

PASIONES, ACTAS DEL DOLORE
EN EL LIBRO DE BUCASÍOR
LUDWIG M. BAYBOD
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

43

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

Universidad Internacional

Menéndez Pelayo

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA

DEL GOBIERNO DE CANTABRIA

AÑO JUBILAR LEBANIEGO

ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER
22-26 de septiembre de 1999
PALACIO DE LA MAGDALENA
Universidad Internacional
Méndez Pidal

Al cuidado de
MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO
con la colaboración de Laura Fernández

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

Tratamiento de textos

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellà, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

·MM·

CANTIGAS DE AMOR DE POETAS PORTUGUESES: CARACTERIZAÇÃO RETÓRICO-LITERÁRIA

ELISA NUNES ESTEVES

Universidade de Évora

PROPONHO-ME expor, nesta comunicação, os resultados de um pequeno estudo sobre a poesia trovadoresca produzida por poetas portugueses da última geração da lírica galego-portuguesa. Não me movem quaisquer propósitos nacionalistas ao acentuar o lusitanismo dos autores que escolhi para formar o *corpus* deste estudo. Desde há muito que me interrogo sobre a questão da formação intelectual dos poetas e homens de letras de uma forma geral, em Portugal, entre os séculos XIII e XIV. São de crucial importância as contribuições de historiadores como José Mattoso e António Resende de Oliveira na clarificação do contributo das cortes senhoriais e da corte régia de D. Dinis como centros de cultura laica e também o papel das bibliotecas dos mosteiros, sobretudo o de Santa Cruz de Coimbra e o de Alcobaça, na formação cultural não só de religiosos mas também de alguns cortesãos produtores de literatura profana.¹ Se no que diz respeito às bibliotecas monásticas há um fundo relativamente bem conservado de obras que terão sido lidas, traduzidas, comentadas, já em relação à existência de bibliotecas em centros de cultura profana – cortes régias ou senhoriais – nos encontramos em situação muito difícil. Só D. Duarte, já em pleno século XV, conservou o registo dos livros que possuía na sua biblioteca. É contudo impensável imaginar que não circulavam, fora dos círculos monásticos, obras de literatura, tratados poéticos ou antologias de poesia, textos historiográficos, etc. Basta recordarmos o extraordinário perfil cultural que define figuras como D. Dinis e o seu filho bastardo, o conde D. Pedro de Barcelos, e mais modestamente alguns outros poetas do seu tempo, incluindo o igualmente bastardo régio D. Afonso Sanchez, ou ainda os anónimos refundidores do *Livro de Linhagens* e da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, nos últimos anos do século XIV, para não podermos duvidar da sua existência.

Gostaria também de recordar, a este propósito, o artigo de Giuseppe Tavani publicado em 1983 na *Revista da Biblioteca Nacional* justamente sobre o último período da

¹ J. Mattoso, «Mosteiros» e A. Resende de Oliveira, «Cortes Senhoriais», em *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Caminho, Lisboa, 1993, s.v.

lírica galego-portuguesa.² Aí se produz uma reflexão acerca das razões que podem explicar o silêncio dos trovadores portugueses a partir de meados do século XIV. É um facto indesmentível que, após a morte de D. Dinís, em 1325, a corte deixa de ser um centro de acolhimento de trovadores e de poetas. Sobrevivem alguns –os próprios filhos do rei, D. Pedro e D. Afonso, e ainda Estevan da Guarda e Johan de Gaia– que prosseguem a sua produção lírica, mas não haverá uma renovação de poetas nem a reconstituição de um novo centro cultural. Como explicar esta incapacidade de sobrevivência da tradição poética cortês? Tavani adianta como razão o desaparecimento do mecenato, que poderá ter-se mantido apenas por parte do conde D. Pedro, que depois da morte do rei se retirou para Lalim e terá mantido à sua volta um exíguo número de poetas. De resto, são conhecidas as marcas de uma crise, a vários níveis, que atingiu a nobreza portuguesa na segunda metade do século XIV e que, ainda segundo Tavani, poderão explicar a sua inércia e a sua incapacidade para manter uma actividade cultural que estava intimamente associada ao espírito da aristocracia.

De toda esta argumentação interessa-nos salientar particularmente a convicção de Tavani de que o desaparecimento desta tradição poética não se deve a uma crise do modelo literário trovadoresco, não deve ser explicado, portanto, por razões internas ao sistema mas sim por condicionamentos exteriores, razões de ordem social, política e mesmo económica.

Não podemos também relacionar a escassa produção poética conservada com problemas na conservação e preservação dos textos. Tavani chama a atenção para o facto de os poetas desta geração e nomeadamente o conde D. Pedro, manifestarem uma grande preocupação com a fixação escrita desta poesia.³ António Resende de Oliveira abre justamente o seu estudo sobre as recolhas de poesia nos séculos XIII e XIV com a citação da rubrica que acompanha a poesia do judeu Vidal, poeta do século XIV, nos cancioneiros *B* e *V*: «Estas duas cantigas fez hu judeu d'Elvas que avia nome Vidal, por amor d'ua judia de ssa vila que avia nome Dona. E pero que é ben que o ben que homê faz sse non perça, mandamolo screver».⁴ Volta também a referir-se-lhe nas últimas páginas deste mesmo estudo que, entre outras conclusões salienta o facto de a fase final desta manifestação cultural ser marcada por aquilo que ele expressivamente designa como «ânsia de incorporação no novo cancionero de todas as recolhas individuais conseguidas».⁵ Como refere Resende de Oliveira, esta manifestação cultural é salvaguardada através da atitude solícita de compiladores que, pressentindo o seu desaparecimento, recolhem as cantigas existentes, à margem de quaisquer critérios seleccionadores, mesmo os de ordem estética.

² G. Tavani, «L'ultimo periodo della lirica galego-portoghese: archiviazione di un'esperienze poetica», *Revista da Biblioteca Nacional*, III:3/1 (1983), pp. 9-17. Este tema é retomado no livro do mesmo autor, *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa*, Comunicação, Lisboa, 1988, pp. 267-272.

³ G. Tavani, *A Poesia Lírica*, pp. 269-272.

⁴ A. Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Colibri, Lisboa, 1994, p. 13

⁵ A. Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo Trovadoresco*, p. 288.

Se reunirmos o conjunto de textos produzidos pela última geração de trovadores da lírica galego-portuguesa deparamo-nos com uma produção poética que está longe de ser poder ser apelidada pejorativamente de decadentista e que, ao contrário, chega a mostrar alguns sinais de renovação e de adaptação a um novo gosto. Para demonstrarmos este facto que, apesar de ter já sido por diversas vezes repetido, está insuficientemente fundamentado numa análise valorativa dos próprios poemas, reunimos um conjunto de cantigas de amor de D. Pedro, de D. Afonso Sanchez, seu irmão e de Estevan da Guarda. A escolha do género, cantigas de amor, prende-se com a necessidade prática, óbvia, de apresentar um estudo sucinto e adequado a esta situação de comunicação que não se compadece com grandes dispersões temáticas. Sendo portanto necessário circunscrever um campo de trabalho, optámos por este que nos parece que é o mais produtivo. Em nosso entender é na cantiga de amor, receptáculo por excelência da herança da poesia provençal, que é mais evidente a riqueza retórico-estilística que caracteriza a poesia destes trovadores e é também neste género poético que melhor se constata a já aludida tentativa de renovação de temas e de motivos poéticos.

Consideraremos um tema muito caro a esta poesia: a caracterização do estado interior do sujeito poético. Veremos que a assimilação da tradição trovadoresca está já conjugada com alguns notórios traços da progressão que este mesmo tema vai sofrer na poesia dos séculos XV e XVI. Começemos pela cantiga de D. Pedro «Non quer'a Deus por mha morte rogar» (118,6):⁶

Nom quer'a Deus por mha morte rogar

Nem por mha vida, ca non mh-á mester:

[e p]oy[s] aquel que o rogar quiser,

por si o rogu'e leix'a mim passar

assi meu tempo, ca mentr'eu durar,

nunca me pode ben nem mal fazer,

nem ond'eu aja pesar nem prazer.

E já m'El tanto mal fez que nom sey

rem me possa cobrar d'iss', e nom

sey nem sab'outrem nem sab'El razom

porque me faça mays mal de quant'ey.

E poy eu já per tod'esto passey,

nunca me pode ben nem mal fazer,

nem ond'eu aja pesar nem prazer.

E ben nem mal nunca m'El já fará

poy m'El pesar com tam gram coyta deu

⁶ M. Simões, ed., *Li Canzoniere de D. Pedro*, com os textos de D. Afonso Sanchez, L. Vaz, 1991. *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, coord. M. Brea, Centro de Investigaciones Lingüísticas e Literárias «Ramón Piñeiro», Santiago de Compostela, 1996, 2 vols.

que nunca prazer no coração meu
 me pode dar, ca já nom poderá.
 E poys por mim tod'esto passou já,
 nunca me pode ben nem mal fazer,
 nem ond'eu aja pesar nem prazer.

Esta é a segunda cantiga do cancionero deste poeta, o qual já foi alvo de uma edição crítica elaborada por Manuel Simões, que inclui também um comentário retórico-estilístico.⁷ O autor sublinha justamente a originalidade desta cantiga de amor no contexto da lírica galego-portuguesa, pela forma como o poeta discorre sobre a sua situação. Esta mesma cantiga merecera também um comentário por parte de José Joaquim Nunes, editor das cantigas de amor, no qual ele afirma não poder acreditar na «impiedade ou irreverência religiosa» que a mesma, na sua opinião, revela, sublinhando que essa mesma «irreverência religiosa só estava na forma e não na mente do seu autor».⁸ O que chocou J.J. Nunes foi particularmente o primeiro verso do refrão, no qual, de forma algo sobranceira e egocêntrica, o sujeito poético se considera fora do alcance de Deus e da sua acção, seja ela benéfica ou punitiva. É uma cantiga de amor na qual a assimilação da tradição trovadoresca é clara, nomeadamente no uso da técnica do paralelismo semântico e do refrão, através dos quais o sujeito afirma reiteradamente que, por ter sofrido tanto, Deus já não lhe poderá provocar nem «mal», nem «bem», nem «pesar», nem «prazer». Usando a antonomásia para se referir a Deus ao longo de toda a composição, o poeta recorre à antítese como artifício estruturante desta cantiga, usado de forma extremamente expressiva no sentido em que os pares de opostos, em vez de se constituírem como alternativas, se anulam: para este sujeito poético não existem mais o pesar, o prazer, o bem, o mal, a morte, a vida. Existem apenas ele e o tempo, num *continuum* indiferenciado que se prolongará para lá da morte.

A afirmação do eu, uno e determinado face à entidade divina, começa no momento presente, no agora em que o sujeito grita «Não quero» (v. 1) e é esse eu que se projecta para o futuro. Ao contrário, no passado o sujeito poético aparece não como sujeito activo mas como objecto, como vítima de uma entidade exterior (cf. v. 8: «já m'El tanto mal fez»; v. 16: «m'El pesar ... deu»; v. 19: «por min tod'esto passou já»). O uso do pronome oblíquo de primeira pessoa contrasta com a expressividade do predomínio do pronome recto na primeira estrofe, a estrofe da proposição do tema. Está presente implicitamente no primeiro verso, de forma reflexa no segundo e domina o resto da estrofe porquanto a presença do pronome oblíquo «a min» no verso 4 se justifica por se tratar de um complemento gramatical da forma verbal «leixe passar». Contudo, através do hipérbato, esse mesmo pronome, de forma ambígua, estabelece

⁷ M. Simões, ed., *Il Canzoniere de D. Pedro, conte di Barcelos*, Japadre, L'Aquila, 1991.

⁸ J.J. Nunes, *Cantigas de Amor dos Trovadores Galego-Portugueses*, Centro do Livro Brasileiro, Lisboa, 1972, p. 208.

uma ligação com o verbo passar, instituindo-o como sujeito que passa pelo seu tempo. O refrão mantém, ao longo de toda a cantiga, esta dualidade marcada pela presença dos pronomes «eu» e «me», acentuando-se na estrofe final a imagem de alguém que encontrou forças para ultrapassar a sua passividade e resistir, colocando-se dramaticamente fora da vida, numa existência que ele define como duração (cf. v. 5: «mentr'eu durar»). O coração representa aqui, em sinédoque, o sujeito poético e não um fragmento desse mesmo sujeito pois concentra em si tudo o que foi e é fundamental na sua existência. É a recuperação desta unidade que lhe permite exprimir-se desta forma contida e intimista.

Passemos agora a ver uma cantiga de Estevan da Guarda «Ora, senhor, tenho muyt'aguizado» (30,23):

Ora, senhor, tenho muyt'aguizado
de sofrer coyta grand'e gran deseio,
poys, du vos fordes, eu for alongado
e vos non vir, como vos ora veio:
e, mha senhor, est'é gran mal sobeio
meu et meu gran quebranto:
seer eu de vos, por vos servir quanto
posso, mui desamado.

Desej'e coita e gran soidade
conven senhor, de sofrer todavia,
poys du vos fordes, i a gran beldade
voss'eu non vir, que vi en grave dia;
e, mha senhor, en gran ben vos terria
de me darde - la morte
ca de viver eu en coita forte
et en tal estraidade.

Non fez Deus par a deseio tan grande
nen a qual coita sofr[re]y, des u me
partir de vos; ca, per u quer que ande,
non quedarei ar, meu bem e meu lume,
de chorar sempre; e con mui gran queixume
mal direy mha ventura:
ca de viver eu en tan gran tristura
Deus, senhor, non-no mande!

E queira El, senhor, que a mha vida
poys per vos he, cedo sei'acabada,
ca pela morte me será partida
gran soidad'e vida mui coitada;
de razon he d'aver eu desejada

a morte, poys entendo
de chorar senpre e andar soffrendo
coita desmesurada.

É uma cantiga que se integra perfeitamente na tradição trovadoresca dos cantares de amor. O tema abordado é o mesmo da cantiga anterior, mas aqui o tom usado pelo poeta para reclamar a morte a que legitimamente sente que tem direito é bastante mais enfático. É no carácter anómalo do seu sofrimento que se fundamentam as queixas do poeta, nesta composição que tem em comum com a anterior o facto de ser também muito centrada no eu, enquanto sujeito uno, não fragmentado.

Predomina na cantiga, particularmente nas primeiras estrofes, o motivo tópico da separação como causa do sofrimento do poeta (cf. vv. 3-4: «sofrer coita grand'e gran deseio/ poys, du vos fordes alongado/ e vos non vir»; vv. 10-12: «conven senhor, de sofrer todavia,/ poys, du vos fordes, i a gran beldade/ voss'eu non vir»; vv. 18-19: «a qual coita sofre[re]y, des u me/ partir de vos»), sendo de ressaltar o protagonismo que o próprio assume nesta separação. É ele que se afasta e que, por não ser correspondido no seu amor, passa a levar uma vida errante, expressivamente apresentada através do recurso à paronomásia, com a repetição ambígua do verbo andar (v. 19: «per u quer que ande»; v. 31: «e entendo/ de chorar senpre e andar soffrendo»). A presença da palavra estraidade (v.16), em evidência no último verso da segunda estrofe, parece-nos também significativa pelo investimento na concentração de significados. Se num primeiro nível de significação o poeta se refere à sua situação estranha, não podemos esquecer também as conotações de estrangeiro ou mesmo desterrado para as quais a mesma palavra também remete.⁹

É também particularmente interessante o jogo de palavras que permite uma identificação e uma substituição do desejo da mulher amada pelo desejo da morte, através do uso repetido das palavras «deseio» ao longo das três primeiras estrofes (cf. vv. 2, 9, 17) e depois do adjetivo verbal «deseiada» (v. 29), formando, com a ocorrência do nome na primeira estrofe, o artifício poético da rima derivada. Não deixa de ser expressiva a concordância do adjetivo com o complemento «a morte»,¹⁰ conjugada com o recurso ao encavalgamento e ao hipérbato que coloca no centro da perífrase verbal o sujeito (cf. «de razon he d'aver eu deseitada/ a morte»).

A referência à morte estava já em evidência na segunda estrofe pela antítese que se estabelece nos versos 14 e 15 (cf. «morte e viver»). O desejo da morte prevalece sobre o desejo da amada, parecendo assim que o excesso de sofrimento, presente logo na primeira estrofe, no vistoso quiasmo através do qual se alarga e se intensifica a expressão do sofrimento do sujeito poético (cf. «mal» e «quebranto»), é razão suficiente para tornar este desejo legítimo. Seria o outro desejo ilegítimo?

⁹ Cf. Glossário do *Cancioneiro da Ajuda* em C.M. de Vasconcelos, ed., *Cancioneiro da Ajuda*, I, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987.

¹⁰ No português arcaico o participio dos verbos transitivos, nos tempos compostos, concorda com o complemento directo. No português actual mantém-se invariável.

Como em tantas outras cantigas, a morte é a solução encontrada para fugir ao sofrimento, mas é também o fim da existência do sujeito poético, não se perspectivando nada para além dela. A leitura de uma outra cantiga, «Estes que m'ora tolhem mha senhor» (9,5), de D. Afonso Sanchez, mostra-nos como a morte pode ser vista como um recomeço prometedor:

Estes que m'ora tolhem mha senhor

que a non poss'aqui per rrem veer,
mal que lhes pês, non mh a podem tolher
que a non veja sem nen hu[u] pavor,
ca morrerey e tal tempo verrá
que mha senhor ffremosa morrerá;
enton a verey; des i sabedor

Soom d'atanto, par Nostro Senhor,
que, se lá vir o sseu bem parecer,
coita nen mal outro non poss'aver
eno inferno, sse com ela for;
des y ssey que os que jazen alá
nen hun d'eles já mal non sentirá
tant'averan de a catar sabor!

Estamos perante uma cantiga de amor na qual, em registo narrativo, o sujeito afirma que se encontra impedido de ver a mulher amada, sendo esta uma situação tópica da poesia cortês. Mas em vez de se lamentar por esse facto, ele contrapõe a certeza de poder vir a contemplar a sua amada, sem constrangimentos, num outro tempo (cf. v. 5: «tal tempo») e num outro mundo (cf. vv. 9 e 11: «lá» e «infernno»). Fica assim anulada a oposição entre vida e morte, ou melhor, a verdadeira vida começa depois da morte pois só aí se alcança a realização amorosa, por imperativo cortês, através da contemplação da mulher.

É de notar o registo claramente eufórico que a cantiga apresenta a partir do verso 5 até ao último verso do texto. Pelo uso da encavalgamento entre o último verso da primeira estrofe e o primeiro da segunda desfaz-se o espaço interestrófico e o discurso prossegue até à expressiva exclamação final: «tant'averan de a catar sabor!». O que marca este segundo momento do texto é essencialmente a relação de sentido que se estabelece na sequência das formas verbais de futuro «morrerey», «morrerá» e «enton a verey», estranha, quase diríamos paradoxal, se não fosse o desenvolvimento que ela sofre depois na segunda estrofe, onde se torna clara a oposição entre dois espaços e dois tempos, antes e depois da morte. Aqui reside o carácter único desta cantiga de D. Afonso Sanchez. Já foi notada a raridade das referências ao inferno na lírica

profana galego-portuguesa.¹¹ Creio ser importante precisar que elas ocorrem, em forma substantiva e sob a forma adjetiva, em duas cantigas de D. Dinis e uma de D. Afonso X mas que são cantigas de escárnio.¹² Na lírica amorosa são conhecidas apenas as ocorrências nesta cantiga do bastardo de D. Dinis e na única cantiga conservada do trovador português Estevan Perez Froian, «Senhor, se o outro mundo passar» (34,1).

O que distingue a cantiga de Afonso Sanchez de todas estas a que acabo de referir-me, mesmo a de Estevan Perez, é a representação do inferno como um espaço de prazer e sobretudo propício ao amor. Comparem-se os seguintes versos da cantiga de Estevan Perez (vv. 1-5, 15-21) com os versos 9 a 14 da cantiga de D. Afonso:

Senhor, se o outro mundo passar,
assy com'aqueste pass'e passey,
e con tal coita com'aqui levey
e lev'eno ifern[o] ey de morar
por vós, senhor, ca non por outra ren,

...

E já que vos no iferno faley,
senhor fremosa, e na coyta d'aquy
que por vós ey, vedes quant[o] entend'y,
e quanto [é] d'aquesto muy ben sey
que alá non poderi[a] aver tal
coyta qual sofrí, tan descomunal,
e sófr', e nunca por vós acorr'ey.

Na cantiga de Estevan Perez, como também nas de D. Dinis e de D. Afonso X, a imagem do inferno como *locus horrendus* é a da teologia ortodoxa, o espaço terrível de expiação dos pecados através de duras penas, o espaço que, mesmo quando se apresenta ao infeliz amante como mais favorável do que o terreno, não está isento de «coitas». No poema de D. Afonso, pelo contrário, o inferno é um lugar benéfico, um espaço de reunião de namorados atraídos pela contemplação da dama. Em vez do fogo, o único lume presente neste inferno é a mulher, que atrai o olhar dos que «jazen alá».

Esta cantiga de D. Afonso Sanchez parece-me ser uma cantiga extremamente interessante, sobretudo pela renovação que introduz na temática que nos ocupou neste pequeno estudo: a caracterização do estado interior do sujeito poético. Apresentando-se, como os anteriores como um sujeito dotado de unidade psicológica, e não fragmentado ou dividido entre os olhos e o coração, ele perspectiva a sua existência num *continuum* espaço-temporal que vai para lá da morte. Do ponto de vista técnico-compositivo surge igualmente como um texto equilibrado e coeso, salientando-se

¹¹ E. Gonçalves, «Estevan Perez Froian» y M. Barbieri, «D. Afonso Sanchez», no *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, s.v.

¹² D. Afonso X, «Pero da Ponte, pare-vos en mal» (18,34); D. Dinis, «Mui melhor ca m'eu governo» (25,49); D. Dinis, «Tant' é Melion pecador» (25,127).

a regularidade dos catorze decassílabos agudos distribuídos por duas estrofes uníssonas, «capcaudadas», e unidas ainda pelo encavalgamento.

Se é um facto que este número de estrofes não é muito comum e talvez por isso se tenha afirmado sempre que a cantiga é fragmentária, também é verdade que ao lê-la sentimos que, tal como está conservada, ela faz sentido plenamente.

Não há nesta cantiga, nem em qualquer das que lemos antes, aquilo que António Resende de Oliveira sugere, referindo-se às composições mais tardias da lírica trovadoresca, «uma certa falência ... enquanto unidade de significado».¹³ Nos últimos estudos da poesia trovadoresca, quase sempre monografias centradas em cancioneiros individuais, tem-se produzido a tendência para, através desses poemas, reconstruir determinadas histórias, em alguns casos tem-se procurado até ver nessas histórias narrativas autobiográficas. Procurámos modestamente inverter essa tendência e sobretudo manifestar, de forma fundamentada, a nossa discordância com alguma desvalorização destas produções poéticas tardias, do último período da lírica trovadoresca. Elas têm ainda grande vitalidade e evidenciam uma capacidade de renovação de velhos temas e fórmulas. Em relação ao texto de Afonso Sanchez, quando enfatizamos o valor da imagem dos amantes reunidos num outro mundo, depois da morte, não pretendemos obviamente integrá-lo no âmbito do código petrarquista, ou fazer derivar esta mesma imagem do Inferno dantesco. Não é possível determinar, pelo menos por enquanto, se a lírica de Petrarca fazia parte da cultura literária destes poetas, embora se saiba que, na segunda metade do século XIV a obra «De uita solitaria» era conhecida em Portugal, tendo sido parcialmente traduzida, e o próprio nome do poeta vem citado nas obras devotas *Horto do Esposo e Bosco Deleitoso*.¹⁴ O que não podemos é comprovar que alguma da sua obra poética em língua vulgar tenha sido conhecida tão cedo e muito menos verosímil é postular que os códigos poéticos que lhe estão subjacentes estariam já assimilados. O que é inegável é a novidade da imagem neste contexto poético. Quando a arte de trovar renasce em Portugal, na segunda metade do século XV, a poesia palaciana vai retomar alguns destes temas, como podemos perceber na recolha de Garcia de Resende, o *Cancioneiro Geral*, nomeadamente, a caracterização do estado emocional do poeta apaixonado, o serviço amoroso, os excessos da dor, o desejo de morrer. Lá está também tratado o inferno de amor, sendo apontado D. João de Meneses como o primeiro poeta a abordar esse tema na poesia portuguesa, pela sua participação no debate que abre o *Cancioneiro* intitulado *Cuidar e Sospirar*.¹⁵ Parece-nos que o poema de Afonso Sanchez antecipa, numa breve pincelada, essa imagem de tanta fortuna na poesia peninsular do Renascimento.

¹³ A. Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo Trovadoresco*, pp. 111-112.

¹⁴ Veja-se a este propósito a excelente dissertação de R. Marnoto, *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1997, pp. 25-42.

¹⁵ M. Vieira Mendes, *O Cuidar e Sospirar (1483)*, Comissão Nacional para as Comemorações da Descobrimientos Portugueses, Lisboa, 1997, pp. 13 e 19.