

MEMÓRIA DE CÉLEBRES APAIXONADOS COMO  
PATRIMÓNIO CULTURAL PORTUGUÊS E IBÉRICO  
NO *CANCIONEIRO GERAL* DE GARCIA DE RESENDE

MEMORY OF FAMOUS PASSIONATES AS PORTUGUESE AN  
IBERIAN CULTURAL HERITAGE IN THE *CANCIONEIRO GERAL*  
OF GARCIA DE RESENDE

Maria Isabel Morán Cabanas<sup>1</sup>  
Universidade de Santiago de Compostela

---

**Resumo:** Algumas das primeiras referências poéticas que conhecemos de certas figuras mitificadas que fazem parte do património cultural português e ibérico encontram-se no *Cancioneiro Geral*. Concretamente abordamos aqui casos como os de Macias, O Namorado, celebrizado como poeta e amante; D. Pedro e Inês de Castro, unidos por um amor que ultrapassou os interesses políticos e a própria morte; D. João II, o Príncipe Perfeito, que aparece transformado em Juiz e Deus de Amor; e o Príncipe D. Afonso, morto prematuramente durante a celebração do seu casamento e chorado pela sua viúva D. Isabel, filha dos Reis Católicos.

**Palavras-chave:** *Cancioneiro Geral*, património, Portugal.

**Abstract:** Some of the first poetic references known to us to certain mythical figures belonging to the Portuguese and Iberian cultural patrimony can be found in the *Cancioneiro Geral*. We deal here specifically with such cases as Macias, “the great lover”, celebrated as poet and lover; D. Pedro and Ines de Castro, united by a love that surpassed political interests and even death; D. João II, the Perfect Prince, represented as Judge and God of Love; and the Prince D. Afonso, prematurely dead and mourned by his widow D. Isabel, daughter of the Catholic Monarchs

**Keywords:** *Cancioneiro Geral*, património, Portugal.

---

Recebido em: 14/10/2012  
Aprovado em: 13/12/2012

---

<sup>1</sup> E-mail: [isausc19@gmail.com](mailto:isausc19@gmail.com)

Aqueles que bem amaram  
e lealmente serviram  
no passado  
fama de si vos leixaram,  
polas penas que sentiram  
e cuidado.  
Gil Moniz

Quando ainda os caracteres móveis ou letras de forma acabavam de ser introduzidas em Portugal, imprimiu-se no ano de 1516 o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, vasta compilação da produção versificatória das cortes portuguesas durante um período compreendido entre a segunda metade do século XV e os primeiros dezasseis anos do seguinte, correspondentes ao reinados de D. Afonso V, D. João II e D. Manuel I. Aceder ao imaginário que se encerra em tais coordenadas espaciais e sociais exige a perceção dos textos não apenas como uma série avulsa de trovas e cantigas reunidas para as preservar da usura do tempo, mas sobretudo como um meio ou ferramenta eficazmente utilizável na empresa da magnificação de um poder. Neste sentido, a organização e seleção do material poético e o prólogo redigido por Garcia de Resende e dedicada ao “Príncipe, Nosso Senhor” (futuro rei D. João III), assim como certas particularidades gráficas (a simbologia heráldica envolve o *Cancioneiro* de princípio a fim), ganham um especial relevo<sup>2</sup>. São elementos que vêm marcar, selar, confirmar de forma visível a natureza cortesã da obra.

Seguindo o exemplo de outros reinos ibéricos e ultrapirenaicos com que o país mantinha estreitas relações e onde o versificar coletivo alcançava um extraordinário sucesso como prova de requinte e passatempo palaciano, também em Portugal as festas ou os famosos serões celebrados na Corte consolidam ou acrescentam o seu brilho. Nese círculo palaciano participa-se de uma vida de luxo e grandeza: organizam-se caçadas, touros, canas, justas, torneios e jogos de dados, de cartas e de “tavolas de todas maneiras”; assim como se assiste a músicas, cantos,

---

<sup>2</sup> Como pórtico da obra encontramos a coroa, a serpe alada, os castelos e as quinas. E, ainda, a cercadura com a esfera armilar e a divisa *Spes mea in Deo Meo*. Entre os motivos vegetalistas, destacam cinco figuras de *putti* alados - dois dos quais empunham um arco e flecha. Fechando a obra as armas de Resende: as cabras do escudo e a do timbre no interior de uma cercadura parecida à primeira (Frazão, João Amaral, *Entre Trovar e Turvar: A Encenação da Escrita e do Amor no Cancioneiro Geral*, ed. Inquérito, Lisboa, 1993, p. 14 e Alves, Ana Maria, *As entradas régias portuguesas. Uma visão de conjunto*. Lisboa: Livros Horizonte, sd., p. 20.

danças, encenações, momos, entremezes e improvisos poéticos. Esquece-se, portanto, a denúncia ou reprovação que lançara o austero D. Duarte algumas décadas atrás, quando lhes atribuía a tais celebrações e divertimentos o relaxamento ou até entorpecimento da autêntica fortaleza e do espírito forte e cavaleiresco no seu *Livro de Bem Cavalgar toda sela*. Por decisão e ação régias as artes e as letras entram agora num período de crescente esplendor e ostentação: “artistas nacionais e estrangeiros operam uma renovação no campo da arquitetura e da escultura; da pintura, da iluminura e da música; da ourivesaria, da tapeçaria, da arte da impressão”<sup>3</sup>.

Na verdade, como já tem oportunamente assinalado André Crabbé Rocha<sup>4</sup>, a edição do *Cancioneiro Geral* ultrapassa a mera determinação individual ou particular de Garcia de Resende, correspondendo a um desejo da própria monarquia. A par das magníficas obras arquitetónicas que naquela altura se edificaram em Lisboa em homenagem às descobertas e para servir de testemunha de grandeza, tal como a construção do Mosteiro dos Jerónimos ou a Torre de Belém, a organização e publicação do *Cancioneiro Geral* parece integrar-se num clima de exaltação nacionalista que se vivia em Portugal e que o compilador exprime com tanta veemência nas linhas prologais. Os portugueses precisavam, nessa conjunção histórica então vivida, afirmar a sua legitimidade cultural e a colectânea em foco viria constituir outro monumento (aqueles em pedra, este em letras) visível e duradouro.

Tal obra teria de constituir mais um desafio, mais outro projeto capaz de concorrer ou rivalizar com os reinos estrangeiros. E, de facto, foi particularmente a publicação do *Cancionero General de muchos y diversos autores* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511), que animou Garcia de Resende a empreender nas terras lusas uma tarefa similar ao longo dos cinco anos seguintes - a compilação portuguesa também é “geral” e, embora não se explicitasse no título, de “muitos e muito diversos autores” (trezentos, aproximadamente). Fácil é, aliás, conjecturar como Garcia de Resende teve a oportunidade de ver, manusear, ler a obra do reino vizinho e nela se inspirar para a elaboração de uma compilação análoga. Alguém que em Castela o tivesse conhecido, podê-lo-ia ter trazido a Portugal por interesse pessoal ou porque algum compatriota, sabedor da sua existência, se preocupara em

---

<sup>3</sup> Dias, Aida Fernanda, *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende (A Temática)*. Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, vol. V, p. 23.

<sup>4</sup> Garcia de Resende e o *Cancioneiro Geral*, ICALP, Lisboa, 1979, p. 9.

possuí-lo; ou, então, qualquer castelhano, frequentando a corte portuguesa, seria proprietário de um exemplar.

Neste período de finais da Idade Média tornava-se preciso afirmar e demonstrar o talento cultural e literário do país no seio da Europa, criar, cantar e prestigiar os próprios mitos ou apropriar-se e explorar literariamente os próximos, contribuindo em todos os casos para o fortalecimento do prestígio nacional<sup>5</sup>. Lembre-se que Garcia de Resende recrimina no prólogo a atitude dos seus conterrâneos perante as façanhas que levam a cabo, denunciando o esquecimento a que estas são submetidas, pois os portugueses não falam nem escrevem sobre elas, apesar de terem melhor assunto para se vangloriar do que os próprios gregos e romanos. O compilador declara a sua intenção de quebrar, embora modestamente, tal “vicio” a fim de que não se apaguem da memória certas figuras ilustres e valores da sua pátria. A partir da fórmula retórica da *captatio benevolentiae*, manifesta o seu propósito de arquivar em forma impressa apenas as *coisas de folgar* (sátira) e as *gentilezas* (amor) como um primeiro passo que sirva para incentivar alguns outros autores com mais dotes e talento a abordar literariamente os outros sucessos de maior alcance (quer dizer, os da empresa ultramarina):

E, porque, Senhor [Príncipe D. Joao III], as outras cousas sam em si tam grandes que por sua grandeza e meu fraco entender nam devo de tocar nelas, nesta, que é a somenos, por em algũa parte satisfazer ao desejo que sempre tive de fazer algũa cousa em que Vossa Alteza fosse servido e tomasse desenfadamento, determinei ajuntar algũas obras que pude haver d' algũs passados e presentes e ordenar este livro, nam pera por elas mostrar quaes foram e sam, mas para os que mais sabem s' espertarem a folgar d' escrever e

---

<sup>5</sup> Historiadores e antropólogos têm-se aproximado da noção de fama como aspiração de comunidades ou indivíduos dessas comunidades, observando as suas manifestações através de diferentes épocas e culturas a fim de perceber as suas peculiaridades e os seus condicionantes. Na verdade, embora se trate de um fenómeno omnipresente, as suas variantes são realmente significativas, até no seio de uma mesma tradição cultural. Uma obra que se tornou ponto de referência neste campo é a de María Rosa Lida de Malkiel, *La ideal de la fama en la Edad Media castellana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1952), na qual se analisa como através da Antiguidade Clássica, da Idade Média e dos alvares da Renascença, é possível observar importantes mudanças. Assim, é necessário distinguir entre uma Idade Média que orienta a vida do homem para o além, vendo com desprezo a ânsia de fama coetânea e póstuma, e uma Idade Média cavaleiresca e cortesã, regida por outros ideais. Por sua vez, o espírito humanista e a exaltação das letras antigas virão fortalecer o desejo de glória e o artista já não se conformará com ser um voceiro impessoal de santos, chamando a atenção para si e para o seu espaço vital e/ou social.

trazer aa memoria os outros grandes feitos, nos quaes nam sam dino de meter a mão (vol. I)<sup>6</sup>.

Os dois grandes blocos temáticos do *Cancioneiro Geral* são, com efeito, essas *coisas de folgar* e as *gentilezas*, cuja expressão não difere em grande medida da que caracteriza o lirismo trovadoresco galego-português de origem provençal, mas introduz com muita força a influência da literatura castelhana recolhida nos cancioneiros de Quatrocentos e alguns motivos de nova inspiração que mesmo se tornaram *clichés* na Renascença, deixando entrever um humanismo incipiente e apenas algumas tentativas de epopeia. Até se anuncia um Barroco cheio de subtis conceitos e artifícios, de paradoxos, de amostras de engenhosidade e deslumbrantes hipórbolos, de antíteses violentas e de significados intencionalmente obscuros, apenas acessíveis para uma restringida elite de entendedores. Para além de se revelar como um precioso documento no que diz respeito à história dos costumes, a coletânea organizada por Garcia de Resende representa uma ponte entre passado, presente e futuro na arte poética<sup>7</sup>.

No que diz respeito ao tratamento de certas figuras mitificadas no *Cancioneiro Geral*, interessa-nos observar sobretudo como nele perpassa a sombra dantesca da *Divina Comédia*, obra-prima da literatura ocidental que deu origem à alegorias infernais. Evoca-se ali, de um modo esboçadamente dramático, a voz de além-túmulo, aparecendo assim o tópico da descida ao inferno despojado do seu sentido religioso e como um modelo para a análise da experiência amorosa e até da (quase) constante ligação Amor / Morte. É este o caso das trovas compostas à morte de Inês de Castro (vol. IV, nº 81), compostas pelo próprio compilador quando tinha passado bem mais de um século da morte da protagonista em 1355. Em tais

---

<sup>6</sup> Todos os textos da compilação portuguesa que transcrevemos ao longo destas páginas seguem a edição íntegra levada a cabo por Aida Fernanda Dias. Para a citação de versos indicamos em cada caso o número de volume correspondente, assim como o da composição a que pertencem (*Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991-1993, 4 vols.).

<sup>7</sup> Os autores usaram a tradição e inovaram-na com elementos de inventividade e criatividade, abrindo novas possibilidades estéticas e explorando inclusive a existência material do texto (visual) através de recursos que chegarão a ser especialmente postas em destaque na poesia concretista e experimentalista do século XX., tal como sublinha Geraldo Augusto Fernandes na sua Tese de Doutorado sobre "O amor pela forma no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende", defendida em 2011 na Universidade de São Paulo ou no artigo "No *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, a criatividade palaciana em Fernão da Silveira". *Labirintos*. Revista Electrónica do Núcleo de Estudos Portugueses, nº 3, 1º semestre de 2008 (<http://www.uefs.br/nep/labirintos/>, tal como foi capturado em 3 de agosto de 2010).

versos deparamos com uma Inês mitificada e com voz própria, a qual nos relata, de forma singela e rimada, a sua história. Desde “eu era moça, menina”, passa pelo enamoramento do Príncipe D. Pedro e lembra particularmente as estratégias com que tentou mudar a decisão régia de matá-la: as lágrimas e a insistência na sua condição de mulher desprotegida e mãe.

Os rogos e as súplicas de Inês como um ser leal e inocente chegaram a abrandar os ânimos do monarca Afonso IV, mas ela percebe que nada poderá fazer contra a firme resolução dos conselheiros, escudada em razões de Estado. Uma voz interior revela-lhe à nobre galega que o seu desastre está mesmo perto: “que os cavaleiros que atravessam os campos do Mondego, dirigindo-se para os seus paços, irão ser instrumento da sua destruição”<sup>8</sup>. Assume, assim, o estatuto de personagem trágica que, mais tarde, António Ferreira desenvolverá na sua peça teatral *A Castro* (publicada em 1587) através do elemento do agoiro ou presentimento de desgraça:

Como as cousas qu' ham-de ser  
logo dam no coraçam,  
comecei entresticer,  
e comigo soo dizer:  
- Estes homeens donde iram?  
E tanto que preguntei,  
soube logo que era El-Rei.  
quando o vi tam apressado,  
meu coração trespasado  
foi que nunca mais falei!  
(*ibidem*)

Aliás, presta-se também uma especial atenção ao desvio da responsabilidade do rei Afonso IV perante esta morte, recriando inclusive as palavras teimosas dos conselheiros em estilo direto, com as quais se pretende lembrar ao rei as suas obrigações e deveres como protetor dos interesses do seu povo:

Se a logo nam matais,  
nam sereis nunca temido  
nem faram o que mandais,  
pois tam cedo vos mudais  
do conselho qu' era havido.  
Olhai quam justa querela

---

<sup>8</sup> Dias, Aida Fernanda, *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende (A Temática)*, p. 299.

tendes, pois por amor dela  
vosso filho quer estar  
sem casar e nos quer dar  
muita guerra com Castela.  
(*ibidem*)

O coração da amada do príncipe D. Pedro é trespassado pelas espadas e ouvimos Inês de Castro exclamar, antes de descer ao mundo dos mortos: “Triste de mim, inocente, / que por ter muito fervente / lealdade, fee, amor / ò Princepe, meu senhor, / me mataram cruamente” (*ibidem*). As impressões de tragédia e infelicidade surgem no espírito de todos os que leem estas trovas que Garcia de Resende dirige às damas da Corte, sendo precisamente com elas que a maioria dos organizadores de antologias do *Cancioneiro Geral* ilustra tal caso de amor e morte.

Mas, se lermos atentamente, conforme devemos, o resto da composição, veremos que o autor se dirige às senhoras precisamente para afastar dos seus espíritos qualquer receio ou suspeição perante as paixões e para lhes mostrar, dentro do código de amor cortês, qual é o verdadeiro galardão: uma morte apenas física. Inês perdeu a vida, que todos perdemos mais tarde ou mais cedo; mas ganhou muito mais: viu-se coroada rainha *post-mortem*, sendo assim declarada em todos os testamentos de D. Pedro, que sadicamente vingou o crime; os seus filhos foram infantes e deles descenderam os principais reis de Portugal, de Castela e doutras partes da Europa<sup>9</sup>. E, ainda, a sua paixão ficou perpetuada nos sumptuosos túmulos que mandou construir em Alcobaça e foi projetada pelos séculos afora sob múltiplas dimensões. Garcia de Resende insiste, portanto, nos valores da imortalidade e da fama como a melhor das recompensas para os “finos” enamorados:

Em todos seus testamentos

---

<sup>9</sup> Para a leitura e interpretação destas trovas consulte-se particularmente o estudo já citado de Aida Fernanda Dias, *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende (A Temática)*, p. 301. Quanto aos graus de vinculação de Inês de Castro às casas reinantes que se mencionam no texto, permita-se-nos trazer à memória as seguintes circunstâncias: a sua filha, a infanta Beatriz, contraiu matrimónio com Sancho de Albuquerque e de tal união nasceu D. Leonor, Condessa de Albuquerque, que casou com D. Fernando I de Aragão. Estes foram os pais dos chamados Infantes de Aragão. Dentre os vários filhos vindos de tal enlace interessa-nos lembrar sobretudo Afonso, Juan e Leonor, pois os três ocuparam o trono. O primeiro sucedeu ao progenitor, sendo conhecido como Afonso V de Aragão, o Magnânimo, que foi ao mesmo tempo rei de Nápoles. Porque faleceu sem filhos, a coroa passou para o seu irmão Juan (II), rei de Navarra e de Aragão. E, a terceira das mencionadas, casou com D. Duarte, rei de Portugal. Enfim, Garcia de Resende faz referência explícita à descendência de Inês de Casto e ao parentesco estabelecido por diversos laços nupciais através do tempo, tratando de legitimar e prestigiar assim a paixão entre ela e o Príncipe D. Pedro.

a declarou por molher  
e por s'isto melhor crer  
fez dous ricos moimentos  
em qu'ambos vereis jazer:  
rei, rainha, coroados,  
mui juntos, nam apartados,  
no cruzeiro d'Alcobaça.  
Quem poder fazer bem faça,  
pois por bem se dam tais grados.  
(*ibidem*)

Por outro lado, as relações de Pedro e Inês possuem toda a configuração e todos os ingredientes consubstanciais à proliferação de romances com boas doses de efabulação que preenchem as lacunas de memória, reproduzem, imitam, transformam ou convergem com outros casos de relações humanas. Neste sentido, os versos comuns, as situações evocadas, os gestos e atitudes, e o tratamento artístico do texto permitem afirmar que algum romance (português ou castelhano) que circulava naquela época poderia ser extremamente familiar para Garcia de Resende. Na verdade, estamos perante um caso de intertextualidade que já estudiosos do romanceiro peninsular como Menéndez Pelayo, Teófilo Braga ou Carolina Michaëlis se dedicaram a investigar, tendo em conta sobretudo as suas similitudes com “Gritando va el caballero” ou “Yo m’estando en Coimbra / a prazer y a bel pesar”.

As investigações destes e outros permitiram-nos descobrir que existiram romances primitivos ou cantares velhos em castelhano sobre os amores da dama galega com o infante português, mas em nenhum deles se alude de forma explícita ao lastimoso caso, o que não significa que não tenham existido<sup>10</sup>. Mais recentemente, Patrícia Botta considera o Camareiro-Mor D. João Manuel como autor do primeiro dos romances que mencionamos, recolhido em edições do *Cancionero General* de Hernando del Castillo, sob a autoria de D. Juan Manuel, em romances e *pliegos sueltos*. A partir de uma perspicaz interpretação simbólica, afirma que tais versos foram inspirados nos amores de Inês de Castro, cujo nome estaria hermeticamente oculto sob as cinco letras iniciais de *castaña*, segundo reza o romance. A

---

<sup>10</sup> Vasconcelos, Carolina Michaëlis. *Estudos sobre o romanceiro peninsular. Romances velhos em Portugal*. Porto: Lello e Irmão, 1980, pp. 88-91.

especialista italiana remete-nos para a tradução do adjetivo grego *agné*, que é o étimo do nome latino AGNES, do qual deriva INÊS<sup>11</sup>.

Aliás, parece que tanto Garcia de Resende, quanto Gil Vicente quando compõe a sua *Farsa dos Almocreves*, tinham em mente os versos do segundo dos romances, bem conhecido de homens cultos do país e presente de forma fragmentária no Chansonier Masson 56 da Bibliothèque des Beaux-Arts de Paris, um manuscrito poético-musical do século XVI, trilingue (português, castelhano e latim) em que se descobre a mão de copistas portugueses, com os usos linguísticos que são frequentes em textos castelhanos. Em 1526, aproximadamente dez ou onze anos após a redação das trovas de Resende, o Mestre Gil compôs a peça mencionada. O capelão que aparece na farsa ao serviço de um pobre e orgulhoso fidalgo queixa-se da sua sorte e tenta aliviar as suas preocupações glosando (quer dizer, contrafazendo, remedando, parodiando...) o romance “Yo me estava em Coimbra”, onde podemos observar expressões correlativas à fala que Garcia de Resende põe em boca de Inês. Coimbra é a cidade onde se situa a peça e onde a memória daquela “mísera e mesquinha” permanece mais viva – a glosa, que fala de fomes, de ausências de alimentos, pode ter sido cantada, com ou sem acompanhamento de música.

Aliás, deve-se lembrar aqui o cruzamento da historia inesiana com o caso de Leonor Núñez de Guzmán (literaturizada como Isabel de Liar), amante do rei Afonso XI de Castela durante vinte anos e do qual teve cinco filhos – concretamente o primogénito, Henrique de Trastâmara, disputou o trono ao seu meio-irmão D. Pedro de Castela, conseguindo cingir a coroa como Henrique II. Após a morte do seu amante, a condessa Leonor tornou-se prisioneira da rainha viúva D. Maria e ainda continuou a exercer o seu poder político até que, segundo dizem as crónicas, esta a mandou assassinar em 1353, pouco tempo antes de ser tirada a vida a Inês de Castro.

A contiguidade geográfica e a contemporaneidade dos casos provocaram textos híbridos que chegaram aos nossos dias. Muito embora se registem certas mudanças quanto aos lugares da ação ou aos nomes das personagens, assim como algumas incongruências, neles descobre-se com facilidade a contaminação de tais amores e tragédias peninsulares. Com efeito, no romance “Yo me estando en Gi-

---

<sup>11</sup> “Una tomba emblematica per una morta incoronata. Lettura del romance *Gritando va el caballero*”. *Cultura Neolatina*, XLV, 1985, 201-295 o “Sul `sabor a romance’ delle *Trovas* di Resende”. In: Lancaster, Maria José et al. (org.), *E vós, tágides minhas. Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*. Lucca: Mauro Baroni Editore, 1999, pp. 169-180.

romena / a mi prazer e holgar” - Giromena aparece aqui por Juromenha, na província de Badajoz - , ouve-se a voz de Isabel, que conta como o rei se apaixonou por ela; os filhos que lhe dera; e como, aproveitando a sua ausência, a rainha ordenou o seu fim. No entanto, ela ainda espera que o seu infortúnio seja vingado, o que efetivamente se refere noutras versões romanceadas.

Tal como as trovas a Inês de Castro, as referências à figura de Macias o Namorado no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende supõem mais uma concretização do mito da força do amor por cima de qualquer interesse ou convenção social e a ultrapassar a própria morte. Ele é considerado o decano dos trovadores incluídos na escola galego-castelhana, do qual se conservam apenas alguns poemas que com diferente verosimilhança lhe são atribuídos na literatura cancioneril de Quatrocentos<sup>12</sup>. Porém, o que celebrizou Macias como espelho dos enamorados não foi a sua produção lírica, mas certos aspetos de uma biografia lendária que se criou a partir de suposições acerca da sua data e lugar de nascimento, dos motivos da sua morte e de certas circunstâncias interpretadas como reais a partir desses versos que se consideram da sua autoria. Nestes apresenta-se uma série de figuras, ideias e imagens arquetípicas, em que o eu poético aparece como um aventureiro de forma análoga aos cavaleiros do *roman* artúrico.

A sua aventura equivale a uma guerra/batalha de amor em que a conquista da dama é vista como uma contenda militar. O amante fica prisioneiro dos seus sentimentos amorosos, derivando daí a famosa metáfora do cárcere de amor, acompanhada de manifestações de desesperação e insatisfação. Aliás, a inclusão da

---

<sup>12</sup> Tanto a autoria de textos como a edição crítica destes apresentam problemas de difícil resolução. Alguns estudiosos da sua obra chegaram a conceder-lhe, com argumentos mais ou menos plausíveis, a paternidade de vinte e três composições, algumas delas conservadas apenas em forma fragmentária. Ora, tendo em conta a casuística de tal questão, Juan Casas Rigall classifica os poemas de Macias nos seguintes grupos: obra de Macias; atribuições prováveis; atribuições duvidosas; atribuições muito duvidosas; e atribuições erradas. Na primeira série figuram “Cativo da miña tristura”; “Amor cruel e brioso”, “Señora en que fiança”; “Provei de buscar mesura”; e “Cuidados e maginança”, todas elas de temática exclusivamente amorosa. Entre os motivos literários que Macias mais explora destaca o silêncio cortês; a loucura passional; o sofrimento; a personificação do coração ou de entidades como a Mesura, a Cortesia, a Cordura; as imagens tiradas do campo bélico; etc. (“El enigma literário de Macias”. *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, 6, 1996, pp. 11-45). Para citar apenas alguns dos diversos trabalhos publicados em datas recentes sobre a vida e obra do trovador, veja-se Tato, Cleofé, “Apuntes sobre Macías”. *Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature straniere moderne dell’Università di Pavia*, XVIII (2001), pp. 5-31 ou Gahete Jurado, Manuel, “Ejes semánticos en la poesía de Macías o Namorado, un trovador gallego en el *Cancionero de Baena*”. In: Serrano Reyes, Jesús Luis y Fernández Jiménez, Juan (eds.), *Juan Alfonso de Baena y su cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena*. Baena: Ayuntamiento de Baena - Diputación de Córdoba, 2001, pp. 161-182.

personificação de estados de ânimo ou sentimento, como a Tristura e o Cuidado, contribuem para o tom lacrimogéneo dos poemas - entre eles, “Cativo da miña tristura”, que podemos considerar como o texto fundacional do mito. Após uma breve alusão que o Marquês de Santilhana fez em 1448 à paixão do trovador na sua famosa *Carta Prohemio al Condestable Don Pedro de Portugal*, já no mesmo século XV aparecem outros relatos que nos informam sobre o sofrimento amoroso de Macias. Na *Sátira de Felice e Infelice Vida*, o destinatário da carta mencionada (c. 1450), conta como este “mártir de Cúpido” se apaixonou por uma donzela, à qual tinha salvado de morrer afogada num rio e como, embora sendo ela casada com outro cavaleiro, continuou a amá-la até que a lança do marido ciumento acabou com a sua vida.

Uns anos mais tarde, nos comentários que Núñez de Toledo, professor de grego em Salamanca, faz ao *Laberinto de la Fortuna* de João de Mena (1499), já se insiste na fama de que goza o trovador galego e da distorção a que eram submetidas as suas vivências, acarretando novos dados. Posteriormente, Argote de Molina inclui-o na sua *Nobleza de Andalucia*, direcionando de diferente forma a sua biografia e relacionando-o também com outras personagens<sup>13</sup>. Na verdade, as versões sobre as aventuras de Macias variam em mais ou menos pormenores: matou-o o esposo da sua amada, mas onde? Numa cela do cárcere? Enquanto beijava as pegadas da mulher que amava? A partir duma e doutra interpretação foi-se forjando o seu mito como mártir da paixão, convertendo-se numa fecunda fonte de inspiração ao longo dos séculos.

Apenas algum tempo depois da sua morte, os seus congéneres já veem nele um modelo de homem íntegro: perfeito amador e perfeito cavaleiro. A sua figura é recriada pela ficção sentimental nos finais da Idade Média – de facto, tornou-se objeto da maior veneração em *Siervo libre de amor* (c. 1440), do seu conterrâneo (galego) Rodríguez del Padrón - e transita por toda a poesia recolhida nos cancioneros peninsulares. Daí as palavras de Pedro José Pidal quanto à sua presença na poesia castelhana de Quatrocentos: “No se puede formar una verdadera idea de la

---

<sup>13</sup> Entre outros estudos que revisam todo o processo de formação, consolidação e intensificação do mito de Macias o Namorado, veja-se Serrano Puente, Francisco, “Notas para un paralelo: Rodríguez de Padrón – Macias”. *Cuadernos de investigación filológica*, 1-2, 1975, pp. 71-78 e Cortijo Ocaña, Antonio, “El mito de Macias en la literatura española. A propósito de *Porfiar hasta morir* de Lope de Vega” (<http://www.ehumanista.ucsb.edu/projects/Belmonte/index.shtml>, tal como foi capturado em 1 de junho de 2009). Neste sentido, tenha-se também em conta Dolz i Ferrer, Enric, *Siervo libre de amor de Juan Rodríguez del Padrón: estudio y edición*. València: Universitat de València, 2004.

celebridad de Macias sino conociendo los cancioneros manuscritos y viendo el gran número de composiciones en las que se celebra y ensalza”<sup>14</sup> ou o comentário de Teófilo Braga em relação à produção portuguesa: “De todos os poetas (...) um dos mais conhecidos em Portugal foi o enamorado Mancias, cujo nome se tornou proverbial e típico de todos os amantes”<sup>15</sup>.

Com efeito, Macias (grafado como Mancias) aparece no *Cancioneiro Geral* em repetidas ocasiões como arquétipo da entrega à paixão e conhecedor dos seus sintomas. Já no texto em forma de debate ou tenção sobre casuística amorosa que abre a compilação de Garcia de Resende, e do qual falaremos pormenorizadamente mais adiante, refere-se o seu nome ora como argumento ora como contra-argumento ao lado de figuras mitológicas ou nascidas na literatura greco-latina<sup>16</sup>. A sua figura apresenta-se despida de carne e osso, a ultrapassar o *status* de homem e a entrar, junto com Narciso, Oriana e Iseu, na esfera do sobrenatural. Mostra-se inclusive como *auctoritas* irrefutável e até se põem ficticiamente na sua boca quatro discursos que são proferidos no Inferno dos Namorados, onde se encontra condenado.

Desde a “cova” ouvem-se as vozes de Macias, o seu conterrâneo e admirador Juan Rodríguez del Padrón e Juan de Mena, três autores objeto de culto no Portugal daquela altura, junto com a do romano (desterrado) Tarquino<sup>17</sup>. Os quatro personagens foram convocados (por Nuno Gonçalves, alcaide-mor de Alcobça), para tratar de identificar a verdadeira sintomatologia do amor: Qual reação perante a paixão revela maior sinceridade? É o *cuidar*, quer dizer, o sofrer em silêncio? Ou é o suspirar, a manifestação de dor através de suspiros? À maneira de ilustração, lembremos alguns versos em que por meio da voz de Macias se define o *cuidado*, ou padecimento de forma sigilosa, como a mais grave e verdadeira pro-

---

<sup>14</sup> Apud Martínez Barbeito, Carlos, *Macías el Enamorado y Juan Rodríguez del Padrón*. Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos, 1951, p. 38.

<sup>15</sup> Apud *ibidem*, p. 56.

<sup>16</sup> As questões ligadas particularmente aos debates sobre casuística amorosa tratadas ao longo deste trabalho vinculam-se ao projeto subsidiado pela *Xunta de Galicia* “Os xéneros dialogados na lírica galego-portuguesa” (referência PGIDITINCITE09204068PR), com sede na Universidade de Santiago de Compostela e dirigido por Esther Corral Díaz.

<sup>17</sup> Este último personagem é citado aqui como *exemplum* de indivíduo louca e ilegitimamente apaixonado por Lucrécia, protótipo literário de esposa fiel, que não tendo podido suportar o ultraje chegou até o suicídio. Quanto à presença de Tarquino, veja-se Morán Cabanas, Maria Isabel, *Festa, Teatralidade e Escrita (Esboços teatrais no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende)*, Editorial Biblioteca Arquivo Teatral Francisco Pillado-Mayor / Universidade da Coruña, A Coruña, 2003, p. 107.

va do enamoramento que leva mesmo à morte. Pelo contrário, o suspiro apresenta-se como um desabafo que permite aliviar as penas e sempre dá algum descanso:

Põe Mancias sua tençam.

Sospiros e sospirar,  
messaieens d'atrebulado,  
o meu mal podem mostrar,  
as nam me podem matar  
como me mata cuidado.  
Cuidar é ua negrura  
que nam tem consolaçam,  
sospiros ua folgura  
qu' aliva minha paixam.  
Sospirar nunca sessega,  
vai e vem como sezam,  
cuidado, despois que pega,  
chupando no coraçam,  
chupando todo prazer,  
tira-lhe toda folgança,  
fá-lo todo emnegrecer,  
fá-lo secar e morrer,  
quando tem desesperança.  
(vol. I, nº I)

Na verdade, Macias é um dos maiores frequentadores destes infernos alegóricos da paixão tão habituais em toda a poesia ibérica do século XV, sobressaindo nos versos “em fogo” do Marques de Santillana, ou nos do seu imitador Garcí Sánchez de Badajoz. O primeiro atribui-lhe, por exemplo, esta declaração bem emblemática: “E si por ventura quieres / saber por qué soy penado, / plázeme, porque si fueres / al tu siglo trasportado, / digas que fui condenado / por seguir d'Amor sus vías, / e finalmente Macias / en España fui llamado”<sup>18</sup>. Noutro texto sobre casuística amorosa incluído no *Cancioneiro Geral*, em que D. João Manuel pergunta se supõe maior tormento o amor por uma mulher queixosa ou por uma que tudo esquece, Álvaro de Brito responde que esta é a pior, pois, “a queixosa torna amorosa / quando se vê bem servida” (vol. I, nº 136), amparando-se em juízos de figuras muito trazidas à colação nos finais da Idade Média na Península

<sup>18</sup> Apud Dolz i Ferrer, E., *op. cit.*, p. 206.

Ibérica: Macias, Paris, Helena, Juan de Mena e Juan Rodríguez del Padrón, autores esses últimos que foram também objeto de culto e veneração no *Cancioneiro Geral*.

Também deparamos na compilação de Garcia de Resende com Macias como termo de comparação na sua tripla qualidade de “amador/poeta/persona-gem famosa”: lembram-se, em primeiro lugar, os seus “pecados”, o seu “chorar”, o seu “amar e querer”, o seu “cativeiro” e a sua “liberalidade” – no sentido da generosidade, virtude associada à lei dos amadores; em segundo lugar as “trovas” rimadas que compôs; e, naturalmente, a auréola de “glória” que o cerca. Para citar apenas um caso, o poeta Gil Moniz auto-apresenta-se como um fiel e leal servidor da sua dama e reivindica também uma boa reputação por tais características: “Aqueles que bem amaram / e lealmente serviram / no passado / fama de si vos leixaram, / polas penas que sentiram / e cuidado / (...) / eu soo devo ser na fama / em ua igual gloria / com Mancias” (vol. II, nº 190). E, ainda, com certas notas de humor e espírito lúdico, lança-se mão deste nome, atribuindo-se a certos cortesãos os títulos de “Mancias segundo” ou “Mancias português / e inda mais que Mancias” (vol. IV, nº 803). Ou até se alude à doença de amor ou mal de amores (o chamado *amor hereos*) como “mortal dor de Mancias” (vol. I, nº 55) ou “doença de Mancias” (vol. IV, nº 747) – nem é preciso dizer que durante a Idade Média se incluía este em manuais de medicina e primeiros auxílios que se levavam nas habituais peregrinações<sup>19</sup>.

E destacam-se sobretudo as trovas escritas à maneira do sacramento da confissão do autor João Gomez da Ilha - entenda-se da ilha da Madeira - que delega numa pessoa confidente a responsabilidade de declarar ao sacerdote os seus pecados, que coincidem com os cometidos noutrora por Macias: - ser casado e querer uma mulher casada; - ter ciúmes do seu marido e chegar a desejar a morte deste; - e, por último, não se sentir arrependido dos seus sentimentos. Observa-se aqui, portanto, a convergência dos planos sagrado e profano que caracteriza a poesia quatrocentista através de uns versos carregados de humor e ironia. Não se trata de um ato de sincera contrição, pois o próprio confessando marca a priori as suas

---

<sup>19</sup> Lembre-se que precisamente uma discussão sobre tal doença provocada pela paixão encontra-se no *Viaticum*, traduzido do árabe para o latim por Constantino, o Africano, o século XII e bastante difundido por toda a Europa ocidental, mesmo fazendo parte do programa de estudos da maioria das universidades. Os seus sintomas eram considerados muito próximos aos da melancolia: o paciente sofria tanto alterações na aparência física, tais como a palidez, quanto no comportamento (insónia, fraqueza, pensamentos depressivos e instabilidade da pulsação). Se não curada, acreditava-se que a doença poderia ser mesmo fatal, receitando-se relações sexuais, vinho, banhos, conversações, música e poesia para distrair e reabilitar o doente.

condições impondo explicitamente limitações ao padre quanto às emendas que poderão expurgar os seus pecados: ele já jejua quando não vê a sua dama, passa noites em vigília pensando nela e mostra-se disposto a rezar orações, fazer esmo-las..."mas nam seja desamar / ante me mande matar / por outra qualquer maneira" (vol. II, nº 60)<sup>20</sup>.

Aliás, numa composição recolhida por Garcia de Resende recrimina-se o culto a Macias e a Cupido, face ao doutras figuras que deveriam ser as verdadeiras merecedoras de elogios sob o ponto de vista do cristianismo, como Santo André, Apóstolo de Deus. Assim, D. João Manuel estabelece-se nos seus versos o confronto entre o amor sensual *versus* o amor espiritual ou divino, criticando o primeiro e identificando a sua idolatrização apenas como o resultado de um *mundo às avessas*. É claro que quando a temática moral e religiosa domina o poema, Macias e todo o seu séquito de enamorados representam um contra-valor, a encarnação do mal ou o grupo do "imigo", como explicitamente declara o autor:

Poetas ou trovadores  
que despendeis vossos dias  
em dizer cem mil primores  
de Copido e de Mancias,  
do bem nam diz bem ninguem,  
o mal louvaes desigual,  
sois trovadores do bem  
e bendizentes do mal.  
(vol. I, nº 34)

Por sua vez, a figura do monarca D. João II aparece celebrizado num contexto amoroso vinte anos após a sua morte, concretamente no texto que Garcia de Resende escolheu de modo estratégico como o mais adequado para inaugurar o seu *Cancioneiro*, colocando-o como uma grandiosa fachada. A fidelidade e cumplicidade do compilador com o monarca (foi o seu secretário pessoal) desembocam numa homenagem de vários milhares de versos em que participam alguns dos poetas cortesãos mais prestigiados. As suas intervenções distribuem-se em

---

<sup>20</sup> Sobre o carácter insólito e as interpretações desta composição remetemos para Maria Isabel Morán Cabanas, "A propósito da *Confissam* de Joam Gomes da Ilha no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende". *Agália. Revista de Ciências Sociais e Humanidades*, nº 48, Inverno 1996, pp. 435-450 ou "O modelo de poeta-amante no *Cancioneiro Geral*: referências a Macias em debates, comparações e paródias". *Actas do Colóquio Internacional Paródia e debates metaliterários na Idade Média* (Universidade de Santiago de Compostela, 7-8 de novembro de 2012), no prelo.

forma de processo judiciário, em estilo discursivo e numa linguagem caracterizada pela gíria e pelas fórmulas forenses para debater sobre uma das sintomatologias do amante antes comentada: qual atitude supõe um maior tormento? É o cuidar em silêncio (a introspeção), ou é o *sospirar*? (vol. I, nº I). Realizam-se dois julgamentos: o primeiro presidido por Lionor da Silva, diva da Corte; e o segundo, o tomado como definitivo, pelo Deus de Amor, sob o qual aparece transfigurada a imagem de D. João II, alcunhado como o Príncipe Perfeito<sup>21</sup>.

Com efeito, na poesia dos cancioneiros peninsulares do século XV estabelece-se com frequência a ligação entre amor e terreno régio (corte de Amor), amor e campo jurídico (pleito de amor, testamento de amor...) e amor e religiosidade (cruzada, oração de amor, missa de amor...), três dimensões que aparecem projetadas na composição coletiva do *Cuidar e Sospirar*. Rei, Juiz e Divindade são as faces de D. João II que se evocam nesta festa palaciana através da representação de um Deus de Amor. Evidentemente, não deparamos aqui com a caracterização de Cupido como um *putto*, uma criança com asas, armada com arcos e setas e com os olhos cobertos. A formulação platónica em relação ao amante que se cega, pelo que julga erroneamente o justo e honroso (referida na literatura clássica como *caecus amor* ou *caeca libido*) aparece noutras composições do *Cancioneiro Geral*, mas não encaixa em tal certame poético<sup>22</sup>. Agora a imagística baseia-se em textos da épica-

---

<sup>21</sup> À memória do Príncipe Perfeito e sobre as excelências dos reis portugueses da monarquia de Avis compuseram versos Diogo Brandão (vol. II, nº 333) e Luis Henriques (vol. II, nº 367). O primeiro apresenta-o como protótipo dos reis vindouros, como exemplo de perfeito homem, cristão e governante, assim como se sublinha a sua fama de santidade, a qual se tinha espalhado por ter sido encontrado o seu corpo incorrupto, exalando suaves odores ao fim de quatro anos, quando foram levados os seus restos da Sé de Silves à Batalha (1499). O segundo também chama a atenção para este caso milagroso, lembrando como a própria morte contribuiu para aumentar a glória da sua vida terrena, não conseguindo a vitória sobre o corpo. Estes e outro textos, como o de Garcia de Resende, no relato da *Tresladaçam do corpo do mui catolico e magnanimo e esforçado Rei D. Ioam o segundo*, reivindicam inclusive a sua santidade, estabelecendo assim certo paralelismo com a atitude de Fernão Lopes no que diz respeito a D. João I, o Mestre de Avis, para justificar a sua ocupação do trono apesar da sua origem bastarda (cfr. Dias, Aida Fernanda, *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende (A Temática)*, pp. 163-165).

<sup>22</sup> Garcia de Resende reuniu vários textos que se ligam ao binómio visão alegórica/temática amorosa, remetendo o leitor para vários infernos dos namorados. Neste sentido, cabe destacar, entre outras, a visão de Henrique da Mota: guiado por Ramusia, o autor vê-se em regiões inóspitas, habitadas por animais selvagens; anoitecendo e não encontrando o caminho certo que o libertasse dali, preso de pavor, procura refúgio nos ramos de uma árvore e invoca Cupido, que aparece perante os seus olhos como um menino alado: "E eu que nam acabava / meu rogo tam paciente / quando vi supitamente / um craror que me cercava. / E no meio dele estava / poderoso / um moço cegro, fremoso, / ora ledor ora cuidadoso / se mostrava / e tinha aas com que voava. // E trazia por sinal de suas obras secretas / um coldre / com muitas setas / e um arco mui real" (vol. IV, nº 800).

alegórica, nos quais se visualiza um grande Senhor Amor ou Deus Amor como um formoso jovem que aparece acompanhado um séquito, que veste ricas roupagens, que adorna a sua cabeça com uma coroa e que aparece amiúde sentado no seu trono.

Um exemplo de tal figuração encontra-se na escrita do Marquês de Santilhana, poeta tão venerado no Portugal daquela altura. Ele mostra o deus de Amor como um grande monarca, ornamentado com pedras fulgentes” e “muy luçifera corona”, acompanhado de “sabios muy transcendentes” e pajens pomposamente vestidos no seu *Triunfete de Amor* - título inspirado no *Trionfo d'Amore* de Petrarca, mas alterado pelo sufixo diminutivo, porventura como sinal de modéstia e/ou maior brevidade<sup>23</sup>. E, no que diz respeito ao deus de Amor evocado no *Cancioneiro Geral*, surpreende-nos um grande senhor da justiça que, rodeado de toda a sua administração, veio publicar a sentença com espetacular pompa.

Amalgamam-se assim certos convencionalismos literários com um verdadeiro enaltecimento do poder real nos finais da Idade Média: o deus de Amor desfila com *pendões*, veste *opas de brocado* e, em geral, vai acompanhado de um grande aparato de ouro. Com efeito, uma das principais novidades que se observam no visual da monarquia portuguesa, da alta nobreza e dos altos cargos eclesiásticos foi precisamente o uso da *opa* ou *opalanda*, de origem franco-borgonha. Pode-se definir este como um traje de extraordinário luxo, com amplas e com-pridas mangas, quase sempre forrado de ricas peles e que não admitia levar manto por cima, sendo roçagante a opa de maior sumptuosidade<sup>24</sup>. Aliás, tal deus de amor, carregado de simbologia régia (e, em particular, joanina) traz o seu *conselho derredor*, a sua *chancelaria*, o seu *corregedor*, e *assina com o seu selo* - para mais com *dez mil chagas*, sendo as chagas a grande devoção de D. João II.

E, ainda, antes de encerrar este processo poético aparece uma embaixada com rico paleo de ouro, exatamente tal como era recebido o rei quando viajava. Assim, no *Regimento das Entradas em Lisboa* (1502) estabelecia-se que sempre que um monarca entrasse pela primeira vez na cidade seria recebido com um pátio de

---

<sup>23</sup> Sobre este texto, o seu simbolismo, a sua origem e o seu significado, veja-se Lapesa, Rafael, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid: Ínsula, 1957.

<sup>24</sup> Acerca da introdução e a utilização desta peça da vestimenta em Portugal e, em particular, para observar a sua presença e o seu significado denotativo e conotativo em textos quatrocentistas e ainda noutras obras literárias imediatamente posteriores, pode consultar-se Morán Cabanas, Maria Isabel, *Traje, gentileza e poesia. O campo semântico da vestimenta no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Lisboa: Estampa, 2001, 184-185.

luxuoso brocado e empunhado por vereadores - elementos da etiqueta que D. João II reforçou nos primeiros anos da sua subida ao trono. O texto do *Cuidar e Suspirar* adquire, pois, a dimensão de uma festa, na qual se tematiza o amante ideal e se soleniza a figura do monarca sob o *travestissement* do deus de Amor<sup>25</sup>. De facto, até se faz referência ali à *Jarreteira* ou *Garroteia*, ordem de cavalaria que tinha por emblema uma liga de senhora (em inglês, *garter*) e com que eram apenas galar-dados os membros de cortes estrangeiras como prova de glória e galantaria. Concretamente D. João II recebeu-a das mãos de Henrique VII, em 1481, alguns anos antes da elaboração deste texto, exibindo o “cordão da Garrotea” em importantes cerimónias, tais como o casamento do seu filho o jovem Príncipe Afonso com a Princesa Isabel de Castela, filha dos Reis Católicos, o que indica o prestígio de tal distinção.

Precisamente este casal é mais um dos exemplos de mitificação que descobrimos no *Cancioneiro Geral*, onde se chora a morte prematura e inesperada do seu protagonista masculino. São bem conhecidas as circunstâncias em que se produziu o desastre do Príncipe Afonso durante a celebração das suas bodas com a infanta castelhana na cidade de Évora, as quais se rememoram sempre sob uma auréola de mistério e predestinação. Uma força oculta parece arrastar o Príncipe para a catástrofe: negando-se primeiro a acompanhar o pai, que ia banhar-se no rio Tejo, quis depois alcançá-lo, pelo que rapidamente se vestiu e montou um cavalo estranhamente ajaezado de negro – e negras eram também o traje que vestia. Em vez de nadar, preferiu cavalgar e quis trocar de montada, mas partiu-se a correia do estribo e o Príncipe voltou ao primeiro cavalo. A queda que o fez morrer é perspectivada de diversos modos no imaginário, mas, sobretudo, como caída catastrófica dos reinos de Portugal e Castela, que viram perigar assim os seus interesses e compromissos políticos.

Não se trata neste caso de uma relação gerada pelo amor, mas do resultado das negociações matrimoniais entre membros das monarquias castelhana e portuguesa. Ficara já escrito no tratado de anulação das terçarias de Moura que aos catorze anos o príncipe herdeiro casaria com a infanta Joana, filha segunda dos Reis Católicos, mas se a sua irmã mais velha, herdeira dos reinos de Castela, Aragão e

---

<sup>25</sup> Neste sentido, devemos remeter especialmente para o estudo com que Margarida Vieira Mendes ilumina a sua edição de *O Cuidar e Suspirar* [1483]. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997. Veja-se também Morán Cabanas, Maria Isabel, “Sobre o debate entre *Cuidar e Suspirar* e a visualização poética do Deus de Amor”. *Revista Camoniana*, 13, III Série, 2003, pp. 77-98.

parte de Navarra, ainda se encontrasse solteira nessa altura, a esposa seria de preferência ela e foi mesmo isso que aconteceu. Aparecia assim implícito o plano da união ibérica sob a coroa de Portugal, celebrando-se os esponsais por procuração e com toda a solenidade na cidade de Sevilha em abril de 1490. A reunião dos noivos viria realizar-se alguns meses depois em Évora, homenageando-se com grandes festejos faustosamente preparados pelo próprio rei D. João II, os quais deslumbraram todos os estrangeiros presentes, conforme relata Garcia de Resende quando escreve a crónica deste monarca e descreve a preparação dos espaços e dos espetáculos.

Se os homens de letras da época escreveram num e noutro lado sobre o que se profetizava como auspicioso matrimónio, também rememoraram em prosa e verso o nefasto acontecimento da morte do Príncipe com mais ou menos pormenores. Junto ao louvor das qualidades morais e físicas do jovem e à dor dos progenitores (D. João II e a sua esposa, D. Leonor de Portugal ou de Lancastre), os textos sublinham a angústia da sua recém-esposa. Aquando do regresso a Castela da Princesa-Viúva, o Camareiro-Mor D. João Manuel compõe uma Lamentación, apostrofando as figuras mais marcadas pelo desastre, entre as quais destaca a Princesa:

¡Oh alta Princesa, la más virtuosa  
que oyeron ni vieron jamas los humanos,  
del vuestro marido sin fin deseosa,  
sin fin deseada de los lusitanos!  
Nefanda Furtuna y casos mundanos  
por nuestros pecados han deliberado  
de los vuestros braços ser arrebatado  
y puesto de donde le coman gusanos.

¡O quan desimiles fueron y son  
la vuestra venida y vuestra tornada,  
la una tan prospera y tan sublimada,  
la otra tan lhena de tribulacion!

(...)

(vol. I, nº 132)

Cabe recordar também o texto elegíaco de Luís Henriques, que qualifica o Príncipe como: “Animoso, muy humano / Príncipe, más dadivoso / y más amado, / Português y castellano, / de la gran pincesa esposo / y namorado” e redige *El planto del Rey, el Planto de la Reina e El planto de la Pincesa*, encerrando os três com pará-

frases de textos bíblicos. No terceiro, um pouco mais extenso, a viúva au-todefine-se como “Yo soy la triste veuda / cubierta de mil tresturas, / sim abrigo / de todo mi bien desnuda / y muy lhena d’amarguras, / sin amigo!” (vol. II, nº 365).

Em Portugal cabe salientar os relatos cronísticos de Rui de Pina e Garcia de Resende acerca desta tragédia, assim como os versos que o humanista Cataldo lhe dedica em latim ao que tinha sido o seu discípulo. Já refugiada a Princesa na sua casa paterna, acrescentaram-se as consolações transmitidas em diversos géneros da escrita por autores castelhanos (Juan del Encina, por exemplo). Diga-se, aliás, que a entrada em cena da Princesa-Viúva e da Rainha neste poema de Luis Henriques é anunciada por uma voz anónima que as informa da triste notícia, remetendo-nos para o papel do mensageiro de dois romances populares, inspirados no mesmo assunto e cuja prioridade foi debatida, entre outros, por Gaston Paris, Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal ou Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Trata-se concretamente de “Hablando estaue la reyne en su pallacio real”, conservado como anónimo, y de “Hablando estava la Reyna en cosas bien de notar”, de Fray Ambrosio de Montesino<sup>26</sup>.

Enfim, no elenco de textos comentados misturam-se elementos históricos, heroicos, elegíacos, dramáticos, amorosos e até políticos. O *Cancioneiro Geral* retrata a auréola de glória e mitificação de certas figuras que fazem parte da história mais ou menos recente do país, elogiando particularmente as excelências dos seus amadores numa escrita de teor didático e exemplar. Assim, a matéria sentimental torna-se valorizada também como objeto de orgulho e prestígio nacional. A morte não é inimiga nas lides cavaleirescas nem nas passionais, porque em ambos os campos não implicará um aniquilamento total: os seus mártires são levados pelas asas da Fama – apenas penalizada nalgum texto de cariz religioso que reprova o culto prestado a circunstâncias profanas. Deslocam-se a Portugal infernos e deidades de Amor para participar de um ritual de celebração, obedecendo aos códigos da galantaria e teatralidade que vigoram nestes finais da Idade Média.

Os versos que tratam do drama de Inês de Castro; da fortuna de Macias, o Namorado; das virtudes de D. João II como Rei, Juiz e Deus de Amor; e do casamento do Príncipe Afonso e a Princesa Isabel de Portugal que tão imprevisivelmente se tingiu de luto correspondem bem à consideração da arte de trovar

---

<sup>26</sup> Uma síntese do tratamento que foi dado a este assunto é-nos fornecida por Aida Fernanda Dias em *O Cancioneiro Geral e a Poesia Peninsular de Quatrocentos. Contactos e Sobrevivência*. Coimbra: Livraria Almedina, 1978, ou no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende (A Temática)*, pp. 170-174.

como um *desenfandamento* (entretenimento) eficaz para o conhecimento da nação e para a divulgação do seu património cultural, como um meio de honrar passado e presente e como um veículo de projeção para o futuro. Sobressair entre os outros, adquirir renome, conseguir notoriedade e tornar-se objeto de admiração apresentam-se aqui como aspirações naturais e legítimas, fazendo um apelo à atitude de orgulho nacional. Daí as palavras de Garcia de Resende quando redige o Prólogo do *Cancioneiro Geral*: “Todos estes feitos e outros muitos d’outras sustancias nam sam divulgados como foram, se jente d’outra naçam os fizera (...). E assi muitos emperadores, reis e pessoas de memoria, polos rimances e trovas sabemos suas estorias...” (vol. I, p. 10).

Igualmente na própria poesia do compilador registam-se advertências neste sentido: “Neste mundo a moor vitoria / que se daa nem pode ter / qualquer pessoa / é ficar dela memoria” (vol. I, nº 868). E lapidares são também os versos que o autor Diogo Brandão redige perante a morte do rei D. João II, reivindicando a afirmação dos valores pátrios e a sua divulgação através de todos os tempos e espaços:

Dizer dos antigos que sam consumidos  
nam quero em gregos falar nem romãaos,  
mas nos que nos caem aqui dantri' as mãaos,  
vistos de nós e de nós conhecidos.  
Despertemos de todo os nossos sentidos,  
pois este mundo é tam inconstante,  
creamos dos mortos que nam sam perdidos,  
mas que sam idos u pouco adiante.  
(vol. II, nº 333)

\* \* \*