" por "i" e o "v" por "u". Um jogo muito ao gosto do poeta que inova mesclando o tradicional com o novo. Está assim editado o soneto na *Lírica de Camões*:

Vencido está de amor
O mais que pode ser
Sujeita a vos servir e
Oferecendo tudo
Contente deste bem,
Ou hora em que se viu
Mil vezes desejando,
Outras mil renovar
Com esta pretensão
A causa que me guia
Tão sobrenatural,
Jurando não querer
Votando só por vós
Ou ser no vosso amor

Meu pensamento,
Vencida a vida,
Instituída,
A vosso intento.
Louva o momento
Tão bem perdida;
Assim ferida,
Seu perdimento.
Está segura
Nesta empresa,
Honrosa e alta,
Outra ventura,
Rara firmeza,
Achado em falta.[319]

Essa espécie de anagrama já foi vista quando se trouxe o poema de Jorge de Rezende, poeta palaciano. Em Camões, entretanto, a criatividade está não na feitura do anagrama, e sim na métrica diferenciada, ao separar os hemistíquios, da mesma forma que fez com o labirinto em que mescla a medida velha com a nova.

Preocupou-se, nesta exígua mostra de criatividade e inovações renascentistas, mais dedicada à produção de Camões, em oferecer relações de forma e fundo com as composições encontradas no *Cancioneiro Geral*. Há, sem dúvida, muito mais. Todavia, o estudo demandaria análise mais pormenorizada do que se espera aqui.

Muitos estudiosos referem-se, com maior freqüência, à influência que o *Cancioneiro Geral* teria exercido sobre as produções barrocas. Pretende-se a seguir demonstrar, com alguns exemplos do Barroco português e brasileiro, o modo como essa influência possa ter-se exercido.

---

[319] Cf. **Lírica de Camões**, 1932**,** p. 129. As letras em negrito são grifos meus.

5.3. BARROCO: IMAGENS E FORMAS DO SEISCENTOS PORTUGUÊS

Nota-se na coletânea da *Fênix Renascida*, bem como no *Postilhão de Apolo*, que uma das preocupações precípuas dos poetas barrocos era a questão da forma, comparada com "as linhas curvas e contorcionadas da arquitectura de Seiscentos[320]" em oposição à arquitetura retilínea do período anterior. Para o autor da recopilação, "as estátuas e pinturas [são] sacudidas de fundas emoções" e "contrastam com as de apolínea serenidade da época anterior[321]". Teria o artista barroco transposto para a obra literária a mesma forma rebuscada da arquitetura, da pintura e das estátuas, assim como, no fim do medievo, a engenhosidade poética pode ser comparada ao estilo gótico[322], um estilo que antevê o próprio estilo barroco, posto que também rebuscado.

Cidade acredita que uma concepção de "homem horizontal" do mundo clássico parece ser artificial, "muito mais sonhado do que realizado[323]". Explica "que sempre o Cristianismo manteve nas almas o conflito entre as aspirações transcendentais do espírito e as propulsões vitais da carne[324]", daí enxergar na produção artística do período barroco, em Portugal, menos uma preocupação religiosa que uma questão de atividade lúdica e de entretenimento. Para provar, cita dois motivos que levaram a produção literária seiscentista portuguesa a manter-se distante e alheia da realidade política e social: a intransigência da Inquisição e seus "aterradores processos", e,

> no ambiente espiritual de tal modo fechado a infiltrações estrangeiras, compreende-se não devesse tal situação constituir grande estímulo para a vida intelectual da Pátria e da Corte, sobretudo preocupadas com os problemas militares e económicos, tanto mais urgentes quanto era a própria existência delas que os impunha[325].

Fecham-se os intelectuais da época na ociosidade, no luxo e na ostentação da corte, como que revivendo o período medieval, mais especificamente o período em que foi

---

[320] **A POESIA lírica cultista e conceptista:** colecção do século XVII, principalmente de *Fênix Renascida.* (Org.) Hernâni Cidade. 4 ed. Lisboa: Seara Nova, 1968, p. VII.
[321] *Idem*, *ibidem*, p. VII.
[322] Com relação a este estilo em Portugal, comenta Jacques Le Goff: "o gótico 'manuelino' é, por volta de 1500 – uma das mais originais formas do delírio gótico – anuncia Gaudi". (LE GOFF, Jacques. **A civilização do ocidente medieval.** Lisboa: Ed. Estampa, 1983. Vol. II, p. 131).
[323] CIDADE, *op. cit*, 1968, p. VII.
[324] *Idem*, *ibidem*, p. VII.
[325] *Idem*, *ibidem*, p. IX.

produzida a poesia compilada no *Cancioneiro Geral*[326]. De certa forma, nota-se uma identidade de objetivos entre as duas épocas, principalmente quando se vê que, ao tempo do *Cancioneiro*, os cortesãos se reuniam no Paço, à volta da realeza, para poetar sobre tudo e todos, deixando de lado – isso a maioria dos poetas – as preocupações sociais.

Quanto ao poetar barroco, teorizava Francisco Manoel de Melo: a atividade poética era "lição não própria de sesudos, mas de mancebos, damas e ociosos e se funda em dois pólos, que são o amor e a ociosidade[327]". A poesia deve ser, então, nas palavras de Hernâni Cidade

> um jogo, um entretenimento, um prazer da imaginação sensual ou da inteligência engenhosa (...) ela deve ser, do ponto de vista formal, tão complicada e galante como as boas maneiras de sala, ou tão excessiva de luxos ornamentais como a arquitectura, a indumentária, o próprio culto religioso do tempo (...) Em tudo a preocupação do arranjo, do enfeite, do jogo, do artifício...[328]"

É assim que, com base nesses pressupostos, escolheram-se algumas peças poemáticas representativas, e à luz da visão cultista, que primava pela forma através de jogos de palavras, de imagens e de construções – o cultismo –, ou pelo jogo dos conceitos – o conceptismo, para fazer uma constatação: a de que o Barroco transpõe nas suas criações poéticas a mesma preocupação estética nascida na antologia de Garcia de Resende.

Quanto ao jogo de construção, veja-se como exemplo o soneto que segue. Em "A F., favorecendo com a boca e desprezando com os olhos", de Jerônimo Baía, permite-se a decomposição em dois sonetilhos irregulares, prova de engenhosidade, à moda das esparsas executadas pelos palacianos e depois por Camões.

> Quando o Sol nasce e a sombra principia,
> A doce abelha, a borboleta airosa
> Procura luz ardente e fresca rosa,
> Que faz a terra céu e a noite dia.

---

[326] Sobre essa ligação entre os dois períodos, comenta Hernâni Cidade: "Pode dizer-se que [a poesia barroca] regressou à sua categoria de actividade lúdica, de mero entretenimento, como o fora para os poetas dos Cancioneiros medievais e a maior parte dos do *Cancioneiro Geral*, de Resende." (*Op. cit.*, 1968, p. IX).
[327] *Apud* CIDADE, *op. cit.*, 1968, p. X.
[328] Idem, ibidem, p. X.

Mas quando à flor se entrega, à luz se fia,
Uma fica infeliz, outra ditosa,
Pois vive a abelha e morre a mariposa,
Na favorável rosa e chama impia.

Fílis, abelha sou, sou borboleta,
Que com afecto igual, com igual sorte,
Busco em vós melhor luz, flor mais selecta.

Mas quando a flor é branda, a chama é forte,
Néctar acho na flor, na luz cometa;
A boca me dá vida, os olhos morte.[329]

A leitura decomposta em sentido longitudinal é proposta por Hernâni Cidade e pode ser assim montada, tomando-se como modelo a primeira estrofe. Observe-se que, segundo o crítico, a ordem do terceiro verso deve ser alterada para manter o paralelismo das duas imagens: a da abelha e a da borboleta:

Quando o sol nasce	(Quando) a sombra principia,
A doce abelha	A borboleta airosa
Procura a fresca rosa	(Procura) a luz ardente
Que faz a terra céu	(Que faz) a noite dia.

Por trás da aparente ingenuidade do tema – a alegria e vida que a luz traz à abelha, e a tristeza e morte que a sombra traz à borboleta –, esmera Baía na engenhosidade e agudeza de seu soneto. Descrevendo os objetivos de cada "personagem" – a abelha e a borboleta –, opõe a cada "papel", momento – Sol, sombra, terra, céu, noite, dia –, sentimento – infeliz, ditosa, afeto –, e o resultado desses opostos: na flor – favorável e branda –, encontra a abelha vida; na luz – ímpia e forte –, morre a borboleta. O jogo de opostos, entretido nas antíteses, se traz alegria a uma, traz à outra tristeza. Dir-se-ia que, no singelo soneto, o poeta descreve a trajetória da vida.

Primaram também os barrocos nas composições satíricas, como no soneto de D. Tomás de Noronha, "A uns noivos que se foram receber levando ele os vestidos emprestados e indo ela muito doente e chagada", em que o poeta estrutura a brincadeira com as últimas palavras de cada verso, fazendo com que o ritmo se sobressaia; nos dois últimos versos, o "eu-lírico" surpreende o leitor com o jogo de palavras mesclado ao

[329] *Idem, ibidem*, p. 43-44.

jogo de construção, envolvendo o soneto de jocosidade. Veja-se o poema:

Saiu a noiva muito bem trajada,
Saiu o noivo muito bem trajado,
O noivo em tudo muito conchegado,
A noiva em tudo muito conchagada.

Ela uma anágoa muito bem bordada,
Ele um capote muito bem bordado;
Do mais do noivo tudo de emprestado,
Do mais da noiva tudo de emprastada.

Folgámos todos os amigos seus
De ver o noivo assim com tanto brio,
De ver a noiva assim com tantos brios.

Disse-lhe o cura então: Confia em Deus.
E respondeu o noivo: – E eu confio.
E respondeu a noiva: – E eu com fios[330].

Também jogos de opostos, sutis na inversão das palavras, ou seja, na ambigüidade própria da *annominatio*, Noronha apresenta a saúde e alegria do noivo e o estado crítico da noiva – "conchagada", cheia de chagas e "emprastada", cheia de emplastros. Usando a antiqüíssima anfibologia, nesta construção engenhosa, o poeta visa a marcar as antíteses de sentimento e de aparência física jogando com os equívocos de palavras. Este jogo aprimora-se no último verso, em que os fios feitos para emplastrar as chagas da noiva opõem-se aos seus brios. Chistoso, o soneto beira o patético pela situação inversa da noiva, no seu dia mais importante, estando de branco, mas o branco dos fios que protegem suas chagas.

Já nas poesias de cunho conceptista, em que o jogo dos conceitos prevalece marcadamente, percebe-se uma relação temática entre essas e algumas poesias de sabor melancólico desenvolvidas no *Cancioneiro* de Resende[331]. No poema do Dr. Antônio Barbosa de Bacelar, um soneto, forma muito apreciada pelos poetas barrocos como se pode perceber pela pequena recolha aqui trazida, percebe-se a questão do "eu" dividido

---

[330] *Idem, ibidem*, p. 44.
[331] Vejam-se como exemplos, os poemas citados nas notas (251), e ainda do Conde do Vimioso "Outra sua" ("A vida sem ver-vos / é dor e cuidado". *CG*, II, 298), de Dom João de Meneses (Cantanhede) "Cantiga" ("Pois minha triste ventura / nem meu mal nam faz mudança". *CG*, I, 10), ou de Francisco de Souza "Trovas suas a este vilancete" (*Abaix'esta serra / verei minha terra*. *CG*, IV, 825), entre outros.

tão intensamente cantado por Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda e outros – Fernão da Silveira inclusive, como se pôde verificar na seleta do Capítulo IV. O poema vem intitulado "A uma ausência" e aparece assim na coletânea:

Sinto-me, sem sentir, todo abrasado
No rigoroso fogo que me alenta;
O mal que me consome me sustenta;
O bem que me entretém me dá cuidado.

Ando sem me mover; falo calado;
O que mais perto vejo se me ausenta;
E o que estou sem ver mais me atormenta;
Alegro-me de ver-me atormentado.

Choro no mesmo ponto em que me rio;
No mor risco me arrima a confiança;
Do que menos se espera estou mais certo.

Mas se de confiado desconfio,
É porque entre os receios da mudança
Ando perdido em mim como em deserto.[332]

O poema marca a dúvida e a busca de uma saída. Sabe-se que o homem barroco vive sua crise no corpo da linguagem: não há outra saída; não dá para enfrentá-la emotivamente, mas iconicamente. Esse sentimento expressa-se no último verso, o qual resume a angústia do homem barroco que está em uma encruzilhada, uma vida contraditória. Nesse poema, percebem-se as recorrências a artifícios muito explorados na Idade Média: a oposição bem/mal, o uso de um termo próprio daquela época: "cuidado", a paronomásia "confiado/desconfio", além do valor das inúmeras antíteses. Quanto a essas, Hernâni Cidade comenta que o Dr. Antônio Barbosa Bacelar é um dos poetas mais fiéis à tradição camoniana e, em suas obras, como nesta acima, demonstra o gosto por antíteses petrarquistas[333].

Com essa pequena mostra de poesias barrocas portuguesas, pode-se seguramente observar que a inventividade, pautada na originalidade e no trabalho formal próprios dos poetas palacianos, estendeu-se.. Em ambos os casos, Renascença e Barroco, não só como releitura, mas como prevalência de uma tradição que se renova a cada período.

---

[332] In: CIDADE, *op. cit.*, 1968, p. 49-50.
[333] *Idem, ibidem*, p. 50.

Mas esta "releitura da tradição" não se deteve, estendeu-se aos Trópicos, como se poderá constatar num dos mais aclamados poetas brasileiros.

5.3.1. Gregório de Matos e o Barroco tropical

Para completar esse estudo do Barroco, é necessário olhar algumas criações de Gregório de Matos, representante do estilo no Brasil, admirado pela agudeza e sensibilidade poéticas. Antes de se analisar brevemente alguns poemas do *Boca do Inferno*, anote-se o que dele comentou João Carlos Teixeira Gomes sobre a relação do poeta com o *Cancioneiro* de Resende, mais precisamente quanto à sátira: "Não descartamos (...) a hipótese de que Gregório tenha encontrado estímulos para a sua visão corrosiva da sociedade também em satíricos do *Cancioneiro Geral* de 1516, embora a coleção organizada por Resende fosse, em sua época, uma raridade bibliográfica de difícil manuseio, por limitar-se à edição *princeps*[334]". Talvez a dificuldade a que se refere Teixeira Gomes não seja tão veemente. O *Cancioneiro Geral*, ao que parece, circulava quase que de forma corriqueira se se atentar a um fato interessante comentado por Tito de Noronha:

> O Cancioneiro de Resende, que, mal aparecido, excitou curiosidade geral, foi também levado até à Índia, nos navios que para lá se iam. Diz-nos João de Barros (...) Quando no ano de 1518 António Correa, oficial do governador da Índia, foi mandado ao Reino do Pegu, para concluir tratado de paz com o príncipe daquele país, pareceu-lhe ser pequeno o Breviário do capelão do navio para ele prestar juramento, comparado com os livros sagrados dos indianos, e por isso houve por bem escolher para o efeito o in-folio do *Cancioneiro* existente a bordo[335].

A distância dos dois acontecimentos – o de Gregório de Matos ter tido oportunidade de consultar a coletânea e esse do oficial Antônio Correa – não parece tão extensa, levando-se em conta a freqüência das viagens ultramarinas empreendidas pelos portugueses. Recorde-se, também, que Matos viajou muito a Portugal, tendo lá, como era costume então no Brasil, uma vez que não havia aqui universidade, estudado Direito em Coimbra e tendo sido juiz em Lisboa[336]. Isso poderia ter-lhe facilitado o contato

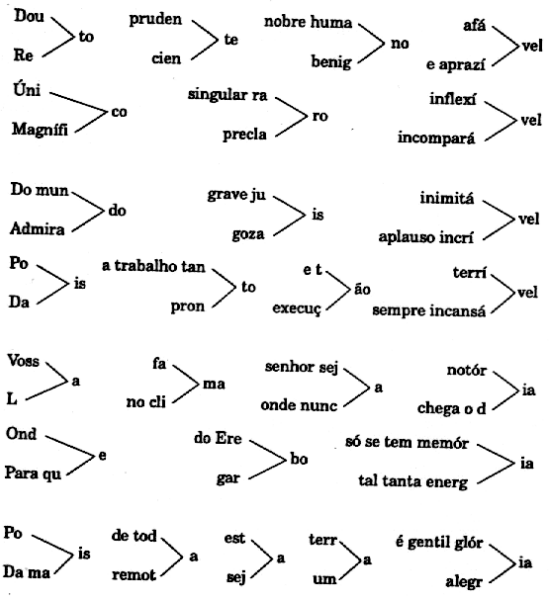
---

[334] GOMES, *op. cit.*, 1985, p. 30.
[335] In NORONHA, Tito. **O Cancioneiro Geral de Garcia de Resende**. Porto/Braga: Livraria Internacional, 1874, p. 58.
[336] Cf. as obras de Teixeira Gomes e a de Rogério Chociay, ambas já citadas, que fornecem dados mais precisos e extensos sobre a vida de Gregório de Matos.

com a obra de Garcia de Resende e lhe aguçado sua já latente "visão corrosiva" e seu sarcasmo. O que vale ressaltar, nisso tudo, é que, de certa forma, esses fatos materializam os "ecos" aludidos atrás, quando se afirmou que o *Cancioneiro* foi – e tem sido – fonte de inspiração para a criação inovadora.

Observe-se, nos exemplos a seguir, como o "Boca de Brasa" usa muitos dos artifícios presentes no compêndio de Resende, muitos dos quais foram utilizados nas análises procedidas até aqui. O soneto laudatório "Douto, prudente, nobre, humano, afável", por exemplo, dedicado a Dionísio de Ávila Varreiro, desembargador, tem a singularidade de ser uma produção com preocupações gráficas e efeitos lúdicos, "nos quais alguns estudiosos pretendem ver antecipação do vanguardismo moderno. É bastante sabido que o jogar com os grafismos não era novidade na época, donde as centenas de poemas em acrósticos, labirintos, anagramas, etc[337]". Assim se apresenta o soneto:

Soneto



Nesses *versus concordantes*[338], "as sílabas da linha central são comuns à primeira linha como à terceira. Em português são comumente chamados de 'versos

---

[337] CHOCIAY, Rogério. **Os metros do Boca**: teoria do verso em Gregório de Matos. São Paulo: UNESP, 1993, p. 125.

[338] Para a transcrição deste soneto foi usada a seguinte edição didática, para melhor visualização: **Gregório de Matos:** Poesia Lírica e Satírica. (Org.) PASSONI, Célia A. N. São Paulo: Núcleo, 1996. O

leoninos multiplicados' porque, quase sempre, as palavras dos versos rimam entre si[339]". Parece correto o que comentou atrás o estudioso Rogério Chociay: a preocupação é, primeiramente, a de brincadeira de palavras e imagens, apesar do tom laudatório. Sabe-se da engenhosidade e criatividade de Gregório de Matos e, também, de sua sagacidade e ironia – as quais se percebem pela profusão de qualidades do louvado, que chega a beirar o chiste. Apesar de prevalecer a ludicidade, por trás de toda cor laudatícia empregada no poema há uma outra, que é criticar pelo exagero composicional.

Outro soneto de Matos, de cunho essencialmente lúdico, é "A hum fulano da Sylva excelente cantor, ou poeta", em que o "ritmo sincopado na sucessão e articulação dos decassílabos (...) com palavras-rima monossilábicas (...), no qual o encavalgamento entre o segundo e o terceiro, o terceiro e o quarto, o nono e o décimo versos contribui ainda mais para os efeitos rítmicos de suspensão[340]". Nesta, prima o poeta na criação de imagem laudatória para seu par. O poema de Gregório está assim, na obra do estudioso:

> Tomas a Lira, Orfeu divino, ta,
> a lira larga de vencido, que
> canoros pasmos te prevejo, se
> cadências deste Apolo ouvirás cá.
>
> Vivas as pedras nessas brenhas lá
> mover fizeste, mas que é nada vê:
> porque este Apolo em contrapondo o ré,
> deixa em teu canto dissonante o fá.
>
> Bem podes, Orfeu, já por nada dar
> a Lira, que nos astros se te pôs
> porque não tinha entre os dous Pólos par.
>
> Pois o Silva Arião da nossa foz
> dessas sereias músicas do mar
> suspende os cantos, e emudece a voz.[341]

A engenhosidade do poeta avulta nas rimas finais, todas oxítonas, criando ao mesmo tempo musicalidade e jogo lúdico nos efeitos de suspensão a que alude Chociay. Sua intenção, a de louvar Silva Arião, é concretizada na forma – com as rimas – e na imagem recorrente à mitologia: relembra a história de Orfeu, insigne cantor, que ganhou

---

poema aparece também em: CHOCIAY, *op. cit.* 1993, p. 124-125; HATHERLY, *op. cit.*, 1983, fig. 30; *Obras*, 1923, p. 85.

[339] FONDA, *op. cit.*, 1985, p. 117.

[340] CHOCIAY, *op. cit.*, 1993, p. 93.

[341] In: CHOCIAY, *op. cit.*, 1993, p. 93.

de Apolo uma lira e, quando a tocava, voz e instrumento atraíam todos – pássaros, peixes, animais, árvores e pedra – para ouvir sua maravilhosa música, como o faziam também as sereias[342]. Para Gregório, seu colega supera o canto das sereias, que cativavam os ouvintes pela beleza canora, pois o poeta cantor faz o mesmo com elas, já que ficam emudecidas pela voz de Arião. Parece que, com estas referências mitológicas, compara o poeta baiano Silva Arião a Orfeu.

Finalmente, do mesmo Gregório de Matos, uma canção dedicada a D. Ângela, com estrofes que combinam versos eneassílabos, pentassílabos e tetrassílabos. Segundo Rogério Chociay, esse tipo de composição "não faz parte dos figurinos métricos da época[343]". Reproduz o poeta aquilo já observado nos poetas palacianos: a irregularidade tanto métrica, quanto rítmica e rímica, além de estrófica. De acordo com Chociay, pode-se dividir o poema em quatro sistemas semiestróficos: os três primeiros se subdividem em duas semiestrofes de seis versos e outra de cinco; o último sistema tem as duas semiestrofes com mesmo número de versos. Diz ainda o estudioso que as sílabas métricas em número de quatro nos quartos versos indicam que o poema foi feito para cantar[344].

Pois os prados, as aves, as flores
ensinam amores,
carinhos e afetos:
venham correndo
aos anos felizes,
que hoje festejo:
Porque aplausos de amor, e fortuna
celebrem atentos
as aves canoras
as flores fragrantes
e os prados amenos.

Pois os dias, as horas, os anos
alegres, e ufanos
dilatam as eras;
venham depressa
aos anos felizes,
que Amor festeja.
Porque aplausos de amor, e fortuna

---

[342] Cf. SCHWAB, Gustav. **As mais belas histórias da Antigüidade Classica**. Os mitos da Grécia e de Roma. São Paulo: Paz e Terra, 1996. Vol. 1, p. 123-129.
[343] CHOCIAY, *op. cit,* 1993, p. 77.
[344] *Idem*, *ibidem*, p. 77.

celebrem deveras
os anos fecundos,
os dias alegres,
as horas serenas.
(...) [345]

Esse poema mostra não só o virtuosismo do poeta brasileiro, mas também como, em qualquer época, o poeta criativo procura fugir dos padrões. Ao criar música em seu poema, Gregório relembra a desvinculação da música como acompanhamento da poesia, limando sua peça para que se assemelhe ao som provocado pela harmonia palavra/instrumento musical. Parece contraditório falar-se em harmonia diante de tal irregularidade, mas é fato que, neste caso específico, a própria irregularidade faz o harmonioso.

Vistas essas amostras de poesias renascentistas e barroccas, faça-se agora um curto comentário sobre os três séculos que separam a produção seiscentista do Concretismo/Experimentalismo.

5.4. DO BARROCO AO MODERNISMO: NADA DE INOVADOR?

A resposta para tal pergunta é óbvia: tudo de inovador. O grande progresso que a Era Moderna proporcionou em todas as áreas do conhecimento inclui as Artes de qualquer veio. Pense-se no alargamento de possibilidades métricas, rítmicas e rimáticas do Romantismo, que procurava abandonar tudo de clássico para expressar o novo. Muito novo? Pense-se, pelo menos na Europa, no desejo romântico de retorno às origens históricas que, para os poetas e escritores, estavam na Idade Média. Já o Modernismo, no início do século XX, procurou, de chofre, estigmatizar tudo o que era passado para incorporar, nas suas emanações artísticas, a velocidade, o dinamismo, a

[345] *Idem*, *ibidem*, p. 78.

máquina. Tudo isso sem apelo ao lirismo clássico? Nem tanto, pois a base de todo o movimento foi o lirismo; se os modernistas primeiramente manifestaram seu repúdio à exacerbação lírica, logo se renderam ao que é inerente ao lírico: o humanismo.

Seguindo o que se vem delineando desde o Capítulo III , ou seja, os passos da diacronia, pretende-se, a seguir, fazer um breve relato sobre as possíveis influências do *Cancioneiro Geral* nas produções literárias do período que liga o fim do Barroco ao Modernismo. Inicie-se pelo movimento que precedeu o Barroco. Em oposição ao rebuscamento daquela escola literária, surge, baseado nos anseios de retorno à era clássica – aos mitos, ao bucolismo e à estética greco-romana e renascentista – o Arcadismo. Já essa intenção demonstra o apelo constante de todas as manifestações para a intertextualidade, procurando no passado as sementes para a criação do novo. Viu-se que um tema freqüente nas escolas literárias portuguesas, para ficarmos somente nessas, depois de seu advento durante o medievo, é o do "eu" repartido, dividido. A ele recorre também Bocage, por exemplo no soneto "Já Bocage não sou!". Em seu soneto o poeta inova ao não disfarçar-se sob o manto do "eu-lírico", mas do próprio poeta, como que fazendo uma autocrítica, lançando para isso dos recursos da metalinguagem: "conheço agora já quão vã figura / em prosa e verso fez meu louco intento[346]". Acrescenta, assim, ao antigo, um novo artifício e um novo meio de se auto-analisar.

Além desse exemplo, pode-se recorrer à cantata de Bocage "À morte de Inês de Castro", outro tema recorrente da literatura portuguesa, nascido da trágica história daquela amante do príncipe D. Pedro. Epigrafando seu poema com trechos de *Os Lusíadas*, de Camões, o poeta inicia sua longa cantiga por um soneto, seguido de uma estrofe de 128 versos, em que se altercam decassílabos com hexassílabos, terminando com oito tetrassílabos, em que ecos – destacados por aspas, marcando o diálogo destes – ressoam as mágoas por que passaram os amantes[347]. Lembre-se que essa irregularidade composicional despontou com maior vigor no *Cancioneiro* de Resende.

Já quanto ao Romantismo, tanto o português quanto o brasileiro, a infinidade de exemplos que se poderia encontrar demandaria não só muitas páginas, mas também um

---

[346] In: BOCAGE, José Maria Barbosa du. **Os Amores**. Seleção, introdução e notas de Álvaro C. Gomes. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 100-101.
[347] *Idem*, *ibidem*, p.123-127.

estudo muito mais acurado, o que certamente já existe. Quanto ao movimento, relembre-se o que se disse no início desta subparte: a estética romântica, se se pensar somente na forma, avulta pela irregularidade, explorando todas as possibilidades de manifestações. Quanto ao conteúdo, é inevitável recorrer à temática amorosa, que nas novas expressões, como já escreveram vários estudiosos – vide, por exemplo a opinião de Massaud Moisés na epígrafe que introduz este trabalho, ou ainda Jole Ruggieri ao declarar "e mentre si attardano i sogni, canteranno *romances*; come un preanuncio dei poeti romantici e preromantici, già sul cadere del secolo XV e all'inizio del secolo XVI...[348]", potencializando o que já faziam os poetas provençais, trovadorescos galego-portugueses e os palacianos. Contudo, essa nova casuística vêm eivada de egocentrismo, particularidade que não se relega apenas a essa fase da Literatura, é óbvio, mas que nela se exacerba, chegando, muitas das vezes, ao fingimento da coita amorosa. O que do mesmo modo não é particularidade da época romântica – lembrem-se dos cantos amorosos dos trovadores e dos próprios poetas palacianos. Procurando suas raízes históricas, poetas e compositores românticos, como já se disse, vão beber na Idade Média os indícios da nacionalidade. Um só exemplo: com o advento do romance burguês, seja lembrada a prosa de Alexandre Herculano, que procura reviver os feitos cavaleirescos, ao recriar no romance histórico as gestas medievais.

No Brasil, o poeta Gonçalves Dias, além de desenvolver os redondilhos maiores – uma das grandes novidades da reunião poética resendiana –, em "Por um ai", tematiza o amor que torna o "eu-lírico" um cativo daquela a quem serve, nos moldes que já Camões – vide o anagrama em que se declara "catjvo"[349] –, muito provavelmente tirou à idéia de Diogo Brandão em suas trovas "De Diogo Brandam, estando ausente de sua dama, enderençadas a Anrique de Saa." (*CG*, II, 334)[350]. São emblemáticas as últimas quadras do poeta brasileiro: "Ver-me-ás rendido e sujeito. / cativo e preso à tua lei, / mais humilhado que um escravo, / mais orgulhoso que um rei![351]". Nelas, além de valer-se do vocábulo "cativo"[352], explora de forma sintética a servidão própria dos

---

[348] RUGGIERI, *op. cit.*, p. 67.
[349] Vide subcapítulo 5.2.
[350] Assim se inicia a poesia: "Depois, senhor, que forçado / me trouxeram caa cativo, / ando tam desesperado / que nam vivo".
[351] In: GONÇALVES DIAS. **Poesias completas**. 2 ed. (Org.) Frederico José da S. Ramos. São Paulo: Saraiva, 1957, p. 612-614.
[352] Vide como exemplo o acróstico de Camões comentado no subcapítulo 5.2.

cantares medievos. Do mesmo poeta, refiram-se ainda as "Sextilhas do Frei Antão", em que Gonçalves Dias desenvolve um tema religioso-histórico medieval português, estruturado como canção de gesta, subdividida em quatro capítulos: "Loa da Princeza Sancta", "Gulnare e Mustaphá", "Solão do Senhor Rey Dom João" e "Solão de Gonçalo Hermiguez[353]". Para recriar a gesta, Dias procura emular inclusive a escrita medieval, dizendo: "Os vocábulos que emprego nestas sextilhas se acham no dicionário de Morais, bem que as mais das vezes no sentido antiquado[354]". Retorna, dessa forma, à medievalidade em forma e fundo. Outro exemplo encontrado em Dias e que lembra a recopilação de Garcia de Resende, quando se comenta sobre a irregularidade formal, pode ser "A tempestade[355]". Nesse exemplo, o poeta desenvolve um jogo lúdico com a métrica, iniciando o poema com uma estrofe de duas sílabas poéticas, seguindo para uma de três, outra de quatro, depois, cinco, seis, sete até uma de doze sílabas e, a partir desta, regredindo para uma estrofe de onze, outra de dez e assim por diante, até fechar a peça com uma estrofe de duas sílabas poéticas, da mesma forma como iniciou o poema.

Seguindo para o final do século XIX, Cesário Verde despontará em Portugal pelo fato de – como tratam as antologias – ter sido o primeiro a fazer lirismo de assuntos nada poéticos[356], mais especificamente quanto à nova sociedade que crescia nos centros urbanos, cercada de novos personagens frutos da industrialização. É claro que, nesta fase realista da Literatura, outros poetas se valeram desses fatos, ao que seria monótono recorrer; no entanto, isso lembra muito do que se produziu na última metade do Quatrocentos e no inicio de Quinhentos. Estudiosos apontam o *Cancioneiro Geral* como um predecessor dessa característica ou novidade, por cantarem assuntos "inapropriados" à poesia. Há muito disso em Cesário Verde, mas tome-se apenas um excerto de "Noite fechada", em que o poeta descreve de forma lírica, em metros irregulares decassílabos e hendecassílabos, a Lisboa do século XIX.

> Toca-se às grades, nas cadeias. Som
> Que mortifica e deixa umas loucuras mansas!
> A aljube, em que hoje estão velhinhas e crianças,

---

[353] Cf. GONÇALVES DIAS, *op. cit.*, p. 391-486.
[354] *Idem, ibidem*, p. 391.
[355] *Idem*, *ibidem*, p. 866-872.
[356] Cf. SERRÃO, Joel. **O essencial sobre Cesário Verde**. Lousã: IN-CM, 1986.

Bem raramente encerra uma mulher de "Dom"!

E eu desconfio, até, de um aneurisma
Tão mórbido me sinto, ao acender das luzes;
À vista das prisões, da velha Sé, das Cruzes,
Chora-me o coração que se enche e que se abisma.
(...)

Na sua descrição, o "eu-lírico" também interliga as imagens do hoje àquelas da Idade Média, uma vez que, ao ver a transformação de conventos medievais em quartéis, ironiza – com certa amargura – a modernidade:

Partem patrulhas de cavalaria
Dos arcos dos quartéis que foram já conventos:
Idade Média! A pé, outras, a passos lentos,
Derramam-se por toda a capital que esfria.
(...)[357]

O crítico português Carlos Cunha também comenta sobre o bucolismo de Cesário Verde, o qual acredita ser extensão do tema da forma como o fez Gil Vicente:

> Para o bucolismo clássico, os objectos, despidos da sua função decorativa, vivencializam-se e agem como elementos duma simbologia implícita na necessidade de convívio do poeta com a natureza. É o que acontece nas cantigas de amigo. É o que acontece em "Diana" de Montemor. É o que acontece nas éclogas de Bernardim, Falcão e Rodrigues Lobo (...) Ora o que a meu ver distingue o bucolismo de Cesário Verde de todos que o precederam é precisamente o novo conceito de realidade que o sentido do útil e do vital lhe imprime
>
> *Ah! O campo não é um passatempo*
> *Com bucolismos, rouxinóis, luar.*
>
> Novo, é certo, mas cuja novidade nada particulariza de insólito, pois se articula na fértil tradição dum Gil Vicente que, na sua "Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela", celebra já, com genial antecipação, as gordas bezerras, ovelhas e cordeirinhas (...) E assim, superando o provincianismo que limita o panorama da nossa literatura, o autor do Livro se situa na linha mais alta do bucolismo moderno[358].

---

[357] In: VERDE, Cesário. **Poesia completa & Cartas escolhidas**. (Org.) Carlos F. Moisés. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1982, p. 72-73. A poesia é dividida em quatro conjuntos de poemas e tem por título "O sentimento dum Ocidental", dedicada a Guerra Junqueiro. O organizador também comenta sobre o uso visionário de Cesário Verde quanto a termos e temas apoéticos.
[358] In: **Cesário, poeta moderno**. Braga: Cruz, 1955, p. 23-25.

Ainda pela mesma época, considerada realista, surge o "fenômeno" do Parnasianismo, que se destaca pelo culto à forma, como dizem os antologistas e estudiosos. *Fenômeno* vem entre aspas porque o movimento teve êxito somente na França e no Brasil, e aqui foi, na primeira fase do Modernismo, impetuosamente combatido, sendo mesmo mote para o nascimento deste. O que chama a atenção nessa estética, e é marca dela, é um "amour de la forme" que os poetas levam ao grau máximo. Esse culto, de certo modo, lembra o mesmo apreço que tinham os poetas palacianos pela composição estrutural, como se tentou mostrar aqui[359]. Se a forma, para os poetas do final de Quatrocentos, foi um meio de inovar, já que os temas – a maioria deles – são ainda característicos da Idade Média, para os parnasianos era seu *modus vivendi*, a razão de existir uma feitura poética. Como se vem discutindo, parece claro que, como em todos os movimentos e em qualquer época, os artistas relêem o passado e o renovam. Um exemplo pode ser o soneto do parnasiano Olavo Bilac "Nel mezzo del camin...[360]", em que o "eu-lírico" explora um tema trivial de toda Idade Média: o da partida e chegada. Nesse soneto, o tema vem estruturado de forma diversa: nas duas primeiras quadras, Bilac remete à partida; nos dois últimos tercetos, canta a chegada. Viu-se, quando da análise, por exemplo, da "Pregunta do Coudel-moor a Alvaro Barreto", que a temática da partida, muito freqüentemente – mesmo nos exemplos cancioneiris provençais e trovadorescos – , vem em forma de tenção: um poeta instiga outro para que opine o que traz mais pesar, a partida ou a chegada[361]. Na peça de Olavo Bilac, é apenas o "eu-lírico" quem se manifesta e descreve a dor da partida. Essa dor, aliás, também remete à "Cantiga sua partindo-se", de João Roiz de Castelo Branco. Nesta pequena obra-prima, a dor é sublimada pelos olhos que vêem sua dama partir; no soneto de Bilac, igualmente os olhos transparecem a dor quando "solitário, volto a face, e tremo, / vendo o teu vulto que desaparece / na extrema curva do caminho extremo[362]".

No início do século XX, procuram os novos poetas e escritores, dizem, a ruptura com o passado. No seu "Prefácio interessantíssimo", Mário de Andrade encerra um dos muitos manifestos modernistas editados nos inícios de 1900 com uma citação de Gorch

---

[359] Ver especialmente o subcapítulo 4.6., em que se destaca essa dileção de Fernão da Silveira.
[360] MOISÉS, Massaud. **A Literatura brasileira através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 1984, p. 206.
[361] Ver subcapítulo 4.4.1.
[362] MOISÉS, *op. cit.*, 1984, p. 206.

Fock: "Toda canção de liberdade vem do cárcere"[363]. Quer dizer o poeta que só essa frase resumiria a que veio o manifesto e, conseqüentemente, todo o Modernismo: provocar um rompimento contundente com tudo o que é clássico, mais especificamente com o Parnasianismo. A rebeldia dos anos iniciais do movimento foi extremada, causando choque na sociedade conservadora brasileira, e o que se produziu tornou-se ponto de partida para uma nova visão da modernidade, calcada nas "vanguardas européias" – Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo, para citar as principais. Os modernistas querem, primordialmente, libertar as amarras das artes – plásticas, musicais, da dança ou literárias – do rígido conservadorismo e cânones que encerrariam as composições em fôrmas estanques. Nesse rompimento, trazem temas inusitados – os da modernidade urbana e industrial –, modos de expressão mais ao gosto popular – registrando, principalmente, o falar cotidiano –, a sintetização nos enunciados, antes eivados de adjetivação, o apreço pela paródia, recheando quaisquer manifestações com humor, ironia e piada, além de vários outros recursos e artifícios que pontuassem a sociedade moderna.

Oswald de Andrade, no seu culto ao que se pregava à época do surgimento do Modernismo brasileiro – sendo ele um dos iniciadores e maiores incentivadores do movimento –, explorou várias possibilidades, sendo dele um curtíssimo poema, revelando a sintetização demandada pelos poetas da primeira fase:

AMOR
Humor[364]

O procedimento lembra, de certa forma, o mesmo método sintetizador de Fernão da Silveira quando compôs seu labirinto de palavras, valendo-se sobretudo dos adjetivos e substantivos abstratos, como se viu naquele capítulo dedicado ao Coudel-mor. Um outro procedimento que lembra a ludicidade de Fernão da Silveira é um poema de Oswald de Andrade em que, criticando a colonização portuguesa, joga com números:

---

[363] In: ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1987, p. 77.
[364] In: ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. 2 ed. São Paulo: Globo, 2003. (Obras completas de Oswald de Andrade), p. 55.

A europa curvou-se ante o Brasil
7 a 2
3 a 1
A injustiça de Cette
4 a 0
2 a 1
2 a 0
3 a 1
E meia dúzia na cabeça dos portugueses.[365]

Relembre-se a propensão do Coudel-mor a usar os números em qualquer circunstância; para Oswald de Andrade, os números serviram não só para brincar, mas para elaborar uma das críticas que se tornaram essenciais no início do Modernismo: à colonização.

É necessário observar que, durante o Modernismo, as releituras da produção do passado eram constantes, todas feitas à luz de uma nova concepção lingüística e formal, sobre a qual declinarei comentar aqui. Mas cite-se, como exemplo, o longo poema de Jorge de Lima, "Invenção de Orfeu", em que, no Canto IX, relembra a tragédia de Inês de Castro:

Permanência de Inês
Estavas, linda Inês, nunca em sossego
E por isso voltaste neste poema,
Louca, virgem Inês, engano cego,
Ó multípara Inês, sutil e extrema (...)[366].

Esse tema, redivivo nas literaturas portuguesa e brasileira (foi comentada a sua trajetória desde Garcia de Resende, depois em Camões e Bocage), renasce em pleno Modernismo, na poeticidade de um autor considerado místico. Nesse seu longo poema, o poeta serve-se de fragmentos de epopéias clássicas e bíblicas, utilizando uma nova estrutura: a colagem, muito próxima do que pregava o Dadaísmo então em surgimento. Ao lado de Jorge de Lima, um outro místico, Murilo Mendes, experimentou, durante sua trajetória como poeta, diversas formas e temas. A ele pode ser alegada certa precedência, dentro do Modernismo, da fase concretista da poesia brasileira. Nos versos a seguir, usa um artifício já visto no Coudel-mor, por exemplo, e em Oswald de Andrade, a da composição curta, sintética, montada também somente com uma palavra,

---

[365] *Idem, ibidem*, p. 165.
[366] Cf. LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952, p. 347-353.

mas com ritmo poético tetrassilábico, revelando uma das várias pesquisas lingüísticas que Murilo empreendeu:

Astronave
Astroneve
Astronive
Astronovo
Astronuvem
Astronável[367]

Ou ainda, nessa mesma linha, mas agora com desmembramento de uma palavra para criar duas:

Vaidade
Vai dado
Vai dedo
Vai Dido
Vai doido
Vai tudo
Vãidade
Vaidar[368]

Esses versos sintéticos podem, como se fossem labirinto de palavras, ser declamados de cima para baixo e deste para cima, à moda daquele labirinto medieval de Fernão da Silveira estudado no Capítulo IV. No entanto, os versos de Murilo Mendes são mais simples quanto à montagem; o que sobressai é sua propensão à experimentação lingüística.

Aludiu-se aqui à espiritualidade de Murilo Mendes e Jorge de Lima, principalmente após a conversão de ambos ao catolicismo, e esse estado de espírito lembra, também, os poemas de Cecília Meireles. Eivados de musicalidade, a poetisa imprime em muitos de seus versos o paralelismo característico da época trovadoresca, estruturados por versos curtos, quase sempre as duas redondilhas apreciadas durante o Quatrocentos peninsular. Recordem-se os redondilhos maiores, plenos de "pés quebrados", duas das grandes novidades do *Cancioneiro* resendiano, em "Amor em Leonoreta"[369], com tema centrado no romance *Amadis de Gaula*, da fase trovadoresca.

---

[367] In: MENDES, Murilo. **Convergência**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970, p. 199.
[368] *Idem*, *ibidem*, p. 199.
[369] Cf. MEIRELES, Cecília. **Flor de poemas**. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 167-176.

Na fase considerada final do Modernismo, em 1956, paralelo ao surgimento do Concretismo, João Cabral de Melo Neto publica um auto de Natal, à moda daqueles que Gil Vicente, no interregno entre o Quatrocentos e o Quinhentos, lançou em Portugal, mesclando linguagem poética com dramaturgia. A peça de João Cabral, "Morte e vida severina", alterna redondilhos maiores e menores, emulando as de Gil Vicente, trazendo para a árida – severina – realidade do Nordeste brasileiro um tipo de composição medieval. A peça-poesia mostra a trajetória do inconsolável Severino, que se retira para o Recife na noite de Natal, quando nasce uma criança, também miserável, mas que dá ao retirante suicida um novo alento, já que liga esse nascimento ao de Jesus, símbolo de esperança. Além de a montagem ser primordialmente musical, devido aos redondilhos, o auto de João Cabral traz momentos de música cantada, acompanhada de instrumentos, o que, ainda uma vez, ressalta a ponte entre sua composição e aquelas do poeta medieval português: os autos de Gil Vicente eram encenados com todos os aparatos de teatralidade.

Em Portugal, nada foi diferente disso tudo o que se relatou sobre o Modernismo, mas lá pôde-se sentir as mudanças com maior rapidez, uma vez que as revoluções vanguardistas aconteciam na Europa – em Paris, Praga, Roma. Em 1917, poetas modernistas portugueses realizam um "espetáculo futurista", baseado no manifesto de Marinetti, em que a velocidade, o uso de símbolos da Matemática e da Música, além da destruição da sintaxe, para citar apenas alguns tópicos, avultam. Essa revolução pode-se constatar, por exemplo, na longa composição de Mário de Sá-Carneiro "Manucure[370]", na qual alterna versos com símbolos e fontes linotípicas, vocábulos de diferentes idiomas, e, com intensidade, a reprodução dos sons próprios da dinâmica da nova sociedade com seus carros e máquinas. Fernando Pessoa rende-se também, nessa fase inicial modernista, ao Futurismo. Observe-se um excerto da "Ode triunfal", assinado pelo heterônimo pessoano Álvaro de Campos: "À dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica / Tenho febre e escrevo. / Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto, / Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos. // Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno! / Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria![371]". A

---

[370] Cf. SÁ-CARNEIRO, Mário de. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1995, p. 135.
[371] Cf. PESSOA, Fernando. In: **O eu profundo e outros Eus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 104. No mesmo tom dessa poesia, cf. "Ode marítima". *Op. cit.*, p. 206.

característica comum nesses dois poetas, a da apropriação de temas apoéticos, foi aludida quando se referiu aqui a várias composições do *Cancioneiro*, principalmente com Fernão da Silveira.

Para finalizar esse rápido percurso por três séculos de Literatura, aquele tema a que muito me referi neste trabalho, o do conflito do "eu" consigo mesmo – o "eu" repartido, foi também explorado pelos poetas modernistas, tanto portugueses quanto brasileiros. Relendo o tema, esses poetas compõem-no apropriado ao novo tempo, mesclando experiências lingüísticas a um lirismo melancólico. É assim que, no poema de Mário de Sá-Carneiro, "Dispersão", o "eu-lírico", tal qual em Sá de Miranda e Bernardim Ribeiro[372], vê-se perdido de si mesmo: "Perdi-me dentro de mim / Porque eu era labirinto / E hoje, quando me sinto, / É com saudades de mim[373]". O poeta registra, nesta estrofe, uma alma melancólica, valendo-se de um vocábulo próprio desse sentimento, a saudade, e um "eu" à procura de si mesmo, ressaltado pela palavra "labirinto". Outrossim, em "Indícios de ouro", livro pleno de poemas cujo tema é o "eu" e suas várias facetas, Sá-Carneiro trata agora de um "eu" que se perde na ponte que vai dele ao Outro:

> Eu não sou eu nem sou o outro,
> Sou qualquer coisa de intermédio:
> Pilar da ponte de tédio
> Que vai de mim para o Outro[374].

Nesse novo "eu" em conflito, a perda de si mesmo parece estar no papel que assume, o de pilar que sustenta o tédio nos relacionamentos com o Outro. O poeta brasileiro Vinícius de Moraes vai alargar ainda mais esse "eu" conflituoso em "Poética". Nele, o "eu-lírico" perde-se no espaço e no tempo:

> De manhã escureço
> De dia tardo
> De tarde anoiteço
> De noite ardo.
>
> A oeste a morte
> Contra quem vivo
> Do sul cativo
> O este é meu norte.
>
> Outros que contem

---

[372] Ver notas (250) e (251).
[373] SÁ-CARNEIRO, *op. cit.*, p. 53 (61).
[374] *Idem*, *ibidem*, p. 82. Esta poesia leva o número 7 por título.

Passo por passo:
Eu morro ontem

Nasço amanhã
Ando onde há espaço:
– Meu tempo é quando[375]

Todos esses "eus" perdidos aqui referenciados completam-se e complementam-se, se se observá-los pelas mãos que os enunciam: o poeta. E nenhum melhor expressou a condição deles, poetas, quando cantam como devem ser: "O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente[376]". Este "eu" poético pessoano, parece, nunca se achará, já que sua função é fingir.

A longa relação a que me ative aqui pode ter sido exaustiva. A intenção não era outra senão esta – a de ilustração, para que não se deixe vácuo tão distante entre as estéticas a que me propus empreender neste ensaio. Feito isso, procurarei ligar o Concretismo e o Experimentalismo às produções já desenvolvidas na recolha de Resende, estando ciente de que os poetas dessas duas fases valeram-se do Barroco como *ponte* para aquela do fim do medievo.

5.5. CONCRETISMO/EXPERIMENTALISMO: UM NOVO DIÁLOGO COM O *CANCIONEIRO GERAL*

Como a preocupação primeira deste estudo é observar por que o *Cancioneiro Geral* tem sido considerado inspirador de estilos literários futuros, neste capítulo, serão relembrados alguns dos fatos e conceitos sobre o Concretismo e o Experimentalismo. A finalidade é lançar um olhar mais atento a alguns poemas dessas fases e, neles, verificar a marca do *Cancioneiro* de Resende.

Comente-se resumidamente sobre o Concretismo. O choque[377] que causou seu surgimento no Brasil, em 1952, está ligado mais ao fato de os seus fundadores

---

[375] In: MORAES, Vinícius de. **Nova antologia poética.** Sel. e Org. de Antônio Cicero et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 156.
[376] PESSOA, *op. cit.*, p. 198. A propósito, o título dessa poesia é elucidativo quanto ao tema do "eu" perdido, repartido: "Autopsicografia".
[377] No próprio manifesto concretista, os poetas novos declaram: "contra a poesia de expressão, subjetiva. por uma poesia de criação, objetiva. concreta, substantiva. a idéia dos inventores, de ezra pound". (cf. CAMPOS, 1975, p. 41). E mais à frente: "a poesia concreta acaba com o símbolo, o mito, com o mistério. o mais lúcido trabalho intelectual para a intuição mais clara. acabar com as alusões. com os formalismos nirvânicos da poesia pura. a beleza ativa, não para a contemplação. para nutrir o impulso, pound. no

proporem uma desconstrução completa do lirismo, do que à importância exacerbada que deram ao signo, nomeadamente à sua parte significante. Essa importância revela-se no próprio livro-manifesto:

> - a poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras como meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história – túmulos-tabus com que a convenção insiste em sepultar a idéia.
> - o poeta concreto não volta a face às palavras, não lhes lança olhares oblíquos: vai direto ao seu centro, para viver e vivificar a sua facticidade[378].

O que realmente é inovador no movimento, assim como acontece em todas as estéticas novas, mas que, entretanto, não se percebe de imediato, é como passa a ser vista e trabalhada a palavra[379]. Os concretistas vêem e divulgam uma nova palavra, em que o significante tem valor absoluto[380]. Esse estilo elege como veículo de expressão os mais modernos recursos de divulgação impressa, o que permite ao poeta dispor seu objeto graficamente, de acordo com o espaço que quer explorar[381]. Terá menor importância, para eles, o fundo estritamente semântico da poesia que propõem; valorizar-se-á o impacto que o significante provoca nos olhos do destinatário e, quando expressada oralmente, a musicalidade excepcional que o significante causará em quem a ouve[382]. O efeito "verbivocovisual[383]" fecha-se, então, e concentra nesse processo a preocupação primeira do Concretismo: o trabalho com a palavra.

---

máximo: ser raro e claro, como disse o último fernando pessoa. criar problemas justos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. (*Idem*, *ibidem*, p. 42).

[378] *Idem, ibidem*, p. 45.

[379] "DADOS: a palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL / uma dimensão ACÚSTICO-ORAL / uma dimensão CONTEUDÍSTICA" (*Idem, ibidem*, p. 46).

[380] "uma NOVA ARTE de expressão exige uma ótica, uma acústica, uma sintaxe, morfologia e léxico (revisados a partir do próprio fonema)". (*Idem*, *ibidem*, p. 47).

[381] "PROGRAMA: o POEMA CONCRETO aspira a ser: composição de elementos básicos da linguagem, organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança, como uma espécie de ideograma para uma dada emoção, visando à apresentação direta – presentificação – do objeto". (*Idem*, *ibidem*, p. 47).

[382] "Sob um certo ângulo a experiência tem raízes na música. Partem ainda uma vez de Mallarmé os primeiros lampejos esclarecedores: 'Acrescentar que desse emprego a nu do pensamento com retiradas, prolongamentos, fugas, ou seu próprio desenho resulta, para quem queira ler em voz alta, uma 'partitura'..." (*Idem*, *ibidem*, 1975, p. 49).

[383] Este é o termo usado por James Joyce para caracterizar uma estrutura ótico (*visual*)-sonora (*voco*) e, ao mesmo tempo, geradora de idéia (*verbi*). Vide p. 81.

Seguindo as tendências do Concretismo, nasce em Portugal o Movimento Experimentalista, em 1964, no primeiro caderno da revista *Poesia Experimental*. Ao mesmo tempo em que, para os experimentalistas, a palavra tem valor substantivo – a "palavra-objeto", como a definem –, ela é também um dos outros muitos meios de comunicação poética. Ao lado de outras formas modernas de expressão da poesia – fônica, visual e gestual –, a palavra poderá ser acessória ou mesmo abolida.

Contudo, como escreve um dos fundadores do movimento, Melo e Castro,

> para o [poeta] experimental as palavras são os 'materiais, instrumentos e meio de comunicação', não só de si próprias, como aventura da descoberta de novos campos semânticos. Dotando as palavras de plasticidade operacional ou seja de inventividade prática, determinar-se-ão os novos modelos lingüísticos mais perto das necessidades reais de uma comunicação dinâmica e de acordo com a complexidade estrutural das relações entre os homens e os homens e entre os homens e as coisas[384].

Percebe-se que é a palavra, enquanto signo, que regerá a manifestação estética dos dois movimentos, Concretismo e Experimentalismo. Entretanto, enquanto a Poesia Concreta leva ao extremo o culto à parte significante do signo, a Poesia Experimental admite que, no plano do significado, o signo deverá ser mais explorado, perscrutando todos os campos semânticos possíveis. Uma clara demonstração disso é o ressurgimento de muitos dos valores estruturais do Barroco. Sobre isso, declara ainda Melo e Castro:

> ao basear-se predominantemente numa operação gramatical para desencadear a inovação semântica, a Poesia Barroca (*e seus antecedentes portugueses de Garcia de Resende* a Camões) deve ser considerada como o verdadeiro fundamento do atual Experimentalismo Polivalente. (Grifos meus)[385].

Está, dessa forma, nas palavras do próprio estudioso, a convalidação de que as novas

---

[384] MELO E CASTRO, *op. cit.*, 1973, p. 13.
[385] *Idem*, *ibidem*, p. 100.

estéticas se valem do passado e, no caso específico do material aqui apresentado – o do *Cancioneiro Geral* –, a evidência de seu papel embrionário.

Disso tudo, vê-se que o novo traz, em sua essência a marca do antigo. Já na Idade Média, e, principalmente no *Cancioneiro Geral*, podem-se encontrar elementos daquilo que seria explorado de forma inovadora pelos renascentistas, pelos poetas barrocos e, indo mais além, já em meados do século XX, pelos concretistas brasileiros e experimentalistas portugueses.

Os poetas palacianos tiveram acesso a obras greco-romanas e delas absorveram certos tipos de composição, como o labirinto, quanto à forma, e ainda certos elementos conceptistas, quanto ao conteúdo, apenas para citar alguns exemplos. No Barroco, esses elementos passam a ser próprios de toda a produção setecentista e elemento mesmo da visão conflituosa do homem de então.

No século XX, os poetas concretistas e experimentalistas tentam dar nova expressão a formas já cultivadas nos movimentos passados[386]. Essas formas são levadas ao leitor hodierno, para que as deglutam e a elas dêem significado, conforme seu nível interpretante. É proposta das poesias modernas concretistas e experimentalistas que surja um diálogo entre o texto e o leitor[387], daí que a palavra, como significante, seja cada vez

---

[386] Haroldo de Campos declara no manifesto concretista: "Pierre Boulez, em conversa com Décio Pignatari, manifestou o seu desinteresse pela obra de arte 'perfeita', 'clássica', do 'tipo diamante', e enunciou a sua concepção da *obra de arte aberta*, como um 'barroco moderno'. Talvez esse neo-barroco, que poderá corresponder intrinsicamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas" (CAMPOS, *op. cit*., 1975, p. 33). Na declaração, percebe-se o que se veio tentando demonstrar: pela tradição, os poetas recriam, renovam e, conseqüentemente, inovam. O sentido da citação é, sem dúvida, mais amplo, principalmente se se considerar o conceito de "obra de arte aberta", conceito a que se dedicou estudar, por exemplo, Umberto Eco. No entanto, por mais que se relegue, também os concretistas e experimentalistas tomaram da tradição os caminhos para criarem uma nova poética.

[387] Assim se manifesta Ana Hatherly, quanto à postura do leitor da nova poesia: "A resultante mais imediata, e talvez a mais polémica das propostas da Poesia Concreta e, por extensão, da Poesia Experimental, diz respeito à mudança de perspectiva exigida ao leitor pelos novos textos produzidos" (In: Experimentalismo, Barroco e Neobarroco. In: **A casa das musas.** Uma releitura crítica da tradição. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. [Teoria das Artes, no. 15], p. 189). E. M. de Melo e Castro diz: "Para o leitor (utente) do poema a questão será naturalmente de descoberta e aprendizagem da utilização do código específico, próprio dos materiais utilizados pelo poeta. E a pergunta é: como lerei eu este poema?" (A poesia experimental portuguesa. **Revista do Centro de Estudos Portugueses.** Dossiê: Poesia em Língua Portuguesa. São Paulo, no. 1, 1998, p. 23). Registre-se que essas afirmações dos dois críticos portugueses valem para qualquer código de época – veja-se, somente como exemplo, as várias possibilidades de leitura que o labirinto de Silveira enseja a qualquer um, em qualquer época.

mais escoimada de significados.

É nesse nível de produção que se mesclam o novo e o antigo nas criações poéticas do Concretismo e do Experimentalismo. Se os temas se sofisticaram, dada a evolução tecnológica a que chegou o homem atual, as antigas formas são exploradas e readaptadas ao novo gosto estético.

E é assim que a forma labiríntica ganha sempre novas possibilidades quando explorado o espaço em branco do papel. Em Fernão da Silveira, encontra-se uma forma inovadora na disposição de seu poema dedicado à senhora de sua devoção – "Senhora, discreta, graciosa, eicelente" –, em fins do século XV. No poema *Sim*, de Augusto de Campos, pode-se agora vislumbrar uma outra disposição do poema labiríntico e uma outra possibilidade de múltiplas leituras, pois permite ao utente formar diferentes palavras pela disposição longitudinal com que o poeta montou sua composição:

Sim

sim
poeta
infin
itesi
(tmese)
mal
(em tese)
existe
e se mani-
(ainda)
festa
nesta
ani
(triste)
mal
espécie
que lhe é
funesta

se
tem
fome
come
fama
como
cama
leão

come
ar

al
moço
antes
doce
do
intes
tino
fino
ao
gr
osso

mais
baixo
que
o
lixeiro
que
cheira
a
lixo
mas
ao
menos
tem
cheiro
o
poeta
lagartixa
no
escuro
bicho
inodoro
e
solitário
em
seu
labor
atório
sem
sol
ou
sal

ário[388]

À primeira vista, a única identidade entre esse poema de Augusto de Campos e aquele de Fernão da Silveira é o método de montagem dos versos. Mas o confronto entre os dois poemas permite, ainda, identificar como intenção dos poetas fazer brincadeiras com as palavras, ou seja, ambos prestigiam ao máximo a atividade lúdica da poesia. Fernão da Silveira, pela leitura múltipla; Augusto de Campos, porque a multiplicidade se dá não só pela possibilidade das várias leituras, mas também por se formarem novas palavras e alterar, ou acrescentar, sentidos ao poema. Vejam-se alguns dos jogos possíveis, na primeira estrofe, lendo-se os versos que estão entre parênteses: *tmese, em tese, ainda triste*. Ressalte-se que a palavra "tmese"[389], de certa forma, materializa o próprio poema, pois advinda do grego *tmesis*, significa "corte", que, em termos gramaticais, é o fenômeno da mesóclise – Campos recheia seu labirinto de palavras cortadas que, emendadas a outras, adquirem vários significados. Há ainda arremedos de rima, apesar de no Concretismo se rejeitarem recursos do lirismo: **sim/infin, mal/mal, itesi/em tese, festa/nesta/funesta**. O poeta explora, ainda, o recurso da paronomásia, elemento quase que básico da Poesia Concreta, pelas possibilidades que fornece de criação de novos termos e, principalmente, pela ambigüidade advinda do contexto: a do papel do poeta, que é o de ser infinitesimal.

A ludicidade do poema de Augusto de Campos estende-se ainda à sonoridade, explorando a aliteração, pela repetição do som sibilante, iniciado pelo título da composição: *Sim*, notadamente em espé**cie**, **se**, mo**ço**, do**ce**, o**sso**, **so**litário, **seu**, **s**em, **sol**, **sal**.

No nível da significação, observem-se algumas possibilidades de leitura. Na terceira estrofe, os trocadilhos se dão nos campos semânticos da alimentação e do corpo humano, ou mesmo da polidez de um rapaz: "(al)moço", "doce", "intestino fino e

---

[388] In: **Jornal de Poesia**, [s.d.]. Disponível em <http://www.secrel.com.br/jpoesia/ac15.html> Acesso em 23 nov. 2000.

[389] Fonda comenta, e exemplifica, sobre a tmese em Quintiliano (*De institutione oratoria* X, 1, 29) que as necessidades da métrica obrigavam, às vezes a "alterar certas palavras, alongando-as, contraindo-as ou separando-as" (*Op. cit*., 1985, p. 112). Veja-se o exemplo clássico de Virgílio (*Georg*. III, 381): HyperboreoSEPTEM subiectaTRIONI (Debaixo da hiperbórea Ursa menor). A palavra SEPTENTRIONI está cortada por tmese, uma vez que *subiecta* foi colocada no meio daquela. Heinrich Lausberg constata que a tmese é "usual na poesia", definindo-a como "um metaplasmo gramatical e consiste na separação de uma palavra composta por meio da interposição de outros membros da frase." (*Op. cit*., p. 204).

grosso"; "moço", "doce", "do fino ao grosso". Note-se que, com essa disposição do poema e pelo fenômeno da *tmese*, muitos jogos de palavras são permitidos, dentro de um mesmo campo semântico, como em *gr/osso*: *gr* poderá significar abreviatura de *grama* e *osso*, aquilo que deverá ser pesado[390]. Se se juntarem os dois versos, forma-se *grosso*, que poderá se estender ao campo da etiqueta, quando se toma o sentido conotativo da palavra, referindo-se ao "moço" – que, no caso, não seria polido.

É claro que a palavra, como é tratada pelo poeta concretista, inspira essa pluralidade de leituras, e isso dá ao leitor alternativas de jogos que ele mesmo irá montar, de acordo com seu nível de inventividade.

É necessário, ainda, fazer uma sucinta observação quanto à forma desse labirinto concretista, montado em estrutura "lagartixa", cujo termo aparece no corpo do próprio poema. No Capítulo III, fez-se alusão a uma composição do provençal Cerveri de Girona, cuja disposição gráfica tem identidade à dessa composição de Campos. Isso atesta, mais uma vez, o parecer de que a inovação se dá pela renovação do tradicional, assim como visto nas amostras aqui trazidas.

Analisado um labirinto do concretismo brasileiro, veja-se agora como o poeta experimentalista desenvolveu o seu; poderá ser percebida certa identidade gráfica entre o de Melo e Castro, o de Fernão da Silveira e ainda o de Camões, em que louva e deslouva sua dama.

O poeta vê-se diante da página em branco, conhece a ductilidade das palavras enquanto signo e quer com elas armar seu brinquedo. Cria, então, desenhos verbais, ao dispor as palavras como numa montagem, para que boca, olhos e ouvidos se juntem e participem do jogo lúdico dos signos. Isso foi visto nos labirintos enunciados nos capítulos precedentes. Melo e Castro aproveita a forma labiríntica e a resgata do Barroco, dialoga com essa forma tão antiga, acrescentando, agora, elementos do

---

[390] A abreviatura de *grama* é *g*; as possibilidades de jogos, contudo, permitem ver em *gr* a abreviatura popularizada para aquela medida de peso.

moderno, no poema "Penso lago digo agora"[391]:

penso lago	digo agora
penso mão	recito dor
olho água	cheiro pele
peso fluídos[392]	com rigor
sinto aroma	vejo pedras
tomo o tempo	bebo cor
faço lume	duma dor
rasgo ossos	queimo flores
durmo alto	meu segredo
penso casa	a luz é branca
sinto um dedo	quebro asa
penso	sinto
vejo	bebo
morro	cedo[393]

Há, nesse poema, pelo menos quatro possibilidades de leitura: verticalmente; horizontalmente; de baixo para cima; pode-se lê-lo, também, como se fossem dois sonetos em miniatura, dispostos lado a lado e independentes, como indica Maria dos Prazeres Gomes[394]. O poeta resgata dos tradicionais labirintos as redondilhas; dá importância aos verbos de sentido; toma a máxima "penso, logo existo" e a desconstrói, sem qualquer preocupação filosófica e enfatiza o jogo sonoro que provoca a troca de letras *logo/lago*. Se o leitor optar por ver algo de filosófico, vai ver que o pragmatismo impera na máxima de Melo e Castro: *penso lago, digo agora*. Faz aqui uma intertextualidade com a máxima cartesiana do "penso, logo existo". Pode-se dizer que recriou na sua poesia experimentalista o calembur tão decantado pelos palacianos.

---

[391] Quanto ao apreço dos experimentalistas pelo Barroco, diz Ana Hatherly: "Desde o início, além do Concretismo e da Arte Experimental, os Experimentalistas portugueses estavam interessados na tradição maneirista e barroca. No primeiro número da *Poesia Experimental*, sua Revista Manifesto, ao lado de vanguardistas de várias proveniências, havia obras do poeta barroco alemão Quirinus Kuhlman e de Luís de Camões, que viria a ser uma espécie de *santo padroeiro* [dos experimentalistas]." (Grifos da autora). (*Op. cit*. 1995, p. 199).
[392] *Sic.*
[393] *Apud* GOMES, *op. cit*., 1993, p. 86.
[394] GOMES, *op. cit.,* 1993, p. 86.

Opõe o poeta aos verbos de sentido, que são desencadeadores do fato poético ("penso", "sinto"), os verbos de ação ("tomo", "faço", "rasgo", etc.), para terminar com o verbo "morrer', encerrando a ação do poetar, do pensar e do sentir.

Se traz de volta uma composição tão cara aos poetas barrocos, quanto à forma, o poeta o faz, entretanto, abandonando as maiúsculas, pois o texto surge como que num fragmento, e uma total ausência de rimas, o que marca sua modernidade[395].

A exemplo do que se pontuou na composição labiríntica de Augusto de Campos, apenas um comentário quanto à disposição gráfica dessa peça de Melo e Castro: ela remete ao labirinto de Fernão da Silveira, tanto pela seqüência estrutural – duas colunas de redondilhos –, quanto pelas possibilidades de múltiplas leituras. Apesar de se ver no poema medieval de Silveira um labirinto de palavras, no de Melo e Castro há o de frases, ambos, porém, com preocupações visuais.

Nessas duas peças de poesia moderna, o foco centralizou-se na forma, verificando certa identidade entre elas e as composições de Fernão da Silveira e seus pares. Quanto à temática, parece interessante verificar o trabalho da palavra numa composição pornoerótica concretista e, com ela, fazer um paralelo com as produções satíricas do Coudel-mor.

Não há dúvida de que ambos movimentos concretista e experimentalista preocupam-se, precipuamente, com os aspectos materiais do signo e com a estrutura que se pode formar, conforme o ineditismo de seu uso. Mas o tema jamais poderia estar ausente no poeta moderno que, jogado em meio à evolução das técnicas científicas da segunda metade do século XX, quer também tudo explorar e sobre tudo poetar.

Em Fernão da Silveira – e nos poetas contemporâneos seus – viu-se que sua verve verborrágica não media palavras para criar poemas pornográficos, como aquele em que faz ode ao sexo de D. Lucrécia. Augusto de Campos, em "Esperança oh magna", também não medirá palavras para expressar o pornográfico. Pode-se,

---

[395] Maria dos Prazeres Gomes escreve que, quanto ao conteúdo, dois eixos semânticos são recobrados nesse poema: o eixo das ações internas (pensar, sentir) e o das ações externas (olhar, pesar, tomar, etc.). E acrescenta: "o jogo léxico de concreto/abstrato (lago/agora, aroma/pedra, tempo/cor) põe-se a serviço dessa mesma dinâmica e dessa mesma inquietação semântico-formal que habita o texto". Ressalte-se que a autora faz um longo estudo desse poema de Melo e Castro. (*Op. cit.,* 1993, p. 86).

entretanto, verificar que, se Silveira é explícito nas suas intenções, Augusto de Campos é absolutamente sutil:

Esperança oh magna
cadela
regina com fome
que abraças o esqueleto no corpo
de um espantoso noivo
taciturno e apoiado em seu anel.
Oh aranha esperança
aranha esperança ar
anha esperança
treva as coxas grand'abertas
e uma pequena relva
– e ali deixar nossos pêlos,
Magros joelhos.
Descansa o ventre esperança com um peixe
insinuoso entre as pernas desenrola
a sempiterna seda sobre a seda
de uma coxa que cresce (eu poro eu pele)
espiral esperança granda granda.

O poema pode ser dividido em três partes, não em estrofes, já que o poeta não configurou sua peça usando a divisão clássica da estrutura poética. As três divisões podem ser determinadas pelos pontos finais.

Na primeira parte, que vai de "Esperança oh magna" até "taciturno e apoiado em seu anel", há uma introdução, uma apresentação do sujeito do poema. O título, repetido no primeiro verso, remete a um assunto clássico: a magnitude da esperança. Acresce ao conteúdo um recurso formal tão estimado pela poesia lírica clássica, a interjeição: *oh*, denotando um diálogo raro nesse tipo de poesia moderna. Entretanto, toda a nobreza do primeiro verso decai no segundo: *cadela* derruba a magnitude da esperança e esta passa a ser objeto de desprezo, desgosto, se se tomar a palavra pelo seu sentido figurado de *prostituta*.

No terceiro verso, Augusto de Campos retorna ao clássico: *regina* não remete ao nome de uma pessoa, mas retoma seu significado original do latim: *rainha*. E essa rainha, que é, na verdade, a esperança, abraça "o esqueleto no corpo / de um espantoso noivo / taciturno e apoiado em seu anel". O poeta reescreve, de forma moderna, a máxima popular "a esperança é a última que morre", tratando-a de forma irônica, pois a esperança quer unir-se ao seu noivo – a vida – até que ambos expirem.

Na segunda parte, que se estende de "Oh aranha esperança" até "Magros joelhos", a marcação repetida das palavras e de partes delas dá a sensação de arfagem, que remete ao ato sexual e, nos quatro últimos versos dessa parte, a alusão aos órgãos sexuais e posição do ato.

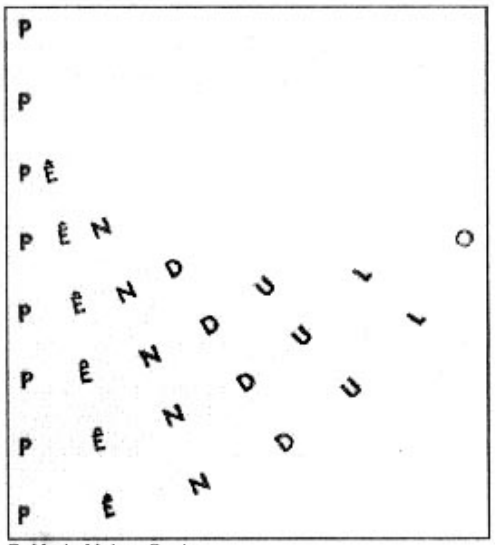
Na última parte, de "Descansa o ventre esperança com um peixe" até "espiral esperança granda granda", o resultado do ato é o descanso, após o embatimento de dois corpos, ressaltado pela conotação de *leveza* que inspiram as palavras: "descansa", "peixe", "seda", "espiral", "esperança".

O resultado da experimentação concretista, aliando sons, palavras-chave e metáforas, permite que o utente, dependendo de seu desempenho interpretativo ou lúdico, entre no jogo de montagens proposto pelo poeta. Aí centra-se a diferença entre a explicitação do poeta palaciano, Fernão da Silveira, e a sutileza e trabalho com o significante que faz o poeta concretista Augusto de Campos: nas trovas do Coudel-mor dedicadas ao sexo de D. Lucrécia, esmera-se o poeta, como visto em 4.2., em descrever impudicamente as partes e funções daquele órgão; neste seu poema, Campos atém-se à citação das partes e do ato sexual, sem se prender a detalhes de obscenidade.

Para encerrar, tentar-se-á verificar alguns exemplos dessa nova poesia, principalmente em seus recursos gráfico-visuais e, com isso, se há uma ligação entre ela e a produção do *Cancioneiro Geral*.

Conforme a criatividade do poeta moderno, ele conferirá à palavra, pela sua disposição, a possibilidade de representar o objeto de forma a que a imagem do poema seja o próprio ícone da palavra. Utilizando-se desse meio, o poeta traz aos olhos do leitor a essência significativa da palavra-signo. O poeta experimentalista Melo e Castro, por exemplo, no seu poema "Pêndulo", faz com que a montagem de cada verso de sua poesia visual remeta o leitor à própria dinâmica do significado da palavra "pêndulo", movimento de balanço. Flagra, entretanto, apenas parte daquilo que o olhar capta no movimento pendular: um pêndulo sempre fará um movimento de 180º; o poeta registra

apenas 90º, enfatizando sua ascensão à direita, partindo da lentidão inicial ao ápice. Visualize-se a composição[396]:



E. M. de Melo e Castro

O mesmo ocorre, por exemplo, com o poema "Velocidade", do poeta concretista brasileiro Ronaldo Azeredo, amplamente divulgado em antologias didáticas. Nele, observa-se o jogo lúdico das letras e sua corrida, partindo do ponto-morto ***V*** até a completa – e veloz – formação da palavra *velocidade*. Unindo, visualmente, significante e significado, ambos poemas, seguindo os preceitos da Poesia Concreta, visam a concretizar a dinâmica do objeto figurado[397].

Traçando uma linha reta, desde Fernão da Silveira, passando por Camões e pelos autores barrocos, chegando aos poetas concretistas e experimentalistas, percebe-se que o ponto comum a todas as obras apresentadas aqui é a originalidade com que cada artista maneja seu material de trabalho. No antigo medievo, a inovação de Silveira; na Renascença, a genialidade de Camões; no Concretismo e no Experimentalismo, a exploração da diversidade técnica, que supre o artista de recursos que vão além das

---

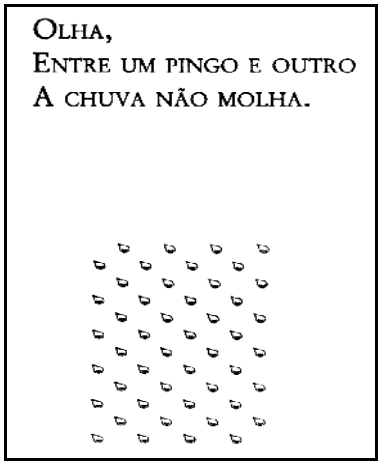
[396] Disponível em <http://www.instituto-camoes.pt/bases/literatura/experimentlsm.htm>.Acesso em 24.nov.2000.

[397] Quanto a isso, diz Haroldo de Campos: "a POESIA CONCRETA é a linguagem adequada à mente criativa contemporânea / permite a comunicação em seu grau mais rápido / prefigura para o poema uma reintegração na vida cotidiana semelhante à que o BAUHAUS propiciou às artes visuais: quer como veículo de propaganda comercial (jornais, cartazes, TV, cinema, etc.), quer como objeto de pura fruição (funcionando na arquitetura, p. ex.), com campo de possibilidades análogo ao objeto plástico, substitui o mágico, o místico e o 'maudit' pelo ÚTIL". (*Op. cit.*, 1975, p. 47-48).

palavras. Tudo orientado pela inventividade.

Hoje, os novos artistas apropriam-se de recursos que vão do "design" gráfico aos mais avançados, os da Informática. A intersemioticidade sugere ao artista mais e mais possibilidades de sofisticar seu trabalho e multiplicar seu diálogo com o Outro. Aliar a palavra à figura, fazer que a imagem verbal se concretize e o objeto submerja, parece uma das possibilidades de sofisticação a que chegou o artista moderno.

Em "Olha", por exemplo, Millôr Fernandes dialoga com a antiga forma oriental de poesia, o "haicai", apropria-se do figurativo e une linguagem verbal à não-verbal incitando o leitor a interpretar seu poema verbi-visual. Neste "haicai" estilizado, pois não obedece à composição tradicional – dois versos de cinco sílabas e um de sete (o segundo) –, Millôr, usando o imperativo, pede que o leitor olhe a formação da chuva entre os pingos, não só usando o significante, mas também desenhando a figura *pingo* e seu conjunto, a *chuva*. Brinca com os olhos do leitor ao pedir-lhe que, lendo, assista também ao resultado concreto de seu poema[398]:



[398] A poesia-haicai reproduzida aqui encontra-se em FERNANDES, Millôr. **Hai-kais.** Porto Alegre: L&PM, 1999. (Coleção L&PM/Pocket), p. 7. A propósito desses novos poetas – que incluem os concretistas, experimentalistas e a "nova vanguarda", cumpre ver o que comenta Antônio Candido: "Lendo-os, sentimos às vezes como pode ficar tênue, quase impalpável, a fronteira entre poesia e piada, trocadilho, jogo gratuito, associação livre, charada, caricatura, propaganda, representação visual. Mas de qualquer maneira esta poesia de vanguarda representa de maneira viva o passeio pelo fio da navalha, que está sendo em nosso tempo o destino da arte e da literatura, envolvidas no turbilhão da mudança rápida de práticas e valores". (MELLO E SOUZA, Antonio Candido. A Literatura Brasileira em 1972. **Arte em Revista**, n. 1, ano I, São Paulo, jan-mar/79. p. 22). Acrescente-se que, se a arte e literatura novas trouxerem práticas e valores que cultuem a estética humanística, terão em parte cumprido sua missão.

Dá ao leitor, assim, o poeta-cartunista, mais um exemplo do que seja inventividade, que será sempre explorada, enquanto for ele criativo e hábil na manipulação de todos os recursos que a modernidade lhe oferece.

Na curta trajetória deste capítulo, objetivou-se lançar olhos àquilo que foram considerados vôos ousados de forma e conteúdo, ampliando as possibilidades lançadas pelo *Cancioneiro* de Resende. Ao se comparar Fernão da Silveira com seus contemporâneos, listaram-se acrósticos e poemas que traziam registro da ludicidade característica dos poetas paçãos. Registrou-se o surgimento, ainda tímido, da medida nova e da releitura da tradição oral que Garcia de Resende promoveu sobre o tema de Inês de Castro e seu trágico destino, o que forneceu para os novos movimentos sempre leituras distintas – como Camões, em *Os Lusíadas*, Bocage, no Arcadismo, e ainda Jorge de Lima durante o Modernismo brasileiro. Os palacianos ainda desenvolvem um tema que será no Renascimento e no Barroco melhor desenvolvido, o "petrarquismo", uma visão mais realista da coita de amor e da mulher, como se pôde demonstrar, em composições do Coudel-mor e do Conde do Vimioso.

Com a mostra de poemas de Camões, no Renascimento, e de alguns poetas do Barroco português, pôde-se observar os frutos que o *Cancioneiro Geral* plantou germinado em dois momentos estético-literários que marcaram o advento da Era Moderna. Esses frutos foram realmente profícuos, pois atravessaram o oceano e fizeram nascer em Gregório de Matos, no Brasil, muito do que já praticavam os poetas palacianos, principalmente quanto à sátira e à irregularidade composicional.

No intervalo que separa o Seiscentos português do Modernismo nascido no século XX, pôde-se perceber alguns resquícios da produção dos poetas palacianos: no Arcadismo, a recorrência de Bocage a dois temas surgidos no *Cancioneiro* de Resende: o de Inês de Castro e o do "eu" repartido. No Romantismo, aludiu-se à irregularidade métrica dos românticos, a exemplo do que já faziam os palacianos, bem como o desenvolvimento de um tema tão próprio não só do final do medievo, mas de toda a sua milenar cultura: o amor. No Parnasianismo, o amor pela forma, assim como o fizeram os palacianos quinhentistas.

Parece que o Modernismo, no curtíssimo relato deste capítulo, também valeu-se de muito do que foi criado pelos poetas de Quatrocentos e início de Quinhentos.

Retonaram temas e formas nascidos na Idade Média, principalmente na sua fase final, que renascem e dão motivo a qualquer poeta criativo renovar a tradição.

E, finalmente, ao se escolher Fernão da Silveira como representante dos poetas palacianos e sua criação poética, tinha-se a intenção de mostrar o elo que une vários estilos literários: a inventividade. Pôde-se trazer aqui uma coletânea de labirintos, brinquedos de palavras e sons e, também, diversificação da mesma temática sob os olhos de cada momento cultural. A cada reinvenção, aprende-se que o novo exige mais e mais sofisticação. Nas poesias concretistas e experimentalistas, a sofisticação se pautará pela tecnologia dos meios de comunicação modernos. A essência desses meios está na dinâmica, que rege um mundo em evolução intensa, constante e ininterrupta. Esses novos poetas trarão para o papel a imagética da dinâmica, colocando o signo o mais próximo possível do objeto que ele representa. Não basta desenhar, pintar o objeto – esse não é o campo do poeta –, é preciso que a própria palavra remeta o destinatário àquele, sem representá-lo de forma figurativa. O desafio identifica-se ao que enfrentaram os poetas palacianos quando, desligada da música instrumental, a poesia deveria revelar musicalidade através da própria palavra.

CONCLUSÃO

A cultura medieval tem o sentido da inovação, mas procura escondê-la sob as vestes da repetição (ao contrário da cultura moderna, que finge inovar mesmo quando repete)[399].

Umberto Eco

A tradição viva e moderna. Nessa acepção, quanto mais moderno, mais tradicional, mais parente da tradição válida, onde quer que ela se encontre[400].

Haroldo de Campos

A obra de Fernão da Silveira, assim como a dos outros poetas palacianos que participam do *Cancioneiro Geral*, é sempre vista como parte de um conjunto indissolúvel. Fora daquela compilação elaborada por Garcia de Resende, cada poeta não teria vida própria? Não parece uma visão adequada para a análise literária essa constante associação contextualizadora dos poetas palacianos somente ao seu momento histórico – transformando a obra de Resende material único da sociologia da poética. A perscrutação mais acentuada da produção de cada um desses participantes do *Cancioneiro* urge; o estudo de cada um deles na imanência de sua obra traria sensível contribuição à exegese do fato literário.

Alguns autores defendem essa necessidade de se estudar mais a fundo e isoladamente aqueles poetas que, de forma revolucionária, levaram ao máximo a estética literária, em meio à maioria extasiante que atua no conjunto. O crítico literário português Costa Pimpão, por exemplo, cuja opinião foi registrada na epígrafe introdutória deste estudo, já alertava, nos anos 40 do século passado, para essa urgência em estudar os poetas do *Cancioneiro* "na sua personalidade poética" e não "como parcelas de um todo"[401]. Reforça esse parecer Cristina de Almeida Ribeiro, outra

---

[399] *Apud* MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros & VIEIRA, Yara Frateschi. **A estética medieval.** Cotia: Ed. Íbis, 2003, p. 47.
[400] In: CAMPOS, *op. cit*. 1975, p.154.
[401] COSTA PIMPÃO, Álvaro Júlio. **Poetas do Cancioneiro Geral**. Lisboa: Livraria Clássica Editora 1942. Colecção Clássicos Portugueses, trechos escolhidos, séculos XIII e XV – Poesia, p. 7.

especialista no *Cancioneiro Geral*: "Importa (...) explorar potencialidades expressivas e exibir, no interior de um sistema de regras estritas, o talento ou a arte que permitem a originalidade. Um evidente excesso de formalização, ao mesmo tempo que denuncia a poesia como parte de um ritual, permite aos poetas inovarem no seio da tradição."[402]

Ao escolher Fernão da Silveira, poeta e coudel-mor do Paço quatrocentista português, tinha por objetivo – mais do que satisfazer uma lacuna a que aludem os críticos e estudiosos – não só isolar um dos participantes mais ativos dos serões áulico-poéticos, nos quais a grande maioria das peças foi divulgada antes de integrarem a antologia de Garcia de Resende, demonstrar por que o *Cancioneiro Geral* é reverenciado como fonte das novas futuras estéticas literárias. Para as composições nele publicadas serem tachadas de obras visionárias, parecia não bastar apenas a constatação disso nas opiniões dos renomados estudiosos. Instigou-me, então, estudar com mais detalhe como eram montadas as "regras estritas", e como o "excesso de formalização" deu luzes a muito do que se produziu depois do surgimento do portentoso volume de Resende.

Um pequeno poema de Fernão da Silveira – "Senhora, graciosa, discreta, eicelente" levou-me a pesquisar de forma mais abrangente o modo de produção dos poetas palacianos. Assim, Silveira foi escolhido como paradigma de tudo o que aparece no *Cancioneiro*. Ao ler as peças poéticas coletadas por Garcia de Resende, e ao separar o *corpus* poético do Coudel-mor, pôde-se constatar que os meios e elementos eram semelhantes na produção de vários poetas. O estudo de um só deles como parâmetro e modelo não me pareceu pouco para chegar à constatação de que, realmente, o que se produziu no Quatrocentos e início de Quinhentos peninsulares foram base para as criações literárias futuras, mais especificamente – pela delimitação deste trabalho e pelas opiniões dos especialistas – durante o Renascimento, o Barroco e, séculos à frente, o Concretismo brasileiro e o Experimentalismo português.

Ao reler uma forma tão antiga – o labirinto – e fazer dele um poema não só visual, mas também múltiplo pelas possibilidades de leitura, Fernão da Silveira colocou nele o germe do novo, mesmo que calcado na antiga tradição greco-romana. O poema

---

[402] **CANCIONEIRO Geral...** *Op. cit.*, p. 30.

traz, fora o estranhamento visual tão cultuado na contemporaneidade, a associação do ato lúdico do poetar, pois é um jogo de brincadeiras de significantes – sons e ritmos que lembram a música e a dança. São esses alguns dos pilares do Concretismo e do Experimentalismo. Ao comparar esse labirinto do Coudel-mor com os de Camões, Augusto de Campos e Melo e Castro, o que se destaca em cada um é o modo criativo com que cada poeta montou seus versos, no contexto em que foram criados. Com relação aos outros poemas de Silveira, pôde-se constatar, também, que o poeta se pautava pela inventividade, e isso permitiu – a ele e a seus pares – testar novos temas e formas que seriam melhor depurados depois.

É perceptível que, em seu modo criativo, aplicou-se o Coudel-mor ao rigor. Melo e Castro afirma que num texto "altamente organizado e condensado" cada palavra tem uma função própria e sua relação com o texto como um todo influenciará na sua "temperatura semântica". O poeta, ao dar importância à disposição das palavras no texto, estará observando os princípios do "rigor" na criação poética, o mesmo, conforme Melo e Castro, observado pelos poetas concretistas. Estes consideram a palavra "sob o aspecto 'físico, espacial e visual'", organizando não um discurso, mas um objeto, dada a sua estrutura visual e sonora. É assim que o poema e o objeto concretos são criados de forma rigorosa e objetiva[403]. Além desse rigor, na seleta que se fez da produção poética de Fernão da Silveira, observou-se que se dedicou o poeta a demonstrar também destreza e inventividade. Naqueles poemas, por exemplo, em que se aplica a maldizer seus pares ou qualquer outro conviva do Paço, atém-se o poeta a primar pela inovação. Nos outros em que exacerba o lirismo amatório ou registra em versos o momento por que passa Portugal, ou ainda nas que revela seu "eu" repartido, o mesmo procedimento renovador. Para ele, percebe-se então, importava manejar com destreza e engenhosidade todos os recursos próprios de uma função que agora – no dealbar do medievo – despontava como digna do epíteto de "poietes".

Apesar de a improvisação fazer parte de algumas composições dos palacianos, tais como muitos dos redondilhos menores ou poemas de curta extensão, é certo que a grande maioria exigiu trabalho artesanal, técnica e pesquisa, o que marca o ofício do poeta. Pense-se no labirinto de Fernão da Silveira, várias vezes citado aqui, na poesia

pangramática que Álvaro de Brito Pestana compôs para os Reis Católicos de Castela, ou ainda, no poema hermético em que também Silveira tem "visões infernais", colocando nela neologismos coerentes com uma alma em desespero por ter visto coisas repugnantes, sem contar as inúmeras peças longas e aquelas montadas *cum auctoritate*, só para citar poucas entre as mais de oitocentas elencadas por Garcia de Resende. São tipos de poesia que não revelam uma criação imediata – essas composições exigem que, mesmo o mais inspirado dos poetas, se volte para a realização delas. É mais, então, um trabalho de elaboração que de improvisação.

E como se desenvolve esse novo espírito poético? Nas palavras de Johan Huizinga, ele unirá técnicas do fazer poético, tais como ritmo, rima e métrica, ao impulso e expressão estética. O espírito poético aventado pelo estudioso alemão vê a poesia como um jogo lúdico em que as palavras e os sons deverão ser condizentes com o tema e a forma – ela principalmente – com que quer expressar-se o "eu-lírico"[404]. Além desses elementos "técnicos", o poeta criativo deve ser levado por um "arrebatamento" – para Frobenius, a capacidade de criar, em qualquer indivíduo criativo, nasce de um estado emocional perante qualquer fato que será, então, condensado pela expressão poética e artística[405]. O poeta inventivo também passa por uma espécie de treinamento num jogo, na concepção de Roger Caillois: no manejo de um aparato ou uma atitude que satisfaça problemas de ordem convencional[406]. O "poietes" é, então, um técnico em que a inspiração é um Dom, aprimorado pelo ato de fazer poesia.

Essa nova aptidão do poeta, contudo, não é requisito único para se definir aquele que é inovador. Na *Introdução* a este trabalho, elenquei algumas questões que guiaram a pesquisa empreendida: se Fernão da Silveira teria sido predecessor de estéticas futuras e se teria sido original e único entre os seus pares. A resposta a esse questionamento poderia indicar o porquê de o *Cancioneiro Geral* ser considerado um repositório de muitos estilos vindouros. Para chegar a uma conclusão que satisfizesse tal preocupação, escolhi traçar uma linha diacrônica que apresentasse poetas cujas características

---

[403] *Op. cit.* 1973, p. 82-83.
[404] Cf. p. 25.
[405] Cf. p. 16.
[406] Cf. p. 25.

composicionais fugissem aos padrões ditados pelas poéticas – às vezes muito rígidas – de cada período. Pareceu-me didático esse método, aliado à divisão do trabalho em subcapítulos, com o único intuito de tornar fácil não só o desenvolvimento do assunto, mas também o entendimento de como progrediu o espírito inovador ao longo dos tempos.

Fernão da Silveira não foi, ele sozinho, predecessor de estilos literários que surgiram nos séculos que a ele se sucederam – uma só pessoa ou uma só composição, parece, não tem todo esse poder, mas um conjunto de poetas e de obras, aliado a um contexto próprio, pode, sem dúvida, lançar as sementes do novo. É dessa forma que as composições inovadoras do Coudel-mor, somadas às de seus pares, permitiram que os poetas das próximas gerações colocassem em prática, com mais afinco, o que foi testado na recolha resendiana. Contudo, Silveira foi único e original. Único porque se destaca da massa de poetas presentes naquela coletânea; original porque desenvolveu com denodo suas qualidades de inovador pela diversificação de formas e temas de que se valeu para compor suas peças, pela ludicidade que aplicou a estas, calcada na diversidade de jogos de palavras e de formas, mostrando-se sempre atento às possibilidades que a palavra – instrumento de trabalho do poeta – oferece àquele que é criativo.

Para definir o Coudel-mor como poeta inovador, recorreu-se a atributos que podem caracterizar aquele que está à frente de seu tempo: inventividade, criatividade, originalidade, somadas aos seus cognatos e derivados. Ao definir o que é um poeta inovador, esses termos foram usados indistintamente, tentando registrar aquele espírito que se destaca pela maneira diferente com que se expressa. E essa maneira diferente que se encontra em Fernão da Silveira é a que mescla o uso da tradição com os recursos que o novo contexto possibilita para (re)criar algo inusitado. Viu-se que, para Peter Dronke, a individualidade poética se mostra quando o poeta toma como ponto de partida a tradição, mesmo que ela não tenha poder sobre aquele que é criativo, desenvolvendo e transformando o que já existe. Para o estudioso, o gênio criativo é a soma do típico e do individual[407]. A esse conceito, inclui-se o de Thomas McFarland: o original e imaginativo se apresentam pela soma da natureza social à individual, pois o homem não

pode ser visto apenas sob um desses dois ângulos[408], e o poeta, ao criar, coloca nas suas realizações uma aura, a da alma. Foi com esses pensamentos sobre a criatividade que se guiou o estudo dos poemas de Fernão da Silveira.

Paul Zumthor, ao tratar da questão da tradição, avalia a influência do passado nas produções poéticas medievais:

> Il est vrai qu'un certain nombre de constantes (...) ont dominé la littérature de l'Éurope occidentale, depuis la fin de l'Antiquité jusqu'au seuil de l'époque contemporaine. Mais la période médievale est caracterisée par la plus forte concentration de ces tendances. (...) Rien dans cette tradition n'est du reste monolithique. (...) La vitalité, l'avidité inventive et la mobilité intellectuelle de l'esprit médiéval associent, en fait, à l'exploitation systématique des legs du passé, une grande permeabilité aux influences exotiques les plus diverses ainsi qu'une notable capacité de redécouverte et de réutilization d'un vieux fonds culturel, autochtone et paysan, demeuré sous-jacent à la civilisation romaine[409].

Um misto de tudo o que Zumthor disse sobre a influência da tradição pode-se encontrar nas expressões poéticas do Coudel-mor e de muitos de seus colegas. Eles viveram num período da História em que a concentração das constantes era extremada, a Idade Média, mas que não eram "monolithiques": exploraram sistematicamente tudo do passado, imprimindo nas suas (re)criações vitalidade e inventividade, permeabilizadas pelas "influences exotiques". Tome-se, ainda uma vez mais, o labirinto de Silveira: advindo da Antigüidade, a peça poética do Coudel-mor apresenta-se como respeito a uma tradição antiga. Renovado pela engenhosidade, seu labirinto é montado por palavras que lembram as colunas de um templo em que se resguardam as virtudes da dama amada. Se seu labirinto não tem apelação mágica ou divina, como os da Antigüidade clássica, sua forma levou o poeta a emular o poema num novo contexto. Tomem-se também as composições poéticas em que tanto Silveira quanto Henrique da Mota[410], Diogo Brandão[411] e Garcia de Resende, com o monólogo de Inês de Castro, canta, à moda de Dante, a visita aos Ínferos. Ou ainda, quando esses novos poetas palacianos cantam um tema tão antigo – o amor cortês – numa forma nova e exótica: o processo do "Cuidar e sospirar" é prova cabal, além, por exemplo, da cantiga "Do

---

[407] Cf. p. 16-17.
[408] Cf. p. 20-21.
[409] ZUMTHOR, *op. cit.*, 1972, p. 75.
[410] Cf. "D'Anrique da Mota a ũu seu amigo em reposta de ũa carta que lhe mandou, em que lhe contava ũa visam que vira e pedia conselho e decraraçam da dita visam." (*CG*, IV, 800).
[411] Cf. "Fingimento d'amores feito per Diogo Brandam." (*CG*, II, 361).

Coudel-moor a El-Rei Dom Pedro que, chegando aa corte, se mostrou servidor d'ũa senhora a que ele servia", na qual esse tema de casuística amorosa ressurge em novo modelo estrutural. Nesta última cantiga, a erudição de Silveira une-se ao tradicional numa forma renovada, com palavras que remetem ao cantar provençal e trovadoresco[412]. Todas essas composições são mostra da forte influência que a tradição exerce sobre aqueles poetas considerados inventivos.

Referiu-se também, neste estudo, ao maneirismo e preciosismo, à sutileza e agudeza, transparentes nas composições de Fernão da Silveira, e mesmo em outras obras de sua época. Pela pesquisa empreendida, tais termos são mais aplicados quando se referem às obras barrocas. Baltasar Gracián desenvolveu, no século XVII, um tratado em que os conceitos de cada uma dessas palavras são extensamente definidos e exemplificados com obras do passado clássico e principalmente com as do Siglo de Oro espanhol[413]. Contudo, muitos especialistas do *Cancioneiro Geral* a elas recorrem para definir as composições palacianas. Desses termos também me vali para estudar os poemas de Fernão da Silveira. Ao fazer isso, pareceu apropriado seu uso, pois em muitas das produções de Silveira – e, ressalte-se sempre, nas de seus pares – antevêem-se ecos do Barroco. Alguns exemplos foram dados, como na cantiga "Porque meu mal s'i dobrasse / vos fez Deos fremosa tanto". Nela, o Coudel-mor já registra o conflito entre ser santo e pecador; nas trovas em castelhano "Mis querelhas he vencido", o poeta glosa um poema de autoria anônima e pontua seu próprio texto com conceptismo retórico. Ainda, na "Pregunta do coudel-moor a Alvaro Barreto", registra Silveira o conflito da partida e da chegada – tema recorrente na literatura medieva – concretizando o estado conflituoso na irregularidade rimática e rítmica e no reforço das antíteses – figura tão apreciada pelos poetas barrocos. Destes, puderam-se destacar alguns poemas que transpareciam, tanto no conteúdo quanto na forma, a prática de uma poesia já inovadora dos poetas do Quatrocentos. No soneto de Jerônimo Baía, "A F., favorecendo com a boca e desprezando com os olhos"[414], e no do Dr. Antônio Barbosa de Bacelar,

---

[412] Cf. p. 146.
[413] Assim se expressa o editor de *Agudeza y Arte de Ingenio*: "A Gracián le preocupan esencialmente dos formas particulares de la expresión, la *agudeza* y el *concepto*, términos que ya destaca en el própio título de su tratado, en el que comienza por decir al lector: 'Válese la agudeza de los tropos y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus conceptos'". (*Op. cit.*, I, p. 22).
[414] Cf. p. 162-163.

só para citar dois exemplos, estão presentes a engenhosidade do primeiro e a releitura daquele tema nascido da lavra dos poetas palacianos, no Dr. Bacelar, o do "eu" repartido. Baía sugere ao leitor a divisão de seu soneto em dois sonetilhos, realçando a alegria de viver no primeiro desmembramento e a tristeza da morte, no segundo; o Dr. Bacelar, em "A uma ausência"[415] relê, na forma mais apreciada pelos barrocos – o soneto –, o conflito e a angústia de um "eu" perdido. Nos trópicos, Gregório de Matos cria seus *versus concordantes* louvando um desembargador, antevendo, conforme registra Rogério Chociay, o "vanguardismo moderno"[416]. No soneto lúdico dedicado ao poeta Silva Arião, condensa, com ritmo e rimas singulares, a própria música e o próprio canto, ofícios de Arião[417]. O mesmo faz numa outra canção, em homenagem a D. Ângela, cuja forma destoa da regularidade métrica própria do Barroco[418]. Nas mãos engenhosas de Matos parecem renascer as brincadeiras e a musicalidade tão cultivadas pelos poetas palacianos.

Um estudo acurado da poesia de Fernão da Silveira permitiu também ver como ela se volta para o congraçamento social. Ele utiliza-se da forma poemática para provocar o diálogo entre os cortesãos do Paço e, em meio aos serões áulicos, conclama seus parceiros – poetisas ou poetas – a participarem dos espetáculos encenados na Corte. Os recursos artísticos de que se vale para essa encenação vão desde as *ajudas*, *perguntas* e *respostas* – subgêneros inovadores da poesia quatrocentista da Península – até mesmo a laivos de teatralidade, incipientes em seus textos. Além destes artifícios, sua poesia é marcada pela intertextualidade, praticando o dialogismo, uma conversa com outros textos alheios na língua nacional ou castelhana. Esses expedientes, se também são explorados por todos que participam do *Cancioneiro*, o Coudel-mor utiliza-os de forma inovadora. A ele não interessa apenas sondar os temas, mas como distribuir as palavras de modo a que se destaquem. Pôde-se verificar que são nas *ajudas* que o poeta vê-se mais solto para – naquelas de cunho intimista – desenvolver a retórica. Lembre-se da *ajuda* que presta a Henrique de Almeida, em que, utilizando-se de uma temática tão medieval, o bem e o mal que causa no "eu-lírico" a dama servida, monta

---

[415] Cf. p. 165.
[416] Cf. p. 167, deste trabalho.
[417] Cf. p. 168-169.
[418] Cf. p. 169-170.

um complexo raciocínio em que a conjunção "pois" cria uma circularidade que prende o mal – que é servir à dama cruel – ao bem – que seria vê-la penar por alguém, da mesma forma que o "eu" poemático pena por seu objeto de devoção[419]. Entretanto, naquelas *ajudas* de fundo satírico, prima o Coudel-mor em explorar todas as possibilidades que a forma e a palavra lhe dão. Quando ajuda alguns contendores na questão da sexualidade de duas damas pegas aos beijos em plena festa e quando ajuda outros a chufarem do sexo de Dom Goterre, Silveira não mede esforços para diversificar as rimas e os ritmos, muito menos para, com os artifícios da epizeuxe e da anfibologia, destacar uma palavra que deverá, sobretudo, causar estranhamento – e riso[420].

Ao refletir esse caráter gregário da sociedade palaciana, a poesia de Fernão da Silveira abandona de vez o individualismo cultivado pelo trovador dos séculos precedentes. No Trovadorismo, o poeta, usando de artifícios que escondem aquela a quem dedicava sua servidão, volta-se para si mesmo e sua poesia será expressão de um individualismo exacerbado, mesmo que enunciado de forma padronizada. No final de 1400, Silveira retomará os mesmos temas da época trovadoresca galego-portuguesa, mais especificamente o amor cortês. Todavia, o Coudel-mor declara aberta e deliberadamente este amor, fazendo com que todos saibam dos sentimentos por que passa o "eu-lírico", acrescentando a urgência de *feedback* por parte daqueles que participam de sua emotividade. É assim que, ao expor seus sentimentos, Fernão da Silveira pedirá que todos sofram com ele ou que com ele se divirtam. Numa *pergunta* que faz a Álvaro Barreto, por exemplo, mostra o poeta toda sua sentimentalidade ao querer saber o que dá mais pesar e prazer, se a partida ou a chegada. A resposta do seu amigo deverá "concertar com a negra vontade" do "eu-lírico" inquieto: ambas resultam em tristeza, tanto de quem parte quanto de quem chega. Para ambos, deverá restar a saudade, metaforizada pelo conceptismo com que Silveira monta seu questionamento[421].

Essa sociedade que se reúne com pompa e circunstância em torno do monarca é conclamada a participar das representações poéticas feitas de modo inusitado pelo

---

[419] Vide subcapítulo 4.4.3., p. 127.
[420] Cf. subcapítulos 4.2.1., p. 101 (sobre a homo/bissexualidade de umas damas cortesãs) e 4.2.3., p. 111 (sobre a braguilha de Dom Goterre).
[421] Vide comentário sobre essa mesma *pergunta* acima e no subcapítulo 4.4.1., p. 123.

Coudel-mor. Fazendo uso de uma forma sempre inovadora, Silveira trará para os serões não apenas os temas próprios daquela sociedade fechada. O mesmo canto popularesco que movia a poesia dos trovadores será também cantado por ele nos salões do Paço. No entanto, sejam quais forem os temas, o poeta os apresentará sempre como jogos, brincadeiras de sons e palavras que, não sendo mais musicadas, poderão em qualquer representação trazer a suavidade do canto e da dança aos ouvintes. A essa sociedade sugere o Coudel-mor que viva as benesses do tempo presente, um arremedo já do *carpe diem* barroco e neoclássico, quando, por exemplo, responde por uma dama às investidas de um dos galanteadores dela. Por trás do triste fim que prenunciavam as glórias dos Descobrimentos, Silveira acredita que viver bem o momento é a melhor solução[422].

E o canto popularesco é um dos que mais munição, parece, forneceu a Fernão da Silveira. Mostrou-se que sua veia satírica era extremada, principalmente quando trata de temas como o sexo de Dona Lucrécia ou o de Dom Goterre, ou ainda, quando reúne ao profano o divino. Ao descrever de modo obsceno o sexo de Dona Lucrécia, dado como presente de núpcias, o Coudel-mor prima pelo jogo anafórico e assonante, ritmo e rimas irregulares, variadas figuras de palavras e pensamentos, destacando-se com mais vigor a prosopopéia. Um jogo nada sutil, se se comparar com a poesia pornoerótica do poeta concretista Augusto de Campos, na qual, valendo-se de um vocabulário erudito, Campos personaliza a esperança ao mostrá-la fazendo amor com a vida, denominada pelo poeta como "noivo" daquela. Mas Silveira, nas suas expressões satíricas também foi sutil; na contenda sobre o tamanho do sexo de Dom Goterre, brinca o poeta com os calembures – o jogo de palavras com duplo sentido e as formas estróficas diferenciadas revelam um poesia para rir não só do chufado, mas também do jogo forma-fundo. E a mais engenhosa de suas "cousas de folgar" é a cantiga em que o ato de se colocar a pena num

[422] Cf. subcapítulo 4.4.2., p. 125, sobre a *resposta* que uma dama pediu ao Coudel-mor.

tinteiro lembrava ao "eu-lírico" a Festa da Encarnação – brincar com a sexualidade dos deuses do Cristianismo numa época vivida marcadamente sob a austeridade da Igreja pode parecer heresia. Feita com sutileza, o que se destaca desta cantiga é o uso de artifícios que unem palavra à imagem, como que pintando o ato que causava ao poeta tamanha "torvaçam".

O *Cancioneiro Geral* tem sido apontado, também, como portador já de uma estética inovadora quanto ao canto que empreende com termos e temas apoéticos. Massaud Moisés, ao comentar a amplitude visionária de Garcia de Resende, que já percebe não ser a poesia constituída apenas de temas lírico-amorosos ou satíricos, mas também épicos, de costumes, de virtudes, ciências e gentilezas, observa que ao compilador eborense permitirá, no seu compêndio,

> abrigar muito verso desprovido de poesia, ou muito poema de circunstância, [e essa concepção] é já inequivocamente avançada, com traços de modernidade: nela se pode vislumbrar a intuição de que não existem motivos poéticos naturais; todos os temas podem ser poéticos, ou são poetizáveis, dependendo do engenho e arte do autor. (...) A engenhosidade e a inspiração do poeta é que os transforma em matéria poética.[423]

Foram estudados aqui vários poemas de Fernão da Silveira com esses "traços de modernidade", em que quaisquer "temas são poéticos e poetizáveis". Lembre-se, como exemplo, do extenso relato que o Coudel-mor faz sobre as cortes empreendidas por D. Afonso V, em 1477, em que brinca com palavras, algumas difíceis de se definir, e números, registrando nos seus versos um fato histórico-econômico – a situação do reino em guerra e a inflação que tal empresa provocou nos preços, além de pontuar com ironia a situação dos nobres e clérigos, bem como as relações sociais. Mas talvez o que melhor se enquadra nesse modo moderno de compor seja o processo de "O Cuidar e sospirar", em que a temática amorosa é debatida num feito processual, entrando na trama palavras do campo da lei jurídica, adaptadas ao lirismo amoroso. Recorde-se que alguns estudiosos vêem na extensa composição uma única mão criadora: a do Coudel-mor. Esse recurso "moderno" de se expressar, diga-se de passagem, já se havia visto no provençal Arnaut Daniel, estendeu-se aos poetas palacianos e, fazendo uma longa viagem, vai aparecer nos modernistas do século XX. Alguns exemplos foram citados,

---

[423] *Op. cit.*, 1997, p. 52-53.

como em Fernando Pessoa – na "Ode triunfal", e em Sá-Carneiro – em seu extenso "Manucure", além, de Cesário Verde, do final do século XIX, e, obviamente, nos concretos e experimentalistas, cujos exemplos foram mais extensamente estudados.

Quanto ao lirismo intimista, parece que o tema do "eu" perdido em si mesmo – ora perdido ora repartido –, nasceu no *Cancioneiro* de Resende. Tal sentimento melancólico demonstrou-o em seus escritos o rei Dom Duarte (1433-1438), registrando o que se tornou característico da alma portuguesa, segundo estudiosos de vários campos[424]. Os poemas dos palacianos Sá de Miranda e Bernardim Ribeiro com essa temática viraram antológicos e inspiraram vários poetas ao longo dos tempos. Silveira também registrou essa angústia, quando descobre que, ao ganhar a dama a que servia, aprendeu o que é perder-se. Esse estado de espírito que é cantado no final do medievo português estender-se-á em verso e prosa, e, renovado, aparecerá em Bocage, Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Vinícius de Moraes, para citar alguns. São essas mostras, uma prova inconteste da aptidão visionária que já portavam os poetas palacianos.

Neste trabalho, há referências ora ao conteúdo ora à forma estrutural das composições selecionadas. Um olhar mais apurado foi dado à última questão. Se a maioria dos temas ainda permanecia os mesmos da época trovadoresca, a forma foi a grande inovação do *Cancioneiro Geral*. Foi possível comprovar isso nas composições de Fernão da Silveira: destacam-se nelas uma irregularidade de ritmo, de métrica e de variação rimática que fogem a quaisquer cânones. O Coudel-mor usa, ainda, com destreza e ousadia, os "pés quebrados", outra das grandes inovações do *Cancioneiro*, juntamente com os subgêneros a que se referiu atrás, as *ajudas*, *perguntas* e *respostas*, derivadas da "tensó" provençal. Quanto aos "pés quebrados", destaque-se o arrojo de Silveira quando, na *ajuda* "De Dom Goterre aos gibõoes de Fernam da Silveira e Dom Pedro da Silva, que fezeram de borcado com meas mangas e colar de graam.", inicia sua cantiga com um "pé quebrado" tetrassilábico. Ainda quanto à irregularidade, esta parece ser proposital nas composições quatrocentistas, como forma de fugir ao *taedium*. Contudo, se se tomarem as cantigas "Porque meu mal s'i dobrasse" e "Do Coudel-moor a El-Rei Dom Pedro que, chegando aa corte, se mostrou servidor d'ũa senhora a que ele servia.", verifica-se que Silveira faz uso da forma considerada regular desse subgênero:

rimas *abba* / *cddc* / *abba*, ritmo regular nas terceiras e sétimas sílabas da primeira cantiga, e quartas e sétimas da segunda, mantendo a mesma métrica do redondilho maior em ambas. Esse modo composicional – que foge à *variatio* tão cultuada pelos poetas do *Cancioneiro Geral* – está intimamente ligado ao tema da primeira cantiga, que é o da perfeição da dama a quem serve o "eu" poemático, e à erudição que emprega na segunda cantiga. Valendo-se de tema e vocábulos próprios da tradição trovadoresca – a servidão – e de léxico antigo – termos característicos daquele período, tais como "leixar", "agoiro", "eramaa" –, o poeta ainda acrescenta os artifícios do mordobre e do paralelismo trovadorescos. Há de se ressaltar, no entanto, que, em ambas, a marca da inovação é evidente. "Porque meu mal s'i dobrasse" antecipa o conflito que será largamente explorado no Barroco; a outra composição usa a nova estrutura da cantiga e a servidão agora se apresenta num combate entre dois senhores pela mesma dama.

Ainda quanto à forma, o *Cancioneiro* de Resende também se destaca pelo apreço aos acrósticos, labirintos e anagramas. São registros lúdicos em que os poetas palacianos entretiam-se com o jogo de palavras. Esses mesmos registros, como se viu, farão grande sucesso no Barroco e no Concretismo e Experimentalismo. Além desses recursos, há de se destacar do mesmo modo o bilingüismo. Se não é fato de todo original, a forma como aparece no *Cancioneiro* é já mostra de uma nova sociedade aberta aos ares trazidos pelos Descobrimentos. Como exemplo, numa mistura de versos decassílabos com hendecassílabos, Fernão da Silveira reproduz com esmero a oralidade de um rei negro de Serra Leoa. Registra com essa peça a "invasão" dos escravos africanos, mas o poeta não mostra preocupações sociais. Este registro da língua de negros vai ser explorado também no Barroco[425], e não seria exagero enxergar na transcrição fiel da oralidade uma preocupação que vai ser mote para os modernistas do século XX.

Antes de encerrar, recorra-se uma vez mais ao labirinto de Fernão da Silveira, o qual inspirou a pesquisa e feitura desta dissertação. O que teria de inovador, se a forma labiríntica advém da Antigüidade clássica e foi explorada com maior apuro pelos barrocos? Duas propriedades fazem com que o labirinto do Coudel-mor seja inovador.

---

[424] Como exemplo, consulte-se a nota (250).
[425] Cf. p. 142-143.

A primeira é a montagem do poema em quatro colunas de classe de palavras abstratas – dezesseis adjetivos e oito substantivos abstratos. Esse recurso parece inovador e tem a ver com o tema explorado pelo "eu-lírico": a da perfeição de sua dama, que é comparada a um templo de virtudes. A outra propriedade é que esse poema de Silveira é único na coletânea de Garcia de Resende, pois destaca-se pela sua visualidade na página em branco – um artifício amplamente usado pelos poetas concretistas e experimentalistas. Se esse culto ao visual não é novo – lembre-se do *poculum* em latim do início do medievo, exposto no Capítulo III – cada aparição desse tipo de poesia só vem confirmar o que disse Boultenhouse: o poema figurado é sempre novo porque se volta à simplicidade original da escrita, à experiência primitiva e mágica, e a dupla experiência de olhar e ler dá a sensação de que tudo está recomeçando do nada[426]. Esse recomeçar, parece-me, é original; cada artista criativo, de qualquer período histórico, estará inovando ao criar uma poesia visual. Atualmente, e desde o advento do Concretismo e do Experimentalismo, esse recomeçar pela visualidade vem sendo usado de forma criativa – viu-se isso, como exemplos, no "Pêndulo" de Melo e Castro, em que se registra a dinâmica de um objeto, e no haicai contemporâneo de Millôr Fernandes, no qual o poeta descobre que nada há entre um pingo de chuva e outro. Se recriada com originalidade, a poesia figurada estará não só dialogando com uma forma tão tradicional, mas também trará ao leitor prazer estético.

O estudo da poesia de Fernão da Silveira permitiu perscrutar a engenhosidade de seu *modus operandi* e ainda ver como suas composições se voltavam para o congraçamento social, para os jogos de palavras, para a exploração completa de todas as novas formas poéticas, tudo fruto de uma criatividade própria dos poetas palacianos. Sua poesia trouxe muito deleite aos freqüentadores do Paço, que já sentiam as transformações por que passava o Portugal dos Descobrimentos e, por isso mesmo, deveriam, nas palavras do próprio Coudel-mor, "fartar-se de bua", viver alegremente um momento de incertezas. Mas a poesia de Fernão da Silveira trouxe muito mais do

---

[426] Cf. p. 53.

que deleitamento, ao abrir possibilidades para o enriquecimento de artes literárias vindouras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes

ANTOLOGIA de Textos Medievais. Seleção, introdução e notas de José Pereira Tavares. 2 ed. Lisboa: Sá da Costa, 1961.

CANCIONEIRO da Ajuda. Edição de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. [s.l.]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990. Volumes I e II.

CANCIONEIRO da Biblioteca Nacional. Antigo Colocci-Brancuti. Leitura, comentário e glossário por Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado. Lisboa: Edição da "Revista de Portugal", 1949. 8 volumes

CANCIONEIRO Geral de Garcia de Resende. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias. Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998a. Volumes I a IV

CANCIONEIRO Geral de Garcia de Resende. Texto estabelecido, prefaciado e anotado por Álvaro J. da Costa Pimpão e Aida Fernanda Dias. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1973-74. Volumes I e II.

CANCIONEIRO Geral de Garcia de Resende. Nova edição preparada por A. J. Gonçalves Guimarães. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1910-1917. Tomos I a V.

O CANCIONEIRO Geral de Garcia de Resende. (Excertos). (Org.) João de Almeida Lucas. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, [s.d.].

CANCIONEIRO Geral de Garcia de Resende. Apresentação crítica, selecção, notas, glossário e sugestões para análise literária de Cristina Almeida Ribeiro. Lisboa: Editorial Comunicação, 1991. (Colecção Textos Literários 64).

CANCIONEIRO Gallego-Castelhano. Edição de Henry R. Lang. New York/London: Charles Scribner's Sons/Edward Arnold, 1902.

EL CANCIONERO del comerciante de A Coruña. Ed. Carmem Parrrilla. A Coruña: Ed. Toxosoutos, 2001. Coleção Biblioteca Filológica.

CANCIONERO General de Hernando del Castillo. Facsímile da Real Academia Española. Introducción, índices e apéndices por Antonio Rodriguez-Moñino. Madrid: Real Academia Española, 1958.

CANZONIERE. De Francesco Petrarca. Torino: Einaudi, 1992. (Classici, 104).

CRESTOMATIA arcaica. (Org.) José Joaquim Nunes. 7 ed. Lisboa: Livraria Clássica, Editora, 1970.

O CUIDAR e Sospirar (1483). Fixação do texto, introdução e notas de Margarida Vieira Mendes. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos

Portugueses, 1997. (Colecção Outras Margens, Série Poesia do Tempo dos Descobrimentos).

FLORILÉGIO do Cancioneiro de Resende. (Org.) M. Rodrigues Lapa. 4 ed. Lisboa: Seara Nova, 1973.

LÍRICA de Camões. Edição crítica pelo Dr. José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.

A LÍRICA trovadoresca. Ed. Segismundo Spina. São Paulo: Edusp, 1996. (Coleção Texto e Arte, 1).

LIVRO da ensinança de bem cavalgar toda sela que fez El-Rey Dom Eduarte de Portugal e do Algarve e Senhor de Ceuta. Edição crítica por Joseph M. Piel. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

MATOS, GREGÓRIO DE. **Obra Poética**. 2. ed. Edição de James Amado. Rio de Janeiro: Record, 1990. Volumes I e II.

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

OBRAS de Gregorio de Mattos. II Lyrica. Ed. Alvaro Pinto. Rio de Janeiro: Publicação da Academia Brasileira, 1923. Vol. 2.

A POESIA lírica cultista e conceptista: colecção do século XVII, principalmente de *Fênix Renascida.* (Org.) Hernâni Cidade. 4 ed. Lisboa: Seara Nova, 1968.

POESIA seiscentista – Fênix renascida & Postilhão de Apolo. (Org.) Alcir Pécora. Introdução João Adolfo Hansen. 1 ed. São Paulo: Hedra, 2002.

TEXTOS Portugueses Medievais. (Org.) Luis Saavedra Machado & António de Corrêa Oliveira. Coimbra. Atlântida Ed., 1959.

Bibliografia Específica

AGUIAR, Fernando e PESTANA, Silvestre (Org.). **Poemografia.** Perspectivas da poesia visual portuguesa. Lisboa: Ulmeiro, 1985.

ARBEX, Márcia. A visualidade na poesia: os precursores do Concretismo. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 19, n. 1/2, p. 92-97. jan/dez. 1997.

ASHLEY, Kathleen. Contemporary theories of popular culture and medieval performances. **Medievalia. A Journal of Medieval Studies**, Binghamton, v. 18, p. 5-17, 1995 (for 1992).

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. 4 ed. Trad. Yara Frateschi. São Paulo/Brasília: Hucitec/Edunb, 1999. 419p. (Linguagem e Cultura).

BAPTISTA, José David Lucas. Objectos do mundo físico em imagens e metáforas no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. **Revista de Portugal**, Lisboa, v. XXIII, série A, Língua Portuguesa, p. 279-296. Separata.

BARATA, A. F. **Cancioneiro Geral, continuação ao de Garcia de Resende.** Évora: Empreza Typographica Eborense, 1902.

BARBOSA, Maria Teresa Geraldes. **A atitude dos poetas do Cancioneiro Geral perante a mulher.** 1940. Dissertação para exame de licenciatura em Filologia. Românica. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, 1940.

BELOTTI, Maria Luiza. **Nem escrava, nem senhora:** apenas sócia. A condição conjugal feminina no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. 1992. 67p. Dissertação de Mestrado. [s.l.]: Universidade Federal Fluminense, 1992.

BRAAMCAMP FREIRE, Anselmo. A gente do Cancioneiro. **Revista Lusitana**, Lisboa, v. X, n. 1-2, p. 262-297, 1907.

BRAGA, Joaquim Teófilo Fernandes. Os poetas palacianos. Século XV. In: **História da Literatura Portuguesa** - Idade Média. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, [s.d.]. p. 339-376. Volume I. (Coleção Temas Portugueses).

_____. **Poetas palacianos.** História da Poesia Portugueza. Eschola Hespanhola. Século XV. Porto: Imprensa Portugueza Ed., 1871.

BRIK, Óssip. Ritmo e Sintaxe. In: **Teoria da Literatura.** Formalistas Russos. 4 ed. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 131-139.

BUESCU, Maria Leonor. Período Palaciano. 6ª Lição. In: **Apontamentos de literatura portuguesa.** Porto: Porto Ed. e Empresa Lit. Fluminense, Lda., [s.d.], p. 30-33.

CAILLOIS, Roger. **Los juegos y los hombres**. La máscara y el vértigo. México.D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.

CALAPEZ CORRÊA, Fernando. Fernão da Silveira, coudel-mor e cortesão de D. João II. In: *Sociedade, Cultura e Mentalidades na época do* Cancioneiro Geral. *Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a sua época. Actas.* Vol. IV, Porto: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1989. p. 66-75.

CAMPOS, Augusto de. Esperança oh magna. **Jornal de Poesia**, [s.d.]. Disponível em: <http://www. secrel.com.br/jpoesia/ac13.html> Acesso em 23 nov. 2000.

_____. Sim. **Jornal de Poesia**, [s.d]. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/ac15.html> Acesso em 23 nov. 2000.

CAMPOS, Augusto et alii. **Teoria da Poesia Concreta.** Textos Críticos e Manifestos. 1950-1960. [s.l.]: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. **O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira:** o caso Gregório de Mattos. Salvador: FCJA, 1989.

CARNEIRO, Alexandre Soares. A poesia política ibérica do final da Idade Média: do Cancioneiro de Baena ao Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. **Estudos Portugueses e Africanos**, Campinas, n. 40, p. 107-137.

CARVALHO, Joaquim Barradas de. **O Renascimento português** (Em busca da sua especificidade). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980.

CASAS RIGAL, Juan. La idea de agudeza en el siglo XV hispano: para una caracterización de la sotileza cancioneril. **Revista de Literatura Medieval**, Madri, vol. VI, p. 79-103, 1994.

CHOCIAY, Rogério. **Os metros do Boca:** teoria do verso em Gregório de Matos. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. **Teoria do verso.** São Paulo: McGraw-Hill, 1974.

COSTA, Édison José da. O movimento da Poesia Concreta e a poesia brasileira contemporânea. **Revista Letras**, n. 44, Curitiba, p. 11-23, 1995.

DIAS, Aida Fernanda. **O Cancioneiro Geral e a prosa peninsular de Quatrocentos.** Contatos e Sobrevivências. Coimbra: Livraria Almedina, 1978a.

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

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

_____. **Contributo para um dicionário do "Cancioneiro Geral" de Garcia de Resende**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1978b.

_____. Sentimento heróico e poesia elegíaca no Cancioneiro Geral. **Biblos,** vol. LVIII, Coimbra, p. 268-299, 1982.

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.

A DIVERGÊNCIA neoconcretista. **Jornal de Poesia**, [s.d.]. Disponível em <http://www.secrel.com.br/jpoesia/har09.html.> Acesso em: 22 nov. 2000.

DRONKE, Peter. La individualidad poética. Cuestiones. In: **La individualidad poética en la Edad Media.** Trad. Ramón B. Rossell. Madrid: 1981. p. 27-55.

ENTWISTLE, W. J. A originalidade dos trovadores portugueses. **Biblos**, Coimbra, n. XXI, Tomo I, p. 159-173, 1945.

Experimentalismo. **Literatura.** Disponível em: <http://www.instituto-camoes.pt/bases/Literatura/experimentalismo> Acesso em 24 nov. 2000.

FERNANDES, Geraldo Augusto. Fernão da Silveira: paradigma da criação poética de vanguarda no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. In: A*nais V Encontro Internacional de Estudos Medievais*, 5., 2003, Salvador: Quarteto, 2005. p. 341-346.

_____. A poesia de Fernão da Silveira, no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende: mote para a convivência social. In: A*nais I Ciclo Internacional e VV Ciclo de Estudos Antigos e Medievais*, 2005, Assis, SP: UNESP, 2005. [s.p.]. CD-ROM. Faculdade de Ciências e Letras, Núcleo de Estudos Antigos e Medievais do Departamento de História.

FERNANDES, Manuel Correia. Aspectos da temática religiosa e moral no Cancioneiro Geral. In: *Sociedade, Cultura e Mentalidades na época do* Cancioneiro Geral. *Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a sua época. Actas.* Vol. IV. Porto: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1989. p. 35-42.

FIGUEIREDO, Fidelino de. Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. In: **História Literária de Portugal** – Séculos XII-XX. 3 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966, p. 102-108.

FONDA, Enio Aloisio. Maneirismos formais na poesia latina tardia. **Revista de Letras**, vol. 25, São Paulo, p. 109-121, 1985.

FRAZÃO, João Amaral. Imagens do Mundo e do Amor no Cancioneiro Geral. In: GODINHO, Helder (org.). **A imagem do mundo na Idade Média.** 1 ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992. p. 281-286. (Série Compilação).

GOMES, João Carlos Teixeira. **Gregório de Matos, O boca de brasa.** Um estudo de plágio e criação intertextual. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

GOMES, Maria dos Prazeres. **Outrora agora.** Relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção. São Paulo: EDUC, 1993.

GÓMEZ-BRAVO, Ana Maria. Práctica poética y cultura manuscrita en el Cancioneiro Geral de Resende. **Iberia cantat**: Estudios sobre poesía hispánica medieval. Santiago de Compostela, p. 445-458, 2002.

GONÇALVES, Marcos Augusto. Os descompassos das vanguardas. **Jornal de Poesia**. [s.d.] Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/10.html> Acesso em 23 nov. 2000.

GRACIÁN, Baltasar. **Agudeza y Arte de Ingenio**. (Ed.) Evaristo C. Calderón. Madri: Clásicos Castalia, 1988. Tomos I e II.

GUIMARÃES, Fernando. Arte Experimental e transgressão estética. In: **Simbolismo, Modernismo e Vanguardas.** Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 1982. p. 111-116. (Temas Portugueses).

HATHERLY, Ana. **A experiência do prodígio.** Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. (Temas Portugueses).

_____. Experimentalismo, Barroco e Neobarroco. In: **A casa das musas.** Uma releitura crítica da tradição. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. p. 187-201. (Teoria das Artes, no. 15).

_____. A poesia barroca portuguesa. **Revista do Centro de Estudos Portugueses.** Dossiê: Poesia em Língua Portuguesa. São Paulo, no. 1, 1998, p. 11-18.

HOCKE, Gustav R. **Maneirismo**: o mundo do labirinto. Trad. Clemente R. Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974. 334p. (Debates, 92).

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens.** Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1993.

LAPA, M. Rodrigues. **Cantigas de escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses.** [Coimbra]: Galáxia, 1965. (Colección Filolóxica).

_____. **Lições de Literatura Portuguesa.** Época medieval. 4 ed. Coimbra: Coimbra Ed., 1955.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de Retórica literária**. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966. 293p.

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.

LICKFELD MOREIRA, Maria Clarice da Silva. **Estudo de alguns aspectos da rima no Cancioneiro Geral.** Dissertação para a licenciatura em Filologia Românica. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, [s.d.].

LOPES, Graça Videira. **A sátira nos Cancioneiros medievais galego-portugueses**. Lisboa: Estampa, 1994.

MACHADO, Alexandre. 50 anos de poesia concreta. **Jornal de Poesia.** [s.d]. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/ jpoesia/dp.html> Acesso em 23 nov. 2000.

MARTINS, Mário. **O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa de Quatrocentos.** Lisboa. Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, Biblioteca Breve, volume 15.

MELO E CASTRO, E. M. **Literatura Portuguesa de Invenção**. São Paulo: Difel, 1984.

_____. A poesia experimental. In: **As vanguardas na poesia portuguesa do século XX.** 2 ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987. Volume 52. p. 77-84. (Biblioteca Breve).

_____. A poesia experimental portuguesa. **Revista do Centro de Estudos Portugueses.** Dossiê: Poesia em Língua Portuguesa. São Paulo, no. 1, 1998, p. 19-28.

_____. **O Próprio Poético.** (Ensaio de revisão da Poesia Portuguesa atual). São Paulo: Edições Quíron, 1973. (Série Crítica e História Literária).

_____. O visualismo popular. In: **As vanguardas na poesia portuguesa do século XX.** 2 ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987. Volume 52. p. 84-86. (Biblioteca Breve).

MENDES dos Remédios. Escola dos poetas palacianos e dos cronistas. In: **História da literatura Portuguesa.** 6 ed. Coimbra: Atlântida Livraria Editora, 1930, p. 87-95.

MENDES, Margarida Vieira. Cancioneiro Geral. In: **História e Antologia da Literatura Portuguesa** – século XVI. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 11-13.

MILLER, Neil. Os Lusíadas e o Cancioneiro Geral. **Ocidente. Revista Portuguesa de Cultura,** Lisboa, p. 98-121, novembro, 1972.

MOISÉS, Massaud. Barroco (1580-1756). In: **A Literatura Portuguesa.** São Paulo: Cultrix, 1981a, p. ...12-109...

_____. **As estéticas literárias em Portugal.** Séculos XIV a XVIII. Lisboa: Ed. Caminho, 1997, p. ...21-263...

_____. Humanismo (1418-1527). In: **A Literatura Portuguesa.** São Paulo: Cultrix, 1981b, ...12-109...

MORÁN CABANAS, Maria Isabel. Acerca do simbolismo das cores na indumentária do amante e/ou da amada na lírica amorosa no *Cancioneiro Geral.* In: *Anais IV Encontro Internacional de Estudos Medievais*, 4., 2001, Belo Horizonte: PUC, 2003a. p. 197-207.

_____. Ainda sobre a partida no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. In: *Associação Internacional de Lusitanistas (Actas do Quinto Congresso)*. Oxford-Coimbra, 1998, p. 467-483. Separata.

_____. Carolina Michaëlis de Vasconcelos e o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. In: *O* Cancioneiro da Ajuda*, Cen Anos Despois (Actas do Congresso Realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural)*. Xunta de Galícia: Santiago de Compostela e Illa de San Simón, 2004, p. 99-111.

_____. Coisas de folgar redigidas por Garcia de Resende: alguns retratos caricaturescos. **Signum**, n. 7, São Paulo. p. 41-62, 2005.

_____. Um curioso manual de etiqueta no Cancioneiro Geral: as trovas do coudel-mor Fernão da Silveira. **IBERIA Cantat: Estudios sobre poesia hispánica medieval**. Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, p. 459-472, 2002a.

_____. O deslouvor das damas no Cancioneiro Geral. **Agália, Revista Internacional da Associaçom Galega da Língua,** n. 59, Santiago de Compostela. p.333-350, Outono de 1999a.

_____. Entre lembranças e pesares: a propósito de umas trovas de Bernardim Ribeiro. In: **Homenaxe a Fernando R. Tato Plaza**, Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela, 2002b. p. 337-351. Separata.

_____. O *exemplum* na lírica amorosa medieval Galego-Portuguesa e do *Cancioneiro Geral*. In: *Retórica, Política e Ideología desde la Antegüedad hasta nuestros días. Retórica Clásica y Edad Média. (Actas del II Congreso Internacional)*. Salamanca, Logo, 1997, vol. I, p. 355-362.

_____. **Festa, teatralidade e escrita.** Esboços teatrais no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2003b.

_____. Humor e obscenidade na poesia cortesã do Portugal quatrocentista. Ed. Jorge Figueroa Dorrego et al. In: **Estúdios sobre humor literário.** Vigo: Universidade de Vigo, Servicio de Publicacións, 2001a. p.25-32.

_____. 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, 1996a, vol. III, p. 195-201.

_____. A propósito da Confissam de Joam Gomes da Ilha no Cancioneiro Geral. **Agália, Revista Internacional da Associaçom Galega da Língua**, n. 48, Santiago de Compostela, p. 435-450, Inverno 1996b.

_____. Sobre as cartas rimadas de João Rodrigues de Castel Branco no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. In: **Cinguidos por unha arela común.** (Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero). Universidade de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela. 1999b, Tomo II (Literatura), p. 1017-1035.

_____. Sobre o debate entre *Cuidar e Sospirar* e a visualização poética do Deus de Amor. **Revista Camoniana**, 3ª série, vol. 13, Bauru, SP, p. 77-98, 2003c.

_____. Sobre a fortuna da malmaridada no Cancioneiro Geral. In: *Congreso Internacional de Historia y Cultura en la frontera, 1er. Encuentro de Lusitanistas Españoles*, 2000, Cáceres: Universidad de Extremadura, 10, 11 y 12 de noviembre de 2000a. p. 151-163.

_____. Sobre a presença de Narciso no Cancioneiro Geral. In: **Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero.** Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2000b, Tomo II (Literatura, Miscelânea), p. 353-566.

_____. **Traje, Gentileza e Poesia.** Moda e Vestimenta no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. Lisboa: Ed. Estampa, 2001b. Colecção Leituras, 9.

MORROS, Bienvenido. Concepto y simbolismo en la poesia del Cancionero General. **Revista de Literatura Medieval,** XII, Alcalá de Henares, p. 193-246, 2000.

NORONHA, Tito de. **O Cancioneiro Geral de Garcia de Resende.** Porto/Braga: Livraria Internacional, 1874.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. **Poetas do Cancioneiro Geral**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1942. (Coleção Clássicos Portugueses).

POESIA experimental. Disponível em: <http:// www.citi.pt/ cultura/ literatura/ poesia/ helder/poe_exp. Html> Acesso em 23 nov. 2000.

POESIA redescoberta. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia.har12.html> Acesso em 23 nov. 2000.

RAMALHO, Américo da Costa. O Cancioneiro Geral e Cataldo. **Biblos**, vol. LVI, Coimbra, p. 307-314, 1980.

RAMOS, Feliciano. A poesia no século XV. In: **História da Literatura Portuguesa.** 6 ed. Braga: Livraria Cruz, 1963. p. 171-181.

RECKERT, Stephen. **From the Resende songbook**. Londres: Queen Mary and Westfield College, 1998.

_____. Oásis num (quase) deserto: algumas poesias do Cancioneiro Geral. **Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian**. Homenagem a Maria de Lourdes Belchior, vol. XXXVII, Lisboa-Paris, Centro Cultural Calouste Gulbenkian, p. 39-52, 1998.

RIBEIRO, Cristina Almeida. Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. Lisboa: Ed. Comunicação, 1991. (Colecção Textos Literários, 64).

RIBEIRO, Mário de Sampayo. Uma nota ao Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. **Biblos,**. Vol. XXI, tomo II, Coimbra, p. 1-26, 1945.

ROCHA, Andrée Crabbé. **Aspectos do Cancioneiro Geral**. Coimbra: Coimbra Ed., [s.d]. (Colecção Universitas).

_____. **Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral**. 2 ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987. Volume 31. (Biblioteca Breve).

_____. **O Cancioneiro Geral**. Lisboa: Verbo, 1962.

RODRIGUES, Maria Sofia Dias. Alguns aspectos da sociedade e das mentalidades na época do Cancioneiro Geral. In: *Sociedade, Cultura e Mentalidades na época do* Cancioneiro Geral. *Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a sua época. Actas.* Vol. IV, 1989, Porto: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1989. p. 201-214.

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

ZÁRATE, Armando. Los textos visuales de la época alejandrina. **Dispositio,** Michigan, v. III, n. 9, p. 353-366, otoño 1978.

ZUMTHOR, Paul. Carmina figurata. Trad. Alberto Alexandre Martins. **Revista USP,** n. 16, São Paulo, p. 69-76, 1992/1993.

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

Bibliografia Geral

ALBEGARIA, Consuelo. Gregório de Matos: um poeta em três tempos. **Revista Brasileira de Língua e Literatura**, n. 6, ano II, [Rio de Janeiro], p. 59-63, 4º trimestre de 1980.

ALI, M. Said. **Versificação Portuguesa**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

ALVES DE SOUZA, Maria Júlia. Elementos de modernidade n'*O romance de Tristão e Isolda*: o individualismo, o feminino e a paixão. In: *Anais IV Encontro Internacional de Estudos Medievais*, 4., 2001, Belo Horizonte: PUC, 2003. p. 698-705.

ANTROPOMETRIA, o estudo do corpo humano. Disponível em: < http://www. apaemc. org.br/Biblio/antro1.htm> Acesso em 24 nov. 2000.

ARISTÓTELES. **A arte poética.** Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. **Arte Retórica e Arte Poética.** Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Introdução e notas Jean Voilquin e Jean Capelle. São Paulo: Ediouro, [s.d.].

BAKHTIN, Mikhail. A tipologia do discurso na prosa. In COSTA LIMA, Luiz (Org.) **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 462-484.

BAQUERO, Humberto. Injúrias e blasfémias proferidas pelo homem medieval português na sua vida de relação social. In: **Tensões sociais em Portugal na Idade Média**. Porto: Livraria Athena Ed., [s.d.], p. 81-106.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999. (Coleção Debates).

BATTISTI, Eugenio. O Maneirismo. In: **Renascimento e Maneirismo.** [s.l.]: Verbo, 1984. p. 210-230.

_____. Os precursores da revolução artística do século XVI. In: **Renascimento e Maneirismo.** [s.l.]: Verbo, 1984. p. 9-42.

BEAUJEU, Renaut de. **El Bello Desconocido.** Madri: Ed. Siruela, 1986. Selección de lecturas medievales, 5.

BENSE, Max. **Pequena Estética.** (Org.) Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Estética).

BERGEZ, Daniel et alii. **Métodos críticos para a análise literária.** São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Leitura e Crítica).

BRAGANÇA, António de. Capítulo XIV. In: **Lições de Literatura Portuguesa.** 2 ed. Porto: Livraria Escolar Infante, [s.d.], p. 209-229.

BRAUNSTEIN, Philippe. Abordagens da intimidade nos séculos XIV-XV. In: **História da Vida Privada**. Da Europa feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 526-619. Volume 2.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. **Literatura Portuguesa Medieval.** Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. Original e revolucionário. Jornal de Poesia. [s.d.] Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/har01.html> Acesso em 23 nov. 2000.

CARVALHO, Rómulo de. **O texto poético como documento social.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

CASAGRANDE, Carla e VECCHIO, Silvana. Pecado. In: **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru/São Paulo: EDUSC, 2003. Volume II.

CEREJEIRA, Dr. M. Gonçalves. **Clenardo – O Humanismo em Portugal.** Coimbra: Coimbra Ed. Lda., 1926.

CHKLÓVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da Literatura. Formalistas Russos.** Porto Alegre: Ed. Globo, 1978, p. 39-56.

CIDADE, Hernâni. A cultura portuguesa dos séculos XV e XVI. **Biblos,** v. VIII, n. 9 a 12, Coimbra, p. 654-680, 1932.

_____. Os alvores do Renascimento e do Humanismo. In: **O conceito de poesia como expressão da cultura.** Sua evolução através das literaturas portuguesa e brasileira. 2 ed. Coimbra: Arménio Amado Ed., 1957. p. 51-73. (Colecção Studium).

_____. O panorama actual da poesia luso-brasileira. Conclusão. In: **O conceito de poesia como expressão da cultura.** Sua evolução através das literaturas portuguesa e brasileira. 2 ed. Coimbra: Arménio Amado Ed., 1957. p. 309-323. (Colecção Studium).

CONTAMINE, Philippe. Problemas. Os arranjos do espaço privado – Séculos XIV-XV. In: **História da Vida Privada.** Da Europa feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 393-501. Volume 2.

CORREIA, Francisco José Gomes. Aspectos retórico-semânticos do português dos trovadores. In: *Anais IV Encontro Internacional de Estudos Medievais*, 4., 2001, Belo Horizonte: PUC, 2003. p. 260-265.

CORREIA, Francisco José Gomes & WOENSEL, Maurice Van. **Poesia Medieval ontem e hoje:** estudos e traduções. João Pessoa: CCHLA/Ed. Universitária da UFPB, 1998.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Européia e Idade Média Latina.** São Paulo: Ed. Hucitec, 1996.

CVITANOVIC, Dinko. Humanismo y Modernismo. **Acta Literaria,** n. 21, Concepción-Chile, p. 9-14, 1996.

DUBY, Georges. Convívio. In: **História da Vida Privada.** Da Europa feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, volume 2.

_____. **Idade Média, Idade dos Homens.** Do amor e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FERNANDES, Geraldo Augusto. Garcilaso de la Vega: o discurso etnográfico do colonizado perante a corte castelhana renascentista. **Revista Camoniana**, Bauru (SP), 3ª série, vol. 16, p. 255-277.

_____. Gonçalo Fernandes Trancoso: as imagens da virtude em autor do Renascimento português. In: *Anais XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa*, 2003, Curitiba: UFPR, 2003. p. 390-399. 1 CD-ROM. Mídia Curitibana.

FERNANDES, Millôr. **Hai-kais.** Porto Alegre: L&PM, 1999. (Coleção L&PM/Pocket).

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. A obra de arte difícil. In: **A estratégia dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 1981, Coleção Debates, p. 31-35.

FONDA, Enio Aloisio. Versos palindrômicos e anacíclicos latinos. **Revista de Letras**, n. 22, São Paulo, p. 63-69, 1982.

FRAGA, Maria Tereza. **Humanismo e Experimentalismo na cultura do século XVI.** Coimbra: Almedina, 1976.

FRANCO Júnior, Hilário. **Dante Alighieri, o poeta do absoluto.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. Coleção Vidas e Idéias.

_____. **A Idade Média:** nascimento do Ocidente. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

_____. Meu, teu, nosso. Reflexões sobre o conceito de cultura intermediária. In: **A Eva barbada:** ensaio de mitologia medieval. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 31-44.

GOMES, Rita Costa. Os Indivíduos e os grupos (excerto). Os tempos da Corte (excerto). In: **História e Antologia da Literatura Portuguesa**, Século XV, Lisboa, p. 17-35, 1998.

GÓMEZ, Elisa Garrido. **Los juegos poéticos de Los Trovadores**. Universidad de Sevilla, Junio 2002. Disponível em <http://boek861.com/juego_poetico.htm>. Acesso em 26.set.2005.

HANSEN, JOÃO ADOLFO. Uma arte conceptista do cômico: o "Tratado dos ridículos" de Emanuele Tesauro. **CEDAE-Referências**, Campinas, p. 1-59, jul. 1992.

HATHERLY, Ana. Para uma arqueologia da poesia experimental. Anagramas portugueses do século XVII. **Colóquio/Artes**, n. 40, 2ª série, 20º ano, Lisboa, p. 32-41, março de 1979.

HAUSER, Arnold. **Maneirismo**: a crise da Renascença e o surgimento da Arte Moderna. 2 ed. Trad. J. Guinsburg e M. França. São Paulo: Perspectiva, 1993. 464p.

HISTÓRIA e Antologia da Literatura Portuguesa. Século XV, n. 5 e 6, série HALP, Lisboa, março e junho 1998.

HISTÓRIA e Antologia da Literatura Portuguesa. Séculos XIII-XIV, n. 1, série HALP, Lisboa, [s.d.].

HISTÓRIA da Vida Privada. DUBY, George e ARIÈS, Philippe (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Volumes 1-5.

HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média.** Trad. Augusto Abelaira. [Lousã]: Ulisseia, [1985].

JAKOBSON, Roman. O dominante. In **Teoria da Literatura em suas fontes**. LIMA, Luiz Costa (org.) Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 485-488. Volume I.

_____. Lingüística e Poética. In: **Lingüística e Comunicação.** Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1999. p. 118-162.

_____. O que fazem os poetas com as palavras. **Cadernos da "Colóquio/Letras"**, Teoria da Literatura e da Crítica, 1, n. 12, Lisboa, p. 9-14. [s.d.].

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Masculino/feminino. In: **Dicionário Temático do Ocidente Medieval.** Bauru/São Paulo: EDUSC, 2003, p. 137-150. Volume II.

KNELLER, George F. **Arte e Ciência da Criatividade**. 14 ed. Trad. J. Reis. São Paulo: IBRASA, 1978, 121p.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do ocidente medieval.** Lisboa: Ed. Estampa, 1983. Vol. I.

LEMINSKI, Paulo. Poesia: a paixão da linguagem. In: **Os sentidos da paixão.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 283-306.

LEMOS, Esther de. A literatura medieval. A poesia. **História e Antologia da Literatura Portuguesa,** Séculos XIII-XIV, n. 1, série HALP, Lisboa, p. 39-50, [s.d.].

LIMA, Luiz Costa. Os nervos da nova anatomia. **Jornal de Poesia.** [s.d.] Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/har06.html>.

MACEDO, José Rivair. As faces das filhas de Eva – os cuidados com a aparência num manual de beleza do século XIII. **História**, v. 17-18, Assis, p. 293-314, 1998-99.

MAIAKOVSKI, Vladímir. Como fazer versos? In: **A Poética de Maiakovski através de sua prosa**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 167-219.

MALKIEL, María Rosa Lida de. **Estudios sobre la Literatura Española del siglo XV.** Madri: Ed. Jose Porrua Turanzas, 1977.

MASSI, Augusto. Continuidade e ruptura. **Jornal de Poesia**. [s.d.]. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/har07.html> Acesso em 23 nov. 2000.

MCFARLAND, Thomas. **Originality & Imagination**. Baltimore/Londres: The John Hopkins University Press, 1985.

MAYONE DIAS, Eduardo. Menéndez Pelayo e a literatura portuguesa. **Biblos – Revista da Faculdade de Letras**, v. XLIV, Coimbra, p. 311-460, 1968.

MENEZES, Adélia Bezerra de. Scherazade ou do poder da palavra. In: **Do poder da palavra**. Ensaios de literatura e psicanálise. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 39-56.

MOLLAT, Michel. Los débiles a la sombra de los poderosos (siglos V-XI). In: **Pobres, humildes y miserables en la Edad Media.** México: Fondo de Cultura Económica, 1998. p. 19-54.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros (Coord.). **A literatura doutrinária na Corte de Avis.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. As poéticas medievais têm uma face oculta? In: OLIVEIRA, Terezinha (org.). **Luzes sobre a Idade Média.** Maringá: Eduem, 2002. p. 151-164.

_____ & VIEIRA, Yara Frateschi. **A estética medieval.** Cotia: Ed. Íbis, 2003.

_____. Na concisão de um soneto, o imaginário cavaleiresco português. **Língua e Literatura,** n. 22, São Paulo, p. 107-122, 1996.

_____. (org.). **Trivium e Quadrivium:** as artes liberais na Idade Média. Cotia: Íbis, 1999.

OLIVEIRA MARQUES. A. H. de e DIAS, João José Alves. A população portuguesa nos séculos XV e XVI. **Biblos**. V. LXX, Coimbra, p. 171-196, 1994.

OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio. Poesía y oralidad. **Acta Literaria,** n. 27, Concepción/Chile, p. 67-75, 2002.

PAIVA, Dulce de Faria. **História da Língua Portuguesa. II.** Século XV e meados do século XVI. São Paulo: Editora Ática, 1988.

PIGNATARI, Décio. **Comunicação Poética.** São Paulo: Cortez & Moraes, 1977.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. **História da Literatura Portuguesa –** Idade Média. 2 ed. Coimbra: Atlântida, 1959.

PORTELLA, Eduardo. À sombra dos Cancioneiros. **Revista Brasileira de Língua e Literatura**, n. 6, ano II, [Rio de Janeiro], p. 54, 4º trimestre de 1980.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura.** São Paulo: Editora Cultrix, 1998.

PRIEGO, Miguel Angel Pérez. Apuntes sobre la presencia de la literatura medieval en la poesía contemporánea. **Medievalismo,** n. 10, año 10, Madri, p. 361-384, 2000.

REBOUL, Olivier. **Introdução à Retórica.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Ficções. In: **História da Vida Privada.** Da Europa feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, volume 2.

RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação**. As minorias na Idade Média. Trad. Marco A. E. da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. 181p.

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

RONCIÈRE, Charles de la. A vida privada dos notáveis toscanos no limiar da Renascença. Trad. Maria Lúcia Machado. In: **História da Vida Privada**, 2: da Europa feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 163-309.

ROSSIAUD, Jacques. Sexualidade. Trad. Mário Jorge da M. Bastos. In: **Dicionário Temático do Ocidente Medieval.** Bauru/São Paulo: EDUSC, 2003, p. 477-493. Volume II.

SÁ, Artur Moreira de. **Índices dos livros proibidos em Portugal no século XVI.** Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983.

SARAIVA, A. J. e LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa.** 16 ed. Porto: Porto Editora, Lda., [s.d.).

SIMÕES, João Gaspar. Lirismo Medieval. In: **História da Poesia Portuguesa** (Das origens aos nossos dias, acompanhada de uma antologia). Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1955. Volume I, p. 109-125.

SODRÉ, Paulo Roberto. **Um trovador na berlinda:** as cantigas de amigo de Nuno Fernandez Torneol. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 1997.

_____. Os homens entre si: os *fodidos* e seus maridos nas cantigas de Pero da Ponte, séc. XIII. In: LOPES, Denilson et al. **Imagem e diversidade**: estudos da homocultura. São Paulo: Nojosa, 2004. p. 246-253.

SPINA, Segismundo. História da Poesia Portuguesa. **Estudos de Literatura, Filologia e História.** Osasco: FIEO, 2001.

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

_____. **Manual de versificação românica medieval.** Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1971. (Coleção Estudos Universitários, 3).

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

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: BARBOSA, João Alexandre (org.). **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 201-219.

WELLECK, René. Conceito de Evolução em História Literária. In: **Conceitos de Crítica.** São Paulo: Editora Cultrix, 1963, p. 42-55.

ZAREMSKA, Hanna. Marginais. In: **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru/São Paulo: EDUSC, 2003. p. 121-135. Volume II.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz.** A literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZINK, Michel. Literatura(s). In: **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru/São Paulo: EDUSC, 2003. p. 79-93. Volume II.

Obras de Referência

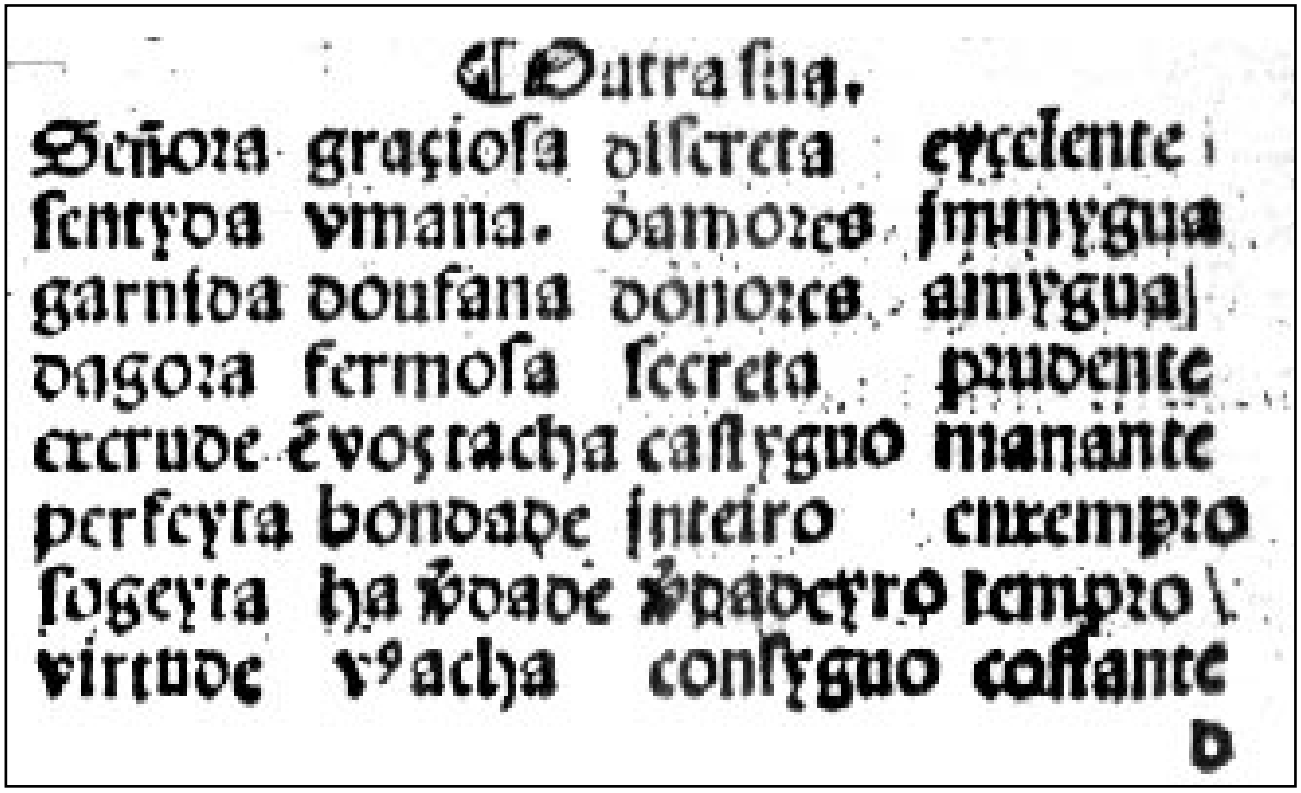
CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des Symboles**. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. [Paris]: Robert Laffont/Jupiter, [2004).

FERNÃO DA SILVEIRA. (Verbete) In: **Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira.** Volume X. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, [s.d], p. 906-907.

GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval.** Bauru: EDUSC, 2002, Volumes I e II.

LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe. **Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa.** Lisboa: Editorial Caminho S. A., 1993.

ANEXOS



Outra sua.

Senhora graciosa discreta eycelente
sentyda vmana. damores sinnygua
garnida doufana donoires aimygua
dagora fermosa secreta prudente
excrude é vos tacha castyguo manante
perfeyta bondade inteiro exemplo
sogeyta ha vdade vnadeyro tempro
virtude vsacha constyguo constante

D

Reprodução do labirinto intitulado “Outra sua” (Senhora, graciosa, discreta, eicelente), de Fernão da Silveira. Fac-símile do original de 1516. In: DIAS, 1998b, V, p. 460.

Outra ſua.

5 Señora graçioſa diſcreta eyçelente
ſentyda vmana damores jmmygua,
garnida doufana donores amygua,
dagora fermoſa ſecreta prudente:
Excrude ẽ vos tacha caſtyguo manante,
10 perfeyta bondade jnteyro emxempro,
ſogeyta ha verdade verdadeyro tempro,
virtude v' acha conſyguo cõſtante.

Deſta copra do coudel moor atras [Fl. xxiij. v.º]
eſcrita ſe fazẽ muytas copras, & foe feyta ſobre
apoſta com Aluaro de brito, porque dyſſe que nam
na farya nynguẽ tal como a ſua, & apoſtarã
capoões peraa paſcoa.

Por cõprir minha promeſa,
como quem o ſom v' furta,
15 eſta fyz maes que depreſa
por voſſarte longuee curta.

E poys naçem copras dela,
nam men' da que ſyzeſtes,
faze vos os capoões preſtes,
caquy he a paſcoela.

Reprodução do labirinto intitulado "Outra sua" (Senhora, graciosa, discreta, eicelente), de Fernão da Silveira. In: GONÇALVES GUIMARÃES, 1910-1917, p. 205-206.

45

¶ OUTRA SUA.

¶ Senhora graciosa, discreta, eicelente,
sentida, humana, d'amores immiga,
garnida d'oufana, d'honores amiga,
d'agora fermosa, secreta, prudente,
excrude em vós tacha castigo manante,
10 perfeita bondade, inteiro enxempro,
sogeita à verdade, verdadeiro tempro
virtude vos acha consigo costante.

¶ *Desta copra do Coudel-moor* [XXIII v.º, 1]
atras escrita se fazem muitas
copras e foe feita sobre aposta
com Alvaro de Brito, porque
disse que nam na faria
ninguem tal como a
sua e apostaram
capõoes pera a
Pascoa.

¶ Por comprir minha promessa
como quem o som vos furta,
esta fiz mais que depressa
por voss'arte, long'ee curta.
E pois nacem copras dela
nam menos da que fizestes,
fazê vós os capõoes prestes
20 qu'aqui é a Pascoela.

Reprodução do labirinto "Outra sua" (Senhora, graciosa, discreta, eicelente), de Fernão da Silveira. In: DIAS, 1998b, I, p. 195.

ANTOLOGIA

Publicam-se nesta seção os poemas completos de Fernão da Silveira que foram analisados parcialmente ao longo deste trabalho. Ressalte-se que se excluíu desta seleta o poema "O Cuidar e Sospirar", devido à sua extensão.

_CG_, I, 28

DO COUDEL MOR A ANRIQUE D'ALMEIDA, QUE LHE MANDOU PEDIR NOVAS DAS CORTES QUE EL-REI DOM JOAM DEZ EM MONTE-MOOR O NOVO, SENDO PRINCIPE, O ANO DE SETENTA E SETE, SENDO EL-REI SEU PAI EM FRANÇA.

No mes de Janeiro,
e ano de sete,
na era que mete
dez setes primeiro,
em Moor Monte Novo,
os povos s'ajuntam,
respondem, preguntam
mil cousas de provo.

Se o que se cá passa
quereis lá sabê-lo,
nam seja escassa
a mãao eescrevê-lo.
Mas pois o letreiro
ponto nam erra,
contará primeiro
o estado da terra.

A dous o vermelho
nom val mais o branco,
a dez o coelho,
perdiz faz derranco;
a vinte a galinha,
de graça mil furtos,
doze turdos curtos
aquela chinfrinha.

A treze a cevada,
farelos a sete,
mas sua o topete
sobindo a calçada;
com pãao de real
punhada ao gato,
tres oitos o pato
e dous o açacal.

Tambem taverneiro
dá a quatro vinagre,
mas é moor milagre
quem cá tem dinheiro,
qu'a conta que leo
de peros roins
me dam sete e meo,
por boons tres quatrins.

A duzea e mea
se calça um pee,
o quarto d'um mee
val seis para a cea.
O qu'ee testemunha
da hora passada
faz ũu som de cunha
de cabo d'enxada.

A dez a ferragem,
mas cravos nam tem,
nam sofre estalajem
caber i ninguem;
pousadas defende
quem Deos nam mantenha,
de ũu asno a lenha
por nove se vende.

Val redea d'uvas
a cinco na praça,
mas nam ha i luvas
nem quem vo-las faça.
O gentil do cidram
a tres brancos se frisa,
real de sabam
nam lava camisa.

Mas estas deixemos
quedar de seu cabo,
e sem dar mais cabo
das cortes contemos.
Ouvi o que digo,
preponde notar,
que novas contar
vos cuido d'amigo.

Lixboa que sonha
no cardealado,
moordomo Noronha
tambem deputado;
i é Portimam,
Alvito, Penela,
Beringel com ela
que faz o sermam.

Aquestes despacham
o muito e o pouco,
Latam ficou rouco
mal pelo que acham,
que o trato de cá
e o modo da fala,
se s'ele entam cala
falá-lo-á laa.

Com barba de mouro,
toucar recoveiro,
ũ zunzum de besouro
em som lastimeiro.
Quem macho alcança
se ha por bençam,
mil falas de França
por este viram.

Rainha, Fernando
que dizem que vêm
com fama lançando
d'Ocres que ja têm.
E vêm mui per vista
em calça sevilha,
nom é maravilha
querermos dar vista.

Pois lá namorados
nam compre dormir,
fazê-me relir
cantar em ditados;
e pois lá vêm damas,
por amor das vossas,
convem ferir chamas
nas azes mais grossas.

Leixar piastram
fundar em loudel,
e seja cossel
valente rincham.
Qu'engeite carreira
querê-o vós tal
levand'a camal
que cubra calveira.

E pois vosso olho
todo isto vê bem,
as vossas convem
lançar em remolho;
mas fica a fadiga
com quem a tever
e oraçam diga
melhor quem souber.

Qu'os proves pedidos
dous deram soomente,
vassalos metidos
lá vaam de maa mente.
Dinheiro de praça
lhe daa crelezia
e quer fidalguia
que lanças refaça.

E com isto querem
favores comũus,
peroo ũus e ũus
partir-se ja querem:
Porque se lh'alarga
o seu desembargo,
o gasto lh'amarga,
a mais nam m'alargo.

Fim.

Se pagar quereis
o que vos escrevo,
por mim beijareis
as mãos a quem devo.
O mais nam vos tarde
às damas dezê-lo
nem tudo a Lordelo,
ca vos i vos arde.

***CG*, I, 37**
PREGUNTA DO COUDEL-MOOR
A ALVARO BARRETO.

Quem bem sabe, em tudo sabe,
e porem daqui concrudo,
que a vós, que sabês tudo,
assolver as questões cabe.
E porem mui de verdade
peço que esta respondaes,
pera ver se concertaes
com minha negra vontade.

Ca eu ja me vi partir
e também despois chegar,
e senti todo o sentir
do prazer e do pesar.
Mas contudo é de saber
qual é vossa concrusam:
se partir dá mais paxam,
ou chegar maior prazer.

Resposta d'Alvaro Barreto.

De m'atrever que vos gabe
minha openiam mudo,
por nam ser ũu tam sesudo
que de vos louvar acabe.
E pois tal estremidade
sobre meu saber mostraes,
o nome que vós me daes
vosso gram louvor emade.

Porem sem detreminar
ante quem devo seguir,
ficando-m'eu de partir
há-se por vós emmendar.
Que chegar tenha poder
d'alegrar ũu coraçam
partir dá mais afriçam
u há grande bem querer.

_CG_, I, 38

DO CONDE DOM ALVARO, QUE MANDOU A ÕA SENHORA, QUE ERA TERCEIRA EM ÕUS SEUS AMORES.

Des que fordes juntas duas,
vós essoutra que sabêes,
por mim tanto lhe dirêes:
– Ó senhora, nam destruas
aquele que em mãaos tuas
encomenda seu esperito.
E manda per este escrito
que cousa nam fique sua,
que toda nam seja tua.

Resposta do Coudel-moor, que foi requerido pola senhora, que respondesse por ela.

Tres cousas queria nuas
ante qu'isso que dizeis,
que foram, nam duvideis,
dadas à filha de Fuas.
E viessem assi cruas,
pera fartar apetito,
ca neste mundo maldito,
ante qu'ele me destrua,
quero me fartar de bua.

_CG_, I, 43

TROVAS QUE FEZ O COUDEL-MOOR, DE POESIA, INDO D'EVORA PERA TOMAR, NA PONTE DO SOR E PAVIA.

De quinos trezenos bissete o ano,
passando seu meo com as tres o Junho,
correndo Apolo o merediano,
ventura me trouve ò gram Paviano,
mostrar-me quem era o vincasi brunho.
Na universal do lageo grande
morada de fronte se mina fumerea,
cuberta das peles da madre da lande,
na qual melodias dulcissimas brande
a cega reinante na part'esquenterea.

Tambem tras o couce do grand'aparato,
sam vistos jazentes aquestes em torno
arelho cam geiro quem dá d'arrebato
com outros roliços crecentes no mato,
os quaes todos servem apos quadricorno.
Boim esteirado i faz cabeceira,
tendente per mesa tem grandes cadilhos,
ferrenhos tormentos teveram maneira
que desse Rui Vaca caldim na traseira
em velho fumereo de novos sorquilhos.

Apenas d'ali em Montargilado
me vi, já Diana mostrando as cara,
das forças humanas assi despojado,
que a poucas horas buscar foe forçado
lugar sonolento que já procurara.
Es i dos sentidos com grande desmando,
vi cousas diformes oo ver repunantes,
em si desvairadas, contrairas no mando,
de que parte delas irei apontando,
porque tu, leitor, em lê-lo t'espantes.

Em casa creada de novo, poida,
vi musica doce, de canto griloso,
e Sertes estava em som recolhida
de ser abrasada, por ter afrigida
alma pesciva do gram bordaloso.
E rim machidonio u seus dentes lança
em partes devide os mais integrados,
cortifera febre é posta em balança,
ali onde outros com cor d'esperança
per linha mui fraca vi ser pendurados.

De terra cozida vi reste fornada
e canda bovina cá vim espirgado,
que em dando voltas nos dava chilrada
nam menos que Jaques Menin gateado.
Tambem doutro cabo cantil s'alevanta,
cipelheo queda em terra jazente,
mas o padre grande da casa mais sancta
tintim nos tregeita, ca missas nam canta,
sendo senadores moeda corrente.

Fim.

As quaes cousas vistas causaram temores
a mim de tal forma que ponto nam pude
mais nelas sofrer os meus olhadores
por nam darem causa os tantos terrores
aa cousa contraira de minha saude.
Fundei-m'em partir mui acelerado,
tirei quanto pude, atras nam olhando,
porque do que vi fui tam espantado
que se nam valera batel esquipado
alaa se me fora coudel e Fernando.

_CG_, I, 180
ANRIQUE D'ALMEIDA
A ESTE MOTO

Que milagre faria Dios.

De quantos penam por vós
a que nunca fazeis bem,
que milagre faria Dios
se penasseis por alguem.

De quantos vossa crueza
tem lançados a perder
e vidas fazeis sofrer
tristes mais que a tristeza,
por se mais vingar de vós
quem mais servida vos tem,
que milagre faria Dios
se penasseis por alguem

Ajuda do Coudel-moor.

Pois pena tam desigual
me fazeis sempre sentir,
pois nam presta nem me val
amar-vos nem bem servir,
pois que tam certo de vós
é dar mal e nunca bem,
que milagre faria Dios,
se penasseis por alguem.

_CG_, III, 581
DE JORGE D'AGUIAR,
APARTANDO-SE DOS AMORES.

Amores, desd'hoje mais
nam me conteis
por vosso nem me queirais.
Nam quero nojos que dais
Nem quero vossas mercês.

Deixo vossas esperanças
vãas e sem nenhũ repouso,
deixo-vos, porque nom ouso
sofrer mais vossas mudanças.
Nam m'hajais por vosso mais
nem mo chameis.
Amores, pois que sois tais,
nam quero nojos que dais
nem quero vossas mercês.

Ajuda de Francisco da Silveira.

Lembra-me que vos servi
muito e mui de verdade
e com quanta lealdade,
e por isso me perdi.
E pois que tanto matais,
nam me culpeis
de nam ser já vosso mais,
e pois tantos nojos dais,
nom quero vossas mercês.

De Dom Joam de Meneses.

Se vos servi algũ hora
da sogeiçam em qu'estava,
nam quero mais que ser fora,
porqu'agora
sei quam mal o empregava.
E por isso nunca mais
m'acolhereis
de ser vosso, pois matais
com tantos nojos que dais
qu'ante nom queira mercês.

Do Coudel-moor.

Quem podeer tanto consigo
precure sa liberdade,
mas eu nam posso comigo
nem posso mudar vontade.
Com todo mal que façaes
nem me fazeis,
amores, sempre jamais
nam quero nojos que dais,
pois me podeis dar mercês.

D'Anrique d'Almeida.

Por me tirar desta briga
de quem mal ouço dizer,
quero servir ũa amiga
qual milhor me parecer.
Senhora, laa ond'estaias
perdoareis,
se disser que quero mais
à saudade que me dais
ca d'outrem cem mil mercês.

_CG_, III, 587

D'ANRIQUE D'ALMEIDA PASSARO AA BARGUILHA DE DOM GOTERRE, QUE FEZ DE BORCADO, ENDERENÇADAS AAS DAMAS.

Nom hajais por maravilha
preguntar donde vos vem
quererdes saber que tem
Dom Goterre na barguilha.

Quant'eu devinhar nam posso
como deemo isto dizeis,
se vos ele deixa o vosso,
vós oo seu que lhe quereis?
Par Deos, é gram maravilha
que tem de fazer ninguem
co que tem ou que nam tem
Dom Goterre na barguilha!

O Coudel-moor.

Barguilha de falso peito,
reboloa,
quando vem a ser no feito
nunca boa.

Faz amostra e grã parada,
porque toda a casa peje
se acha quem lhe rabeje
sai-vos tam envergonhada
e encurtada,
entam buscai quem peleje.
E fica toda d'um jeito
a pessoa,
porque s'enganou no feito
d'arralhoa.

Dom Alvaro d'Ataide a esta cantiga.

Sobrinho, de meu conselho,
pois debaixo nam jaz nada
senam um triste folhelho,
nom te faças dominguelho
por bragada.
Ca se jouver no teu leito
putarroa,
achart-t'-aa tam encolheito
e do nembro tam tolheito,
qu'iraa maa e viraa boa.

Fernam da Silveira a esta cantiga.

Segundo a tençam minha,
quem barguilha assi guarnece
quer soprir com louçainha
o que por obra falece.
E o que nisto sospeito
e caa soa
é que nam é pera feito
tam mixilhoa.

Cantiga sua a esta barguilha.

Cavalheiros de Castilha,
vós qu'estais em Freixinal,
vinde ver ũa barguilha
a Portugal,
do filho do Marichal.

É de bom borcado raso
qu'eschameja como brasa,
e é gram caso
sair um homem de casa
com barguilha toda rasa.
Mandai lançar em Sevilha
um pregam que seja tal:
Dom Goterre fez barguilha
cordeal,
vinde-a ver a Portugal!

O Coudel-moor a esta cantiga.

O fidalgo de linhajem,
filho de pai mui honrado,
é de ũa tal carnajem
que sem mais fazer menajem
vos vem jaa desnaturado.
Com recheos de pontilha,
raspa, lãa e isto tal,
faz ũ cume de barguilha
tam mortal
que mao grado a Sandoval.

Joam Correa a esta cantiga.

Todalas cousas provistas,
sem mais grosa,
polos quatro Avangelistas
nestas vistas
nom vem cousa tam pomposa.
Mas nam é grã maravilha,
em caso que venha tal,
ser um sonho da barguilha
ainda mal,
porque tudo é papassal.

Dom Rodrigo de Castro a esta cantiga.

Irei eu daqui a Roma
por ver isto que se diz,
meteras-lh'o teu nariz
e siquer fizera soma,
ora toma!
Porque s'aqueste barguilha
nesta festa do Natal
que jaa vai a Bobadilha
de Freixinal
nova dela e que tal.

Dom Pedro da Silva.

Quem te vir o teu borcado
e te for buscar o centro,
achará grande toucado
e chico recado dentro.
Em nenhũ reino nem ilha
nunca se vio trajo tal
com'esta tua barguilha,
por teu mal,
mui vazia do ilhal.

Dom Alvaro d'Ataide.

Barguilha de gram valia,
chea de lãa ou de pena,
por nom andares vazia
enche-te de carne ajena
ou t'encherei de la mia.

Fizeste d'ũ mao retalho
de borcado, feito em tiras,
pera pequeno tassalho
grande outeiro de mintiras.
Pelo qual logo ordena,
como nom ande vazia,
enche-a de carne ajena
ou t'encherei de la mia.

Letreiro d'Antique d'Almeida aa barguilha.

Aqui jaz o encurtado
que o mundo mal logrou,
aqui jaz quem nom pecou
contra Deos ũ soo pecado.

Aqui jaz quem nunca sono
fez perder a seu senhor,
aqui jaz quem a seu dono
nunca fez vender penhor.
Ponhamos-lhe por ditado,
pois tam maa vida passou:
Aqui jaz quem nom gostou
deste mundo ũ soo bocado!

O Coudel-moor ao letreiro.

Aqui jaz quem sempre jaz
dormente, mas nunca dorme,
leixem o viver em paz,
pois que jaz e nunca faz
de si forma em que enforme.
Aqui jaz quem sem comer
jaz em som mais que de farto,
aqui jaz sem se mover,
que jaz fora de poder
de matar ninguem de parto!

Dom Goterre por si às damas.

Assi me veja eu em Beja
muito aa minha vontade,
com'isto vai com enveja,
mas nam jaa por ser verdade.
Senhoras, por meu repairo,
a quem nisto dovidar
eu lhe espero de mostrar
o contrairo.

_CG_, III, 590

DE DOM GOTERRE AOS GIBÕOES DE FERNAM DA SILVEIRA E DOM PEDRO DA SILVA, QUE FEZERAM DE BORCADO COM MEAS MANGAS E COLAR DE GRAAM.

Sempre vivam suas famas,
destes jibões que fizestes,
com que tanto prazer destes
eestas damas.
Polo qual me dam cruzados,
mil presentes de lacõoes,
por lhe dar bem apodados
o vosso par de gibõoes,
do teor destes colhõoes
abrasiadaos.

Dom Rodrigo de Castro.

Eu disse qu'eram corais
deles coma de centolas
ou bicos de tarambolas
ou d'algũas aves tais,
ou pernas, pees de perdizes,
qual quiserdes destas tres,
ou os vermelhos narizes
de Jam Garcês.

Outra sua.

Senhores, se me tomais
as d'onça de Pero Feo,
elas foram mais d'arreo,
mas nam jaa tam cordiais.
Temos grandes presunções,
andamos mui abalados
de ter tam bem apodados
o vosso par de gibõoes
aguiarados.

O Coudel-moor.

Mais que francelha
andam os gibõoes maneiros
e decem, nam referteiros,
a ezcarlata que semelha
coor de telha.

Ũ pouco mais efaimados
do outro que se desdoura,
os gibõoes aguiarados
filharam polos costados
ũa toura
daquestes perros fanados.
Mas pardelha
assaz andam de roleiros,
pois decem a custureiros
d'ezcarlata mal vermelha
cor de telha.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

AUTOR: GERALDO AUGUSTO FERNANDES
TÍTULO: FERNÃO DA SILVEIRA, POETA E COUDEL-MOR: PARADIGMA DA INOVAÇÃO NO *CANCIONEIRO GERAL* DE GARCIA DE RESENDE

ERRATA

Localização	**Erros**	**Correções**
Pág. 7	inovation	innovation
Pág. 11	exclusivamente	desconside-se esta palavra
Pág. 12	exaurindo a paciência	pode exaurir
Pág. 14	fosse um dia	seja um dia
Pág. 15, nota 13	p. 221-224	p. 229-231
Pág. 17, nota 26	florecerá	florescerá
Pág. 25	se valeu delas	se valeu deles
Pág. 30	seleta	recolha
Pág. 34, nota 38	no ...esse a	nos...essa
Pág. 37, nota 63	as trovas o	as trovas do
Pág. 47-48	O último parágrafo da p. 47 une-se ao primeiro da p. 48.	
Pág. 54	A primeira linha do segundo parágrafo é texto meu, em português, deslocando-se portanto, do texto citado, em espanhol.	
Pág. 60	Galícia	Galiza
Pág. 61	verso inicial	verso inicial das estrofes 3 e 4
Pág. 70	sendo, príncipe..., França	sendo príncipe... França
Pág. 75, nota 161	Capíttulo	Capítulo
Pág. 88, nota 196	Vide nota (169)	Vide nota (171)
Pág. 95	Na divisa, “eu-lírico”	Na divisa, o “eu-lírico”
Pág. 103, nota 211	preságio	preságio (*sic*)
Pág. 104, nota 212	estamos	estou
Pág. 108	escrevanhinha	escrevaninha
Pág. 118	escritivas	descritivas
Pág. 124	sétimos	sétimo
Pág. 130, nota 264	de um única	de uma única
Pág. 132	A última frase foi repetida na primeira linha da p. 133.	
Pág. 132, nota 274	O número da nota não aparece no rodapé (última linha).	
Pág. 138, nota 285	nota (54)	nota (56)
Pág. 139, nota 287	refências	referências
Pág. 148, nota 300	p. 140	p. 139
Pág. 171	ao não disfarçar-se	ao não se disfarçar
Pág. 173	inicio	início
Pág. 181	neste capítulo	neste subcapítulo
Pág. 183, nota 383	Vide p. 81	Vide p. 87
Pág. 191	Faltou a fonte da poesia: In: **Jornal de Poesia** [s.d.]. disponível em <http//www.secrel.com.br/jpoesia/ac13.html>. Acesso em 23.nov.2000.	
Pág. 200, 202, 204, 209, 210	As páginas referidas nas notas de rodapé remetem às do trabalho lido.	
Pág. 208	nota (250)	nota (251)

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo