

LITERATURA MEDIEVAL

Volume III

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte

Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: **EDIÇÕES COSMOS**

1ª edição: Maio de 1993

Depósito Legal: 63840/93

ISBN: 972-8081-06-5

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa

Telefones: 795 51 40 (6 linhas)

Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa

Telefones: 342 20 50 • 346 82 01

Fax: 347 82 55

O Campo Semântico da Partida na Cantiga d'Amor Galego-Portuguesa

Leonor Curado Neves

Universidade de Lisboa

O propósito desta comunicação é sugerir que os temas da errância e do exílio, exprimindo uma concepção «trágica» do amor¹, glosados por vezes obsessivamente por alguns dos nossos poetas quinhentistas e que tantas perplexidades têm suscitado, têm um antecedente literário² no tema da partida³ da Cantiga d'Amor galego-portuguesa e no respectivo campo semântico. Efectivamente, considero o lexema partir «palavra-chave», um desses termos «significativos» e «alusivos» que estão imbuídos de «uma riqueza semântica particular, de uma pluralidade de valores» que «expande até muito longe a mensagem poética» (Bec: 1970) e «termo dinâmico, cujo núcleo sémico, extremamente denso, se rodeia de uma vasta zona de disponibilidade, onde não deixam de intervir conotações flutuantes» (Zumthor: 1972).

O «emprego formular» do «tema do exílio voluntário» já foi referenciado por Anna Ferrari a propósito da influência de Bernart de Ventadorn sobre D. Dinis (1984). Elsa Gonçalves, retomando a opinião de Anna Ferrari, considera o tema da renúncia ao amor, «desenvolvido através de dois motivos tópicos — o abandono da poesia e a busca de outra terra —», um exemplo da influência dos modelos occitânicos sobre D. Dinis (1983: 59)⁴. Tavani inscreve «a obrigação de o amante se afastar do lugar onde a senhora vive» no âmbito da realização do campo sémico da «reserva da dama» (1980: 120) e alude igualmente ao «afastamento da senhora» quando enumera os instrumentos e ocasiões de surgimento da coita de amor, por ele considerado o campo semântico que apresenta uma maior unidade e coesão internas (*id.*, 123 e 125). As alusões que têm sido feitas ao tema não me parecem no entanto ter sublinhado suficientemente a sua autonomia e importância, quer pela recorrência — é tema principal de uma parte significativa das cantigas d'amor galego-portuguesas —, quer pelo valor expressivo enquanto tradução metafórica da contradição que preside ao conceito de amor, quer, finalmente, pela perdurabilidade (sendo reformulado, em diversos contextos, por poetas tão afastados no tempo como Bernardim Ribeiro ou Camões; no *Cancioneiro Geral* é também tema principal de um grande número das poesias coligidas por Garcia de Resende). O próprio lugar estratégico que o verbo partir ou qualquer outro termo sinónimo (ou o sintagma que expressa a acção da partida) ocupa na estrutura dessas cantigas — em início de estrofe, no refrão ou (e) na finda — é revelador da sua carga semântica, ilustrando a «tendência topográfica» observada por Zumthor na canção cortês (1972: 210).

O campo semântico da partida (de que participam, implícita ou explicitamente, os 4 campos sémicos que Tavani considera tipológicos da cantiga d'amor) surge em enunciados que apresentam um elevado grau de homologia, quer quanto ao contexto enunciativo, quer quanto à estrutura lexical e semântica: uma estrutura que podemos considerar paradigmática da realização deste campo semântico é aquela em que na primeira parte da cantiga (que pode compreender uma ou duas coblas) o sujeito poético verbaliza o desejo ou a necessidade (ditada frequentemente pela vontade da dama) de partir para uma terra distante daquela em que vive a sua *senhor*; na segunda parte, iniciada indiferentemente por uma copulativa (*e*) ou adversativa (*mais, pero*) — a contradição é consequência lógica e inevitável — conclui pela efectiva impossibilidade de o fazer porque o afastamento físico (fuga ou exílio) nunca poderá conduzir ao esquecimento, à libertação da *prison* em que a dama o mantém. O corpo parte mas

o coração permanece irremediavelmente com a *senhor* (*ca me vou e non levo d'aquí / o meu coração* — Roy Martiinz do Casal, Nunes, CCLVII; *e de min, senhor, por Deus que será, / poy-lo coração migo non levar?* — Pai Gomes Charinho, Nunes, CXXV). A consciência do vazio existencial que implicará a vida sem a *senhor* (*e vou-m'e eu daqui / hu eu tanto lazerey e servi / buscar hu vyva pouq'e sem sabor* — Charinho, Nunes, CXXI) leva, como no descordo de Nun'Eanes Cerzeo, à expressão da *soidade* antecipada: *Pero das terras averei soidade / de que m'or'ei a partir despagado* (a mesma *saudade da partida* de que se lamentará o sujeito poético da cantiga do Condestável D. Pedro *Buen deseo me enbya / cometer vyda estraña, / soledad me acompaña, / desque supe que partia*⁵ e que Camões *descantará* no soneto *O cisne, quando sente ser chegada*). Só a morte poderá constituir um lenitivo para uma tal *estraidade*, gerando a *gram soidade* tão *gram quebranto* e *gram tristura* que o amador só poderá desejar que a vida *cedo se'acabada* (Estevam da Guarda, Nunes, CVIII); *E dize-m(e): en que vos fiz pesar, / por que mi-assy mandades ir morrer? / Ca me mandades ir alhur viver!* (Torneol, Mic., 76). O tema do exílio concretiza-se, no plano lexical, pelos verbos *partir*, *quitar*, *alongar*, *espedir*, *leixar* e mais raramente *fugir* ou *estranhar* e pelas expressões tópicas *alhur guarir*, *viver* ou *morar*; *ir-me d'aquén* ou *d'aquí*; *longe de vós viver*; *sen vós morar*; *de vós partir* e *desamparar d'amor*, e, quando a intenção de afastamento da dama se associa à renúncia ao canto, *leixá-lo trobar* ou *leixar de trobar*.

Este mesmo grupo lexical traduz uma outra situação enunciativa que podemos situar na mesma área semântica: o eu poético, encontrando-se já longe da dama, lamenta-se pela perda da sua identidade (*desvairo*, *dir-se-á* mais tarde) e subsequente estado de apatia (diria mesmo letargia ou catalepsia) provocados pela ausência dela, seu *lume* e seu *espelho* (Pero da Ponte, Mic., 290): *ca verdadeyramente des enton / non trago mig'aqueste coração / nen er sey de min parte nen mandado / (...) que non ey en min força, nen poder, / nen dormho ren, nen ey en min recado, / e, porque viv'en tan gran perdiçom...* (D. Dinis, Nunes, LXXVI); *des aquela vez / que m'e eu de vós parti, no coração / nunca ar ouv'e eu pesar des enton, / nen prazer, e direi-vos que mh-o fez: / perdi o sen e non poss'estremar / o ben do mal, nen prazer do pesar* (D. Dinis, Nunes, XLIX). Apesar de viver longe do lugar onde mora a dama, o coração do amador está *mays preto d'ela que o seu* (D. Dinis, Nunes, XLVI). O anulamento ou desintegração do «eu» e a total absorção no objecto do amor provoca a *estraidade* ou «desrealização»: o *cuidar* na imagem da *senhor* ausente preenche o sujeito lírico, alheando-o das gentes e das terras e votando-o ao ostracismo voluntário de contreráneos e amigos. O lamento do pastor Jano, da Écloga II de Bernardim Ribeiro, *cobrei cuidado tamanho / que aos outros todos pôs fim / eu mesmo a mim mesmo estranho* *dir-se-ia* inspirado na cantiga de Cerzeo *Toda' — las gentes mi-a mi estranhas son*: tal como a *saudade* da amada leva o pastor a exilar-se dos outros e de si próprio, também a memória da *senhor* e a consciência paralela da impossibilidade de concretização do *ben* a que aspira conduz o sujeito poético da cantiga do clérigo (?) a afastar-se do mundo: *Estranho and'e eu dos que me queren ben, / e dos que viven migo, todavia; / ben como se os viss'e eu aquel dia / primeiramente, punho de lhis fogir; / e moir'e eu, Senhor, por me d'eles partir / por en vos cuidar, ca non por outra ren, / Vos me fazedes estranhar, Senhor, / todo de quanto m'e eu pagar soía.* (Mic., 384).

Mas este estranhamento (a flutuação do seu emprego em forma verbal ou substantiva é em si significativa, fazendo equivaler a acção a um estado permanente, uma situação existencial) é, tal como outras palavras-chave desta área lexical, um termo polissémico. *Estranhamento* tanto pode ser sinónimo de afastamento (*poy m'assy tragedes / estranhado / do ben que ei desejado* — D. Dinis, Nunes, LXXVII) e alheamento (*Toda' / las gentes mi-a mi estranhas son, / e as terras, Senhor, per u eu ando / sen vós; e nunca d'al i vou pensando / se non no vosso fremoso parecer* — Cerzeo, Mic., 384), como de transmutação, modificação extraordinária: *Estranho mal e estranho pesar / é oj [e] o meu de quantos outros ssom / no mundo já* (Dom Joham Meendiz de Besteyros, Nunes, CXXXVI); *Estrāya vida viv'og'e eu, senhor, / da que viven quantos no mundo son* (Estevam da Guarda, Nunes, CXII). A oscilação do significado do

vocábulo remete no entanto para um mesmo sema residual: a transmutação (anulação do próprio eu, desintegração da personalidade — *sandice*) operada no amador em consequência do enamoramento, a sua total absorção no objecto do amor que se encontra longe (sendo a distância, como se verá, tradução metafórica da transcendência e inacessibilidade da dama) implica forçosamente o alheamento do real e o auto-desconhecimento. (*E oje, per caso estranho*, queixa-se o pastor Jano da écloga II de Bernardim, *cobrei cuidado tamanho, lque aos outros todos pôs fim / eu mesmo, a mim mesmo estranho*, o mesmo cuidado que fizera o pastor Pérsio, da écloga anterior, dizer *Agora fujo da gente, / não vejo, triste, ninguém / que viva mais descontente* e perguntar *que fará quem / tem a alma posta no fio / e não sabe em que se tem?*²⁶). O lexema estranhar poderá pois traduzir de alguma forma o conceito de *desnaturar* de Bernard de Ventadour.

Assim se explica que nos textos de Cerzeo a mesma «síntomatologia existencial» surja nos dois contextos enunciativos antes referidos: perto ou longe da *senhor*, desejando afastar-se dela (*leixar quer'a terra u vos sodes, senhor* — Mic., 391), ou, na sua ausência, não podendo deixar de pensar nela (*e moir'eu, senhor, por me d'eles partir / por en vos cuidar* — Mic., 384), o sujeito poético lamenta-se e culpa-a por um análogo esvaziamento anímico: *de tod'al do mund'ei (eu) perdudo sabor* (Mic., 384); *perdud'ei por vos ja o coraçon / e sabor do mundo que soía eu aver (...)* *Non sei eu ja no mundo conselho prender; (...)* *vergonha i á d'assi antr'as gentes andar, / pero(que) de min nen d'eles nenhum sabor ei (...)* *que vos fezeistes perder do mundo sabor* (Mic., 391). O amor (*que faz o homem de si alheo* — Bernardim, écl. IV) é em ambas as situações o agente responsável pelo desajustamento do real, conduzindo a um total preenchimento afectivo e existencial do amador, que passa a ter como único horizonte vivencial a amada. A tentativa de fuga gerada pela impossibilidade de concretização do amor, tão difícil de *endurar*, sabe-se votada ao fracasso (*pero sey o que mh averrá / ca mil vezes o provey já / e nunca o pud'acabar* — Afonso Paez de Braga, Nunes, CXXVII) porque o coraçon do sujeito amoroso nunca se partirá da sua *senhor*: *e de min, senhor, por Deus que será / poy-lo coraçon migo non levar?* (Charinho, Nunes, CXXV).

A dialéctica do longe e do perto (ou o que poderíamos talvez chamar uma geografia metafórica) subjaz pois ao campo semântico da partida. A inacessibilidade do objecto do amor é traduzida metaforicamente numa distância geográfica que assume a forma, no primeiro contexto enunciativo apontado, de um projecto de fuga (ausência na presença) ou, no segundo, de evocação de um lugar e um tempo outros (presença na ausência). Em ambos os casos o eu poético exprime o desejo de estar onde não está. A angústia suscitada pela carência manifesta-se pela exteriorização de desespero e desnortamento, frequentemente realçados através de artifícios formais e estilísticos adequados à sua expressão. A irregularidade métrica e estrófica do descordo de Cerzeo é talvez a forma mais bem conseguida de exprimir o *pathos*, a perturbação, incerteza e divisão do eu. As exclamações e interrogações são frequentes em ambas as situações enunciativas, assumindo a pergunta retórica um particular valor expressivo ao traduzir o desconcerto e desespero do sujeito da enunciação: *Que ffarey eu, poys que non vir / o muy bon parecer vosso?* (Afonso X, Nunes, XXV). Enunciado muito semelhante pode ler-se numa cantiga de Nuno Fernandez Torneol — *des quando me de vos partir (...)* *senhor fremosa que farei?* —, constituindo significativamente esta última fórmula (*senhor fremosa, que farei?*) o refrão deste poema de Torneol (Mic., 70). A associação da interrogação à apóstrofe a Deus é uma forma de intensificar a expressão da ansiedade e insegurança: *Nostro Senhor e ora que será / de min, que moiro, porque me parti / de mia senhor mui fremosa, que vi / polo meu mal? e de mi que será, / Nostro Senhor? ou ora que farei?* (Roy Queimado, Mic., 135). A interrogação retórica seguida de resposta sob forma exclamativa enfatiza a expressão do desespero: *Por Deus, senhor, e ora que farei, / pois que me vos non leixades viver / u vos eu possa, mia senhor, veer? / Mais, pero vos pregunt'eu be' - no sei / Per bõa fé, moir'eu con pesar én*. A entoação exclamativa é frequentemente intensificada pelo uso do vocativo, assumindo a forma de lamento (*Ay eu!*) ou prece dirigida a Deus: *Ay Deus! valed'a ome que*

d'amor morre! (Pero da Ponte, Mic., 290); *Mais Deus!* (D. Dinis, Nunes, XXIX). A forma da prece serve também para exprimir o desejo vital e urgente de rever a dama, concretizando-se por exemplo na cantiga de D. Dinis *Que soydade de mha senhor ey* pela repetição anafórica em início de estrofe, em três coblas sucessivas (incluindo a finda), da palavra *cedo*, como aliás é habitual em cantigas com estrutura de atá-finda. O encavalgamento faz-se assim entre *veer* e *cedo*, porque, conclui a finda, *tal a quis[o] Deus fazer / que, se a non vyr, non posso viver* (Nunes, LXV). Implícita a habitual e conhecida elevação da dona ao plano divino e a sua conversão por essa forma em espírito vivificante e ordenador, cuja ausência desvitaliza e desintegra o amador (*E, por que m'eu dela [enton] quitei, / esmoresco mil vezes e non sey, / lper bõa fé, nulha parte de mi* — Pero d'Armea, Nunes, CCXXXI). A *senhor* é reflexo ou emanção da divindade e o seu valor só pode ser avaliado pelo *conhocer*, como se pode ler ainda no mesmo poema: *E[n] grave dia mi fez entender / Deus quan muyto ben eu d'el entendi; / [e[n] grave dia mi fez conhecer, / aquel dia [en] que a conhoci: / e[n] grave dia mh-a fez enton, meus / amigos, grave dia mh-a fez Deus / tam gram ben, como lh'eu quero, querer.*). Implícita em grande parte dos textos pela alusão à origem divina da dama, esta formulação só raramente se explicita com clareza, como neste texto de Cerzeo: *Quen vos non soubess'oje conhecer / nen atender, senhor, quanto valedes, / e, pero viss'o vosso parecer, / nen o entender sol, nen cuidar i! / Essa ventura quis Deus dar a mi: / fez-m'entender como vós parecedes, / e moiro porque vos sei conhecer!*.

Estrutura análoga à do poema de D. Dinis acima referido apresenta uma cantiga de Joam Baveca que, por me parecer ilustrativa da conceptualização do amor e do tipo de tensão erótica que se concretiza particularmente no campo semântico da partida (embora o contexto enunciativo seja aparentemente diferente dos anteriores), transcrevo integralmente:

*Hu vos non vejo, senhor, sol poder
non ei de min, nen me sey conselhar,
nen ey sabor de mi, erg'en cuydar
en como vos poderia veer,
e, poys vos vejo, mayor coyta ey
que ant'avya, senhor, por que m'ei*

*End'a partir, e quen vyu nunca tal
coita sofrer, qual eu soffro? ca sen
perç'e dormir e tod'esto mh-aven
por vos veer, senhor, e non por al,
e, poys vos vejo, mayor coita ey
que ant'avya, senhor, por que m'ei*

*End'a partir, e por en sei que non
perderey coyta, mentr'eu vyvo for,
ca, hu vos eu non vejo, mha senhor,
por vos veer, perç'este coraçon,
e, poys vos vejo, mayor coita ey,
que ant'avya, senhor, por que m'ei*

*End'a partir, mha senhor, e ben sei
que d'ua d'estas coitas morrerrey.
Nunes, CCXLI*

Um dos aspectos do carácter paradoxal do sentimento amoroso exprime-se neste enunciado de forma diversa, mas redundante. A partida que a repetição simétrica em início de estrofe realça no plano semântico não se apresenta como uma separação permanente ou definitiva, mas como um afastamento temporário (aquele que medeia os sucessivos encontros), assumindo

neste contexto o lexema *partir* um significado mais restrito (o de «sair de ao pé da amada, deixando de a poder olhar») do que os anteriormente apontados. A saudade antecipada adquire neste modo um carácter doentio, por o sentimento que a motiva ser *desmesurado* (*pois não há modo temperado*, comenta o há pouco referido Pérsio, *no amor e na afeição*), redundando afinal também em ausência na presença: o sujeito amoroso sofre quando está com a amada porque não vive o momento presente, projectando-se no período futuro em que deixará de a ver. Essa anulação do presente pela antecipação do futuro intensifica-se pelo recurso ao encavalamento: a enunciação no presente — *por que m'eí* — suspende-se para ser concluída pela oração substantiva infinitiva *end'a partir* que transporta a acção para uma ausência futura, acentuando a fugacidade do presente; a perífrase construída com o infinitivo pessoal exprime também, por outro lado, a fatalidade do devir e a transitoriedade. O obstáculo não se apresenta aqui como exterior ao sujeito poético, sendo inteiramente fictício e forjado pelo desajustamento da sua própria interioridade. O estado de desconcerto vivencial, a desconstrução do eu ou *estranhamento* de si mesmo, expresso nos sintagmas *sol poder non ei de mi, nen me sey conselhar, nen ey sabor de mi, sen perç e dormir* verificam-se porque na ausência da *senhor* o sujeito poético perde o próprio *coraçõ*.

Voltamos assim a um dos conceitos base do amor cortês tal como é recriado pelos nossos trovadores: projectando-se totalmente no objecto do amor (e deixando assim de ter uma identidade própria) o enamorado só pode aspirar à *fusão* com ele, o que é mais uma forma de dizer a impossibilidade de concretização do amor. Esta aspiração a uma plenitude inalcançável, geradora de uma agonia insuportável, materializa-se ainda na cantiga transcrita por uma tessitura retórica em que predominam as figuras de amplificação: a repetição poliptótica (*vejo/veer/viu; ei/avya; sofrer/sofro; perç'/perderei; poder/poderia*) — a alternância dos tempos verbais confere por outro lado ao discurso um carácter contraditório, acentuado ainda pela sucessão das formas afirmativa e negativa; a anáfora (o já referido sintagma *por que m'eí end'a partir*); a gradação (*quen viu nunca coita sofrer qual eu soffro?; non perderey coita, mentr'eu vyvo for; ben sei que d'ua d'estas coitas morrerey*) e a antítese frásica (nomeadamente *hu vos eu non vejo, mha senhor, / por vos veer, perç'este coraçõ, / e, poy vos vejo, mayor coita ey, / que ant'avya*). Um paradoxo análogo preside à elaboração de um texto que apresenta a situação enunciativa que considerámos paradigmática do campo semântico da partida (*Senhor fremosa, vou-mh alhur morar* — Pero Mendez da Fonseca, Nunes, CCLIII), exprimindo-se significativamente no refrão: *and'u vos vej'e non posso guarir, / de mays aver-me de vós a partir!* O cativoiro converte-se assim, na ausência da *senhor*, em sepulcro do enamorado (*Ay de my que de quedar / syn ver vuestra fermosura, / la casa donde morar / a my sera sepultura* — Dom Joham Manuel, *Cancioneiro Geral*, vol. II, p. 43).

Transfigurado pela aspiração à identificação plena com a imagem da amada, irrealizável pela distância transcendental que o separa dela, e dependendo animicamente da proximidade da *senhor*, o sujeito amoroso só pode *provar* uma fuga que sabe labiríntica, permanecendo existencialmente longe apesar de o seu coração estar *mais preto d'ela que o seu (coytado, quem me daraa / novas de mym hondestou, / pois dizeys que nam som lá, / caa comygo nam vou* — Sá de Miranda, *Cancioneiro Geral*, III vol., p. 154; *Onde estou aly nam ssam, / e ssam donde nam estou, / por muy longe que me vou, / fyca com meu coraçam* — Francisco Lopez Pereira, *Cancioneiro Geral*, V, p. 83). Fisicamente perto ou longe da amada, o amador estará sempre essencialmente *alongado* do seu *ben*, morrerá, indiferentemente, da coita que nele suscita o afastamento dela ou a sua proximidade (*Como poderá repousar, pergunta ainda o mesmo Pérsio, quem traz a morte consigo?*). O campo semântico da partida concretiza-se pois, como antes sugeri, numa geografia metafórica que traduz o carácter contraditório do amor trovadoresco.

Notas

¹ Deve entender-se a utilização do adjectivo trágico neste contexto em sentido restrito de «expressão de um conflito irresolúvel», não implicando as funções catártica e didáctica inerentes ao conceito de tragédia tal como Aristóteles a definiu. Os extremos convencionalismo e formalismo a que obedece a elaboração dos Cantares de Amor imprimem-lhes um carácter lúdico que dificilmente poderia suscitar um forte envolvimento emocional. Por outro lado, o registo irónico de muitos desses cantares e a sátira à falta de sinceridade dos trovadores feita nas cantigas de escamho e de mal dizer são indícios claros, como é sabido, da não corres-pondência assumida entre os sentimentos expressos e a experiência vivida. As considerações feitas deverão estender-se a tudo o que for dito neste texto. Por uma questão de coerência e eficácia do discurso limitar-me-ei à análise dos conceitos que directa ou indirectamente informam o tema tratado, tendo embora consciência do carácter inevitavelmente simplificador e redutor da abordagem feita, por propositadamente ignorar constrangimentos (formais e temáticos) e anacronismos que podem minar ou abalar a própria con-sistência discursiva e conceptual.

² Não cabe no âmbito desta exposição determinar se a influência da poesia trovadoresca sobre os poetas quinhentistas se fez preponderante ou exclusivamente através dos poetas do *dolce stil nuovo*, como sustenta, por exemplo, António José Saraiva (1990:27) ou se se exerceu, pelo menos em alguns casos, de forma directa. A complexidade desta questão obrigaria a uma reflexão demorada, não susceptível de ser aqui integrada. Por esta mesma razão tenho consciência do risco de que as aproximações que de passagem faço se apresentem como insuficiente fundamentadas ou extemporâneas.

³ Mais óbvio ainda, e expressivamente mais rico, se apresenta a sua realização na Cantiga d'Amigo, que não cabe no âmbito desta exposição.

⁴ O aparente anacronismo cronológico explica-se por Elsa Gonçalves ter conhecido essa opinião numa comunicação oral de Anna Ferrari, só posteriormente publicada.

⁵ *Cancioneiro Geral*, vol. II, p. 223.

⁶ Os exemplos colhidos na poesia de Bernardim não deverão fazer esquecer a análoga reformulação de temas e motivos da poesia trovadoresca por muitos outros poetas do *Cancioneiro Geral*. Lembre-se, a título de exemplo, esta passagem da cantiga de Diogo Brandão *estãdo aussente de sua dama: Mil desatinos nam dygo / q neste tempo fazya, / salguem topava comygo, / mavoreçya. / Symulava em nos vendo / meu morrer, / & fyngia ter prazer / nam no tendo. (...) Grãde compayxam, & doo / avyam de my aqueles, / mas eu folgava mays soo / q coeles. / Em seus conselhos prudentes, / & nam vaãos, / vy q bem conselham saãos / os doentes* (*Cancioneiro Geral*, III vol., pp. 16/17).

Referências bibliográficas

Edições críticas dos textos citados

Marques BRAGA, *Éclogas de Bernardim Ribeiro*, anotadas por Marques Braga, 2ª edição, Escola Tipográfica das Oficinas de S. José, Lisboa, 1939.

Carolina MICHAELIS de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*. Edição crítica e comentada por Carolina Michaelis de Vasconcelos, vol. I, Halle, 1904.

José Joaquim NUNES, *Cantigas de Amor dos trovadores galego-portugueses*. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário por José Joaquim Nunes, Centro do Livro Brasileiro, Lisboa, 1972.

Andrée Crabbé ROCHA, *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Introdução e Notas de Andrée Crabbé Rocha, Centro do Livro Brasileiro, Lisboa, 1973.

Estudos citados

Pierre BEC, *Nouvelle Anthologie de la lyrique occitane du Moyen Age. Initiation a la langue et a la poesie des troubadours*. Textes avec Traductions, une Introduction et des Notes par Pierre Bec. Avignon: éditions Aubanel, 1970.

- Anna FERRARI, «Linguaggi lirici in contatto: trovadors e trobadores», *Boletim de Filologia, Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*, vol. II, tomo XXIX. Lisboa: I.N.I.C., Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 1984, pp. 35 a 58.
- Elsa GONÇALVES e Maria Ana RAMOS, *A Lírica Galego-portuguesa (Textos Escolhidos)*. Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária. Critérios de transcrição, nota linguística e glossário de Maria Ana Ramos. Lisboa: Editorial Comunicação, 1983.
- António José SARAIVA, *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1990.
- Giuseppe TAVANI, *A poesía lírica galego-portuguesa*, 2ª edición. Vigo: Editorial Galaxia, 1988.
- Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.