

Para entender-se a fundamentação dos aspectos que em Portugal adquiriram as primeiras manifestações poéticas e das funções típicas que lá assumiram, é necessário penetrar dentro da situação social do País naquela primeira fase de manifestações artísticas, ~~que~~ pelo menos em seus aspectos ~~de~~ ~~do~~ ~~no~~ registros escritos, podem ser feitas remontar à segunda metade do século XII. Portugal, nesta altura, é um reino independente, ^{baseado} fundamentado numa economia mercantil e portanto numa burguesia em ascensão, necessariamente ligada a esquemas de renda real: de um lado a importância do campo, até nas conotações de vida agreste e de festas rituais. De outro lado, a estrutura feudal está praticamente reduzida ao pagamento de determinadas quantias ao rei, quasi no sentido moderno de um imposto. A maior força económica, ainda reside, ~~totalmente~~, na nobreza e no clero, enquanto é emergente a função cultural dos conventos, ^{de} ~~que~~ através dos ordens mendicantes - franciscanos e dominicanos - já mais em contacto com o povo do que os beneditinos e os cistercienses, transmitem uma cultura de base latina, mas enriquecida daquela criatividade que, com as sequências e os tropos - havia humanizado o teologismo medieval e, ao mesmo

-2-

Tempo transformado o curso do poe-
tar clássico quantitativo no já romên-
tico sentimento silábico e na ver-
sicalidade da rima e da assonância.
Neste meio social, partido entre a vida
dos campos e a dos cortejos, com abertura
já sensível para o mundo exterior, devia
fatalmente cair a influência provençal.
O provençal ~~já~~ haviam alcançado um ni-
vel elevado de criatividade artística, na
musical língua d'oc; na verdade, se-
ria mais justo falar-se numa civiliza-
ção literária ocitânica, mais abrangente
do que o limitado território pro-
vençal. Ao contrário dos trovadores se-
fetrionares em língua d'oïl, ainda
presos ao coletivo da epopeia, os trove-
dores ocitânicos fundavam a lírica
dos novos tempos no encontro com a
natureza e o amor, anulando a
emoção individual e afirmando os
direitos de eros, contra a não apaga-
da obsessão medieval do transido:
~~contra~~ ^{em vez} a lenda e ~~em~~ a morte nas ~~est~~
~~de~~ ~~contendas~~ da cristandade, a re-
deção através do amor humano, fa-
ra o qual a morte não é mais a bela
conclusão de um gesto ~~triste~~ ^{triste}, mas
já somente a menos desejável anti-
tese da realização amorosa. A lírica
voltava então a ser, depois das idades
clássicas, a instrução para de um mo-
mento de belera resolvido em exerci-
cio de estilo. Naturalmente, o sistema
feudal não pode deixar de marcar com
os seus traços e os seus ritos a nasceu

de línica amorosa; afinal, à lousa
flexa hierarquia feudal e aos
seus cerimoniaes substituí-se
o conceito do servir amoroso em
seus vários estágios: fenhedor, preia-
dor, ~~entendedor~~, amante (diga-se de
paragem que a cantiga de amor gal-
lego-portuguesa ~~se~~ se reportará ~~para~~
aos dois últimos estágios menciona-
dos). Objeto da cantiga é a mulher,
e mais, a mulher casada, a senhora
do castelo ou a ilustre conueitina
ou a ilustre etera; aquela mulher
que goza então de uma posição pri-
vilegiada na sociedade medieval
e que, em torno de si, organiza o que
há de melhor na sensibilidade
do tempo. Reflita-se que a mulher,
longe de ser um mero objeto, pode
até transmitir, através do casamen-
to, inteiros feudos ou parte deles;
deve ser olhada portanto como um
sujeito de direitos e uma difícil
conquista. Todavia, ao mesmo tem-
po, o código moral impõe o segre-
do do nome (tema em torno do qual
versarão muitas cantigas), mesmo
que a mulher se dê conta - como
sempre se dá - de ser o objeto das aten-
ções reais ou meramente literárias
deste ou daquele admirador. Então
o poeta deverá sempre observar a
medura (isto é a discreção), assim
como a mulher prezará na pró-
pria medura (isto é o recato). E o poe-
ta tomará cuidado para não desper-

Far a família ^{-u-} (isto é, a tra] da senho-
ra. Serviço, ^{preito} alegredo, mesura: eis
os artigos deste código de honra
amoroso-poético, e eis a família
como indesejável punição. A isto
acrescenta-se o costume do senhal,
isto é de um eventual nome fictício
atrás do qual se oculta o verdadeiro
no objeto do devotamento amoroso
(~~o~~ ainda em Dante encontraremos
este artifício naquela que ele de-
nomina "la donna dello scherzo").
Toda esta teorização visará portanto,
na cantiga de amor erudita e em
sequiente à regra, o amor do amor
o fascínio literário de que doce
pecado vislumbrado na fantasia
e ~~realizado~~ muito mais na pala-
vra do que em dimensões reais.
Um amor que raramente autêntica a
posse do objeto amado e menos ain-
da a finalidade de um convívio
efetual, sancionado ou não pelos
laços do casamento. Aliás, Maria
de Champagne é muito explícita
a este respeito: "o amor não pode
existir entre casados, porquanto estes
se devem mutuamente e que entre
amantes é favor gracioso". Três as-
pectos estilísticos fundamentais atin-
me o cantar de amor erudito: 1º) o
trovar seu, ou leve e natural; 2º) o tro-
var seus, o escuro, o coerto, erudito e,
portanto, fundado no suporte de uma
alta cultura literária e filosófica; 3º)
o trovar ric, ou cor, ou suadil, onde

-5-

predomina o cuidado da forma e o requinte linguístico. Verificaremos que a cantiga de amor gallego-portuguesa desenvolveu quasi inteiramente o trobar clus, preferindo o trobar leu nas expressões mais próximas do cantar popular ou burguês, e o trobar ric nas expressões mais marcadamente palaciaes, embora às vezes os próprios reis não desdenhassem a imitação do popular, assim como não a desdenhava ~~o~~ Frederico II em sua corte siciliana e não a desdenhava ~~o~~ Lorenzo de Medici florentino. É preciso salientar que as surtos poéticos dos trovadores se acompanhava uma importante revolução musical; são de fato os trovadores - chamados na maioria dos casos na mesma pessoa a figura do poeta e do músico - os primeiros a substituir a ritmo oratório quantitativo da música sacra e profana anterior ~~por~~ ^{pelos} ritmos gestual isocrono, isto é ~~esta~~ ^{por} um ritmo não mais baseado no valor quantitativo da palavra declamada, mas na periodicidade de acentos e teses, tempos fracos e fortes em linguagem musical. Em função disto, introduziram e des na música novas configurações, tais como a colúmbia pontuada tética e a anacrusa jambica; além do que dão ~~um~~ ^{um} alento à invenção temática autónoma frequentemente a necessidade de suspenção o tético grau das escala modal para torná-la sensível do tono e empresendeu o hábito de deixar

o canto com a *vieille* - a *ni-mela* dos
espanhois, à qual confia-se uma
espécie de prelúdio inicial, que
se repete no fim como um refrão
meramente instrumental. Neste
sentido a roupagem musical da can-
ção "A l'entrada del temps clar," ~~que~~ ^{deves}
ser considerada a primeira melodia
profana que me ouvido moderno
ainda pôde escutar com agrado.
Tais melodias chegaram até nós esse
preciosas e eternas, o que infelizmente
te não se deu com a Lírica portugue-
sa, da qual sobraram apenas 7
frequentes (7 como os da antiga mé-
rica grega), pouco significativos e
relativos, todos eles, a canção de
amigo. Nada, infelizmente, da can-
ção de amor, que em certa forma musi-
cal não só nas formas populares de
paralelismo, em que o refrão revela
a presença de um coro à maneira do
responso ou da cantiga religiosa,
mas nas próprias expressões líricas
da canção de mestria. Trovadores e jograis
ocidentais levaram sua arte apuradíssima
a todas as cortes da Europa, quando se deu
a diáspora como consequência das lutas reli-
giosas. Deixemos a este respeito a palavra
a Livmöes: "Diversos notuais documentam
a estadia de trovadores e jograis ocidentais
na península Ibérica, e a corte de Afonso X
o Sábio foi um dos refúgios dos trovadores
dispersos pela matança dos Albigenses. A
moda de trovar à maneira provençal intro-
duziu-se pois nas cortes peninsulares, inclu-

indo a corte portuguesa, onde já se uani-
 festava sob o reinado de D. Sancho I. Havia
 de resto, entre as cortes de Alen - Pireneus e
 o novo reino do Dúcaste da península, rela-
 ções estreitas que facilitavam a influência
 transpirenaica; o conde D. Henrique trouxe
 consigo numerosos dechones franceses, são
 bem conhecidas as influências do dero, notada-
 mente através das reformas renovadas de
 Clunio e Cister, que se relacionam com as or-
 ções francesas da dinastia portuguesa e se
 estendem ao próprio ritual e à adopção da escri-
 ta carolíngia em substituição da anterior
 escrita visigótica; muitos portugueses fa-
 ziam a peregrinação a Santa Maria de
 Comarador, no sul da França, e muitos trovado-
 res ocidentais vieram peregrinar a Santiago de
 Compostela (lembra-se Buiuel); e diversas vagas
 de emigração como a provocada pelos Cabal civis
 do tempo de D. Afonso II, levaram senhores por-
 tugueses à França, destacando-se entre eles, pe-
 las influências literárias bem conhecidas que
 trouxe, a que acompanharam na sua juventude
 o futuro Afonso III. Os casamentos de D. Afonso Hen-
 rique, D. Lourenço I e D. Afonso III com princesas oriundas
 em cortes culturais e até politicamente ligadas
 com a Provença (respectivamente Saboia, Aragão,
 Lucida com a Catalunha) e Bolónia, devem ter
 tido bem facilitado a influência ocidental.
 Portanto em de salientar que nestes processos
 de aglutinação cultural sempre foram im-
 portantes de um lado o ambiente da cor-
 te (veja-se a corte de Frederico II na Sicília
 onde nasceu a poesia italiana) e de outro lado
 a presença da mulher. A respeito desta últi-
 ma, bem se lembrava os brasileiros de que a
 rainha Carlota, mulher de D. João VI, trouxe

3

conseguiu a sua capela musical luso-na-
folclórica² que através da corte - iniciou
o movimento musical do Rio de Janeiro.
A civilização literária luso-brasileira atinge,
através da mencionada diáspora, não
só a península Ibérica, como também
a Alemanha, onde o Wimmer sang refere,
sendo uma intimização do provençalismo
antes de deixar no pedestal Weistensang
que continua até a Renascença: aquele
Weistensang que Wagner invocava nos
Meistersänger de Nürnberg, e que
prestando homenagem à figura her-
na de Hans Sachs, o grande poeta-da-
fateiro. Na Itália, a influência occi-
dental é ainda mais patente: ao longo
do século XV é habitual escrever-se em proven-
çal a Crônica em lauzique d'oil as duas
de conteúdo moral. Gordello da Gaita,
que encontramos na Divina Comédia, foi
um dos melhores poetas provençais da
Crôz. E o próprio Dante ainda trouxe
o idioma d'oil, ao ponto de introduzir
no vigésimo sexto canto do Purgatorio o
poeta Arnaut Daniel expressando-se
belíssimos versos provençais: "Tan u'ia
bellis vostre cortes denau, - q'ieu no me
puesc ni voill a vos cobire - J'eu sui Arnaut,
que plor e dan cantar - e nois nois voi la fassa
da folor, - e vei jacer lo poi qu'esper de
naure - Per vos free, per aquella valor - que
vos quida al son de l'escalinia, - sovent
vos a tenet de ma doler!". Mas original-
mente a situação da península Ibérica
onde os trovadores encontraram dialetos
que já ^{haviam} atingido a maior idade e a
dignidade linguística: principalmente

-9-

o gallego-português, mais distanciados
das influências morárabes do sul da
península e em direto contacto com
línguas e culturas limítrofes, ~~que~~
principalmente pela função de encontro
representada pelo santharário de Saue
Trago de Compostela. O prestígio do
gallego-português estende-se até a
corte de Castela, atingindo o prí-
ncipe rei Afonso X. Por isto, toda a lí-
ngua gloriosa base do trovadorismo
ibérico, até meados do século XIV,
será fundamentalmente gallego-
portuguesa. Quando os trovadores
começaram a produzir sua poesia, já
havia em Portugal uma escola de
jograis que difundia as canções
de origem de natureza sulista e mo-
rárabe; e penso eu que eles deveriam
também difundir, por mera transmissão
oral, aqueles romances nórdi-
cos que estavam a formar-se best
seller em toda Europa! "Noi leggiamo
un giorno per diletti - di Lancillotto,
come queor le a trivere". A imagino
que ~~no~~ ^{pequena} ~~que~~ ^{vez} ~~que~~ ^{sempre}
~~que~~ ~~no~~ ~~pequena~~ ~~vez~~ ~~que~~ ~~sempre~~
~~deveriam~~ ~~dar-se~~ ~~qual~~ ~~tal~~ ~~como~~ ~~a~~ ~~que~~
~~representada~~ ~~da~~ ~~2~~ ~~o~~ ~~numero~~ ~~representada~~
~~no~~ ~~inicio~~ ~~da~~ ~~sua~~ ~~travessia~~ ~~da~~
Rimini, quando o jogral se apresen-
ta às dimensões e arrastadas
serventes da corte dos potentados
e enumera o seu repertório, ~~pedindo~~
às mulheres que lhe dêem em troca
do canto

70
um pouco de comédia e ele preenche os
dores do corpete ("lo le storie etc.") - E
imagino que as mulheres tenham
aquela história de amor famosas
com a abidez com que hoje têm
as novelas de televisão. Nenhum
registro disto ficou; mas deve ter
cada um difuso amor pela poesia
não moral, de mais alta entonação,
em que a cantiga de amor de inspi-
ração ocidental encontra ~~uma~~ ~~uma~~
fechado. ~~||~~ A cantiga de amor logo se
mou-se, distanciando-se da cantiga
de amor. Nesta última, quem fala
é a mulher, ou melhor o nome
prestando à mulher o elemento
feminino de sua alma, e portanto
uma linguagem analítica e meta-
fórica, assimilando o sentimento
da natureza e da primavera. Na
cantiga de amor fala o nome,
ou melhor a parte masculina
da virilidade, assumindo todo
o complexo formalismo de amor
cortes, tipizando a mulher com
aqueles traços morais e físicos
que permanecerão até a Renascença:
virtude e dignidade - justamente,
a mesura -, cabelos de ouro, olhos re-
luzentes, doçura e firmeza, presença
quasi sobrenatural. A origem oc-
cidental é tão patente, que o próprio
D. Denis a declarará: "Quer'eu eu

maneira de proembaal - fazer agora um
cautar de Amor - e querey muito q loar
na senhor, a que fez nene fremotura
nou fal, - meu bondade, e mais vol diri
en: - tanto a fer Deus comfida de ~~usa~~
que mais que todas las do mundo val,
hoi ja porem uma diferenca formal
entre as conçoes provençais e a caudi
ga de Amor portuguesa. A canção ^{pro}
vençal, pelo menos no início, ~~completa de~~
de um numero indeterminado de
estrofes, de idêntica estrutura, pois que
eram cantadas com a mesma mé-
trica; as estrofes, por sua vez, ora eram
construidas com rimas diferentes em
cada ~~estrofe~~ ^{uma delas} (colas singulares), ora com
as mesmas rimas em grupos de duas
estrofes (colas dobradas), ou de três (co-
las triplas) etc., ora com as mesmas
rimas em todas as estrofes (colas
misturas). Empregavam versos de
diferente medida, geralmente de
seis a oito sílabas, livremente assina-
dos, com um numero médio de oito
a dez versos por estrofe. As canções de
Amor portuguesas, pelo menos na
primeira fase, alternam também
versos de medida variável, na maior
ria porém de oito a dez sílabas; mas
o numero de estrofes raramente é
superior a três, às vezes reduzindo-se
a uma estrofe (emtóra este último
caso possa depender também de uma
falha de registro nos cancioneiros).

Além disto a ¹²antiga de amor portu-
 guesa distingue formalmente dois
 gêneros: o da canção paralelística,
 mais popular, denunciando no estru-
 tilho a ~~sua~~ natureza musical
 e os traços da maneira responso-
 rial ou acrofônica, e o da canção
 de métrica, de mais altas aceti-
 ções poéticas, que pode ou não re-
 nunciar ao estruíttillo. Enquanto
 as coplas da primeira formavam-se
 de quatro versos, mais os dois do
 estruíttillo, as da segunda arboru-
 lavam-se em sete versos, embora
 conservando uma maior liberdade
 formal. Sou levado a pensar que
 as antigas paralelísticas, mais
 populares e mais freqüentes a uma
 normativa formal de princípio, não
 fossem musicadas, ^{como faziam} ~~mas~~ se anul-
 das ^{na prática} ~~na prática~~, sobre músicas
 já existentes, de tal maneira que
 varias canções se cantassem com a
 mesma música. De fato, nem sempre
 o trovador ou o jogral ou o segal
 (isto mais raro) devia possuir também
 criatividade musical; nem sempre
 poderia encontrar um bom músico
 à sua disposição. A antiga de mé-
 trica, por outro ^{lado}, em muitos casos
 poderia dispensar a música, ou seja

transloca-se no conceito-mo dos artificios poéticos, Outras características da cantiga de amor galego-portuguesa ^{-na verdade há-} são o enfiamento até-fimada, isto é do enfiamento entre versos estrofe e outra, e na presença de nos rara da fínida, isto é de uma espécie de coda, estranha ao esquema estrofico, na qual o autor procura confundir o que expressou na canção. Tal ^{aquele} exemplo, nesta cantiga de João Airas de Santiago, delicada composição ^a que revela admiração e respeito por uma mulher muito bem guardada por seus parentes e que, caso raro, deve ser moça, não casada:

João Airas de Santiago (~~sincera ammirazione e rispetto per la donna ben custodita~~)
 e si trattz evidentemente di ragazza

Non vi molher, des que naci,
 tan muyto guardada com'ê
 a mha senhor, por boa fé,
 mays, pero a guardam assy,
 quantos dias no mundo son,
 alá vay o meu coraçon .

Dos que a guardam sey eu já
 que lhis non pod'ome ~~xxxx~~ alá hir,
 mays direy-vos, por non mentir:
 pero mui gaurdada está,
 quantos dias etc.

E de ssa madre sey hũa ren,
 que a manda muito guardar
 de mi e d'outren alá entrar,
 mays, pero a guardam mui ben
 quantos dias etc.

E pesa-mi a min, por que non
 posso hir hu vay meu coraçon .

A temática da canção de amor galego-portuguesa não deixa de continuar o caminho apontado pelos provençais, procurando remontar as distâncias sociais com o salvamento do amor, transferindo o conceito da Vassalagem feudal para

o plano da submissão amorosa, cantando o que há de suave, sutil e delicado na mulher e na natureza primaveril; mas não consegue escapar a uma generalidade da monotonia e a uma certa frieza visual, tal em que a emoção poética se coagula, como em vasilhas prefabricadas. A técnica não é rica: é aliás a mesma de matéria dentro de um limitado círculo de variações. Todos defeitos que os melhores talentos presentes nos laços meiros sabem evitar. Resta que, em sua generalidade, alcance menor fascínio estético do que a cantiga de amigo, e isto sobretudo, no que atinge as cantigas de mestria. Acontece que a cantiga de mestria, pretendendo ser racional e douta, não escolhe o caminho da elaboração estrutural argumentativa, do trabalho temático sobretudo artesanal que marcará pouco mais tarde a canção italiana de Cavalcanti e de Dante. Muito pelo contrário ~~procede~~ ^{desempola-se} ~~procede~~ ^{desempara-se} quase musicalmente pelos processos técnicos da Variação, que ~~constitua~~ ^{expõem} ~~constitua~~ ^{em} uma prematura canção. É interessante relevar que também na música instrumental ibérica da Idade Média - seja ela de Vihuela, de alaúde ou de teclado; o procedimento preferencialmente escolhido é o da Variação ("diferencia", em espanhol) sobre temas ou fragmentos de música vocal;

15

inclusive de perdidas cantigas amor,
sas, quando os franco-flamenços já
erqueem as suas soberbas catedrais
zonoras através de uma inflexível dia-
lética contrafóntico - imitativa.
De outro lado, enquanto a analítica
linguagem da canção de amigos se
entrega embevecida à metáfora e
~~ela~~ ^{por ela} se identifica com os encantos
da natureza, a casuística amorosa
da nossa cantiga, principalmente a
de mestria, se prevalece da antítese
conceitual e verbal. Assim, por exem-
plo, em Nuno Eanes Cerero:

Meia senhor femosa, direy-vos mia rema:
Vós sodes mia morte, e meu mal e meu bem!
Mia morte e mia vida sodes, nõ á li al,
e el vós el li el me fazerem bem e mal?
ou outra cantiga cujo estribillo sea:
e assy morrerem por quem
nem quer meu mal, nem quer meu bem!

A antítese colora-se às vezes de sutilezas
prebarrocas, como nesta cantiga da lá de
Miranda: *Cidade, quem me dará
novas de mim, o id'estou,
fais direit que não sou lá,
e ca comigo não vou.*

Tod'este tempo, senhora,
rempe por vós perque sei;
mal que farei, que já agora
de vós nem de mim não sei?
Ohe vossa merce lá
se me deve, se me matou,
porqu' eu vós juro que cá
morto nem vivo não vou.

Outras Veres há uma palavra - tenor, como nesta cantiga de D. Denis, que gira esse torno do Verbo "querer", nas suas variações, fenebrais dentro de uma moldura de requintado paralelismo:

D. Denis (poesia elegante e refinada nel suo segreto, musicale e di elegante parallelismo)

Quix ben, amigos, e quer'e querrey
hũa molher que me quis e quer mal
e querrá, mays, non vos direy eu qual
é a molher, mays tanto vos direy:
quix ben e quer'e querrey tal molher,
que me quix mal sempre e querrá e quer
Quix e querrei e quero nui gran ben
a quen me quis mal e quer e querrá,
mays nunca homem por ni saberá
quen é, pero direy-vos hũa ren:
quix ben etc.
Quix e querrey e quero ben querer
a quem me quis e quer, per boa fé,
mal e querrá, mays non direy quem é,
mays pero tanto vos quero dizer:
quix ben etc.

Outro bom exemplo de variação musical sobre uma palavra encontra-se em D. Afonso Sanchez:
"Pero, senhor, assy me venho bem,
deste gran bem, que el por
bem non tem"
que, noutros moldes,
me evocam ^{través} o credo de "ei
credette di'io credetti";

Toda a produção que nos resta é contada nos três cancioneiros fundamenteais, e da Ajuda, o Colocci-Braunuti ^{vale} da Biblioteca Nacional e o da Biblioteca Vaticana. Mas os primeiros textos remontam à segunda metade do século XII, quando as expressões trobar e troba já faziam parte do vocabulário corrente, indicando a arte de poetar em rimas, com possível origem naqueles troços, ou enxertos dentro dos textos sagrados, que haviam marcado o início da criatividade literária moderna e, ao mesmo tempo, o ponto de partida do teatro medieval. Os mais antigos poetas registados são João Soares de Paiva, nascido por volta de 1140 e o próprio rei D. Sancho I, o mais recente o conde de Barcelos, falecido em 1354. Duzentos anos, portanto,

querer e não querer que na cabeça o nome e com nome di morant, e o talor e o talor
dos talor e o talor

To de criatividade poética nesta época
na grande fase da lírica Gallega - por
trazera. A maior parte desses trovadores
se pertence à nobreza e até à realera;
~~mas~~ não faltam ^{poetas} ilustres nem letra-
dos, e até jograis de gosto apurado.
Entre todos emerge, ~~destaca-se~~ pelo ^{valor}
de composições, D. Denis: de fato, se
ele atribui as 12 composições, entre
cantigas de amigo e de amor. Nestas
últimas revela-se ele elegante e re-
quintado, embora mantendo sempre
uma sugestiva facilidade de comu-
nicção. Traço comum dos trovadores
Gallego-Portugueses ^{na linguagem de amor} é
clássico, que se traduz em medida for-
mal, elegância e concisão, sensibilidade
de ritmica. A isto acresce a tendência
para a eliminação dos formosos
superfluos, alienação do concreto
físico e da realidade social, e uma
indistanciável fuga para a abstração
e a idealização do material poético-
psicológico. ^{No tempo da ~~trabalha~~}
Os sintomas são bastante forma-
lizados: embora diante da senhor,
incapacidade de falar (lembrando
quinda em Dante "ch'equi lingua
devee frenada meta - e li occhi
non ardiron di guardare"), a
autótese marcadamente lusita
na morte-vida: a morte como
solução do inalcançado erot. V.
Tal: Ainda, uma difusa timidez, um charme

18 pois,
A, Acima de tudo, numa palavra-de-
ve, hoje infelizmente desaparecida,
sobrevivendo apenas, e tímida, na
sua forma participial: a coita.
Algo indefinível ou polivalente
como a sua irmã saudade; mistura
na de amoroso amoroso, depressão,
angústia existencial. Nessa colo-
ção amorosa, predomina ~~em~~ sentimen-
to da beleza através da sublimação
~~amorosa~~, temperada de platonismo e
de erotismo latente. Amor platónico
e cristão se fundem e confundem e
podem tocar o amor místico, ~~sem~~ ^{sem} ~~mes-~~
ca alcançarem o amor cômico de São Fran-
cisco. He é verdade que de entre os lí-
dos grandes números os laudáveis
nos pareceriam me parecerem re-
lativamente uniformes, não é ~~mes-~~
verdade ~~que~~ que aparecem lá e lá ~~as~~ ~~as~~
preciosas, das quais gostaria de ofere-
cer uma rápida esboço pessoal a
título meramente ~~exemplar~~ ^{indicativo}.
~~Fato~~. Fascina-me, por exemplo, o ~~fresco~~
da tímida confissão de Aires Var, nesta
cathaca. ~~quarta Villancico:~~

~~Aires Var~~ (esempio di semplicità, con un ritornello originale e musicale)

Senhor frêmosa, por neu mal
vos viron estes olhos meus, ex
ca des enton assy quis Deus
emha ventura, que he tal

que nunca vos ousey dizer
ho que vos queria dizer.

E al ouv'eu vos'la falar,
senhor, senpr'u vosco faley,
vedes por que, ca me guardey
tan muyt'en vos dizer pesar
que nunca etc.

Seede muy ben sabedor:
des que vos eu primeiro vi,
sempre muy gram coita soffry,
ca assy quis nostro Senhor
que nunca etc.

Assim, enuncia-me a "nouvelle langue" com que Afonso X o Baticio introduz ^{memórias} ~~estilos~~ clássicos e românicos numa de suas cantigas:

Afonso X (citações clássicas agevolmente introduzidas)

.....que nunca eu ssem cuydado
eu vïverey , ca já Paris
d'amor non foy tan coitado
e nen Tristam ;
nunca sofreron tal affam
ne am quantos son , nen seeram .

Mas esqueçamos a D. Denis: eis uma cantiga de reestria no conteúdo, mas ainda presa ao paralelismo não apenas no refrão ^{caso} até dentro das próprias coplas, com ^{ou} ~~uma~~ palavra-tema o adjetivo grave, ~~abundante~~ através ^{de qual} ~~de~~ ^{alguma-se} ~~ela~~ ^{uma} musicalidade tristemente solene:

D. Denis (poesia refinada e musical)

Grave vos é de que vos ey amor
e , par Deus , aqesto vej'eu mui ben,
mais enpero direy-vos hũa rem ,
per boa fé , fremosa mha senhor :
se vos grav'é de vos eu ben queer ,
grav'est'a mi , mays non poss'al fazer .
Grave vos é , ben vej'eu qu'é assy ,
de que vos amo mays ca mim nen al ,
e qu'este grav'é mha mort'e meu mal ,
mays par Deus , senhor , que por meu mal vi ,
se vos grav'é etc.
Grave vos est'assy Deus mi perdon ,
que non podia mays per boa fé ,
de que vos am'e sei que assy é ,
mais par Deus , coita do meu coraçom ,
se vos grav'é etc.
Pero mays grave dev'a mim deseer
quant'é morte mays grave ca viver .

Brinda de D. Denis uma cantiga - Villaneta ^{de} de gala e descoberta poesia, a qual ^{de} ~~patron~~ ^{patron} ~~foia~~ como o nome de cultura sabe elaborar e embelazar al ^{de} ~~na~~ ^{na} ~~que~~ ^{que} ~~popu~~ ^{popu} ~~lar~~ ^{lar} . Aqui, por sinal, ^{de} ~~grande~~ ^{grande} ~~ideal~~ ^{ideal} de

- 20 -

uma certa impessoalidade bastando-se
pelo que elle é, com um satisfeito e um
falso convencido " eu, mha dona "

~~D. Denis (bella e scoperta poesia, Vedi come l'uomo di cultura sa rifare
il popolare e abbellirlo)~~

Hun tal home sey eu , ay ben talhada ,
que por vós ten a sa morte chegada ;
vede quem é e seed'en nembrada ;
eu , mha dona .

Hun tal home sey eu que preto sente
de ssy morte chegada certamente ;
vede quem é e venha-vos em mente ;
eu , mha dona .

Hun tal home sey eu ; aquest'oyde :
que por vós mórre e vó-lo en partide ,
vede quem é e non xe vos obride ;
eu , mha dona .

Ainda de D. Denis um canção belo e sincera, em
cujo estribilho de um só verso apparece ^{uma} ~~uma~~ ^{uma}
quem realista, e agora não nova, na ~~investigação~~
da senhor ben talhada :

- 4 -

~~D. Denis (una bella e sincera espressione)~~

~~..... e queria non vos aver amor ,
mays o coraçõ pode mays ca mi~~

~~D. Denis (bella lirica e sincera , senza il senso della morte)~~

Senhor , en tan grave dia
vos vi que non poderia
mays e por Santa Maria ,
que vos fex tan mesurada ,
doede-vos algun dia
de mi , senhor bem talhada .

E por Deus, senhor, tomade
mesurappor gram bondade
que vos El deu , e catade
qual vida vyvõ coytada
e algum doo tomade
de min, senhor ben talhada .

Poi sempr'á en vós mesura
e todo ben e cordura,
que Deus fez em vós feytura
qual non fez en molher nada,
doede-vos algun dia
de min, senhora ben talhada .

Finalmente, gostaria de extrair da obra
de D. Denis esta perola de espontaneidade
de poetico:
... e queria non vos aver amor,
mays o coraçõ pode mays ca mi ...

bolto o tema recorrente de morte, eis um estudo
flo, bastante significativo, de Pero d'Armea,
o qual coliga a possível escolha da morte
à coita que o domina, eukora - com uma
das costumuras autitesej - a senhora dee
seja coita e heu ao mesmo tempo; e el
acento pareceu sinceramente sofridos:

~~Pero d'Armea (accenti sinceri di lamento)~~

Senhor fremosa, des aquel dia
que vos eu vy primeyro, des enton
nunca dormi, com'ante dormia,
nen ar fui led'e vedes porque non :
cuydand'en vós e non en outra ren
e desejando sempr'o vosso ben .

E sabe Deus e Santa Maria
ca non am'eu tant'al no coraçon
quant'amo vós, nem ar poderia,
e, sse morrer por en, farey razon,
cuydand'en vos etc.

E ant'eu já mha morte querria
ca viver com'eu viv', á gran sazón,
e mha morte melhor me seria
ca vyver mays, assy Deus mi perdon,
cuydand' etc.

Ca vós sodes mha coyta e meu ben
e per vós ey quanta coyta mi ven.

Estevam da Guarda, todavia, racionalista
firmemente eukora do tema da morte, pa
ra chegar à surpreendente conclusão
de sabor barroco ante litteram, de que
tal é a coita, que heu far perder o próprio
pavor da morte:

~~Estevam da Guarda (dialettica razionalista intorao al timore della morte)~~

Sempr'eu, senhor, mha morte rreceey
mais d'outra rrene já per boa fé
non a rreceo, vedes por que he,
por aquesto que vos ora dyrey :
a gran coyta que por vós ey, senhor,
me faz perder de mha morte pavor .

Cuydava-m'eu que sempre de temer
ouvess'a morte, que sempre temi,
mais ora já, senhor, non est'assy,
por aquesto que vos quero dizer:
a gran coyta etc.

Non me passava sol per corçon
que eu podesse da morte per rren
perder pavor, mays ora vejo ben
que non ey e vedes por que non :
a gran coyta etc.

Que eu semp'ouve, par Deus, mha senhor ;
muyto me foy de o perder peor .

Finalmente, para encerrar o Tema da morte, eis Paio Gomes Charinho proclamando os direitos ^{da vida} com um elegante e despreendido espinha de fundo utilitarista. Começam a aparecer fendas na armadura outora compacta do código amoroso da cavalaria:

Paio Gomes Charinho (~~dialettica realista e sana nella visione della morte~~)

Muytos dizem com gram coyta d'amor
que querriam morrer e que assy
perderiam coytas ,mays eu de mi
quero dizer verdad'a mi senhor ;
queria-me lh'eu mui gran ben querer,
mays non queria por ela morrer,

Com'outros morreron,e que prol tem?
ca,des que morrer,non a veerey,
nen bõ serviço nunca lhi farey ;
por end'a senhor que eu quero ben
queria-me etc.

Com'outros morreron no mundo já,
que depois nunca poderon servir
as por que morreron,nen lhis pedir
ren,por end'esta que m'estas coi-
tas dá
queria-me etc.

Ca nunca lhi tan ben posso fazer
serviço morto,como sse viver .

Fendas mais graves apparecem no mesmo poeta (provavelmente num jogral) com relação à mesma, pois nele encontrei a única menção ao corpo - dentro do círculo das inúmeras leituras - com um erotismo bastante brutal:
..... e do meu corpo que será, senhor,
quando el d'alá o vosso desejar?
Em compensação, quanta delicadeza na combinação da lealdade a um doce segredo numa cantiga de Pero d'Armea:

Pero d'Armea (~~sincerita di un dolce segreto~~)

Muytos me veem preguntar ,
senhor, que lhis diga eu quem
est'a dona que quero ben
e con pavor de vos pesar
non lhis ousou dizer per ren,
senhor, que vos eu quero ben .

Pero punham de m'apartar,
se poderam de mi saber
por qual dona quer'eu morrer,
e eu , por vos non assanhar,
non lhis etc.

E ,por que me veem chorar
d'amor querem saber de mi
por qual dona m'yr'eu assy,
e eu, senhor, por vos negar,
non lhis etc.

Requinte e gentileza são também qualidades da
cautiva de João Aires de Santiago, em que o
autor coloca a sua senhor acima de todas as
outras mulheres, começando a desabarar co-
ta e sentimento da morte, para dar lugar
a uma felicidade amorosa de sabor pre-
renascitista, um preito entoadado sobre um
harmonioso a laude:

João Aires de Santiago (paragone con le altre donne - raffinata e
gentile)

Vy eu donas, senhor, en cas d'el-rey,
fremosas e que pareciam ben
e vi donzelas muitas hu andey
e, mha senhor, direy-vos hũa ren:
a mays fremosa de quantas eu vi
long'estava de parecer assy /

Come vós , e muitas vezes provey
sse veria de tal parecer
algũa dona, senhor, hu andey
e, mha senhor, quero-vos al dizer:
a mays fremosa etc.

Come vós, e, mha senhor, preguntey
por donas muytas, que oy loar
de parecer, nas terras hu andey,
e, mha senhor, poys mh-as foron mos-
trar,
a mays fremosa etc.

Mais descoberta felicidade amorosa, há na
cautiva de Aires Nunes, em cujo im-
cio o amor parece ident. ficar-se com a preta:
Amor faz a mim amar tal senhor,
que he mays fremosa de quantas sey /
e far-me alegre e far-me trobador.
Dentro de um panorama que já está a modi-
ficar-se, aparece oves de novo desprendimen-
to, de modo marcante realismo existencial.
Assim João Baveca polemiza com subtil
ironia com os falsos e mentirosos amado-
res, que prejudicam o mercado das mulheres:

João Baveca (interessante polemica contro i falsi amatori e mentitorei)

Os que non amam, nem saben d'amor
fazem perder aos que amar am,
vedes porque: quand'ant'as donas vam,
juram que morrem por elas d'amor
e elas saben poys que non é ssy,
e por esto perç'ello os que ben
lealmente aman, segundo meu sen.

E aqueles que já medo non an
que lhis faça coyta sofrer amor
veem ant'elas e juram melhor
ou tan ben como os que amor an,
e elas non saben quaes creer
e por esto etc.

Ca, sse elas soubessem os que an
ben verdadeiramente grand'amor,
d'alguen sse doeria ssa senhor,
mays, por aqueles que o jurad'ham,
cuydan-ss'elas que todos taes son
e por esto etc.

E os ben desenparados d'amor
juram que morrem con amor que an,
seend'ant'elas, e menten de pran,
mays, quand'ar vëen os que an amor,
já elas cuydan que vëen mentir
e por esto etc.

Não menos original, em quasi o posto senti-
do a voz de judeo Vidal. Há nelle forma
singular, aquada sensibilidade pela
natureza, elegância expressiva e deli-
cada musicalidade, com uma preciosa
assonancia nos versos finais do estribillo.
Além do que a comparação com o cervo
parece suscitar a lembrança do Salmo
Bíblico "Sicut cervus ad fontem"; e isto
não seria de estranhar ^{em se tratando de um} israelita:

~~Vidal judeu (forma singolare, eleganza, bella assonanza finale)~~

Faz-m'agora por ssy morrer
e tras-me muy coitado
mha senhor de bon parecer
e de cos ben talhado,
a por que ey mort'a prender,
como cervo lançado,
que sse vay do mund'a perder,
da companhia das cervas ;
e mal dia non ensandeci
e pacesse das hervas
e non viss',u primeyro vy,
a muy fremosinha d'Elvas .

Oy mais a morrer me convem,
ca tan coitado sejo
pela mha senhor do hom sem ,
que am'e que desejo
e que me parece tan bem,
cada que a eu vejo,
que semelha rrosa que vem,
quando sal d'antr'as relvas ;
e mal dia etc.

Parece estranho que a vocação marítima
de Portugal não tenha reflexos na lan-
guagem de amor; e tal divorcio com a re-
alidade "in fieri" pode ser explicado com
o distanciamento ainda parcialmente eu-
ropéico no século XIV entre a cultura gallego-
ibérica e o mercantilismo lisueta. Toda-
via, compensa-me a ausência esta deli-
cia, a bursaria triste de Rui Fernandes:

Rui Fernandes

~~(hacerola triste, raro motivo del mare)~~

Quand'eu vejo las ondas
e las muyt'altas ribas,
Logo mi veen ondas
al cor por la velida ;
maldito seja l'mare,
que me faz tanto male !
Nunca vejo las ondas

nem as muit'altas rocas
que mi non venhan ondas
al cor pola fremosa :
maldito etc.
Se eu vejo las ondas
e vejo las costeyras,
Logo mi veen ondas

al cor pola ben feyta
maldito etc.

Leja-me licito, enfim, ²⁵terminar este rápido
paralelo com um delicioso exemplo ~~de~~
~~de~~ inversão pronominal tão musical
na idioma português e tão respeitável
por aquela cantilena lusitana à qual
voltarei no fim da minha exposição.
O exemplo é extraído de uma cantiga
de Pedro Mendes de Fonseca:

Senhor, que forte coração
Vos Deus sempre loutra mi deu.

Uma menção à parte, no paragrafo
da união de amor, merecem as lau-
dáveis de Santa Maria de autoria
de Afonso X. Nela o sábio rei levanta
o amor contos ao nível místico, con-
tando na festa da Virgem o eter-
no feminino, das entes Weiblich,
que cinco séculos mais tarde con-
ará a sublime visão do Empiro
no Fausto de Goethe. Obviamente,
não é estranha a essas cantigas
a sugestão da poesia religiosa
mista e principalmente daque-
las cantigas espirituais que as
companhias dos flagelantes iam
cantando com ^{entusiasmado} fervor
por praças, ruas e campos da Ter-
ra de São Francisco, enquanto
os "fratelli", nas pegadas do
Santo-poeta, estavam a cantar pe-
la pureza das roupas da Ordem;

em equilíbrio instável entre a fidelidade e a heresia. Todavia, as laudas espirituais muitas vezes, mesmo cheirando a flores de campo, as cantigas de Afonso X ressem, tem-se da cultura formalista e palaciana da corte; além do que, elas patenteiam um fundamento ibérico na qualidade dos temas poéticos e em certos traços que ainda fazem da Virgem a grande dama dos sécs. Vale dizer, outrossim, que dessas antigas nos ficou a música, talvez pelos próprios cuidados do rei, fosse ele em todo ou apenas em parte o autor daquelas notas: uma música não raramente atraente na sua oscilação entre os modelos eclesiásticos e a mais moderna lírica, quase trovadoresca, com traços de certo colorido dramático de marca ibérica. Mas, pois que se trata de um gênero todo especial e de outra temática, não nos detemos nos em torno desta antigas, deixando que outros tratem de tal com muito maior competência.

Do fim do XIV até o XV século há um período de decadência e de relativo silêncio da lírica ~~o~~ ~~mesmo~~ que tal silêncio, mais do que real, seja para nós o resultado da falta de coletâneas, esta própria falta denuncia uma redução de interesse em transmittir aos pósteros aquela eventual produção poética. De resto, o mesmo acontece - pelo menos em parte - com a lírica italiana: parece que a experiência de Petrarca exige um tempo de recolhimento para ser devidamente assimilada, tempo de recolhimento o qual - em termos de alta avaliação estética - aguarda o advento de um Poliziano. Em Portugal a fase de decadência está relacionada com as próprias vicissitudes da corte: como justamente assinala Rodrigues Lapa, os reis - já fortemente emburrados nos moldes de uma civilização mercantil e marítima, relaxam os ideais do mecenato, devotando atenção e recursos às artes do navegar. De outro lado o castelhano assume a liderança linguística em terras de Espanha, principalmente depois da batalha de Aljubarrota de 1385, exercendo influências formais e vocabulares sobre o galego, enquanto o português de Lisboa adapta-se à mentalidade prática e mercantil do meio social da capital. O próprio mundo da cantoria está a acatar, já próximo a transformar-se na italiana distorcida visões rabelisiana do Marquês de Púcci, enquanto o petrarquismo -

ainda mal ¹²atimulado - inrímua
num novo mundo poético em que o
objetivo supremo é representado pe-
lo estilo, catarse das paixões e re-
blinuação da emoção na palavra.
Dai nasce uma difusa monotonia
de temas e expressões, principalmen-
te ^{de} onde quer ser mais patente a
confissão autobiográfica. Mais do
que acadêmico, é ^{uma} ^{prática} ^{de} ^{justiça} ^{de} ^{facta}
intima adesão ao gênero. Não fal-
ta todavia, momentos felizes, prin-
cipalmente no subgênero temático
da revolta contra a escravidão de
amor; tal, em Marcial, estas belas e
contrastadas invectivas:

Ves, Amor, por que o digo:
sei que es cruel e forte,
adversario ou inimigo,
desamador de boa corte.
Ao vil deital eu tal sorte
que por prez lle dás vilera:
quem te serve eu quevilera,
por galardou lle dás morte.

Já aqui é sensível a mudança dos
esquemas métricos e do sentimento
musical, preparando a terceira fase
da lírica, que ocupará o século XV. A
cantação de amor tende a desafarear
para dar lugar a mais livres experiên-
cias de versificação, refugio formal
de uma voz menos rica de harmoni-
as interiores. Tal, por exemplo, esse
cantação de Afonso Álvares de Villatandino,
o qual - apesar de ~~um~~ certo esforço de
inalcançada sinceridade entre os temas
tradicionais do amor não correspondido,

do preto e do segredo²⁹ - soa agradável
mente ao meu ouvido musical, Obser-
ve-se a sensível escolha vocálica
nas rimas, com uma preciosa "fol-
gura" rimada com "ventura", em que
a vogal u introduz na primeira co-
pla um sutil toque fúnebre. Obser-
ve-se também a agilidade musical
dos quincênios aquilosos, e o equilíbrio da
forma, já próxima da canção:

Pois me sou val,
servir nem al,
aos senhor,
sofrendo mal
morrei leal,
ai pecador!

Atal foi minha ventura,
que depois que vos sou vi,
todo seu toda folgura
e todo prazer perdi.
Então crei
e entendei
o grand'error
em que caí
por mal de mi
fol servidor.

Quem eu pensei que avria
tanto mal fol por dizer
que Amor non foraria
a non com seu poder.

Por tal fazer,
foi-me prender
em tal teor
que seu prazer
me far morrer
a grave dolor.

Assi vivo encarando
em prisão com seu par,
e non sei por meu pecado
quem me possa amparar.

Pois seu ductar
me quer matar
e vosso amor,
quero curar
de vos loar
u quem que for.

É pois non se esusta a morte,
quero eu por boa fé
seguir quero minha sorte
loar sempre a quem loei;
e learei,
e des i serrei
encobridor,
que non direi
a quem busei
que teu meu cor.

30

A terceira fase da lírica ibérica, mesmo
mas não muitas composições em português
quês ^{and} conservadas pelo Cancioneiro Geral
de Garcia de Resende, é definitivamente
paladiana, entrando numa ^{de cultura} fase de cultura
cosmopolita, aberta às sugestões do
preluminarismo espanhol e às influências
italianas, notadamente de Petrarca
e do próprio Dante, ~~participando~~ através
da escola dantista de Lívico. Isto é
o que dizem, e com justiça, as histórias
da literatura. Eu, por mim, acrescenta-
ria a ação latente do doce stil novo
e, sobretudo, de seu mais livre poe-
ta e mais rico de fantasia imagina-
tiva, Guido Cavalcanti. Veja-se por
exemplo, esta ballada di Guido que co-
meça introduzindo o tema da pasto-
ra:

En un roschetto trovai pastorella
come la stella bella, al mio parere.
Capelli avea diondetti e rivivelli
e li occhi pien d'amor, era rosata;
con sua verghetta pasturava quelli
e, scalia, di rugiada era saziata;
cantava come fosse inmemorata
era adornata di tutto piacere!

e compare-se com as primeiras pasto-
relas portuguesas que parecem respirar
o mesmo ar musical. Ou veja-se
como certas expressões de nostalgia -
a nostalgia do exílio ou da distância -
ecoem a triste despedida de Guido à pro-
pria ballada mensageira:

Po' ch'io non spero di tornar giammai,
ballatetta, in toscana,
da tu leggera e piana
ditt' a la donna mia,
che per sua cortesia
ti farà molto onore.

31

Assim, devem ter ficado na memória aqueles dois versos iniciais de Guido, que milagrosamente descontinua um mundo novo da lírica:

Chi è questa che ven, de' oghi ou la veina
e fa tremar di claritate l'are?
É interessante ~~totalmente~~ relevar como as diferentes condições culturais fazem com que dos estilos vistos a poesia ibérica em geral tenha imagens, formas, musicalidade e imediatas expressivas, mas não tenha a complexa teorização da mulher amplificada nem aquela concepção quasi cósmica de amor, que começa com Guinizzelli (Al cor gentil ripara sempre amore - come a la selva ag' quello in la verdura), e termina com o "dantesco" amor che a nullo amato amar perdona. - Outra influência italiana é a rara, mas presente, introdução do endecasílabo. Afinal, morta a cantoria, acabou o joglar e o sequele, e ali há o próprio trovador, substituído pelo poeta de acentuações clássicas. Todavia resiste a cantiga de amor - mesmo abandonando no mais das vezes o antigo esquema fixo para assumir o mais livre aspecto da trova ou a sua completa estrutura da canção petrarquista - pois que o amor permanece o centro da sensibilidade lusitana. De outro lado, alça-se altos níveis de arte o popular vilancico, na maioria dos casos espanhol, análoga à feição de vilotta toscana, como esta medicada em estruturais revolucionárias, substituído aos complexos artificios do contraponto nórdico um

32
contraponto mais ³²arejado, a três ou
quatro partes, com a melodia em
primeira na parte superior, enquanto
as outras partes - em contrapontos de
primeira ou de segunda espécie -
seu processos imitativos, preparam
a grande revolução da polifonia do
próximo acanhamo: o acorde e a ve-
nodia acomepanhada. Na verdade, em
sempre são definidas as fronteiras entre
o Villancico e a cantiga de amor. Ve-
ja-se, por exemplo, este delicioso Villan-
cico português do Francisco de Souza
que é uma verdadeira cantiga de
amor, da qual lamentamos que não
se conheça a música que ele deve ter
possuído e que parece pedir como
necessária complementação. Observa-se
como o amor se enoldura na nostál-
gia da terra, com um puerilmente ten-
dimento da natureza, uma delicada
clareza prerenascimental e uma ve-
ravilhosidade originalíssima imagem
nos versos finais:

O montes esquivel
deixay-vos cair,
deixay-vos romer,
e ser destruydos.
Poil males sentidos
me dau tanta guerra
por ver minha terra.

Ribeiras do mar,
que tendes mudanças,
as minhas lembranças
deixay-as passar.
Deixay-me tornar
da nova de terra
que dá tanta guerra.

O sol esmorece
a noite se vem,
meus olhos mee bem,
já nem apparece.
Mays tobo aoytes
àquele desta terra,
que na minha terra.

Não creio que esta seja poesia de segunda cate-
goria, assim como não creio que se possa cha-
mar de decadentismo ou de mera trave-
ção outras expressões dessa chamada ter-
ceira fase, em cuja defesa eu me batto
com o espírito de aventura da antiga ca-
valaria, mesmo que o meu lutar contra
a correnteza crítica seja apenas o fruto
da minha inocente ignorância.

Parece-me, por exemplo, ~~que~~ ^{que} engeitado
em seu estilo novíssimo lusitano este can-
tar de Nunes Pereira exaltando - o
novidade - o amor conjugal para o
qual os amores anteriores só foram ilu-
sória preparação:

Amor, onde t'escultas
nos tempos que me matavas,
que tão forte parecias,
e o mais bravo guardavas.

mas era por teu mandado,
pôde agora Deus por tí.
Então mandavas espas
para ver como m'acertavas,
mas porquê tu vir nam querias,
por agora te guardavas.

Acusado meu cuidado
sem tua força senti.

é que dizer da elegância ~~esquisita~~ ^{combi-}
nação de paralelismo e petrarquismo
desta canção de João Roiz de Castelo
Branco, construída como um soneto
sobre dois tons quadracentários, o adjetivo
"tristes" e o advérbio "tace", com dolorida
insistência?

Seu hora, partem tã tristes
meus dias por vós, meu bem,
que nunca tã tristes vistas
outros nenhuns por ninguém.

da morte muy desejada
com veyr veres que da vida.
Partem tã tristes os tristes,
tace fora d'esperar bem,
que nunca tã tristes vistas
outros nenhuns por ninguém.

tace tristes, tace amados,
tace doentes da partyda,
tã cantados, tã chorados.

e ~~que~~ ^{nao} é originalmente atraente esta ~~coisa~~ ^{coisa}
 em que o próprio Garcia Resende parece vol-
 tar à tradição do serviço à dança e do ~~seu~~
~~seu~~ esquemas formais, ^{então} mas rebitando res-
 sistivamente o conceito da morte com seu
 apático raciocínio: não me importaria de
 morrer, mas não quero, pois se eu morresse a
 dança não poderia ser servida como eu posso
 servi-la. Ca. 2. Louvo Vinet, o tema já havia sido tratado por
 João Gomes Chaves.

Gostaria, por minha vida que morresse em vossa poder, por todas de lá servida, não queira que destruída possa ser.	que reportar quanto males me fareis, mas se for servida de vossa reguardo viver, vos pelo que minha vida não queira que destruída possa ser.
--	--

Isto não foi um pesco
 de morrer, se vós quereis:
 que velleis me acabar
 finalmente, gostaria de apontar a título
 de exemplificação, um fragmento de uma
 longa canção de quarto de Berto ^{a qual} que, entre
 outros, narra e patetiza os fatos, a
 canção sua sua própria lusitana fúria
 monia na persistente e plausível iteração
 exclamativa:

Que dias têm nel castelos, que noites têm nel dormidas, que sons têm desvelados, que suspiros e mudadas, que tristezas têm sentidas.	Que lembrança que pesar, que dor e que sentimento, que querer, que suspirar, que velleis para chorar dentro em um coração sentida.
--	--

A fúria da memória canção, de ampla visão formal,
 alcança as alturas da grande poesia:

Já se a fé de velleis que al lagrimas fiadoras, de que sentem mais sentidas dos secretos estandidos de velleis vital doradas.	Cada dia, cada ora, arry ando desta arte, de velleis sentida que fora como quem canta e chora, que velleis de se parte.
---	---

onde é evidente a memória de Francisco
 no V do Saberes: "Barão Louvo adri de fiação e dize"

L'ELEGIA AMOROSA DEL PETRARCA

SOLO E PENSOSO

Solo e pensoso i più deserti campi -// Deh perché tacque ed allargò la mano?
vo mesurando a passi tardi e lenti, -// Ch'al suon de' detti sì pietosi e casti,
e gli occhi porto per fuggire intenti -// poco mancò ch'io non rimasi in cielo.
ove vestigio uman l'arena stampi.-

Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti;
perchè ne gli atti d'alegria spenti
di fuor se legge comòio dentro avampi:

sì ch'io mi credo omai che monti e piagge
e fiumi e selve sappian di che tempre
sia la mia vita, ch'è celata àtrui.

Ma pur sì aspre vie né sì selvagge
cercar non so ch'Amor non venga sopra
ragionando com meco ed io con lui.

MÓVESI IL VECCHIEREL

Móvesi il vecchierel canuto e bianco
del dolce loco ov'ha sa età fornita,
e da la famigliuola sbigottita
che vede il caro padre venir manco;

indi traendo poi l'antiquo fianco
per l'estreme giornate di sua vita,
quanto più pò col buon voler s'aita,
rotto da gli anni e dal cammino stanco;

e viene a Roma, seguendo 'l desio,
per mirar la sembianza di Colui
ch'ancor lassù nel ciel vedere spera.

Così, lasso!, talor vo cercand'io,
donna, quantoè possibile, in altrui
la disiata vostra forma vera.

ERAN I CAPEI D'ORO

Eran i capei d'oro a l'aura scarsi,
ch'n mille dolci nodi gli avolgea;
e 'l vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi ch'or ne son sì scarsi;

e 'l viso di pietosi color farsi,
non so se ver o falso mi prea,
i' che l'esca amorosa al petto avea,
qual meraviglia se di subito arsi?

Non era l'andar suo cosa mortale,
ma d'angelica forma; e le parole
sonavan altro che pur voce umana.

Uno spirto celeste, un vivo sole
fu quel ch'i' vidi, e se non fosseor tale,
piaga per allentar d'arco no sana.

LEVÒMMI IL MIO PENSER

LEVòmmi il mio penser in parte ov'era
quella ch'io cerco e non ritrovo in terra:
ivi, fra lor che il terzo cerchio sepra,
la rividi più bella e meno altera,

Per man mi prese e disse:--In questa spera
sarai ancor meco, se il desir no erra,
io son colei che ti diè tanta guerra,
e compèe' mia giornata innanzi sera.

Mio ben non cape in entelletto umano:
te solo aspetto e, quel che tanto amanti,
e là giuso è rimaso, il mio bel velo.

(cont. em cima)

(bem, por hoje é so).