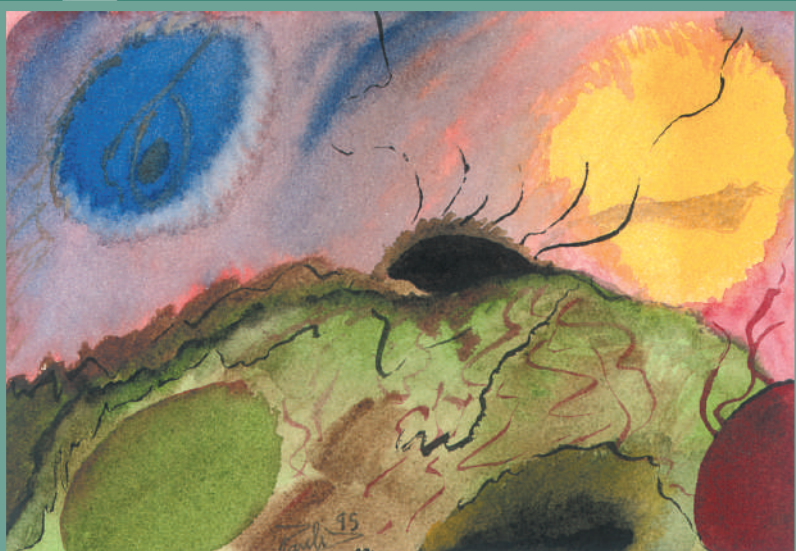


Festa, teatralidade e escrita

*Esboços teatrais no Cancioneiro Geral
de Garcia de Resende*



MARIA ISABEL
MORÁN CABANAS

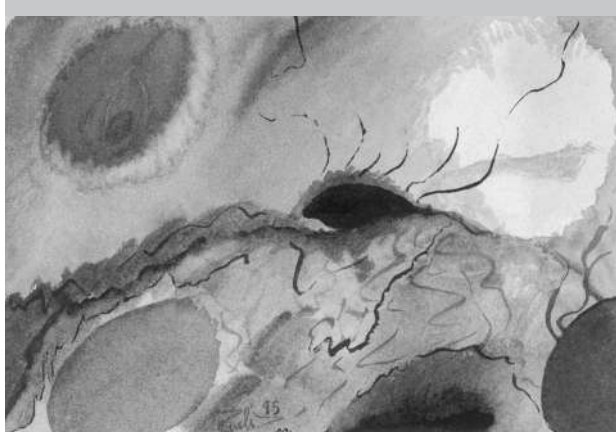


BIBLIOTECA-
ARQUIVO
TEATRAL
FRANCISCO
PILLADO
MAYOR

DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

Festa, teatralidade e escrita

*Esboços teatrais no Cancioneiro Geral
de Garcia de Resende*



MARIA ISABEL
MORÁN CABANAS

Deseño da Capa:
MIGUEL ANXO VARELA

Ilustración da Capa:
PAULINO PEREIRO: “Intitulada” (1995). Aguarela.

Edita:
BIBLIOTECA-ARQUIVO TEATRAL
«FRANCISCO PILLADO MAYOR»
<https://www.udc.es/es/publicacions/>

© Da presente edición:
DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

© M^a ISABEL MORÁN CABANAS

DOI
<https://doi.org/10.17979/spudc.978849749055X>

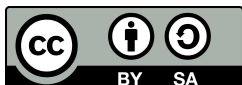
I.S.B.N.
84-9749-055-X

Depósito Legal:
C - 400/2003

Impresión:
LUGAMI Artes Gráficas (Betanzos)

Maquetación:
ANTONIO SOUTO

Distribución:
<https://www.udc.gal/publicacions/distribucion>



Esta obra publícase baixo unha licenza Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)



DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

Universidade da Coruña • Facultade de Filoloxía • Campus de Elviña • 15071 A Coruña

Consello Científico:
X. CARLOS CARRETE DÍAZ, PERFECTO CUADRADO,
MANUEL FERREIRO, MANUEL LOURENZO PÉREZ,
CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO, JOSÉ OLIVEIRA BARATA,
FRANCISCO PILLADO MAYOR, FRANCISCO SALINAS PORTUGAL,
ARNALDO SARAIVA, LUCIANA STEGAGNO PICCHIO,
LAURA TATO FONTAÍÑA

FESTA, TEATRALIDADE E ESCRITA

Esboços teatrais no *Cancioneiro Geral*
de Garcia de Resende

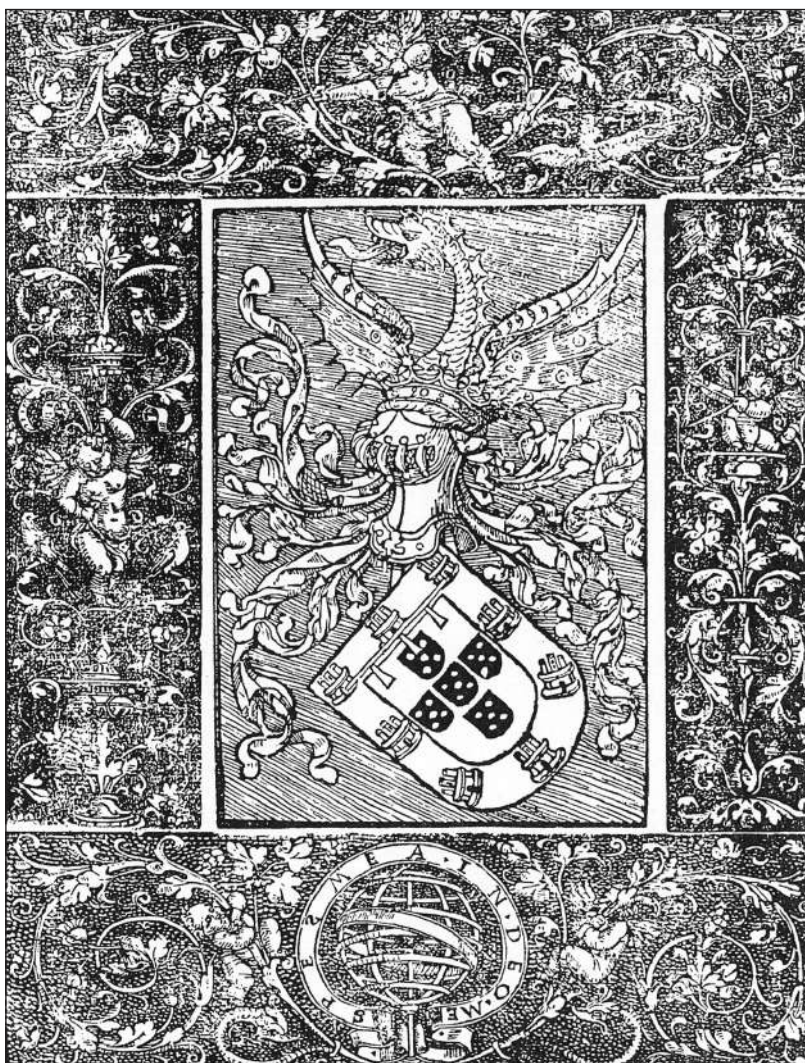
M^a ISABEL MORÁN CABANAS

MMIII

Todos estes feitos e outros muitos d outras sustancias nam sam divulgadas como foram, se jente d outra naçam os fizera. E causa isto serem tam confiados de si, que nam querem confessar que nenhũus feitos sam maiores que os que cada ũu faz e faria, se o nisso metessem. E por esta mesma causa, muito alto e poderoso Principe, muitas cousas de folgar e gentileza sam perdidas, sem haver delas noticia, no qual conto entre a arte de trovar [...] E assi muitos imperadores, reis e pessoas de memória, pelos rimances e trovas sabemos suas estórias, e nas cortes dos grandes príncipes é mui necessaria na *gentileza, amores, justas e momos...*

Garcia de Resende

INTRODUÇÃO



Frontispício do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516).

1. TEXTOS E/NO CONTEXTO SÓCIO-LITERÁRIO

1.1. PROCESSO DE PRODUÇÃO E COLECÇÃO DE TEXTOS

Depois da grande época de esplendor que viveu o lirismo galego-português na corte de D. Afonso X de Castela e noutras cortes peninsulares como as de Afonso III e de D. Dinis, assistiu-se concretamente a partir da morte deste último rei-trovador-mecenas a um progressivo declinar da voz poética em Portugal, influenciado em boa medida pela crise política de finais do século XIV, com a orientação expansionista subsequente e favorecido ainda pelo interesse que o advento da dinastia de Avis despertou pelos problemas teóricos e doutrinários, políticos, morais e até psicológicos que encontraram na prosa o seu veículo de expressão mais apropriado. Porém, por meados de Quatrocentos e seguindo o exemplo de certas cortes estrangeiras -França, Itália, Borgonha, Aragão e sobretudo Castela, com a qual se estava a iniciar uma política de convergência-, o exercício da poesia e o versificar “colectivo” tornou-se uma importante prova de galantaria e requinte perante os nobres portugueses que participavam activamente nos famosos serões celebrados no paço, a que assistiam ricamente ataviados e dispostos a exhibir a sua elegância e habilidade em todo tipo de entretenimentos, na linguagem e até no vestuário.

Havendo sido iniciada em Almeirim, “A os xxviii dias de Setembro da era de Nosso Senhor Jesu Cristo de mil e quinhentos e xvi anos” apareceu na nobre e leal cidade de Lisboa a publicação do

Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. Impressa a cargo do alemão Hermão de Campos, “bombardeiro d El-Rei nosso Senhor e empremidor”, tal obra veio fazer parte de uma linha de evidente filiação ibérica e com antecedentes longínquos nos cancioneiros trovadorescos:

O gosto de coligir, em livros de mão, textos próprios e alheios, manifestou-o Afonso X, o Sábio (†1284), com as *Cantigas de Santa Maria*, bem como o homem culto que foi D. Pedro, Conde de Barcelos, falecido em 1354. No século seguinte, Juan Alfonso de Baena conclui e dedica a Juan II, de quem era escrivão, o cancionero que ostenta o seu nome e que recompilara por mandado do dito monarca. O gosto pelos cancioneros colectivos levam-no consigo os cortesãos que acompanha Afonso V, o Magnânimo, para a sua corte napolitana. De facto, é em Nápoles que se organiza o *Cancioneiro de Estúñiga*, elaborado entre 1460 e 1463, e cujo título, por que é conhecido, advém de o cancionero abrir com uma composição de Lope de Estúñiga (Dias, ed. 1990: I, XI).

Ora, foi especialmente o *Cancionero General de muchos y variados autores* de Hernando del Castillo, organizado e editado pela primeira vez em Valência em 1511 e no qual estão representados com poesias escritas em castelhano alguns autores portugueses que colaborarão também na colectânea lusa, que constituiu sem dúvida um desafio directo para o eborense Garcia de Resende, animando-o a emprender no seu país uma idêntica tarefa compilatória ao longo dos cinco anos seguintes¹. No entanto, se o primeiro esteve sobretudo motivado inicialmente pelo gosto e inclinação pessoal “a las cosas del metro, en cualquier lengua que sea, mayormente en la castellana maternal”, o segundo obedecia não só à finalidade de evitar a perda

¹ Embora não saibamos com certeza como chegou Garcia de Resende a conhecer a colectânea em questão, parece bem fácil supô-lo: através das intensas relações existentes entre Portugal e Castela ou da presença constante de portugueses na corte castelhana e de castelhanos na portuguesa, quer por relações diplomáticas, quer por asilo político, quer ainda por alianças matrimoniais. Tal como assinala Aida Fernanda Dias: “Alguém, que em Castela o tivesse conhecido, podê-lo-ia ter trazido a Portugal por interesse pessoal ou porque algum compatriota, informado da sua existência, diligenciara possuí-lo; ou então, qualquer castelhano, frequentando a corte portuguesa, seria senhor de um exemplar” (1993: V, 73).

de “muitas coisas de cousas de folgar e gentilezas [...], no qual conto a arte de trovar”, a protegê-las do esquecimento em que muitas já tinham caído, conforme se declara no *Prólogo*, mas também à de mostrar que os poetas portugueses não rivalizavam com os doutros países nem eram admirados como mereciam apenas por não serem divulgadas as suas obras. Com efeito, André Crabbé Rocha observou já, embora sem provas documentais, que a impressão do *Cancioneiro Geral* ultrapassa uma mera determinação individual ou particular, a corresponder a um desejo do próprio D. Manuel I. A par das magníficas obras arquitectónicas que naquela altura se edificaram em Lisboa para servirem de testemunho à grandeza do reinado do Venturoso, tal como a construção do Mosteiro dos Jerónimos, a organização e edição da colectânea em foco parece integrar-se no clima de exaltação nacionalista que se vivia em Portugal e que Garcia de Resende exprime com tanta veemência nas palavras prologais com que apresenta a sua ampla colectânea de textos. Assim como se erguem ostentórias obras arquitectónicas, assim também se deve promover o inventário do valor cultural e literário da nação: “Como outros povos pequenos, os Portugueses -ou os seus soberanos por eles- precisaram, na conjunção histórica então vivida, de afirmar, em monumentos visíveis e duradouros, a sua legitimidade cultural no seio da Europa, como tinham afirmado a sua personalidade ecuménica relativamente ao mundo” (Rocha 1950: 12-13).

Na verdade, não se pode empreender qualquer estudo temático ou de diferentes aspectos do *Cancioneiro Geral* sem reflectir a propósito daquela página exemplar, que é o seu Prologo, um dos mais importantes textos em prosa que Garcia de Resende redigiu. Após a dedicatória da obra ao Príncipe D. João, futuro D. João III, ali reconhece como uma particularidade da nação portuguesa a pouca inclinação a falar e escrever sobre as suas vitórias e triunfos, tendo melhor assunto para tal tarefa do que tiveram os Gregos e Romanos; enumera os principais feitos dos Lusitanos: conquistas por via terrestre e marítima, batalhas em difíceis condições, submissão da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia com todo o seu comércio, a evangelização de muitos habitantes das citadas

terras, etc.; e, ainda, tal como recrimina o esquecimento em que caem estas façanhas eminentes, também lembra como se apagam da memória outro género de acções:

E por esta mesma causa, muito alto e poderoso Príncipe, muitas cousas de folgar e gentilezas sam perdidas, sem haver delas noticia, no qual conto entra a arte de trovar, / que em todo o tempo foi mui estimada, e com ela Nosso Senhor louvado, como nos hinos e canticos que na Santa Igreja se cantam se veraa. E assi muitos emperadores, reis e pessoas de memoria, polos rimances e trovas sabemos suas estorias. E nas cortes dos grandes príncipes é mui necessaria na jentileza, amores, justas e momos, e também para os que maos trajos e envenções fazem, per trovas sam castigados e lhe dam suas emendas, no livro ao diante ser veraa. E se as que sam perdidas dos nossos passados se poderam haver e dos presentes s escreveram, creio que esses grandes poetas, que per tantas partes sam espalhadas, nam tiveram tanta fama como têm (Dias, ed 1990: I, 10).

Em tal Prologo apresenta-se-nos o programa que Garcia de Resende pretende levar a cabo com a publicação da sua vastíssima colectânea, reconhecendo explicitamente quatro objectivos bem concretos: o elogio de Deus e da fé cristã desde uma marcada vocação religiosa; a conservação através das letras e da consequente fama a memória das maiores e mais ilustres façanhas, convertendo assim os seus protagonistas em “aqueles que se vão da lei da morte libertando”, diria algumas décadas mais tarde Luís de Camões; uma função prioritariamente lúdica ou espectacular nos salões da Corte; e até a finalidade de admoestação ou repreensão perante certos usos e costumes. Ora, percorrendo da primeira até à última página da compilação de *Garcia de Resende* verificamos que os dois blocos temáticos mais representados são o amor e a sátira. Os sentimentos cantados no século XV pelos poetas portugueses são praticamente os mesmos que caracterizam o lirismo trovadoresco galego-português de origem provençal, mas associados às influências castelhana e transpirenaicas, assim como a diferentes motivos de nova ou inovadora inspiração que gozarão de grande sucesso e proliferação na

Renascença. Perpassa aqui, por exemplo, a sombra dantesca da *Divina Comédia*, obra prima e património da literatura ocidental que dá origem a alegorias “infernais”, quer através de recordações nostálgicas do passado, quer recorrendo ao artifício do sonho, quer ainda de um modo esboçadamente dramático, evocando a voz de além túmulo, como no caso das “Trovas à morte de Inês de Castro”, compostas pelo próprio compilador do *Cancioneiro Geral*². O tópico da visão ou descida ao Inferno aparece assim despojada do seu sentido religioso e surge como modelo para uma análise da vivência amorosa e até da trágica ligação da Morte e do Amor. Num tom de tristeza, amargura e revolta, Garcia de Resende usou neste texto em que intervêm narrador e protagonista as técnicas anunciadas por Aristóteles em relação à tragédia, que consistem essencialmente em despertar no ouvinte/leitor a piedade pela vítima do acto cruel e o terror pela vingança do destino implacável (Carvalho 2001: 526).

Com o propósito firme de arquivar e divulgar a arte de trovar, na compilação resendiana atenta-se sobretudo em *gentilezas* e em muitas *coisas de folgar* que nascem num contexto social de lazer, convívio e festa, e que chamam para si a necessidade de preencher o lúdico experimentada pelo homem. Ambas as orientações poéticas vêm dar-se as mãos nos momentos de diversão desfrutados pelos galantes cortesãos, que tão depressa se queixavam dos sintomas da paixão e louvavam hiperbolicamente as suas senhoras como,

² É esta a peça poética considerada como a mais interessante de Garcia de Resende e até talvez constitua o mais antigo texto puramente literário sobre tal figura. O poeta parece ter alguma consciência disso e empenha-se numa criação em verso que espera ultrapasse os limites da oralidade, não sendo por acaso que insere ali o verbo *ler*: “Por sua mercê saber / o que deve de fazer, / vej o que fez esta dama, / que de si vos dara fama, / s estas trovas quereis ler” (n.º 10, vv. 6-10). Uns dez anos após a impressão do texto em foco encontramos mais uma referência a Inês de Castro inserida na obra vicentina *Farsa dos Almocreves*, posta em cena em 1527 e onde se registam expressões em correlação com outras presentes nas trovas do primeiro, mais propriamente na fala de Inês. E é ainda em 1528 que o rei D. João III recebe de Henrique da Mota uma carta em que se lembra a história daquele intenso e trágico amor.

A fonte histórica parece estar na *Crónica de Dom Pedro* redigida por Fernão Lopes e sobretudo na tradição de cantares e romances antigos surgidos e herdados de geração em geração em torno a este episódio, revelando praticamente de maneira inevitável a contaminação de diferentes casos vividos ou versões orais, amiúde com origem em deficiente informação ou nos lapsos de memória dos transmissores (Dias 1998: V, 298-330).

mudando o seu rumo para um terreno diametralmente oposto, tornavam objecto do maior riso e zombaria um chapéu azul de seda, a morte de um cavalo numa encosta, umas mangas muito estreitas, umas calças confeccionadas num esquisito tecido, uma braguilha ornamentada em excesso, as faces demasiado rapadas dos homens, uma dama muito gorda e com perigosas tendências para a libidinagem, umas esporas usadas com pouca habilidade e elegância, etc. À volta do iniciador das trovas feitas a partir de qualquer destes assuntos banais chegava-se a congregar um bom número de participantes que parafraseavam os versos deste à maneira de ajudadores, assumindo portanto um marcado carácter repetitivo.

Basta decerto uma simples leitura do *Cancioneiro Geral* para comprovar que nos textos ali recolhidos a sátira dos indivíduos se sobre põe em boa medida à dos costumes, não hesitando em tomar como foco das versificações pormenores ínfimos e caricatos. No entanto, também se encontram inseridas entre as composições satíricas desta índole outras em que se pretende abranger o colectivo, testemunhando com evidente atitude crítica certas circunstâncias graves que minavam desde cedo a sociedade portuguesa e reflectindo o desengano e a amargura face ao desconcerto do mundo ou de uma sociedade já perturbada pelos “fumos da Índia” e mesmo na qual começavam já a despontar palpáveis mostras de decadência ou ruína.

1.2. ESPECTÁCULO, TEXTOS E CONVIVIALIDADE ÁULICA

É hoje uma tendência generalizada na abordagem do fenómeno espectacular o alargamento a diversos domínios em que aparecem implicadas as diferentes manifestações lúdicas, enquanto componentes antropológicas do estudo do agir do Homem em sociedade. Assim se abrem aos estudiosos da história do espectáculo novos campos de pesquisa que por vezes o remetem para a busca de estruturas bastante distantes do conceito absolutizado da categoria “teatro”. Neste sentido, o objecto de investigação vem-se centrar na variedade de manifestações festivas ou até de rituais minuciosos que

se organizam no seio de uma determinada comunidade e que, aliás, se tornam legitimação e reflexo de estruturas sociais e políticas bem precisas (Barata 1993: 28). E tal valor alternativo resulta precisamente bem visível nas festas celebradas na Idade Média e também no Renascimento, inserindo-se no conceito mais amplo de *carnavalização do mundo* que de modo provisório tudo parece igualizar em quadros estritos de uma mundividência lúdica, reconhecível quer a nível popular quer a nível aristocrático. Regra e desregra, ordem e desordem, se confrontam não com qualquer propósito subversor, mas apenas como modo de expressão através da palavra e do gesto de um segundo mundo e uma segunda vida, percepção de um universo dual em que o riso festivo é ambivalente: mostra-se como força destrutora e, ao mesmo tempo construtora; faz brotar alegria, mas também sarcasmo e mordacidade; nega e afirma; sepulta e ressuscita (Bachtin 1979: 15).

A diversidade de manifestações espectaculares que se registam com diferentes graus de maturidade em todo o âmbito europeu parece congregar a todos num interlúdio onde parece ter especial relevo a deliberada recorrência a uma simbólica destinada a deslumbrar os sentidos e em que os pretextos para entrar na festa harmoniosamente se articulam com calendários festivos e institucionalizados ou com a vida e as diferentes circunstâncias políticas da própria corte. De facto, se atentarmos apenas em documentos portugueses de fácil acesso, comprovamos logo que os ingredientes espectaculares se encontram bem presentes, tanto ao analisarmos a descrição de uma celebração dentro dos muros palacianos, quanto no descer da festa à praça pública. Precisamente a maior festa de todo o reinado de D. João II foi provocada por uma circunstância de evidente interesse sócio-político: a união matrimonial do Príncipe D. Afonso com a Princesa D. Isabel, filha dos Reis Católicos, em 1490, na qual se inclui a entrada solene da noiva na cidade de Évora. O Rei foi ao seu encontro com uma extraordinária e visual comitiva que caminhava “com grandíssimo estrado e muyto grande estrondo de festa”. Antecedia-mo tocadores de charamelas, de trombetas, de sacabuxas, arautos, o porteiro-mor, e muitas outras figuras principais com

cavalos e grande luxo de atavios. Todo o cortejo régio apresentava-se superlativamente rico, com deslumbrantes vestiduras e montadas, tal como o descreve minuciosamente Garcia de Resende na sua reportagem sobre a *Vida e feitos d el-rei D. João II* (Verdelho, ed. 1992: 329).

Para banquetes e festas, mandou-se construir a célebre Sala de Madeira, colocando as enormes mesas aos lados e deixando o centro livre para as representações. Até ao Natal desse ano, data de início das justas reais que seriam o ponto mais alto das festas, sucederam-se os banquetes, os jogos de canas, as touradas, os momos, sempre ao som da barulhenta música e sob o brilho reluzente de toda a pedraria (Rodrigues 1989: 201-204). Assim, acerca de tais celebrações ainda se expressa também Garcia de Resende na sua “gazetilha rimada” e intitulada *Miscelânea* de histórias e costumes:

Vimos as festas reaes
que em Evora foram fectas
não se viram outras taes,
tam ricas, nem tam perfeitas,
nem gastos tam desiguaes;
que multidam de borcados
chaparias, e borlados!
que justas, momos, torneos!
que touros, cãnas, que arreos!
que banquetes esmerados? (Verdelho, ed. 1992: 543)

Aliás, este zeloso servidor da monarquia portuguesa recolhe tanto na sua crónica sobre a vida de D. João II como entre as páginas do *Cancioneiro Geral* as letras que o Rei e os seus mantedores levavam nas cimeiras pelas suas damas e cujos prémios eram um anel de rico diamante ao cavaleiro de maior elegância e um grande colar de ouro muito esmaltado a quem melhor justasse. Eis algumas desta longa série que vem constituir um momento grandioso de encantamento visual mediado pela riqueza dos símbolos propostos:

El-rey levava por cimeira huns liames de nao pola raynha Dona Lianor sua molher cheos de pedraria e dezia a letra:

Estes liam de maneira,
que jamais pode quebrar
quem co elles navegar

O prior de Sam Joam de Castella, Valençoila, que fora grande senhor, e andava cá desterrado, trazia Alexandre encima dos grifos e dizia:

No es menos mi pensamiento
mas ha quebrado tristura
las alas de mi ventura

Dom Diogo d Almeida que depois foy prior do Crato, levava a boca do ynferno com almas dentro e dizia:

Nembra-os de mis passiones
animas, descansareis
de quantas penas teneis (Verdelho, ed. 1992: 343)

A ritualidade celebrativa que pauta a vida cortesã aparece ligada ao gosto pelo disfarce cavaleiresco, factor que pode constituir um indício consistente da sua relação com a tradição novelística, uma vez que o cavaleiro que persegue a recompensa do Amor se torna figura obrigatória. O *Cancioneiro Geral* revela-nos curiosos costumes das festas palacianas, tais como o facto de as damas prenderem entre os cabelos o papel que continha o mote do seu servidor, em recompensa da homenagem que este prestava à sua formosura, ou ainda alguns compilados jogos de sorte ao estilo dos que o próprio compilador descreve em verso e apresenta desta maneira:

Estas quarenta e oito trovas fez Garcia de Resende, por mandado d el-rei nosso senhor, para ũ jogo de cartas se jugar no seram desta maneira: em cada carta sua trova escrita e sam vinte e quatro de damas e vinte e quatro d homeens: doze de louvor e doze de deslouver. E baralhadas todas, ham-de tirar ũa carta em nome de foã ou foã e entam lê-la alto. E quem acertar o louvor irá bem e quem tomar a de mal riram dele. Começam logo os louvores das damas, os quaes fez todos aa senhora dona Joana de Mendoça (Dias, ed. 1993: IV, 341)³.

³ É esta uma prática da mesma ordem das sortes finais do *Auto das Fadas* de Gil Vicente e que ainda encontra seguidores em Luis de Millán, autor do *Libro de motes de damas y caballeros*, intitulado *El Juego de Mandar*, composto particularmente para a corte de Germana de Foix em Valência no ano de 1535.

Porém, cumpre salientar de forma especial a presença de certos debates e processos que constituem um eco das práticas de cavalaria na colectânea portuguesa, entre os quais sobressai o texto do *Cuidar e Suspirar* que lhe serve de pórtico inaugural e funciona como emblema de requinte. Estende-se segundo uma estrutura discursiva tirada do campo judiciário ao longo de 3172 versos, sendo assim a composição colectiva mais vasta de todas as compiladas por Garcia de Resende e mostrando disparidade na sua génese, concepção e modo poético. Este jogo floral em que intervieram os cortesãos que mais se distinguiram como versificadores no início do reinado de D. João II tem como argumento a disputa acerca do amador que melhor ama: se o que muito cuida ou o que muito suspira, isto é, se o que cala os sentimentos da sua paixão ou aquele que os exterioriza. A primeira parte do processo terminou em 9 de Novembro de 1483:

A nove dias do mês
dos onze meses do ano
da era d oitenta e três
desta sentença medês (n.º 1, vv. 868-871)

Poderá ter ocorrido no Porto, onde ficou a corte quando o rei mencionado se deslocou a Bragança. E, por sua vez, a segunda parte vem datada de 20 de Julho, mas sem indicação alguma quanto ao ano, parecendo as circunstâncias da sua feitura assaz enigmáticas: há nela referências a uma embaixada (“reinos alheos”), à presença de D. Lianor da Silva, talvez a um banquete, a Alcobaça, a um alcaide-mor que já não é o abade, à ordem de cavalaria da *Jarreteira* ou *Garrotea* (cujo símbolo era precisamente uma liga de senhora, em inglês *garter*, para sublinhar também o carácter galante da composição) e a D. João de Meneses. Ao contrário da parte antecedente, que foi sendo escrita e divulgada progressivamente por vários autores, em forma dialógica, a segunda é peça única, monológica, narrativa e escrita tão-só por uma pena. Sabe-se que entre 1482 e 1484 houve intensa actividade diplomática com Castela e conhecemos também a reunião do conselho de D. João II em Alcobaça em Agosto de 1485

sobre o logrado casamento da infanta D. Joana com D. Ricardo III da Inglaterra, na presença de emissários ingleses. Perante tais dados, o mais provável é que date de 1485 esta última parte da disputa poética. Acresce ainda que a figuração régia do deus Amor que no longo texto do *Cancioneiro Geral* se regista com o seu conselho e assentamento parece alusão metafórica ao conselho do próprio soberano português através de uma espécie de *travestissement* (Mendes 1997: 11-12).

Quanto à apresentação formal de tal querela em torno da problemática amorosa, tão em voga nas cortes da época, começa por uma espécie de mote (ou *rifão*) construído à volta de uma pergunta de Jorge de Silveira: “Vós, senhor Nuno Pereira, / por quem is assi cuidando?” e a resposta subsequente do interpelado também em forma de pergunta: “Por quem vos is sospirando, / senhor Jorge da Silveira?” (n.º 1, vv. 1-4). Propõem um jogo de tribunal em que invocam D. Lianor como juiz da *quaestio* formulada por ambos e responsável pela decisão final acerca do sintoma da paixão que supõe “maior tormento” e “mor sentimento”: é o cuidado?, é o *sospiro*?. E a contenda vai-se organizado a partir de coplas alternadas, segundo o esquema da tenção, sem obedecerem, porém, a uma divisão estrófica fixa e a um modelo rígido de composição. O debate evolui através de uma série de estrofes justapostas (ajudas) que se intercalam no discurso numa sucessão de *petições*, *desembargos*, *alegações*, *réplicas*, *apelações*, *procurações*... até que D. Lianor dá sentença a favor do suspirar. Ainda recentemente, João Amaral Frazão descobriu ou deu a ver a estrutura musical das vozes, ao mesmo tempo jumelar e tetrádica -dois réus, quatro procuradores, duas ajudas e dois votos-, a dos nomes próprios -dois Álvaro-, a das formas estróficas e a das ações ilocutórias -defender, ajudar, responder, etc. (Frazão 1993: 41-47).

Amiúde mal lida e bastante difícil de interpretar, é a segunda parte que acarreta mais novidades para a poesia portuguesa em formação: o inferno de amores, o gosto novelesco e a primeira visualização do deus de Amor. Mais curta e fantasiosa, recolhe falas atri-

buídas a almas do outro mundo: a de um cortesão sem nome, que desce ao inferno para recorrer a sentença anteriormente dada, a do deus de Amor e as de quatro personagens histórico-literárias que integram a enciclopédia de autoridades amorosas comum naquela altura: os poetas peninsulares de lendário prestígio -Macias, Juan Rodríguez del Padrón ou de la Cámara, Juan de Mena -além do romano Tarquínio (tomado aqui como o filho do desterrado rei de Roma, ilegitimamente apaixonado por Lucrecia, protótipo da esposa fiel). O quadro destas prosopopeias, igualmente suasório e lírico, é o de um recurso forense da sentença ditada, feito ao deus de Amor, tendo por espaço o mundo dos mortos. Assim, o presumível autor apresenta-se como o alcaide-mor de Alcobaça, Nuno Gonçalves, já falecido. Tem a função de narrador-relator do que ocorre na corte do deus de Amor, bem como a de secretário desse deus (cuja determinação final traslada) e a do seu embaixador em Portugal. Deus de Amor pede conselho aos quatro *finados* célebres, que efectivamente o dão, e a seguir regista-se uma petição de clemência para D. Lianor e o *assentamento* do novo juiz, deus de Amor, com a sua correspondente sentença a favor do *cuidar* e a verdadeira definição do amor. Tudo termina no modo narrativo, com o relato do envio do feito na embaixada a D. João de Meneses (Mendes 1997: 19).

Podemos dizer que *O cuidar e o suspirar* foi todo escrito, talvez também dito, seguramente lido, e possivelmente com trechos cantados, surgindo como resultado de vários géneros cruzados: o das perguntas ou *preguntas*, derivado da *tensó* provençal e a *tenção* galego-portuguesa, que não incluía julgamento; o da *disputatio* poética ou *partimen* medieval; e o do antigo *joc partit* ou conflito com uma alternativa sobre um problema de casuística amorosa. Lembremos que também num *partimen* jocoso entre os velhos trovadores Pero da Ponte e Garcia Martinz sobre o calar ou o revelar os amores, os adversários decidem apelar para a sentença de Afonso X (Panunzio, ed. 1992). Enquanto a forma breve da pergunta-resposta prolifera no *Cancioneiro Geral*, assim como nas compilações quatrocentistas castelhanas, o debate de tipo judicial manifesta-se em três textos muito importantes em que se simulam sempre tribunais presididos

por senhoras: para além do já comentado acima, sobressai pela densidade do pensamento amoroso a querela entre *desejar* e *bem querer* que opõe o conde de Vimioso e Aires Teles (Dias, ed. 1990: 126-133), sendo o terceiro o processo de Vasco Abul, da iniciativa de Henrique da Mota, que trata de um caso relativo ao decoro na conduta do amante, como veremos.

Na verdade, para além do conteúdo que esta vasta e irregular colectânea nos transmite e cujo interesse se revela como documento de especial importância para uma correcta e completa interpretação do pulsar da vida palaciana nos reinados de D. Afonso V, D. João II e D. Manuel, tem de ser sempre entendida à luz de uma evolução que, não perdendo de vista a experiência dos cancioneiros medievais galego-portugueses, transfere para um bem delimitado espaço cortesão a vitalidade de trovas, cantigas, vilancetes ou esparsas. No *Cancioneiro Geral* coexistem a tradição medieval e os novos ares da Renascença que se começavam a respirar em solo português e, como em todas as obras reflexo de momentos de crise e transição, ali evidenciam-se claramente as hesitações de poetas à procura de um modelo:

Assim se deve compreender e avaliar a disparidade de géneros poéticos nele contidos, expressão de uma cosmovisão estreitamente relacionada com o viver em corte e, decorrente deste facto, quando não directa, como diferida homenagem ao rei que assim se assume como personagem de um espectáculo que facilmente visualizamos por entre a compostura canónica que futuros tratados de galantaria virão a codificar e a ligeireza solta de composições críticas que, no entanto, sempre nos oferecem uma visão paródica ou satírica dos corredores e salas da corte/poder” (Barata 1993: 48).

O *corpus* que Garcia de Resende nos deixou surge como a expressão de uma teatralidade em que participam tanto os intervenientes cortesãos e frequentadores de serões segundo um minucioso ritual que preside o estar colectivo, como ele próprio em virtude da encenação da palavra através do discurso dos seus textos: “Entradas e saídas de cena estão estreitamente regulamentadas bem como os percursos da palavra escrita. Fundamentalmente trata-se de comunicar no distanciamento: a aproximação física como a verbal são

reguladas por uma série de processos distanciadores, de que a escrita e a leitura fazem parte. Garantes desta ordem, a ela presidindo, o Rei e a Rainha. No interior desta complicada coreografia, é “publicada” a palavra escrita e rimada. Participando da encenação, é também através dela, do seu domínio que se manifesta a palavra de cortesão [...]. Neste sentido, todo o cortesão e o próprio rei são actores de um permanente espectáculo” (Frazão 1993: 25-26)

Também associando a actividade poética a outros divertimentos, quer dizer, a “cosas alegres e jocosas”, próprios da vida cortesanesca e dos galantes, tais como o saber vestir com perfeição e exibir com elegância as peças do traje que naquela altura estavam na moda: “Ca estas tales cosas alegres e jocosas andan e concurren con el tie(n)po de la nueua hedad de iuventud, es a saber: con el vestir, con el iustar, con el dançar, e otros tales cortesanos exerciçios”, o Marquês de Santillana define o conceito de Poesia, conforme era cultivada nas cortes requintadas de Juan II e Enrique IV de Castela: “¿E qué cosa es la *poesía*, que en el n(uest)ro uulgar gaya sciencia llamamos- syno un fingimiento de cosas útyles, cubiertas o ueladas co(n) muy fermosa cobertura, conpuestas, distinguidas e scandidas por çierto cuento, peso e medida?” (Gómez Moreno, ed. 1990: 51-52). Este tipo de literatura apresenta pois um cariz marcadamente lúdico e encontra-se em geral plenamente integrada na vida palaciana, feita por cortesãos, entre cortesãos e para cortesãos que animavam os serões com versos inspirados a partir dos mais diversos assuntos. Junto com a música, as danças, as demonstrações narcisistas do bom trajar e os jogos de cartas e do xadrez, incluíam-se nos serões as artes de conversar e de galantear e ainda as representações alegóricas, apresentando amiúde estes exercícios uma dupla vocação como espectáculo e convívio áulico, do que constituem um bom testemunho algumas passagens do *Cancioneiro Geral*. Ora, a festa e os seus intérpretes “amadores” está nesses casos bastante afastada de uma noção estritamente estruturada e codificada de teatro com uma teoria e estética definida, tal como mais vulgar e hodiernamente a entendemos. O lúdico constitui-se como o palco privilegiado de uma arte teatral, embora muito longe de um cânone sistemático:

No entanto, se é temerário afirmar, em função de uma lógica que é a de espectadores de hoje, a existência de um *corpus* teatral medieval, os textos que nos surgem interpelam-nos e comprovam-nos a existência de uma dimensão espectacular bem marcada e detectável no predomínio da comunicação oral, visual, gestual, rítmica e sonora onde o actor surge como elemento fundamental mas também questionável à luz do nosso olhar contemporâneo” (Barata 1993: 33).

E é claro que se quisermos respeitar verdadeiramente a realidade dos factos, temos de lembrar que nem as manifestações ou representações originadas em contexto religioso, nem cívico, nem palaciano, foram executadas por “actores” que dispunham de uns determinados recursos técnicos adquiridos após um processo mais ou menos longo de aprendizagem sobre a projecção cénica.

2. INDEFINIÇÃO DE GÉNEROS NO MUNDO MEDIEVAL

2.1. CONSIDERAÇÕES GERAIS

É hoje unanimemente rejeitada entre a crítica literária a tese romântica que defendia o nascimento do teatro português nos inícios do século XVI com a obra vicentina, antes da qual nada existiria. O perfeito acabamento estético da ampla gama de peças do Mestre Gil junto à multiplicidade das estruturas dramáticas que nela se combinam são entendidos como o produto resultante de uma gestação anterior. Por isso nas histórias do teatro português reserva-se sempre um capítulo inicial (ainda que forçosamente pouco desenvolvido) para falar sobre a “herança medieval”, ou os “esboços pré-vicentinos”, ou a “pré-história”, insistindo-se em que com ele se operou a qualidade poética que legitima a distância estética do texto dramático pensado espectacularmente (submetido, portanto, a factores rítmicos e visuais) e que com ele se deu por fim uma forma e um conteúdo concretos a elementos rudimentares e até então dispersos. Precisamente apresenta-se-nos como bem significativa a irreductibilidade da produção de Gil Vicente a qualquer tipi-

ficação, dada a simbiose de variados recursos que habilmente empregou com o objectivo único de elaborar uma intriga (Asensio 1958: 170). Grande mérito do seu trabalho seria reconciliar tradição e inovação, aproveitando elementos tipicamente medievais para repropô-los, transfigurá-los ou reciclá-los de modo original e reflectindo assim o momento da evolução dialéctica de um fenómeno sócio-cultural em que a partir da quantidade se gera uma nova qualidade.

Ora, a ideia de que o teatro de Gil Vicente tem antecedentes remotos na tradição portuguesa tem as suas raízes num modelo organicista e hiper-racionalizado da História, à luz do qual todo o Presente se explica em virtude de um Passado, numa rede perceptível de relações directas e casuais. A ideia a que se liga essa atitude de ordenamento causal prende-se, em última análise, com a suposição de que a História é uma espécie de paisagem estática, que abrange colinas, outeiros e planícies numa disposição completamente regular e ao alcance visual de um observador provido de instrumentos ópticos de precisão (Bernardes 1996: 40). A verdade, porém, pode apresentar-se-nos de maneira bem menos cómoda. Apesar da existência de notícias e dos contributos que já se foram aduzindo graças à progressiva valorização concedida ao rico mundo medieval pela historiografia, resulta certo que nos primórdios da literatura dramática portuguesa não são imediatamente perceptíveis os exemplos que nos poderiam levar a estabelecer, tal como se faz no tocante a outras produções europeias (caso da França, Inglaterra ou Itália), uma precisa delimitação por entre a multiplicidade de géneros que a fertilidade da expressão teatral encontrou. Ora, nem se compreenderia que as manifestações dramáticas características da Idade Média não houvessem chegado ao extremo ocidental da Península Ibérica:

Como explicar que as ordens religiosas, de cujo seio os mistérios e as moralidades emergiram, destacando-se gradualmente do ritual litúrgico, ao instalaram-se em Portugal não trouxessem consigo esses fermentos de que germinou o teatro moderno? Como admitir

que jograis e trovadores, nas suas deambulações por terras lusitanas, não incluíssem no seu repertório a narração dialogada e mimada, de episódios burlescos ou inspirados nas novelas de cavalaria e nos livros hagiográficos, que tão grande popularidade alcançaram noutros países e que embrionariamente eram já teatro? Permeável a diversas influências culturais, que nomeadamente através do “caminho francês” conducente a Santiago de Compostela e dos trovadores oriundos da Provença lhe chegaram, haveria a sociedade portuguesa de manter-se refractária ao irresistível surto dramático medieval? E, alargando o âmbito da questão: acaso será concebível que o instinto mimético, a natural propensão lúdica, a espontânea tendência imitativa, que se encontram na origem do teatro, durante os três séculos e meio que decorreram desde a fundação da nacionalidade (1139) à representação do primeiro auto vicentino se não tenham manifestado em Portugal (Rebello 1967: 19-20).

Seja como for, e mesmo admitindo a possibilidade de as pesquisas em curso ou as buscas de arquivo virem a proporcionar resultados novos, a verdade é que o teatro, tal como se fazia em certas zonas da Península Ibérica, não revela o vigoroso carácter que atingiu no resto do Ocidente europeu. E, sendo assim, os indícios que se possuem não se tornam suficientes para configurarem uma verdadeira *Tradição*, no que o conceito implica de pujança e organização sistemática. A resposta perante tal carência parece ligar-se a outros factores, nomeadamente à falta de uma comunidade sócio-cultural que na Península (excepção feita à Catalunha) apenas surge com o século XV, em certa medida derivada das políticas de centralização régia encetadas pelos Reis Católicos e por D. João II e também provocada pelo aparecimento da cidade, como *locus* religioso e civil. Até nos domínios litúrgico e religioso, onde as condicionantes sociológicas teriam, à primeira vista, um peso menor, as explicações acabam por não se afastar demasiado deste âmbito.

Os indicadores de tal natureza ganham redobrada importância quanto parece evidente que estão na base do surto do teatro francês nalguns centros especialmente demarcados da Europa meridional, como é o caso das cidades picardas de Arras e Tournai:

Trata-se, em ambos os casos, de núcleos populacionais de média dimensão, para a escala europeia da época, que conheceram um grande desenvolvimento socio-económico a partir do século XII, com a indústria de tecidos e o aparecimento de uma burguesia possidente e desafogada, circunscrita a um espaço fixo limitado, onde toda a gente se conhece e se critica entre si. E refiro-me também a certas zonas do espaço italiano, onde a consolidação dos centros do saber se fez por meados do século XIII, através da afirmação de escolas catedralícias e de Universidades particularmente activas como Verno, Modena, Lucca, Milão e Aquileia, que acompanham a própria concentração de poder mercantil, como a 'piaza del mercato a funcionar no espaço urbano enquanto factor especial de predisposição para a ocorrência de acontecimentos festivos e culturais" (Bernardes 1996: 42-43).

É um conjunto idêntico de circunstâncias exógenas que contribui também para explicar o aparecimento quase simultâneo ou encadeado de autores como Juan del Encina, Lucas Fernández e Gil Vicente. De facto, os três dramaturgos mencionados constituem a expressão de uma corrente artística e mental que pode ser encarada como o produto consequente de umas circunstâncias novas. O extraordinário florescimento da vida cortesã, quer se tratasse da corte senhorial dos duques de Alba, quer se desenvolvesse nas cortes régias de D. João II, D. Manuel e D. João III, assinala uma notável mudança nos mecanismos de produção e de divulgação do objecto estético, e o teatro -o teatro castelhano-leonês e o teatro português que então se começava a representar sob a protecção e estímulo dos palácios- tem de observar-se assim como um fenómeno socialmente bem enquadrado e, até certo ponto, natural. À luz de tais pressupostos, Gil Vicente aparece como o elo de uma cadeia de consideráveis proporções que deve ser percebida de modo articulado e abrangente, tendo em conta os parâmetros da dialéctica entre *Tradição* e *Inovação* característica desta época. Essa tensão não exclui naturalmente algumas soluções de sequencialidade directa, mas a verdade é que ela se organiza amiúde de rupturas e de uma notável mudança estética. A própria ideia de que o tempo histórico se comporta da mesma maneira que o biológico, quer dizer, de que consis-

te em durações ininterruptas de longitude estatisticamente previsível, não obedece à realidade.

Neste sentido, e seja qual for a opinião que se defenda a propósito do teatro vicentino em termos de ascendência ou genealogia, é preciso reconhecer que se está perante um momento de enorme transformação com respeito a tudo o que antecede no âmbito da cultura peninsular e, ainda em menor medida, no espaço da cultura europeia. Não pode proclamar-se que a obra dramática de Gil Vicente constitui um marco fundacional, mas também não se deve cair na ideia mesmo obsessiva de que tal teatro se integra completamente numa tradição que até o explica por si só. No amplo *corpus* do Mestre Gil é possível detectar elementos principais de manifestações espectaculares anteriores, embora transfiguradas sobretudo pelo seu talento poético. Por outro lado, negar ao génio vicentino eficácia para explicar um fenómeno com raízes que não podem naturalmente situar-se ao nível da simples e pura individualidade, por mais extraordinária que esta seja, em nada diminui o seu valor. Para explicar a personalidade e a obra deste dramaturgo como categoria artística, autónoma e específica contribuem sem dúvida os gérmenes de teatralidade medieval e o seu desenvolvimento não atingiria certamente o mesmo grau sem as condições que a corte do rei Venturoso lhe ofereceu.

2.2. ENTRE OS CONTEXTOS SAGRADO E PROFANO: FORMAS DE REPRESENTAÇÃO

2.2.1. A PROPÓSITO DO FILÃO LITÚRGICO

Por uma problemática complexa, e porventura ainda não documentalmente comprovada, o filão litúrgico, amiúde bem pródigo em manifestações teatrais, revela-se como o mais mesquinho no quadro lusitano. Partindo do conhecimento da importância do teatro religioso medieval na França e nos países do Norte da Europa, vários estudiosos têm tentado encontrar um rasto similar no espaço ibérico compreendido entre Portugal, Leão e Castela. A pesquisa mais completa sobre esta questão deve-se, ainda, ao padre canadía-

no Richard B. Donovan que, descontando os textos catalães, examinou 135 manuscritos e incunábulo, registando 117 breviários e 18 ordinários, semelhantes aos que no resto de Europa contêm textos de cariz pretensamente dramático. Os raros indícios ou testemunhos de teatralidade litúrgica com que este investigador deparou contrastam de maneira saliente com a abundância verificada noutras partes do continente e são sistematicamente explicáveis em virtude de certas influências externas (sobretudo catalães e francesas). Ora, tal circunstância não significa de modo necessário o desconhecimento de alguns dos tropos mais vulgarizados naquela altura, como o pequeno natalício *Officium Pastorum* que figura num breviário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e que foi copiado no século XIV. Até o facto de possuir uma base estrutural extremamente simples, consistente apenas num diálogo entre dois grupos (um dos quais constituído por pastores) destinado a incorporar-se na celebração da liturgia não tem impedido este texto de ocupar um lugar de destaque em todas as listas de provas em relação à existência de uma tradição dramatúrgica na Idade Média portuguesa. E isto apesar de a sua própria descobridora, a musicóloga francesa Solange Corbin (s.d.: 292), ter salientado que se trata de um testemunho bastante tardio.

Precisamente como uma das causas que se expõem para explicar a escassez da tradição dramática religiosa ou paralitúrgica na Península medieval lembra-se amiúde a notável importância atribuída à ascendência espiritual da Ordem de Cluny, a qual se teria feito sentir sobre muitos dos monges reformadores e se revelava muito pouco adepta de intromissões teatrais no contexto da Liturgia. Ora, foi mesmo no mosteiro cistercense de Arouca que foi ainda recentemente descoberto por Aires de Nascimento um leccionário provisto de rubricas anexas ao *Cântico dos Cânticos*, as quais parecem implicar “uma transposição do nível lírico, associado, naturalmente, ao sentido místico tradicional para atingir o nível dramático” (Bernardes 1996: 51). Por outro lado, alguns estudos publicados nos últimos anos defendem a existência de teatro latino nesta parte ocidental da Península com base em alusões a cerimónias, fes-

tas ou procissões como a do *Corpus Christi*, celebrada em Catalunha desde pelo menos o século XIII e estendida sobretudo durante Quatrocentos ao restante espaço ibérico. Fixado na quinta-feira seguinte à oitava do Pentecostes, este evento coincide quase sempre na segunda metade de Maio ou nos primeiros dias de Junho e caracterizava-se por uma composição ou um ordenamento que o tornavam uma espécie de retábulo vivo da sociedade sob uma visão estamentária da mesma, com duas secções desfilantes e correspondentes de modo respectivo ao poder civil e ao poder religioso. E concretamente no caso português as mais velhas referências a tal festividade situam-se no reinado de D. João I, enquanto a mais pormenorizada descrição da mesma se reporta à procissão celebrada em Coimbra em 1517 -pense-se que o próprio Gil Vicente mesmo recebeu certa quantidade de réis como participante neste tipo de representações.

Como conclui Cardoso Bernardes, embora investigações futuras venham a comprovar a existência de mais tropos em Castela e em Portugal, ficará sempre um espécie de contra-prova de fundo que tem essencialmente a ver “com a insuficiência quantitativa de outras peças do `puzzle . Até porque no espaço catalão, francês ou inglês os exemplos são em número mais do que suficiente para se poder falar em Tradição” (1996: 56). Aliás, ainda atenta este estudioso na dimensão morfológica da questão, salientando que os tropos são o resultado do desenvolvimento interno da Missa e respondem antes de mais a uma manifestação performativa da Fé e da Verdade, tornando presentes o sacrifício de Cristo e a instituição da Eucaristia à luz de um tempo sagrado e através da abolição do tempo profano. Não se observa neles qualquer margem de inventividade artística ou de afirmação criadora nem domínio algum da noção de ilusão que constitui o fundamento real do teatro tal como é entendido desde sempre. De facto, os tropos integram-se completamente no memorial litúrgico e até exigem a participação dos fiéis, enquanto o teatro há-de ter lugar com base na presença de um público que olha para o palco com um espírito de maior ou menor identificação com o que ali se representa, mas com uma atitude mínima de demarcação de maneira sistemática.

2.2.2. A PROPÓSITO DE RASTOS DE TEATRALIDADE MAIS DEFINIDA: ARREMEDILHOS, MOMOS E ENTREMEZES

Mas, se a hipotética tradição de que falámos acima parece estar longe de fornecer pistas seguras de precursão, o caso apresenta-se bem diferente quando atentamos no que se passa a propósito da chamada “tradição profana”, em que através dos *arremedilhos*, *momos* e *entremezes* (assim colocados segundo a ordem crescente de importância) podemos seguir rastros de teatralidade mais definidos. Na verdade, muito se tem falado a propósito do filão jogralesco, dos espectáculos conhecidos como *arremedilhos*, porventura característicos da cena portuguesa já desde o século XII, conforme um documento de 1193 em que aparecem mencionados os bobos Bonamis e o seu irmão Acompaniado, recompensados por D. Sancho I. Aí regista-se o termo *arremedilium* a que os estudiosos atribuíram uma especial importância pois se encontravam eventualmente perante a primeira prova que demonstra a presença de actores ao serviço da corte. Porém este pequeno texto que conservámos não oferece informação alguma sobre a forma ou os conteúdos que definiam tal modo de representação. No dizer de alguns que seguiram a interpretação fornecida quanto a este vocábulo por Sousa Viterbo ao incluí-lo no seu *Elucidário de palavras, termos e frases* (Fiúza, ed. 1966: s.v.), continha em si o embrião de uma situação farsesca, provista de acção dialogada e até imaginada para ser declamada pelo menos por dois actores, obedecendo assim ao esquema de um género medieval de considerável sucesso em toda a Europa: o contraste.

Ora, segundo a estudiosa Stegagno Picchio, o termo em questão equivalia concretamente a uma “imitação burlesca, prometida ao soberano por jograis remedadores, isto é, por bobos cuja especialidade consistia em ridiculizar o próximo macaqueando-lhe o semblante” (1969: 33). Está relacionado com o verbo *arremedar*, que com quase toda a probabilidade abrange apenas a noção de imitar com o intuito de divertir, ligando-se em particular à actividade de remedadores ou jograis de baixa condição social. E a este propósito cabe invocar, com propriedade, um exemplo de realização contextual da expressão em foco registado no *Cancioneiro Geral* quan-

do o próprio Garcia de Resende responde numa trovas galhofeiras e cheias de notas prosopográficas às troças que lhe têm sido dirigidas por Afonso Valente:

Homenzinho polegar
 que com más graças enfada,
 judeu qu ensina a dançar,
 pardal com capa e espada.
 D arremedar e trovar
 sois em Tomar
 outro Roupeiro segundo
 e cuidais que sois profundo,
 nam tendo mais que palrar (Dias, ed. 1993: IV, 339).

Na verdade, ao arremedilho faltam-lhe marcas de especificidade quanto aos aspectos de forma e de conteúdo, acabando por se inserir assim o seu interesse na reflexão mais geral acerca da importância que adquire a actividade jogralesca como antecedente da dramaturgia que surge na Península Ibérica por finais do século XV. Embora se proibissem sistematicamente as manifestações que se aproximassem do que na altura se considerava “jogos desonestos”, as actividades lúdicas e espectaculares sucederam-se, alargando-se progressivamente a esferas públicas e até inserindo-se em contextos religiosos. Cabe lembrar, de facto, os jogos incorporados na celebração da procissão do *Corpus Christi* em Alcobaca no ano de 1435, já descritos e estudados por Mário Martins (1964: 24) ou, também, as acções cénicas que sublinhavam o estado de regozijo perante o matrimónio por procuração entre D. Leonor, irmã de Afonso V, e o imperador Federico III que enviara os seus delegados à corte lusitana, relatadas pelo Padre Nicolau Langmann e comentadas igualmente pelo investigador português acima mencionado. Parece que nos situamos aqui perante formas mais estruturadas de representação, o que se liga não apenas com o factor relativo ao nível cultural dos destinatários, mas ainda com os meios que certa classe coloca à disposição dos intérpretes. E, por entre a diversidade de jogos, touradas, bailes, justas e torneios que aparecem men-

cionados com bastante frequência na documentação medieval, merecem um especial destaque os *momos*, cuja delimitação como produção dramática autónoma e sujeita a determinadas regras dramáticas não resulta mais uma vez fácil: “As influências francesas e italianas veiculadas pelo contacto de casas reais europeias -como no caso da nossa primeira dinastia, originária da Borgonha-, não são por certo alheias ao aparecimentos de géneros como o momo, também ele difícil de reduzir a um esquema formal único” (Barata 1998: 69). A mais antiga referência a tal espectáculo parece que se encontra na *Crónica do senhor rei Dom Afonso V* ao lembrar as festividades nupciais acima referidas e outras muitas ocorrências deste termo aparecem em documentos castelhanos e portugueses posteriores que já foram estudadas por Eugénio Asensio (1958: 169-170).

No dizer deste último investigador mencionado, *momo* era ao mesmo tempo uma mascarada e as personagens que nela participam: fidalgos, pajens e até o próprio monarca, exibindo um luxo e uma vistosidade extraordinários nos seus vestidos, jóias e cenários: castelos ameitados e brilhantes, palácios, mares com ondas azuis, desfiles de monstros, gigantes, etc.. Representavam-se em geral no grande salão do palácio, ao lado da mesa de comer, requerendo uma tramóia e montagem bem cuidadas (como uma obra quase de engenheiros teatrais) e encerrando-se com bailes. Quanto aos argumentos mais comuns, eram inspirados no mundo aventureiro e cavaleiresco postos ao serviço dos desígnios da política régia de expansão e conquista e desenrolavam-se através de uma sucessão de quadros plásticos com ilustrações poéticas ou musicais ou, então, como um possível drama com ritmo e movimento. Tal divertimento aristocrático constituiria assim iluminuras ou figurações cenográficas que deslumbravam pelo seu fausto. Porém, o texto literário ou as palavras pronunciadas pelos inteventos no *momo* assumiam ainda um estatuto apenas “periférico”, como em todas as múltiplas manifestações dramáticas que se testemunham ao longo da Idade Média à maneira de espectáculos incorporados em estruturas festivas de dimensões mais amplas.

Ora, parecendo efectivamente bem possível que em determinada fase a aceção de *momo* se circunscrevesse ao âmbito das cortes régias, também se tem de assinalar a existência de indicações seguras conforme as quais o vocábulo em foco teria possuído ao longo do tempo um carácter menos preciso. De facto, encontramos proibido este tipo de actividades histriónicas pelos bispos em constituições sinodais decretadas em Braga em 1477 a respeito das vigílias que se faziam nas igrejas ou na diocese de Évora em 1534, onde se manda aos próprios eclesiásticos que “nem sejam jograis, nem usem de chocarrarias: fazendose diabretes; ou trazendo máscaras; ou fazendo momos; vestindo-se em vestiduras desonestas” (Bernardes 1996: 68-69). E é compreensível que a partir de certo momento o momo se tenha transformado de simples divertimento impessoalmente criado e vivido numa criação individual mais ou menos ajustada a determinadas circunstâncias. Assim, enquanto espaço convivial sociologicamente delimitado, a corte de Quatrocentos tornou-se um palco em que tiveram lugar as mais diversas manifestações de teatralidade, numa prática de encenação permanente, que abrange festas fixas como o Natal, o Carnaval e a Páscoa, comemorações de vitórias bélicas, rituais móveis como nascimentos, casamentos, entradas régias e até motivos do quotidiano, como banquetes, serões comuns ou audiências reais.

Se nos basearmos nas pesquisas realizadas quanto à civilidade portuguesa tardo-medieval, temos de concluir que os momos possuíam sobretudo um cariz celebrativo. Com efeito, o exemplo mais ilustrativo a este respeito são aqueles realizados em Évora perante o casamento do príncipe D. Afonso com a princesa castelhana D. Isabel, já aludido pela sua sumptuosidade em páginas anteriores. Garcia de Resende preocupa-se por descrevê-los na *Vida e feitos del Rei Dom Joam II*, lembrando tanto as pegadas que deixaram neles a mitologia e os modelos de conduta que tinham caracterizado a matéria de cavalaria: “Cousa que se houvesse de escrever meudamente como foi, pareceria fábula de Amadis ou Esprandiam”, como a participação do próprio rei nestes momentos em que o fantasioso se harmonizava com o espectacular: “saiu el-

Rei com seus requíssimos momos [...] dançou com a princesa, e os seus mantedores com damas que tomaram” (Verdelho, ed. 1992: 335-338).

E, como cabia esperar da vasta colectânea do *Cancioneiro Geral* na sua qualidade de viveiro de usos e costumes “de folgar”, registamos ali várias alusões a este género de teatralidade tardo-medieval, sendo sobretudo nalgumas composições que assumem o papel de gazetilhas versificadas que se faz referência a eles sob vários aspectos: ora como produtos lúdicos apresentados pelos autores cortesãos que participavam nos serões:

Rui de Sousa que bem cabe
nesta terra em que somos
por tal fazedor de momos
qual ante nós se nam sabe,
nam no podemos chegar,
assi haja eu boa fim,
a fazer que queira dar
úu pequeno de vagar
oo tenor de romatim” (Dias, ed. 1993: IV, 300)

ora como extravagantes visuais de que se tentava fazer gala:

O da Silva vi eu donde
nenhũa cousa se esconde
no serão, com sua dama,
despachar, segundo fama,
muitas cousas com o Conde.
Fez de ouro, prata e seda
e de moeda
ú mao vestido de momo,
perdoe-me se me assomo,
pois nam teve a pena queda” (Dias, ed. 1993: III, 370-371).

Aliás, este último traço fica aproveitado também para satirizar o corpo do compilador eborense, cuja gordura é referida de

modo tão repetitivo por Afonso de Valente, que a compara com “ũa saca d algodam”, “ũ gram fardo de pimenta”, “ũ gram tiçam” e muitos outros objectos, e ainda diz: “Bentas sejam de Balam / as fadas que vos fadaram, / as tetas que vos criaram, / qu assi vos empetri-naram / para momo no seram” (Dias, ed. 1993: IV, 330), significando aqui portanto a máscara, o homem mascarado, o disfarce e a mímica. Ora, é pela análise de um texto do Conde de Vimioso apresentado sob a rubrica transcrita a seguir que têm de passar necessariamente as longas discussões acerca da existência de um teatro português anterior ao surto da produção dramática de Gil Vicente:

Breve do Conde do Vimioso d ã momo que fez sendo desavindo, no qual levava por antremes ãu anjo e ãu diabo, e o anjo deu esta cantiga a sua dama (n.º 2).

Junto à acção cénica, à mímica e ao disfarce, temos de explicar que os textos designados como *breves*, como neste caso, ou *letras*, são reduzidos ao mínimo e muitas vezes não são sequer recitados, mas antes entregues por escrita ao destinatário, como parece acontecer no exemplo em foco. Os dois personagens do Diabo e do Anjo são mudos no presente *momo* e cabe supor que acompanhassem com uma representação mímica a leitura do *breve* (prosa e cantiga). Concretamente os investigadores Jole Ruggieri (1931) e Francisco Rebello (1967) levaram a cabo a reconstrução cénica do mesmo a partir de certas hipóteses. Assim, a primeira fala ainda da presumível aparição em cena da *Alma do amante*, a qual leria as linhas profíricadas, enquanto o Anjo se encarregaria da recitação da cantiga, e o segundo admite a presença de um *Cavalheiro*. Mostra-se efectivamente viável na estrutura do espectáculo que o Cavalheiro, a sua Alma ou o próprio Conde de Vimioso decorassem o texto em prosa, à maneira de prólogo. Ora, as indicações do epígrafe acima transcrito levam-nos a pensar que o Anjo entrega a cantiga à dama, como era de uso neste tipo de representações, sendo portanto tal senhora quem declamará a cantiga e ficando apenas o Diabo e o Anjo como únicos protagonistas mascarados do jogo cénico. Quanto ao conte-

údo, ao longo de todo o texto evidencia-se a visão do amor cortês, expressa segundo a linguagem e os lugares comuns da tradição cancioneril e construída especialmente a partir da alegoria da tentação que, por seu turno, alude à experiência de Cristo. Assim, o amante, vendo-se provocado pelo demónio, mantém sempre a fé e a firmeza do seu sentimento, ainda que tal lhe possa custar a vida. Apenas o engano virá perturbar, não a sua fé, mas a sua esperança, fazendo-o cair nas mãos do diabo: “O engano determinará, pois, o seu perdimento, de acordo com o tradicional paralelismo entre a danação amorosa e a danação espiritual. Mas eis que o Anjo da Guarda intervém, voltando à alma do enamorado a visão salvífica da dama” (Tocco, ed. 1999: 52).

Ainda outro *breve* registado no *Cancioneiro Geral* é o composto pelo cavaleiro-fidalgo e poeta Pedro Homem a uns momos, cuja rubrica nada nos diz acerca dos motivos particulares que o fizeram nascer. A temática amorosa e o tom apaixonado e desesperado dominam novamente este pequeno texto constituído apenas por nove versos, em que se faz rimar significativa e dialecticamente “amores” e “desfavores”:

Vivemos desesperados,
fazem-nos mil desfavores,
crecem-nos nossos amores,
dobram-se nossos cuidados.
Sam-nos mui boons os serãaos
para ver e desejar
e momos para tomar,
inda que lhes pês as mãos
com que nos ham-de matar. (Dias, ed. 1990: I, 482)

Ora, um comentário mais pormenorizado merece o “singular momo em Santos”, referido a partir de um vilancete de Pero de Sousa Ribeiro destinado ao canto e feito “quando El-Rei nosso Senhor veo de Santiago” (n.º 4). Na verdade, Teófilo Braga data este momo de 24 de Setembro de 1490, ano em que a Infanta D. Filipa, recolhida no Mosteiro de Odivelas, se dirigiu junto com outras

irmãs da companhia à cidade galega a fim de ganhar o jubileu do Apóstolo. E ainda o mencionado autor afirma que o momo celebrou-se concretamente perante o traslado do Mosteiro velho de Santos para o novo Mosteiro de Sam Tiago: “a velha comendadeira Dona Violante Nogueira saiu em procissão com todas as suas freiras [...] Adiante da imagem de Sam Tiago, iam representando e cantando:

Alta rainha soberana
Santiago por nós ora, etc.” (1871: 288-289)

isto é, os próprios versos de Pêro de Sousa Ribeiro. Porém, apesar das inúmeras buscas levadas a cabo neste sentido por Aida F. Dias (1998: 233) não se registaram elementos que corroborem tais afirmações e nem tão sequer as crónicas referem a ida de D. João II a Santiago. D. Manuel, sim, foi lá nos finais do ano de 1502, encontrando a Rainha no seu regresso a Lisboa nos Paços de Santos-o-Velho, “de quem, e de toda a corte foi recebido com muita alegria”, afirmação que se harmoniza com outras relativas a tal assunto (Osório 1944: 110). De facto, Braamcamp Freire confirma igualmente a peregrinação compostelana do último monarca mencionado, lembrando que numa carta assinada em Barcelos se oferecem quinze mil reais de tença a Tristão Francês, “nosso hóspede, morador na vila de Pontevedra, havendo respeito ao serviço que dele recebemos em sua casa, quando ora fomos em romaria ao bem-aventurado apóstolo Santiago” (1944: 55). Embora tais provas documentais não falem de maneira explícita em *momos*, podemos sobreentender uma alusão aos mesmos com base na “muita alegria” em que todas insistem. Mas os versos “Partimos de Portugal / catar cura a nosso mal” levam-nos ainda à dúvida, já que o Venturoso não foi a Santiago de Compostela em busca de saúde, mas em acção de graças por toda a protecção concedida nas façanhas portuguesas: “A não ser que Pêro de Sousa Ribeiro houvesse acompanhado o monarca e falasse por si próprio dos seus males, que parecem ser de amores...” (Dias 1998: V, 233).

No que diz respeito a este momo cuja descrição parece remeter-nos para um fenómeno típico de rua, tenhamos também em conta que as entradas dos soberanos revestiam-se especialmente de um cerimonial de triunfo que lhes conferia de forma simultânea uma dimensão político-económica, religiosa e estética. Aliás, tal forma de exaltação épica e de vincar a vigência contratual dos laços hierárquicos, obedecia a uma ritualização topográfica muito precisa, situando-se sobretudo entre a porta da cidade (símbolo do princípio da ordem e do fim da imprecisão rural e do caos) e a igreja ou o palácio, passando pela rua principal, que funciona como uma espécie de eixo vertebrante da personalidade da urbe. Para além de constituírem os momos um indício importante da convivialidade lúdica e festiva da corte naquela altura, cumprem significativamente a função de celebrar e exhibir o Poder e a Ordem estamentária da sociedade civil e religiosa. Trata-se decerto de um fenómeno europeu cuja apreciação muito ganha em ser feita no quadro mais amplo das mascaradas medievais (Bernardes 1996: 72).

Com o advento do reinado de D. João III, o sucesso dos momos parece ter diminuído consideravelmente. Sensível às mudanças sócio-económicas que os Descobrimentos chegaram a acarretar e às novas mentalidades ou atitudes que estas implicaram e que vieram a obscurecer os ideias cortesãos em que tinha formado o seu espírito, o poeta Sá de Miranda trá-los-á à memória com boas doses de saudade nos famosos versos da “Carta a Dom Fernando de Menezes”:

Os momos, os serãos de Portugal
Tam falados no mundo, onde são idos?
E as graças temperadas do seu sal?
Dos motos o primor, e altos sentidos?
Uns ditos delicados cortesãos
Que é d eles? Quem lhes dá sômente ouvidos?
Mas deixemos andar queixumes vãos!
Assi foi sempre! assi sempre será!
Vão trocando se os tempos antre as mãos! (Vasconcelos, ed. 1989:
189)

Embora possuidores de uma natureza e de uma importância diferentes, momos e *entremezes* aparecem amiúde citados a par nas histórias da literatura dramática ocidental, já que nos documentos registam-se muitas vezes mencionados em conjunto. O segundo destes termos parece de origem francesa, sendo introduzida em Castela através da Catalunha. Assim, a primeira referência que se conhece ao género no espaço peninsular está inserida num texto de 1381 em que se descrevem os actos celebrativos que acompanharam a coroação de D. Sibila pelo seu marido, D. Pedro IV de Aragón:

Item fou aportar a la derradaria del manyar un bell entremes, so es, um bell pago que feua la roda e estave en un bell batiment en torn del cual havia molta bolateira cuyta cuberta de panys dor e dargent e aquest pago fou servit for altament e presentat a la taula de la dyta senyora ab muolys esturmets asi de corda com d latres e veinten apart devan lo mauordom e cavallers e donsell, e lo dit entremes portave en sos pits una coba escrita” (Bernardes 1998: 92).

E, em geral, as crónicas catalãs e aragonesas de Quatrocentos e Quinhentos continuam frequentemente a mencionar os entremezes também a propósito de festas e banquetes e até cabe supor que tal circunstância se deve aos estreitos e habituais contactos mantidos desde estas terras com a Provença, onde o vocábulo encontra-se documentado já no século XII. Quanto a Castela, os vestígios mais antigos remetem-nos para a *Crónica do Condestável Minguel Luscas de Iranzo*, surgindo ainda num contexto festivo e brincalhão. Mas também é verdade que a partir de certa altura vai-se assistir a uma singular fusão dos conceitos de *entremezes* e *mistérios*, ao falar dos primeiros como encenações localizadas de determinados passos verificados da Bíblia que se integraram na procissão do *Corpus Christi* de Valência, tida por uma das mais famosas. Aliás, como um testemunho de extraordinário interesse apresentam-se as palavras prologais de D. Alonso de Cartagena ao Livro III do seu *Doctrinal de los cavalleros*, datado de antes de 1487:

E, pues que dos cosas son en que sin actos de guerra al tiempo de oy los fijosdalgo usan las armas, e aun las usaron a las vezes en los tiempos antiguos, por que non loemos tanto los que pasaron e reprobemos los modernos del todo -la una es en contiendas del reino, la otra es en juegos de armas, así como son los torneos e justas, y estos actos, de que agora nuevamente aprendimos, que llamamos de entremeses-, de todo escribamos las leys que a ello se pueden atraher” (Viña Liste, ed. 1995: 193)⁴.

Dois aspectos merecem ser postos em destaque nas linhas transcritas: por um lado, a associação entre entremez e os exercícios de armas; e, por outro, o facto do seu autor apresentar esta acepção ainda como recente. Como aponta Cardoso Bernardes, tal situação traz à memória o testemunho do poeta quatrocentista Jorge Manrique quando este glosa o *topos* do *ubi sunt?* e alude ás invenções que vieram a Castela procedentes de Aragão nas suas conhecidas *Coplas a la muerte de mi padre*. “¿Qué se hizo el rey don Juan? / ¿Los infantes de Aragón / qué se hicieron? / ¿Qué fue de tanto galán? / ¿Qué de tanta invención / como trujeron?” (1981: 17-18). E uma referência em termos similares figura no texto do *Cancioneiro Geral* em que Álvaro de Brito Pestana descreve os usos e costumes actuais da cidade de Lisboa:

Assi como vam da nao
todolos outros estantes
nos despenam:
levam ouro, trazem pao,
nossos tratos mercadantes
desordenam.
Por framengos, genoeses,
frentins e castelhanos,
mal nos vindo,
com seus novos antremeses
dam-nos trinta mil avanos,
vam-se rindo (Dias, ed. 1990: I, 209)

⁴ Observe-se aqui um curioso tom de distanciamento irónico e crítico quanto à atitude do autor ao fazer referência a essa nova moda introduzida na Castela do seu tempo. E, de facto, o prólogo em questão constitui justamente uma das passagens mais valiosas de toda a obra, tanto pelo comedido compromisso político que ali se declara, como pelos seus aspectos literários.

Sem provar cabalmente a origem última do género, a inserção dos entremezes na variada lista de produtos que na época chegavam à capital portuguesa parece indicar que estes constituem uma moda mais exógena. Na verdade, as reflexões acerca da teatralidade do entremez têm de ser feitas num quadro de acentuada inespecificidade genológica sob pena de vir a ser alimentada em contextos de algum anacronismo. Tal como acontece com os momos e outros tipos de festividades cívicas, tem a ver ainda com a questão mais global e mais profunda de saber onde se situam na Idade Média as fronteiras do teatro (Bernardes 1998: 93-94). No espaço português, e para além do já mencionado exemplo da compilação de Garcia de Resende em que o momo se combina, ao mesmo tempo, com um vilancete cansado e um entremez, é habitual lembrar umas linhas da *Vida e Feitos de D. João II*, em que o cronista eborense fornece toda uma série de pormenores relativos a um certo tipo de entremezes:

E veo outro entremês muyto grande em que vinham muitos momos metidos em hũa fortaleza antre hũa rocha e mata de muitas verdes árbores, e dous grandes selvajens aa porta, com os quais um homem d armas pelejou e desbaratou, e cortou hũas cadeias e cadeados que tinham cerradas as portas do castello, que logo foram abertas, e por hũa ponte levadiça sayram moitos e muy ricos momos, e em se abrindo as portas sayram de dentro tantas perdizes vivas e outras aves, que toda a sala foi posta em revolta e chea d aves que andavam voando per ela atee que as tomavam. É saydo este grande e custoso entremês, veo outro em que vinham vinte fidalgos todos em trajos de peregrinos com bordões dourados nas mãos e grandes ramaes de contas douradas ao pesçoço, e seus chapeos com muytas ymagens todos com manteos que os cobriam atee o Joelho de brocados e per cima com remendos de veludo e cetim; e dado seu breve deitaram os manteos, bordões, contas e chapeos no chão e ficaram ricamente vestidos todos de rica chaparia; e os manteos e todo o mais tomavam moços da camara e reposteyros e chocarreiros quem mais podia, e valiam muito que cada manteo tinha muytos covados de brocado (Verdelho, ed. 1992: 338-339).

Como se pode observar, parece que na descrição acima transcrita o termo *entremez* é utilizado com o sentido mais geral de quadro cénico, ainda sem acção estruturada, simplesmente baseada em fórmulas narrativas elementares, tais como a luta do cavaleiro con-

tra os selvagens e a consequente libertação dos momos e das aves, enquanto a designação de momos equivale aqui às figuras disfarçadas. Precisamente com base neste texto, J. Alves Osório assinalou no seu artigo “O testemunho de Garcia de Resende sobre o teatro vicentino. Algumas reflexões” que a principal característica distintiva do género em relação ao momo está no facto de este ter lugar dentro dos muros do palácio, ficando destinado o primeiro sobretudo a festividades exteriores protagonizadas pelo povo e por determinadas etnias que aproveitavam a ocasião para ratificarem perante o Rei a sua submissão, participando aqui a nobreza apenas como público: “assistia a ele como fase ou segmento da representação mais geral que era a festa, e oferecia-o, como tal, à contemplação de outros estados” (1979-1980: 78-79). No entanto, se tivermos de julgar pela maioria dos testemunhos quinhentistas, torna-se difícil acreditar na existência de uma verdadeira diferenciação social entre os intervenientes num e noutro tipo de manifestação lúdica.

Ao longo de todo o *corpus* vicentino o vocábulo *entremez* regista-se apenas uma vez: quando na fala introdutória do *Auto Pastoril Castelhana* se estabelece uma diferença entre este auto -porventura mais ligeiro- e outros feitos antes, quando o autor estava numas condições económicas mais favoráveis e presumivelmente capazes de lhe permitirem uma maior aplicação. Pode concluir-se portanto que para Gil Vicente tal termo significava “auto de menos fôlego e elaboração” (Bernardes 1998: 96). O certo é que só na segunda metade do século XVI o *entremez* adquire um estatuto específico e estabilizado no quadro dos géneros dramáticos reconhecidos na época, adoptando depois uma outra acepção que tão largamente será considerada na teoria barroca da comédia e da tragédia, sendo entendido assim não como peça autónoma de pequena dimensão, mas na sua qualidade de peça incrustada e dependente de outra obra de maior amplitude e complexidade. Em definitivo, estamos ainda nos finais do século XV perante representações quase “mudas” quanto às palavras mas eloquentes na sua espectacularidade e visualismo, contendo elementos indispensáveis à festa e até certos ingredientes mais ou menos importantes para que surgissem depois novas e decisivas formas de cenificação.

3. O CASO SINGULAR DE HENRIQUE DA MOTA: ESTRUTURA E COMICIDADE DOS SEUS “DIÁLOGOS DRAMÁTICOS”

3.1. CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE A VIDA E A OBRA DO AUTOR

Uma atenção e um espaço privilegiados merece na nossa antologia a produção de Henrique da Mota, recolhida e porventura colocada estrategicamente por Garcia de Resende quase nas últimas páginas do *Cancioneiro Geral*. Sendo escrivão da Câmara Real e escritor por lazeres, desafios ou encomendas, parece que esteve activo desde finais do século XV até aos anos 40 da centúria seguinte, ao serviço da rainha Lianor e dos rei D. Manuel I e João III. Em 1546 parece ter já morrido:

[...] la longevidad en aquellos siglos era fenomeno raro -todavia en 1544 figuraba como escribano de la Cámara Real. Indicios que sumándose refuerzan la suposición de que pertenecía a una generación más joven que Gil Vicente. Lo que no le estorbó para cultivar un género más primitivo, menos desenvuelto que el autor vicentino: el diálogo satírico presentado en forma de disputa entre animales, proceso fingido o planto burlesco [...].

Puso en diálogo al parecer anécdotas contemporáneas, relacionadas con su experiencia en el tribunal o en la corte. Pero el realismo inmediato, si unas cuantas pinceladas del natural le dan derecho al título de realista, no precede a las formas estilizadas, ni pasa de ser un afluente menor del teatro. Las ceremonias, los ritos festivos de tipo colectivo- como los momos cortesanos, la disputa de las estaciones, los cantos litúrgicos- son mil veces más importantes que el verismo anecdótico. Por lo demás Enrique da Mota con seguro instinto mezcla la observación de la lengua y los ridículos cotidianos con los recuerdos ceremoniales (Asensio 1959: 48-49).

Para além dos seus versos frívolos destinados ao simples galanteio dos serões, do seu conhecimento e da sua habilidade para recorrer a certos elementos eruditos da cultura greco-latina, podemos observar na sua extensa colaboração do *Cancioneiro Geral* um notável manejo de humor, inspirado essencialmente em cir-

cunstâncias de um quotidiano que se apanha nos seus aspectos mais pitorescos e flagrantes. Com efeito, esta veia cómica torna-se a pedra-de-toque de cinco textos compostos por Henrique da Mota, de considerável importância no que diz respeito à (pré-)história do teatro em Portugal e ainda de divertida leitura, sendo dedicados “a Vasco Abul”, “a um clérigo”, “a um alfaiate”, “a um hortelão” e “a uma multa”. Já lembrámos ao longo das páginas anteriores as potencialidades dramáticas de alguns conjuntos do *Cancioneiro Geral*: grande parte dos poemas ali compilados são vocativos, quer dizer, apóstrofes dirigidas a alguém, quer seja objecto de elogio, quer de chacota. O interpelado amiúde responde e até terceiros acabam por participar com os seus versos no debate estabelecido -e daí a dar voz a interlocutores imaginários vai apenas um passo. E é especialmente na obra de Henrique da Mota que se evidencia logo uma propensão singular para fazer de tudo matéria de comédia, para organizar habilmente o discurso em diálogos, ora rápido e animado, ora com réplicas mais prolongadas, com intervenções de diferentes personagens que se movimentam num tempo e num espaço determinados e fazem entradas e jogos de cena facilmente imagináveis.

Alguns estudiosos têm já reflectido sobre a real pertinência de aplicar o estatuto de “teatrais” às cinco peças acima referidas, cujas conclusões pretendemos muito brevemente passar em revista. Assim, Andréa Crabbé Rocha reclama tal qualificação e fala, por exemplo, de *actos* e *cenar*, admitindo, no entanto, a existência de uma escala de teatralidade na base da qual estaria o denominado *Processo de Vasco Abul* e na parte mais alta a intitulada *Farsa do Alfaiate*. Quanto a este último texto, assinala tanto diferentes processos de tipificação das personagens, como várias fases orientadas para um desenlace dramático. E, aliás, seguindo a linha de Leite de Vasconcelos (1921) -responsável pela edição crítica da composição em foco-, a investigadora mencionada também estabelece certas analogias entre as peças deste autor e as de Gil Vicente até encerrar o seu discurso nuns termos que revelam certa solução de compromisso:

Situado no limite entre a poesia satírica e o teatro, pende decididamente para o lado do último. Com efeito, mesmo os seus monólogos não são a consciencialização de paixões ou de emoções passadas. Mostram-nos a paixão agindo, provocando reacções e movimento. Por outras palavras, põe em cena a personagem no momento preciso em que o drama se desencadeia nele, e é o desdobrar actual, vivente, dum pensamento ou dum instinto que vimos e ouvimos [...]. Anrique da Mota foi um amador, que não soube ou não quis aperfeiçoar os seus dotes naturais, lutar com persistência e denodo para juntas as flores dum ramilhete harmonioso e completo, e aproveitar convenientemente a veia cómica que, com tanta espontaneidade e facilidade, brotava nele. Mas assim mesmo, inacabada, informulada, balbuciante, a sua voz é uma presença positiva na pobre terra do teatro português (1951: 38).

Por sua vez, Neil Miller, guiado pela pretensão explícita de reivindicar o papel de Henrique da Mota na história do teatro em Portugal, elabora toda uma genealogia do diálogo como forma discursiva através dos textos da antiga filosofia grega, passando pela produção da Idade Média no âmbito peninsular e detendo-se logo nos “cinco diálogos ou curtas farsas” do autor tratado. Leva a cabo a análise dos mesmos e insiste nos aspectos que, sob a sua perspectiva, melhor demonstram a sua teatralidade: por exemplo, as notas introdutórias que precedem os textos em modo próximo das didascálias ou a contribuição do diálogo para a evolução de um enredo que flui de forma mais ou menos encadeada. E, de facto, até antepõe Henrique de Mota a Gil Vicente no que diz respeito à produção da farsa como género minimamente já caracterizado, concluindo de maneira categórica: “É então o papel de Henrique da Mota o de um dos fundadores do teatro português? Certamente. Não só porque levou o texto cómico a um ponto ainda não atingido no seu país, mas também por causa da possível influência das suas obras sobre as de Gil Vicente, considerado como o pai do teatro português. É reconhecido que Gil Vicente introduziu obras de influência litúrgica em Portugal, à semelhança de Juan del Encina em Espanha. Consideremos, no entanto, os seguintes factos: as obras de Henrique da Mota são de natureza cómica, foram escritas antes de 1516 e aparecem muito antes de muitas das farsas escritas por Gil Vicente” (1982: 355).

Em relação a tais palavras, Oliveira Barata (1993), ao proceder à edição conjunta de duas peças recolhidas por Resende, *Farsa do Alfaiate* e *Lamentação do Clérigo*, e a obra vicentina *Auto do Velho da Horta*, advoga por um posicionamento de maior prudência e pela necessidade de prestar uma particular atenção à destriça entre um texto dramático inserido no contexto festivo e uma prática regular e cenicamente assumida como espectáculo. Segundo o mencionado Professor da Universidade de Coimbra, se o confronto dos diálogos de Henrique da Mota com certas farsas de Gil Vicente nos demonstra a coexistência de alguns recursos estilísticos e temáticos, não se pode esquecer que só com o segundo se operou a decisiva busca de qualidade poética que legitima a distância estética do texto dramático, concebido espectacularmente. Atribui concretamente a qualificação de “embriões farsescos” a tais composições do *Cancioneiro Geral*, afirmando que estas atingirão o seu pleno desenvolvimento e dimensão estético-teatrais na pena vicentina, também bastante trienada nas celebrações da corte.

E Cardoso Bernardes, sob a epígrafe “A poesia cortesanesca: o lirismo amatório e o diálogo”, trata especialmente de apurar se o diálogo que dá corpo às trovas de Henrique da Mota é da mesma natureza que aquele que sustenta o teatro vicentino, observando que o primeiro equivale sobretudo a um duólogo (ou, uma participação de duas pessoas) fundado quer na complementariedade, quer na discrepância. Aproxima-se assim de toda uma tradição que, apesar da sua ascendência latina, gozou ainda na Idade Média de um notável sucesso: “refiro-me à *disputatio* que envolvia dois contendores empenhados em fazer prevalecer as suas posições” (1996: 150). Embora nalguns dos textos em questão participem mais interlocutores diferenciados no plano situacional e até psicológico, o certo é que a vivaz polifonia alternante e recorrente que caracteriza as farsas vicentinas não chega a ser atingida. O factor que mais afasta os textos em consideração das farsas parece ligado, porém, ao cariz da acção, pois nas peças de Henrique da Mota o diálogo é estático e descritivo, sem a suficiente potencialidade ou desenvolvimento narrativo que singulariza as verdadeiras obras dramáticas, inscrevendo-se mais no vasto quadro genológico da maioria

das poesias verbalmente disputadas dos *Cancioneiros* que, de um modo geral, se destinava à manifestação retoricamente encenada:

Que as trovas a Vasco Abul possam ser designadas por `processo , tendo em conta a sua disposição retoricamente judicial, parece-me razoável; que as `trovas a um clérigo possam passar por pranto, designação tematicamente confinada de um monólogo protagonizado por um perdedor (podendo a perda cair num registo sério ou num registo jocoso), também me não parece inteiramente descabido. Mas considerar como farsas as outras três composições, apenas com base no facto de se tratar de textos dialogados de teor cómico ou risível, parece-me excessivo [...]

Assim sendo, que pode Gil Vicente ter colhido então dos `diálogos dramáticos de Anrique da Mota, para além de alguns temas e motivos que constituíam património da literatura da época? Sob o ponto de vista estrutural, apenas o diálogo, enquanto suporte da acção, identifica a obra dos dois autores coevos. É, no entanto, mais do que evidente que se trata de uma base de partilha demasiado lata para que dela se possa extrair qualquer conclusão em termos de imitatio, tanto mais que o diálogo reveste formas diferentes num e noutro autor. Sob o ponto de vista da proximidade de conteúdos (jocosamente satíricos na sua maioria), personagens como o clérigo) ou tipos de discurso (como o do negro), há realmente coincidências curiosas entre algumas dessas afinidades (1996: 151-152).

Ainda admitindo certas afinidades, normais e esperáveis quer porque estamos perante autores coevos quer porque tais temas ou motivos fazem parte integrante de um campo mais vasto que ultrapassa o idiolecto de cada um deles, na opinião deste investigador não se pode encadear causalmente Henrique da Mota e Gil Vicente a partir da pura morfologia do diálogo ou da presença do cómico nem falar com rigor da conversão de um no outro⁵. Ambos os aspec-

⁵ Sob um sentido de estrita pesquisa relativa à fonte de influência e à contemporaneidade das duas figuras até parece lícito questionar se não teria sido Gil Vicente a deixar as suas pegadas em Henrique da Mota. De facto, tal hipótese regista-se esboçada num artigo publicado por Costa Pimpão e intitulado “As correntes dramáticas na literatura portuguesa do século XVI” (Bernardes 1996: 152). Aliás, parece bem pertinente atentar aqui num interessante pormenor tocante ao nível paratextual: independentemente de as poesias de Henrique da Mota terem ou não sido representadas em termos de manifestações cénicas, a verdade é que elas figuram na compilação sob a etiqueta de *Trovas*, não se distinguindo nem tão sequer em termos de ordenação das restantes composições do autor.

tos mencionados representam vertentes bastante vagas e muito abrangentes na estruturação do modelo técnico da farsa, apresentando-se como mais definidores da mesma outros elementos como as circunstâncias de tempo e de espaço, a caracterização das personagens e o tipo de antagonismos que se estabelecem entre si.

3.2. OS “CINCO DIÁLOGOS DRAMÁTICOS” NO SEIO DO *CANCIONEIRO GERAL*

3.2.1. CLÉRIGO (n.º 5)

Entre tais textos cingidos à actualidade, em que predomina o tema da carência, figuram também os versos que são recolhidos no *Cancioneiro Geral* sob a rubrica “D Anrique da Mota a um Clérigo sobre ùa pipa de vinho que se lhe foi polo chão, e lementava-o desta maneira”. No discurso inicial é o clérigo que chora amargamente a perda do seu vinho da Caparica, misturando o pranto e o elogio do bem derramado através da acumulação hiperbólica de apóstrofes à pipa, aos arcos, aos vimes e ao tanoeiro. Abre-se um diálogo recriminatório deste personagem com a escrava Negra do Manicongo, a quem tenta responsabilizar pelo sucedido enquanto esta se defende numa linguagem cheia de comicidade e distorções fonéticas, morfológicas e sintácticas que mal deixam inteligível a sua razoabilidade. Segundo a Negra, o padre idólatra do deus Baco costuma deixar as pipas abertas e pode vir a matá-la se a castigar, deitando-lhe pingos de toucinho sobre o corpo. O melhor que pode fazer é ir queixar-se perante o juiz: “a serva ameaça-o de ir contar ao juiz certas coisas que sabe... Feios pecados hão-de ser esses, pois o clérigo amansa logo” (Rocha 1951: 32)

Depois de ter reflectido sobre estas possíveis consequências, conclui o clérigo que não lhe convém a divulgação do caso e que, portanto, o melhor será calar. Agora, sozinho em cena, faz um apelo directo aos espectadores, pelo menos aos que “passam pelas vinhas”, convidando-os a lamentar com ele a perda do seu bem. Interpela uma por uma as figuras que o devem compreender melhor, tais

como o gordo vigário, a quem confessa que não teria tanta mágoa se lhe desaparecessem o breviário e a capa. Por último, dirige-se ao Juiz dos Órfãos que o consola maquiavelmente, lembrando-lhe que logo vem a vendima que e até então tem a criada negra para que satisfaça os seus desejos:

-Esforçai,
 nam vos mateis
 perto é daqui a Agosto:
 a negra ficam convosco,
 com que vos confortareis.
 Do perdido nam cureis
 nem chameis Aque d El-Rei
 e eu vos consolarei (n.º 5, vv. 160-166)

Encontramo-nos perante um *pranto* que evidentemente nos remete para um universo carnalizado, povoado de seres que pululam no domínio da literatura goliárdica e popular, mas que também irrompia sob os traços da sátira realista nos salões do Paço. Nesse mundo invertido na sua ordenada lógica de valores não surpreendem as referências sociais bem explícitas, sendo a partir do clérigo e do vigário que se reforça a crítica ao clero secular. Aliás, outro ponto importante é a presença da Negra, não só enquanto expressão social que a Lisboa das Descobertas não podia ignorar, mas como figura explorável nas suas múltiplas virtualidades cénicas (postura, fala, estado social). Não se trata de uma mera comparsa passiva, mas de uma personagem produtora de comicidade pelo que diz, e como o diz, pela relação ambígua com o patrão (Barata 1993: 69-70). A pipa, o vinho e todos esses desregramentos clericais são elementos que fariam sorrir ao público cortesão, como o aproveitamento mais acabado e esteticamente mais elaborado que Gil Vicente saberá fazer sobretudo através do *Pranto de Maria Parda*. E esse riso insere-se perfeitamente na legitimação que a festa contém em si e que implica de maneira sistemática a ruptura e o ataque dos exageros que todos conhecem, não chocando assim os possíveis espectadores do quadro.

3.2.2. ALFAIATE (n.º 6)

Como já se disse acima, a designação de “peça dramática, isto é, farsa” atribuída à composição de “Anrique da Mota a ùu alfaiate de Dom Diogo sobre ù cruzado que lhe furtaram no Bombarral” fica-se a dever a Leite de Vasconcelos na primeira edição autónoma do texto (1924:17). Apesar da limitação que supõe a inexistência de didascálias explícitas, directamente relacionadas com a acção das personagens, uma leitura atenta e prefiguradora não pode ignorar a presença de sinais internos que, estreitamente ligados aos versos postos em boca das diferentes figuras, nos ajudam a colocar o diálogo dramático *em representação* (Barata 1993: 65). A circunstância particular que motiva o texto reenvia-nos para uma realidade quotidiana que, desde logo, nos situa com clareza os principais intervenientes. E é Manuel, um cristão novo alfaiate -e ao serviço de dom Diogo de Noronha, filho do marquês de Vila Real-, a primeira voz que fala, queixando-se desesperadamente e com gritos de desvairo de lhe terem roubado um cruzado, lucro de seis meses de trabalho na costura: quer mesmo lançar-se ao mar e não se importa nem de ser comido por um touro bravo ou esbandalhado por um leão. O seu linguajar é marcado como próprio da etnia hebraica, tanto foneticamente, como pelas interjeições ou os nomes dados às divindades, desde *Adonai* até ao singular *jur em Deu*. Refere a *lei nova de graça*, que abraçou sem convicção como a causa mais possível da sua desgraça, e vai buscar apoio na justiça humana.

Mais tarde entra em diálogo com dom João, uma figura que pode corresponder à do prior de Santa Cruz de Coimbra, irmão de dom Diogo de Noronha. Pelo meio dos lamentos, Manuel descobre a causa da sua queixa e o interlocutor, posto ao corrente da situação, recomenda-lhe uma oração ao Espírito Santo, conselho seguido pelo desventurado alfaiate sem a obtenção do menor sucesso. Surge então, um tal João de Belas, talvez um saloio, que lhe dá certas notícias incompreensíveis sobre o possível paradeiro do cruzado até que Manuel já não quer ouvir mais. Contagiado por esta entaramelada testemunha, o protagonista parte em busca do juiz, a que fornece sinais igualmente improcedentes e disparatados acerca do presumível ladrão:

-Eu nam sei ond ele vive,
 porem e dond ele for,
 a par dele nam estive
 nem menos nam no retive
 nem sei ond'ee morador.
 Mas ponho qu ee lavrador
 e foi filho de alguem
 e mas tem na sua cor
 e tambem tem mor amor
 a si mesmo ca a ninguem. (n.º 6, vv. 211-221).

Em tal paródia de audiência judicial, Manuel começa por ser bem acolhido e até recebe a promessa de que a moeda em questão voltará à sua posse. Ora, perante umas provas tão indistintas e completamente carentes de sentido, o magistrado parece enfadar-se e muda de atitude, proferindo uma sentença injusta e contrária ao queixoso, condenado a perder o cruzado sob pretexto de o ter ganho sem comportamentos lícitos, isto é, “sem temor de Deos nem medo”. A questão de o juiz se chamar Gonçalo da Mota, nome do pai do colaborador no *Cancioneiro Geral*, juiz da sua profissão, pode levar a pensar que se esteja frente a uma estranha relação entre a vida e arte. Na verdade, “um documento sobre o pai do autor informa que foi multado por ter dado uma sentença incorrecta (1486-1487). Não é impossível que os factos se liguem” (Mateus, ed. 1999: 14). E, em geral, a fôcagem do texto obriga-nos sempre a ter bem presente a ligação que os acontecimentos narrados tinham com a realidade histórica portuguesa. Para o público da época, tal como para o espectador de hoje, não era arbitrário nem supérfluo o facto do Alfaiate se ter convertido ao cristianismo, renegando o judaísmo, religião em que militava uma notável parte dos trabalhos corporativamente organizados: “Além do vinho, os judeus comerciavam outros produtos como mel, cera, azeite, panos, coiros, cereais frutas e gados que eles próprios criam ou compram para, de novo, ransacconar. Pequenos comerciantes andavam pelos campos fora a vender, de porta em porta; outros preferem ficar a negociar nos açougues e nas fangas das judarias os produtos de subsistência, ou, nas suas lojas,

artigos de vestuário ou outros artefactos necessários aos judeus e aos cristãos” (Ferro 1979: 113).

Por outro lado, a oração pronunciada pelo protagonista atinge um valor paródico, reconhecendo-se nela o sinal de um *cliché* religioso dito sem fé alguma e, ao mesmo tempo, a desproporção entre a perda do cruzado e a invocação de protecção divina, onde se vê o estigma do excessivo amor da etnia hebraica pelo dinheiro (não raramente registado no *Cancioneiro Geral*, em que mesmo é aproveitado por outros versificadores como mais uma causa do seu anti-semitismo declarado). Aliás, através do confronto entre o alfaiate e o juiz encontramos-nos na presença de um tópico recorrente na literatura medieval de tipo goliárdico ou, inclusive, em formas mais cuidadosamente literárias, como no caso de Gil Vicente e a sua peça o *Juiz da Beira: o nonsense*, o sem sentido dos argumentos, inconclusivos e mesmo absurdos pelo díslate da sua formulação num mundo carnavalizado (Barata 1993: 67).

3.2.3. HORTELÃO (n.º 7)

Um texto breve do autor em foco, ininteligível sem os esclarecimentos da rubrica, tem por protagonista um hortelão das Caldas da Rainha: “D Anrique da Mota ao Hortelão que a rainha tem nas Caldas, que é ũ homem muito pequeno e chama-se Joam Grande e passou estas palavras com ele por trazer a carroto de dizer que o provedor das Caldas, que chamam Jeronimo d Aires, era muito seco em suas cousas, e começa a bater à porta da horta e falam ambos ũ com o outro”. A primeira sequência decorre junto à horta da rainha, que tinha a porta fechada, pelo que Anrique da Mota pede que abram e o deixem entrar. O Hortelão torna-se invisível para o espectador, pois não quer abrir sem primeiro saber quem bate e o que pretende. Por fim, a porta é aberta, podendo-se ver agora o pequeno indivíduo que trata dos cultivos e com o qual surge todo o efeito cómico: o visitante não reconhece esse personagem chamado João Grande e insiste na sua necessidade de falar com ele, que não pode ser o homem diminuto *pouco mor que cotovia* que tem perante os seus

olhos. Desfaz-se o equívoco, termina a zombaria e a porta é novamente franqueada.

Já no interior da horta Henrique da Mota louva a formosura de tudo o que a terra se produz: laranjas, limas e cidras. E perante tais elogios, o Hortelão afirma que com o seu saber é mesmo capaz de pôr verde e florido qualquer pau seco que ali se plante. Chegou-se assim ao jogo central, permitido pela polissemia de *seco*, também sinónimo de avarento, pois o visitante exorta ao responsável por aquelas excelentes lavouras a que exerça a sua arte sobre o provedor das Caldas, conhecido pela sua *sequidade*. Na mais longa fala do texto, João Grande explica que tal empresa prejudicaria a economia da sua própria horta, tendo de descuidar as maravilhosas plantas que ali cresciam sem resultado algum porque “o que natura dá / ninguém o pode negar”. Henrique da Mota -simultaneamente personagem do emissário junto do hortelão e voz do autor- reafirma a impossibilidade de alteração dos cursos naturais e despede-se com a esperança de que melhores tempos ou provedores ali venham a parar.

3.2.4. MULA (n.º 8)

Trata-se de um texto longo apresentado no *Cancioneiro Geral* através do epígrafe: “Trovas d Anrique da Mota a ũa Mula muito magra e velha que viu estar no Bombarral à porta de dom Diogo filho do Marquês e era de dom Anrique seu irmão, que ia em romaria a Nossa Senhora de Nazarete e levava nela um seu amo”. A acção do princípio decorre no Bombarral, sendo o próprio Henrique da Mota que trata de conversar com o famélico bicho, compadecido da sua lastimosa aparência. A todas as palavras a azémola responde com um longo e desdenhoso silêncio até que recorda, com dignidade ofendida, que sempre pertenceu à casa dos Marqueses. Conta o que tem sido a sua vida desde o seu nascimento em tempos do rei D. Duarte até ao presente, em que depois de ter servido quatro soberanos (D. Duarte, D. Afonso V, D. João II e D. Manuel), anda emprestada pelo dono a um homem que a maltrata. Ora, a Mula tem de moderar-se nos seus queixumes com receio de que este con-

tinue a mantê-la a fome e ainda a trate pior. Intervém então outro senhor do Bombarral, admirado também com tal magreza, e aparece o próprio carrasco do animal, a pretender que o leve a bom recato até Nazaré. Assim, a Mula despede-se dos que tiveram dó dela e o seu tom crítico atinge outra medida, alargando o seu caso pessoal ao de todo o povo: “qu esta fome tam geral / que anda em Portugal / nam dure mais!”.

Passados alguns dias, Henrique da Mota encontra em Alcoentre a famosa besta, que já voltou da sua jornada infeliz. Mais loquaz, conta que em todos os lugares a situação se repetiu constantemente: viu os senhores comer e beber em abundância enquanto ela sofreu cada vez mais fome: “Hoje mal e pior craas”. Afortunada exceção foi a permanência no mosteiro de Alcobaça, lugar irónico de fartura e de prazer fradescos. Uma nova sequência põe a Mula em contacto com dom Diogo de Noronha, irmão do seu proprietário, e esta não desperdiça a oportunidade de lembrar como o pai de ambos lhe queria bem e quanto podem valer os serviços passados. D. Diogo nem acredita que tenha ficado excluída da distribuição dos mantimentos que ordenou -cabendo ao animal três quartas partes de cevada por dia- e pede esclarecimentos ao seu Veador, Bastião da Costa, mostrando-se mesmo exemplar na inquirição. O interpelado desculpa-se com o homem a quem a Mula foi emprestada e vai-se apurando a verdade entre uma e outra mentira. Mas (grande ironia final!), permanece inalterada a situação da Mula, que assim se queixa perante Henrique da Mota: “meus dias mal logrados / serão sempre lastimados / até morte!”.

A tradição burlesca medieval oferece numerosos exemplos de aproveitamento do mundo animal para dele extrair efeitos cómicos ou satíricos. Lembremos, por exemplo, a significativa presença dos équidos na anterior lírica profana galego-portuguesa em que, continuando uma linha já bem marcada na literatura clássica grega e latina, estes aparecem amiúde utilizados como termos de comparação imaginística ou de valor simbólico, a fim de evocar e sublinhar certos comportamentos, atitudes e características dos seres humanos

(Martínez Pereiro 1996: 151-162). E concretamente em relação aos quadrúpedes mencionados no próprio *Cancioneiro Geral* deparamos, entre outros, com um texto em forma de testamento feito pelo “Macho ruço de Luis Freire, estando para morrer” (Dias, ed. 1993: III, 287-290). Aliás, parece claro que, sob o manto de uma divertida ficção, Henrique da Mota quis fazer referência à situação de penúria real de todo o país: D. Diogo representaria o rei; o veador e o amo, os intermediários sem escrúpulos; a mula, o povo faminto; e Alcobça, o clero amesendado às melhores prebendas da nação (Rocha 1951: 26). A alusão à miséria geral e à carestia da vida torna-se evidente de mais e a descrição da fome, verdadeira de mais para não se enxergar, para além da facécia, o alcance evocativo e crítico deste diálogo dramático.

4.2.5. VASCO ABUL (n.º 9)

Este texto é anunciado na *Tavoada* do *Cancioneiro Geral* como *cousa de folgar* e a sua rubrica inicial diz: “Anrique da Mota a Vasco Abul, porque andando ũa moça bailando em Alenquer deu-lhe zombando ũa cadea d ouro e depois a moça nam lha quis tornar e andam sobre isso em demanda. E Veo Vasco Abul falar sobre isso à rainha estando em Almada, e ahi lhe fez estas trovas”. Precisamente tal referência à presença da rainha Lianor contribui para a datação dos versos porque a soberana terá permanecido nas terras indicadas pelo menos desde a Primavera de 1509 até ao ano seguinte (Mateus, ed. 1999: 17). E o próprio autor parece actuar aqui simultaneamente como participante e como compilador das trovas em questão, nascidas apenas a partir do *fait-divers*, pois o chamado Vasco Abul (talvez personagem real), tendo oferecido a uma bailarina um colar de valor, pretende agora que esta jóia lhe seja restituída, pelo que leva o caso para o tribunal. Como no *Cuidar e Suspirar*, o enquadramento lógico da contenda adopta a forma de processo judicial, onde cada interveniente tem o seu papel: Henrique da Mota reserva-se o de desembargador, contrariando e minimizando os danos alegados, enquanto deixa a Gil Vicente a ingrata missão de advogado da defesa do queixoso. Assim, o primeiro lembra ao nosso protagonista que

se quiser ganhar perenidade ou fama entre a roda de galantes o único caminho que pode seguir é ser devasso (no sentido de generoso e não com a carga de conotação moral que hoje tal vocábulo arrasta consigo):

-Oh, calai-vos, ganhai fama,
usai liberalidade,
e quiça se vos nom ama
essa dama
amar-vos-á de verdade (n.º 9, vv. 95-99)

A contradição de Vasco Abul manifesta-se a vários níveis: está em que, por graça e em contexto de amor passageiro, pusera ao pescoço da rapariga essa jóia e ela entendeu que lhe tinha sido oferecida; está igualmente no facto de, apesar da sua avançada idade, se meter em aventuras próprias de moço; e está ainda em que, sendo avarento, se deixou levar por um gesto de liberalidade amorosa que pode ter consequências de perda económica. Aliás, entre os argumentos apresentados, Henrique da Mota acrescenta ainda o motivo da caridade religiosa, lembrando que o famoso colar serviu ao mesmo tempo como *dôa* e como verdadeira esmola, pois a moça que a recebeu era órfã. Assim, o processado torna-se objecto de convite para que se vá embora, leve boa vida e não faça escândalo sobre o assunto, já que de tal maneira terá mais do que garantida a sua salvação como galante cortejador e cristão exemplar. Por sua vez, os ajudadores vão aconselhar também Vasco Abul a esquecer o ouro e comportar-se com liberalidade, apresentando-se em tal qualidade nomes de pessoas próximas: mestre Gil (Gil da Costa, cirurgião-mor e poeta), João Álvares (almojarife do rei em 1509), Bastião da Costa (cantor de corte), etc., todos eles partidários de que não se devem destruir ou estragar as boas obras de espontaneidade com uma posterior reflexão tipicamente sovina. E a tais glosas unem-se por fim os “Embargos d Anrique da Mota pera se nam entregar o colar a Vasco Abul, feitos à Rainha Dona Lianor”, os quais deixam de novo entender o estado de órfã da bailarina e conferem toda a autoridade ao orador-poeta (“Bem posso eu com a razam, / por ser dos orfãos juiz”) se,

como os documentos relativos à sua biografia permitem supor, ele foi realmente juiz desembargador do Tribunal de Menores em Óbidos.

No *Processo* intervém finalmente Gil Vicente com um *parecer*, também dirigido à rainha (juiz supremo) e no qual se constrói a defesa, pretendendo provar que se trata de caso *namorado* e não de delito comum, isto é, reconduz-se agora o pleito à problemática sentimental: citam-se legistas e evangelistas e alegam-se nomes de poetas de amor mais ou menos contemporâneos que se consideram os únicos adequados e decerto possuidores de suficiente competência para proceder ao julgamento de tal circunstância. Ora, na última parte ou *réplica*, Henrique da Mota exulta com tal argumentação e lembra que justamente esses modélicos amadores propostos como juizes tinham despendido nas suas paixões grandes quantidades de cruzados e prendas, pelo que o caso está perdido. O fim do processo é, porém, outro: acabada a zombaria, determina-se em relação a Vasco Abul que *o seu lhe devem tornar* e conclui-se com a advertência de que o protagonista em foco não receba mais nunca outro favor, que não seja mais ouvido, que seja *degradado* e que não se atreva a *emprestá-lo outra vez* [o colar].

Quanto ao esgrimir de argumentos na contenda poética sobre o amor e as suas subtilezas, Crabbé Rocha considera este resultado final como uma ocasião em que a colina (Henrique da Mota) teve a oportunidade de ser mais forte que a montanha (Gil Vicente), aludindo assim à importância relativa dos dois na história literária de Portugal (1951: 18). O cómico surge de várias maneiras, mas é sobretudo na parte inicial do debate -a exposição do caso- que o autor dá provas do seu talento: o animado diálogo com o enamorado sovina, o jeito sorrateiro de lhe provocar a confissão, o sabor das ironias e a gradação das reacções psicológicas exemplificam bem a naturalidade e o espírito de quem escreve. Ora, não devemos esquecer que se põe aqui o problema da porção textual que lhe pode ser verdadeiramente atribuída, tendo em conta a participação (ou pseudoparticipação?) doutros colaboradores de Garcia de Resende, incluindo o próprio Gil Vicente, cuja intervenção terá ajudado não pouco para a fortuna das trovas.

4. CRITÉRIOS SEGUIDOS NA FIXAÇÃO DOS TEXTOS

1. Quanto ao tratamento do texto da edição *princeps* (1516), levámos a cabo nesta antologia a uniformização do aspecto ortográfico, introduzindo certas simplificações, que, sem alteração da estrutura métrica e da rima, tornassem mais acessível ao leitor actual o conhecimento da produção poética do século XV, em que precisamente a constante multiplicidade e arbitrariedade das grafias denuncia já um período linguístico de transição. A seguir se indicam de forma esquemática as convenções e os passos adoptados, tendo sempre muito em conta que a nossa actualização não fosse anacrónica no que diz respeito ao sistema fonológico daquela altura e não apagasse os traços mais importantes que as épocas quatrocentista e quinhentista deixaram na obra:

- a) Eliminaram-se o <y> e o <h> iniciais dos vocábulos que não têm valor etimológico e hoje não se conservam (*hū* > *ū*; *honde* > *onde*; *hyrdes* > *irdes*); o <h> nos dígrafos latinos *ch*, *ph*, *th*, que actualmente também não se mantém na escrita (*nimpha* > *ninfa*; *catholico* > *catolico*; *monarchya* > *monarquia*); as consoantes geminadas, excepto <rr> e <ss> intervocálicos (*rrosa* > *rosa*, *affonso* > *Afonso*; *fallar* > *falar*; *mall* > *mal*); e a cedilha que antecede as vogais <e> e <i> (*çerra* > *cerra*; *vençido* > *vencido*).
- b) Substituíram-se o til, por <m> ou <n> em posição final de sílaba (*sēpre* > *sempre*; *espātosas* > *espantosas*, *nā* > *nam*; *tā* > *tam*; *cō* > *com*); o <j> e o <y> com valor vocálico ou semi-vocálico por <i>, assim como o <u> com valor consonântico por <v> (*sospyrar* > *sospirar*; *esquecyda* > *esquecida*; *levay* > *levai*; *cuydados* > *cuidados*; *nouas* > *novas*); o <g> seguido de <e> ou <i> por *gu*, quando a consoante tem valor de oclusiva (*gerra* > *guerra*; *Agyar* > *Aguiar*); o <g> seguido de <a> quando a consoante tem som fricativo pré-palatal (*fugae* > *fujaes*); *gu* ou *go*, quando equivale a consoante oclusiva (*cantigua* > *cantiga*; *amiguo* > *amigo*; *sigoades* > *sigades*), mas logicamente mantiveram-se no caso dos éti-

mos germânicos (*gualardoada* > *gualardoada*); *chi* por *qui*, quando a consoante corresponde a um som de oclusiva surda (*Chimera* > *Quimera*); *qu*, quando é dígrafo, seguido de <a> ou <u> por <c> (*quamsso* > *canso*; *Vasquo* > *Vasco*); o <r> intervocálico com valor de vibrante múltipla e <s> na mesma posição, com som de sibilante surda (*coregidor* > *corregedor*, *asynados* > *assinados*); as variantes gráficas *coal* e *quoal*, *casy*, *c assy*, por *qual*, *quasi*, *qu assi*.

- c) Conservaram-se o apóstrofe, a indicar sinalefas e outras elisões; as formas *ûa*, *algûa* e outras equivalentes; o <h> quando indica hiato em posição medial de palavra (*Joham*, *sahi*); as vogais orais que aparecem geminadas, sendo etimológicas ou não, tónicas ou às vezes também abertas e nem sempre resultado da queda de uma consoante intercalar (*quee*, *fee*, *pee*, *soo*, *paaz*, *caa*, *laa*, *seraa*); e consoantes implosivas etimológicas (*sancta*). Aliás, quanto ao plano morfológico, deixaram-se como uniformes os substantivos e adjectivos acabados em *-or*: *servidor* [Inês de Castro].
- d) Separaram-se todos os vocábulos que se encontram ligados à correspondente enclítica ou proclítica, dada a tendência para a aglutinação de vocábulos que se encontra no *Cancioneiro Geral* e que resulta provocada pela transposição para a escrita de uma prática de oralidade que pode, ao primeiro olhar, gerar perplexidades, e eventualmente equívocos (*damores* > *d amores*; *minhalma* > *minh alma*; *seguese* > *segue-se*; *quajudem* > *qu ajudem*; *queu* > *qu eu*; *notaya* > *notai-a*; *foylhotorgado* > *foi-lhe outorgado*).
- e) Desenvolveram-se todas as abreviaturas (& > *e*; \bar{q} > *que*; *qres* > *querês*; *v toca* > *vós toca*; *n fere* > *nos fere*; *v allego* > *vos alego*; *dizn que* > *diz-nos que*).
- f) Uniram-se os elementos pertencentes a uma palavra e que dela se encontram desligados (*em boora* > *emboora*; *de porte* > *deporte*);

- g) Introduziram-se os acentos gráficos indispensáveis à leitura para distinguir vocábulos susceptíveis de confusão (*de / dê; queres / querês*) ou quando da sua falta resulta grafia aberrante (*le / lê, sera / serâ*); todos os sinais de pontuação necessários quanto à clareza do verso, mas com a devida parcimónia; as maiúsculas, segundo o uso corrente em vigor (*çepiam > Cepiam; platam > Platam, pereyra > Pereira*) e o <h> etimológico quando falta no original (*ora > hora; onor > honor*).

2. Os textos compostos em castelhano apresentam-se profundamente incorrectos, evidenciando-se neles o seguimento dos hábitos ortográficos do português e até um vocabulário que se encontra em grande medida contaminado pela língua do país em que o *Cancioneiro Geral* foi compilado e publicado. Decidimos conservar aqui todas estas anomalias ou contaminações, aplicando no tratamento dos poemas castelhanos basicamente os princípios indicados acima e respeitando também certas particularidades que são próprias deste idioma, tais como a grafia <y>.

Por outro lado, cantigas alheias (alegadas ou glosadas), motes, versos alheios e versos clichés registar-se-ão impressos em itálico com vista a salientar a sua presença no seio do texto e sublinhar a intertextualidade com que tanto deparamos na leitura da lírica cancioneril de Quatrocentos em todo o âmbito peninsular.

3. A ordem a que no presente volume obedece a apresentação dos textos é decalcada da proposta na edição *princeps* e adoptada pelos vários editores modernos. E concretamente no caso de composições colectivas, de que é exemplo paradigmático o debate do *Cuidar e Sospirar*, os textos aparecem reunidos sob o nome do primeiro poeta interviniente. Aliás, para facilitar as referências aos mesmos, são sistematicamente precedidos do número correspondente ao lugar que ocupam na antologia, centrado e colocado entre parêntesis rectos.

Dada a sua enorme extensão, alguns textos tiveram de recolher-se aqui truncados, assinalando-se de modo pertinente cada corte

realizado com o uso de pontos de suspensão devidamente centrados. Tendo em conta que toda a escolha envolve de maneira inevitável os riscos inerentes à assunção de uma subjectividade e exige a explicitação dos princípios que a regem, devemos salientar que através da maior ou menor parte apresentada procurou-se sempre fazer notar a estrutura característica dos discursos, salientando, por exemplo, a inspiração forense no caso do *Cuidar e Sospirar* com os seus dois pontos de vista antagónicos face ao amor, diferentemente sintomatizados e ordenadores da polémica que se trava.

4. Respeitaram-se em todo momento as várias rubricas tanto explicativas como atributivas que figuram com cada texto no *Cancioneiro Geral*, recolhendo-se aqui centradas e em letra itálica. Aliás, colocámos também no lado esquerdo e entre parêntesis rectos as falas das diversas “personagens” que intervêm nos diálogos compostos por Henrique da Mota.

5. À margem de cada peça poética os versos vão numerados à direita, de cinco em cinco, tal como é habitual neste tipo de trabalhos, podendo-se observar ainda a autonomia de cada intervenção nos textos colectivos através das correspondentes rubricas atributivas e/ou explicativas acima aludidas. É nas notas de rodapé que se referem estas a partir da numeração 0 atribuída aos encabeçamentos iniciais de cada composição, enquanto se tem em conta para as restantes o número do verso que imediatamente as antecede seguidos das letras *a, b...*

6. Por outro lado, evitou-se em certa medida sobrecarregar esta selecção de textos com uma quantidade excessiva de anotações, pelo que, se tanto as alusões a acontecimentos e a personagens históricas, mitológicas ou literárias, como os esclarecimentos relativos a vocábulos ou construções antigas e inusuais na língua de hoje, são recolhidos caso a caso em rodapé, algumas explicações de contextualização e hipóteses interpretativas tocantes a outros aspectos devem procurar-se no nosso estudo introdutório.

TEXTOS

[1]

JORGE DA SILVEIRA, NUNO PEREIRA E
OUTROS

(*CUIDAR E SOSPIRAR*)

Pergunta que fez Jorge da Silveira a Nuno Pereira, porque indo ambos por ãu caminho vinha Nuno Pereira muito cuidadoso e Jorge da Silveira doutra parte dando muitos sospiros, sendo ambos servidores da senhora Dona Lianor da Silva.

Pergunta Jorge da Silveira e resposta de Nuno Pereira, tudo neste rifam

-Vós, senhor Nuno Pereira,
por quem is assi cuidando?
-Por quem vós is sospirando,
senhor Jorge da Silveira?

Jorge da Silveira

Nam que eu sospiro indo 5
por quem cuidados me dá
e me vai assi ferindo,
que de todo destroindo
me vai seu cuidado ja.
Cuidar é causa primeira, 10
mas depois d eu ir cuidando,
meus sospiros vam dobrando
tá matar à derradeira.

2 is: ides.

13 tá matar à derradeira: até por fim matar.

Nuno Pereira

Ter poder de sospirar
assaz é, senhor cunhado, 15
pera mais desabafar,
mas eu nam tenho lugar,
ca mo tolhe meu cuidado.
Porque é de tal maneira
que por quem eu assi ando 20
deve d'andar preguntando:
-Morreo ja Nuno Pereira?

Jorge da Silveira

Pois vosso cuidar querês
esforçar e defender,
e mostrar no que fazês 25
que moor pena recebês
que sospirar e gemer,
com fee de servir inteira,
a quem nos fere matando 30
vamos tristes demandando
que julgar isto nos queira.

Nuno Pereira

Sendo sa mercê contente
qu a ouvir-nos se encline
serei mais que recontente

14-16 A afirmação mais constante contra os suspiros ao longo de todo este vasto debate vai ser concretamente a de que eles funcionam como um fármaco: ajudam no alívio da pena; servem para desabafar; são descanso, ou repouso, ou conforto, etc.

34 *recontente*. muito contente, sendo a *derivatio* (sobretudo através da prefixação) um dos casos mais exemplares de repetição vocabular em todo o *Cancioneiro Geral*, e ainda mais neste texto inaugural do mesmo, tal como podermos comprovar nas páginas seguintes: *emparel/desempare, cuidado/descuidado, carne/descarne, perdes/despoerdes*, etc.

que nossa questão presente 35
ela veja e determine.
E tenhamos nós maneira
d irmos petição formando
de tal forma qu em lha dando,
ela por nós lho requiera. 40

*De Jorge da Silveira e de Nuno Pereira, ambos juntamente, em
modo de petiçam*

Pois que, senhora, nacestes
por dar morte e nunca vida,
pois que ambos nos vencestes
com vosso mal que nos destes 45
de morte não conhecida,
que no al nos desempare
de todo vossa mercê,
sospirar, cuidar de crare
quem se neles vir ou vê
cuja morte maes se crê. 50

*Desembargo posto nas costas desta petiçam por mandado da dita
senhora*

Se estes competidores
querem seguir este feito,
ordenem precuradores
e digam de seu direito.

46 o ak: o restante.

47 quem se neles vir ou vê: quem apresenta mais sintomas da morte (de amores).

50a Ou seja, os desembargos foram escritos sobre o papel.

52 feito: processo.

De Nuno Pereira, em que toma seus precuradores pera ajudarem sua tençam por parte do cuidado, segundo mandado da dita senhora

Eu par esta altrecação 55
tomo por ajudadores
Joam Gomez e Dom Joam,
qu ajudem minha tenção.
como meus precuradores;
e façam ser esta cousa 60
nos amores conhecida:
que quem sospira, repousa,
e u cuidado bem pouosa,
nom tem sospiros nem vida.

Jorge da Silveira, em que satisfazendo ao desembargo, toma seus precuradores por parte do sospirar

Em cousa de si tam crara 65
escusado era debate,
e eu logo o escusara,
s a senhora o julgara,
que me mata, que nos mate.
Mas pois vós, senhor, metês 70
remo d ajuda que vogue,
vos, irmão, acorrer-m -ês ,
entam lá consultarês
onde sangue se nam rogue.

Pera o qual vos dou poder, 75
tanto quanto posso dar,

63 *u:* onde.

72 O irmão é Francisco da Silveira.

74 *sangue:* parentesco.

pera por mim requerer,
alegar, contradizer,
consentir e apelar;
por em minh alma jurardes, 80
como quer lá o direito,
pera meus beens obrigardes,
mas nam pera concertardes
tá ver vitorea do feito.

Segue-se o primeiro rezoado de Dom Joam de Meneses, precurador de Nuno Pereira, por parte do cuidado contra o sospirar

Ha ja tanto que nam vivo 85
sem sospiros e cuidados
e sem tanto mal esquivo
que por mim, triste cativo,
bem podereis ser julgados.
Mas a vós, senhor cunhado, 90
não vos deve d ajudar
quem for muito namorado,
que quem morre de cuidado
é-lhe vida sospirar.

E mais irdes preguntando 95
a quem vos nam preguntava
por quem is vós sospirando,
é sinal qu em ir cuidando
muito moor paixam levava.
Nam digo ja que falar 100
foi sinal de pouca pena,

mas da pena qu ee cuidar
 descanso é sospiros dar
 e sa dor é mais pequena.

Os cuidados desiguaes 105

sempre deram mortaes dores;
 sospiros nam doem maes,
 que quanto sam ãs sinaes
 de quem sente mal d amores.

Pelo qual devem de dar 110

sentença defenetiva
 qu ee muito mor dor cuidar,
 ca quem pode sospirar
 inda tem por onde viva.

[.....]

*Rezões que deu Nuno Pereira em favor de seu cuidado, ajudando
 seus precuradores*

Narciso, Mancias morreram 115
 de soo cuidados vencidos!

115 *Narciso* é filho de uma ninfa e do rio Céfiso. Sendo um jovem muito belo, foi amado por muitos outros moços e moças que eram sempre rejeitados pelo seu inflexível desdém. Certo dia passou por uma límpida fonte e, como queria apaziguar a sede, debruçou-se, observou a sua própria imagem reflectida na água e apaixonou-se por ela, desejando agarrá-la, abraçá-la e beijá-la até que, após várias tentativas frustradas, definiu e morreu. Assim, foi transformado em flor (o narciso), símbolo de morte prematura entre os Antigos.

Para além de ser visto como paradigma de vaidade e orgulho nalgumas trovas satíricas, também nos textos recolhidos por Resende observamos a presença deste personagem como *exemplum* de uma paixão vivida tão intensamente que leva logo à desgraça e ao fim (Morán Cabanas 2000 : 553-566).

115 *Mancias* é a forma com que se alude na colectânea de Garcia de Resende a Macias, poeta de origem galega que viveu no terceiro quartel do século XIV, estando activo entre 1340-1370, e cuja obra aparece recolhida no *Cancioneiro de Afonso de Baena*. Tornou-se célebre pela sua poesia amorosa, mas ainda ganhou muito maior fama pela lenda tecida à sua volta, que fez dele um protótipo de mártir de amor. Precisamente uma das versões mais divulgadas do conhecido mito (Macias morto pelo marido da sua dama) foi recolhida na *Sátira de infelice vida*, de 1448, do condestável D. Pedro de Portugal, filho do infante D. Pedro e também ele poeta com textos incluídos no *Cancioneiro Geral*. Na verdade, esta figura aparece constantemente citado e tomado também como *exemplum* do mais penado amador em toda a poesia peninsular de Quatrocentos (Morán Cabanas 1998:195-201).

- Oh, quantos ensandeceram
mui sesudos, que perderam
com cuidados seus sentidos!
A que se chama pasmar, 120
que cousa é esmorecer
senam querer abafar,
sem poder esfolegar?
E sospirar é viver.
- Se o dissesse Oriana, 125
e Iseu alegar posso,
diriam quem se engana,
que sospiros sam oufana,
cuidado, quebranto nosso.
Deriam -Quem alegou 130
sospiros contra cuidado,
nunca bem se namorou,
ca o que a nós matou
mata todo namorado.
- Se os que sam ja finados 135
e que d amores morreram
podessem ser perguntados,
diriam que com cuidados
a vida e alma perderam:

123 *esfolegar*: resfolegar, expelir ar, ter descanso, repousar

124 *Oriana* é a mulher amada por Amadis, o cavaleiro apaixonado que é o protagonista da novela de cavalaria Amadis de Gaula e que corre toda uma série de peripécias e aventuras por fidelidade ao “serviço amoroso”.

125 *Iseu* (ou Isolda) é a amada de Tristão, mais outro célebre par de enamorados cuja paixão se tinge de tons trágicos e se traduz sobretudo na exaltação do amor cavaleiresco, que acaba até por sublimar o adultério. Passando da poesia de *oïl* para a prosa por volta de 1230, a sua história viu-se enriquecida no decorrer da difusão da Matéria da Bretanha através de inserções e acréscimos de várias origens (Morán Cabanas 1998: 355-362).

128 *oufana*: ufanía, vanglória.

a vida em esperando 140
com cuidados e tristeza,
e alma desesperando,
eles mesmos se matando
com cuidar qu ee moor crueza.

O cuidado desbarata 145
todos grandes corações,
e os aperta e os mata
com fantesias que cata
de desvairadas paixões.

Mas ond ele anda manso, 150
que sospiros de si manda
j el entam em si abranda,
sospiros vêm por descanso.

[.....]

*Começão as razões por parte do sospirar contra o cuidado e logo
Francisco da Silueira, precurador de seu irmão*

S achardes quem bem descarne 155
as raizes do amar,
dir-vos-am que sospirar
é partir alma da carne.

Pois sede bem conselhado,
nam apodês o cuidado 160
com sospiros que sam morte,
nem ha i quem nos comporte
senam fino namorado.

152 *j el entam*: já ele então.

159 *apodês*: compareis, equipareis.

161 *quem nos comporte*: quem os comporte.

Nam vos engane cuidardes
que sabeis alegações
nem que valem taes rezões 165
polas bem aperfiardes.
Porque quem ha-de julgar
nam n havês vós d enganar
nem lhe fazer entender
preto branco parecer, 170
nem bom vosso aperfiar.

Porque sospirar nam vem
senam ja de nam ter vida,
o cuidar cous ee sabida
qu outros cem mil furos tem. 175
De mil cousas vem cuidar,
assi com ee demandar
morgados e dar libelo,
entam fazer parte delo
pera vir ao contestar. 180

Nam vos alego passados,
ca bem craro é de saber
que com sospiros morrer
é ja certo aos namorados.
Mas alego-vos comigo 185
que des que amoares sigo
sempre neles andei morto:
cuidar trazia conforto,
sospirar morte consigo.
[.....]

178

O termo *libelo* é de cariz jurídico, em consonância com toda a prática discursiva da qual faz parte, e alude concretamente à exposição articulada daquilo que se pretende provar contra um réu, atestado, certificado... Assim, do lado dos suspiros, a afirmação preponderante é a de que vêm directamente do coração e nele se especializam, enquanto os cuidados são gerais, podendo provir de inúmeras coisas materiais, tais como negócios, demandas, fazenda.

Segue-se ũa protestacam que fez o Coudel-moor, porque Ibe foi dito que algũus eram rogados de fora, que ajudassem contra os sospiros

Honrado tabaliam ou escrivam, qualquer que soes deste feito, por guarda de meu direito vos dou esta pitiçam.	190
E faço requerimento que assentês com bom tento neste auto que s esguarda e com todo ũu estormento me darês por minha guarda.	195
E com isto vos repito ser-me dito d algũs grandes trovadores, que vêm como valedores escrever ou têm escrito.	200
E digo que nam queiraes assentar nem escrevaes cousa que vos dada seja, que mui bem o nam vejaes, qu eu primeiro o nam veja.	205
E des i logo nomeo, qu hei raceo	210

197 *esguarda*: olha, observa, toma em consideração, atenta.

198 *estormento*: instrumento.

210 *des i*: desde aí.

211 *raceo*: receio, medo, apreensão.

de vir Jorge d Aguiar,
que me mata seu trovar,
quando suas cousas leo. 215
E porem sede avisado
não vos tome salteado,
mas abri mui bem o olho,
e aqui vos solto cuidado,
e o sospirar vos tollho.

*De Jorge d Aguiar, que deu ajuda em favor do cuidado contra o
sospirar*

Ante tanta fremosura, 220
ante saber tam sobido,
ante quem siso s apura,
hei por mui grande baixura
de bater no ja sabido.
Que pera sua mercê 225
haver de ser acupada
no que tam craro se vê,
no que todo mundo crê,
hei por cousa mui errada.

Cuidado faz nam dormir, 230
cuidado faz nam comer,
cuidado faz nunca rir,
cuidado ensandicer,
cuidado nam ter prazer.
Cuidado dá mil paixões, 235
cuidado dá mil cuidados,

216 *salteado*: de assalto, de surpresa, de súbito.

cuidado mil corações,
cuidado mil namorados
tem feito desesperados.

Cuidado suas folganças 240
são em muito sospirar,
cuidado suas bonanças,
todo seu desabafar,
é em mil sospiros dar.

Sospiros sam testemunhas, 245
sospiros sam pregoeiros,
sospiros sam caramunhas
dos cuidados e marteiros
dos amores verdadeiros.

Mas quem pode sospirar 250
vai de pena j alivando
e quem nam pode falar
em cuidando e maginando
vai seus dias acabando.

Assi que quit à primeira, 255
pois soes tam namorado
que falaes contr ò cuidado,
senhor Jorge da Silveira,
mas nam quita à derradeira.

247 *caramunhas*: choradeiras, caretas. Mais outra acusação contra o suspirar é que este se baseia nas aparências ou nas mostranças e, como tal, em eventuais fingimentos. A sua função de comunicar de maneira tão explícita pode ser meramente persuasiva e até falsa (figuras, pinturas...). Assim, segundo aponta Margarida Vieira Mendes: “Os suspiros são vistos como uma linguagem corporal, a que hoje chamaríamos histérica, e com eventuais efeitos defensivos, uma espécie de escrita fisiológica” (1997: 44).

248 *marteiros*: martírios.

255 *quit à primeira*: desobriga logo, exonera de compromisso.

- Muitos vi esmorecidos 260
cair de grandes cuidados,
com suspiros e gemidos,
qu ee sinal de ressurgidos,
os vejo sempre acordados.
Assi que cuidado mata 265
e sospirar aviventa,
e, s aquesta nam contenta,
nam sei quem maes rezam cata,
poes vos esta tanto ata.
- Vede bem que perdiçam 270
vem de cuidado sofrer,
olhai bem por Dom Joam
que jaz ja pera morrer
soo de gram cuidado ter.
E por verdes que cuidado 275
traz consigo curta vida,
nunca vistes descuidado
que lha nam visseis comprida
mais que todos sem medida.
[.....]

*De Dom Joam de Meneses em modo de repriceçam, por parte do
cuidar contra o sospirar*

- Senhor Jorge da Silveira, 280
n ũa copra dizês vós:

263 *ressurgidos*: ressuscitados.

272 *Dom Joam* é certamente D. João de Meneses, parecendo irónica a observação que nos versos se faz.

277 Atribui-se aqui a designação de *descuidados* aos individuos cujo amor não é completamente verdadeiro porque não chega ainda à fase do cuidar, quer dizer, à incomunicabilidade ou a um silêncio absoluto, vivendo num estado autosuficiente e autotélico, mesmo com a afectação de faculdades psicológicas. Quanto ao aspecto formal do vocábulo, veja-se a nota relativa ao verso 34.

cuidar é cousa primeira,
pola qual à derradeira
vós mesmo falaes por nós.
Que pois primeiro cuidamos 285
chamaremos o cuidar
e os suspiros ús ramos
de tristeza que levamos
em cuidar.

Vosso irmão anda devoto 290
de ser contra o qu eu falei,
mas eu juro e faço voto
que lhe vi trazer por moto:
Cuidado, que vos farei?
Mas des que se lhe casou 295
por quem vevia penado,
suspiroo pelo passado,
e despoes que suspiroo
nam sentio mais o cuidado.
[.....]

*Responde Francisco da Silveira ao moto que lhe apontou e às
cousas passadas que lhe alembrou*

Renovar dores passadas 300
escusareis, Dom Joam,
por m as nam dardes dobradas,
que assaz tenho levadas,
sofridas sem galardam.

294 Como vemos, D. João de Meneses diz na sua argumentação que o verso é *moto* de Francisco da Silveira, o qual fará também uso dele um pouco mais adiante, na sua réplica (precisamente essa que recolhemos na seguinte intervenção acima transcrita, aparecendo como o 332 na nossa numeração).

Metestes mais ũu casar 305
de por quem vivo nam ando,
por maes asinha fundar,
a quem, soo por lhe lembrar,
sospiros lh estão tirando.

Inda vós nam sabês bem 310
que dores fazem lembranças,
quando se fazem de quem
nenhũ remedio ja tem,
mas antes desesperanças.

Se vós foreis namorado 315
tanto com eu sam perdido,
nam m alebr[ar]eis passado
por vos eu contr ò cuidado
neste preito ter vencido.

Pera nam serdes tachado 320
por nam ser vosso louvor,
se quisereis, por cuidado,
em outra guisa alegado
fora sem me dardes dor.

Mas com a quem se recea 325
da maa querela que tem,
passada paixam nomea,
com que meu siso rodea
a me nam lembrar ninguem.

320 *tachado*: acusado, censurado, manchado.

- Dizês, senhor, que mandei 330
 moto ja em que dezia:
Cuidado, que vos farei?
 Por ele vos provarei
 qu ee boa minha perfia.
 Preguntava que faria 335
 o cuidado, nam sospiro,
 porque o cuidar sabia
 que remedeo se daria,
 mas nam o com que sospiro.
- Se por me lançardes fora, 340
 cuidastes que vencereis,
 fostes lá mui em fort hora,
 pois ficaes com quem nú hora
 vos fará crer o que mal creeis.
 Mas aqui nam presta manha 345
 que cuidaes vencer por arte,
 buscai-lh outra dor estranha,
 que lhe dê pena tamanha,
 que vos leixe sua parte.
- E entam des que ficardes 350
 vós e quem todos sões ús
 poderês, des que cuidardes
 e vos bem aconselhades,
 sospiros dar por nenhús.
 Ca despois que juntos fordes, 355
 sem contra vós ser ninguem,

332 Lembre-se o verso 294 da nossa numeração.

351 *sões*: sois.

poderês tirar e poerdes
e nam fazer, mas despoerdes
do direito a quem o tem
[.....]

De Pero de Sousa Ribeiro, ajudando o sospirar

Eu nam posso falar mal 360
naquisto que sam chamado,
pois sospiros e cuidado,
tudo tam mal empregado,
em mim nunca vejo al.
E porque o sei tam bem, 365
digo, como quem o sabe,
que cuidados cousas tem
que no sospirar nam cabe.

No cuidado ha cuidar 370
em mim tem acontecido
que quem muito prefiar
e servir sem anojjar
haveram dele sentido.
Vede camanho conforto
tem quem se quer enlear, 375
mas o triste sospirar
é officio d homem morto.

357 *poerdes*: pordes.

358 *despoerdes*: dispoerdes.

367 A concordância com *cousas* faz-se aqui no singular.

371 *prefiar*: porfiar, disputar.

372 *anojar*: desgostar, sentir repugnância.

374 *camanho*: quão grande.

Aqueste nam dá vagar
 pera mil confortos vãos,
 este nam leixa folgar, 380
 este é o que matar
 vai assi com suas mãaos.
 Aqueste nam tem parceiro
 pera ser aconselhado,
 toma logo o mal primeiro, 385
 o que nam faz o cuidado.
 [.....]

Sua [de Nuno Pereira] a Pero de Sousa, porque disse que os sospiros tinham mãaos com que se matavam e que fosse vender o cuidado a outra feira

Em ùa copra metês
 ùa soo rezam que ata;
 ha mester que a provês,
 pois que sospiro dizêes 390
 que tem mãaos com que se mata.
 Dai testemunha jurada,
 e nam falês por semelha,
 vestis-lhe capiroxada,
 ou saio com enseada, 395
 ou sombreiro com guedelha.

393 *por semelha*: por comparação, por equiparação.

394 Precisamente o significado de *capiroxada* parece responder ao de certa veste com capelo ou a um toucado em sentido genérico, caracterizado sobretudo pela sua extravagante forma e/ou grande tamanho. Tal termo alterna, de facto, com *gorra*, *gangorra* e *carapuça* como nome atribuído ao mesmo objecto em várias trovas recolhidas no *Cancioneiro Geral* (Morán Cabanas 2001: 212).

395 *enseada*: abertura, fenda.

396 O *sombreiro de guedelha*: era um tipo de chapéu que se confeccionava habitualmente de palma, palha ou lã e podia forrar-se tanto por dentro como por fora de seda ou veludo. Por outro lado, cabe lembrar que na moda dos toucados correspondente a finais de Quatrocentos e inícios de Quinhentos havia sombreiros de pêlo curto -denominados nos textos *rasos* ou *pelados*- e sombreiros de pêlo longo -conhecidos como *frisados* ou *de guedelha*-, ambos os tipos documentados com frequência nos textos quatrocentistas (Morán Cabanas 2001: 206).

I buscar quem vos entenda,
que eu nam sam tam letrado,
que tam alto me estenda
em saber como se venda
em canastras o cuidado. 400

Como se pode fazer
per alqueires tal medida?
Como se pode vender
o cuidado sem a vida? 405

Nem é falar de galante
qu em cuidado venda caiba,
vossa morte querê ante
que por Dona Violante
ũa tal cousa se saiba. 410

Fazês do paço mercado,
isto nam no saiba El-Rei,
pelo vosso calar-m -ei
por nam serdes degradado.

Sua à dita senhora, em que faz por sua parte o feito concruso

Vejo tam grande processo 415
e tam gram prolixidade,
que d enfadado ja cesso
alegar mais na verdade.

397 *I: ide.*

408 *querê ante:* querei antes, preferi.

409 *D. Violante é* a filha do Coudel-mor.

412 *no:* o. O emprego do artigo definido sob as formas *lo, la, los, las*, depois de vocábulos terminados em consoante nasal determina a assimilação a esta do <l> inicial que passa a <n>, dando origem ao aparecimento de *no, na, nos, nas*.

413 *pelo vosso:* no vosso interesse.

Vá o feito ja concruso
ante quem morte m ordena, 420
Jorge da Silveira acuso,
cuidado lhe dêm por pena.

*Do Coudel-moor à dita senhora, sobre ũ correo que de deos do
Amor lhe chegou a gram pressa, por vir ante de se dar sentença
neste feito*

Tendo ja meu rezoado
pera mais nam rezoar
e assaz bem declarado 425
como nam chega cuidado

pelos pees ò sospirar,
da corte d Amor me veo
ũu correo
sobr este feito, a gram pressa, 430
com estas copras que leo
com receo
de se nam tornar avessa,

*Segue[m]-se as copras com que chegou este correo, que logo deu e
foram vistas pola dita senhora a quem vêm enderençadas*

Deos d Amor em sa cadeira
cos de seu conselho estando, 435
vendo Jorge da Silveira
andar com Nuno Pereira
em seus males altrecando,
sabendo qu esta perfia
ante vós s aderençava, 440

440 *s aderençava*: se endereçava, se encaminhava, se dirigia.

quis dar forma todavia
como vossa senhoria
visse o que determinava.

Chamou logo ũ sacretareo,
o mais fiel que achou, 445
e mandou fazer somario

costante, nam voluntareo,
do que se determinou.
O qual logo em comprimento,
porque seu servir s alegue, 450
pera vosso avisamento,
senhora, fez ũu assento
da cantiga que se segue.

*Cantiga que o secretareo de deos d Amor fez por seu especial
mandado, pera mais de craraçam deste auto*

Sospiros, gram sospirar,
é cousa tanto d amores 455
que s enganam fengidores
com eles par enganar.

E por estes qu assi ousam
fengir verdades, de craro
que sospiros custam caro 460
onde seus males se pousam.

Pois que mais autorizar
querês este mal d amores,
pois sospiros sam senhores
de matar com seu matar? 465

465

Outra opção de leitura é considerar o carácter demonstrativo destes versos em tom afirmativo, isto é, "Pois que mais autorizar / quereis este mal d amores / pois sospiros são senhores / de matar com seu matar" (Mendes, ed. 1997: 91).

*De Nuno Pereira em modo de petição à dita senhora, porque
Ihe foi dito que a parte contraira dava enformaçam de fora*

Foi-me caa dito, senhora,
que o qu ee contra mim parte
vem com petição de fora,
por mostrar que quer agora
meter outros modos d arte. 470
Quer demanda perlongada
por se mostrar mais agudo,
eu nam dou por isso nada,
nam seja cousa assentada.
sem haver vista de tudo. 475
[.....]

*Do Coudel-moor à dita senhora, sobre ãas testemunhas que
houve depois do feito ser concruso, as quaes daa em favor do sos-
pirar, em modo d enformaçam.*

Senhora, valha-me Deos,
valha-me vossa mercê,
valê-me, senhora, vós,
poes meu agravo se vê.
Ûa testemunha tenho 480
que, no caso desta afronta,
fará muito a meu dereito,
e pois inda a tempo venho,

472 Deve entender-se aqui *agudo* como sinónimo de espirituoso, subtil ou conceituoso. Tal adjetivo, aplicado tanto a versos como a autores, designava então a proficiência poética, que era um tópico do diálogo entre trovadores, muitas vezes colocado no exórdio como *laudatio* do interlocutor antagonista.

475a As testemunhas são os autores quatrocentistas que tinham sido citados antes com a evocação dos seus versos como vozes autorizadas na matéria: Lope de Stúñiga ou Estúñiga (1407-1480), o Marquês de Santillana (1398-1458) e J. Rodríguez de la Cámara (ou del Padron), poeta da baixa nobreza galega da primeira metade do século XV e também famoso pelas suas relações amorosas. Cfr. notas explicativas correspondentes a versos posteriores.

pagarei todo o que monta,
mandai-a assentar no feito. 485

Nam corre nela perigo
de lhe porem sospeiçam,
faz muito aquele artigo
que fala do coraçam.

É dina de receber, 490

pois que quando morrer quis
bradava: -Mataime ja

nem me leixeis mais viver,

sospiros, pues que venis

du mi coraçam está. 495

E por mais decraraçam
dos sospiros serem pena,
vos alego a definçam

d amores per Joam de Mena,
a qual diz em seus decretos, 500

por seus males concrodird

e amores decrarar:

Sam dulces males secretos,

ũu sospirar e gemir,

ũu vergonçoso lhorar. 505

494-495 Versos castelhanos, citados de uma alegada testemunha que Aida Fernanda Dias não encontrou registados em nenhuma outra ocasião ao longo de todo o amplo *corpus* da poesia cancioneira por ela consultado (1978: 48).

498 *definçam*: definição, que será recolhida nos versos seguintes.

503-505 Versos castelhanos, atribuídos a Juan de Mena (1411-1456), talvez ficticiamente. Este autor é amiúde considerado como a personalidade mais proeminente da hispanidade literária do século XV -chamado por antonomásia o *Ennius* castelhano-, sendo citado, glosado e elogiado em várias ocasiões no *Cancioneiro Geral*. Precisamente a *definitio* é uma forma de raciocínio muito do hábito de tal poeta, daí que o seu nome seja usado como alegação para reforçar o seu ponto de vista. Ora, apesar das pesquisas realizadas por Aida Fernanda Dias (1978: 48) quanto aos versos em questão, não se encontraram notícias sobre uma existência dos mesmos prévia ao processo do *Cuidar e Suspitar*. Cf. notas correspondentes a versos posteriores.

Outra tinha pera dar
que, se eu tempo tivesse,
poderia bem provar
por ela quanto quisesse.
Mas vossa gram descriçam 510
sente s ee maes padecer
o cuidar se sospirar;
qu ee parte de perfeiçam
senti-lo sem no saber,
[s]abê-lo sem no gostar. 515

*Cant[i]ga sua que daa com o dito das testemunhas à dita senho-
ra, em favor do sospirar*

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

Assi que sospiros logo 520
têm seu mal e o alheo,
nem é meu cuidado cheo,
se sospiros lhe revogo.
Cuidar se pode manter
sem sospirar, 525
mas sospiros nunca ser
sem ser cuidar.

*Desembargo posto per mandado da dita senhora nas costas desta
enformaçam e razões que por parte do sospirar foram dadas*

Estas rezões que se dam,
e s algũa mais se der,
tod assente o escrevam, 530
diga mais quem mais quiser.

Trovas do Coudel-moor ao escrivam do feito, requerendo que assente no feito as de Joam Gomez que deu por o cuidado, porque s espera ajudar delas em favor do sospirar

Os da lide contestada,
s escrivam têm boom por marco,
crêm-no como ũ Sam Marco
avangelista formada. 535

Ca nam mingua nem acrecenta,
nem risca, nem tira folha,
as partes ambas contenta,
igualmente tudo assenta,
porque falso nom acolha. 540

Porem deveis assentar
neste auto, neste mero,
ũa trovas, ũ trovar
de Joam Gomez, que foi dar,
das quaes m ajudar espero. 545

Pois logo com a reposta
assentai todas aquelas,
por vermos onde s acosta
quem cuidar, sospirar gosta
ou quem mais provar por elas. 550

534 *Sam Marco* é o autor do Segundo Evangelho (o primeiro em se escrever) e chamado também João ou João Marcos. É judeu de Jerusalém e acompanhou São Paulo a Antioquia na primeira viagem missionária deste, mas o evangelista em questão separou-se depois por alguma desavença e regressou à sua casa. Teve igualmente uma estreita relação com São Pedro que se referia a ele como “o meu filho”, sendo porventura o seu intérprete e indo juntos a Roma. Nos seus escritos abordou a história e a teologia e estabeleceu a Igreja em Alexandria, fundando ali a sua famosa escola cristã. O seu símbolo é um leão alado e é considerado como o padroeiro de advogados e notários, daí a sua menção neste texto de estrutura jurídica. Aliás, evidencia-se assim a contaminação do sagrado e do profano nos *exempla* alegados e relativos a aspectos de casuística amorosa tratados na lírica cancioneril.

540 *porque*: a fim de que, para que.

550 *gosta*: sente, experimenta.

*Segue[m]-se as trovas de Joam Gomez [da Ilha] por parte do
cuidado, as quaes andavam de fora do feito e a requerimento do
Coudel-moor tornadas*

Senhor Coudel-moor, cuidaes
por fazerdes muitas cobras,
com mil graças que falaes
que nos encalamea[e]s
outras verdadeiras obras. 555

Mas com falar e falar
sem concluir,
e trobar e mais trobar,
mal vos vejo decernir
cuidado sospiros dar. 560

Onde vós virdes desejo
que desejo deva ser,
posto que seja sobejo,
quer com pejo quer sem pejo
sospiros podereis ter. 565

Causa de s isto provar
é divulgada:
*se deleite es desear,
quanto más ser deseada,*
esta nam podeis negar. 570

E vós sospirar meteis
em caso de baronia,

558 *encalamea[e]s*: de encalamento, peça de madeira que fortalece o navio.

559 *decernir*: discernir.

568-569 Versos castelhanos pertencentes a umas trovas do poeta Juan de Mena cujo *incipit* diz “Guay de aquele hombre que mira” e que chamaram a atenção dos autores quatrocentistas tanto em Castela como em Portugal, sendo copiadas consequentemente em diversos cancioneiros, quer de circulação manuscrita, quer impressa (Dias 1978: 48)

e sospirar defendeis
e que seja, vós quereis,
de Pedro quer de Maria. 575
O galante por quem ama
se desvela,
com cuidado e por fama
poderá sospirar dama
por quem seu sentido vela. 580
[.....]

*Cantiga do Coudel-moor, que dá com este seu razoado por mais
decraraçam do sospirar*

Cuidando remedear-me,
nom sinto tanto perder-me,
desesperando valer-me,
sospiros querem matar-me.

Em meus males ter sahida 585
cuidando tenho descanso,
e cuidando minha vida
poder seer restetuhida,
com minhas paixões amanso.
O cuidar faz consolar-me, 590
se cuido poder valer-me,
mas u nam sei socorrer-me,
sospiros querem matar-me.

*Desembargo que a senhora mandou pôr no feito, pera satisfazer
ao dito das partes, antes de dar sentença*

Se mais querem rezoar
sobelo qu ee alegado, 595

595 *sobelo*: sobre o (*sobr o*). O emprego do artigo definido sob as formas *lo, la, los, las* depois de palavras terminadas em *-r e -s* determina a assimilação completa destes ao seu <l> inicial.

dê-se a vista ò cuidado
e depois ò sospirar.

*De Dom Joam rezoando contra o sospirar, pedindo à senhora
que nam desse sentença até ele nam seer sam e nam dar lugar a
prova*

Senhora, qu a castelhanos,
senhora, qu a portugueses,
a poder de desenganos 600
a vida de muitos anos
lhe tiraes em poucos meses.
Estou cos pees pera a cova,
por isso nam faço trova,
mas visto minha doença 605
nam devês de dar sentença
té nam dar lugar a prova.

Pai e filhos mui perfeitos,
que saiba poucos dereitos 610
e poucas alegações,
sinto totalas paixões
que sam provas de taes feitos:
qu em minha alma e minha vida,
em mim e meu coração,
jaz mais tristeza metida, 615
mais dores e maes paixam
do que pode ser sabida.

597a Não se usa hoje o emprego pleonástico de *não* em frases negativas, que é uma das particularidades sintáticas mais notórias na escrita do *Cancioneiro Geral*.

603 Isto é, estou perto da morte.

608 *Pai e filhos*: família dos Silveira.

609 *que*: embora, ainda que.

Mas por verdes qu em amores
é cuidar das mores dores
qu eles têm poder de dar, 620
sendo vós contr oo cuidar,
fostes seus ajudadores,
qu alegaes contra cuidados
algũs pontos mui falsilhos,
em qu estaes tam enleados, 625
que poderês ser tomados
o pai e depois os filhos.

E se todos nam aponto
por nam fazer ũu conto
muito moor qu ò galarim, 630
se laa achardes a mim
em erro vá em desconto.
Porem soo pelo qu entendo,
hei de vós, senhor, piadade,
porque em estas copras lendo, 635
sei qu havês d estar dizendo:
–Dai ò demo, diz verdade!
[.....]

*Do Coudel-moor em que responde ao que diz Dom Joam neste
rezoado que deu contra o sospirar, e primeiro algũas outras que
ficaram atras assentadas no feito contra o dito sospirar oferecidas,
a que nam foi respondido*

Vosso alto procurar
e tal soster de questões
nos faz todos espantar 640

630 ò galarim: o dobro.

por irdes, senhor, achar
ûu coar de taes rezões.
Porque sendo contrafeitas,
parecem vereficadas
e parecem logo feitas 645
por d enves fazer dereitas,
de mão de mestre forjadas.

Porem eu responderei
essas partes mais forçadas
e tambem repicarei 650
a outras por que passei
qu havia por escusadas,
cuidando que o cuidado
se desse ja por vencido,
mas pois tam aperfiado 655
o por ele alegado
será por mim respondido

*Começa logo o Coudel-moor [a] responder ao que disse Nuno
Pereira na sua primeira copra, dizendo que cuidado lho tolhia o
sospirar*

Foi graça, notai-a bem,
u meu cunhado s acolhe,
diz-nos que lugar nam tem 660
de sospirar, mas retem,
porque seu cuidar o tolhe.
Se cuidar lho faz tolher,
o qu eu nam posso cuidar,
d hoje mais cuidoo dizer 665
que cuidar nam é saber,
pois nam sabe sospirar.

[.....]

*Do Coudel-moor endereçada à dita senhora por cabo de seu
rezoado, em que lhe mande dar sua sentença*

Senhora, nam se dilate
sentença sobre tal prova,
mas diga, sem mais debate, 670
sospirar, posto que mate,
nam seja por cousa nova.
Paixões posso acrescentar
com mil lembranças que cata,
vindo com desesperar 675
tenha poder de matar
como de cote nos mata.

*Cantiga sua que daa por cabo de suas rezões que tem oferecidas
por parte do sospirar*

Onde cuidar desbarata,
sospiros querem matar,
porque sobre carregar 680
dizem que mata.

Sospiros serem paixam
negar-se nam poderaa,
pois vindos do coraçam
com cuidado [e] afeiçam 685
dizem quem os sofreraa.
Tenho-m aa primeira cata
das feridas do cuidar,
mas, quando vem sospirar,
sabêe que mata. 690

671 *posto que*: já que, dado que.

687 *cata*: visão, experiência.

De Joam Gomez a Dom Joam, porque Ihe foi dito que sendo ele ausente donde se o feito tratava, que a parte do cuidado nam ia bem, e com elas Ihe mandou outras que oferecesse por parte do cuidado

Senhor Dom Joam, senhor
de mim e mais que de mim,
vós m havei por servidor
vosso em um tal tenor,
que nam m abata zinzim. 695

Tambem pera contrejar
contra quem vós contrejardes,
tudo me podês mandar
e do serviço d açúcar
se me na Ilha mandardes. 700

Acerca do que compre ser,
falando por retrocado,
vi quem nam quisera ver
centatantas copras ler
dos sospiros e cuidado. 705
E somos precuradores
e tam mal nos concertamos
que ja fomos autores

694 *tenor*: teor, aspecto.

695 *zinzim*: de zunir -de formação onomatopeica-, boato, zunzum.

696-697 *contrejar/contrejardes*: contrariar, discutir, combater. Eis um exemplo, entre outros muitos, de políptoto (flexões de uma só palavra) como mais um tipo de repetição vocabular no *Cancioneiro Geral*.

699 A rima com *mandar*, por exemplo, obriga a alterar a acentuação normal e a pronunciar *açúcar* como vocábulo agudo.

700 João Gomes era proprietário na Ilha da Madeira, de onde Ihe provinha o apelido com que na maioria das ocasiões é aludido no *Cancioneiro Geral* (da Ilha).

702 Referência metadiscursiva, pois *retrocado* é um termo relativo a um tropo retórico e poético muito habitual: o quiasmo.

704 *centantas*: cento e tantas, referindo-se aos versos compostos pelo Coudel-mor.

e morrem nossos favores
pelo mal que procuramos. 710

E segundo me parece
a quanto entender pude,
o Coudel-moor favorece
sospiros e prevalece
em guisa que nos con crude. 715

E que tendes rezoado
por copras mui treunfantes
dou-m oo demo entregado,
que vos achei recusado
em mais de dez consoantes. 720

Pelo qual, senhor, convem
que estas ofereças,
se vos parecerem bem,
a quem pertença ou tem
o feito que procurais. 725

E se mais houver mester,
vossa mercê mo escreva,
quer aqui quer u estiver,
no que se fizer mester
porei a força que deva. 730

[.....]

*Do Coudel-moor à dita senhora em nome de Jorge da Silveira
pelas dilações que sam dadas neste feito*

Ha tanto que sam metido
naquesta triste demanda,

710 *procuramos*: advogamos.

720 *consoantes*: versos com rima.

que me vejo destroido,
perdido mais que perdido
com meu mal que nam s abranda. 735

Nam nos dam aqui pousada
mas temos acolhimento,
a vida tenho gastada,
e vós nam despachaes nada,
senhora de meu tormento. 740

Olhai bem que sospirar
vos dá úas rezões taes,
qu i nam ha em que cuidar
nem devieis aqui dar
as dilações que nos daes. 745

Mas ainda outro mais bravo
nos querês fazer exame
e i revitais o cravo,
vai tam alto voss agravo,
que nam sei como lhe chame. 750

Porem vossa mercê queira
por direito vos guardar,
qu esta sentença longueira
nam seja mais referteira,
pois por nós se deve dar. 755

747 Note-se nestes versos o hipérbato latinizante para dizer que `mais ainda outro exame mais bravo nos quereis fazer . As inversões de ordem sintagmática chegam amiúde a ser violentas no âmbito da poesia cançãoeiril, revelando quer momentos de inabilidade versificatória, quer um eventual gosto pela sintaxe latina (embora esta geração ou gerações de cortesãos praticamente não tivesse cultivado até agora a poesia nesta língua), quer ainda uma inclinação para uma ordem sintáctica artificial.

748 *revitais*: arrebitais ou voltaís o bico ao prego, virais.

752 *por direito*: a fim de cumprir o direito.

754 *referteina*: teimosa, desdenhosa.

Ou se quer vossa mercê
que do feito mais s alegue,
estes logo recebê
sete artigos que vos lê
esta copra que se segue. 760

Diz e provar entende
sospirar contr oo cuidado
que seu mal mais mal comprede,
que seus suspiros acende
mais fogo de namorado. 765

Qu ee sa pena mais esquivã
que o seu mal nam resiste,
que sa dor nunca s alivã
qu ee sua paixam mais viva,
qu ee sua vida mais triste. 770

Assi que devem de ser
meus artigos recebidos,
dar lugar e nam reter
a prova, pera se ver
meus males ser mais sobidos. 775

Nem curemos doutras minas,
que eu quero oferecer
testemunhas de fee dinas
e rezões outras tam finas
que sejam de receber. 780

760 Novamente se observa aqui um hipérbato como o registado nos versos anteriores para expressar que `recebi logo estes sete artigos , criando então a dificuldade, tão cara ao culto da agudeza na poeisa cancionairil.

777 Isto é, `não pensemos noutros temas, noutros assuntos .

*Desembargo posto per mandado da senhora nas costas desta
petiçam e artigos que, por parte do sospirar, lhe foram*

Recebo os artigos dados,
venha a prova sem tardar
e assentem tudo no feito.
Entam sejam-me levados
pera o eu determinar 785
como achar que é direito.
[.....]

*Antrelucatorea da dita senhora sobre o feito que lhe foi levado
concruso*

Pois o feito vem concruso
da mão dos precuradores,
por nam ir termo confuso 790
mandá-lo ver nam m escuso
algũs grandes trovadores.
Û seja Alvaro Barreto,
o outro Alvaro de Brito,
aos quaes logo remeto,
e pois a ambos o cometo 795
dêm seus votos por escrito.

E venha tudo cerrado
asselado e bem coseito,
sendo bem examinado
todo o que foi alegado 800
de pro e contra no feito.

786a *Antrelucatorea*: interlocutória ou instrução para se chegar a um julgamento definitivo.

799 *coseito*: cosido.

E desi visto per mim
seus votos, sua tençam,
darei neste feito fim,
e as custas ò galarim 805
pagará quem for rezam.
[.....]

*Segue-se a sentença dada per a dita senhora sobre ter visto os
votos dos trovadores alegados*

Olhando com bom respeito
o que cada ũu demonstra
e alega de seu derecho,
digo que, visto este feito 810
e o que se per ele mostra,
que cuidado em lugar
pode estar sem sospirar,
assi como está provado
sospirar nam ser achado 815
este mesmo cuidar.

E tambem visto o alegado
infroismo e sa doutrina,
e com ee autorizado
o qu estaa incorporado 820
na nossa Salve Regina,
item como do cuidar
vem o primeiro ferir
e nam em vos aleixar,

803 *desi*: depois, desde então.

819 *inforismo*: aforismo, preceito moral, sentença ou máxima.

e visto que sospirar 825
vem sobre o consentir;

E visto o mais que s alega
e se mostra pelo feito,
o sospirar nam sonega,
que o mal em que s entrega 830
lhe faz craro seu dereito.

E porque nisto m afirmo,
concrudo prenunciando
ouça quem quiser ouvir-mo,
estes dous votos confirmo, 835
neles porem declarando

Que nam s haja por cuidar,
nem cuide que dá paixam
pera dela se falar,
cuidado que sospirar 840
nam mete no coraçam.

Nem lhe quero receber
alegar que sofre e cala,
ca sobre ver-se perder
paixões dinas de sofrer 845
o mudo com elas fala.

Nem lhe recebo que diga
que cala por ter segredo,
ca posto que o persiga
sospirar com sa fadiga 850
nam na amostr ele co dedo.

830 *sonegar*: ocultar ou ocultar de maneira fraudulenta.

E mais podemos cuidar
do cuidar qu estaa calado
que se leixa assi calar,
por se menos querer mostrar 855
contente sobr agravado.

E porem pois julgador
sam supremo neste feito,
julgo nos autos d amor
sospirar por vencedor 860
sobre vencido sogeito.

E assi hei por confirmadas
pelo dito sospirar
as sentenças que sam dadas,
custas hei por relevadas, 865
por ser rezam letigar.

Proviçam desta sen[ten]ça que a dita senhora deu pelo sospirar

A nove dias do mes
dos onze meses do anno
da era d oitenta e tres,
desta sentença medês 870
e auto palenceano,
foi feita proviçam,

858 Conservámos aqui neutro o nome acabado em -or (aplicado neste caso à senhora D. Lianor, a voz que fala). Vencedor refere-se ao processo e, por sua vez, vencido sujeito faz alusão ao indivíduo dominado pelo amor, evidenciando-se assim nestes versos uma agudeza baseada no tropo de *annominatio* ou repetição com polissemia, o recurso (ou um dos recursos) mais característico da poesia amorosa de cancionero, tal como se comprova já numa leitura epidérmica deste longo debate e em todos os textos recolhidos na nossa antologia. No *Discurso 32*, o crítico castelhano Baltasar de Gracián dirá que pode ser um procedimento apenas facilitador e não subtil, reparo que decreto cabe aplicar a muitos passos do *Cuidar e Suspirar*.

866a *proviçam*: publicação.

871 *medês*: mesma, própria.

872 *palenceano*: palaciano.

dentro na corte outrossi
o grande Rei Dom Joam,
e eu, dito escrivam, 875
qu esto todo escrevi.

*Enformaçam à dita senhora, que Ihe deu o Coudel-moor por
parte do sospirar, agravando-se
das custas, emmenda e corregimento que Ihe nam julgou, pedin-
do porem sua sentenca*

Com todo o agravo que sento,
pois julgar nos nam quisestes
emmenda e corregimento,
dêm-me a mim um estormento 880
desta sentença que destes.
Mas porem podês mandar,
nam havendo i outro cobro,
que se mais aprefiar
cuidar contr oo sospirar 885
que pague as custas em dobro.

*Desembargo da dita senhora, posto nas costas desta enformaçam
que por parte do sospirar se deu*

O que mandei, o que disse,
isso torno a mandar,
nam hei jamais d ennovar,
porem *quod escripse escripse*. 890

878 *sento*: sinto.

890 *quod escripse escripse. quod scripsi scripsi* (port. 'o que escrevi, escrevi'), frase em latim atribuída a Pilatos na Vulgata (*Evangelho São João*, 19, 22) e reproduzidas à maneira de encerramento da primeira parte do processo poético que agora editamos.

Copras que fez Nuno Gonçalves, alcaide-moor da fortaleza d'Alcobaça, em favor do cuidar contra a sentença que foi por parte do sospirar dada, a qual aqui revogou deos do Amor de seu proprio moto. Havendo primeiro a vista de todo o processo, deu sentença na qual daa com suas vozes Mancias e Tarquino, Joham de Mena e Joham Rodriguez de la Camara, em que faz mençam o dito alcaide, que ha mil annos e nove dias que é finado, e como é sacretareo de deus do [A]mor, endereçando estas copras a Dom Joham de Meneses, segundo adiante se segue

[.....]

Cantiga portugues que cantam todos quatro em favor do cuidado

Amores, bravos cuidados,
cuidados, bravos amores,
amores, olhos quebrados,

-
- 890a Nuno Gonçalves pode ser o *travestissement* do real Doutor Nuno Gonçalves, jurista da confiança de D. João II, então em ascendência na corte. Não o conhecemos como poeta, mas chegou a chanceler-mor e foi um dos mais importantes letrados que rodeavam o rei.
- 890a *Deos do Amor*: deus de Amor, a personagem mais inovadora do processo. Junto às quatro almas que aqui testemunham, inclui-se na enciclopédia literária e amorosa da época.
- 890a *Tarquino*: Lúcio Tarquínio Colatino, um dos primeiros cônsules da República Romana. Esteve casado com Lucrecia, mulher bela e repleta de virtudes que, não tendo podido suportar o ultraje a que a sujeitou Sexto, filho de Tarquínio, o Soberbo, que por ela se apaixonara loucamente, chegou ao suicídio. Concebeu um plano de vingança que levou à instigação de revolta contra o rei, à expulsão deste e do filho da cidade e ao fim da monarquia em Roma. A sua presença fictícia neste processo justifica-se em boa medida pelo seu emparelhamento com Lucrecia, tratada como heroína nacional desde Ovídio, Dante, Petrarca e Boccaccio, fazendo também parte da cultura literária peninsular.
- 890a *Joham de Mena*: Juan de Mena (1411-1456), célebre poeta da corte de D. João II de Castela, de quem era cronista e latinista. Foi talvez o mais célebre poeta quatrocentista a nível peninsular, sendo considerado como o verdadeiro arquétipo do homem de letras e salientando-se sempre a índole psicológica, cerebral e escolástica da sua lírica. Precisamente são estas qualidades que provocaram a sua aparição na contenda do *Cuidar e Sospirar*.
- 890a *Joham Rodriguez de la Camara*: Juan Rodríguez de la Cámara ou del Padrón (1395-1450), pertencente à baixa nobreza galega da primeira metade do século XV e autor, entre outras obras, de *Siervo libre de amor*. Aliás, figura como poeta do amor cortês em diversos cancioneiros da época, nomeadamente no de Baena. E também na sua andadura vital seguiu o modelo amoroso de Macias, que muitas vezes cita e convoca nos seus textos. Na verdade, a exemplaridade de todos os trovadores aqui escolhidos confirma a linhagem poética em que a nova poesia da corte portuguesa se quis inserir.

sospiros, raios lançados,
mui penados valedores. 895

Cuidados, todo seu mal
com mortal pena soffremos,
cuidados, mal natural,
sospiros, acedental,
e assi que bem dizemos: 900

Cuidados, bravos amores,
amores, bravos cuidados,
cuidados, olhos quebrados,
sospiros, raios lançados,
mui penados valedores. 905

[.....]

Diz o autor como deos d Amor saio pobricar sua sentença

A vinte dias passados
desse mes ante d Agosto,
com pendões alevantados,
com crarões mui ressonados,
mostrança de ledro rosto, 910
deos d Amor em seu estado,

sua pompa que nam erra,
suas opas de brocado,
ũu paje mui bem armado
de paz e tambem de guerra. 915

Saio ledro e motejando
da sua camara d ouro.

899 *acedental*: acidental. Para os defensores da intensidade amorosa do cuidado, este é primeiro, é causa e é essencialmente natural, enquanto o suspiro seria apenas acidental.

Todos vinham gracejando,
empero nunca leixando
parato de bravo touro. 920

Seu conselho derredor,
com mui grande acatamento,
senado de grande honor,
muito moor d'emperador
era seu assentamento. 925

Em o qual, como chegasse,
foi-se logo assentar,
e ante que al falasse,
ante que pronunciasse,
fez todos assossegar. 930

E em som mui entoado,
gracioso de ouvir,
este feito apontado,
todo nele processado,
começou de resumir. 935

E depois de resomido,
sem fazer outra detença,
todo muito bem ouvido,
todo mui bem entendido,
provicou esta sentença. 940

Da qual suas entençaes,
seus decretos e primor,
seu resgar d'openiões,
com outras decarações,
assi segue seu teor. 945

920 Quer dizer, aspecto de gente esforçada e valente.

Segue-se a sentença

Visto mui bem este feito .
e o nele processado,
e visto todo seu preito,
visto sobre o dereito
todo mui bem declarado. 950

Visto todo precurar
per ũa e outra parte,
visto negar e provar,
todo fundado por arte.

Mostra-se que o alegado 955
por parte do sospirar
todo é contraminado,
todo falso logicado,
à vontade do padar.

Mostra-se que o cuidado 960
de que vem toda paixam,
põe unha que ò unhado
põe seu mal mui bem pegado
primeiro no coraçam.

E bem sabe Portugal 965
nam será homem que remonte,
que todo é ũu papassal,
pois d i nace todo o mal
como rebeiros de fonte.

957 *contraminado*: contaminado, gorado, inutilizado, fracassado.

958 *logicado*: discorrido, argumentado.

959 *padar*: paladar. Diz-se portanto que tudo é manipulado segundo a vontade de quem tratar o assunto.

967 *papassak*: ser mole e apatetado, desorientado, sem vigor e até sem siso.

968 *d i*: daí, disso.

E assi confessaremos 970
e dizemos craramente:
com cuidados padecemos,
com eles todos morremos,
sospiros sam acidente.

Eles cansam, eles matam. 975
sam premeiros e mais inteiros,
sempre vos tristeza catam,
des que pegam, nam apartam,
sospiros sam venturreiros.

Vendo-se bem o passado 980
por sem sospeita, juizzes
polo alegado e provado
julgaram pelo cuidado
e o al por garridicis.
[.....]

Selo do coraçam de deos d Amor, com que mostra que sam amores

Ũu fogo que nunca cansa, 985
ũu amor de meu sentido,
ũu fogo que nam s amansa
ũu mal que nunca descansa,
de secreta dor ferido.

Mil agravos, mil despreços, 990
mil tristezas, mil cuidados,
mil achaques, mil começos,
mil antojos, mil empeços,
mil tormentos mui dobrados.

984 *garridicis*: garridices, pensamentos jocosos e levianos, divertidos e hilariantes, assim como carentes de juízo ou bom senso.

993 *empeços*: impedimentos, obstáculos, dificuldades.

No melhor muitos embates, abrolhos d agudos pregos, mil ceumes, mil rebates, muitas raivas, mil combates, e os olhos ambos cegos.	995
Mil desmaios, muitos medos, esforços desconfiados, desfavores d olhos quedos, muito mais bastos que dedos, desconfortos magoados.	1000
Mil desdenhos, mil quebrantos, mil robores, mil vergonças, mil beocos, mil espantos; de gemidos sabês quantos? Mil quintaes e dez mil onças! Mas o lindo namorado que lealmente guerrea tem o grao mais esforçado, mais limpo, mais esmerado que comprido a Garrotea.	1005 1010
[.....]	

*Aqui diz o autor como deos d Amor o mandou com embaixada
trazer a sentença enderençada a Dom Joham de Meneses*

A qual como pobricasse mandou a mim, seu secretario,	1015
---	------

996 *abrolhos*: espinhos.

997 *rebates*: alarmes, anúncios de perigos iminentes.

1007 *beocos*: biocos, enganos, burlas, ademanes.

1014 *Garrotea*: Garroteia, ordem de cavalaria e gentileza que precisamente para sublinhar este último carácter tem como símbolo uma liga de senhora (em inglês, garrer). Cfr. estudo introdutório do presente volume.

que logo a treladasse
e o propeo leixasse
por registo em seu almareo.
E assi m adereçasse 1020
pera vir embaixador
e qu estes autos pobricasse
a vós, Dom Joam, senhor.

E assi em comprimento,
com despacho segui via, 1025
venho com grande tormento,
caminhando noite e dia.
Fiz ú bordo em Alcobaça,
onde fico mui cansado,
achei no meo da praça 1030
este correo que caça
qualquer partido de graça.

O qual vos logo aderenço
por minha grande fraqueza,
e por ele vos estenço 1035
estes autos de gram preço,
receba-os vossa nobreza.
E conserve sua fama
como mui lindo fidalgo,
pois ardês em viva chama 1040
e deos d Amor vos tanto ama
que soes do seu desembargo.

1017 *treladasse*: trasladasse, transcrevesse.

1019 *almareo*: armário, móvel do escritório.

1035 *estenço*: estendo, apresento, mostro, exponho. Encontramos aqui, portanto, mais uma rima imperfeita.

Fim de todo processo

Recebimentos fareis findos
 lanheados com do ouro,
 mandarêis repicar sinos, 1045
 sairêis esses mais dinos
 com rico paleo de ouro.
 Ca pelos reinos alheos
 por u venho de passada,
 me fazem festas, torneos, 1050
 mais ricos, com mais arreos
 qu a esta santa cruzada.

1044 *lanheados*: lanhados, golpeados, ornamentados.

1047 Antes de encerrar o processo conforme lei estável e firme e forte, envia-se uma embaixada que pede entrada com rico pálio de ouro e com todas as luxuosas e merecidas festas e torneios, tal como era recebido o monarca português quando viajava. Precisamente, com respeito à presença e utilização do pálio no cerimonial régio, cabe ter em conta que é já no reinado de D. Afonso V que o rei, a rainha e os infantes, começam a ser recebidos de maneira oficial nas cidades sob um pálio, dispositivo próprio do ritual episcopal e das procissões solenes com relíquias: assim, no dia do seu baptizado o futuro D. João II é conduzido à Sé debaixo de um pálio. E já no *Regimento das Entradas em Lisboa*, que data de 1502, será estabelecido que sempre que um rei entrar pela primeira vez na cidade será recebido com um pálio de brocado que o acompanhará até ao Paço, empunhado por vereadores que o documento especifica (Morán Cabanas 2001: 538-539).

1051 *arreos*: arreios, adornos, pomposidades.

1052 A expressão *santa cruzada* aparece neste verso final do longo debate poético sobre casuística amorosa como metáfora religiosa da embaixada galante, mais um exemplo da simbiose sacro-profana que com bastante frequência se regista na lírica cancioneril.

[2]

CONDE DO VIMIOSO

BREVE DO CONDE DO VIMIOSO D' Û MOMO QUE FEZ SENDO DESAVINDO, NO QUAL LEVAVA POR ANTREMES ÛU ANJO E ÛU DIABO, E Ô ANJO DEU ESTA CANTIGA A SUA DAMA.

Muito alta e eicelente Princesa e poderosa Senhora:

Por m apartar da fee em que vivo, muitas vezes fui tentado deste diabo e de todas minha firmeza pôde mais que sua sabedoria, porque tam verdadeiro amor de tam falsas tentações nam podia ser vencido. E conhecendo em seus experimentos a grandeza de minha fee me tentou na esperança, pondo diante mim a perda de minha vida e de minha liberdade, havendo por empossivel o remedio de meus males. E com todas estas cousas nam me vencera se mais nam poderam os desenganos alheos que o seu engano, com os quaes desesperei e fui posto em seu poder. Mas este anjo, que me guarda, vendo que minha desesperança nam era por mingua de fee nem minha pena, por minha culpa se quis lembrar de mi e de quem me fez perder em me trazer aqui, porque com sua vista o diabo me soltasse, e ela, vendo meus danos da parte que neles tem, se podesse arrepender.

Cantiga que deu o anjo

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

0 *desavindo*: em desavença, não sendo correspondido satisfatoriamente nos seus amores. Para a discussão a propósito deste breve, veja-se a parte introdutória do presente livro.

1-4 Parece que esta quadra composta em castelhano gozava de certa fama em Portugal ou em toda a Península, pois também o poeta Diogo Bernardes (1530-1595), revelando-se dotado de um flagrante eclectismo estético que se traduz na sábia assimilação de tudo quanto considerava susceptível de dar expressão ao seu sentir lírico, a glosará algumas décadas mais tarde num poema que aparece recolhido nas *Rimas Várias. Flores do Lima* (Castro, ed. 1985).

Ordenó vuestra crueza 5
qu este triste se matasse
en dexarvos y negasse
vuestra fee qu'es su firmeza.
Mas ha permetido Dios
que por mi fuesse valida 10
su alma y que su vida
se torn a perder por vós.

9-12 A alegoria da tentação e da queda no pecado (o *perdimento*) que aparece expressa na prosa anterior conclui agora num paradoxo amoroso: a alma do enamorado não correspondido, sendo vencida pela sua grande paixão pela dama, salva-se tão-só para voltar a perder-se, isto é, para novamente tornar a amá-la.

[3]

PERO DE SOUSA

VILANCETE QUE FEZ PERO DE SOUSA, QUANDO EL-REI NOSSO SENHOR VEO DE SANTIAGO QUE FEZ O SENGULAR MOMO EM SANTOS, O QUAL VILANCETE IAM CANTANDO DIANTE DO ENTREMES E CARRO EM QUE IA SANTIAGO.

Alta Rainha, Senhora,
Santiago por nós ora.

Partimos de Portugal
catar cura a nosso mal,
se nos Ele e vós nam val, 5
tudo é perdido agora.

Pois que somos seus romeiros
e das damas tam enteiros,
cessem jaa nossos marteiros,
que nunca cessam ũ hora. 10
Pedimos a Vossa Alteza,
em qu'estaa nossa firmeza,
que nam consinta crueza
neste seram oos de fora.

0 Veja-se a *Introdução* e concretamente o ponto 2.2.2., em que se fala dessa circunstância histórica aludida na rubrica.

4 *catar* tem aqui o significado de buscar, procurar.

5 Note-se a presença do hipérbato e a forma do verbo no singular *val*, apesar da presença de dois sujeitos “se Ele e vós não nos valeis”.

8 *tão enteiros*: tão inteiros, entregues tão completamente como fieis e incorruptíveis servidores.

Aqui nos tem ja presentes
de nossos males contentes,
pois nom valem aderentes,
hoje nos valei, Senhora.

15

17 *aderentes*: amizades, parentes, sequazes.

[4]

JUSTAS REAIS EM ÉVORA

JUSTAS REAIS EM ÉVORA A VINTE E NOVE DIAS DE DEZEMBRO DE MIL E QUATROCENTOS E NOVENTA, FEZ EL-REI DOM JOAM, EM ÉVORA, ŪAS JUSTAS REAES NO CASAMENTO DO PRINCEPE DOM AFONSO, SEU FILHO, COM A PRINCESA DONA ISABEL DE CASTELA. E FOI O DIA DA AMOSTRA ŪA QUINTA-FEIRA E AA SESTA SE COMEÇARAM E DURARAM TEE Ô DOMINGO SEGUINTE. E EL-REI COM OITO MANTEDORES MANTEVE A TEA EM ŪA FORTALEZA DE MADEIRA SENGULARMENTE FEITA, ONDE TODOS ESTAVOM DE DIA E DE NOITE, QUE TAMBEM JUSTAVAM. E AS LETRAS E CIMEIRAS QUE SE TIRAM SAM ESTAS.

Os mantedores

El-Rei trazia ūus liames de nao e dezia a letra:

Estes liam de maneira
que jaamais poode quebrar
quem co eles navegar.

O Prior de Sam Joam trazia Alexandre em cima dos grifos e dizia:

No es menor mi pensamiento,
mas ha quebrado tristura 5
las alas de mi ventura.

0 As *cimeiras* são os ornatos colocados no cimo dos capacetes e elmos, especialmente vistosas neste tipo de torneios celebrativos.

0a Os *mantedores* são os cavaleiros principais que intervêm nos torneios, os defensores, os combatentes.

3a *Alexandre em cima dos grifos* é Alexandre, o Grande, rei da Macedónia (356-323 a. C.), conquistador de Grécia e vencedor dos Persas. Tendo tomado o Egipto, fundou Alexandria, passou o Tigre e o Eufrates e, apoderando-se de Babilónia, chegou às margens do Indo, onde os soldados recusaram prosseguir. Os grifos são animais fabulosos de cabeça de água e garras de leão.

Dom Diogo d'Almeida trazia ũa boca d'Inferno com almas e dizia:

Nembraos de mis passiones,
animas, y descansareis
de quantas penas teneis.

Joam de Sousa trazia ũa besta fera e dizia:

Aquesta guarda sus armas, 10
mas a mi, qu'amor enciende,
nunca delhas me defiende.

Aires da Silva trazia um cam Cerveiro e dizia:

Guardas tu, mas no tan cierto,
como yo siempre guardé
la fee del bien que cobré. 15

Veopargas, frances, trazia ũa cabeça de cabra e dizia:

Quien me tocare naquesta,
yo le romperé la testa.

*Dom Joam de Meneses trazia ũ icho com ũ homem metido tee
cinta e dizia:*

Es tan dulce mi prision
que deve, pera matarme,
no prenderme, mas soltarme. 20

12a *cam Cerveiro*: cão Cérbero, animal fabuloso da mitologia grega que guardava as portas do inferno e era provisto de três cabeças (e ainda nalgumas versões chega a ter cinquenta). Aliás, possuía umas costas eriçadas de serpente, a cauda de dragão e as suas fauces destilavam veneno, sendo vencido apenas duas vezes: numa ocasião por Orfeu, que conseguiu eternecê-lo com a música da sua lira, e noutra por Hércules, que em luta aberta conseguiu encadeá-lo e levá-lo a Trecena. Com efeito, este foi um dos famosos doze trabalhos de Hércules.

17a *icho*: ichó, armadilha com o feitiço de alçapão, com que se apanham coelhos e perdizes.

Alvaro da Cunha trazia ãa harpa sem cordas e dizia:

Quanto más oye alegría
quien no alcança ventura,
tanto más siente tristura.

Rui Barreto levava ã banco pinhado e dizia:

Más quiero morir tras el,
sus peligros esperando, 25
que la muerte recelando.

Aventureiros.

*O Duque trazia seis justadores
seus e ele e eles traziam
os sete planetas.*

O Duque levava o deos Saturno e dizia:

El consejo qu hee tomado 30
deste mui antigo dios
es dexar a mi por vos.

Dom Joam Manuel levava o Sol e dizia:

Sobre todos resplandece
mi dolor,
porque es el qu es mayor. 35

29a

Saturno (em grego, *Crono*) é o marido de Cibeles, condenado a devorar os seus próprios filhos quando estes acabavam de nascer, mas a sua esposa conseguiu salvar Júpiter que mais tarde o destronou. Saturno, refugiado então em Itália, nas terras do Lácio, ensinou aos homens as técnicas da agricultura e era venerado como o deus dos vinhateiros e dos camponeses, sendo o seu reinado conhecido como Idade de Ouro. O seu atributo era uma pequena foice que lhe servia para cortar as searas, para podar as árvores e para talhar a vinha.

Pedr Homem trazia Venus e dizia:

Si esta gracia y hermosura
puede darla,
de vos tiene de tomarla.

Garcia Afonso de Melo trazia a Lũa e dizia:

Ante la luz de su lumbre
de vuestra gran claridad, 40
es la desta escuridad.

Lourenço de Brito trazia Mercurio e dizia:

No hay saber ni descriçion
al que os mira,
porqu em vendos se le tira.

*Joam Lopez de Sequeira levava Mares, deos das batalhas, e
dizia:*

La vitoria que de aqueste 45
he recebido
es verme de vos vencido.

Antonio de Brito levava Jupiter e dizia:

Aqueste suele dar vida
al que más servir se halha
y vos al vuestro quitalha. 50

35a *Venus:* Vénus, deusa da beleza e do amor na mitologia latina. Identifica-se com a Afrodite grega e, tal como esta, teria nascido da espuma das ondas.

41a *Mercurio:* Mercúrio, filho de Júpiter e mensageiro dos deuses, é ele próprio o deus da eloquência, do comércio e também dos ladrões.

44a *Mares:* Marte, filho de Júpiter e de Junho, era o deus da guerra.

47a *Jupiter:* Júpiter, pai e senhor dos deuses segundo a mitologia latina. Personificação da luz e dos fenómenos celeste entre os povos itálicos, e identificado com o Zeus dos gregos, cuja genealogia e aventuras, principalmente as galantes, retoma. De facto, Júpiter em sentido figurado significa homem de grande valor.

Os outros aventureiros que vieram per si.

Dom Fernando, filho do Marquê[s], trazia ũu forol e dizia a letra:

En el mar de mi deseo,
viendo su lumbre segui
a elha y dexé a mi.

Pedr Aires, castelhano, trazia ũa serpe e dizia:

La vida pierde dormiendo
el que muerde est animal, 55
y yo calhando mi mal.

Dom Anrique Anriquez trazia ũa torre com ũu sino e dizia:

Este sona mi servicio
ser com vós
tan cierto como con Dios.

O Conde d Abrantes trazia ũa hidra de sete cabeças

Quando sanam d um dolor 60
los que como yo padecen,
siete del se le recriecen.

O Capitam Fernam Martinz trazia ũua atalaia e dizia:

Ha descubierta mi vida
desde aqui
gran descanso pera mi. 65

59a

Hidra é a hidra de lerna, animal mitológico que era irmão do Cão Cérbero e que tinha uma forma monstruosa, estando provido de muitas cabeças (sete, nove, cinquenta e até cem, segundo as versões) que renasciam assim que eram cortadas. Morava nas terras pantanosas de Lerna e o seu hálito era venenoso, pelo que as feridas causadas por setas banhadas com o seu sangue resultavam incuráveis. Páris morreu por uma flechada deste tipo até que a hidra foi morta por Hércules, sendo este o segundo dos seus doze célebres trabalhos.

Dom Rodrigo de Meneses trazia ũuas limas e dizia:

Estas sueltan las prisiones
de que muchos ham salido
y a mi ham más prendido.

*O Conde de Vila Nova levava ũua mão com ũs malmequeres e
dizia:*

Cem mil destas desfojé,
mas fue mi ventura tal 70
que siempre quedo nel mal.

Jorge da Silveira levava ũas fateixas e dezia:

Van buscando mis servicios
el gualardon que cayó
donde nunca pareció.

*Dom Diogo Pereira levava o Anjo Sam Miguel com balanças e
dezia:*

Se a mi gram querer y fee 75
gualardon tiene defesa,
tu lo pesa.

69 *desfojé*: em castelhano, *deshojé*.

71a As *fateixas* são os ganchos ou arpões com que se tiram objectos do fundo da água, evidenciando-se assim mais um caso de imagem marinha ou náutico no discurso da lírica amorosa do *Cancioneiro Geral*.

74a O nome do *Anjo Sam Miguel* significa 'Quem é como Deus' e nas Escrituras é descrito como Arcanjo, o líder das hostes ou exércitos celestiais no conflito com Satanás e os seus anjos maus. É apresentado em antagonismo directo com este último bando num conflito cósmico que se originou no Céu e que se estende ao longo da história humana e tornou-se o padroeiro da Igreja Católica Universal. Aliás, é por antonomásia o anjo do arrependimento e da justiça, daí a sua representação *com balanças*.

77 Note-se o uso gramaticalmente incorrecto da forma verbal provocado por razões de rima, sem concordância com o sujeito (*tu*).

Dom Rodrigo de Castro levava a torre de Babilonia e dizia:

Es tan baixa mi ventura
y tan alto el edeficio
que no basta mi servicio. 80

O Barão Dom Diogo Lobo trazia um liam rompente e dizia:

Con sus fuerças y mi fee
todos mis males doore.

Dom Pedro de Sousa trazia ũ matador e dizia:

Vuestra vista desbarata
más do qu este roba y mata.

Francisco da Silveira trazia lūuas cheas e mingradas e dizia:

Las mengradas son mis bienes 85
y por mi dicha ser tal
las lhenas son de mi mal.

Pero d Abreu trazia ũa aguea e dizia:

Nam t espantes do que faça,
sigue-me bem e verás,
eu te matarei a çaça 90
e tu a depararás.

Diogo da Silveira trazia ũu madronheiro com madronhos e dizia:

Neste remedio de vida
tengo la mia perdida.

91a *torre de Babilonia:* torre de Babilónia, construída nesta cidade que lhe emprestou o nome e que tinha sido tornada então a metrópole mais rica do mundo, com sumptuosos palácios e odorosos jardins, faustosos templos e extraordinárias ruas. Entre os hebreus era conhecida como Torre de Babel e no Génesis alude-se hiperbolicamente ao seu soberbo cimo, que toca os Céus. Não sendo superada quanto a esplendor e poder, foi destruída várias vezes e reconstruída depois.

Sua.

Ferido busqué aquesto
por remedio de mi mal, 95
mas no puedo, qu es mortal.

Nuno Fernandez d Ataide trazia ũus fetos e dizia:

En el começo daquestos
comencé
y nelhos acabaré.

Garcia de Sousa trazia ũs compassos e dizia:

No puede ser compassada 100
la fee que vos tengo dada.

Arelhano trazia ũa celada e dizia:

Es descanso de mi mal
ser en aquesta celada
toda mi vida gastada.

Diogo de Mendoça levava ũas ancoras e dizia:

Que venga toda fortuna, 105
jamas sueltam vez nenguna.

94-96 Faz-se particularmente aqui referência às propriedades medicinais desta árvore, aproveitável para a obtenção de bebidas alcoólicas por fermentação, utilizável para efeitos de curtimento e também no tratamento de infeções e putrefacções a partir de substâncias contidas na sua casca e nas folhas.

101a *Arelhano* foi um fidalgo castelhano célebre pela sua vivência amorosa, comparável à de Macias, sendo convertido também em *exemplum amoris* na literatura peninsular, sobretudo na dos séculos XV e XVI. Parece que interveio nestas justas celebradas em Évora em 1490 como portador de uma celada, antiga armadura de ferro para a cabeça.

[5]

HENRIQUE DA MOTA

*D'ANRIQUE DA MOTA A Û CRELIGO SOBRE ÛA PIPA DE
VINHO QUE SE LHE FOI POLO CHAM E LEMENTAVA-O
DESTA MANEIRA.*

[Clérigo]– A, ai, ai, ai! Que farei?

Ai que dores me cercaram!

Ai que novas me chegaram!

Ai de mim! onde me irei?

Que farei triste, mezquinho, 5
com paixam?

Tudo leva maaõ caminho,

pois que vai todo meu vinho
pelo cham!

Ooh vinho, quem te perdera 10
primeiro que te comprara

Ooh quem nunca te provara
ou provando-te morrerá!

Oh quem nunca fora nado

neste mundo, 15

pois vejo tam mal logrado

um tal bem, tam estimado,
tam profundo!

11 *primeiro que*, antes de.

14 Concretamente os autores de composições de cariz amoroso da lírica quatrocentista recorrem amiúde a este verso (aqui usado com efeitos cómicos) ou a outros similares que mesmo encontram a sua raiz em textos bíblicos, amaldiçoando amiúde o dia em que nasceram (Dias 1978: 205).

- Ooh meu bem tam escolhido,
 que farei em vossa ausencia? 20
 Nam posso ter paciencia
 por vos ver assi perdido!
 Oo pipa tam mal fundada,
 desditosa,
de fogo sejas queimada, 25
 por teres tam mal guardada
 esta rosa!
- Oo arcsos, porque suxastes?
 Oo vimeens de maldiçam,
 porque nam tivestes mão 30
 assi como me ficastes!
 Oo mao vilão tenoeiro,
 desalmado,
 tu teens a culpa primeiro,
 pois levaste o meu dinheiro 35
 mal levado!

Fala com a sua negra

-Oo perra de Manicongo,
 tu entornaste este vinho!

25 Através desta maldição parece lembrar-se em tom de paródia um verso do celeberrimo romance castelhano “Helo, helo por do viene”, precisamente quando o rei mouro soltava as suas imprecações pela perda de Valência. Aliás, Gil Vicente insere no *Auto da Lusitânia* (1532) vários versos desta composição quando o alfaiate judeu e o filho cantam: “Ai Valença, guai Valença / de fogo sejas queimada” (Dias 1978: 265-268).

28 *suxastes*: abrandastes, cedestes.

37 Cabe lembrar que o vocábulo *perro* na sua forma gramatical feminina funciona sempre no *Cancioneiro Geral* como portador de conotações sexuais e, de facto, sendo uma palavra exclusiva do castelhano, mesmo tropeçou com grande resistência para se impor neste idioma pelos seus matizes pejorativos, permanecendo o seu uso restringido em qualidade de insulto ou chacota face ao tradicional *cão* até ao século XV, pelo menos no campo da literatura (Morán Cabanas 1998: 72-76). E concretamente em português era esta uma denominação ignominiosa que se dava de maneira especial aos Mouros, etnia a que pertencia esta criatura do clérigo, oriunda concretamente do Manicongo (ou Congo), reino da África Ocidental.

- Ûa posta de toucinho
 t hei-de gastar nesse lombol 40
- [Negra]– A mim nunca, nunca mim
 entornar,
 mim andar augua jardim,
 a mim nunca sar roim,
 porque bradar? 45
- [Clérigo]- Se nam fosse por alguem,
 perra, eu te certefico
 bradar com almexerico,
 Alvaro Lopo tambem.
- [Negra]– Vós logo todos chamar, 50
 vós beber,
 vós pipo nunca tapar,
 vós a mim quero pingar,
 mim morrer!
- [Clérigo]- Ora, perra, cal-te ja, 55
 senam matar-t -ei agora!
- [Negra] - Aqui star juiz no fora,
 a mim logo vai té laa.

39-40 A ameaça expressa nestes versos lembra um castigo frequente daquela altura, que consistia em pingar os escravos, deitando-lhes na pele pingos de gordura de porco fervente.

43 *andar augua jardim*: andava a regar o jardim (*auguar* equivale a regar). Observe-se a caracterização neste verso e nos imediatamente anteriores e posteriores à caracterização da linguagem da criada negra, nomeadamente através do uso dos verbos em infinitivo.

44 Isto é, 'eu nunca fui (*sar=ser*) ruim .

46-49 O sentido destes versos não parece claro. Talvez devamos entendê-los no sentido de que se não fosse querer acusar alguém, implicaria, igualmente, nos prejuízos causados, Álvaro Lopo. E, observe-se, por outro lado, que a deturpação linguística posta na boca da negra contribui para um subtil jogo de palavras *almexerico* (por *almexerico*)-*mexerico*.

57 *star juiz no fora*: haver juiz de fora, dada a alternância do/no, que também se regista noutras ocasiões nos versos em que Henrique da Mota pretende caracterizar a língua da criada negra, cfr. v. 61.

Mim também falar mourinho
sacrivam, 60
mim nam medo no toussinho,
guardar nam ser mais que vinho,
creligam.

[Clérigo]- Ora te dou oo diabo,
rogo-te ja que te cales, 65
que bem m abastam meus males
que me vêm de cada cabo.
Olhai a perra que diz
que fará:
irá dizer oo juiz 70
o que fiz e que nam fiz
e crê-la-á...

E pois ela é tam roim,
bem será que me perceba,
diraa qu ee minha manceba 75
para se vingar de mim.
Entam em provas, nam provas,
gastarei,
iram dar de mim más novas
e faram sobre mim trovas... 80
Que farei?

O siso será calar
pera nam buscar desculpa.

59 São várias as interpretações que se têm feito do termo *mourinho*. Parece admissível uma leitura como `meirinho pois a negra alude à autoridade judicial, assim como caberia entender `mourisco em consonância com a linguagem desta personagem (Barata 1993: 96).

60 *sacrivam*: escrívão.

67 Quer dizer, que me vêm por todos os lados.

75 O clérigo teme que a sua criada o acuse de se servir dela como *manceba* ou amante, o que implica decerto ser tal situação prática habitual na altura. Com efeito, a censura inquisitorial, atenta especialmente a motivos de religião e sexo, não podia deixar de incluir este fragmento no index (Rodríguez 2000: 620).

Pois a negra nam tem culpa,
pera que lha quero dar? 85
Eu sam aqui o culpado
e outrem nam,
eu sam o denificado
e eu sam o magoadado,
eu o sam! 90

Que negra entrada de Março!
Se todo vai por est arte
e as terças doutra parte
ham-me de dar um camarço. 95
Oo vós outros que passais
pelas vinhas,
respondei, assi vivais,
se vistes dores iguais
co as minhas!

Fim em vilancete

Pois nam tenho aqui parentes 100
saltem vos, amici mei,
chorareis como chorei!

88 *denificado*: danificado, pejudicado.

93 *terças*: novos tributos que o clero era obrigado a pagar, cuja datação relativa ao mês de Março no verso anterior remete a acção deste fragmento dramático para 1514. Segundo assinala Neil Miller, “aquelas eram os impostos pedidos ao papa, nesse ano, através da embaixada de Tristão da Cunha” (1982: 248).

94 *camarço*: desgraça, doença, febre muito ardente, febrão.

95-99 Nestes versos deparamos com uma paráfrase de origem bíblica, da fala de Lamed nas *Lamentações de Jeremias* perante a destruição de Jerusalém (cap. I, vers. 12): “O vos omnes qui transitis per viam attendite, ed videte si est dolor sicut dolor meus; quoniam vindemiavit me, ut locutus est Dominus dies irae furori sui”.

101 Verso em latim que significa “ao menos vós, meus amigos”. A inclusão de termos latinos explica-se por se tratar de um clérigo e para intensificar a crítica sarcástica à classe eclesiástica interessada sobretudo pelos valores materiais e os prazeres mais mundanos.

Chorareis a minha pipa
chorareis a anno caro,
chorareis o desemparr
do meu bem de Caparica. 105
E pois tanta dor me fica,
saltem vos, amici mei,
chorareis como chorei!

Fala com o Vigairo

-Ó gordo padre vigairo, 110
vós que sabeis que dor é,
ajudai por vossa fee
a chorar este fadairo!
Se perdera o breviairo
nem a capa, que compreí, 115
nam chorara o que chorei!

Responde o Vigairo

-Oo irmão, muito perdeste!
E segundo em mim sento
nam tevera atrevimento
de sofrer o que sofreste! 120
É um tam grande mal este,
que com doo que de ti hei
pera sempre chorarei!

106 *meu bem de Caparica* é uma perífrase relativa ao vinho que faz parte de toda uma série de metáforas atribuídas a tal bebida, tais como “minha rosa”. Cfr., de facto, a referência a Caparica registada também na peça vicentina *Pranto de Maria Parda*: “lancem muita agua benta / nas vinhas de Caparica, / onde meu desejo fica / e se vai a ferramenta”.

114 *breviairo*: breviário, livro que contém as orações quotidianas dos sacerdotes.

Fala com Alvaro Lopez

-Oo Alvaro, irmão amigo,
vê-lo, jaz aqui no chão! 125
Pois perdeste teu quinhã,
vem e chorarás comigo!
Certamente eu te digo
que, quando morreo El-Rei,
pardeos tanto nam chorei! 130

Resposta d Alvaro Lopez

-Milhor me fora perder
dez mil vezes meu oficio
ou ùa grande beneficio
que tanta pena sofrer!
Pois nam temos que beber, 135
ó irmão, onde m irei?
Pois que choras, chorarei!

Fala com o Almojarife

-Oo almojarife irmão,
levantemos esta pipa
e veremos se lhe fica 140
ainda algum nembro são.
Mas eu tenho tal paixão
do triste, que nam logrei,
que por sempre chorarei!

137a *Almojarife* era o oficial da Fazenda que tinha a seu cargo a cobrança das rendas reais.

Responde o Almojarife

-Pois que nam tem alma jaa, 145
pera qu ee levantada?
Mas muito pior seraa
que dizem que ficaraa
esta casa violada;
a confraria é danada. 150
Oo irmão, que te farei?
Se chorares, chorarei!

Fala com o Juiz dos Orfãos

-Vós que tendes jurdiçam
naqueles que nam têm pai,
vinde, vinde aqui, chorai, 155
que eu tambem orfão são.
E que vossa condiçam
seja d agua como sei,
chorareis como chorei!

Reposta do Juiz dos orfãos

-Esforçai, nam vos mateis, 160
perto é daqui a Agosto,
a negra fica convosco
com que vos confortareis.
Do perdido nam cureis
nem chameis Aque d'El-Rei 165
e eu vos consolarei.

144a *Juiz dos Orfãos* era por certo a profissão do próprio Henrique da Mota, cabendo-lhe a tal cargo a função de proteger os órfãos e concretamente no caso destes versos o clero é também considerado em modo paródico órfão pela falta de vinho

Fim da lementação do Creligo

-Todo genero honrado
em que vertude consiste,
ajudai chorar o triste
que jaz aqui entornado!
E pois eu por meu pecado,
pera tanto mal fiquei,
pera sempre chorarei!

170

[6]

HENRIQUE DA MOTA

*D ANRIQUE DA MOTA A ÚU ALFAIATE DE DOM DIOGO
SOBRE ÚCRUZADO QUE LHE FURTARAM NO BOMBARRAL*

[Alfaiate]- Guaias, que sam destroçado!
Ai, Adonai, que farei?
Pois que quis o meu pecado
que perdi o meu cruzado,
que por maas noites guanhei! 5
Guai de mim! Onde m irei,
que receba algum conforto?
Se o calo, abafarei!
Jur em Deu, nam calarei,
porque ness hora sam morto! 10

Mas ir-m -ei por essa terra
como homem sem ventura,
porqu a dor que me desterra
me fará tam crua guerra
que moira sem sepultura! 15

-
- 1 *Guaias*: goai, expressão que ocorre praticamente em todas as línguas românicas e que equivale com tom exclamativo a 'ai de mim!'. De facto, mais adiante tal interjeição volta a surgir com o mesmo valor: "goai de mim!".
- 2 *Adonai* é o nome de Deus em linguagem hebraica, sugerindo na boca do alfaiate Manuel a sua filiação de Cristão-Novo.
- 5 Deliberadamente se invoca o valor da moeda que recebia o nome de cruzado: "Devia causar no povo certa impressão esta moeda, por ser tão boa. Ela foi a moeda de ouro mais corrente nos referidos reinados, e nos seguintes, até o de D. João III" (Vasconcelos 1924: 36). Manuel faz referência às noites dedicadas ao seu ofício e, como representante de uma classe com fama de muito agarrada aos interesses pecuniários segundo a mentalidade da época, não pode minimizar a desgraça que supõe a perda do dinheiro em questão.
- 8 Quer dizer, 'se me calo, rebento! .
- 15 *moira*: morra.

Guizeraa, que gram tristura,
oh quem ante nam nacera
com tam gram desaventura,
pois seis meses de custura
todos juntos os perdera! 20

Ai, que quero abafar,
ai que me quero perder,
quero-m ir lançar no mar,
milhor é de me matar
que sempre prove viver! 25

Oh quem me desse saber
onde um toiro estivesse,
i-lo-ia cometer,
jur em Deu, em me comer
grande graça me fizesse! 30

Doutra parte nam é siso
buscar minha perdiçam,
que quando culpam Narciso,
que morreo por mau aviso,
pois de mim ja que diram? 35
Mas, porem, espantar-s -am
os que souberem tal lodo
como vivo com paixam!

16 *Guizeraa*: Guizera!, interjeição hebraica com o sentido de desgraça ou má sorte.

17 Isto é, 'mais me valia não ter nascido! ,

25 *prove*: foma popular por *pobre*.

33 Tal como Narciso, que depois de se mirar nas águas de uma fonte acabou por morrer apaixonado por si próprio (cfr. notas ao texto [1]), o desespero de Manuel tem em conta o "mau aviso" (a má ideia que pode vir a ter) e a imagem pública que daria.

37 Parece que deve entender-se aqui lodo com o significado de barro e também em relação ao homem na sua acepção bíblica: é este lodo (homem) que vive com paixão.

Oh se viesse um liam
que m esbandalhasse todo! 40

Certo eu naci maa hora,
pior fui bautizado,
pois des entam ategora
sempre em mim mofina mora,
sempr andei atrevessado! 45

Que farei, triste, coitado,
que nam sei ja que me faça?
Tudo é bem empregado
em mim, pois tomei de grado
esta lei nova de graça. 50

Eu que me queira calar
com perda tam conhecida,
nam posso dessimular,
porque por meu sospirar
será minha dor sabida. 55

Ooh cruzado, minha vida,
pera que te conheci,
pois tua triste partida
me causa dor tam crecida
qual eu nunca padeci! 60

44 *mofina*: a má fortuna, o mal, a ruindade, sendo o termo em questão muito recorrente também em Gil Vicente. Concretamente neste caso, Manuel via o seu baptizado cristão como sinal de maus presságios e ainda nos versos seguintes fará referência à “lei nova da graça” que adoptou, excluindo-se da religião oficial do povo a que pertence. Podemos mesmo ver aqui uma alusão à expulsão forçada dos Judeus em 1496.

45 *Atrevessado*: atravessado, que passa na vida de través, com a linha do destino torta.

51 *Eu que*: outra leitura poderia ser *em que*.

Eu nam sei que mal eu fiz
 que tal perda me convenha,
 o coração cá me diz
 que vá buscar o juiz
 e creio que bem me venha. 65

E direi que me mantenha
 em justiça com sa vara.
 Ooh quem me dera ter grenha,
 pois nam tenho quem me tenha,
 eu por mi m arrepelara! 70

Partir-m -ei? Nam partirei?
 Ir-me- ei onde me for?
 Tornarei? Nam tornarei?
 Se morrer, nam viverei?
 Ou terei prazer ou dor? 75

Mas, porem, se o senhor
 Dom Diogo isto sabe,
 segundo me tem amor,
 porque sam seu servidor,
 jur em Deu que nam me gabe. 80

67 *vara* designa aqui o objecto tomado como símbolo da justiça e insígnia dos seus executantes.

68-70 Isto é, se eu tivesse cabelo, arrepelava-me (de pena, de pesar), pois não tenho quem me defenda.

77 Esta alusão a D. Diogo pode ajudar-nos para precisar o local e a eventual data do acontecimento dramatizado: D. Diogo de Noronha, filho do Marquês de Vila Real, foi armado cavaleiro em Ceuta em 1450, sendo também Capitão desta cidade. O ter casado precisamente com uma neta do Alcaide Mor de Óbidos, explica que ele ocupasse igualmente mais tarde o cargo de Alcaide Mor em tal vila. Aliás, o avó da sua mulher possuía o senhorio do Bombarral, ao que se deve que D. Diogo pudesse ter ali casa e a farsa se passasse neste lugar, visto que Manuel, o protagonista, era seu servidor, isto é, seu freguês (Vasconcelos 1924: 38-39).

Pergunta Dom Joam ò alfaiate

- Como veens espavorido,
Manuel, que Deos te valha!
- [Alfaiate]- Como nam tendes sabido,
senhor, como sam perdido?
- [Dom João]- Nam sei disso nemigalha. 85
Com quem houveste baralha?
Nam me negues isto mais!
- [Alfaiate]- Oxala fosse baralha!
Nam me fica grãao nem palha,
quero-m ir, nam me tenhais! 90
- [Dom João]- Aguarda, aguarda, diabo!
Dize-m esta puridade,
que bem sabes por meu cabo
que sempre muito te gabo,
por te ter boa vontade. 95
Nam me negues a verdade,
que quiçaa te virá bem.
Tenho-te tal amizade,
hei-de ti tal piadade,
que nam no crerá ninguém. 100
- [Alfaiate]- Senhor, vou desamarrado
co a perda que mantenho,

85 *nemigalha*: nada.

86 A pergunta é equivalente a `com quem brigaste? .

90 *tenhais*: detenhais.

93 *por meu cabo*: pela minha parte, funcionando tal expressão como uma espécie de jura.

101 *desamarrado*: desvairado, sem tino.

levo meu colo alçado
 e vou tam desatinado,
 que nam sei se vou se venho. 105

O que tinha nam no tenho,
 nem é ja em meu poder,
 estas barbas vos empenho,
 que valia d um cermenho
 me nam fica por perder. 110

[Dom João]- Contudo nam acabaste
 de decobrir teu pesar,
 mil rodeos me buscaste
 e porem agora vás-te
 sem nada me decrerar. 115

Nam has assi de passar
 nem te hei-de leixar ir,
 has hoje d arrebentar,
 senam aqui has-d estar!

[Alfaiate]- Ora começai d ouvir: 120

Um cruzado que poipei
 e que tanto me revia,
 tantas vezes o olhei
 até que nam no achei
 nem é ja onde soia! 125

108 *estas barbas vos empenho*: juro-vos por estas barbas. A barba, como precioso documento de consideração pública faz parte, da execução de diferentes actos ou declarações sociais, amiúde ilustrados na literatura da época: jurar por ela e dá-la em penhor ou utilizá-la como objecto de aposta, entre outros.

109 *cermenho*: seromenho, pêra brava. O sentido do verso resulta equivalente a `pouco mais do que uma pêra brava me fica .

120 Manuel vai recontar ao novo interlocutor o motivo da sua enorme aflição.

Eu nam sei se cairia
da bolsa, se mo furtaram...
[Dom João]- Ou quiçaa t esqueceria
em jugando... Algum dia
dar-to-am, se to acharam. 130

[Alfaiate]- E pois um pesar tam raso
me fez ser de dor sogeito,
pois passei ja este vaso,
conselhai-me neste caso
o que é mais meu proveito. 135

[Dom João]- Isto dizes, é ja feito:
a Sant Esprito irás
batendo rijo no peito
e contar-Lh -ás teu despeito
e quiçaa o cobrarás... 140

Oração de Manuel em Sant Esprito

-Ó Tu, Senhor Sant Esprito,
posto que T eu nam conheça,
de Ti, Senhor, me é dito
que es um Deos infinito
e mo metem em cabeça. 145
E dizem que m ofereça
a Ti em minha paixam
e posto que me nam creça

133 *passei já este vaso*: passei já este mau bocado.

137 *Sant Esprito*: Espírito Santo. Segundo Leite de Vasconcelos: "Entende-se que é um santuário, análogo a outros que com a invocação de Espírito Santo há hoje nos concelhos de Óbidos e Caldas da Rainha. É possível que também haja hoje algum no próprio concelho do Bombarral" (1924: 39-40).

140 Quer dizer, talvez *o* recuperes (o cruzado).

devaçam, quanta mereça,
nam me ponhas culpa nam. 150

Adevinha, m adevinha,
Tu, Senhor, quem me levou
um cruzado, que eu tinha
pera dar à molher minha,
que nam sei quem mo furtou! 155

Dom Joam m aconselhou
que me viesse eu a Ti.
Vês-m aqui onde m estou.
Nam me falas? Ja me vou,
que nam posso estar aqui! 160

Alevantei minhas velas
como nao com grã fadiga,
carregado de querelas,
e fui achar Joam de Belas
o qual manda que o siga. 165
E diz:-Queres que te diga,
Manuel, ùa gram nova?

[Alfaiate]- O Senhor Deos vos bendiga!

[João de Belas]- Ja este demo s atriga
e nam quer ouvir a prova. 170

Novas bem certas que Joam de Belas dá a Manuel do seu cruzado

-Tu saberas qu eu ouvi
dizer qu um homem dissera,

164 *Joam de Belas* parece ser o nome atribuído a um indivíduo saloia, pois Belas situa-se na região saloia.

169 *s atriga*: se apressa, se assusta.

o qual eu nam conheci,
que passara por aqui
outr homem, nam sei dond era... 175
E aquele homem soubera
d um seu anigo chegado
que ã dia desta era
um seu filho lhe trouvera...
[Alfaiate]- Esse é o meu cruzado! 180

Nam quero mais escuitar,
Senhor meu, muitas mercês!
O juiz me vou buscar,
que mande logo citar
esse homem que dizês. 185
Nam m hajais por descortes,
porque vos leixo aqui soo,
tanta mercê me fareis,
que naquisto m ajudeis
por desdarmos este noo. 190

Fala Manuel co Juiz, que era Gonçalo da Mota

-Senhor juiz, venho caa
com muito grande paixam,
estou cá, nam estou laa,
Joam de Belas vos diraa
toda minha concrusam. 195

187 Referência que cabe compreender num sentido relativo à projecção cénica do texto: Manuel fica sozinho em cena até à chegada do Juiz (Barata 1993: 88).

190 *desdarmos*: desatarmos, desfazermos.

Eu nam sei quem nem quem nam
um cruzado me furtou,
ou se me cahio no cham,
porem tenho presunçam
que um homem o achou. 200

O Juiz

-Esse homem donde é?
Bem será que mo digais,
porque sem mais bolir pee
vos juro, por minha fee,
que vosso cruzado hajais. 205

[Alfaiate]- Senhor Juiz, bem vivais!

Isso é o qu eu espero!

[Juiz]- Ora sus, nam tarde mais,
esse homem, qu acusais,
o nome saber-lhe quero. 210

Sinais que Manuel dá do homem que Ibe achou o cruzado

-Eu nam sei ond ele vive,
porem é dond ele for,
a par dele nam estive
nem menos nam no retive
nem sei ond ee morador. 215

Mas ponho qu ee lavrador
e foi filho de alguem
e mais tem na sua cor
e tambem tem mor amor
a si mesmo ca a ninguem. 220

208 sus: eial, coragem!, ânimo!... com valor de interjeição.

E é filho de molher,
traz o rosto por diante,
saberá quanto souber
e teraa o que tener
ou é feo ou é galante. 225

É mais baixo que gigante
e é maior que pineu
ou é fraco ou é possante
nam é rei nem é ifante
ou é cristão ou judeu. 230

Se mais sinais demandardes,
dar-vo-los-ei, se quereis,
mas porem, se bem julgardes
em est homem condenardes,
grande mercê me fareis. 235

[Juiz]- Bem será ja qu acabeis,
nam cureis mais de falar
e pois vós tanto sabeis,
esperai e ouvireis
a sentençaa qu hei-de dar. 240

Sentença do Juiz

-Visto bem por mi Juiz
este feito e maa auçam
e o qu eu sobr isto fiz
e o qu este homem diz
em sua maa concrusam, 245

227 *pineu*: pigmeu, que é de estatura muito baixa.

242 *auçam*: acção.

digo por boa rezam
que, s ele perde[u] o cruzado,
as *Epistolas* de Catam,
que quarenta e oito sam,
ham culpa neste pecado. 250

Fim

Mas, porem, porqu alegais
sinais com que m embaçastes,
por esses mesmos sinais
eu julgo que vós percais
o cruzado que furtastes. 255

Porqu assi como o guanhastes
sem temor de Deos nem medo,
abofee bem no lograstes
e nam sei como o guardastes
que se nam perdeo mais cedo. 260

248-250 Henrique da Mota atribui a Catão o motivo de que às vezes são úteis os ratoeiros ou ladrões que fazem pequenos furtos e por isso fez com que o Juiz declarasse que nas *Epistolas* do autor romano se achava a culpa do roubo realizado ao alfaiate. Na verdade, o livro mencionado perdeu-se e apenas restam amostras conservadas em citações por alguns escritores da antiguidade: “Foi pois talvez por zombaria que Henrique da Mota levou o juiz a alegar como coisa muito conhecida uma obra já não existente; pela mesma razão de zombaria se diz na sentença que as *Epistolas* eram `quarenta e oito , ou mais rasteiramente, quatro dúzias!” (Vasconcelos 1924: 44).

HENRIQUE DA MOTA

D ANRIQUE DA MOTA AO HORTELAM QUE A RAINHA TEM NAS CALDAS, QUE É Ú HOMEM MUITO PEQUENO E CHAMA-SE JOAM GRANDE E PASSOU ESTAS PALAVRAS COM ELE POR TRAZER A CARRETO DE DIZER QUE O PREVEDOR DAS CALDAS, QUE CHAMAM JERONIMO D AIRES, ERA MUITO SECO EM SUAS COUSAS, E COMEÇA A BATER À PORTA DA HORTA E FALAM AMBOS Ú COM O OUTRO.

[Henrique da Mota]- Ou laa, ou laa, ou delaa!?

[Hortelão]- Quem está i?

[Henrique da Mota]- Chegai, peço-vos, aqui,
que queria entrar laa.

[Hortelão]- Quem sois vós? Abrir-vos-ei 5

[Henrique da Mota]- Abri vós e vê-lo-eis.

[Hortelão]- Que quereis?

[Henrique da Mota]- Abri e dir-vo-lo-ei.

Em abrindo a porta

-Amigo, Deos vos ajude!

[Hortelão]- E a vós faça! 10

[Henrique da Mota]- Dizei-me, por vossa graça,
assi Deos vos dei saude,
se estaa aqui Joam Grande,
um mui grande hortelam?

[Hortelão]- Eu o sam, 15
enquanto a Rainha mande!

- [Henrique da Mota]- Isso seraa zombaria
[Hortelão]- Bem, porquê?
[Henrique da Mota]- Porque sois ù cutilquê
pouco moor que cotovia! 20
E Jam Grande deve ser
um homem grande, crecido,
mui comprido
de descriçam e saber

E vós pareceis bogio 25
com capelo,
redondo como novelo
ou pimeu em desafio.
[Hortelão]- Se vós vindes a zombar,
nam vos quero mais ouvir! 30
Quero-m ir,
que nam posso aqui estar.

[Henrique da Mota]- Aguardai, nam vos partais,
escuitai-me!
[Hortelão]- Estarei e segurai-me 35
que nam zombeis de mim mais.
[Henrique da Mota]- Deixai-me passála porta,
que queria lá entrar
a falar
co hortelão desta horta. 40

[Hortelão]- Pois ou grande ou pequeno
ex-m aqui!

25 *bogio*: bugio, macaco originário das terras argelinas de Bugia e, por extensão, indivíduo feio, mas engraçado.

42 *ex-m aqui*: eis aqui estou, auto-apresentação de maneira pleonástica.

- [Henrique da Mota]- O que dizeis é assi?
[Hortelão]- Assi é por Sant Ileno.
Vede vós o que quereis. 45
- [Henrique da Mota]- Parecêz arratalinho
folforinho. . .
[Hortelão]- Nam disse que nam zombeis?

Ora-i-vos logo fora
da minha horta, 50
que quero çarrála porta!
- [Henrique da Mota]- Ei-lo demo vem agora!
Nam vos pidirei perdam
por qualquer cousa qu'errasse
ou passasse 55
mais de vossa condiçam.
- [Hortelão]- Por i me podeis levar,
que per bem
nam me vencerá ninguem.
Ora podeis vós entrar! 60
- [Henrique da Mota]- Benz -as Deos as lorangeiras,
parece qu a olho crecem!
E ja tecem
por aqui estas limeiras!

Oh que cousa tam real 65
começada!

46-47 *arratalinho folforinho*: arratalinho folforinho. São vários os autores que se têm ocupado desta expressão, tentando-lhe encontrar o sentido próprio (cfr. Dias 1978: 31-34). Na verdade, o arrátel é uma antiga unidade de medida de peso e, sendo folforinho, teria um valor bastante mais pequeno, utilizando-se especialmente para produtos como especiarias. Henrique da Mota insiste aqui, portanto, na pequeníssima estatura do hortelão de Caldas.

- [Hortelão]- Entrai, que nam vedes nada!
- [Henrique da Mota]- Oh que fremoso cidral!
- [Hortelão]- E estas lorangeirinhas
de laranjas carregadas! 70
sam prantadas
por estas santas mãos minhas!
- [Henrique da Mota]- Quanto vós aqui prantais
tudo prende!
Por que tanto se m'entende 75
que ninguem nam sabe mais!
- [Hortelão]- Ú pao seco aqui metido,
co saber que me Deos deu,
farei eu
ficar verde e mui frolido! 80
- [Henrique da Mota]- Oh que cousa de louvor
esta ee!
Metei cá, por vossa fee,
este vosso provedor.
I correndo mui asinha, 85
que vos valha Deos, trazê-o
e fazê-o,
qu'ee serviço da Rainha.
- [Hortelão]- Ó Jesu, nam me faleis
nesta cousa, 90
porque meu saber nam ousa
fazer isso que quereis!
Porque toda a natureza

nem o saber de Medea
em Cumea 95
nam faram tal ardideza.

Porque sua sequidade
é de sorte
que nunca, senam per morte,
mudará sa calidade. 100
E pera se regar bem,
primeiro despenderei
e secarei
toda quanta aagua aqui vem!

E ainda nam m atrevo 105
a regá-lo
e, se quiser bem aguá-lo,
nam farei cá o que devo.
Antes ele fique seco
que dar maa conta de mim 110
e, enfim,
serei julgado por peço.

94 *Medea*: Medeia. Figura mitológica que é neta de Hélio, o Sol, e sobrinha da feiticeira Circe e de Pasífae, esposa do rei de Creta, Míno. A lenda atribui os mesmos talentos de feitiçaria às três mulheres, e precisamente Medeia desempenha um papel essencial no ciclo dos Argonautas: a sua paixão por Jasão e as consequências funestas que daí resultam fazem dela o tipo de mulher fatal, traidora do seu pai e da sua pátria e sobretudo temível pelos seus poderes mágicos.

95 *Cumea*: Sibila Cumeia. O deus Apolo entregou a arte da adivinação às virgens que se dedicavam ao seu culto: as Sibilas, cujos livros poderiam consultar em todos os tempos para predizer o futuro. A mais famosa entre elas, Cumeia, quis vender ao rei Tarquínio o Soberbo as nove obras que continham todos os vaticínios em troca de trezentos escudos, mas este rejeitou o trato reiteradamente por lhe parecer uma preço demasiado alto, enquanto a vidente foi queimando até seis livros como meio de pressão. Por fim, os três volumes restantes foram entregues ao rei e bem guardados numa cova com cem portas, mas ao abrir uma delas perante qualquer consulta o vento tirava uma folha ao acaso, daí o carácter enigmático de todas as respostas e a necessidade de haver algum capaz de interpretá-las. Representa-se esta Sibila como uma anciã com três livros, enquanto os outros são consumidos pelo lume. Aliás, o denominado "Canto da Sibila" -interpretado por uma voz branca, isto é, ou de mulher, ou de criança-, ainda constitui hoje toda uma tradição em certos lugares da Península Ibérica.

112 *peço*: néscio, ignorante.

Porque sempre ouvi falar
cá e laa
que o que natura daa 115
ninguem o pode negar.
Ele tem seca naçam
de seu seco natural,
pelo qual
nam ha i ja redençam. 120

[Henrique da Mota]- Assim que vos despedis
de trazê-lo,
doutra parte eu ponho selo
a isso que concrudis. 125
Porque depois que naci
outra tam seca pessoa,
sendo booa,
nunca nesta terra vi!

Fim e concrusão

E assi que concrudindo,
nunca pude achar maneira 130
pera que sua sequeira
se fosse deminuindo.
Porem dizem cá ũ dito,
bem me deveis d'entender,
que se acha em escrito, 135
que, quando virmos sol fito,
qu esperemos por chover.

136-137 Isto é, atrás de tempo, outras ocasiões virão, em que o mau provedor das Caldas seja substituído por outro melhor.

HENRIQUE DA MOTA

TROVAS D ANRIQUE DA MOTA A ÛA MULA MUITO MAGRA E VELHA, QUE VIO ESTAR NO BOMBARRAL, À PORTA DE DOM DIOGO, FILHO DO MARQUÊS, E ERA DE DOM ANRIQUE, SEU IRMÃO, QUE IA EM ROMARIA A NOSSA SENHORA DE NAZARETE E LEVAVA NELA UM SEU AMO.

-Donde sois, senhora mula,
qu assi stais desmazalada?
Vós no pecado da gula
nam devês de ser culpada.
Segundo estais dilicada, 5
juraria
que sereis acostumada
a comer pouca cevada
cada dia.

Vós por vossa grã magreira 10
nam devês ter dor de baço,
ja devês deixar o paço,
pois vos dam tam má conteira.
Qu eu nam sinto quem vos queira,
porem sei, 15
quando foi d Alfarroubeira,

qu andaveis na dianteira
c os del rei.

Dessa vossa guarniçam
bem sei que vos contentais, 20
doutra parte é razam,
pois que tem tantos metais:
ouro, prata, estanho e mais,
tem verniz,
latam, cobre nam deixais, 25
parecês i ond estais
ũa boiz.

Se fordes a Nazaree,
ali é vosso fartar:
ooh que gram duçura é 30
area e agua do mar!
Se vos Deos bem ajudar
nesta jornada,
quero-vos profetizar
que havês lá de ficar 35
estirada.

Vós parecês um diabo
se nam quanto sois mais fea,
por mais que bulais co rabo
havês de ter bem maa cea. 40
Tendes feiçam de lamprea
na longura,
da barriga pouco chea.

27 *boiz* designa uma armadilha para caçar pássaros.

36 *ficar estirada*: ficar esticada ou estendida ao comprido, e eufemisticamente morrer.

Oh Jesu que má estrea,
que trestura! 45

[Mula]- Abofee bem vos meteis
sem saber com quem falais
e demais se vós cuidais
que falais com quem soeis,
vós de mim zombar querês! 50
Assaz de mal
que fui do senhor Marquês
e ja reis vi morrer tres
em Portugal.

[Henr.]- O que dizeis é assi? 55
Dizei, assi vos Deos farte.

[Mula]- No tempo d El-Rei Duarte
vos afirmo que naci.
E ja quatro reis servi
portugueses 60
e com quanto mal sofri
nunca de casa sahi
dos Marqueses.

[Henrique da Mota]- Pois com quem viveis agora
que vos tem tam maltratada? 65

[Mula]- Traz-m ù homem emprestada
de quem seja cedo fora.

54 Concretamente a Mula refere-se aos seguintes monarcas: D. Duarte, D. Afonso e D. João II, pois o texto situa-se no reinado de D. Manuel I.

58 A alusão aos tempos do rei D. Duarte aparece nos autores cortesãos que participam no *Cancioneiro Geral* como forma de sublinhar a antiguidade e velhice de seres ou coisas, tal como assinala Teófilo Braga (1871: 70-71).

- [Henrique da Mota]- Nam me direis onde mora?
[Mula]- Se ousasse...
mas traz ùa tal espora 70
qu iria lá na maa hora,
se falasse.
- [Henrique da Mota]- No tempo dos caramelos
que comês, que Deos vos valha?
[Mula]- Ûa quarta de farelos, 75
ùa jueira de palha.
- [Henrique da Mota]- Nam comês outra bitalha?
assi gozedes.
- [Henrique da Mota]- Nam como mais nimigalha!
-Dar-vos-á fome batalha 80
[Mula]- J ora vedes.
- [Henrique da Mota]- Ora bem, e no beber
assi vos poem provisam?
[Mula]- Quant a disso farta sam, 85
nam ha i al que dizer.
Se me dessem de comer
dessa maneira,
bem podia gorda ser,
nam me viria morrer
de lazeira! 90

73 *tempo dos caramelos* é uma expressão perifrástica com efeitos enfáticos para fazer referência à estação do frio, das neves.

76 *jueira*: joeira, peneira com que se separa o trigo do joio, crivo e, aqui, porção resultante desta operação.

77 *bitalha*: mantimento, víveres, vitualha.

81 *j ora*: já ora.

- [Henrique da Mota]- Tendelos ossos mui altos
e a carne mui somida,
andais bem fora dos saltos,
sois de quadris bem fornida!
- [Mula]- Por i verês vós a vida 95
que eu passo,
e por ser mais destroida,
vou com ù homem nesta ida
mui escasso.
- [Henr]- Ora bem, esse voss amo 100
nam direis como se chama?
- [Mula]- É o amo qu eu desamo,
que a mim bem pouco ama.
Nam hei-de calar sa fama,
que m esfole, 105
mas s agora houvesse lama,
se lh eu nam fezesse a cama
na mais mole.

Gomes Anriquez

- Oh Jesu, que má visonha!
Oh que cousa tam disforme! 110
Tem no pesçoço conforme
com garganta de cegonha!
Donde é tal carantonha
de tais geitos?

99 *escasso*: avaro, agarrado, miserável, tacanho, por oposição a devasso, liberal, generoso.

109 *visonha*: visão, espectro, aparição medonha.

[Mula]- Sam da casa de Noronha 115
e nam hei-d haver vergonha
de meus feitos.

Porque, vedes-me aqui,
eu vos juro de verdade 120
que pormeti virgindade
e estou tal qual naci.
Em meu bom tempo servi
quanto pude
e, depois que envelheci,
nunca mais bem recebi 125
nem saude.

O Amo que ia nela

-Que diabo lhe quereis
a esta triste coitada?
[Gomes Henriques]- Diz que nam come cevada 130
e que vós que lha tolheis!
[Amo]- Quero, pois qu isso dizeis,
que saibais
que a come cada mes...
[Mula]- Cada mes? Há vinta tres
que ma nam dais! 135

Anrique da Mota

-Por que partido houvestes
a mula que foi das boas,
aforada em tres pessoas?

136 *partido*: contrato, negócio.

138 *aforada*: recebida com foro, isto é, tendo uso ou privilégio garantido pelo tempo ou pela lei.

[Amo]- Oh qu aramaa cá viestes!

[Mula]- Nunca foro me dissestes 140
de tal sorte!
Mas pois vós isso fezestes,
eu me faço logo prestes
pera morte.

O Amo

-Estais ora mui em finta 145
e estais trocendo o rosto.

[Mula]- Mas bradam todos convosco
por me terdes tam faminta!

[Henrique da Mota]- Deveis lançar ùa finta 150
em Alcoentre
pera lhe encher a cinta,
fíco-vos que mais nam sinta
dor de ventre.

Fala o Amo com Anrique da Mota

Se soubesseis como anda,
ficariês espantado! 155

[Anrique da Mota]- Sei que anda, mal pecado,
nam mui farta de vianda...

Parece longa varanda
de taverna,
trave longa, muito panda, 160
zambuco que se nam manda
nem governa.

145 *em finta*: em engano, em fingimento.

149 *lançar uma finta*: fintar, dar uma contribuição extraordinária de tipo pecuniário.

160 *panda*: côncava. O cavalo pando ou a mula panda são os que têm baixa no espinhaço, parecendo selados ou arqueados.

161 *zambuco*: sambuco, pequena embarcação indiana de carga.

Fala o Amo com a mula, quando se ja queriam ir

- Toda a jente se vai jaa,
vamo-nos d aqui emboora!
[Mula]- Mas que vamos na má hora 165
que comigo andar.
- [Amo]- Andai rijo e ver-vos-aa
esta jente!
- [Mula]- Nunca Deos tal quereraa!
Quem me d vida tam maa, 170
que o contente.

Quanto mais que eu nam posso
fazer isso que quereis,
porqu o meu mal e vosso
tod  meu, como sabeis. 175
O que ando  que me ps
e com paixam
es que em mim vos colhs,
cuidais que sam  arnes
de Milam. 180

O Amo

- Andai, andai, nam vos torais,
qu olham todos pera ns!
[Mula]- Oxala rissem de vs
tanto at que vos deais!
[Amo]- Aguardai, pois que palrais, 185
coar-vos-ei,
e vs, dona, respingais!
- [Mula]- Se me vs assovelais,
que farei?

188 *assovelais*: espicaais, instigais, incitais, irritais, etc., com sentido figurado a partir de `picar ou dar com sovela .

Despedimento da Mula, em se partindo

-Senhores do Bombarral, 190
vou-me com vossa mercê,
tanta mercê me fazê
que vos lembrês de meu mal.
E a cousa principal
que a Deos peçais 195
qu esta fome tam jeral,
que anda em Portugal,
nam dure mais.

Que se eu sam mal provida,
quando a terra é abastada, 200
que farei quando a cevada
a quarenta é vendida?
S eu escapo desta ida
com tal cura,
hei-de buscar ùa ermida 205
onde faça outra vida
mais segura.

Dali a dias, indo Anrique da Mota ter [a] Alcoentre, onde Dom Anrique estava, achou a Mula, que lhe deu conta de todo o que se passara na jornada da romaria, onde fora, de que ja era tornada.

-Folgo bem de vos achar
senhor meu, naquesta terra,
pera vos contar a guerra 210
que me dá nam mastigar.

188 *assovelais*: espicaçais, instigais, incitais, irritais, etc., com sentido figurado a partir de `picar ou dar com sovela .

204 *cura*: cuidado, preocupação, pensamento.

207a Alcoentre é uma vila que pertenceu precisamente aos Marqueses de Vila Real.

Se quiserdes escuitar,
contar-vos-ei
meu intrinseco penar,
minha gram dor e pesar
que passei! 215

Partimos naquele dia
que nos vós vistes partir,
todos via muito rir,
senam eu que nam podia: 220
que nam pousa alegria
nem prazer
na tripa muito vazia,
porque todo bem se cria
de comer. 225

E fomos ter no Arelho
onde lá esses senhores
e todos seus servidores,
todos eram d ũu conselho:
linguado, perdiz, coelho 230
e, enfim,
muito branco e vermelho,
e eu em ũ palheiro velho
por roim!

Pois lá em Selir do Porto 235
-que terra de fideputa!-
de cevada mui enxuta,

232 Alusão perifrástica e metonímica ao vinho, com base nas suas cores.

237 *enxuta*: pouco provida.

carecida de conforto,
suei sangue ali no horto
com paixam! 240

Meu esforço ali foi morto,
porem foi o grande torto
sem razam.

Que vos juro de verdade,
que como fomos chegados, 245

todos foram aposentados
senam eu! Que gram maldade,
nam haverem piadade
de meu mal

e de minha hetiguidade, 250
senam só Lopo d Andrade
que me val!

O qual me deu por pousada
ũa casa muito fria, 255
de vianda mui vazia,

mui varrida e mui aguada.
E selada e enfreada
me deixaram

e a porta bem fechada, 260
sem me dar de comer nada
se tornaram.

Fiquei assi passeando,
chorando minhas fadigas,
em minhas obras antigas
como ja quase sonhando. 265

250 *hetiguidade*: hecticidade, magreza, tísica.

Muitas vezes sospirando
por comer!
Os galos todos cantando
e eu triste, arrenegando,
sem prazer. 270

Senam quando ei-lo vem
qu ũa quarta d ũa quarta
de farelos, que mal farta
quem taam grande fome tem.
Mas eu disse: -Nam combem 275
d engeitar
este tam pequeno bem,
porque nam fique aquem
de cear.

Fomo-nos Alfeiziram 280
onde ha infindo sal,
nam levei eu dali al
senam dor de coraçam.

Dali a Famalicam 285
nam tardámos
-que nome de maldiçam!-
que nem cevada nem pam
nam achámos.

E dali a Pederneira 290
leveí ũ bom suadoiro,
mas eu nam levava coiro
no lombo nem na cilheira.

Levava mui gram peteira
na barriga,
muita fome, gram lazeira 295
e cheguei desta maneira
com fadiga.

Bem disse o sabedor:
Hoje mal e pior craas!
Se eu mal passei atras, 300
alí foi muito pior:
d area lá meu senhor
fartar-me manda.
Ela tem mui gentil cor,
mas dai ò demo o sabor 305
da vianda!

Tomámos outra jornada
lá caminho d Alcobaça,
eu levava pouca graça,
porqu ia mui esfaimada. 310
Ali fui atormentada
nesta via
e na cruz marteirada
com a sela bem lograda,
que corria. 315

293 *peteira*: de peta (cunha cortante nas costas do dão ou do sacho), talvez aludindo figuradamente aos excessivos e sobressalientes ossos do animal.

299 *craas*: cras, amanhã.

- Fiquei muito descansada,
quando me vi no moesteiro,
em poder do estribeiro,
de poder deste tirada.
E fiquei mui espantada 320
quando vi
cevada ja debulhada
ante mim apresentada,
que comi!
- Tive muitas alegrias 325
os dias que ali passei,
nam sei quando taes tres dias
em meus dias passarei!
Gram saudade tomei
na partida 330
e partindo comecei:
-Oh quam pouco que logrei
esta vida!
- Assi triste lamentando
me parti e sem prazer, 335
outros mil males passando
que nam sam pera dizer.
Às Caldas viemos ter,
sem tardar
perguntei por mais saber: 340
-Estas aguas têm poder
de m engordar?

E disseram-me: -Si, tem.
Porem logo sem detença:
-Quem nelas entrar, convem 345
que faça mui gram pendença.
-Bem me praz desta convença,
pois é tal,
mas esta minha doença
é faminta pestenença 350
mui mortal.

É ùa dor de tristura
que faz aos mais honrados
dar sospiros mui dobrados
se os toca per ventura. 355
Que nam ha i dor tam dura
de sofrer
a vivente criatura
como ver-se em abertura
de comer. 360

Esta faz muitas vilezas
onde nam valem castigos,
esta faz mil fortalezas
dar em poder dos inimigos.

343 Apesar do sujeito aparecer em plural (*aguas*, v. 341) as exigências da rima levam a utilizar aqui a forma do verbo em singular (*tem*).

346 *pendença*: penitência, arrependimento, pena imposta para remissão dos pecados.

347 *convença*: acordo, convénio, o que é aceite por uso ou geral consentimento, como norma de proceder.

Esta faz muitos amigos 365
 se perderem,
 os presentes e antigos
 se poseram em mil perigos
 por comerem.

Assi qu à dor, que m asseita, 370
 Hipocras e Galeano
 dam em contra de seu dano
 ùa mui gentil receita.
 [E] dizem qu ha-de ser feita
 per est arte: 375
 de farelos satisfeita,
 cevada bem escolheita,
 que me farte.

Se haveis por confissam
 açaz sam de confessada 380
 eu nam como ja cevada,
 isto porque ma nom dam!
 E tomo por devaçam
 jejũar,

370 *Hipocras*. Hipócrates de Cós (460-375 a. C.), médico grego, pertencente a uma família de praticantes na arte de curar e considerado como o “pai da medicina” por ter instituído um método científico no tratamento das doenças, insistindo na observação clínica como elemento essencial da terapêutica e analisando os desequilíbrios ou deficiências dos humores corporais. Aliás, lançou as bases da deontologia profissional, condensadas no texto chamado juramento de Hipócrates ou hipocrático, em que se marca a passagem do exclusivismo de casta ao livre exercício da medicina.

370 *Galeano*: Galeno, médico nascido em terras de Pérgamo e muito célebre já perante os seus contemporâneos como cirurgião pela sua habilidade em tratar as feridas dos gladiadores, sendo também médico pessoal de vários cézares em Roma. Viajou e realizou estudos em diferentes terras e escreveu muitas obras em grego, abordando nelas aspectos da anatomia, fisiologia, terapêutica, farmacologia, higiene, etc. A sua arte de medicar ficou conhecida sob o título *Arts magna* ou *Microtecne*, aceite durante vários séculos como dogma de fé e apenas a partir do século XVI com as novas ideias de Vesálio, grande anatomista da Renascença, se começaram a pôr em causa os fundamentos da sua autoridade.

pois quant a por contriçam 385
assaz d enfadada sam
de chorar.

Eu estando concertada
pera entrar ja nos banhos,
foram meus males tamanhos 390
que fui logo enfreada.
E ali foi apartada
a companhia:
cada parte foi tornada
com seu senhor à pousada, 395
que soia.

A Mula a Dom Diogo, quando ia

-Vossa Senhoria vai
caminho do Bombarral,
reستي, senhor, meu mal,
pois que fui de vosso pai. 400
E convosco me levai
que eu m irei
ou, senhor, m encomendai
a vosso irmão, senam cuidai
que morrerei. 405

E dizê-lhe com rigor
que mande curar de mim,
nam deseje minha fim,
pois que fui tal servidor.
Olhai bem o grand amor 410

que me tinha
vosso padre, meu senhor,
que somente seu favor
me mantinha.

Olhai bem quanto serviço 415
fiz na idade passada,
nam queira tomar por viço
ver-me morrer esfaimada.

Û alqueire de cevada,
que é ù vento, 420
com farelos mesturada,
com pouco mais quase nada
me contento.

Dom Diogo

-Bem é isso que pedis,
meu irmão o saberá, 425
servi vós como servis,
que tudo se bem fará.

[Mula]- Ó senhor, qu esquecerá,
logo se diga
ante que daqui se vaa, 430
que depois nam lembrará
minha fadiga.

Todos tiveram folgança,
senhor meu, neste caminho,

420 Eis uma expressão utilizada com muita frequência no *Cancioneiro Geral* para aludir à pouca importância de qualquer coisa ou acontecimento, tal como na expressão “castelo de vento” atribuída a um projecto sem fundamento, irrealizável.

cevada, pam, carne, vinho, 435

tudo foi em abastança.

Todos andam em bonança,

sem tromenta,

senam eu sem esperança,

qu esta fome por herança, 440

m atormenta.

Dom Diogo

-Nam digais isso, maa hora,

pois que eu sei o contrairo,

se eu todos bem repairo,

como ficais vós de fora? 445

[Mula]- Nam digo mais por agora,

porqu ee feio,

mas pois isto se inora

mandai vós fazer demora

e sabeí-o. 450

Dom Diogo

-Nam sei como ser podia

nam comerdes vós cevada,

pois vos era ordenada

bem tres quartas cada dia.

[Mula]- Certo eu bem folgaria 455

e convem

saber vossa senhoria

o certo desta porfia,

mas é bem.

Dom Diogo ao seu Veador

- Dizei, Bastiam da Costa, 460
vós que sabeis a verdade,
dai aqui vossa reposta:
Quem faria tal maldade?
[Veador]- Ó senhor, é vaidade,
nam vos menta, 465
nam lhe des autoridade,
que ja passa da idade
dos setenta!
- [Mula]- Vós quereis atabucar-me
que nam ouse de falar? 470
Vós bem me podeis matar,
mas eu nam hei-de calar!
- [Veador]- E vós cuidais d enganar-me
neste vale?
- [Mula]- Mas vós querês defamar-me, 475
nam queirais vós assanhar-me
que eu fale.
- Porem vós tomais solaz
e em mim nam entra riso.
[Veador]- Ó senhor, que nam tem siso, 480
diz aquisso que lhe praz.

465 *menta*: minta.

469 *atabucar-me*: enganar-me com promessas falsas, iludir-me, engodar-me para conseguir algum fim.

478 *solaz*: prazer, gosto, diversão.

481 *aquisso*: isso.

[Mula]- Ora isso nam me faz
nenhũ agravo.

[Mula]- Preguntai a quem me traz
e sabei bem onde jaz
este cravo. 485

Dom Diogo ao Amo

-Dizei, amo, pois lograis
esta triste descarnada,
nam lhe vistes dar cevada?

[Amo]- Ó senhor, nam na creais!
Que depois que cá andais
nam ha fome:
tres quartas lhe dam e mais! 490

[Mula]- Bem, e vós força m achais
de quem come? 495

Dom Diogo ao Veador

-Dizei a quem entregais
a raçam e saber-s -aa
a cevada que lhe dais.

[Veador]- Ao amo que i estaa!

[Diogo]- Dizei, amo, vinde caa,
é assi? 500

[Amo]- Assi foi, é e será
e ela nam o negará,
que eu lha vi.

[Mula]- Dizei: Vistes-me gostar
a cevada que dizeis? 505

- [Amo]- Nam, mas sei, e vós sabeis,
que vo-la mandava dar.
[Mula]- Senhor, se de mim s achar
que foi comida, 510
fazei-me vós desselar,
mandai-m a sela quebrar
e a brida!

Dom Diogo

- Ora eu nam tenho culpa
na má vida que passastes, 515
a verdade me desculpa
a qual vós espermentastes.
[Mula]- Senhor, vós bem vos mostrastes
verdadeiro
e a quem m encomendastes 520
bem comprio o que mandastes
per inteiro.

- Porem toda a culpa tem
este moço que me cura:
a cevada bem precura 525
mas ele guarda-a mui bem.
Sabe Deos quam mal me vem
esta lazeira,
mas fazê-lo me convem,
porque nam acho ninguem 530
que me queira.

517 *espermentastes*: experimentasteis, passasteis, levasteis (má vida).

524 *cura*: trata [de mim], atende, cuida.

Senhor, hei-de conhecer,
pois a verdade se crê,
a muito grande mercê
que me folgastes fazer. 535
Porem eu posso dizer
que passei
oito dias sem comer,
mantendo-me no prazer
que levei. 540

*Acaba a Mula de contar [a] Anrique da Mota todo o que passou
e dá fim e concrusam*

E depois destas razões
todos fomos apartados,
senam eu que de paixões
nam no fui, por meus pecados!
Aqui ando com cuidados 545
sem deporte,
u meus dias mal logrados
seram sempre lastimados
até morte!

546 *deporte*: recreio, diversão, entretenimento.

HENRIQUE DA MOTA

*ANRIQUE DA MOTA A VASCO ABUL, PORQUE ANDANDO
 ÚA MOÇA BAILANDO EM ALANQUER DEU-LHE, ZOMBAN-
 DO, ÚA CADEA D OURO E DEPOIS A MOÇA NAM LHA QUIS
 TORNAR E ANDARAM SOBRE ISSO EM DEMANDA E VEO
 VASCO ABUL FALAR SOBRE ISSO À RAINHA, ESTANDO EM
 ALMADA, E AHI LHE FEZ ESTAS TROVAS.*

-Que buscais cá nesta terra
 com tal sul,
 meu senhor Vasco Abul?

[Vasco Abul]- Cá m ordenam ũa guerra.

[Henrique da Mota]- Seram isso mexericos? 5

[Vasco Abul]- Nam sejais vós tal com eu,
 mas sam ũs senhores ricos,
 que per bicos
 me querem levar o meu!

[Henrique da Mota]- Trazeis algũa demanda 10
 ou que é?

[Vasco Abul]- Nam no sei, por minha fee!
 Mal viva quem me cá manda!

[Henrique da Mota]- Vós andais esmorecido,
 eu nam sei que vós haveis! 15

[Vasco Abul]- É ũu caso tam sobido
 que dovido
 se o vós entendereis!

8 *bicos*: tretas, pretextos insignificantes, intrigas.

16 *sobido*: subido, complicado, que requer muita atenção e agudeza para ser bem compreendido.

[Henrique da Mota]- Nam cureis de duvidar
e dizee-mo! 20

[Vasco Abul]- Nam no digo, porque temo
que ham-de mim de zombar.

[Henrique da Mota]-Que caso pod esse ser
em que tanto sopesais?

[Vasco Abul]- Eu vo-lo quero dizer, 25
pera ver
o conselho que me dais.

Fui lá muito na maa hora
nesta era!
Em hora que nam devera 30
vi bailar ũa senhora.

[Henrique da Mota]- Sei que foram isso brigas...

[Vasco Abul]- Mas cuido que sam pecados!
Bem mereço eu mil figas
e fadigas, 35
pois que perco meus cruzados!

[Henrique da Mota]- Furtaram-vos lá dinheiro?

[Vasco Abul]- Mas tomaram
e per geito m'assacaram,
que fiz outrem meu herdeiro. 40

[Henrique da Mota]- Quant a isso folgaria
de saber como passou.

24 *sopesais*: tomais tanto o peso ou importância, analisais, avaliais.

34 As *figas* são esconjuros ou sinais que se fazem com as mãos, colocando o dedo polegar entre o indicador e o médio, e supersticiosamente usados como preservativos de malefícios, doenças, desgraças, etc.

[Vasco Abul]- E a mais alta perfia
e zombaria
que nunca ninguém cuidou! 45

Ūa gentil bailadeira
d Alanquer,
fremosa, gentil molher,
me chofrou desta maneira:
por me nam parecer fea, 50
vendo-a bailar ũ dia,
lhe mandei por boa estrea
ũa cadea,
qu eu no pescoço trazia.

Depois, quando a quisera 55
recolher,
quiseram-me fazer crer
que eu por sua lha dera!

[Henrique da Mota]- E vós ficais di honrado, 60
nam deveis dizer i al,
que o homem bem criado,
namorado,
o bom é ser liberal.

49 *me chofrou* quer dizer que `me deu súbita e imprevisivelmente uma pancada ou golpe, vexou-me de modo inesperado . José Pedro Machado, que considera chofre de possível origem onomatopeica (1967: s.v.), desconhece estas aparições no *Cancioneiro Geral*, dando como as mais antigas outras de Camões e de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

52 A *estrea* é qualquer dádiva ou presente que se faz um dia de festa para que sirva de bom agouro. Precisamente com tal acepção regista-se em várias ocasiões na lírica quatrocentista e aparece sobretudo com notável frequência na literatura castelhana do Século de Ouro, embora posteriormente, tanto em português, como naquela língua, a esfera semântica de termo ficasse reduzida a `usar pela primeira vez, `inaugurar, `começar .

63 *liberal* tem aqui o significado de `dadivoso, generoso .

- Bailava balho vilam
ou mourisca? 65
- [Vasco Abul]- Mas chamo-lh'eu carraquisca,
mais viva que tardiam!
Eu nam sei quem me venceo
pera tomar tal trabalho!
- [Henrique da Mota]- Calai-vos, que mais perdeo, 70
pois morreo,
Sam Joham per ù soo balho!
- E que percais cinquenta
boons cruzados,
ũu homem dos mais honrados 75
nestas cousas s espermental!
- [Vasco Abul]- Vós falaes bem do arnes
e nam curais de vesti-lo...
- [Henrique da Mota]- Fazei vós o que fazês 80
e ficarês
autor de novo estilo.
- [Vasco Abul]- E vós lá no Bombarral
assí dais?

-
- 65 *mourisca* é uma designação genérica dada aos diferentes tipos de dança de origem mourisca.
- 66 *carraquisca* é um tipo de dança de origem árabe. Segundo aponta Aida Fernanda Dias: "Ainda hoje é conhecida, em Portugal e no Brasil, a moda da *carraquinha* (será a *carraquisca* do texto?), dançada de roda e acompanhada dos movimentos pedidos pela letra: 'O baile da *carraquinha* / é bailado excelente: / ò pôr-s o joelho em terra, / ajoelha toda a gente (...)' (1978: 20).
- 67 *tardiam* é outro tipo de dança de origem árabe.
- 70-72 Nestes versos alude-se à passagem bíblica e evangélica protagonizada por João o Baptista quando foi encarcerado por Herodes e posteriormente decapitado: durante umas festas natalícias do rei a bela Salomé dançou perante os olhos de todos e causou grande admiração, pelo que lhe foi prometida, sob juramento, a obtenção de qualquer coisa que desejasse e ela pediu a entrega imediata da cabeça de João o Baptista numa bandeja.
- 77-78 Nestes versos alude-se à maneira de ditado ao facto de dizer ou conhecer em teoria certas coisas, mas não levá-las à prática ou não saber assumir as suas consequências.

- [Henrique da Mota]- Nós nom somos liberais,
somos jente bestial... 85
Mas vós deveis de folgar
de serdes nisto devasso,
por de vós fama ficar
e enlhear
quem diz que vós soes escasso. 90
- [Vasco Abul]- Nam quero vosso conselho
nem mo deis,
pois que sei e vós sabeis
que sei mais por ser mais velho.
- [Henrique da Mota]- Oh, calai-vos, ganhai fama, 95
usai liberalidade,
e quiça se vos nom ama
essa dama
amar-vos-á de verdade.
- E também fazeis serviço 100
enfinito
ao Senhor Sant Isprito,
que é cousa de gram viço
e ganhais o Paraiso.
- Pois é orfã a senhora, 105
tomai, senhor, est aviso,
pois é siso
ir-vos-eis muito emboora.
- E i levar boa vida
a vossa casa, 110

102 *Sant Isprito*: Espírito Santo, cfr. o comentário de Leite de Vasconcelos recolhido nas notas ao texto [6], também da autoria de Henrique da Mota.

qu'isto é vergonha rasa,
avareza conhecida.
Pois que soes bom cavaleiro
e vindes de nobre jente,
nam vos façais tisoureiro 115
do dinheiro
e dai sempre nobremente.

Vesti-vos de gentileza,
que Deos vos valha,
e rapai-vos aa navalha 120
que vos veja Sua Alteza.
Fazei mui alegre rosto,
guarnecei-vos de retrós
e, pois soes tam bem desposto,
levai gosto 125
em falarem cá de vós.

[Vasco Abul]- Ataes-me por tal maneira
que me pesa
e nam posso achar defesa
que preste, posto que queira. 130
A verdade nam me val,
por escasso m apregoo
e quem me faz liberal,
por meu mal,
certo nunca lhe perdoo! 135

123 *retros* retrós, fio ou fios de seda torcidos usados na ornamentação do vestuário como produto de luxo.

Fim em vilancete

[Henrique da Mota]-Pois destes tam levemente
este colar,
nam vos deve de lembrar.

O colar que ja foi vosso,
que é de quem nam é vossa, 140
buscai quem vos nisso possa
conselhar, pois eu nam posso.
E pois o tam bem fizestes
em o dar,
nam vos deve de lembrar. 145

Todos vós outros, senhores,
que sabeis aqueste feito,
sede meus ajudadores,
receba de vós favores
com que supra meu defeito. 150

Ajuda de Mestre Gil

O tempo tem poder tal,
que faz do servo isento,
faz liberal avarento,
do avarento liberal.
E pois vosso natural 155
de guardar mudou em dar,
nam vos deve de lembrar.

Agostinho Giram

Com o colar que cuidastes
de prender, ficastes preso,

e compraste-lo per peso 160
 e sem peso o entregastes.
 E pois que tam bem obrastes
 em o dar,
 nam vos deve de lembrar.

Afonso Fernandez Montarroio

O galante que s encarna 165
 em amores e em dar
 nam se deve mais coçar
 nem menos deve ter sarna.
 Pois ficais desta encarna
 descarnado, sem colar, 170
 nam vós deve de lembrar.

Joam Alvarez,, secretario

Todo homem qu é escasso,
 se lhe vem aa fantasia
 dará mais em ũ soo dia
 que em cent anos ũ devasso. 175
 E pois destes sem compasso
 este colar,
 nam vos deve de lembrar.

Diogo de Lemos

Alexandre foi louvado,
 porque foi mui liberal 180

165 *s encarna*: se encarna, se implica, se envolve.

168 Versos que remetem para o dito popular “sarna para se coçar”, relativo ao assunto que causa ou pode causar aborrecimento, preocupação, cansaço e sofrimento.

179 Em relação à figura de *Alexandre*, vejam-se as notas ao texto [1] e [4].

e vós, se fizerdes al,
podereis ser mui tachado.
E pois ja o tendes dado,
dai ò demo este colar,
nam vos deve de lembrar. 185

Diogo Gonçalves

Mui galante vos mostrais,
bem rapado, sem carepa,
e crede, senhor, que peca
quem vos diz que vós arraes. 190
E pois vossa alma ganhais
em o dar,
nam vos deve de lembrar.

Tomé Toscano

O dinheiro da igreja
naquisto s ha-de gastar:
criar orfãas e casar, 195
porque Deos servido seja!
E pois que Deos vos deseja
de salvar,
nam vos deve de lembrar.

Bastiam da Costa, cantor

Andais ledo em grã guisa 200
como quem veo da Mina,
galante, cheo de frisa,

187 *carepa* designa a lanugem ou pêlo fino que antecede a barba.

202 *frisa* é um tecido de lã com pêlo riçado mais ou menos comprido na superfície.

com vossa gentil devise
 de cruz vermelha, mui fina.
 E pois ja se determina 205
 que percais este colar,
 nam vos deve de lembrar.

Fernam Diaz

Destas novas que vam caa
 folgo por ser voss amigo
 e quem diz que soes mindigo 210
 ja nunca mais o dirá.
 E portanto, senhor, ja
 nam cuideis neste colar
 nem vos deve de lembrar.

Por Branc'Alvarez, cristaleira.

Porque sei que sois dureiro 215
 em sair de vós mercês,
 deveis andar prazenteiro
 por terdes o mealheiro
 pregado como sabeis.
 E pois mester me nam haveis, 220
 quero-vos aconselhar:
 nam vos lembre este colar.

214a Alguns autores têm lido “Branc Alvarez Cristaleira”, considerando o termo *cristaleira* nome próprio. Ora, a maioria das vezes optou-se pelo modo que aqui registámos: o vocábulo parece, então, que corresponde a cristeleira, mulher que se ocupava em aplicar ou dar cristeles a doentes. Era esta uma profissão que contava com muitos exercitantes, uns particulares, outros nos hospitais, figurando no regulamento dado pelo rei D. Manuel ao Hospital de Todos-os-Santos.

*Embargos d Anrique da Mota pera se nom entregar o colar a
Vasco Abul, feitos à Rainha Dona Lianor*

Senhora:

Bem posso eu com razam,
por ser dos orfãos juiz,
aceitar a tal auçam, 225
o direito assi o diz

nas *Sergas d Esprandiam*.

E também por nam cuidar
nos meus beens, que se me perdem,
pois ando tam devagar 230
quero, Senhora, ordenar
qu'esta orfãa nam deserdem.

E diz e provar entende
esta orfãa ou menor 235
que ela bem se defende
e qu este seu servidor
o seu nunca mal despende.

E é homem mui sesudo,
e posto que seja seco, 240
esteve ja no estudo
e entende assi em tudo
que nam perde o seu de peco.

Item entende provar,
se nom for ano bissexto,

227

Sergas de Esprandiam. *Sergas de Espladián* (1510), obra que narra as façanhas do cavaleiro medieval Espladián, filho do mítico personagem dos livros de cavalaria, Amadis de Gaula, e da sua mulher, Oriana. O título mencionado por Henrique da Mota corresponde a uma história que evoca uma missão colectiva para todos os cavaleiros cristãos, provocada pela promessa de riquezas e aventuras e consistente numa longa viagem desde Constantinopla por novas e exóticas terras.

que quem tem bem pode dar, 245

assi o diz outro texto
na *Conquista d Ultramar*.

E no parrafo segundo
doutra caronica nova, 250
diz que El-Rei Sagismundo,

que é ja no outro mundo,
que faz muito à nossa prova.

E assi quer provar mais
que El-Rei de Fez é mouro 255
e que antre os metaes

val mais este colar d ouro
que de ferro dous quintais.

E tambem, Senhora, quer
per testemunhas provar, 260
qu é foral d Alanquer,

quem colar d'ouro der
nam no possa mais tomar.

Item quer provar tambem
que ela quer a cadea 265
e que contra ela vem

o Doutor Pero Correa,
primo de Matusalem.

247 *Conquista de Ultramar* é a tradução portuguesa, impressa em 1503, de *La Gran Conquista de Ultramar*, narrativa cavaleiresca sobre as Cruzadas, traduzida e adaptada para castelhano de um original francês desconhecido, nos finais do século XIII. Aproximando-se em certos aspectos da *Crónica General*, é considerado como o mais antigo livro de cavalaria escrito em castelhano.

250 *El-Rei Sagismundo*: El-rei Segismundo (1368-1437), foi imperador da Alemanha, monarca da Hungria e coroado rei da Boémia. Precisamente o Infante D. Pedro participou na campanha de Segismundo, que recebeu a marca de Treviso em 1418.

267 *Matusalem*: Matusalém, patriarca bíblico cuja vida foi extraordinariamente longa, sendo conhecido o ditado “é mais velho que Matusalém”. Assim, pretende-se dizer de maneira humorística que o velho Pêro Correa é apenas o símbolo de uma mentalidade já ultrapassada.

Mas Vossa Alteza lhe mande,
 pois que parece paul,
 que algũs dias cá ande 270
 e o direito demande
 por parte de Vasc Abul.

E assi mais quer provar,
 per muitos homens honrados,
 qu ele lhe deu o colar 275
 por cinquenta cruzados,
 sem ũ soo grãao lhe minguar.
 E logo ao entregar
 mingou ũ cruzado e meo,
 o qual lhe deve pagar, 280
 pois que logo ao pesar
 o peso certo nom veio.

E por menos sospeiçam,
 por testemunhas lhe dou
 ũ paje do Gram Soldam, 285
 qu a esta terra chegou
 em tempo d El-Rei Ispam.
 E tambem ũ boticauro
 que se chama Janes Breca,

269 Na verdade, *paul* designa uma porção de água estagnada, terra encharcada, alagadiça. Terá aqui, figuradamente, o significado de 'nescio, de muito fraca ou débil razão, desprovido de bom senso'. Pense-se que também noutra composição do *Cancioneiro Geral*, desta vez da autoria do próprio Garcia de Resende, se diz numas trovas zombeteiras em que se pretende ridiculizar aos destinatários das mesmas: "Foste nacido em paul / e criado em lezira" (Dias, ed. 1993: IV, 316).

285-287 *Gram Soldam*: Grão Soldão (ou Grão Sultão, pois ambas as duas formas existem e são sinónimas), título dos reis do Egipto e designação de honra dada ao imperador de Turquia e a certos soberanos maometanos. Neste caso parece referir-se particularmente ao grande senhor de Babilónia que residiu num formoso e forte castelo, estando acompanhado de muita gente de armas e um extraordinário séquito.

que ora vive no Cairo, 290
 e ú mouro qu ee vigairo
 dentro na casa de Meca.

Item o Dalfim de França
 e El-Rei de Tremecem 295
 e Joham Pirez de Bragança,

Janes Pera Deos tambem
 sabe muito desta dança.
 E damos tambem Elias,
 que sabe bem deste feito,
 e o profeta Jeremias 300
 e aquele que Hurias
 fez matar d amor sogeito.

E pera mais brevidades
 ú homem nos preguntai,

-
- 293 *Dalfim de França*: Delfim da França, Carlos VII, ligado à história de Joana de Arco, líder militar da França no marco da Guerra dos Cem Anos contra Inglaterra, que se apresenta como enviada de Deus e com dotes visionários, cuja participação nas batalhas foi sempre corajosa e activa, contribuindo assim para que aquele tomasse importantes cidades e até chegasse a ser coroado rei.
- 298 *Elias* é um profeta bíblico: a sua actividade, as suas palavras e a sua missão encarnam o profetismo judaico. A tarefa que lhe é atribuída quando irrompe no *Antigo Testamento* consiste em restaurar a tradição e destruir os falsos ídolos que eram adorados. E ainda para além de representar a luta contra as divindades pagãs é o profeta da justiça, como se revela em vários episódios em que acusa os crimes cometidos e anuncia os castigos divinos.
- 300 *Jeremias* é também um profeta bíblico defensor da justiça por cima da sua própria vida, sendo talvez a figura mais dramática de todo o *Antigo Testamento*: apesar de ser escarnecido, aprisionado, flagelado e, no final, condenado à morte, não cessou de condenar a degeneração moral e religiosa do povo de Israel, anunciando as mais terríveis catástrofes sem nunca ser ouvido. A intensidade dessas dores padecidas levam-no, de facto, a aparecer nalguma ocasião como mais um *exemplum* relativo à pena do amante no *Cancioneiro Geral* (Morán Cabanas 1998: 355-362).
- 301-302 Nestes versos alude-se implícita e perifrasticamente ao rei David: através dos tempos os profetas tiveram de defender a Lei e a Aliança contra aqueles que estabeleciam normas e regulamentos humanos acima da vontade de Deus. A própria cidade de Amã (Rabá no Antigo Testamento) recorda o pecado do rei David ao causar a morte de *Hurias* (Urias) e tomar por esposa a sua mulher Betsabé.

qu está nas Sete Cidades 305
 e também damos dous frades,
 qu estam em Monte Sinai.
 Porqu estes conhecer tem
 dos liberais e avaros
 e nomeamos tambem 310
 ùs dous parentes de Sem,
 que vivem nos Montes Craros.

E por esta inquiriçam
 do que queremos provar
 haver mester dilaçam, 315
 Vossa Alteza a mande dar,
 segundo que for razam.
 E por nam haver enganos
 no que está tam provado
 e ninguem receber danos, 320

-
- 305 *Sete Cidades* é a designação aplicada na cartografia da época a uma ilha situada no Oceano Atlântico, a certa distância de Portugal. Desconhece-se a origem das lendas aplicadas a este nome, o qual provém da história que circulava acerca da fuga de sete bispos em tempos da invasão dos mouros de Tarique. Embarcados em Lisboa, procuraram uma ilha afastada, onde fundaram sete cidades, sob o governo de cada um deles. Para cortarem a veleidade de saída dos habitantes ou a possibilidade de novas invasões destruíam todos os navios e dali por diante retinham aqueles que na ilha desembarcavam. Parece ser esta uma lenda exclusivamente portuguesa, tanto mais que aos exilados da misteriosa ilha se lhes atribui sempre tendências, hábitos e o uso da língua portuguesa. Durante o século XV, antes da descoberta colombina de América, figura em documentos oficiais e até pelos termos ali empregados pretendem alguns autores deduzir o conhecimento precolombino do mencionado continente por parte dos portugueses. Com as posteriores navegações do Atlântico desapareceu em breve dos mapas, tal como a Antília, com que por vezes se identificou.
- 307 Nesta numeração de casos ou nomes peritos em leis, alude-se ao *Monte Sinai* lembrando que foi neste lugar que Deus entregou a Moisés o *Decálogo* e o regulamento sobre a escravidão, declarando a liberdade dos escravos hebreus.
- 311 *Sem* é o primeiro dos filhos de Noé segundo a ordem em que na Bíblia aparecem mencionados.
- 312 *Montes Craros*: Montes Claros, nome dado pelos portugueses dos séculos XV e XVI à cordilheira do Atlas, concretamente a certa terra que ocasionalmente servia de refúgio a responsáveis por cargos depositos em Fez.

mandai-nos dar sessent anos
que é termo razoado.

E porqu isto se navegue
por ũ caminho mui santo,
a cadea se entregue 325

a est orfãa entretanto
e o seu nom se lhe negue.
E pera maior firmeza
nomeamos a fiança,
se o manda Voss Alteza: 330
o tesouro de Veneza
qu ee açaz em abastança.

Fim

E por isto se seguir
e haver fim por meu azo,
Voss Alteza mande-m ir 335
e, acabado este prazo,
poderei cá acudir.

E poder-s -am concrudir
estas demandas injustas
e protestamos das custas 340
e repricar, se comprir.

*O parecer de Gil Vicente neste processo de Vasco Abul à Rainha
Dona Lianor*

Senhora:

Voss Alteza me perdoe,
eu acho muito danado
este feito processado
em que manda que razoe. 345

Vai a cura tam errada,
 vai o feito tam perdido,
 vai tam fora da estrada
 que a moça condenada
 Vasc Abul fica vencido. 350

O principio do cimento
 assegura a fortaleza,
 se o cume tem fraqueza
 gerou-se no fundamento.
 É errada a qualidade 355
 deste caso na primeira,
 vem a tanta variedade,
 que na fim e na metade
 tem os pés por cabeceira.

Este dar moveo amor, 360
 porqu amor gera franqueza
 no ventre da escasseza,
 por mostrar quanto é senhor.
 Pois s o caso é namorado,
 fundado todo em amores, 365
 o autor foi enframado
 e ò que deu, dado ou nom dado,
 convêm outros julgadores.

Quem mete Bartolo aqui
 nem os doutores legistas 370
 nem os quatro Avangelistas?

369 Bartolo: derivação de Bartolomeu, que figura entre os Apóstolos escolhidos pelo próprio Jesus entre todos os seus discípulos para divulgar o evangelho pelo mundo.

371 *quatro avangelistas*: quatro evangelistas (Mateus, Marcos, Lucas, João). Precisamente o segundo dos mencionados é alegado também como perito em questões legais e jurídicas no processo do *Cuidar e Suspirar*.

Mas os namorados si!
Mande, mande Voss Alteza
este processo o Arelhano,
vereis com quanta graveza 375
busca leis de gentileza
no lindo estilo romano.

Ele deve ser juiz
e se apelaçam querês,
apelem par ò Marquês, 380
procurem Pero Moniz.
Pera qu ee qui responder,
pera qu era processar,
pera qu ee qui proceder,
pois nam é nem pode ser 385
que se possa aqui julgar?

Vejo tanta deferença,
vai a causa tam remota
que os embargos do Mota
vam primeiro qu a sentença. 390
E Mestre Antonio tambem
vem com texto que topou,
feitos vam e textos vem
e este caso mais convem
a quem menos estudou. 395

Assi qu ee meu parecer
e estou certificado
que o feito vai errado
e nam deve proceder.

374 *Arelhano* foi um fidalgo castelhano considerado perito em matéria amorosa.

Porque, com ee dito ja, 400
isto é caso d amor,
rompa-s o que feito está,
se quer que nam digam lá
que nom sabem cá d açor.

Leve o caso Dom Diogo 405
Coutinho por relator,
Porqu El-Rei nosso Senhor
o fará despachar logo.
E virá de lá, Senhora,
û processo tam fermoso, 410
Vasc'Abul ir-s -á emboora,
sofra-se, pois se namora
e logo quer ser esposo.

Reeprica d Anrique da Mota a estas razões de Gil Vicente

A quem Deos tem ordenado
algû bem ou pormetido 415
entam lhe é outorgado,
quando mais desesperado,
por ser mais agardecido.
E portanto estaa sabido
por Deos vir esta reposta, 420
porque certo nam dovido,
segundo o mar é erguido,
este colar ir à costa.

Em tomardes Arelhano
por juiz daqueste feito, 425
procurastes vosso dano,

porem eu vos desengano
 que vos é muito sospeito.
 Que por cumprir o preceito
 desta lei dos amadores, 430
 de quem ele é sogeito,
 se nam tivermos direito
 haa-nos de fazer favores.

Pois ja muito mais errastes 435
 em pedirdes o Marquês,
 per vós mesmo vos matastes,
 o colar nos confirmastes,
 pois que tal juiz querês.
 E como vós nom sabês, 440
 pois passou em vossos dias,
 qu este senhor que dizês
 é Mancias portugues
 e inda mais que Mancias.

Nom sabeis quantos milhares 445
 tem despesos de cruzados,
 quantas joias e colares,
 quantos ricos alamares
 por amores tem gastados,

442-443 *Mancias* é a forma que sempre se regista por *Macias* no *Cancioneiro Geral*, como já se explicou nas notas correspondentes ao texto [1].

447 Os *alamares* são botões que servem também como ornamentos do vestido e são caracterizados pelo seu grande luxo. Fazem-se em geral de tranças de seda ou ouro, pelo que constituem um bom presente para oferecer de maneira galante às damas: “Botón de macho y hembra hecho de trenças de seda o de oro (...) Y pudo aver tomado el nombre de alguno de los Alahamaneres, reyes de Granada, que Reynaron en ella por más de doscientas y cincuenta años, hasta que los Católicos Reyes Fernando y Isabel les ganaron a Granada. Y por ventura alguno dellos los començó a usar en el vestido y tomaron su nombre, por aver sido inventor dellos, que sin duda es adorno de moros” (Covarrubias 1943: s.v.).

sem mais serem demandados
 nenhũs destes despendidos, 450
 porque antre os namorados
 nam é erro serem dados
 e é erro serem pididos.

Pois tambem se procurar
 esse galante Moniz, 455
 qu ò deemo vai o colar,
 porque s ham-de concertar
 o precurador co juiz.
 Entam verês o que diz
 ama d El-Rei sobre nós: 460
 eu direi que nam no fiz,
 vós dirês que sam biliz,
 eu direi que o soies vós.

Vós falaes por nossa parte
 e contra vós estudaes, 465
 olhai por quam sutil arte
 sua graça Deos reparte
 pera que nam vos percaes.
 Esta nao que navegaes
 por parte de Vasc Abul 470
 medo hei que a percaes,
 pois a agulha que leuaes
 vos faz ja do norte, sul.

462 *biliz* beliz, agudo, perspicaz, esperto como diabo, ladino, muito vivo e sagaz, endiabrado.

472 Neste contexto de comparação com base em motivos náuticas, a *agulha* equivale a 'bússola, rumo .

Tendes vento por d'avante
e ha i grande baixia 475
e nam ha nenhũ galante
que de vós se nom espante
navegardes por tal via.
Tomai, tomai outra via,
acordai ja deste sono, 480
porque toda esta porfia
por razam s'acabaria
em dar o seu a seu dono.

Õa gram defesa sento
que Vasc Abul pode dar, 485
porqu eu farei juramento
que nunca seu pensamento
foi de dar este colar.

E assi nam deve gozar
dos privilegios d'amor 490
e pois isto foi zombar,
o seu lhe devem tornar
sem lhe dar outro favor.

Fim

E tanto que lhe for dado,
nam seja aqui mais ouvido, 495
seja daqui degradado,
nam se chame namorado,
pois d'amor nam foi vencido.

Mas eu certo nam dovido
por isto que se cá fez 500
qu ele nam seja atrevido
em praça nem escondido
a emprestá-lo outra vez.

[10]

GARCIA DE RESENDE

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.

Senhoras, s algum senhor
vos quiser bem ou servir,
quem tomar tal servidor
eu lhe quero descobrir
o gualardam do amor. 5
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. 10

Fala Dona Ines

-Qual seraa o coraçam
tam cru e sem piadade,
que lhe nam cause paixam
ũa tam gram crueldade
e morte tam sem rezam? 15

0 *Ines de Castro*: Inês de Castro (1325-1355), aia de D. Constança Manuel, mulher do infante D. Pedro.

Triste de mim, inocente,
que por ter muito fervente
lealdade, fee, amor,
ò Princepe, meu senhor,
me mataram cruamente! 20

A minha desventura,
nam contente d acabar-me,
por me dar maior tristura
me foi pôr em tant altura
para d alto derribar-me. 25

Que, se me matara alguem
antes de ter tanto bem,
em tais chamas nam ardera,
pai, filhos nam conhecera
nem me chorara ninguem. 30

Eu era moça, menina,
per nome Dona Ines
de Crasto e de tal doutrina
e vertudes qu era dina
de meu mal ser ò revês. 35

Vivia sem me lembrar
que paixam podia dar
nem dá-la ninguem a mim.
Foi-m o Princepe olhar
por seu nojo e minha fim! 40

Começou-m a desejar,
trabalhou por me servir,

17 *fervente.* fervorosa, diligente.

Fortuna foi ordenar
dous corações conformar
a ãa vontade vir. 45

Conheceo-me, conheci-o,
quis-me bem e eu a ele,
perdeo-me, tambem perdi-o,
nunca tee morte foi frio
o bem que triste pus nele. 50

Dei-lhe minha liberdade,
nam senti perda de fama,
pus nele minha verdade,
quis fazer sua vontade
sendo mui fremosa dama. 55

Por m estas obras pagar
nunca jamais quis casar,
polo qual aconselhado
foi El-Rei qu era forçado,
polo seu, de me matar. 60

Estava mui acatada
como princesa servida,
em meos paços mui honrada,
de tudo mui abastada,
de meu senhor mui querida. 65
Estando mui de vagar,

60 Quer dizer, pelo seu estatuto e pelo seu interesses políticos devia matar-me.

61 *acatada*: respeitada, bem considerada.

66 *de vagar* indica aqui o estado de tranquilidade e sosego de Inês de Castro nesse momento.

66-70 Muito especialmente quanto a estes versos, cabe sublinhar o eco de uma antiga composição conservada no manuscrito parisiño do *Chansonnier Masson* e que parece qualificável como *romance viejo* segundo a designação aplicada aos romances dos séculos XIV e XV. Tendo em

bem fora de tal cuidar,
em Coimbra d assesego,
polos campos de Mondego
cavaleiros vi somar. 70

Como as cousas qu ham-de ser
logo dam no coraçam,
comecei entresticer
e comigo soo dizer:
-Estes homeens donde iram? 75
E tanto que preguntei,
soube logo que era El-Rei.
Quando o vi tam apressado,
meu coraçam trespasado
foi que nunca mais falei! 80

E quando vi que decia,
sahi à porta da sala;
devinhando o que queria
com gram choro e cortesia
lhe fiz ùa triste fala. 85
Meus filhos pus derredor
de mim, com gram homildade,
mui cortada de temor
lhe disse:-Havei, Senhor,
desta triste piadade! 90

mente referências como “Yo mestamdo em coimbra / a prazer y a bem folgar / por los campos de momdego / caualheros vi asomar” torna-se lícito supor o aproveitamento que o compilador do *Cancioneiro Geral* tirou deste texto castelhano para a redacção do seu. Também mais tarde seriam incorporados em duas obras teatrais de autores espanhóis, Mexía de la Cerda e Luis Vélez de Guevara (Dias 1998: 309-310).

74 *só dizer*: dizer para comigo.

81 *decia*: descia.

Nam possa mais a paixam
que o que deveis fazer,
metei nisso bem a mam,
qu ee de fraco coraçam
sem porquê matar molher. 95

Quanto mais a mim, que dam
culpa, nam sendo rezam,
por ser mãi dos inocentes
qu ante vós estam presentes,
os quaes vossos netos sam. 100

E têm tam pouca idade,
que, se nam forem criados
de mim, soo com saudade
e sua gram orfindade
morreram desemparrados. 105

Olhe bem quanta crueza
faraa nisto Voss Alteza
e tambem, Senhor, olhai,
pois do Principe sois pai,
nam lhe deis tanta tristeza. 110

Lembre-vos o grand amor
que me vosso filho tem
e que sentiraa gram dor
morrer-lhe tal servidor
por lhe querer grande bem. 115
Que s algũ erro fizera,
fora bem que padecera

114 *servidor* designa a própria Inês de Castro. Lembre-se que as palavras terminadas em -or não variavam quanto ao género, como já indicámos várias vezes nas notas aos textos aqui recolhidos.

e qu estes filhos ficaram
orfaãos, tristes, e buscaram
quem deles paixam houvera. 120

Mas pois eu nunca errei
e sempre mereci mais,
deveis, poderoso Rei,
nam quebrantar vossa lei,
que, se moiro, quebrantais. 125

Usai mais de piadade
que de rigor nem vontade,
havei doo, Senhor, de mim,
nam me deis tam triste fim,
pois que nunca fiz maldade. 130

El-Rei, vendo como estava,
houve de mim compaixam
e vio o que nam oulhava:
qu eu a ele nam errava
nem fizera traiçam. 135

E vendo quam de verdade
tive amor e lealdade
oo Princepe cuja sam,
pôde mais a piadade
que a determinacam. 140

Que se m ele defendera
qu a seu filho nam amasse
e lh eu nam obedecera,

138 *cuja sam*: de quem sou.

141 *defendera*: defendesse, proibisse, impedisse

entam com rezam podera
dar-m a moorte qu ordenasse. 145
Mas vendo que nenhū hora
des que naci ategora
nunca nisso me falou,
quando se disto lembrou,
foi-se pola porta fora. 150

Com seu rosto lagrimoso,
co proposito mudado,
muito triste, mui cuidadoso,
como rei mui piadoso,
mui cristam e esforçado. 155
Ū daqueles que trazia
consigo na companhia,
cavaleiro desalmado,
detras dele mui irado
estas palavras dizia: 160

[Álvaro Gonçalves]- Senhor, vossa piadade
é dina de reprimir,
pois que sem necessidade
mudaram vossa vontade
lagrimas d ūa molher! 165
E quereis qu abarregado,
com filhos como casado
está, Senhor, vosso filho!
De vós mais me maravilho
que dele qu ee namorado! 170

153 *cuidoso* é sinónimo de `pensativo, preocupado .

158 O designado como *cavaleiro desalmado* é Álvaro Gonçalves, o Merinho-mor e um dos que insistiu na necessidade de dar morte a Inês de Castro.

Se a logo nam matais,
nam sereis nunca temido
nem faram o que mandais,
pois tam cedo vos mudais
do conselho qu era havido. 175

Olhai quam justa querela
tendes, pois por amor dela
vosso filho quer estar
sem casar e nos quer dar
muita guerra com Castela. 180

Com sua morte escusareis
muitas mortes, muitos danos;
vós, Senhor, descansareis
e a vós e a nós dareis
paz para duzentos anos. 185

O Principe casaraa,
filhos de bençam teraa,
seraa fora de pecado,
qu agora seja anojado,
amenhã lh esqueceraa. 190

[Inês de Castro]- E ouvindo seu dizer,
El-Rei ficou mui torvado
por se em tais estremos ver
e que havia de fazer
ou ú ou outro forçado. 195

185 Trata-se de uma hipérbole sem exactidão histórica.

189 *anojado*: triste, magoado.

192 *torvado*: perturbado, confuso, duvidoso.

Desejava dar-me vida
por lhe nam ter merecida
a morte nem nenhũ mal,
sentia pena mortal
por ter feito tal partida. 200

E vendo que se lhe dava
a ele tod eesta culpa
e que tanto o apertava,
disse aaquele que bradava:
-Minha tençam me desculpa. 205

Se o vós quereis fazer,
fazei-o sem mo dizer,
qu eu nisso nam mando nada,
nem vejo eessa coitada
por que deva de morrer. 210

Fim

Dous cavaleiros irosos,
que tais palavras lh ouviram,
mui crus e nam piadosos,
perversos, desamorosos,
contra mim rijo se viram. 215
Com as espadas na mam
m atravessam o coraçam,
a confissam me tolheram.

200 *partida* equivale aqui a `separação, acção .

211 Os *dous cavaleiros idosos* são Diogo Lopes Pacheco e Pêro Esteves Coelho, dois conselheiros e fidalgos da confiança do rei D. Afonso V, dois assassinos de Inês de Castro.

215 *rijo* possui aqui um valor adverbial, querendo indicar a maneira cruel e dura com que se produziu a acção referida.

218 *tolheram*: privaram, impediram, negaram..

Este é o gualardam
que meus amores me deram! 220

Garcia de Resende às damas

Senhoras, nam hajais medo,
nam receeis fazer bem,
tende o coração mui quedo
e vossas mercês veram, cedo
quam grandes beens do bem vem. 225

Nam torvem vosso sentido
as cousas qu haveis ouvido,
porqu ee lei de deos d amor:
bem, vertude nem primor
nunca jamais ser perdido. 230

Por verdes o gualardam
que do amor recebeo,
porque por ele morreo,
nestas trovas saberam
o que ganhou ou perdeo: 235

nam perdeo senam a vida,
que podeera ser perdida
sem na ninguem conhecer,
e ganhou por bem querer
ser sua morte tam sentida. 240

Ganhou mais que sendo dantes
nom mais que fermosa dama,
serem seus filhos ifantes,
seus amores abastantes
de deixarem tanta fama. 245

Outra moor honra direi:
como o Princepe foi rei,
sem tardar, mas mui asinha,
a fez alçar por rainha,
sendo morta o fez por lei. 250

Os principais reis d Espanha
de Portugal e Castela
e Emperador d Alemanha,
olhai, que honra tamanha,
que todos decendem dela. 255

Rei de Napoles tambem,
Duque de Bregonha, a quem
todo França medo havia
e em campo El-Rei vencia,
todos estes dela vem. 260

Por verdes como vingou
a morte que lh ordenaram,
como foi rei trabalhou
e fez tanto que tomou
aqueles que a mataram. 265

A ù fez espedaçar
e ò outro fez tirar
por detras o coração.
Pois amor daa gualardam,
nam deixe ninguem d amar! 270

252-260 Nestes versos observa-se o enaltecimento de Inês de Castro através de toda a sua descendência.

266-268 Um é Álvaro Gonçalves e o outro Pêro Coelho, sobre os quais D. Pedro exerceu esta dura vingança, já que Diogo Lopes Pacheco conseguiu fugir.

Cabo

Em todos seus testamentos
a decrarou por molher
e por s isto melhor crer
fez dous ricos moimentos
em qu ambos vereis jazer: 275
rei, rainha, coroados,
mui juntos, nam apartados,
no cruzeiro d Alcobaça.
Quem poder fazer bem faça,
pois por bem se dam tais grados. 280

274 *moimentos*: monumentos, túmulos, sepulturas.

280 *grados*: graus, honras, recompensas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Asensio, E. (1974): “De los momos cortesanescos a los autos caballerescos”, in *Estudos Portugueses*: 25-36 (Paris, Fundação Calouste-Gulbenkian).
- Bacchin, M. (1979): *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (Torino, Einaudi).
- Barata, J. de Oliveira (1991): *História do teatro português* (Lisboa: Universidade Aberta).
- Barata, J. de Oliveira (1993): *Invenções e Cousas de Folgar: Anrique da Mota e Gil Vicente* (Coimbra: Minerva).
- Bernardes, J. A. (1996): *Sátira e Lirismo: Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente* (Coimbra: Actas Universitatis Conimbricensis)
- Braga, T. (1871): *Poetas palacianos* (Porto: Imprensa Portuguesa).
- Camões, J. (ed.) (1999): *Poesia de Garcia de Resende* (Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses).
- Carvalho, J. Soares (2001): “O *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende”, in Lyon de Castro, F. (ed.): *História da Literatura Portuguesa*: I, 513-572 (Lisboa: Alfa).
- Castro, A. Pinto de (ed.) (1985): *Rimas Várias. Flores do Lima de Diogo Bernardes* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda).
- Corbin, S. (s.d.): *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Âge (1100-1385)*: 292-302 (Paris: Les Belles Lettres).
- Covarrubias, S. de (1943): *Tesoro de la lengua castellana o española* (Barcelona: Martín Riquier).
- Gómez Moreno, A. (ed.) (1990): *El Prohemio e Carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV* (Barcelona: Publicaciones y Promociones Universitarias).
- Dias, A. F. (1978): *Contributo para um dicionário do “Cancioneiro Geral” de Garcia de Resende* (Coimbra: Universidade de Coimbra).
- Dias, A. F. (1978): *O “Cancioneiro Geral” e a Poesia Peninsular de Quatrocentos-Contactos e Sobrevivências* (Coimbra: Livraria Almedina).

- Dias, A. F. (ed.) (1990-1993): *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. 4 vols. (Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda).
- Dias, A. F. (1998): *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, V (A Temática) (Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda).
- Ferreira, M. E. Tarracha (1994): *Antologia do Cancioneiro Geral* (s.l.: Biblioteca Ulisseia).
- Ferro, M. J. Pimenta (1979): *Os Judeus em Portugal no século XIV* (Lisboa: Guimarães & C^a Editores).
- Fiúza, M. (ed.) (1966): J. de Santa Rosa de Viterbo, *Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram e que hoje regularmente se ignoram* (Porto-Lisboa: Livraria Civilização).
- Frazão, J. Amaral (1993): *Entre Trovar e Turvar: A Encenação da Escrita e do Amor no Cancioneiro Geral* (Lisboa: Inquérito).
- Freire, A. Braamcamp (1944): *Vida e obras de Gil Vicente, Trovador, Mestre da Balança* (Lisboa: Revista Ocidente).
- Machado, J. P. (1967): *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*: 3 vols. (Lisboa: Confluência / Livros Horizonte).
- Manrique, J. (1981): *Coplas a la muerte de mi padre y otras poesías* (Madrid: Felmar).
- Martínez Pereiro, C. P. (1996): *Natura das animalhas. Bestiário Medieval da Lírica Profana Galego-Portuguesa* (Vigo: A Nosa Terra).
- Martins, M. (1969), *Estudos de Cultura Medieval* (Lisboa: Sá da Costa).
- Mateus, O. (1991): *Teatro em Portugal até 1500: bibliografia* (Lisboa: Cosmos).
- Mateus, O. (ed.) (1999): *Obras de Anrique da Mota* (Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses).
- Mendes, M. Vieira (ed.) (1987): *O Cuidar e o Sospirar [1483]* (Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses).
- Miller, N. T. (1982): *Obras de Henrique da Mota. As Origens do Teatro Ibérico* (Lisboa: Sá da Costa).

- Morán Cabanas, M. I. (1998): “Mitificação de Macias O Namorado no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende”, in Blesa, T. (1998) (ed.): *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica* (Zaragoza, 4/9-11-96): III, 195-201 (Zaragoza: Asociación Española de Semiótica).
- Morán Cabanas, M. I. (1998): “*O exemplum na lírica medieval galego-portuguesa e na lírica amorosa do Cancioneiro Geral*”, in Labiano Ilundain, J. M. / López Eire, A. / Seoane Pardo, A. M. (1998) (eds.): *Actas del II Congreso Internacional “Retórica, Política e Ideología desde la Antigüedad hasta nuestros días”* (Salamanca, 11-1997): I, 355-362 (Salamanca: Logo).
- Morán Cabanas, M. I. (2001): *Traje, gentileza e poesia. A Moda e a Vestimenta no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* (Lisboa: Estampa).
- Osório, J. (1944): *Da Vida e Feitos de El-Rei D. Manuel*: I (Porto: Livraria Civilização).
- Panunzio, S. (ed.) (1991): *Pero da Ponte. Poésias* (Vigo: Galaxia).
- Rebello, L. F. (1968): *História do teatro português* (Lisboa: Europa-América).
- Ribeiro, C. Almeida (1993): *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* (Lisboa: Comunicação).
- Rocha, A. Crabbé (1950): *Aspectos do “Cancioneiro geral”* (Coimbra: Coimbra Editora).
- Rocha, A. Crabbé (1951): *Esboços dramáticos no Cancioneiro Geral (Anrique da Mota)* (Coimbra: Coimbra Editora).
- Rodríguez, J. L. (2000): “Minorias religiosas e étnicas no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende”, in Riquer, I. de / González, H. (2000) (eds.): *Professor Basilio Losada: ensinar a pensar con liberdade e risco*: 603-623 (Barcelona: Universitat de Barcelona).
- Ruggieri, J. (1931): *Il Canzonieri di Resende* (Genève: Leo S. Olschki).
- Stegagno-Picchio, L. (1969): *História do teatro português* (Lisboa: Portugalia).

- Tocco, V. (ed.) (1999): *Poesias e Sentenças de D. Francisco de Portugal, 1º Conde de Vimioso* (Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses).
- Vasconcelos, J. Leite de (ed.) (1924): *Farsa do alfaiate. Uma das mais antigas peças do teatro português. Seu autor: Anrique da Mota* (Lisboa: Lusitana).
- Verdelho, E (ed.) (1994): *Livro das Obras de Garcia de Resende* (Coimbra: Fundação Calouste-Gulbenkian).
- Villalva, A. (1989): *Vasco Abul. Vicente* (Lisboa: Quimera).
- Viña Liste, J. M. (ed.) (1995): Alonso de Cartagena, *Doctrinal de los cavalleros* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela).

ÍNDICE DE AUTORES DOS TEXTOS

- ABRANTES, Conde de, [ALMEIDA, D. João de]: [4], 123
- ABREU, Pero de: [4], 125
- AGUIAR, Jorge: [1], 77-79
- AIRES, Pedro: [4], 123
- ALMEIDA, Diogo: [4], 120
- ÁLVARES, Branca: [9], 188
- ÁLVARES, João: [9], 186
- ATAÍDE, Nuno Fernandes de: [4], 126
- ARELHANO: [4], 126
- BARRETO, Rui: [4], 121
- BRITO, António: [4], 122
- BRITO, Lourenço de: [4], 122
- CASTRO, D. Rodrigo: [4], 125
- CONDE DE VILANOVA, [CASTEL-BRANCO, D. Martinho]: [4], 123
- COSTA, Bastião da: [9], 187-188
- COUDEL-MOR, Fernão da Silveira: [1], 76-77, 86-87, 88-91, 93, 95-97, 99-101
- CUNHA, Álvaro: [4], 121
- DIAS, Fernão: [9], 188
- DUQUE, O. [MANUEL, D.]: [4], 121
- EL-REI [JOÃO II, D.]: [4], 119
- FERNANDO, D. [filho do Marquês]: [4], 123
- GIL, Mestre: [9], 184
- GIRÃO, Agostinho: [9], 184
- GONÇALVES, Diogo: [9], 187
- GONÇALVES, Nuno: [1], 107
- HENRIQUES, D. HENRIQUE: [4], 123
- HOMEM, Pedro: [4], 122
- ILHA, João Gomes da: [4], 92-93, 98-99
- JOÃO MANUEL, D.: [4], 121

- LEMOS, Diogo de: [9], 186
LOBO, D. Diogo [Barão de Alvito]: [4], 125-126
MARTINS, Capitão Fernão [MASCARENHAS, Fernão Martins]: [4], 123
MELO, Garcia Afonso de: [4], 122
MENDOÇA, Diogo de: [4], 126
MENESES, D. João de: [1], 71-72, 79-80, 94-95; [4], 120
MENESES, D. Rodrigo: [4], 124
MONTARROIO, Afonso Fernandes: [9], 186
MOTA, Henrique da: [5], 127-135; [6], 136-148; [7], 149-154; [8], 155-177; [9], 179-200
PEREIRA, D. Diogo: [4], 123
PEREIRA, Nuno: [1], 67-68, 70, 72-74, 84-85, 88
PRIOR DE SÃO JOÃO DE CASTELA: [4], 119
RESENDE, Garcia de: [10], 201-212
RIBEIRO, Pero de Sousa: [1], 83-84
SEQUEIRA, João Lopes de: [4], 122
SILVA, Aires da: [4], 120
SILVEIRA, Diogo: [4], 125
SILVEIRA, Francisco da: [3], 80-87; [4], 125
SILVEIRA, Jorge da: [1], 67, 68, 69; [4], 123
SOUSA, Garcia de: [4], 126
SOUSA, João de: [4], 120
SOUSA, Pedro de: [3], 117-118; [4], 125
TOSCANO, Tomé: [9], 187
VALENTE, Afonso: [4], 120
VEOPARGAS: [4], 120
VICENTE, Gil: [9], 194-197
VIMIOSO, Conde: [2], 115-116

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	9
1. TEXTOS E/NO CONTEXTO SÓCIO-LITERÁRIO	11
1.1. PROCESSO DE PRODUÇÃO E COLECÇÃO DE TEXTOS	11
1.2. ESPECTÁCULO, TEXTOS E CONVIVIALIDADE ÁULICA	16
2. INDEFINIÇÃO DE GÊNEROS NO MUNDO MEDIEVAL	25
2.1. CONSIDERAÇÕES GERAIS	25
2.2. ENTRE OS CONTEXTOS SAGRADO E PROFANO: FORMAS DE REPRESENTAÇÃO	29
3. O CASO SINGULAR DE HENRIQUE DA MOTA: ESTRUTURA E COMICIDADE DOS SEUS “DIÁLOGOS DRAMÁTICOS”	45
3.1. CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE A VIDA E A OBRA DO AUTOR	45
3.2. OS “CINCO DIÁLOGOS DRAMÁTICOS” NO SEIO DO <i>CANCIONEIRO GERAL</i>	50
4. CRITÉRIOS SEGUIDOS NA FIXAÇÃO DOS TEXTOS	60
TEXTOS	65
[1] JORGE DA SILVEIRA, NUNO PEREIRA E OUTROS (<i>CUIDAR E SOSPIRAR</i>)	67
[2] CONDE DO VIMIOSO	115
[3] PERO DE SOUSA	117
[4] JUSTAS REAIS EM ÉVORA	119
[5] HENRIQUE DA MOTA	127
[6] HENRIQUE DA MOTA	137
[7] HENRIQUE DA MOTA	149
[8] HENRIQUE DA MOTA	155
[9] HENRIQUE DA MOTA	179
[10] GARCIA DE RESENDE	201
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	213
ÍNDICE DE AUTORES DO <i>CANCIONEIRO GERAL</i>	217

ESTE LIBRO SAÍU DO
PRELO DE LUGAMI
EN BETANZOS O 17 DE
MARZO DE 2003.



LIBROS PUBLICADOS

1. Xaime Quintanilla: DONOSIÑA
(Edición de Laura Tato)
2. Denis Diderot: O PARADOXO SOBRE O ACTOR
(Edición bilingüe de X. C. Carrete Díaz e F. Sucarrat Boutet) –Esgotado–
3. Antón Villar Ponte: ENTRE DOUS ABISMOS e NOUTURNIO DE MEDO E MORTE
(Edición de Emílio Xosé Ínsua López) –Esgotado–
4. Oscar Wilde: ERNEST
(Edición bilingüe de Miguel Pérez Romero) –Esgotado–
5. Aristóteles: POÉTICA
(Edición bilingüe de Fernando Muñoz)
6. Hildegarde de Bingen: O DESFILE DAS VIRTUDES
(Edición bilingüe de Xosé Carlos Santos Paz)
7. Ramón Otero Pedrayo: O FIDALGO E O TEATRO (TRES TEXTOS DRAMÁTICOS)
(Edición de Xosé Manuel Sánchez Rei)
8. TRES PEZAS CÓMICAS MEDIEVAIS
(Edición bilingüe de Henrique Harguindey Banet)
9. Pedro P. Riobó Sanluís: O TEATRO GALEGO CONTEMPORÁNEO (1936-1996)
10. O TEATRO DE CHARLES BAUDELAIRE. PROXECTOS
(Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
11. Ricardo Carvalho Calero: ESCRITOS SOBRE TEATRO
(Edición de Laura Tato)
12. António Ferreira: CASTRO
(Edição de M^a Rosa Álvarez Sellers)
13. Rosvita de Gandersheim: OBRA DRAMÁTICA
(Edición bilingüe de Xosé Carlos Santos Paz)
14. Llorenç Villalonga: DESBARATOS
(Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
15. José Oliveira Barata: O ESPAÇO LITERÁRIO DO TEATRO. ESTUDOS SOBRE LITERATURA DRAMÁTICA PORTUGUESA/I
16. Alexandre Ballester: NUN PREGUE DE VELUDO
(Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
17. Goretti Sanmartín Rei: O TEATRO DE XAN DA COVA. *LA GALICIANA E MARÍA PITA*
18. Josep Pere Peyró: DESERTOS
(Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
19. Afonso Álvares: AUTO DE SANTIAGO
(Edição de Juan M. Carrasco González)
20. Ramón Cabanillas: A VIRXE DO CRISTAL
(Edición de Manuel Ferreiro e Goretti Sanmartín Rei)
21. TEATRO BRASILEIRO: TEXTOS DE FUNDAÇÃO
(Edição de María Aparecida Ribeiro)
22. Joan Guasp: O VENDEDOR DE AMENDOÍNS
(Edición bilingüe de Xesús González Gómez)
23. Roberto Cordovani: TEATRO BRASILEIRO NA GALIZA
(Edição de Eisenhower Moreno)
24. François Riccoboni: A ARTE DO TEATRO
(Edición bilingüe de Roberto Salgueiro)
25. M^a Isabel Morán Cabanas: FESTA, TEATRALIDADE E ESCRITA.

