

Fernandes, Geraldo Augusto

El Cancioneiro Geral português y algunas distinciones de su congénere, El Cancionero General

Letras N° 65-66, 2012

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Fernandes, Geraldo Augusto. "El Cancioneiro Geral português y algunas distinciones de su congénere, El Cancionero General" [en línea]. *Letras*, 65-66 (2012). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/cancioneiro-geral-portugues-algunas-distinciones.pdf> [Fecha de consulta:.....]

El *Cancioneiro Geral* portugués y algunas distinciones de su congénere, el *Cancionero General*

GERALDO AUGUSTO FERNANDES

*Universidade Nove de Julho*¹

Resumen: El *Cancionero General* de Hernando del Castillo inspiró a Garcia de Resende a compilar su propio repertorio de poemas escritos entre 1449 y 1516 en Portugal. En el *Cancioneiro Geral* se observan varios puntos convergentes con su homólogo castellano, aunque se destacan ciertas singularidades en el compendio portugués.

Este trabajo intenta abordar el porqué de la “imitación” llevada a cabo por Resende e identificar lo que se evidencia de inconfundible en la compilación portuguesa. En ella, se puede notar la insistencia en la construcción de textos de carácter popular (leyendas, expresiones y refranes populares) en contraposición a los estrictamente eruditos del cancionero castellano. Al introducir temas de la tradición popular en poemas creados en el ambiente aristócrata, los poetas cortesanos portugueses han contribuido para que estos textos se tornaran parte de la literatura erudita.

Palabras claves: erudición - temas populares - imitación - tradición - distinciones formales y de contenido

Abstract: Hernando del Castillo's *Cancionero General* inspired Garcia de Resende to compile his own repertoire of poems written between 1449 and 1516 in Portugal. In the *Cancioneiro Geral* several poems are convergent with their Castilian counterpart, although the uniqueness of the Portuguese compendium should be emphasized. This study intends to examine the reasons for the “imitation” undertaken by Resende, and identify what is peculiar in the Portuguese compendium. In his *Cancioneiro* there are many popular texts (such as legends, popular expressions and sayings), in opposition to the strictly erudite poems of the Castilian songbook. By introducing themes of popular tradition in poems created in the aristocratic environment, the Portuguese courtly poets contributed in integrating these texts as part of the scholarly literature.

Keywords: erudition - popular themes - imitation - tradition - formal and content distinctions

¹ São Paulo, Brasil. Endereço eletrônico: geraldoaugust@uol.com.br. Esa comunicación fue posible gracias a la ayuda financiera de la FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, Brasil.

Garcia de Resende, escrivão e poeta português do fim do século XV e início do XVI, compilou 880 poemas escritos entre 1449 e 1516, ano em que publicou seu *Cancioneiro Geral*, inspirando-se no seu congênere, o *Cancionero General* de Hernando del Castillo. Conforme escreve Resende em seu Prólogo, sua intenção é cantar os “muitos e mui grandes feitos de guerra, paz e vertudes, de ciencia, manhas e gentileza [que] sam esquecidos”. Com certo ressentimento, diz que “a natural condição dos Portugueses é nunca escreverem cousa que façam, sendo dinas de grande memoria” (*Cancioneiro Geral*, 1990-93, p. 9, vol. I)² – por isso, empenhou-se na compilação em que registra a sociedade e mentalidade portuguesas da era dos Descobrimentos.

Hernando del Castillo, por sua vez, um “aficionado a la poesía” passa vinte anos recolhendo “todas las obras que de Juan de Mena acá se escribieron, o a mi noticia pudieron venir” e se associa a “un impresor y un mercader para ofrecer al público un grueso volumen con intenciones descaradamente crematísticas” (*Cancionero General*, 2004, p. 28, Tomo I)³. Em termos práticos, quanto à compilação do segoviano, comenta o editor Joaquín González Cuenca,

se trata, por una parte, de aprovechar las nuevas técnicas de reproducción de libros para llegar a un dilatado público de anónimos lectores y, a la vez, de hacerlo con la descarada intención de ganar dinero. La literatura ya no es ni un estímulo erótico personal ni un servicio cortesano: es un negocio. Castillo, muy en su papel de antólogo, va aun más lejos: con un rigor de auténtico profesional, organiza los materiales con arreglo a criterios que faciliten la lectura y los distribuye en apartados sistemáticos (obras de devoción y moralidad, obras de amores, romances, canciones...). (*Ibidem*, p. 31).

Note-se a diferença de intenções entre o objetivo de Garcia de Resende e o de Hernando del Castillo. No entanto, subsiste em ambos uma convergência nada desprezível: a reunião de poemas em um cancionero que se designará “geral”, já que reúne textos de diversos autores, tornando-se uma obra coletiva. Além do mais, ambos marcam o registro de uma época de transição da Idade Média para a modernidade.

² A edição do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende utilizada é a mais recente, de 1990-1993, empreendida por Aida Fernanda Dias, que fixou o texto, estudou-o (no Volume V, “A Temática”, de 1998) e organizou um *Dicionário Comum, Onomástico e Toponímico* (Volume VI), de 2003. A publicação é da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Maia. Dessa forma, todas as referências a número dos poemas, volume e às páginas em que estes se encontram remetem à edição da estudiosa. O Prólogo encontra-se às p. 9 a 11, do volume I da edição utilizada aqui.

³ Registre-se, no entanto, que no próprio Prólogo, Hernando del Castillo declara que “trabajé ponerlo [su cancionero] en impresión para común utilidad o pasatiempo, mayormente de aquellos a quien semejante escriptura más que otra aplaze.” (*Cancionero...*, 2004, p. 190).

El *Cancioneiro Geral* portugués y algunas distinciones de su congénere, el *Cancionero General*

Feitas estas rápidas observações quanto à intencionalidade na compilação dos textos poéticos de Resende e de Castillo, proponho elencar de forma sucinta algumas semelhanças e diferenças entre os dois cancioneiros. Não se tratará de um exaustivo levantamento – o próprio nome de ambas as obras já indicam essa impossibilidade – mas, sim, um registro de algumas peculiaridades. Registre-se que, para os dados comparativos, utilizei apenas a edição de 1511 do *CGCH*⁴. Isso me parece razoável, pois, uma vez que Resende se inspirou no *Cancionero* de Castillo, é mais provável que o tenha feito tomando somente essa edição; a de 1514, anterior à do cancioneiro português em apenas dois anos, estaria muito próxima da edição do *CGGR*⁵, daí parecer impossível que o compilador português tivesse se baseado nas duas edições, mesmo porque levou muito tempo para levar a cabo sua recolha. Outro fato me parece relevante em manter a comparação apenas com a publicação de 1511 do *CGHC*: na de 1514, aparecem os sonetos, cuja forma poética não foi compilada por Resende, uma vez que não há mostras desses em seu *Cancioneiro*.

Começo pelas particularidades externas. Ambas as coletâneas caracterizam-se pelo conjunto de cancioneiros individuais e coletivos e surgem no início da invenção da imprensa, mas não são os primeiros, pois Juan del Enzina e Juan de Mena já haviam publicado seus próprios cancioneiros valendo-se da invenção do gráfico alemão Guttenberg. No entanto, segundo Joaquín González Cuenca, Hernando del Castillo foi o primeiro a publicar um cancioneiro geral impresso⁶. Em Portugal, o *CGGR* foi um dos primeiros livros a se utilizar da prensa. Quanto às edições, uma diferença substancial. Enquanto o *CGHC* teve nove edições⁷, o cancioneiro de Resende foi editado uma única vez, em 1516, tendo sido impresso em dois lugares diferentes, conforme informa o prólogo do compilador português: “Começou-se em Almeirim e acabou-se na muito nobre e sempre leal cidade de Lixboa” (*Cancioneiro...*, 1990-1993, p. 353, vol. IV).

Com relação às particularidades internas, cito algumas relevantes, antes de dissertar sobre uma importante distinção que se nota no *Cancioneiro* de Resende em relação ao de seu vizinho de Espanha. As formas estróficas que aparecem no *CGGR* e no *CGHC* vão desde poemas em que um só verso se constitui de mote a ser glosado até aqueles cujas estrofes se constituem de onze ou mais versos; cada uma dessas formas

⁴ Para as referências ao *Cancionero* de Hernando del Castillo, utilizarei a sigla *CGHC*.

⁵ Para as referências ao *Cancioneiro* português, utilizarei a sigla *CGGR*.

⁶ “Hernando del Castillo es quien por primera vez se atreve a llevar a la imprenta un cancioneros con las características de *general*, es decir, un volumen caudaloso y colectivo a la manera de las grandes compilaciones poéticas manuscritas del XV. La empresa fue ciertamente ambiciosa, viniendo a ser la primera en su género, no sólo en España, sino en el concierto de las culturas literarias europeas.” (*Cancionero*, 2004, p. 36, Tomo I).

⁷ São as seguintes as edições do *CGHC*: Valencia, 1511, 1514; Toledo, 1517, 1520, 1527; Sevilla, 1535, 1540; Amberes, 1557, 1573. (*Ibidem*, p. 37).

apresenta sua própria peculiaridade ou ainda peculiaridade de gênero e de conteúdo temático. Quanto à estrutura, encontram-se sete formas predominantes nos dois cancioneiros: as esparsas, as trovas, as cantigas, os vilancetes, as baladas, os poemas de formas mistas e as letras e invenções. Essas formas estróficas assim se apresentam em cada cancionero:

| No <i>CGGR</i> : | No <i>CGHC</i> : |
|-------------------------------------|--------------------------------------|
| Esparsas: 81 (9,2%) | Esparsas: 118 (12,7%) |
| Trovas: 262 (29,78%) | Trovas: 337 (36,2%) |
| Cantigas: 343 (39%) | Cantigas: 162 (17,4%) |
| Vilancetes: 76 (8,6%) | Vilancetes: 52 (5,6%) |
| Baladas: 22 (2,5%) | Baladas: 45 (4,9%) |
| Poemas de formas mistas: 95 (10,8%) | Poemas de formas mistas: 110 (11,8%) |
| Letras e cimeiras: 1 (0,01%) | Letras e invenciones: 106 (11,4%) |

Desse levantamento, relevam-se as preferências dos portugueses pelas cantigas e dos castelhanos pelas trovas. Pode-se considerar a cantiga uma forma essencialmente medieval; seu gosto perdurou, em Portugal, ao longo de toda a Idade Média, atingindo ainda a Renascença. Com relação à cantiga e ao vilancete (*canción* e *villancico*, em espanhol) do *CGHC*, o editor Joaquín González Cuenca faz algumas reflexões que coincidem com a questão da irregularidade tão presente no congênera português do *Cancionero*:

Resulta muy delicado y complejo establecer un diseño uniforme y riguroso de ambos géneros métricos, el villancico y la canción, que se acomode sin residuo a todos los ejemplares y a todas las épocas, incluso sin salirnos de los límites cronológicos del siglo en que se mueve el *Cancionero* de Castillo (de mediados del siglo XV a mediados del XVI). (...) el principio definitivo no es el del número de versos del estribillo (...). La cuestión es más de fondo y hay que apelar a la temática, a la expresión y a algo tan poco mesurable como es el “estilo” para definir el género, pero, mientras no se dé con otros criterios de mayor concreción, hay que acudir a ellos. Aunque la tantas veces proclamada “popularidad” del villancico sea una convención (...), lo cierto es que, comparados villancicos y canciones, éstas tienen mayor complejidad conceptual y mayor dosis de contenidos y mecanismos expresivos propios de la poética del amor cortés. (*Cancionero*, 2004, P. 411, Tomo II)⁸.

⁸ Perceba-se que o editor classifica “gênero” o que entendo por “forma”. Algumas frases antes, o mesmo editor refere-se à *canción*, e ao *villancico*, como “poema estrófico de ‘forma fija’”. (*Ibidem*, p. 411).

Cuenca já aponta a complexidade com que se defronta qualquer estudioso em se estabelecer uniformidade formal tanto da cantiga quanto do vilancete, em qualquer época e em qualquer exemplar, principalmente aos poemas dos dois cancioneiros, uma vez que o de Resende também é da mesma época. O editor realça algo que parece inevitável no estudo das cantigas e vilancetes: o fato de ser uma questão de fundo ora temático, ora de expressão, ora estilístico. Ao comparar as duas formas, o editor ainda se refere à maior complexidade da *canción* pela sua extensão e também pela multiplicidade de conteúdos e de mecanismos próprios da arte do amor cortês. Aqui, parece-me, Cuenca reduziu o campo de expressão das *canciones* alegando sua complexidade, sua temática e seus mecanismos apenas aos poemas amatórios⁹. O que se percebe é que tudo isso vale para qualquer tema e gênero em que as cantigas são a forma escolhida pelo poeta para expressar sua ideia. No *CGGR*, a cantiga, apesar de certa regularidade, apresenta complexidade, variedade em extensão e mecanismos vários em qualquer tema explorado pelos poetas palacianos.

Quanto às trovas, o que se destaca é sua origem na cantiga trovadoresca galaico-portuguesa e sua releitura nos séculos XV e XVI comprova a predileção pela melodia, característica básica da cantiga medieval. As trovas caracterizam-se por possuírem número indeterminado de estrofes e “por não estarem sujeitas a mote (*Cancioneiro*, 1991, p. 31)¹⁰”. Para Cristina Almeida Ribeiro, às trovas “cabe uma maior liberdade face aos constrangimentos formais” e apresentam-se, no geral, em oitavas; devido a essa liberdade formal, não são sempre isométricas (*Ibidem*, p. 31). Segundo Massaud Moisés, a trova era sinônimo de cantiga no Trovadorismo galaico-português; e, citando Manuel Rodrigues Lapa, nos séculos XV e XVI ““tinha um significado retintamente popular””, passando, a partir deste último século, a equivaler a “quadrinha”, pela desvinculação entre as palavras e a música (Moises, 2004, p. 454). Quanto ao sistema métrico, é nas trovas que os poetas palacianos mais experimentaram, apesar de, em sua totalidade, prevalecer o redondilho maior. É nelas que aparecem os poemas em *arte maior* – decassílabos, hendecassílabos, dodecassílabos (se bem que ocorrem alguns casos nos poemas mistos).

Outra forma que pontua a distinção de preferências pelas formas nos dois cancioneiros são as “letras” e “invenções”. Apesar de aparecer apenas uma no *CGGR*, as letras vinham no corpo de alguns de seus poemas, marcando um gosto pelo jogo para-

⁹ Cito como exemplos as *canciones* 272 (Jorge Manrique, p. 414), 277 (Tapia, p. 417), 278 (Diego de Quiñones, p. 418) e 282 (Pedro de Cartagena, p. 420), cuja temática não é o amor. (Cf. a seção “Canciones”, in: *ibidem*, p. 411-493, Tomo II).

¹⁰ No entanto, há poemas em que motes alheios serão glosados ao longo das trovas, como é o caso de “Motos grosados a estas senho-/ras por Dom Joham de Mene-/ses, enderençados a / sua dama, em ùa / partida.”, no. 4, p. 129-133. O poema pode confundir-se com uma “seleção” de vilancetes. Parece que, não podendo recorrer a um mote, os poetas palacianos usaram em profusão os *versus cum auctoritate* em variados lugares do poema.

literário, função específica destes “micropoemas”. Mas o que se revela é sua predileção pelos castelhanos – Castillo dedicou uma seção especial para as letras e invenções o que marca outra característica da poesia de cancionero: a teatralidade que emana de muitas de suas composições. Joaquín González Cuenca, na introdução da seção “Invenciones y letras de justadores” do *CGHC*, informa que eram essas invenções “juegos literarios o parateatrales cargados de simbolismo y alegoría, relacionados con los momos” (*Cancionero*, 2004, p. 575, Tomo II)¹¹. Esta forma de poesia constitui-se de duas partes, uma icônica, portanto visual, em que são exibidas imagens, um objeto que se levava no elmo (a cimeira), uma pintura ou bordado, todos relacionados com o texto literário¹²; no entanto, há registro de “invenciones” e “letras” somente textuais (*Ibidem*), que constituem a outra parte desse tipo de composição.

Com relação à distinção marcante entre os dois cancioneros, cito a incorporação de textos de cunho popular. Nota-se que os poetas palacianos portugueses não se valeiram apenas de máximas eruditas como ornamento poético – as **crendices**, as **expressões** e os muitos **ditos populares** são inúmeros no *CGGR*. Quanto a eles, Casas Rigall diz relacionarem-se com as *probationes* e *sententiae*. Seriam, assim como o adágio culto, empréstimos (1995, p. 186-187) e podem aparecer como citação ou acomodação; quando são citados, podem vir introduzidos por um *verbum dicendi*; podem ser modificados para adequar-se à métrica, ou virem como acomodação perifrástica, ou seja, reescritos de forma explicativa e mais longa (*Ibidem*, p. 188-189). Diz, ainda, que são sutis quando criam surpresa (*Ibidem*, p. 190), e completa, dizendo que o gosto pelos ditados populares confirma-se no Renascimento pelo grande uso destes (*Ibidem*, p. 191). Augusto Cortina, editor das *Obras* do Marquês de Santillana, comenta que o

¹¹Segundo Fidelino de Figueiredo: “Os *momos* eram simples efeitos cenográficos com artificios mágicos, mas como elementos literários só continham as *letras* ou *cimeiras* ou *breves*, isto é, pequenas explicações que os atores e certos lugares do cenário ostentavam: eram dizeres da galanteria ou esclarecimentos indispensáveis à boa inteligência da representação.” (1966, p. 107). Maria Isabel Morán Cabanas informa que os *arremedillos*, *momos* e *entremezes* (assim colocados segundo a ordem crescente de importância) são rastros de teatralidade medieval; os primeiros seriam imitações burlescas encenadas por jograis remedadores que simulavam a personagem a quem chufavam, teriam origem no século XII e têm por base o verbo *arremedar*. (2003, p. 32, *passim*).

¹²José Manuel Lucía Megías diz que as imagens medievais “no son el espejo objetivo que refleja el público que las ha mandado crear; son, en cambio, un espejo ideológico, un espejo que termina por inventar el mundo ideal donde quisieran vivir sus *lectores*: la Edad de Oro que brillaría por encima de la Edad de Barro, esa que siempre se escribe con el nombre de la cotidianidad”. Mais à frente, afirma: “Las imágenes medievales, así como las de cualquier otra época, consiguen retener en un instante un complejo juego de gestos y de signos, de un lenguaje propio y específico. No reflejan la realidad: la explican. Las imágenes medievales (...) se articulan alrededor de una gramática simbólica codificada, fácilmente comprensible para el receptor coetáneo; algo más crípticas para nuestros ojos habituados al mundo del realismo”. (2007, p. 44; 83).

El *Cancioneiro Geral* português y algunas distinciones de su congénere, el *Cancionero General*

marquês apreciava o popular e cita a coleção “Refranes que dicen las viejas tras el fuego”, primeiro repertório de provérbios em língua romance; ainda, no “Decir contra los aragoneses”, Santillana inclui vários “refranes” de cunho popular (Santillana, 1956, p. 16). Cortina ainda comenta que “si la poesía place a los hombres de cualquier condición, si frecuenta plazas y lonjas (como siguiendo a Casiodoro dice don Íñigo), resulta evidente que para él no es tan sólo arte aristocrático, divorciado de lo popular” (*Ibidem*, p. 17). O uso dos ditos populares nos séculos XV e XVI não se restringe, como se vê, aos poetas portugueses – os poetas cortesãos castelhanos têm apreço por eles e, ao mesclarem-nos ao que se considera erudito, valorizaram o costume¹³. No entanto, no *CGHC*, sua aparição dar-se-á nas edições posteriores à de 1511, como se verá em seguida.

Sobre a questão dos “temas populares”, tomo por base os comentários de Margit Frenkel. Segundo a estudiosa:

en cuanto al término *popular*, lo he preferido siempre al de *tradicional*, cada vez más usado para esta poesía, fundamentalmente porque nos remite a la cultura de la que procede y de la cual se nutre, a saber, la *cultura popular*, en este caso, la de la Edad Media y la de los siglos XVI y XVII en España. La frase de *tipo popular*, aplicada a una composición, implica que en ella encontramos un estilo popular, ya que en ella el estilo popular ha sido imitado, total o parcialmente, por alguien que ya no pertenecía a la cultura popular. (Frenkel, 2003, p. 9)¹⁴

Passo aos exemplos. Vejam-se alguns somente nos poemas de formas mistas do *CGGR*, começando pelos **ditos populares** propriamente ditos:

*Quem nam sente nada é morto / e de todo extremo ausente, / nam é triste
nem contente, / nam tem mal nem tem conforto. (CGGR, 260, II);*

¹³ Vale dizer que esse costume sobrevive na oralidade. Cristina Macário Lopes adota a designação “literatura tradicional de transmissão oral” que se constitui de “contos, lendas, provérbios, adivinhas, canções e jogos de palavras que circulam oralmente, ao longo das gerações, entre as classes não hegemônicas” (1983, p. 45). Carlos Alvar registra que o uso de estribilhos e refrões populares já fazia parte de algumas composições de alguns trovadores, como Guillem de Berguedà e Cerverí de Girona, que “recurrieron a estribillos populares en sus creaciones cultas o bien utilizaron los esquemas métricos que les ofrecían algunas composiciones de gran difusión...” (2005, p. 12).

¹⁴ A estudiosa complementa a questão páginas à frente: “Comprendí, por una parte, que en la Edad Media la cultura popular, el patrimonio tradicional de campesinos, pastores, artesanos rurales no pudo haber vivido totalmente ‘al margen de la cultura ‘cultas’, no tocado por ella, autónomo, puro’, y, por otra, que la moda renacentista gracias a la cual tenemos ante los ojos los textos de tantos cantares populares ‘los había transformado, añadiendo elementos de nuevo cuño, retocando, recreando’”. (Frenkel, 2003, p. 16).

Eu vi olheira nũ olho / a um judeu, / vi outro vezinho seu / *lançar barbas em remolho*. (CGGR, 601, III). O dito significa “prevenir-se” (Dias, 2033, p. 591);

A vertude desta pele / é rezam que se celebre, / qu’ainda que se querele, / nam podem dizer por ele / *que vende o gato por lebre*. (CGGR, 612, III).

Como diz Casas Rigall, o poeta pode fazer uma **releitura do dito popular**¹⁵ para adequação rítmica ou rímica, como nos exemplos:

Ha mester que lh’hajais medo, / porque sam d’openiam / *que vos tomaram a mão / sem lhe vós dardes o dedo!* (CGGR, 462, II).

A quem se meteo em bando / antre perigo e rezam / *mais val viver desejando / duvidas, que vam volando, / que ter certezas na mão*. (CGGR, 574, III);

Dom Joam depois que ceou / potajees, pastés de pote, / ã rabo de porco achou, / que por muito qu’esfregou / nam pôde fazer virote. (CGGR, 599, III). Nestes versos, o poeta faz uma releitura do provérbio “de rabo de porco nunca bom virote”, ou seja, os mal nascidos poucas vezes têm condição de nobres, (segundo Covarrubias). Aida Fernanda Dias ainda comenta que é com essa ideia que Nuno Pereira ri das infelicidades de D. João Pereira na sua noite de núpcias (DIAS, 2003, p. 728).

Além dos ditos populares, como forma de desenvolvimento folclórico¹⁶, próprio de qualquer povo, os poetas palacianos valeram-se também de **expressões populares**

¹⁵ Cristina Macário Lopes diz que todo intérprete tem uma liberdade relativa para atualizar a tradição, introduzindo novidades pontuais enriquecedoras do que é tradicional “sem, no entanto, o alterarem substancialmente: as diferentes versões de um mesmo conto-tipo atestam esta relativa liberdade”; dessa forma, “inovação não significa (...) renovação absoluta e radical da ‘matéria prima’, mas apenas reordenação dos seus elementos constitutivos e eventual adição de elementos figurativos que não modifiquem a lógica profunda dos ‘esquemas’ prescritos. Há assim um jogo dialético entre tradição e inovação, sujeito a um certo número de restrições” (*Op.cit.*, p. 47).

¹⁶ No prólogo dos *Proverbios de gloriosa doutrina e fructuosa enseñanza*, o Marquês de Santillana assim se expressa quanto à transmissão dos provérbios: “podría ser que algunos (...) dixiesen yo aver tomado todo, o la mayor parte destes *Proverbios* de las doutrinas e amonestamientos de otros, asy como de Platón, de Aristóteles, de Sócrates, de Virgilio, de Ovidio, de Terençio e de otros filósofos e poetas. Lo qual yo no contradiría; antes me plaçe que asy se crea e sea entendido. Pero éstos que dicho he, de otros lo tomaron, e los otros de otros, e los otros d’aquellos que por luenga vida e sutil inquisición alcançaron las experiencias e cabsas de las cosas.” (1956, p. 48). A isso também se refere Francisco López Estrada citando Florence Street, para quem o Marquês “se convierte en el primer escritor culto que aprecia de algún modo un orden de poesía folklórica” (1984, p. 107). Para Jacques Le Goff, “com os provérbios (...) chega-se ao nível essencial da cultura folclórica. Nesta sociedade campesina tradicional, o provérbio desempenha um papel capital. Mas em que medida será ele a elaboração erudita de uma sabedoria

El *Cancioneiro Geral* português y algunas distinciones de su congénere, el *Cancionero General*

como artifício poético. Note-se que nem todos significam uma decaída do decoro, nem mesmo há alteração do *genus sublime* para o *genus humile*:

Des que se punha a chorar, / dizendo como ereis sua / *carne e unha*, / era maa d'acalantar, / em que partes tende crua / pol'algunha. (CGGR, 216, II); Quem vos mandava tomar / tal officio com saber / que nam m'haveis d'escapar / sem vos bem nam escozer. / E pois qu'em *dai cá aquela palha* / vos castigo, / ora esta soo vos valha / e lembre que vo-lo digo. (CGGR, 600, III). A expressão popular “por dá cá aquela palha”, em uso até os dias de hoje, significa “por motivo frívolo, sem razão plausível” (Ferreira, 1986, p. 1251);

Tambem estou descontente / de nam serdes conselhado, / ante de fazer presente / o que ja tinheis passado. Como o demo é arteiro / e vós useiro e vezeiro / tomou-vos, fez-vos falar, / que fora melhor calar, / Pero de Sousa Ribeiro. (CGGR, 613, III). A expressão grifada significa “que usa fazer numerosas vezes a mesma coisa” (*Ibidem*, p. 1744).

Também muito frequentes são as **crendices populares** empregadas nos poemas do cancionero resendiano, como nos exemplos:

Nam parti com boas aves / e com pee ezquerdo entrei, / pois achei males mais graves / de quantos fantasiei. (CGGR, 576, III);

E dai tres figas aa morte, / se vós nam andardes quente, / que nam sabe esta gente / que calças de chamalote / sam mais frias que o norte. (CGGR, 597, III);

Porque dizem qu'o mal voa, / era bem que se tirasse / ãu estormento / e que se leve a Lixboa, / ante que nela entrasse / esta nova de tormento. (CGGR, 597, III).

Quanto a esses textos popularescos, o que se percebe é sua quase total ausência no CGHC, como citado acima. Margit Frenkel, em *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, faz um acurado estudo de versos tomados à tradição popular durante os séculos que analisou. Registre-se que, apenas nos poemas de formas mistas, elenquei mais de vinte exemplos de versos em que os poetas portugueses resgatam textos de cunho popular e os mesclam em seus poemas. Do CGHC, Frenkel cita os seguintes da primeira edição (1511), que, como se pode verificar, são em núme-

terrena ou, pelo contrário, o eco popular da propaganda das classes dominantes?” (*Op. cit.*, vol. 2, p. 90). É certo que Le Goff se refere aos séculos X-XIII, o que talvez se possa excluir a referência ao campesinato, uma vez que os poemas do CGGR são, em sua maioria, fruto de um hábito citadino. No entanto, como reflexão sociológica, há que se pensar na questão da sabedoria terrena x propaganda das classes dominantes.

ro menor em relação ao *CGGR*. Vale registrar que os exemplos são ora menciones, fuentes y correspondencias ora otros¹⁷.

“No lloréis, madre, / tan de corazón, / que’ en veros llorar / dobláis mi pasión.” (*CGHC*, 20, I)¹⁸;
Lo del Cielo es lo seguro, / que lo que el mundo nos da / a la fin su fin habrá. (*CGHC*, 33, I)¹⁹;
¿Dónde estás, que no te veo?, / ¿Qué es de ti, esperanza mía? / A mí, que verte desseo / mil años se hace un día. (*CGHC*, 170, II)²⁰;
“¿A quién contaré mis quejas, / si a ti no?” (*CGHC*, 239, II)²¹;
¡Ay! Que *hay* quien más no bive / porque no *hay* quien de ‘¡ay!’ se duele... (*CGHC*, 332, II)²²;
Todos duermen, Corazón, / todos duermen y vos non. (*CGHC*, 430/2, II)²³;
¡Hagádesme, hagádesme / monumento de amores. ¡Hé! (*CGHC*, 447/2, II)²⁴;
Amara yo una señora, / y améla por más valer. / Quiso mi desventura / que la *hoviesse* de perder. / Irme quiero a las montañas / y nunca más parecer... (*CGHC*, 454/1, II)²⁵;
Lo que queda es lo seguro, / que lo que conmigo va / desseándoos morirá. (*CGHC*, 632, II)²⁶;
¡Tan subida va la garça / y tan alta en desamar! / ¡Quién la pudiesse olvidar! (*CGHC*, 654, II)²⁷;
...un çerezo tomaréis (...) / y el cantar: “Yo, madre, yo”. (*CGHC*, 792, III)²⁸.

¹⁷ Frenkel, além dos exemplos de 1511, usados para este estudo, elenca outros das edições posteriores. Os números dos poemas são os da edição de Joaquín González Cuenca, usada para este artigo.

¹⁸ Corresponde ao exemplo 862 (Frenkel, 1990, p. 445).

¹⁹ Corresponde ao exemplo 1603 (Frenkel, 1990, p. 776).

²⁰ Corresponde ao exemplo 429 (Frenkel, 1990, p. 197).

²¹ Corresponde ao exemplo 380 (Frenkel, 1990, p. 177).

²² Corresponde ao exemplo 496 (Frenkel, 1990, p. 230).

²³ Corresponde ao exemplo 297 (Frenkel, 1990, p. 137).

²⁴ Corresponde ao exemplo 617 (Frenkel, 1990, p. 341).

²⁵ Corresponde ao exemplo 478 (Frenkel, 1990, p. 221).

²⁶ Corresponde ao exemplo 1603 (Frenkel, 1990, p. 776). A organizadora registra: “Lo del cielo es lo seguro, / que lo que en la tierra está / por tiempo perecerá”, cuja correspondencia seria o no. 35, da edição do *CGHC* de Antonio Rodríguez-Moñino, 1958.

²⁷ Corresponde ao exemplo 515 (Frenkel, 1990, p. 239).

²⁸ Corresponde ao exemplo 120A (Frenkel, 1990, p. 58).

El *Cancioneiro Geral* português y algunas distinciones de su congénere, el *Cancionero General*

Levando-se em conta os exemplos tirados aos dois cancioneiros gerais, os poetas portugueses parecem ter-se valido das expressões populares para inovar e dar autoridade à cultura popular, conforme comenta Mikhail Bakhtin, para quem “a fala culta é a fala refratada através do meio canônico e dotado de autoridade” (1975, p. 482). No entanto, o que apresentei como elementos comparativos quanto ao tema popularesco ressentem-se de um estudo mais acurado. Talvez na seção das obras de burlas do *CGHC*, por exemplo, encontrem-se mais alusões, referencias, menciones ou correspondências que permitam uma conclusão mais expressiva. Por ora, é evidente que no *CGGR* a recorrência a esses temas são muito mais evidentes, ainda mais se se tomar o *Cancioneiro* como um todo, pois neste estudo elenquei, como já referido, exemplos presentes apenas nos poemas de formas mistas.

Referencias bibliográficas

- Alvar, Carlos. Lírica tradicional, y cantigas de escarnio gallego-portuguesas, in: V Encontro Internacional de Estudos Medievais. 2003, Salvador, BA. *Anais*. Salvador, BA: Quarteto, 2005, p. 12-19.
- Bakhtin, Mikhail, A tipologia do discurso na prosa, in: Costa Lima, Luiz (org.), *Teoria da Literatura em suas fontes*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 482.
- Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias, Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990-1993, Volumes I a IV.
- Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Apresentação crítica, selecção, notas, glossário e sugestões para análise literária de Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa: Ed. Comunicação, 1991.
- Cancionero General* de Hernando del Castillo, Joaquín González Cuenca (ed.), Madri: Ed. Castalia, 2004, Tomos I-V.
- Casas Rigall, Juan, *Agudeza y retórica en la poesia amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1995.
- Dias, Aida Fernanda, *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende – Dicionário (Comum, Onomástico e Toponímico)*, Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003. Volume VI.
- Fernandes, Geraldo Augusto, *O amor pela forma no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. p. 402 Tese, (Literatura Portuguesa), 2011. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GERALDO AUGUSTO FERNANDES

- Figueiredo, Fidelino de, *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, in: *História Literária de Portugal – Séculos XII-XX*, 3 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966, pp. 102-108.
- Frenkel, Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2ª ed. Madri: Castalia, 1990.
- , *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003, Disponível em <books.google.com>, acesso em 2 mai 2011.
- Le Goff, Jacques, *A civilização do ocidente medieval*, Lisboa: Ed. Estampa, 1983, vol. I.
- Lopes, Cristina Macário, Literatura culta e literatura tradicional de transmissão oral: a bipartição da esfera literária, *Cadernos de Literatura*, Coimbra, n. 15, pp. 43-55, 1983.
- López Estrada, Francisco (ed.), *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madri: Taurus, 1984.
- Lucía Megías, José Manuel, *El libro y sus públicos*, (Ensayos sobre la teoría de la lectura coetánea), Madri: Ollero Ramos, 2007.
- Moisés, Massaud, *Dicionário de termos literários*, São Paulo: Cultrix, 2004.
- Morán Cabanas, María Isabel, *Festa, teatralidade e escrita*, Esboços teatrais no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2003.
- Rodríguez-Moñino, Antonio, Introdução, in: *Cancionero General*, Recopilado por Hernando del Castillo, Madri: Real Academia Española, 1958, pp. 7-41.
- Santillana, Marqués de, (Íñigo López de Mendonza), Comiença el prohemio e carta quel Marqués de Santillana envio al Condestable de Portugal con las obras suyas, in Santillana, Marqués de, *Obras*. Ed. Augusto Cortina. Madri: Espasa-Calpe, 1956. pp. 29-41.
- , *Proêmio e carta*, in *Las poéticas castellanas de la edad media*, Francisco López Estrada (ed.), Madri: Taurus, 1984. pp. 51-63.
- Zumthor, Paul, Y a-t-il une “littérature” médiévale? *Poétique*, Paris, n. 66, pp. 131-139, abr. 1986.