

Cauterio suave

Estratto di Maria Isabel Morán Cabanas

Cauterio suave

Collana di filologia iberica fondata da Giuseppe Mazzocchi,
diretta da Paolo Pintacuda, dell'Università di Pavia.

;Oh cauterio suave!
;Oh regalada llaga!

Questa collana, la cui nascita e la cui crescita si devono alla fiducia e all'entusiasmo dell'editore, raccoglie edizioni critiche, studi, repertori bibliografici. Senza preclusione di lingua o di cultura, di spazio o di tempi, è aperta a tutte le espressioni letterarie di area iberoromanza dalle origini a oggi. *Cauterio suave* aspira a distinguersi per la concretezza dei contributi proposti e per il loro rigore filologico. Ma tale rigore non sarà mai rigidità: il cauterio che il filologo applica ai testi che studia è bruciante, ma soave è lo splendore che ne riverbera sui documenti scoperti, ricostruiti, illustrati, e che da essi barbaglia un poco di luce anche sullo slancio, faticoso e solitario, di chi li ha accostati con amore.

Volumi pubblicati:

1. Juan de Lucena, *De Vita Felici*, edizione di Olga Perotti
2. Paola Elia – Francesco Zimei, *Il repertorio iberico del Canzoniere N 871 di Montecassino*
3. Ramón de la Cruz, *Aquiles en Sciro*, edizione di Andrea Baldissera
4. Juan Bautista Diamante, *Santa María Magdalena de Pazzi*, edizione di Paolo Pintacuda
5. *Marcial en verso castellano*, edizione di Andrea Bresadola
6. Carlo Bitossi e Giuseppe Mazzocchi (a cura di), *Sull'opera di José Antonio Maravall. Stato, cultura e società nella Spagna moderna*
7. Enea Silvio Piccolomini, *Epístola al Gran Turco*, edizione di Andrea Baldissera, Andrea Bresadola, Giuseppe Mazzocchi
8. Ines Ravasini, "Náuticas venatorias maravillas". *Percorsi piscatori nella letteratura spagnola del Siglo de Oro*
9. Juan Rufo, *La Austriada*, edizione di Ester Cicchetti
10. Ginés Pérez de Hita, *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrajes*, edizione di Mirko Brizi
11. Paolo Tanganelli, *Le macchine della descrizione. Retorica e predicazione nel Barocco spagnolo*
12. Pedro de Oña, *Arauco domado*, edizione di Ornella Gianesini
13. Giovanni Caravaggi, *Agua secreta. Studi del Maestro sulla tradizione lirica iberica raccolti per il suo ottantesimo compleanno*
14. Paola Laskaris e Paolo Pintacuda (a cura di), *Intorno all'epica ispanica*
15. Hernando de Talavera, *Invectivas o reprehensiones contra el médico rudo y parlero*, edizione di Andrea Baldissera
16. Fray Diego de Valencia de León, *Opera poetica*, edizione di Isabella Proia
17. Andrea Zinato e Paola Bellomi (a cura di), *Poesía, poéticas y cultura literaria*

Poesía, poéticas y cultura literaria

a cura di Andrea Zinato e Paola Bellomi

Estratto di Maria Isabel Muñoz Cabanas



In copertina: carta moderna della Spagna di Nicolò Germanico, in Claudio Tolomeo, *Geografia*, Ulm, 1482.

La pubblicazione di questo volume è stata finanziata parzialmente dai contributi della Oficina Cultural de la Embajada de España en Roma e del progetto E.S.THE.R. (Enquiry on Sephardic Theatrical Representation – SIR 2014, RBSI14IBE8; responsabile scientifico: Paola Bellomi).

© Ibis, Como – Pavia 2018
www.ibisedizioni.it
I edizione: luglio 2018
ISBN 978-88-7164-587-2

- 9 Andrea Zinato, *Tabla de los dezidores*
- 17 *Poesía, poéticas y cultura literaria*
- Prefatio*
- 19 Anna Bognolo, *Poesía de cancionero y poesía italianizante en los libros de caballerías. Entre Feliciano de Silva y Pedro de la Sierra*
- Autores*
- 41 Álvaro Bustos, *Poetas de cancionero (s. XV) y personajes literarios (s. XVI): un nuevo testimonio de la Historia de Juan Rodríguez*
- 57 Laura López Drusetta, *Algunas notas sobre la obra poética de García de Pedraza*
- 75 Isabella Tomassetti, *“Do serví más sin error / reçebí pena y desgrado”: la poesía de Diego de Valera entre ideología cortés y denuncia política*
- Filología y crítica textual*
- 93 Vicenç Beltran, *Un cancionerillo jocoso o casi burlesco (MP2/TP2): la poesía castellana en el albor del siglo XVI*
- 125 Antonio Chas Aguión, *Avatares de una azarosa transmisión textual: poesía y poetas en la sección nuclear de Juan Alfonso de Baena en PNI*
- 147 Leticia A. Magaña, *Problemas de transmisión textual en el Panegírico a la Reina doña Isabel (1509), de Diego Guillén de Ávila*

- 161 Miguel Ángel Pérez Priego, *El problema de la selectio en textos poéticos cancioneriles*
- 181 Isabella Proia, *Morfología de las tradiciones textuales en el Cancionero de San Román (MHI)*
- 201 Ana M. Rodado Ruiz, *Un decir de atribución dudosa: el Combate de Amor [ID 1731]*
- 213 Marcial Rubio Árcuez, *Hacia una edición crítica del Cancionero de obras de burlas provocantes a risa (Dutton, 190B)*
- 223 Sara Russo, *Historia del manuscrito M 32-13 de la Biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid (ML3)*
- Géneros*
- 235 Lucía Mosquera Novoa, *El cuerdo y el loco: un intercambio poético entre Álvaro de Luna y Juan de Torres*
- 249 Óscar Perea Rodríguez, *La anónima elegía a la muerte del Rey Católico (Dutton 18*EF): poesía funeral en memoria de un monarca postergado*
- 277 Cleofé Tato, *Los comienzos del género del mote en la poesía de cancionero*
- Léxico poético*
- 295 Francisco Javier González Candela, *Los semas del siglo XV: análisis léxico-semántico de las Coplas de Jorge Manrique*
- 307 Juan Paredes, *Le gran beutatz e.l fis ensenhamens. El discurso del género y del cuerpo en la poesía de los trovadores*
- Poesía galaico-portuguesa*
- 319 Roger Boase, *Is Diego de San Pedro's Tractado de amores a Roman à Clef?*
- 331 Geraldo Augusto Fernandes, *Uma possível arte poética no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende (1516)*
- 345 Yara Frateschi Vieira, *Uma inclusão problemática nos cancioneiros galego-portugueses: o inusitado retrato feminino nas cantigas de Vidal, Judeu d'Elvas*
- 361 Maria Isabel Morán Cabanas, *A figuração do poder real no Cancioneiro Geral: o caso de D. João II*
- 375 Stephen Parkinson, *Géneros imaginados na lírica galego-portuguesa: a "cantiga de seguir" e a "cantiga de vilãos"*
- 391 André B. Penafiel, *Cadernos irregulares: meias-folhas e sua contribuição para o estudo do Cancioneiro da Ajuda*
- 413 Harvey L. Sharrer, *Um poeta do Cancioneiro Geral e as poesias intercaladas na novela sentimental Naceo e Amperidónia*
- Proyectos colectivos*
- 427 Patrizia Botta, *Proyecto Cancioneros Españoles conservados en Roma (PRIN 2012)*
- 439 Aviva Garribba, *Algo más sobre el manuscrito Ottoboniano 2882*

*A figuração do poder real no Cancioneiro Geral:
o caso de D. João II*

Maria Isabel Morán Cabanas

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO

O *Cancioneiro Geral* apresenta-se como um documento / monumento erigido sobre a vida palaciana, produto do mecenato régio e instrumento de propaganda do papel da monarquia. Neste sentido e tendo em conta o empenho de D. João II num intenso programa de centralização do poder, estudamos a sua figuração e projeção na compilação de Garcia de Resende sob vários pontos de vista: como alvo de homenagem nas dimensões de juiz, deus de Amor e cavaleiro galante; como *Optimus Princeps* na linha do imperador Trajano; e até como ser coberto com uma auréola da santidade pelas suas virtudes em vida e até *post mortem*. Aliás, analisamos também a presença e a semiótica dalguns elementos ligados a certos aspetos da etiqueta e cerimonial da Corte e, mais concretamente, ao imaginário joanino (esfera armilar, pelicano, cisne, “corpo santo”, etc.) , o que implica o estabelecimento de um diálogo ora com textos historiográficos ora com representações iconológicas.

ABSTRACT

The *Cancioneiro Geral* is presented as a document / monument about courtly life, a product of royal patronage and an instrument of propaganda for the role of monarchy. In this sense, and taking into account King John's efforts to build an intense program of power centralisation, we analyse his figuration and projection in Garcia de Resende's compilation from various perspectives: as a target for homage in the dimensions of judge, god of Love, and galant knight; as *Optimus Princeps*, comparable to Emperor Trajan; and even as covered with an aureole of sanctity for his virtues in life and his merits *post mortem*. We analyse also the presence and the semiotics of some elements related to certain aspects of etiquette and court ceremonial and, more specifically, to the imaginary associated with him (armillary sphere, pelican, “incorrupt corpse”, etc.). This implies the establishment of a dialogue with texts that have an historiographic nature as well as with iconological representations.

PALAVRAS-CHAVE

João II, *Cancioneiro Geral*, memória, justiça, elegia

KEYWORDS

King John II, *Cancioneiro Geral*, Memory, Justice, Elegy

Quando ainda os caracteres móveis ou letras de forma vinham de ser introduzidos em Portugal, o *Cancioneiro Geral* acabou-se de imprimir na cidade de Lisboa a 28 de setembro de 1516 com especial cuidado gráfico e sob a responsabilidade de Hermão de Campos, de origem germânica, bombardeiro ou artilheiro real. A obra apresenta-se como um documento / monumento erigido sobre a vida palaciana, produto do mecenato régio e instrumento de propaganda do poder central. Com efeito, o compilador eborense, evocando na sua *Miscelânea e Variedade de Histórias, Costumes, Casos e Cousas* os acontecimentos que caracterizaram aquela época e que repercutiram na evolução sociocultural que então se viveu em Portugal, não deixa de mencionar o invento de Gutenberg, do qual foi um dos primeiros a se beneficiar: “E viimos em nossos dias / ha letra de forma achada / com que a cada passada / crescem tantas livrarias, / e ha sciencia he augmentada”¹. Lembre-se que Garcia de Resende, já nas primeiras linhas do prólogo, endereçado ao príncipe herdeiro do trono D. João, futuro D. João III, recrimina com ênfase a “natural condiçam” dos seus conterrâneos, que permite que se esqueçam as façanhas que eles próprios protagonizaram e que mesmo os tornaram senhores de grande parte do mundo, assim como outras ações demonstrativas de virtudes, ciências, manhas e gentilezas. Embora todas sejam dignas de guardar na memória, perdem-se no esquecimento porque não são divulgadas como seriam se gente doutras nações as tivessem empreendido:

E por esta mesma causa, muito alto e poderoso Principe, 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 assi muitos emperadores, reis e pessoas de memoria, polos rimances e trovas sabemos

¹ E. VERDELHO (ed.), *Livro das Obras de Garcia de Resende*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992, p. 570.

suas estórias. E nas cortes dos grandes príncipes é mui necessaria na jentileza, amores, justas e momos como no livro ao diante se veraa².

Tem-se tornado um lugar-comum interpretar esse texto preliminar como uma proclamação da necessidade ou até da urgência do surgimento de uma obra épica que celebrasse as proporções do *imperium* português. Ora, as palavras de Resende apontam para a importância do panegírico não só da perspectiva renascentista quanto à função da epopeia, mas também através de uma argumentação que visa justificar e valorizar todo o trabalho que supôs a elaboração e edição de um cancioneiro de tão notáveis dimensões. Parte-se de um esquema quase silogístico: se as proezas de gregos e romanos se conservavam e, por conseguinte, resultavam úteis tanto pelo seu próprio mérito como por terem sido transmitidas por escrito, as empresas dos portugueses, que as superavam em merecimento de honra, deveriam ser, com maior motivo, impressas e espalhadas³. Defende-se aí, pois, a utilização da escrita como meio para preservar a memória – quer real quer fictícia, como acontece com a matéria pseudo-histórica de Roma e Tróia – sob uma finalidade pedagógica e doutrinária.

Fica evidenciada uma concepção ciceroniana da história dos “feitos” como *magistra vitae* que se alarga para as “cousas de folgar e gentilezas”, as quais poderão servir também como contributo para a celebração do soberano e funcionar como um espelho da sua *dignitas* humana e política. Esta primeira compilação poética editada em Portugal vem amparada por um “privilégio” régio, o que já *a priori* patenteia o interesse que o poder central depositava na iniciativa. Na verdade, da própria simbologia heráldica até à seleção e distribuição do material rimado, projeta-se um reflexo do espetáculo da Corte e da figuração modelar da monarquia. Abre-se com as armas da Casa Real Portuguesa, que tinham sido precisamente dotadas de uma nova semiótica em 1485 por D. João II, responsável pelo endireitamento das quinas laterais e pela supressão da cruz de Avis em 1485⁴. O escudo aparece ali inclinado, sendo o campo ocupado por cinco

² A. F. DIAS (ed.), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Maia, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991-1993, vol. I, p. 10. Para a transcrição dos versos seguiremos também esta edição, indicando sempre os números correspondentes de volume e composição.

³ J. ALVES OSÓRIO, *Anotações sobre o Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, “Mathesis”, 15 (2006), pp. 169-195.

⁴ Tanto na crónica de Rui de Pina como na de Resende comenta-se a eliminação da cruz, justificando-a por implicar um erro de essência, pois misturava a heráldica dinástica com as insígnias de uma instituição religiosa, e por considerar que se situava já à margem da identidade nacional.

escudetes em cruz, carregados cada um de cinco besantes dispostos em aspa, o que se deveria, em parte, à devoção do monarca pelas cinco chagas de Cristo.

Sobre a bordadura, assentam oito castelos, encontrando-se um deles parcialmente oculto por se situar debaixo da gorjeira de um elmo virado três quartos para a direita. Observa-se também o dragão ou serpente alada, timbre do rei de Portugal a partir de D. João I, assim como a coroa real aberta. Tudo aparece emoldurado em cercadura com motivos ornitológicos e vegetalistas, entres os quais sobressaem cinco desenhos de *putti* alados – dois deles com arco e flecha. Destaca-se, na parte inferior, a representação do projeto imperial através da esfera armilar que D. João II criou na sequência da morte de D. Diogo, duque de Viseu, e conferiu ao irmão deste, D. Manuel, que o viria a suceder no trono. Tanto Rui de Pina quanto Garcia de Resende detêm-se na interpretação deste proceder à maneira de profecia, já que tais sinais adotam-se geralmente pelos próprios utentes e exprimem uma ideia pessoal, ligando-o ao conceito de monarquia mística, que interpreta a sua dimensão política como inseparável da espiritual. Aliás, a associação de tal imagem ao prestígio régio levou à sua conservação pelo filho de D. Manuel, D. João III, a quem está dedicado, como vimos acima, o Prólogo do *Cancioneiro*, embora com a alma modificada de *Spheera Mundi* para *Spes Mea in Deo Meo*⁵.

Com efeito, foi a partir desta altura que as armas reais passaram a representar um conceito de monarquia dotada de continuidade histórica, pelo que as suas significações deviam perpetuar-se. E, de facto, mantiveram-se em Portugal com uma permanência extraordinária até 1816: “O contraste com a restante simbólica estatal e dinástica europeia é flagrante: na maior parte das monarquias, as armas régias foram mudando ao sabor das alterações dinásticas, das conquistas ou perdas de territórios, das alianças e das pretensões. O escudo real português manteve-se incólume” (M. METELO SEIXAS, *As armas e a empresa do rei D. João II. Subsídios metodológicos para o estudo da heráldica e a da emblemática nas artes decorativas portuguesa*, em *As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa – Imaginário e Viagem*, ed. de Isabel Mayer Godinho Mendonça – Ana Paula Rebelo Correia, Lisboa, Escola Superior de Artes Decorativas – Centro Científico e Cultural de Macau, 2010, p. 53). Salientemos apenas que se observam variações na passagem do século XV a XVI quanto ao número de castelos (umas vezes, 7; outras, 8, como aparece no *Cancioneiro Geral*, sendo Príncipe D. João III; e outras, até 12 ou 13), fixando-se definitivamente em 7 um pouco depois. Para o estudo do simbolismo destas medidas, consulte-se também L. A. DA FONSECA, *D. João II*, Lisboa, Temas e Debates, 2007, pp. 107-111.

⁵ Em contrapartida, no extremo oposto, a fechar o *Cancioneiro*, colocaram-se as armas dos Resende com as cabras do escudo e um timbre no interior de uma cercadura idêntica à primeira em que só se substituiu a vinheta inferior, a que incluía a esfera. Trata-se, portanto, de endereçar e assinar uma obra, representando a sua dimensão terrena e animal (J. AMARAL FRAZÃO, *Entre Trovar e Turvar: A Encenação da Escrita e do Amor no Cancioneiro Geral*, Inquérito, Lisboa, 1993, p. 14).

Por outro lado, quanto ao interesse pela heráldica, cabe lembrar que, durante o reinado do sucessor de D. João II, levaram-se a cabo certas diligências para o inventário e a oficialização das armas das principais famílias nobres. De tal época conservam-se dois livros de armas manuscritos e iluminados: *O Livro do Armeiro Mor*, atribuído a João de Cró, e o *Livro da Nobreza e Perfeição das Armas*, da responsabilidade de António Godinho. O Venturoso mandou construir, aliás, uma sala no Palácio de Sintra, em cujo teto estão representadas as armas do soberano, os escudos e lisonjas da sua prole e duas filas de brasões de mais de 70 origens. E, ainda, sem que nos conste a intervenção régia, João Rodrigues de Sá redigiu umas trovas nessa mesma linha, as quais foram recolhidas no *Cancioneiro* (vol. II, n. 457) e motivadas por outras que circulavam manuscritas, da autoria de Pedro Gracia de Dei, quem também compôs o *Blasón general y Nobleza del universo*, dedicado em 1489 a D. João II⁶.

No tocante aos textos compilados por Resende que nos remetem concretamente para o monarca que é alvo do nosso estudo, já no poema inaugural do Cuidar e Suspirar – que é a composição coletiva mais vasta da coletânea, ao se estender ao longo de quase 3200 versos – podemos descobrir a homenagem que lhe é feita numa tripla dimensão: 20 anos após a sua morte, o rei aparece ali celebrizado como juiz que, avaliador das mais complexas porfias, expõe indiscutíveis veredictos; como um deus de Amor em que confluem várias tradições e se concentra a maior autoridade para tratar de sintomatologia amorosa; e como um galante cavaleiro, pertencente a uma das mais insignes ordens militares. Neste sentido, é lícito afirmar que a fachada poética do *Cancioneiro* se institui como uma memória literária fundadora, criando-se nela um cenário prestigiado por fatores de quantidade e qualidade através da participação de um notável número de poetas com longas intervenções – entre eles, os que mais se distinguiram na etapa joanina: João de Meneses, o Coudel-mor Fernão da Silveira ou Nuno Pereira. Sucede-se ali toda uma série de argumentos e contra-argumentos que se encaixam em moldes forenses, conforme as regras do direito como um campo adequado para organizar coerentemente a duplicidade de perspetivas: que atitude ou reação do amante supõe maior sinceridade? É o cuidar, quer dizer, o padecer em silêncio (a introspeção absoluta)? Ou é o suspirar, ou seja, a manifestação externa da dor? O debate encerra-se com duas sentenças: a pri-

⁶ Para a fortuna de transmissão e as variantes do texto português, consulte-se o documentado estudo de C. ALMEIDA RIBEIRO, *Pervivencia y variación de un texto del Cancioneiro Geral: las coplas heráldicas de João Rodrigues de Sá en doce manuscritos de los siglos XVII y XVIII*, em *La poesía en la imprenta antigua*, ed. de Josep Lluís Martos, Alicante, Universitat d'Alacant, 2014, pp. 173-193.

meira é emitida a favor do suspirar por Leonor da Silva, estrela do Paço e dama modelar (a mais linda, a mais honesta e a mais famosa); enquanto a segunda e definitiva é ditada pelo deus de Amor em benefício do cuidar, devendo ser assumida por todos e revelando mesmo a expressão de uma utopia através da imagem da variedade que conflui na unicidade trazida por um Ser Supremo. Este aparece ataviado sob a simbologia associada a D. João II, que exerceu publicamente a justiça punitiva e os perdões e fixou com empenho normas protocolares.

No que diz respeito às duas partes em que se estrutura o processo, a primeira vem datada no dia 9 de novembro de 1483 e poderá ter ocorrido como jogo floral no Porto, pois nesse ano o monarca deslocou-se às terras de Trás-os-Montes e Entre Douro e Minho e, ao regressar, teve de ficar na cidade do Douro de outubro até janeiro pelas cruas condições meteorológicas do inverno⁷. A responsabilidade pela organização das intervenções parece que foi do Coudel-mor, Fernão da Silveira, embaixador de D. Afonso V e D. João II e, desde 1486, regedor da justiça na Casa da Suplicação. Este teria nas suas mãos todo o material, já que, finalmente, revisará os argumentos expostos a fim de os refutar um por um. Destaca-se o seu protagonismo como promotor do partido que ficou vencedor, com a autoria de quase a metade dos versos. Aliás, o facto de todas as rubricas obedecerem ao mesmo tipo discursivo leva a pensar nele como o editor que juntaria e ordenaria as peças.

Quanto à segunda parte, situa-nos apenas num dia 20 de julho e nela é uma *persona ficta*, o defunto “Nuno Gonçalves, alcaide-moor da fortaleza d’Alcobaça”, que desempenha as funções de narrador-relator do que ocorre na corte do Deus de Amor e as do seu secretário e embaixador em Portugal. Tal nome poderia encobrir tanto o de Nuno Pereira como, mais provavelmente, o de D. João de Meneses, que apelaria da sentença: ao seu nome vai endereçada a resolução definitiva que envia a embaixada do deus de Amor – e são da sua autoria as composições que seguem imediatamente o processo no *Cancioneiro Geral*. Ou também poderíamos estar perante o *travestissement* do doutor Nuno Gonçalves,

⁷ M. I. MORÁN CABANAS, *A expresión de amor em debate: Cuidar versus Suspirar no Cancioneiro Geral*, em *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, ed. de Mercedes Brea, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2015, pp. 345-346. No que diz respeito às localizações e datações, assim como às diversas circunstâncias conjunturais ligadas à elaboração e divulgação deste vasto texto, consulte-se também M. VIEIRA MENDES, *O Cuidar e o Suspirar [1483]*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, pp. 9-11.

importante letrado que participou nalguns dos julgamentos mais transcendentais do reinado joanino⁸.

Ao contrário da anterior, esta segunda parte é redigida apenas por um só autor, mas inclui várias falas atribuídas a almas do Além: a do cortesão que desce ao Inferno dos Namorados para recorrer a sentença; a de quatro personagens célebres na cultura literária ibérica (Macias; Juan Rodríguez del Padrón; Juan de Mena; e Sexto Tarquínio, o filho do último rei romano antes da república); e, por último, a do próprio juiz / deus de Amor / galante cavaleiro, figura sob a qual se pode entrever a recriação de D. João II. Na verdade, tudo nos parece remeter para uma espécie de contrafação dos reais julgamentos públicos, para “um arremedo poético com tema amoroso dum processo-crime real, passado nas mais altas esferas, [...] uma paródia galante de desenfadamento, estranha aos olhos de hoje”⁹. Ainda, e à maneira de ilustração, queremos chamar a atenção para o paralelismo entre a encenação deste texto e o julgamento contra o citado conspirador D. Fernando, duque de Bragança¹⁰, que transcorreu ao longo de 22 dias e no qual intervieram 21 juízes que entraram numa sala com panos comemorativos da equidade do imperador Trajano, com quem D. João II é comparado noutros versos do *Cancioneiro Geral* (vol. II, n. 366).

As convergências de amor e cenário régio (Cortes de Amor), amor e questão jurídica (pleito, testamento, etc.) e amor e religião (cruzada, oração, missa, deus, etc.), que se podem observar na literatura castelhana de Quatrocentos, estão também presentes no *Cancioneiro Geral*. Na ficcionalização do Cuidar e Suspirar não se visualiza, evidentemente, um deus de Amor a modo de Cupido ou *putto* armado com arcos e setas e provido do asas e olhos cobertos. A formulação do amante que se cega e julga de forma errónea não encaixa no processo em foco, pelo que a imagística se aproxima aqui das poesias de teor épico-alegórico com presença de um grande senhor e/ou Deus, sentado e coroado no trono, acompanhado de um séquito e vestido com ricas roupagens, como acontece, por exemplo, no *Triunfete de Amor* do Marquês de Santilhana¹¹. Amalgamando-se certos

⁸ Entre eles, os relativos à conspiração contra o monarca: o de D. Fernando, duque de Bragança, degolado na praça de Évora; e o de D. Diogo, duque de Viseu, a quem lhe tirou a vida o próprio rei (J. V. SERRÃO, *Itinerários de El-Rei D. João II: 1481-1495*, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1993, p. 158).

⁹ Ivi, pp. 12-13.

¹⁰ Cf. E. VERDELHO (ed.), *op. cit.*, p. 219.

¹¹ Na verdade, nos textos poéticos do século XV torna-se pertinente diferenciar entre “corte de amor” e “cortes de amor”, considerando a primeira expressão como um espaço de sociabili-

convencionalismos literários com um verdadeiro enaltecimento do poder real, publica-se a firme sentença na compilação de Resende com aparato de ouro, pendões e opas de brocado:

A vinte dias passados
deste mes ante d'Agosto,
com pendões alevantados,
com crarões mui ressonados,
mostrança de ledro rosto,
deos d'Amor em seu estado
sua pompa que nam erra,
suas opas de brocado,
u paje mui bem armado
de paz e também de guerra (vol. I, n. 1).

Precisamente o uso da *opa* ou *opalanda* foi uma das novidades da etiqueta da monarquia portuguesa, alta nobreza e principais cargos eclesiásticos, podendo-se definir como um traje de extraordinária sumptuosidade, sobretudo quando era roçagante, com amplas mangas e forro de peles, constituindo um dos signos mais visíveis de pompa do rei e do seu cortejo. O deus de Amor, carregado de simbologia régia (e, em particular joanina), apresenta-se neste processo com a chancelaria, o corregedor e o “conselho derredor”, fazendo com que todos sossegassem e expondo a sua resolução, que assina com o seu selo – para mais, com *dez mil chagas*, sendo as chagas a grande devoção de D. João II. Por fim, envia uma embaixada que pede entrada sob um *pálio de ouro*, tal como era recebido o monarca português quando viajava. Quanto à utilização desse dispositivo, também próprio do ritual episcopal e das procissões solenes com relíquias, cabe lembrar que foi no reinado de D. Afonso V que o rei, a rainha e os infantes, começaram a ser assim recebidos oficialmente nas cidades. Por outro lado, na corte literária do deus de Amor aparece logo evidenciada a isotopia de ascensão e luz, sobretudo através do plano descritivo, em que as imagens luminosas

dade presidido pela alegoria do deus de Amor e a segunda como uma encenação mais direta do esquema judicial – amiúde, reprodução ou paródia de cortes históricas com queixas, petições, leis, etc. –, em que o deus ocupa o lugar do soberano. Para uma revisão bibliográfica e atualizada de tais cenários consulte-se J. GAMBA CORRADINE, *Judicialización del amor: demandas, juicios y sentencias en la poesía del siglo XV*, em *Modelos intelectuales, nuevos textos y nuevos lectores en el siglo XV. Contextos literarios, cortesanos y administrativos*, ed. de P. M. Cátedra, Salamanca, Semyr, 2012, pp. 269-294.

surgem associadas à efígie da figura divina em majestade e a uma atitude “de contemplação monárquica”¹².

Os versos que na porfia do *Cancioneiro Geral* são dedicados à descrição do vestuário e do cortejo de tal quadro erótico-divino carregam-se, portanto, de conotações de vitória e de menagem. Aliás, o soberano descobre-se sob a figura prototípica de cavaleiro e excelente apaixonado, comparando-se ali o amor com a difícil prova de um guerreiro que se deseja aperfeiçoar e graduar numa ordem da cavalaria tão nobre como a *Jarreteira* ou *Garroteia*, cujo sinal era precisamente uma liga de senhora (em inglês, *garter*): “Mas o lindo namorado / que lealmente guerrea / tem o grao mais esforçado, / mais limpo, mais esmerado / que comprido a Garrotea” (vol. I, n. 1). Cabe lembrar que o abastardamento da condição de cavaleiro e a conseguinte necessidade de reabilitar a Ordem da Cavalaria levaram outrora à criação de instituições militares de elite que, mais tarde, se converteriam em honoríficas, sendo o número dos seus membros muito limitado. Algumas delas tiveram uma efêmera vida, mas outros persistiram durante muito tempo após o falecimento dos seus fundadores, como a Garroteia ou Jarreteira, criada por Eduardo III de Inglaterra em 1348 e outorgada apenas a figuras da realeza estrangeira – em particular, D. João II parece que viria a obtê-la da mão do rei inglês Henrique VII em 1489, que exibirá o seu sinal nos momentos mais sublimes, como o casamento do seu filho¹³.

Também este monarca viria a apresentar-se em tais festas nupciais como o mais perfeito paradigma de cortesão, perito em amores e dança, sob a figura de Cavaleiro do Cisne. Navegando entre ondas agitadas (feitas com panos de linho), tal caracterização remete para a tradição simbólica que celebra a brancura e graça desta ave, fazendo uma viva epifania de luz e trazendo marcas de origem divina – aliás, por vezes, representa o poeta inspirado que canta antes da sua morte amorosa. Os textos mais antigos referentes a tal cavaleiro datam do século XII e registam-se na *Chanson d’Antioche*, associando-se à linhagem de Godofredo de Bouillon: o herói, localizado na cidade de Nimega durante o império de Oton, sobe a um barco guiado por um cisne e põe-se ao serviço da Duquesa de Bouillon para a proteger. É nos meados de Duzentos que se produz a fusão entre este tema e o ciclo bretão ao assimilar tal personagem a Lohengrin,

¹² G. DURAND, *As estruturas antropológicas do imaginário*, Presença, Lisboa, 1989, p. 96.

¹³ M. I. MORÁN CABANAS, *Sobre o debate entre Cuidar e Suspirar e a primeira visualização do Deus de Amor na literatura portuguesa*, “Revista Camoniana”, 13 (2003), pp. 77-98.

cavaleiro despido de fraquezas morais e filho de Parzival, protagonista da obra de Wolfram von Eschenbach¹⁴.

No que diz respeito ao *Cancioneiro Geral*, sobressai o registo das letras e cimeiras exibidas nas justas organizadas nos dias a seguir a modo de desafio, com os prémios de um anel de diamante para quem mais galante viesse à teia e de um colar de ouro para o melhor justador. Da figuração de D. João II; de D. Manuel, duque de Viseu; e doutros fidalgos conserva-se memória no contexto cronístico e poético, anunciando Garcia de Resende que o rei trazia uns liames de nau e uma letra dizia: “Estes liam de maneira / que jaamais poode quebrar / quem co eles navegar” (vol. III, n. 614), onde se põe em destaque uma associação pseudo-etimológica entre “liar”, “amor” e o nome da rainha Leonor, o mesmo que o da dama em torno da qual gira o Cuidar e Suspirar. Embora o monarca resultasse vencedor, doou os galardões e ficou apenas com a honra, demonstrando a sua magnanimidade. Assim, todos participam ativamente, desempenham um papel e assumem as regras do jogo, que são as da etiqueta da Corte, a partir das quais se determinam as posições, os gestos e as palavras mais convenientes sob a pretensão de representar uma sociedade ideal e hierárquica que se corresponde com a monarquia.

Na imagética destas festas sobressaiu também o toldo de ricos panos verdes e roxos, cores heráldicas de D. João II, nos quais foram bordados muito pelicanos, emblema que o monarca tinha adotado para simbolizar o amor paternal sob a crença de que tal ave alimenta as crias com a carne e o sangue do seu próprio corpo¹⁵. Com efeito, no imaginário medieval e na iconografia cristã até se chegou a ver nela o Cristo protetor, o que condiz com a vontade de projeção da excelência de um ser cujos pensamentos se declaravam ao serviço de Deus e do seu povo. Trata-se de mais uma ilustração de um soberano que desejava impor a autoridade do Estado, mas (auto-)identificando-se com a consciência nacional a propósito de um programa de governo que sintetizou na fórmula *Pro*

¹⁴ O sucesso da lenda fez mesmo com que se procurassem para ele complexas genealogias, incluindo-se, *verbi gratia*, num dos livros da *Gran Conquista de Ultramar*, gigantesca crónica das cruzadas em Terra Santa. Quanto às suas pegadas nas letras e nas artes plásticas, remetemos para L. U. AFONSO, *La cultura secular y las artes suntuarias em Portugal (siglos XII-XIV)*, “Quintana”, 9 (2010), pp. 17-21.

¹⁵ Uma revisão atualizada de toda a semiótica associada encontra-se em P. AQUINO SILVA, *Entre príncipe perfeito e rei pelicano – os caminhos da memória e da propaganda política através do estudo da imagem de D. João II (séc. XV)*, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2007, pp. 143-149.

lege et pro grege, ou seja, “pela lei e pela grei”¹⁶. No tocante ao *Cancioneiro Geral*, registamos referências explícitas a tais elementos no contexto da elegia, pois a morte constitui, por excelência, um motivo que permite a escrita exemplar. Assim, nas trovas de Luís Henriques por ocasião do falecimento de D. João II, entre incriminações à fortuna que lastimou a nobre Lusitânia, convida-se-nos ao choro pela perda do “gram pelicano da lei e da grei”:

Chorai pola morte do vosso bom Rei,
chorai a partida de suas vertudes,
chorai todos esses, que nom fordes rudes,
o gram pelicano da lei e da grei!
Ó vós, seus criados, chorai como sei
o que vos havia por filhos a todos,
chorai vós aquele qu’acima dos godos
era tam certo com’ee nossa lei (vol. II, n. 366).

O panegírico estende-se ao seu filho, o Príncipe Afonso, cujo desgraçado acidente provocou sentidas lamentações no *Cancioneiro Geral*, e ao seu sucessor no trono, o rei D. Manuel, visto como a única esperança de consolação. Aliás, o autor menciona outras vítimas poderosas da morte cruel, comparando D. João II com Alexandre e Trajano em franqueza e bondade, respetivamente. Embora aqui o nexó concreto seja a “bondade” – como, entre outros casos, nas célebres *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique – interessa-nos sublinhar especialmente a analogia que se estabelece reiteradamente na historiografia entre o imperador romano e monarca português a partir do prestígio que ambos ganharam como dirigentes em todas as áreas de política interna e externa, que os fez merecedores do título de *Optimus Princeps* ou Príncipe Perfeito, sendo assim reconhecidos não só pelos suas respetivas nações, mas também entre as estrangeiras. Aliás, Luís Henriques continua a insistir nas suas excelências nas trovas que compôs aquando da trasladação dos seus restos de Silves para a Batalha,

¹⁶ Neste sentido, a historiografia tem insistido na disponibilidade de D. João II para as prestações de assistencialismo aos “filhos” mais desprotegidos. Solicitou e recebeu o assentimento do papa Sisto IV para construir um grande hospital em Lisboa que integrasse outros centros já criados, o que supôs o primeiro passo para a reforma hospitalar, assim como impôs medidas em prol do abrigo dos necessitados (M. H. DA CRUZ COELHO, *O senhor do pelicano da lei e da grei* em *O tempo histórico de D. João II nos 550 anos do seu nascimento*, ed. de Manuela Mendonça, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 2005, pp. 164-167).

acrescentando agora a qualidade de santidade a partir da falta de corrupção do seu corpo e da exalação de suaves odores, apesar de ter convivido com “bichos e cobras”. Chega mesmo até à reivindicação da sua canonização em Roma, o que sacraliza ainda mais a construção imaginária do soberano: “Rei santo, Rei justo, Rei dino de ser / canonizado na igreja por santo, / pois vimos milagre tam dino d’espanto” (vol. II, n. 367)¹⁷.

Por seu turno, Diogo Brandão, também no âmbito da poesia funeral, adverte da inutilidade dos bens temporais e da importância das virtuosas obras para escapar do esquecimento. Exalta as glórias de diversas figuras da dinastia de Avis (D. João I, o da Boa Memória; D. Duarte e os seus irmãos; D. Fernando, o conquistador de Anafe, a atual Casablanca; ou D. Afonso V, o Africano), mas, estando o falecimento de D. João II na génese da composição, é este que se apresenta como o modelo mais perfeito de homem, cristão e governante:

Este foi aquele bom rei Dom Joham,
o mais eicelente que houve no mundo,
rei destes reinos, deste nome o segundo,
humano, catolico, sojeito aa razam.
Do qual mui bem creio, sem contradiçam,
julgando sas obras e como morreo,
que deve bem certo de ter salvaçam,
pois tam justamente sempre viveo (vol. II, n. 333).

Os seus méritos qualificam-se como inigualáveis e inefáveis, alegando que não se conhecem palavras à altura do seu valor ou capazes de expressar tanto bem, o que se associa ao o topos da *humilitas*, próprio da *captatio benevolentiae*: “Nom sei com que lingua dizer se podia / como era grande e em todo manifico”. Ora, as meditações sobre a morte, de cariz senequiano e reelaboradas conforme conceitos relativos ao cristianismo ortodoxo (*memento mori*, *vado mori*, *ruit hora*,

¹⁷ Precisamente no seu relato acerca da transferência da sepultura, Garcia de Resende coloca toda a sua ênfase em comentar a conservação desse “corpo santo” e os dotes taumatúrgicos que lhe foram atribuídos sob as coordenadas do maravilhoso cristão, aproximando-se mesmo da narrativa que constrói a imagem do próprio Afonso Henriques, rei protagonista do mito de origem (A. I. BUESCU, *Um mito das origens da nacionalidade: o milagre de Ourique*, em *A Memória da Nação*, ed. de Francisco Bethencourt e Diogo Rapiada Curto, Lisboa, Sá da Costa, p. 68). E, para a reiteração da fama dessa vitória sobre a morte que se teria presenciado em Silves e que ainda ecoará com força em Damião de Góis, pode consultar-se, da mesma autora, *A morte do rei. Tumulização e cerimónias de trasladação dos reais corpos (1499-1582)*, “Ler História”, 60 (2011), pp. 9-33.

etc.), entremeiam-se e dilatam-se no elogio das virtudes do defunto, que se sucedem de forma ordenada. Fornecem-se, assim, ilustrações da plena entrega do rei, entre outros, no âmbito do assistencialismo, da defesa do reino em face de Castela e da abertura de novos caminhos com a consequente evangelização das suas gentes¹⁸. As referências concretas ao momento do falecimento régio em setembro de 1495 na vila de Alvor, no Algarve, e à trasladação do seu corpo dotado de poder taumatúrgico a Silves e, dali a três anos, ao “manseolo dos nossos regentes” no Mosteiro da Batalha, encerram-se com a consolatória final. Esta chega, como era obrigado, através de duas vias: a do merecimento e da gratidão do seu sucessor, D. Manuel e a da fama e glória cristã que receberá o Rei, através da qual “nunca jamais poderá morrer”.

Assim sendo, ao lado da escrita cronística ou historiográfica e da representação iconográfica, no *Cancioneiro Geral* também se espelha a imagem de perfeição e justiça que faz parte da propaganda política de D. João II como um ideal de monarquia que se pretende legar ao futuro. A compilação de Resende revela-se como um extraordinário registo da encenação do poder, do cerimonial e do enaltecimento do fausto que procura legitimar simbolicamente as ações régias e marcar uma direção comum à nação – aliás, a sugestão de continuidade revela-se já de modo subliminal nas palavras preambulares que o eborense dedica ao Príncipe herdeiro. Neste sentido, convém reivindicar a necessidade de recorrer a esta primeira coletânea de poesia imprensa em Portugal nos estudos sobre a construção do imaginário joanino e de todos os elementos que aí se envolvem. Como vimos, os cortesãos participam com os seus versos de homenagens a D. João II numa atitude de afirmação do seu poder e superioridade porque “O Rei agora não era mais um entre iguais, mas um acima de todos”¹⁹. Assistimos ao seu

¹⁸ V. TOCCO, *Diogo Brandão: obras poéticas*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1997, p. 120. As trovas elegíacas apresentam, com efeito, uma organização análoga ao tipo de discurso a que mais se aproxima do ponto de vista retórico, o epidíctico, cujos elementos estão dispostos para tirar o máximo aproveitamento a partir de três fatores: *docere, delectare e movere*: “No obstante, podemos concluir que el planto, como manifestación subjetiva y lamentatoria, persigue fundamentalmente el *movere*, provocar el *pathos* en el receptor mediante la exposición evidente de hechos asombrosos [...]. Se intenta influir en su consideración para así aumentar la gloria del desaparecido que queda, de este modo, perpetuado en la vida de la fama” (E. GARCÍA JIMENEZ, *La poesía elegíaca medieval. Un discurso epidíctico*, “Cuadernos de Investigación Filológica”, 19-20 (1993-1994), p. 26).

¹⁹ M. MENDONÇA, *D. João II – Um percurso humano e político da modernidade em Portugal*, Lisboa, Estampa, 1991, p. 208.

proceder em qualidade de juiz supremo, deus magnificente, galante exemplar e até santo, cujos poderes não só implicam respeito, mas culto e devoção. Tais faces do soberano mostram-se no *Cancioneiro* como parte de um quadro desenhado com palavras e gestos conforme a estética da representação no âmbito da Corte, em que o cenário aparece em forma ora de tribunal ora de justas organizadas por ocasião celebrativa ora de funeral e trasladação de exéquias. Todos assumem ali o seu papel como atores à volta de um “supremo protagonista” *ante et post mortem*, refletindo a ordem do universo que se pretende perpetuar.

Estratto di Maria Isabel Morán Cabanas