

CORES

**Actas do VII Colóquio da Secção Portuguesa
da Associação Hispânica de Literatura Medieval**

Isabel de Barros Dias
Carlos F. Clamote Carreto

Capa de: Esperança Marques

Copyright © **UNIVERSIDADE ABERTA**

Palácio Ceia - Rua da Escola Politécnica, 147

1269-001 Lisboa

www.uab.pt

e-mail: cvendas@univ-ab.pt

DL: 320783/10

ISBN: 978-972-674-702-4

Printed by Publidisa

Cor e agudeza numa composição de Guevara

Sara Rodrigues de Sousa

Bolseira de Pós-Doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa/ISLA

Como a generalidade da poesia cancioneril, a obra de Nicolás Guevara¹ transmitida pela primeira edição do *Cancionero General*, de Hernando del Castillo, evidencia particular apreço pela matéria sentimental de raiz cortês tratada com recurso à agudeza². Mesmo nas composições onde a crítica tem lido a adesão a uma explicação naturalista do processo amoroso (como aquelas onde representa a morte de Amor e a insatisfação do amante, na cama com a amiga, depois de uma noite mal dormida), são explorados os procedimentos retóricos a que a tradição teórica e literária reconhece um potencial de agudeza, como a

¹ É da autoria de Vicenç Beltrán o estudo de referência sobre a figura histórica que corresponderá ao poeta cancioneril cuja actividade poética terá decorrido entre 1460 e 1466 e que é apenas referido como “Guevara”. Levado, pelas suas investigações, à destacada figura de Nicolás Guevara, que evoluiu no meio régio, onde assinava e era referido apenas como “Guevara”, Beltrán apurou que terá frequentado os mesmos lugares e meios políticos e vivido no mesmo período (com morte não posterior a 1508) que o poeta: «Procedía, por línea bastarda, del linaje de los condes de Oñate, como nieto de Íñigo Velez de Guevara, el primero que ostentó este título. En 1478, aún en los últimos coletazos de la guerra civil entre Isabel y Juana, se le llama criado de Gonzalo Chacón, que había sido ayo de los príncipes Alfonso e Isabel, luego Contador Mayor y Mayordomo de los Reyes Católicos, a cuya sombra iría escalando puestos en la administración de su Casa: en 1485 era contador del sueldo, en 1487 recibió la fortaleza de Irurita, en 1490 era ya contino, en 1492, comendador, seguramente de la orden de Santiago, luego, entre 1495 y 1498, teniente del canceller Pero González de Mendoza, en 1499, Teniente del Mayordomo Mayor y Mayordomo quizá desde 1502. En julio de 1503 recibió un encargo militar muy significativo, la ocupación de Cartagena y el puesto de su Alcaide y Justicia Mayor, que quizá conservaba en el momento de su muerte, en octubre de 1504. En el ámbito de su patrimonio privado, era señor de Ameyugo y Tuyo, y fue acumulando mercedes regias: recibió en 1488 diversas rentas de los Reyes, en 1495 se convertía en patrono del monasterio de San Juan de Bérriz y en 1498 en preboste de Oria. Sabemos también que su proximidad a los Reyes le convertía en un enemigo poderoso y un amigo útil» (Beltrán, V., «Guevara», in C. Parrilla, M. Pampín (ed.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, Noia, Toxosoutos, 2005, vol. 1, p. 43-81, 78-9).

² A obra de Guevara é, de resto, uma das mais usadas por Casas Rigall para ilustrar os recursos retóricos a que a tradição teórica e literária reconhecem um potencial de agudeza. Segundo o estudo de referência sobre a agudeza cancioneril, a longa tradição teórica sobre a agudeza foi parca em caracterizações e em definições, tendo sido Hermógenes e Trapezuntius os únicos tratadistas a propor uma definição de agudeza como um facto, como uma realidade estilística: “lo *acutum* es una cualidad del discurso en virtud de la cual éste trasciende su apariencia, alcanzando mayor profundidad intelectual” (Casas Rigall, J., *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, p. 13). No que respeita à sua concepção teórica, a Idade Média é herdeira do pensamento aristotélico recuperado por Santo Agostinho, segundo o qual a apreensão de uma subtilidade pelo destinatário desencadeia um processo intelectual de aprendizagem; a outra família de teorias, ciceroniana e valorizadora da articulação com o humorismo, só seria recuperada no final do século XV, impondo-se também na actualidade. Concebida num enquadramento teórico de raiz gnoseológica, a poesia cancioneril orienta predominantemente o aproveitamento da agudeza para a expressão oblíqua do inefável e do paradoxal, encontrando na beleza feminina e no amor os seus objectos privilegiados (*ib.*, p. 12-5).

alegoria, a antítese ou o equívoco³. Como a generalidade da poesia cancioneril, ainda, a obra deste autor revela um relativo desinteresse pela cor na descrição ou representação do real: além de só raramente ser referida, a cor transfere para os objectos que caracteriza o valor semântico e axiológico associado ao significado que lhe era reconhecido e que, de acordo com os estudos de que os textos cancioneris foram objecto, se encontrava estabilizado⁴.

Perspectivada neste quadro, é inusitada a centralidade que Guevara atribui à cor na composição, transmitida apenas pelo *Cancionero General*, com a rubrica “Otras suyas, porque su amiga le embió dos colores, la una verde y la otra leonada” (11CG217 / ID 6173). Constituída por oito coplas de nove versos octossilábicos, a composição representa um sujeito poético a quem a sua amiga enviou duas cores – o verde e o leonado. Nem o autor nem o rubricador se pronunciam sobre o modo ou o suporte em que se processou esse envio. A atenção do sujeito poético orienta-se antes para as implicações daquele gesto no relacionamento existente entre ambos, extrapolação que, logo nos primeiros versos, faz assentar em duas condições: a condição expressa da existência de uma relação especular entre as cores enviadas e os sentimentos nutridos pela amiga e a condição implícita de que o seu envio constitui uma forma de comunicação.

³ Das composições referidas (ID 0868, ID 6168), apenas a segunda é transmitida pelo *Cancionero General* (11CG210), encontrando-se a primeira no *Cancionero de Rennert* (LB1) e no manuscrito 4114 da Biblioteca Nacional de Madrid, cópia do século XVIII de obras de Pero Guillen y otros (MN19). Além de Whinnom (Whinnom, Keith, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham, 1981, p. 32-3), também Casas Rigall (*op. cit.*, p. 29) e Toro Pascua consideram válido o reconhecimento do seu carácter erótico: «durante el reinado de Enrique IV parecen producirse [...] una serie de cambios que afectan a la raíz conceptual del amor, y que desviarán hacia un ámbito de pensamiento naturalista los planteamientos fundamentales del tradicionalismo cortesano. Poemas como la esparsa de Guevara *A su amiga, estando con ella en la cama*, o incluso el poema de Jorge Manrique *Porque estando él durmiendo le besó su amiga* difícilmente pueden ser considerados dentro del ámbito amoroso más tradicional, puesto que rompen uno de los principios fundamentales de la teoría amorosa cortesana en la que, independientemente de que los fines del autor fuesen más o menos sensuales, lo cierto es que los aspectos más puramente físicos de la relación no eran poetizables, al menos de forma tan explícita; estos poemas, como ya han sugerido algunos investigadores, encuentran su sentido en relación con una explicación naturalista del proceso amoroso” (Toro Pascua, M. I., “Guevara y la teoría amorosa en el reinado de Enrique IV», in *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de Octubre de 1989)*, II, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV / Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, p. 1085-1093, 1086).

Todas as composições cancioneris são identificadas pelo número que lhes atribuiu Brian Dutton (ID), na obra de onde extraio toda a informação sobre os testemunhos existentes de cada composição. Cf. Dutton, B., *El Cancionero del Siglo XV (c. 1360-1520)*, 7 vols., Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991. As citações de composições do *Cancioneiro Geral* baseiam-se na edição de Aida Fernanda Dias (*Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, I-IV: *Os Textos*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990-3) e as citações de composições conservadas no *Cancionero General*, mesmo quando se encontram noutros testemunhos, tomam como referência a edição de Joaquín González Cuenca (*Cancionero General*, 5 vols., Madrid, Castalia, 2004) – tanto as composições do *Cancioneiro Geral* como as do *Cancionero General* são identificadas também pelo número que os respectivos editores lhes atribuem, precedidos, respectivamente, das siglas 16RE e 11CG. As citações de composições transmitidas apenas por outros cancioneros são extraídas da edição digital da poesia de cancionero disponível em <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/> - consultado a 30 de Janeiro de 2009; assinalam-se os casos em que há lições divergentes do passo citado.

⁴ Sobre o significado da cor na poesia amorosa cancioneril, cf. Casas Rigall, que revela serem os poetas nascidos entre 1431 e 1460, período em que se inscreve Guevara, aqueles em cujas obras é mais sensível o uso dos símbolos da cor (*op. cit.*, p. 114n).

Si muestran vuestras colores
lo que tiene el corazón,
tan chica es vuestra pasión
quanto es grande la prisión
que me dan vuestros amores (v. 1-5).

Para que a condição expressa tenha um valor puramente expletivo aponta o facto de não se desenhar qualquer alternativa, mas antes de se seguir um quarteto duplamente explicativo, formado por dois conjuntos de versos que estabelecem o carácter contraditório do significado simbólico das duas cores enviadas com base na equivalência semântica entre cada uma dessas cores, uma virtude e um sentimento, a saber entre o verde e a esperança e entre o leonado e o cuidado:

porque do mora lo verde
no puede mucho leonado:
do esperança no se pierde
poco aprovecha el cuidado (v. 6-9).

Compensam a brevidade desta formulação as restantes coplas, que o sujeito consagra a uma apresentação encomiástica das referidas cores, com a inscrição no texto de dois discursos que lhes atribui, mas onde ao mesmo tempo, desafia a amiga a reconhecer-se:

Mas porque aquíestas muestran
cada una su excelencia,
véase su diferencia,
porque a saber la sentencia
sus razones nos adiestran,
y cada qual represente
las razones de sus muestras,
por que a Su Gracia Excelente
paresca bien que son vuestras (v. 10-18).

Cada uma das cores, além de força desencadeadora do discurso, assume a função de sujeito enunciativo de cada uma das falas aí inscritas e que ocupam as coplas três a sete da composição e é objecto de um exercício de *definitio*, figura de conteúdo particularmente explorada pelos poetas cancioneris nascidos entre 1431 e 1460, período em que se inscreve Guevara, e de que Casas Rigall destaca como principais cultores Guevara, Pedro de Cartagena e Tapia⁵.

Com recurso a uma primeira pessoa do singular que se substitui, na enunciação, à do autor textual, o discurso do Verde começa pela actualização breve do *topos* do nome, que aproveita o facto de a designação da virtude de que é tradicionalmente apresentado como símbolo constituir também um patronímico usado no século XV em Espanha⁶. Depois,

⁵ Casas Rigall, J., *op. cit.*, p. 65-67.

⁶ O *Cancionero General* guarda pelo menos uma referência a uma mulher com esse nome pertencente ao núcleo da rainha (14CG22 / ID 6815). O *Cancioneiro Geral*, por seu turno, conserva uma cantiga de D. Francisco de Portugal, Conde do Vimioso, a «ũa moça de sua dama, que se chamava Esperança» (16RE288 / ID 5117) e um vilancete que Garcia de Resende fez a uma “gentil dama”, que viu em Maiorca, a quem chamavam Dona Esperança (16RE862 / ID 7661).

recorrendo ao argumento epidíctico da *comparatio*⁷, insere-se na classe das virtudes, de que se apresenta como “la cumbre” (v. 21) e, actualizando uma variante do *argumentum ex auctoritate*, inventaria os efeitos ou capacidades de Esperança, que associa à especificação do seu enquadramento e daqueles que dela beneficiam, expressos com recurso a metáforas comuns na poesia amatória, como a lumínica e a medicinal. A construção deste argumento, especialmente prezado pelas composições cancioneris de cariz encomiástico, observa ainda o carácter atributivo da *definitio* e a *breuitas* que a *Rhetorica ad Herennium* considera ser própria desse exercício. A perspectiva instrumental aqui subjacente torna-se mais evidente com a adopção de formulações em que substitui a construção sintáctica predominante (sintagmas formados por dois substantivos articulados pelo determinativo “de”, indicando o primeiro substantivo a função atribuída à cor), por sintagmas iniciados por preposições instrumentais como em “[p]or mí sola se defienden” (v. 24) ou “descansan” (v. 26), complementados pela identificação de beneficiários ou de oponentes⁸. Perto do fim, na segunda metade da segunda copla, o discurso recorre a uma lógica argumentativa pouco explorada nos louvores cancioneris, com a refutação de possíveis argumentos contra o valor essencialmente benéfico da virtude representada, valorizando os “males” que provoca, com recurso a um oxímoro apoiado numa sinestesia gustativa que Guevara explora noutros lugares da sua obra⁹:

Aunque algunas vezes yo
soy dura con plazos largos,
mas de los males que dó,
dulces son los más amargos,
aunque me cargan de cargos (v. 32-36).

Mas, de acordo com o que sucede na generalidade das composições encomiásticas cancioneris, que revelam quase total desinteresse pela componente física dos seus objectos, a personificação do verde não implica a promoção da cor que designa a matéria discursiva, na sua materialidade visual e sonora. O seu discurso limita-se a abordar o seu significado simbólico, operando um salto de conteúdo para a apresentação daquilo de que é considerado sinal, que é também o motivo pelo qual considera ser merecedor de louvor, parecer que apoia numa alegação de reconhecimento geral que, ao mesmo tempo, justifica a validade do louvor que, como a preterição usada sugere, acaba de ser feito:

Ya no quiero más hablar
de esto, que loor me cabe,

⁷ Na esteira de Laurent Pernot e em consonância com a terminologia adoptada no trabalho de investigação de que estas páginas são subsidiárias, distinguimos os *tópicos* epidícticos que, na doutrina clássica, possuíam um lugar pré-definido no discurso e que emulariam um percurso biográfico (como o do nascimento, educação, qualidades, feitos, morte, entre outros), daqueles que não o possuem, embora sejam, conceptualmente, também *tópicos*, como a comparação, o argumento de autoridade e o de totalidade, entre outros, designando os primeiros como *tópicos* e os outros como *argumentos*. Cf. Pernot, L., *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Institut d'études augustinienes, 1993 (2 vols.), p. 131, 659-710.

⁸ «Yo só nombrada Esperança; / de toda tiniebla lumbre, / de las virtudes la cumbre, / remedio de servidumbre, / de los humanos holganza. / Por mí sola se defienden / de muerte dos mil penados, / descansan los aquejados / que con gran pena me atienden. // Como soy verde a los ojos, / soy al corazón graciosa: / si siente pena penosa, / yo doy medio a sus enojos» (v. 19-31).

⁹ Cf. Casas Rigall, J., *op. cit.*, p. 80.

porque, sin que más me alabe,
cierto todo el mundo sabe
quánto yo soy de loar (v. 37-41).

Finalmente, o Verde passa a palavra ao Leonado e refere a relação existente entre ambos identificando o resultado da acção da cor que se segue sobre o resultado da sua própria acção:

Leonada tenga lengua
que sigue mi compañía;
hable, pues plazer amengua
donde yo pongo alegría (v. 42-45).

Face a esta introdução, o discurso do Leonado, que efectua a mesma *translatio* entre o domínio da cor e o da abstracção sentimental, orienta o uso dos procedimentos epidícticos para a valorização do sentimento que afirma representar, a Tristeza. Reconhecendo o seu carácter disfórico, limita a *definitio* aos cinco primeiros versos e apoia-se em dois *argumenti ex autoritate*: um, potencial, onde identifica os que podem reconhecer o seu valor e a quem lança o repto de o deixarem para poderem avaliar a falta que lhes faz; o outro, real e efectivo, ainda que vago e generalizante, onde alega o apreço que lhe votam “hermosas y discretos” (v. 56)¹⁰. Remata com o tópico epidíctico dos feitos, que actualiza através de outra figura de harmonização de contrários, o paradoxo, apresentando como resultado do seu mal e cuidados secretos a perfeição e alegre vida daqueles que havia referido¹¹.

Tal como a do Verde, portanto, a apresentação do Leonado segue as características que a produção cancioneril permite identificar como próprias do louvor, que, tanto quando trata de objectos humanos como de não humanos, privilegia a atribuição de qualidades e o reconhecimento de efeitos de modo abstracto e generalizante, em detrimento de uma abordagem física e factual, e associa a esta opção *inventiva* o desinteresse pela disposição clássica e o apreço pelas figuras dotadas de agudeza, como as do *antitethon*, de que Guevara é, no entender de Casas Rigal, um dos mais tenazes cultores¹². E, tal como sucedia no discurso do Verde, o do Leonado faz incidir as figuras de agudeza sobre a expressão dos efeitos associados à cor que representam. A relação entre a cores propriamente ditas e a agudeza cancioneril limita-se assim ao símbolo e à personificação, que Baltasar Gracián, na sua *Agudeza y arte de ingenio*, viria a incluir na *permutatio* ou alegoria, mas que, segundo Casas Rigall, nenhum tratadista da agudeza considera nesse âmbito¹³. Exposto o significado de cada uma das cores e estabelecido que o conflito entre o verde e o leonado radica na polaridade do que cada uma dessas cores significa quando perspectivadas num quadro amoroso, o autor remata a composição com dois versos que contêm a primeira afirmação

¹⁰ «Pues de congoxa me arreo, / no niego que só Tristura, / tristura no sin Cordura, / que el corazón apressura / por el fin de su desseo, / mas los que penáis amando, / si de aquesto me culpáis, / dexadme y veamos cuándo / verés lo que desseáis. // Siempre fui mucho querida / de hermosas y discretos.» (v. 46-56).

¹¹ «Mi mal os haze perfectos / con mis cuidados secretos: / dan por fuerza alegre vida, / porque es de mi condición / aqueixar con diligencia: / do se alarga conclusión / no puedo tener paciencia.» (v. 57-63).

¹² *Op. cit.*, p. 200-213. Permitimo-nos remeter para a nossa dissertação de doutoramento, sobre os louvores literários produzidos no final da Idade Média na Península Ibérica e em França.

¹³ *Op. cit.*, p. 82.

do efeito de anulação das aspirações de Esperança por Congoxa – «lo que espera Esperança / la Congoxa lo destruye» (v. 71-72) – e, assim, representam o culminar da gradação sensível nas várias formulações usadas para referir aquela relação e tendente a uma progressiva clarificação do enunciado¹⁴. Todavia, se conservam o carácter analítico dos anteriores, apresentam como sinal de agudeza uma figura etimológica comum na poesia cancioneril, mas aí revitalizada pela antítese que, através de um quiasmo, os seus elementos “espera” e “Esperança” estabelecem com o substantivo e o verbo do verso seguinte, “Congoxa” e “destruye”:

Donzella, vuestras colores
han hablado por tal son
que con muy justa razón
se pueden llamar que son
de las buenas, las mejores.
Y tened gran confianza,
pues Fortuna no vos huye,
que lo que espera Esperança
la Congoxa lo destruye (v. 64-72).

Do ponto de vista temático, este texto, que atribui ao verde e ao leonado um sentido e um valor semântico que estaria já estabilizado¹⁵, configura também uma reacção inesperada a um estímulo exterior. De facto, embora seja comum a representação de situações que fazem depender o acto de criação poética de outros textos ou de estímulos visuais, em nenhum outro lugar deste cancionero ou mesmo do *Cancionero Geral*, compilado cinco anos depois por Garcia de Resende, se encontra uma composição que eleja como matéria discursiva esses sinais ou signos como aqui sucede. Limitando os exemplos a casos de uso da cor como estímulo, veja-se como Bernardim Ribeiro, no *Cancionero Geral*, tomando o amarelo que a amiga envergava como espelho da sua própria dor, encontra nesse gesto uma forma de consolo (16RE804 / ID 7199) e como o próprio Guevara, numa composição transmitida pelo *Cancionero General* e pelo *Cancionero de Rennert*, em que a cor do luto desencadeia a pergunta que constitui o estímulo compositivo, se detém sobre o sofrimento que ocasionara tal opção (11CG209 / ID 0869). O significado da cor, interpretada em qualquer um dos casos como símbolo e forma de comunicação, mas que só sabemos ser usada intencionalmente no segundo exemplo aduzido, é objecto apenas de breves alusões¹⁶

¹⁴ «do mora lo verde / no puede mucho leonado» (v. 6-7), «do esperança no se pierde / poco aprovecha el cuidado» (v. 8-9), «[Leonadal plazer amengua / donde yo pongo alegría» (v. 44-5), «lo que espera Esperança / la Congoxa lo destruye» (v. 71-72).

¹⁵ Sobre o significado das cores, cf. Macpherson, que mostra como cada uma das cores usadas nas *invenciones* se encontrava associada a significados específicos. O verde corresponde ao «sinople, esmeralda, prados, árboles, esperanza» e o leonado, que pertence à gama do amarelo, ao «oro, sol, madreselva, tristeza, desesperanza, sufrimiento amoroso» (Macpherson, I., *The 'Invenciones y letras' of the 'Cancionero general'*, London, Department of Hispanic Studies – Queen Mary and Westfield College, 1998, p. 23).

¹⁶ «[Clor do pesar», «dor do desesperar» (16RE804 / ID 7199, vv. 3, 5); «con dolor luto mostrasse / gran plañida», «vestido / de tristura» (11CG209 / ID 0869, v. 17-18, 23-24).

e a reacção discursiva do sujeito lírico configura uma progressão face ao que entende que a situação de partida representa¹⁷.

Das várias manifestações poéticas cancioneris, é nas *invenções e letras de justadores* que o problema da análise de signos se afigura mais evidente e é também aí que o aproveitamento poético das cores é mais insistente e variado. Estes exercícios, que constituem um conhecido exemplo da associação entre espectacularidade e poesia nas cortes ibéricas na segunda metade do século XV¹⁸ e que se encontram abundantemente documentados nos dois cancioneros gerais, partiam da exibição pelo *justador* de elementos pertencentes a dois códigos semióticos distintos, o não verbal, que Hernando del Castillo designa como

¹⁷ Os outros usos da cor por Guevara obedecem, quase sempre, a estas características. Cf., para usos simbólicos da cor alheios a qualquer chave interpretativa, os seguintes passos: «Qualquiera que se fatigue / por Amor, no le es ganancia, / sino aquellos sin constancia, / que les sigue lo que sigue: / que de prietas o de blancas / igual siguen sus contiendas; / si el Amor buelve las ancas, / amador buelve las riendas» (11CG202 / ID 0867, v. 25-32); «Amor en el hijo rojo / tener amor infinito» (11CG204 / ID 2095, v. 73-74), sendo que González Cuenca, editor do *Cancionero General*, anota que o sinónimo “bermejo”, segundo Covarrubias, designa «el hombre que tiene el cabello y barba de color roxo muy subido», acrescentando que «son tenidos los bermejos por cautelosos y astutos» (González Cuenca, *op. cit.*, vol. II, p. 245n); «Yo, vestido con un duelo, / que morí por no morir!» (11CG206 / ID 6167, v. 17-18). A estes, acrescentam-se os casos em que a referência à cor é acompanhada por esclarecimentos mais ou menos directos sobre o seu sentido: assim, na referência a uns cabelos vermelhos, considerados indicadores de um «coraçon [...] traidor» (11CG880 / ID 6754, v. 40), a uma árvore a cuja «fruta seca y triste» é atribuído um sabor mais amargo pela sua associação a uma folhagem verde que levava a esperar algo «mas dulce» (ID 0817, v. 13, 16) e a um colorido sepulcro, onde a escolha de cada cor é motivada pelo seu significado simbólico (ID 0868, v. 765-848). Além dos usos simbólicos, encontram-se aqueles que concebem a cor como indicadora da ordem do mundo ou que, não a identificando, a apresentam como diferente do habitual em sinal de alteração da ordem geral do mundo: «Las aves andan bolando, / cantando canciones ledas, / las verdes hojas temblando, / las agues dulces sonando, / los pavos hazen las ruedas. / Yo, sin ventura Amador, / contemplando mi tristura, / dessago, por mi dolor, / la gentil rueda de amor / que hize por mi ventura» (11CG205 / ID 6166, v. 1-10); «Las gentes de otra manera, / los campos de otra color, / los manjares sin sabor, / de otros aires la ribera, / la religion estrangera, / de otra forma su figura, / la memoria lastimera, / la presumpción con tristura» (11CG222 / ID 0858, v. 65-72).

Deixamos por comentar o passo do Sepulcro de Amor (ID 0868) transmitido pelo *Cancionero de Rennert* que reza «mas de aquel claro verde / y buen dios que vida viste/ gloriosa / que me dio gesto gentil / y a cosotros vida triste / cobdiçiosa» (LB1-181, v. 215-221), na medida em que noutro testemunho (MN19-80), o mesmo passo apresenta outra lição que não inclui a menção à cor e que, rimaticamente, é mais correcta: «mas de aquel claro veril / y buen Dios que vida viste / gloriosa / que me dio gesto gentil / y a vosotros vida triste / cobiciosa» (v. 215-221).

¹⁸ Em virtude do declínio do treino militar, torneios, justas e *pasos de armas* haviam-se convertido, na grande maioria dos casos, num exercício lúdico, indicado para a exibição individual e para o entretenimento da corte, especialmente em celebrações de estado, como coroações, casamentos ou noivados. Encontrando-se os participantes equipados com protecções completas que se destinavam a evitar qualquer ferimento, que, de resto, não beneficiava a pontuação do adversário, a sua identificação dependia do recurso a cimeiras, peças de roupa usadas sobre as protecções ou os paramentos do cavalo, que, a par da função identificativa, adquiriam ainda uma função exibicionista, podendo a sua decoração ostentar riqueza e qualidade pelos materiais escolhidos, e comunicacional (Macpherson, I., *The 'Invençiones y letras'*, p. 7-8).

Sobre a relação entre as *invençiones*, enigmas e agudeza e sobre a distribuição das *invençiones* de autoria conhecida pelos cinco triénios em que Casas Rigall secciona a produção cancioneril, cf. Casas Rigall, J. *op. cit.*, p. 95-104.

divisa, e o verbal, a que dá o nome de *letra*, usando *invención* para a combinação de ambos¹⁹. Constituía a *divisa* um objecto ou uma representação inscritos nas cimeiras, nas peças de roupa usadas sobre as protecções ou nos paramentos do cavalo. Ao estímulo visual que a *divisa* constituía associava-se o da *letra*, uma peça que teria entre um e cinco versos predominantemente octossilábicos, que seria declamada ou inscrita em rótulos colocados em lugares estratégicos, como nos paramentos ou em papéis que, durante as festividades, circulavam pelos participantes, e que de algum modo comentava a *divisa*, fornecendo pistas para a correcta interpretação da *invención*²⁰. O fundamento da associação entre a *divisa* e a *letra* configurava um enigma cuja resolução seria levada a cabo pelo espectador, a quem se solicitava, portanto, uma assistência activa, reagindo aos estímulos interpretativos que

¹⁹ As representações de *divisas* incluídas na edição das *invenciones* e letras do *Cancionero General* de Macpherson procedem de outras fontes, não se encontrando, à semelhança do que se passa no cancioneiro português, aí representadas, mas apenas referidas. A opção editorial de Castillo de converter a imagem em texto terá dado origem à representação textual da situação que Alan Deyermond esquematiza como I > T T (ou seja, ícone que dá origem a texto e texto), em vez de IIT, que corresponderia aos dois elementos visuais que seriam próprios da situação original (a *divisa* e um “elemento de alarde visual”, como a cimeira ou uma peça de roupa, que Deyermond afirma quase desaparecer no *Cancionero General*), além do texto (Deyermond, Alan, «Las micropoética de las invenciones», in *Poesía de Cancionero del siglo XV*, València, Universitat de València, 2007, p. 267-288, 276).

²⁰ Cf. Macpherson, I. *The ‘Invenciones y letras’*, p. 12.

deveria reconhecer em cada uma das duas partes constitutivas da *invención*²¹. Se ao autor era exigida a *agudeza* necessária para preparar uma invenção subtil e não imediatamente evidente, ao leitor era requerida a capacidade de identificar a solução, que correspondia à compreensão do modo como se relacionavam *divisa* e *letra* ou apenas à descoberta da palavra que ao mesmo tempo designasse o conceito implicado por ambas.

É inequívoca a existência de afinidades entre a situação comunicacional implicada nas *invenciones* e a que Guevara representa na composição em análise. A função desencadeadora é atribuída a dois estímulos não articulados, mas que o espectador toma por articuláveis e que procura articular, e em ambos existe um agente de comunicação responsável pela

²¹ Macpherson, que classifica como herméticos os conceitos a extrair da articulação entre *divisa* e *letra*, afirma: «Spectators were required to exercise their imagination, by applying his *agudeza* in order to make the connection between the *divisa* (recognized by sight) and the *letra*, they might perceive, in a single moment of intuition, the relationship between the two. At that moment 'dase luego la razón', and the *invención*, the combination of *divisa* and *letra*, comes to life» (Macpherson, I., *The 'Invenciones y letras'*, p. 12).

Por exemplo, na associação proposta por Esteban de Guzmán do sésamo aos versos «En la vida la busqué, / y en la muerte la hallé» (11CG492 / ID 0943), o espectador tem de reconhecer o sésamo naquela representação e dar-se conta de que uma das três formas possíveis de designar a realidade representada (*sésamo*, *ajonjolí*, *alegria*) pode designar também o referente do pronome *la* presente nos versos. Segundo Macpherson, a *invención* completa-se quando o espectador, acostumado a que a solução passe por uma leitura abstracta da *divisa*, se apercebe de que o vocábulo *alegria*, na sua polissemia, contempla as acepções necessárias para designar simultaneamente os dois e distintos referentes da *invención* e da *letra* (Macpherson, I., «The Game of Courtly Love: *Letra*, *Divisa*, and *Invención* at the Court of the Catholic Monarchs», in E. Michael Gerli & Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamarian Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, Tempe, Arizona, Medieval & Renaissance Texts and Studies, 1998, p. 95-110, 107 e Macpherson, I., *The 'Invenciones y letras'*, p. 12-13). O carácter enigmático da *invención* perde-se em várias das que conserva o *Cancionero General* em virtude da opção editorial de descrever verbalmente a *divisa* que cada autor havia apresentado, já que, nos casos de sinonímia, Castillo opta por usar a palavra que corresponde à acepção correcta. Assim sucede na referida *invención* de Estebán de Guzmán, cuja *divisa* é descrita na rubrica «Don Estevan de Guzmán traía en bordadura unas matas de alegría, y dixo» (11CG492 / ID 0943). A preocupação explicativa de Castillo, que, contudo, não se estende a todas as composições, existindo algumas por resolver (Macpherson, *The 'Invenciones y letras'*, p. 19), torna-se particularmente evidente na *invención* de Juan de Lezcano que tinha uma *lua* como *divisa*, em cuja rubrica afirma «Saco Juan de Lezcano por cimera una luna, seyendo servidor de doña María de Luna, y dixo» (11CG480 / ID 0955), assim garantindo que o seu leitor, no caso de desconhecer a situação afectiva do autor, poderia compreender e apreciar a *agudeza* da composição. Neste contexto orientado para facilitar a apreensão das *invenciones*, o facto de Castillo não fazer acompanhar de qualquer explicação ou sinónimo as que respeitam à representação verbal da *lua*, de um camaleão ou da cor negra apoia a convicção de Macpherson de que os seus leitores conheceriam o significado destes elementos; segundo o autor, esta opção, que não afecta o seu potencial enigmático, coincide com casos em que há «a one-to-one equivalence between signifier and signified»: «since the *agudeza* depends on the symbolic value of the stimulus, either the colour or the word would serve to generate the abstraction *tristeza* which underpins the *invención*» (Macpherson, I., *The 'Invenciones y letras'*, p. 18).

formulação do sinal e um intérprete a quem cabe descodificá-lo²². Guevara, contudo, faz corresponder ao estímulo interpretativo dois sinais pertencentes a um mesmo código e classe, equivalendo, portanto, a duas divisas, converte-o também em estímulo compositivo e atribui a formulação do sinal a uma mulher e a função de intérprete ao poeta, que, assim, ocupa o lugar de um espectador intérprete e também compositor. No que toca ao tratamento da cor, ainda, e apesar de Guevara lançar a possibilidade de uma aplicação especular dos resultados da interpretação das cores, convidando a interlocutora a reconhecer nestas cores (ou, talvez, nos seus discursos) o espelho do seu comportamento²³, é visível, na análise a que Ian Macpherson submeteu as *invenciones*, a diversidade na aplicação e no aproveitamento da cor, que nunca aparece de forma puramente abstracta e independente dos outros elementos²⁴. As operações mais comuns consistem em evocar, com a *letra*, a propriedade da cor presente na *divisa*, podendo as propriedades da cor transitar para suportes ou objectos variados, que aqueles investem de um valor axiológico ou afectivo que os cortesãos deviam conhecer: assim, Don Diego López de Haro, envergando uma capa verde como *divisa*, associa-lhe a letra «Traigo esperanza porque / imposible es mal tan grave / que no me acabe o se acabe» (11CG483 / ID 0930) e, trazendo como divisa uma giesta, apresenta a *letra* «Es la rama el esperanza, / mas su fin es de manera / que la flor

²² À excepção de 11CG484 / ID 4146, 11CG487 / ID 4147, 11CG500 / ID 4149, 11CG486 / ID 6363, 11CG493 / ID 6365 e 11CG526 / ID 6380, transmitidas apenas pelo *Cancionero General*, as *invenciones* referidas são transmitidas também pelo *Cancionero de Rennert*.

Noutros tipos de composições que envolvem mais de um poeta, como as perguntas-respostas ou textos colectivos baseados no sistema de ajudas, se excluirmos os prémios que, por vezes, se promete oferecer ao melhor trovador, o estímulo compositivo é constituído por uma primeira intervenção verbal que, no primeiro caso, solicita, pela sua natureza interrogativa, uma segunda, mas que não é fundamental para as *ajudas*. Do mesmo modo, não existe em nenhuma um estímulo interpretativo, mas apenas compositivo, que, no caso das ajudas, é com frequência repetitivo, não implicando a progressão discursiva que existe nas perguntas-respostas nem a análise meta-discursiva que, de forma consciente ou inconsciente, é exigida na compreensão das *invenções* e que é tematizada pela composição de Guevara em apreço.

²³ Se se reconhecer na esperança e na tristeza que as cores representam traços do comportamento da interlocutora, a reacção do sujeito, marcada pela ausência de envolvimento afectivo, de uma reflexão especular que avalie os efeitos sobre si daquele comportamento que corresponde a um padrão de comportamento feminino, enquadra-se naquela que a reflexão contemporânea identificou como a ideologia amatória veiculada pela produção poética de Guevara: a condenação do Amor com base no facto de provocar um sofrimento impossível de aplacar. Mas, como procuraremos mostrar noutro lugar, o texto sugere também a possibilidade de transpor para a interlocutora os discursos atribuídos às cores, o que, implicando a aplicação à mulher de formulações instrumentais e ambíguas, acarreta a sua desvalorização e configura um velado exercício de vitupério.

²⁴ Macpherson, I., *The 'Invenciones y letras'*, p.23-24.

la desespera» (11CG486 / ID 6363)²⁵. Noutra modalidade, a cor sofre o efeito de sentido que lhe impõem as características do objecto onde é aplicada, como sucede na *invención* com uma divisa constituída por um instrumento musical cujas cordas, sendo verdes, estão partidas, significando o desaparecimento da esperança²⁶. Finalmente, a cor pode ser tomada pela materialidade do significante com que se designa, como na *invención* cuja divisa é constituída por um A de ouro que o cavaleiro associa à letra «Diziendo qué es y de qué, / ésta, de quien cuyo só; / dize lo que hago yo» (11CG547 / ID 0986), e com que espera que o espectador reconheça na divisa um “A de oro” e no som com que se diz o que se vê o significante do que ele faz (“Adoro”)²⁷.

Aproveitamentos mais dotados de agudeza, particularmente explorados nas invenções, ocorrem também, mas a espaços, noutro tipo de textos e também no *Cancioneiro Geral*. Maria Isabel Morán Cabanas, que estudou o simbolismo das cores na indumentária do amante e da amada, refere a composição que Garcia de Resende escreve a uma mulher chamada Esperança que ia vestida de negro²⁸. Ao contrário do que sucede nas invenções, o texto representa a reacção ao carácter paradoxal reconhecido na reunião de elementos que o sujeito entende serem opostos. Muito mais rara é a exploração semântica das variações e cambiantes que a cor admite. Encontramo-lo ainda no *Cancioneiro Geral*, no *Cuidar & Suspirar*, na formulação «verde escuro» (16RE1 / ID 5240, v. 1820) com que João Gomes da Ilha caracteriza o terciopêlo tecido no tear do *cuidado*. A fusão do verde, símbolo do futuro e da esperança, e do negro, símbolo do passado e da lembrança, aqui implicada, representando a harmonização breve de contrários, configura um oxímoro com que se expressa o estado de *cuidar*, que afectaria a consciência do tempo, confundindo a lembrança passada com o desejo futuro²⁹ – um oxímoro particularmente expressivo, porque a impossibilidade conceptual se expressa através da representação de um fenómeno fisicamente possível e apreensível. Também Guevara explorou as possibilidades expressivas inerentes à aplicação física da cor.

²⁵ A respectiva *divisa*, no *Cancioneiro Geral*, é apresentada como «Del mismo, que traía en bordadura una re-// tama, que tiene la flor amarilla y la rama verde, y dixo» (11CG486 / ID 6363).

Outros elementos que recebem as propriedades da cor a que são associados são representações de figuras (Villafañe, 11CG500 / ID 4149), peças de joalharia (Adelantado de Múrcia, 11CG526 / ID 6380; Vizconde de Altamira, 11CG535 / ID 0967), velas (Francés Castelví, 11CG493 / ID 6365) roupa (Luís de Torres, 11CG509 / ID 0942; Diego López de Haro, 11CG484 / ID 4146; Arellano, 11CG487 / ID 4147), flores (Alonso Carillo, 11CG540 / ID 0982), documentos (Diego López de Haro, 11CG466/1 / ID 0927) ou representações de letras (Don Juan de Mendoça, 11CG549 / ID 0994). Na medida em que representam já uma forma de articulação e de síntese entre o que corresponde, afinal, a dois tipos de elementos, estas divisas afiguram-se como uma variante passível, talvez, de ser designada como *divisas compostas*.

²⁶ «Otra suya, a un laúd negro y las cuerdas verdes y quebradas // Traigo, como veis, tristura, / do prazer nunca se alcança, / después que quebro Ventura / las cuerdas del Esperança» (11CG499 / ID 0932).

²⁷ «Otro sacó una A de oro, porque su amiga había nombre Aldonça, y dixo: // Diziendo qué es y de qué, / ésta, de quien cuyo só, / dize lo que hago yo» (11CG547 / ID 0986).

²⁸ «Garcia de Resende, indo para Roma, veo a Malhorca com grandes tormentas e vio ãa gentil dama, que chamavam Dona Esperança e andava vestida de doo. E fez-lhe este vilancete e mandou-lho, entoado tambem per ele» (16RE862 / ID 7661).

Cf. Morán Cabanas, M. I., *Traje, Gentileza e Poesia: Moda e Vestimenta no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, Editorial Estampa, 2001.

²⁹ Cf. *Ib.*, p. 532; Frazão, J. A., *Entre trovar e turvar: a encenação da escrita e do amor no Cancioneiro Geral*, Lisboa, Inquérito, 1993, p. 67-68.

Enquanto amante desafortunado, indica que duas das cores aplicadas nos ornamentos do seu sepulcro sejam «vn azul escuro fino esculpidos / que publiquen la firmeza / cuya fe nos fue camino / de perdidos» (ID 0868, v. 808-812) e «morado / de color turbia, siniestra / lastymera» (*ib.*, v. 819-821). Se o azul escuro representa a fusão do azul e do negro e, simbolicamente, sintetiza uma lealdade conducente à perdição, valores não conflitivos na doutrina cortês, onde se encontram com frequência associados, dos três adjectivos empregues para caracterizar o roxo, apenas “turbia”, que, no *corpus* Dutton, ocorre associado à água, ao sujeito, ao seu espírito e à alegria³⁰, pode ser fisicamente associado à cor: a característica referida resultaria de uma hipálage que transfere para a cor a propriedade da matéria onde esta se aplica, modalizando, em consequência, o valor semântico da cor. Mas a articulação de “turvia” com adjectivos que claramente caracterizam a relação que o sujeito manteve em vida com o amor que o roxo simboliza permite depreender que a origem da hipálage de que “turvio” resulta é também o sujeito e não o material onde se aplica.

Face ao exposto, é lícito concluir que a composição de Guevara com a rubrica «Otras suyas, porque su amiga le embió dos colores, la una verde y la otra leonada» confirma exemplarmente o apreço pela matéria sentimental de raiz cortês tratada com recurso à agudeza e o desinteresse pela cor na descrição e na representação do real. Mas a centralidade atribuída à cor e a sua marginalização relativamente à maioria dos recursos de agudeza aí empregues impõe a identificação de outra característica passível de se estender à obra do autor: o interesse de Guevara pela cor enquanto matéria de agudeza limita-se ao seu uso enquanto símbolo, representação breve de realidades complexas e ainda mais abstractas do que uma cor por aplicar.

³⁰ «Bien assi se mostro en aquella ora / vn ver incredulo E fermoso / qual el dezir atal sera agora / non era el fondo turbio nin lodoso / mas era diamante muy illuminoso / & todo a luengo de vna esquina / & las paredes de esmeralda fyna / & ay allende vn jardin gracioso» (ID 1384, v. 57-64); «En vn espantable cruel temeroso / valle oscuro muy fondo aborrido / acerca de vn lago firuiento espantoso / turbio muy triste mortal dolorido» (ID 0518, v. 1-4); «si ell agua hallo clara / turbia la beuia yo» (11CG425/1 / ID 0735, v. 17-18; 11CG425/2 / ID 1064, v. 61-62); «nunca dire / por muy turbia que la vea / destagua no beuere» (ID 3371, v. 48-50; ID 3371, v. 48-50); «el agua quella bevia / turvia la hallava yo» (ID 0734, v. 29-30); «si hago mudamiento / aquesto solo matreue / conplir vuestro mandamiento / que de turbio y manzillento / tornara como la ñieve / a cuyo fauor ynvoco / que haga de mi tal troque / que torne mucho ni poço / supliendo lo que no toco / porque nadie no me toque» (ID 3113 R 3112, v. 12-21); «no sacabe de perder / mi alma tan dolorida / que de turbia y denegrada / no esta para parescer» (ID 3142, v. 107-110). «el seso turvio pensando / la vida triste sintiendo» (ID 0856, v. 1-2); «en cuyas presencias los claros esmaltes / se falla no turbia su clara Leticia» (ID 1918, v. 3-4).

Composto e paginado
na UNIVERSIDADE ABERTA

Impresso e acabado
na Publidisa Publicaciones Digitales S.A:

1.ª edição – 1.ª impressão – 200 exemplares

Lisboa, Novembro de 2010

Depósito legal n.º 320783/10