

Anrique da Mota: diálogos dramáticos e questões políticas no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*

Márcio Ricardo Coelho Muniz
UFBA/CNPq¹

marciomuniz@uol.com.br

Data de receção do artigo: 10-10 -2016

Data de aceitação do artigo: 20-10-2016

Resumo

Um dos muitos desafios impostos à crítica pela miscelânea poética que constitui o *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* (1516) é o estudo e delimitação dos diversos gêneros literários a que recorreram os poetas do *Cancioneiro Geral*. Dentre os gêneros de presença mais polêmica está o dramático, reconhecido por muitos, negado por alguns. Neste estudo, proponho-me discutir a existência de textos dramáticos no *Cancioneiro Geral*, observando de perto os de Anrique da Mota. Atentarei também para as implicações políticas da escolha do poeta em criar seus diálogos dramáticos.

Palavras-chave: Poesia cancioneril, *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Diálogo dramático, Dramaturgia quinhentista, Crítica social.

Summary: One of the many challenges posed to criticism by poetic miscellany, the *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* (1516), is the study and delineation of the various literary genres that made use of the poets of the *Cancioneiro*. Among the genres of presence more controversial is the dramatic, recognized by many, denied by some. In this study, I propose to discuss the existence of dramatic texts in *Cancioneiro Geral*, closely observing the dramatic dialogues of

¹ Este texto é fruto de discussões e estudos que venho desenvolvendo no âmbito do projeto de pesquisa "Porque o ouro onde vai / não vai melhor companheiro: sociedade, cultura e representação literária na dramaturgia quinhentista portuguesa", financiada por uma Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2 - CA LL - Letras e Linguística. Registro meus agradecimentos ao CNPq pela viabilização financeira da pesquisa.

Anrique da Mota. I'll also regard the political implications of the poet's choice in create his dramatic dialogues.

Keywords: poetry, *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, dramatic dialogue, 16th-century dramaturgy, social criticism

1. Por uma poesia dramática nos *Cancioneiros*

Em ensaio primeiramente lido em homenagem a Luís Filipe Lindley Cintra, de 1988, António José Saraiva afirma, enfaticamente, em seu título: “A poesia dos cancioneiros não é lírica, mas dramática”. A ênfase se explica e se amplia a partir da análise do *corpus* trovadoresco das ‘cantigas de amigo’. Após observar que a crítica lê a poesia dos cancioneiros da *Vaticana* e da *Biblioteca Nacional* geralmente como lírica, Saraiva afirma que

nas ‘cantigas de amigo’ encontramos numerosas composições em forma de diálogo entre interlocutores que trocam razões entre si, não interlocutores que fazem coro ou alternância, numa composição a várias vozes, mas sim interlocutores que altercam, que defendem pontos de vista diferentes ou opostos, correspondentes a várias situações (Saraiva 1996 [1988]: 181).

Saraiva parte de uma distinção relativa aos tipos de interlocutores de um diálogo, e propõe uma distinção entre o que podemos denominar ‘diálogo dramático’ e ‘diálogo lírico’, embora ele não use estas expressões. A diferença, se bem a entendo, está em que, no que denomino ‘diálogo dramático’, temos interlocutores mais comprometidos com o diálogo, com a ação dramática, ou seja, “que trocam razões entre si”, “que defendem pontos de vista diferentes ou opostos, correspondentes a várias situações”; e no ‘diálogo lírico’ temos interlocutores que cumprem papel mais receptivo da fala do outro, que simplesmente fazem ecoar a fala alheia, isto é, “que fazem coro ou alternância, numa composição a várias vozes”, pouco contribuindo para a ação dramática.

Para comprovar esta tese, Saraiva lê e comenta uma série de cantigas de amigo, de diferentes autores e diferentes épocas trovadorescas, nas quais particularmente o par “Mãe e Filha” – mas também “Amiga e Amiga”, “Amiga e Amigo”, “Amiga e Natureza” – exercita ‘diálogos dramáticos’. A leitura das cantigas por Saraiva está

eivada de léxico dramático, de modo a reforçar a proposição revelada no título de seu ensaio. Assim, sobre uma cantiga de Pero Meôgo, diz “mãe e filha são dois **estereótipos** que intervêm nesta **curta peça**”; já a de Pêro Garcia está entre as “cantigas de amigo [que] se reduzem a **monólogos dramáticos**”; a de Fernando Esquio “é uma **breve cena de teatro** em que ambos **contracenam**”; e sobre a “curta cena” que constitui a famosa “cantiga de fiar” de Estêvam Coelho [B 720, V 321 *Sedia la fremosa seu sirgo torcendo*], “é uma obra-prima da **literatura dramática**” (Saraiva 1996 [1988]: 182-183. Negritos meus.).

A proposição de Saraiva, construída até este momento sobre a distinção entre os diálogos ‘dramático’ e ‘lírico’, aprofunda-se na constatação de que “há numerosas cantigas que nunca entenderemos se não tentarmos reconstituir pela imaginação a situação dramática implicada pela fala” (Saraiva 1996 [1988]: 185). Ou seja, para o crítico português há um grupo de cantigas de amigo que somente são passíveis de serem compreendidas com a *performance* poética, com o capturar a vocalidade, o gesto, o som, a voz do dizer poético.

Neste ponto, Saraiva vai ao encontro de Paul Zumthor. Embora não refira o crítico francês, aquelas palavras de Saraiva fazem eco das palavras iniciais do capítulo “A *Performance*”, de *Letra e a Voz*, de 1987. Diz Zumthor:

Para ouvir a voz que pronunciou nossos textos, basta que nos situemos no lugar em que seu eco possa talvez ainda vibrar: captar uma *performance*, no instante e na perspectiva em que ela importa, mais como ação do que pelo que ela nos possibilita comunicar. Trata-se de tentar perceber o texto concretamente realizado por ela, numa produção sonora: expressão e fala juntas, no bojo de uma situação transitória e única (Zumthor 1993 [1987]: 219).

Como se observa, é, ainda aqui, mais pela “ação”, pela realização concreta da voz, em eco, do que pela “possibilidade [de] comunicar”, que se pode alcançar compreender a poesia medieval. Em síntese, a este “aspecto performativo” que “a linguagem poética medieval comporta” Paul Zumthor denomina *performance*.

Associados à *performance*, na realidade, a compondo, estão os conceitos de *obra* e *texto*. Nas palavras de Zumthor, “o *texto* é legível [...] [é ‘sequência linguística que tende ao fechamento’]; a

obra foi ao mesmo tempo audível e visível [‘poeticamente comunicado, aqui e agora – texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais’]; [...] Do *texto*, a voz em *performance* extrai a *obra*” (Zumthor, 1993 [1987]: 220). O desafio para a crítica é capturar a *obra* por via da *performance* da voz reconstruída, por intermédio do estudo e leitura do *texto*, esse ser *fechado*. Para Zumthor, assim como para Saraiva, a poesia medieval, como expressão poética de uma sociedade de corte, realiza-se num espaço performático modelar ou, em outros termos, propiciador do dramático. Nesta sociedade, as práticas cortesãs associadas às manifestações da etiqueta e aos atos performativos neles implicados criam ambiência apropriada para jogos dramáticos².

Dois décadas antes de *A Letra e a Voz*, Zumthor, em seus *Essai de poétique médiévale*, tendo observado a teatralidade presente nos jogos da corte, mais especificamente nos jogos poéticos, havia já constatado a dramaticidade intrínseca à poesia medieval:

Talvez o caráter geral mais pertinente à poesia medieval seja o seu aspecto dramático. Ao longo de toda a idade média, os textos parecem, salvo exceções, terem sido destinados a funcionar em condições teatrais: a título de comunicação entre um cantor ou recitador ou leitor, e um auditório. O texto, literalmente, tem um “papel a jogar” em cena. O que importa antes de tudo aos espectadores é que o papel seja bom e o jogo bem-sucedido (Zumthor 1972: 37)³.

Seja, então, pela presença do ‘diálogo dramático’ ou pelo caráter performativo inerente à poética medieval, segundo os críticos português e francês, pode-se dizer da poesia cancioneril que ela é dramática. Não exatamente. A afirmação, como se verá, não é pacífica entre os que se dedicaram à questão.

² Para uma leitura minuciosa e aguda dos jogos cortesãos, das práticas ligadas à etiqueta e dos atos performativos frutos daqueles, confira-se os estudos de Morán-Cabanas 2001, 2003a, 2003b.

³ “Le caractère général le plus pertinent peut-être de la poésie médiévale est son aspect dramatique. Tout au long du moyen âge les textes semblent avoir été, sauf exceptions, destinés à fonctionner dans des conditions théâtrales: à titre de communication entre un chanteur ou récitant ou lecteur, et un auditoire. Le texte a, littéralement, un ‘rôle à jouer’ sur une scène. Ce qui importe avant tout aux auditeurs, c’est que le rôle soit bon, et le jeu réussi.” (Zumthor 1972: 37). A tradução é de Márcia Arruda Franco, a quem agradeço a permissão de utilizá-la (Franco 2016).

2. Da “poesia para acompanhar espetáculos”

O dramaturgo e crítico português Luiz Francisco Rebello, em seu conciso *O teatro primitivo português*, de 1977, embora reconhecendo que “abundam nos *Cancioneiros* dos séculos XIII (Ajuda) e XIV (Vaticana e Biblioteca Nacional) as composições poéticas de esquema dialógico, ou *tenções* [...]”, e que essa estrutura “subsiste no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*”⁴, afirma ser “excessivo qualificar, por essa razão apenas, de dramáticas tais composições” (Rebello 1984 [1977]: 29). Rebello resiste a conceder às composições poéticas de esquema dialógico a condição de ‘dramáticas’⁵ porque, de certa forma, afina-se mais a uma corrente de crítica teatral que concede centralidade ao texto, particularmente quando o *corpus* analisado é de obras de que nos restou muito pouco além do próprio texto. Por isso, embora reconheça que o que aproxima a poesia cancioneril do “teatro é o facto [...] de elas serem representadas, de a tenuíssima acção que nelas se contém [...] ser ‘arremedada’ por jograis e jogralescas ou soldadeiras” (Rebello 1984 [1977]: 29), ele não alcança ver a dramaticidade ou performatividade indicadas por Saraiva ou Zumthor.

Também José Augusto Cardoso Bernardes, discutindo as questões relativas às origens do teatro de Gil Vicente, observa que “a imposição acrónica do conceito actual de ‘drama’ [de base pós-naturalista] a uma realidade diferente [sociedade de corte]” tem produzido sérios equívocos. Dentre eles, concordando com Luiz Francisco Rebello, Bernardes afirma que “não parece adequado [...] admitir que os textos líricos – só por serem dialogados – entrem na categoria do ‘dramático’” (Bernardes 1996: 65).

Bernardes reconhece o valor central do diálogo para a caracterização do texto dramático [“É sabido que o texto dramático vive essencialmente do diálogo” (Bernardes 1996: 143).], todavia estabelece uma distinção, apoiado em reflexões do historiador do

⁴ Entre os poemas relacionados do CGGR por Rebello estão: “a querela do ‘Cuidar e suspirar’, o processo de Vasco Abul em que interveio Gil Vicente, a porfia entre o conde de Vimioso e Aires Teles sobre a questão de ‘Desejar e Bem-querer” (Rebello, 1984 [1977]: 28).

⁵ Embora em sua recolha, neste mesmo volume, apresente exemplos de cantigas em tenção dos *Cancioneiros* medievais, afirmando que elas são, “pré- (ou para-) teatro” (Rebello, 1984 [1977]: 71).

teatro e dramaturgo Josep Luís Sirera⁶, entre “poesia teatral” (“poesia para acompanhar espetáculos”) e “texto dramático”, entendendo que este deve possuir, conjugados, quatro aspectos:

- a existência de diálogo capaz de fazer progredir a ação, seja ela aberta ou fechada;
- presença de um texto secundário [rubrica], contendo um conjunto de indicações cênicas para marcação de movimentos, atitude e disposição dos falantes na cena etc.;
- a existência de coordenadas de espaço;
- e, por último, a possibilidade de enquadramento temporal do diálogo;
- [a que se podem] ainda somar-se outros, como a descrição do vestuário ou de outros adereços (Bernardes 1996: 144).

Bernardes reconhece no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* a presença de diversas composições a que denomina “poesia dramatizada” (“poesia para acompanhar espetáculos”), todavia afirma que “elas devem ser situadas no âmbito da retórica convivial de base recitativa, cujos protagonistas (poetas/atores) estão ainda longe do estatuto de descentramento empático que caracteriza o actor” (Bernardes 1996: 145)⁷.

Para além dos comentários dispensados às “poesias dramatizadas”, José Augusto Cardoso Bernardes detém-se na obra de Anrique da Mota. A avaliação de cinco textos do juiz de Bombarral é feito em contraste com a obra de Gil Vicente⁸ a partir de um

⁶ Infelizmente, não obtive acesso ao texto de Josep Luís Sirera indicado por Bernardes: Sirera (1992): Josep Luís Sirera, “Diálogos de cancionero y teatralidad”, in R. Beltrán, J. L. Canet, J. L. Sirera (Eds.), *Historias y ficciones. Colóquio sobre a literatura del siglo XV*, Valencia, Universitat de Valencia, pp. 348-362.

⁷ São referidas por Bernardes como “poesias dramáticas” a *Cantiga do Anjo*, de D. Francisco de Portugal, o Conde de Vimioso; as *Letras e Cimeiras* tiradas das justas reais ocorridas em Évora, por ocasião do casamento do príncipe D. Afonso; as *Trovas à morte de Inês de Castro*, de Garcia de Resende; o debate poético *Cuidar e Suspirar*, pluriautoral; e o julgamento poético *de Vasco Abul*, conduzido por Anrique da Mota.

⁸ Discutindo a sátira e o lirismo na gênese do teatro português, Bernardes busca situar a obra de Gil Vicente em relação a possíveis tradições dramáticas que o precederam. Ao abordar o *CGGR* e a obra de Anrique da Mota, refuta teses que consideram Mota autor de textos dramáticos, algumas sugerindo a precedência dele na “fundação” do teatro português (Bernardes, 1996, p. 140 e ss.). Esta leitura das obras de Mota como texto dramático se inicia, como se sabe, com José Leite de Vasconcelos (1924), é reforçada pela atenta leitura de André Crabbé Rocha (1951), que fala em “tentativas teatrais” de nosso “amador” autor; defendida pelo editor das obras de Anrique da

elemento central do drama: o diálogo. Bernardes afirma, em síntese, que os textos de Anrique da Mota são o que denomina “Duólogo” – quando temos a participação de somente duas pessoas –, fundado quer na complementaridade, quer na discrepância. Bernardes propõe uma melhor apreciação das obras de Anrique da Mota se alinhadas à tradição da *disputatio*, “que envolvia dois contentores empenhados em fazer prevalecer as suas posições” (Bernardes 1996 p. 150)⁹. Embora reconhecendo que em alguns dos textos de Anrique da Mota há mais de duas personagens, Bernardes explicita sua leitura da obra do poeta:

O factor que mais afasta os textos em consideração das farsas¹⁰ tem a ver, porém, com o cariz da acção: em boa vontade, qualquer dos exemplos em análise vive exclusivamente da auto caracterização que as personagens-interlocutoras fazem de si mesmas, não servindo o diálogo para que a acção se desenvolva. Trata-se, portanto, de um diálogo estático e descritivo, sem as potencialidades narrativas que caracterizam o verdadeiro diálogo dramático (Bernardes 1996: 150).

O “verdadeiro diálogo dramático” para Bernardes é aquele que congrega os quatro aspectos explicitados acima: diálogo,

Mota, Neil Miller (1982); e corroborada, com alguma reserva, por José Oliveira Barata (1993) e também por Cristina de Almeida Ribeiro (1993).

⁹ Segundo Joaquim de Carvalho, em estudo dedicado aos métodos de ensino nas universidades medievais, “a *disputatio* consistia no diálogo entre o mestre e os alunos acerca de determinada tese ou assunto; ao contrário da *lectio*, que implicava a atitude passiva, despertava a atividade intelectual dos alunos. Tornou-se, por isso, o processo demonstrativo dos conhecimentos adquiridos e da respetiva compreensão e aplicação doutrinária, filiando-se a sua origem na *quaestio*, a qual, por seu turno, nasceu da *expositio* e da *comentatio*.

A discussão dos temas de *disputatio* fazia-se por *pro*, *contra* e *solutio*, isto é, pela exposição da argumentação afirmativa, pela da negativa, ou contrária, terminando pela resolução. As *disputationes* podiam ser: *ordinárias*, nas quais o mestre formulava o tema da *disputatio* (ou *quaestio*), assistia à respetiva discussão e terminava por formular a resolução; *gerais* ou de *quodlibet*, que versavam sobre temas livres (*quaestiones de quodlibet*), mais solenes, e que tinham lugar, em regra, pelo Natal e pela Páscoa; *magistrais*, entre dois mestres, sustentando cada um o seu modo de ver; e *sophismata*, que eram justas dialéticas para a demonstração ou refutação de paralogismos. <http://www.joaquimdecarvalho.org/artigos/artigo/192-III.-Metodo-de-ensino-nas-Universidades-medievais-metodo-escolastico-/pag-2>.

¹⁰ É particularmente José Leite de Vasconcelos (1924), seguido, posteriormente, por Neil Miller (1982) e José Oliveira Barata (1993) que nomeia e sugere parte das obras de Anrique da Mota como pertencente ao gênero das Farsas. As palavras de Bernardes dialogam diretamente com esses críticos.

rubrica, coordenadas de espaço e enquadramento temporal. Os textos de Anrique da Motta são incluídos no que Bernardes denomina “vasto quadro genológico da maioria da poesia dialogada dos Cancioneiros, ou seja, poesia verbalmente disputada que, de modo geral, se destinava à manifestação retoricamente encenada” (Bernardes, 1996: 150).

3. Anrique da Mota, autor de diálogos dramáticos

Embora seja tarefa árdua contrapor-se à argumentação tão cerrada e atenta de Cardoso Bernardes, penso não ser justo o enquadramento de parte dos textos de Anrique da Mota como “poesias dramatizadas” ou “poesias para acompanhar espetáculos”. Identifico e defendo a maior complexidade dramática de algumas das obras do juiz de Bombarral, que permite referi-las como “textos dramáticos” ou “diálogos dramáticos”, como sugeriu Saraiva, inclusive tendo em consideração elementos reveladores da *performance* do texto¹¹.

De início, relembremos o lugar dos textos de Anrique da Mota dentro do *Cancioneiro Geral*. Recorro ao estudo de Jorge Alves Osório, “Anotações sobre o Cancioneiro Geral de Resende”, de 2006, em que se dedica a investigar a existência de um princípio ordenador na obra de Garcia de Resende. Segundo o crítico, no *Cancioneiro* podem ser identificados três grandes agrupamentos de poesia: o primeiro é o maior, marcado por discussões tipicamente cortesãs acerca dos temas amorosos; o segundo, uma sequência de composições coletivas, assinaladas no índice da obra como “de louvor” ou como “coisa de folgar”; o terceiro, localizado na parte final, se compõe de ‘cancioneiros individuais’. Neste último, Osório aponta algo que nos interessa em particular:

¹¹ Recentemente, a professora Lucila Vieira – ex-orientanda no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult/ILUFBA), no qual desenvolveu uma Dissertação em que discutiu estratégias de encenação de textos quinhentistas portugueses, dentre eles alguns de Anrique da Mota – foi contemplada com auxílio do Edital n. 05/2016, da Secretaria de Cultural de Sorocaba, cidade da região metropolitana de São Paulo-Brasil, para a realização do “*Festival de Teatro Quatro ao Quadrado*”, em que dirigirá e encenará quatro textos quinhentistas portugueses: *Mula*, de Anrique da Mota; *Juiz da Beira*, de Gil Vicente; *Guiomar do Porto*, anônimo; *Anfitriões*, de Camões.

[...] o dado mais importante nesta última zona é a presença, na parte final, de dois cancioneiros significativos: o de Henrique da Mota e o de Garcia de Resende. O primeiro é certamente um dos conjuntos mais recentes da compilação, incluindo peças que, embora adequadas à tendência teatral de toda a poesia cortês e nomeadamente a representada no *Cancioneiro*, protagonizam uma exploração propositada dessa dimensão, a ponto de se ter já suposto, sem fundamento seguro, que o autor teria precedido Gil Vicente no tratamento da farsa (Osório 2006: 179).

Reconhecendo no conjunto das obras de Henrique da Mota um “cancioneiro individual”, o que implica uma singularidade dentro do conjunto, Jorge Osório aponta um dado muito significativo sobre as obras de Mota, elas “protagonizam uma exploração propositada” da dimensão teatral vigente no *Cancioneiro* de Resende. Esta ‘exploração’ será confirmada pelo crítico português quando, no mesmo texto, analisa os enunciados das epígrafes presentes no *Cancioneiro Geral*. Nesses paratextos, Osório identifica três campos temáticos: “a indicação do autor histórico mediante a sua nomeação [...]; a indicação da classificação genológica do poema que se segue; [e] a indicação de elementos circunstanciais envolventes da gênese da poesia” (2006: 190). Se podemos situar as rubricas de Mota no último dos campos temáticos apontados, o crítico português parece reservar às obras do juiz de Bombarral um lugar específico dentro do *Cancioneiro Geral*:

Mas [no *Cancioneiro Geral*] a epígrafe pode encaminhar-se para uma síntese narrativa de algo acontecido ou mesmo ficcional, com elementos de dramatização mais nítidos; esta segunda hipótese acontece praticamente só no caso das composições de Henrique da Mota, já na parte final do *Cancioneiro*, nas quais se observa uma situação potencialmente teatralizável que levou a que alguns críticos lhes aplicassem o designativo de “farsas”, como é sabido. Nestes casos é evidente que a epígrafe se orienta mais para uma função de argumento inicial (Osório 2006:192)

O lugar reservado, tanto espacial quanto genologicamente, por Jorge Osório para situar a obra de Anrique da Mota no interior do *Cancioneiro* – detentora de “elementos de dramatização mais nítidos” e de “uma situação potencialmente teatralizável” – permite que se afirme os diálogos do *Clérigo*, do *Alfaiate*, do *Hortelão* e da

*Mula*¹² como algo bem maior do que “duólogos”. Além de a maioria apresentar mais de duas personagens, algo já observado por Bernardes, há muito mais: os textos trazem diálogos bem construídos, responsáveis pelo desenvolvimento da ação; as rubricas iniciais ou didascálias são descritivas, contextuais e muitas vezes centrais para a plena inteligência do enredo (pense-se em *Mula*)¹³, e, embora tão escassas quanto no restante teatro quinhentista português, há outras rubricas ou falas de personagens que servem de orientação para ordenamento ou elucidação da cena (considere-se a ironia implícita na rubrica de *Alfaiate*, “Novas bem certas que João de Belas dá a seu Manuel do seu cruzado”, frente à indeterminação das “novas bem certas” anunciadas pela personagem, vv. 171-179¹⁴); há uma séria grande de marcadores espaciais, inseridos nas falas das personagens e indicadores da movimentação da cena (“porque vos deixo aqui só”, v. 187, anunciando deslocamento do *Alfaiate* em busca do Juiz; “Entraí que não vedes nada”, v. 67, *hortelão* convidando seu interlocutor a adentrar no espaço da horta); há ainda delimitadores de espaços diversos, presentes ou referidos, internos ou externos à cena (em *Hortelão*, diz *Anrique da Mota*: “Deixai-me passá-l’a porta/ que queria lá entrar/ a falar/ c’o hortelão desta horta”, vv. 37-40); há também temporalidades cronológicas e contextuais a orientar e situar as ações desenvolvidas (“perto daqui é

¹² Esses quatro textos são referidos na *Tavoada* do CGGR, respectivamente, como *Trovas suas* [de Anrique da Mota] a um *Clérigo*, *Outras suas a um Alfaiate* (*cousas de folgar*), *Outras suas a um Hortelão* (*cousas de folgar*) e *Outras a ãa Mula* (*cousas de folgar*). As rubricas iniciais são mais longas, descritivas, situando, por vezes, o contexto, sintetizando o enredo, fornecendo marcas de gêneros (como o *Clérigo* que “lamentava-o [a quebra a pipa de vinho] desta maneira”), caracterizando personagens (como o “homem muito pequeno” chamado João Grande) etc. Referir-me-ei, a partir deste ponto, a esses textos como o *Clérigo*, *Alfaiate*, *Hortelão* e *Mula*.

¹³ Ainda segundo Jorge Osório, “num macrotexto do tipo “cancioneiro” a epígrafe desempenha, em regra, um papel importante, visando sobretudo orientar o leitor ou utilizador em diversos planos: por um lado, fornece indicações de natureza “genérica” relativas às peças que, em regra, se lhes seguem; fornece as autorias, de forma a evitar o anonimato [...]; inclui, sobretudo no caso das composições mais directamente referidas a sucessos historicamente marcados, indicações sobre os momentos, locais, intervenientes ou circunstâncias a que se reporta o texto. Enfim, no quadro da organização estrutural do “cancioneiro”, a epígrafe ou o enunciado didascálico podem sinalizar as fronteiras entre sectores fisicamente individualizados, tanto em termos de “gêneros” como em termos de autorias (2006: 181).

¹⁴ Para citações dos diálogos dramáticos de Anrique da Mota recorro sempre à edição preparada por Osório Mateus (*Obras*, 1999). A seguir à citação, indico o(s) número(s) do(s) verso(s) na obra referida.

agosto”, v. 161 de *Clérigo*, indicando a proximidade da vindima como consolo); além de marcadores de variantes de linguagens socialmente representadas (fala da Negra, em *Clérigo*; da língua hebraica, em *Alfaiate*); e, por fim, não poucos elementos de vestimenta e de objetos vários a caracterizar as personagens (“oh quem me dera ter grenha” ou “estas barbas vos empenho”, conformando um rosto para o *Alfaiate*, vv. 68 e 107; “porque sois um cutilquê/ pouco maior que cotovia”, vv. 19-20, definindo ironicamente o *hortelão* João Grande). Se em *Clérigo*, de fato, não encontramos plenamente conjugados os quatro aspectos indicados por Bernardes como caracterizadores do “texto dramático”, em *Alfaiate*, *Hortelão* e *Mula* é possível distinguir esses aspectos e até mesmo apontar outros. Conforme afirma Cristina Almeida Ribeiro, Anrique da Mota produz textos que

deslocam irresistivelmente o leitor para o espaço teatral, [com] quatro composições entremeadas de rubricas que distribuem vozes, distinguindo personagens e modos de estar e agir, todas elas marcadas por um pendor cômico que permite sublinhar os pontos fracos de indivíduos, classes ou instituições sociais (Almeida 1993: 37)¹⁵.

É neste ‘espaço teatral’ que têm lugar os diálogos dramáticos de Anrique da Mota, inscrevendo-se assim no campo da dramaturgia, e não no âmbito das “manifestações retoricamente encenadas”, como busca enquadrá-los José Augusto Cardoso Bernardes (1996: 150).

Observo, por sua vez, que na catalogação que fazem dos Diálogos Portugueses, da Idade Média ao século XVIII, Margarida S. Alpalhão e Isabel B. Dias não incluem o *corpus* teatral, por este compor outra categoria de textos dialógicos. Segundo as autoras, o motivo da não inclusão

¹⁵ Quase quarenta anos antes, Andrée Crabbé Rocha conclui de modo semelhante seus estudos sobre os “Esboços dramáticos no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*”, referindo-se a Anrique da Mota: “Situado no limite entre a poesia satírica e o teatro, pende decididamente para o lado do último. Com efeito, mesmo os seus monólogos não são a consciencialização de paixões ou de emoções passadas. Mostram-nos a paixão *agindo*, provocando reacções e movimento. Por outras palavras, põe em cena a personagem no momento preciso em que o drama se desencadeia nele, e é o desdobrar actual, vivente, dum pensamento ou dum instinto que vimos e ouvimos” (Rocha 1951: 40).

baseou-se na noção de que uma das características distintivas do género dialógico é a presença explícita de raciocínio, de pensamento articulado que se expressa por meio de argumentos, sejam eles polémicos ou não, jocosos ou sérios. Com efeito, os diálogos evidenciam precisamente a capacidade de fazer convergir o carácter conversacional com o exercício intelectual, que se manifesta sob forma argumentativa, frequentemente de índole retórica (Alpalhão / Dias 2016: 459)¹⁶.

Este carácter fortemente argumentativo e retórico do “género dialógico” é também realçado por Ana Vian Herrero, em texto que busca traçar caminhos para uma poética do género. Segundo a autora, embora mimetize um “encuentro oral”, o género Diálogo está marcado pela intenção de persuasão por parte dos interlocutores, os quais recorrem sistematicamente a estruturas argumentativas e a estratégias retóricas para a construção de um discurso persuasivo, distanciando-se, assim, das “conversaciones comunes”¹⁷.

O texto dramático, como se sabe, almeja alcançar em seus diálogos exatamente o tom realista das “conversaciones comunes”, particularmente o teatro de base naturalista, de filiação tradicional ou popular, no qual “o diálogo é tomado diretamente do discurso quotidiano dos homens, com tudo o que ele tem de violento, elíptico ou inexprimível” (Pavis 2008: 93). Além disso, no teatro o diálogo está intrinsecamente associado à ação, à movimentação, é o elemento desencadeador destas¹⁸. Por isto, parece-me pertinente

¹⁶ O carácter doutrinal, pedagógico, e o recurso a uma argumentação de base retórica são marcas centrais do género Diálogo, segundo Maria Teresa Nascimento, desde aquele que considera o primeiro dos Diálogos portugueses, o *Ropicapnelma*, de João de Barros (Nascimento 2009: 29-30). Registro que, infelizmente, não tive acesso ao trabalho fundamental sobre o género Diálogo de Maria Teresa Nascimento, *O Diálogo na Literatura Portuguesa. Renascimento e Maneirismo*, publicado em 2011 pelo Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, de Coimbra.

¹⁷ Eis o que textualmente afirma Ana Vian Herrero: “[...] el diálogo mimetiza artísticamente un encuentro oral (de signo muy variado), estamos ante un género literário (textos, pues, escritos, formalizados y retóricos, no conversaciones comunes); un género literario *argumentativo*, donde al menos un dialogante intenta persuadir de algo a otro (por tanto precisamos el auxilio de la retórica y la dialéctica, o de la moderna teoría de la argumentación); y una argumentación *interactiva*, donde el texto se construye explícita y cooperativamente por al menos dos locutores (es decir, serán muy útiles las herramientas de la lingüística y del estudio de las interacciones verbales) (Vian Herrero 2001: 158. Itálico da autora).

¹⁸ Em seu *Dicionário de teatro*, no verbete dedicado ao “Diálogo”, Pavis estabelece uma distinção entre o uso do diálogo na ‘tragédia clássica’ e no ‘drama naturalista’,

situar os textos de Anrique da Mota neste lugar dramático, no campo das ações e movimentações.

Pode-se reforçar essa perspectiva tendo em consideração os estudos desenvolvidos pelo professor e investigador espanhol Jesús Gómez Gómez também acerca do Diálogo como gênero. Dentre seus muitos trabalhos publicados sobre o assunto, e de modo mais específico e temporalmente contextual, chamo atenção para o ensaio “Diálogo, texto dramático y teatro (siglo XVI)”, de 1990, no qual o investigador propõe balizas para a definição, no século XVI, de ‘diálogo dramático’, em contraste com outro tipo, o ‘diálogo didático’.

Em linhas gerais, Gómez Gómez caracteriza o ‘diálogo didático’ como aquele no qual interlocutores, tempo e espaço estão a serviço das ideias e são dependentes dos processos argumentativos. Já no ‘diálogo dramático’, ao contrário, são as ideias as dependentes da caracterização dos interlocutores, de suas ações e de suas histórias pessoais ou coletivas¹⁹. Esta diferenciação leva o professor a delinear uma série de sete características contrastivas entre o diálogo didático e o teatral, que sintetizo abaixo:

- no ‘diálogo didático’ os interlocutores estão socialmente em relação de igualdade, diferenciando-se pelo conhecimento que detêm, pela *auctoritas*, são mestre e discípulos; no ‘diálogo dramático’, os interlocutores ocupam posições sociais distintas, normalmente fruto de relações de subordinação, são senhor e servo, amo e criado. De onde a presença de maior tensão dramática;

- os interlocutores do ‘diálogo didático’ compartilham um mesmo padrão linguístico, não se diferenciando neste nível; já no ‘diálogo dramático’, a caracterização linguística marcada social e geograficamente é recurso dramático;

reconhecendo nos diálogo daquela uma maior presença de estratégias retóricas. Nos dois casos, todavia, Pavis associa o diálogo à construção ou ao desencadeamento da ação dramática (2008: 92-95).

¹⁹ Sintetizo no texto as seguintes palavras de Jesús Gómez Gómez: “La característica principal del diálogo didáctico estriba en que los interlocutores, el tiempo y el espacio están al servicio de las ideas que, a su vez dependen del proceso discursivo (lógico o retórico) de la argumentación. Por el contrario, en el diálogo teatral, las ideas tienden a depender de la caracterización individual de los interlocutores, orientados hacia la acción y determinados por una historia personal concreta, lo mismo que sucede en la novela” (1990: 448).

- orientado para a argumentação, o ‘diálogo didático’ se desenvolve sobre a ociosidade dos interlocutores; orientado e determinado pelo *argumento*, o ‘diálogo dramático’ se desenvolve com as ações dos interlocutores;

- ação, espaço e tempo determinam o ‘diálogo dramático’, sendo frequentemente marcados por didascálias, rubricas, dêiticos; todos geralmente ausentes no ‘diálogo didático’;

- ‘diálogo didático’ se organiza segundo ciclos naturais ou sociais, como a hora das refeições ou os períodos do dia; o ‘diálogo dramático’ se estrutura sobre o desenvolvimento da intriga e segundo as entradas e saídas de personagens;

- o ‘diálogo didático’ está alinhado à tradição clássica do gênero Diálogo, que remonta a Platão; o ‘diálogo dramático’ no quinhentismo ibérico possui também uma tradição clássica do diálogo teatral, nas tragédias e comédias, mas, segundo o investigador, ele é herdeiro do drama litúrgico e da poesia cancioneril;

- por fim, o ‘diálogo didático’, no XVI, está escrito em prosa; os ‘diálogos dramáticos’, por sua vez, são quase sempre escritos em verso (Gómez Gómez 1990: 448-449)²⁰.

Embora essas características propostas pelo investigador espanhol apresentem maior detalhamento de caracterização do ‘diálogo dramático’, em comparação às defendidas por José Augusto Cardoso Bernardes, são com as dele concordantes. Ainda assim, da mesma forma, penso que uma leitura atenta de *Clérigo*, *Alfaiate*, *Hortelão* ou *Mula* encontra, em níveis diferenciados de totalidade, as características descritas por Jesús Gómez Gómez como definidor do ‘diálogo dramático’ no quinhentismo ibérico, permitindo-nos situar esses textos de Enrique da Mota no “espaço teatral”, como ‘diálogos dramáticos’, para onde somos dirigidos ao lê-los, lembrando Cristina Almeida Ribeiro (1993).

Se é possível constatar a menor intensidade de uma ou outra das características propostas pelos dois críticos em alguns dos textos de Enrique da Mota, o investigador espanhol repara que as características do ‘diálogo dramático’ ou as diferenças deste em

²⁰ Como este texto é facilmente acessível pela rede de internet (http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_1_046.pdf), evito reproduzir aqui o longo trecho acima traduzido e sintetizado, remetendo o leitor diretamente ao texto do investigador da Universidade Autônoma de Madrid.

relação ao ‘diálogo didático’ não são absolutas, sendo possível, por vezes, encontrar grandes semelhanças entre eles²¹. Elas não são absolutas nem devem ser obrigatoriamente totalizadoras. Como nos lembra ainda Gómez Gómez, “a partir dum ponto de vista literário, somente parece possível estudar as relações entre diálogo e teatro em termos negativos, já que não se pode identificar o texto dramático com o diálogo nem, sobretudo, com qualquer tipo de diálogo”²².

4. “os que maus trajos e invenções fazem, por trovas são castigados”: crítica social e política nos textos de Anrique da Mota

Bom exemplo da força do diálogo nos textos de Anrique da Mota é *Hortelão*. Sua leitura surpreende não um “tipo qualquer de diálogo”, mas, sim, um texto com conversação ágil, ligeira, direta e concisa. A esses aspectos de ordem formal somam-se situações dramáticas que recorrentemente abordam problemáticas sociais e políticas de seu tempo, reforçando, por meio da temática, laços de cumplicidade com o espectador. Centrado no vitupério do Provedor do Hospital das Caldas da Rainha, Jerônimo d’Aires, famoso por ser “muito seco em suas cousas”²³, *Hortelão* se inicia por um diálogo que claramente busca delinear o perfil da personagem *hortelão*, farsescamente chamada João Grande, ainda que pequeno. Apesar das facécias de seu interlocutor e do riso que elas certamente motivam no espectador, o *hortelão* constrói-se como personagem séria, reta, que reage com firmeza às provocações, moldando uma figura com autoridade para corroborar o vitupério do texto ao “muito seco” Provedor das Caldas.

²¹ Volto a sintetizar no texto as seguintes palavras de Jesús Gómez Gómez: “De manera muy resumida, éstas son algunas diferencias básicas entre el diálogo didáctico y el diálogo teatral. Pero conviene advertir que estas diferencias no son absolutas. El diálogo teatral puede asemejarse al didáctico y viceversa (1990: 449)”.

²² Traduzo as seguintes palavras de Jesús Gómez Gómez: “Desde un punto de vista literario, sólo parece posible estudiar las relaciones entre diálogo y teatro en términos negativos, ya que no se puede identificar el texto dramático con el diálogo ni, sobre todo, con cualquier tipo de diálogo” (1990: 452).

²³ Jerônimo d’Aires foi o terceiro Provedor do Hospital de Caldas da Rainha, eleito pela própria D. Leonor, em 1507, e primeiro religioso a desempenhar o cargo. Jerônimo Aires foi bacharel, capelão e pregador, e desempenhou o cargo de Provedor até à morte da Rainha e posteriormente até 1532, data em que D. João III ordenou a entrega da gestão do Hospital à Congregação de S. João Evangelista.

D'Anrique da Mota

ao Hortelão que a rainha tem nas Caldas que é um homem muito pequeno e chama-se João Grande. E passou estas palavras com ele por trazer acarreto de dizer que o provedor das Caldas que chamam Jerónimo d'Aires era muito seco em suas cousas. E começa a bater à porta da horta e falam ambos um com o outro.

Anrique da Mota: Oulá oulá ou de lá.

Hortelão: Quem está í?

Anrique da Mota: Chegai peço-vos aqui que queria entrar lá.

Hortelão: Quem sois vós? abrir-vos-ei.

Anrique da Mota: Abri vós e vê-lo-eis.

Hortelão: Que quereis?

Anrique da Mota: Abri e dir-vo-lo-ei.

(Em abrindo a porta)

Amigo Deos vos ajude.

Hortelão: E a vós faça.

Anrique da Mota: Dizei-me por vossa graça assi Deos vos dê saúde se está aqui João Grande um mui grande hortelão.

Hortelão: Eu o sam em quanto a rainha mande.

Anrique da Mota: Isso será zombaria.

Hortelão: Bem porquê?

Anrique da Mota: Porque sois um cutilquê pouco mor que cotovia e Jão Grande deve ser um homem grande crecido mui comprido de descrição e saber

e vós pareceis bogio com capelo redondo como novelo ou pimeu em desafio.

Hortelão: Se vós vindes a zombar nam vos quero mais ouvir quero-m'ir que nam posso aqui estar (*Obras*, 1999: didascália e vv. 1-32).

Didascália e rubrica informam e levam as personagens a agir em diálogo franco e aberto, roçando as rudezas da linguagem. Para além do já anunciado paradoxo do pequeno *hortelão* se chamar João Grande, a recolha lexical presente na fala da personagem *Anrique da Mota* para dizer mal do *hortelão* (*cutilquê, cotovia, bugio, pimeu*) constrói o riso da cena ao ridicularizar a aparência física do responsável pela horta real.

O diálogo segue com firmes resistências de João Grande às provocantes falas de *Anrique da Mota*, até que este desiste da provocação e a ação volta a se desenrolar. Desenhada a figura séria e proba do funcionário real, sendo-lhe feitos inclusive elogios por seu talento em fazer reverdecer as laranjeiras, limeiras e cidreiras da horta, pode-se alcançar por meio da metáfora do trabalho do *hortelão* a crítica pretendida. Instado a fazer ‘reverdecer’ o Provedor Jerônimo d’Aires, afirma o pequeno homem: “por sua sequidade/ é de sorte/ que nunca senam per morte/ mudará as qualidade [do Provedor das Caldas]” (vv. 97-100). Como se observa, a leveza da “cousa de folgar’ construída pelo diálogo das personagens de *Anrique da Mota* e de João Grande propicia, com graça, que o vitupério ao funcionário da casa real – provável assistente de uma possível representação – seja posto em cena.

Se o diálogo entre os interlocutores conclui-se com a graça do *hortelão* real afirmando a impossibilidade de se alterar a ‘natural’ *secura* do Provedor das Caldas, o texto de *Anrique da Mota* preservado no *Cancioneiro*, todavia, parece ir mais longe no vitupério ao funcionário real. Numa estrofe final de nove versos, distinta das oitavas vigentes no texto do diálogo, bem como com estruturas de versos e rimas próprias, *Mota* recorre a um dito popular para fechar seu texto e reafirmar sua posição sobre a “sequeira” do Provedor, desejando-lhe inclusive substituto:

Fim e concurusão

E assi que concrudindo,
nunca pude achar maneira
pera que sua sequeira
se fosse diminuindo.
Porem dizem cá ù dito,
bem me deveis d’ entender,
que se acha em escrito,
que, quando virmos sol fito,
qu’esperemos por chover (*Obras*, 1999: vv. 129-137).

Como se constata, mais do que contentores de um debate, empenhados em fazer prevalecer sua posição, *Hortelão* põe em cena o vitupério público de um funcionário real, amparado no diálogo farsesco dos interlocutores do texto, reforçando a crítica política por meio de metáforas tomadas das práticas do cultivo virtuoso da natureza.

Ressalte-se, outrossim, que o “pendor cómico” dos quatro textos de Mota, constatado por Cristina Almeida Ribeiro (1993:37), alinha seus ‘diálogos dramáticos’ a uma vertente da poesia satírica com forte presença no *Cancioneiro Geral*. Como se sabe, já *Las siete partidas*, de Afonso X, em particular sua Partida Segunda, regravam o *fablar en gasaiado* ou o *jugar de palabra*, ou seja, as maneiras como poderiam se desenvolver a mofa, a burla, o falar mal alheio no campo das artes, particularmente da poesia, no qual aquele monarca castelhano foi exímio criador²⁴. O poeta cortesão sabia que nada era mais descortês do que constranger ou aborrecer aquele de que se ri (Sodré, 2010). Num cancionero cheio de “cousas de folgar e gentilezas” e recolha de criações cortesãs, aquelas regras deveriam ser e foram observadas de perto. Todavia, como nos indica o próprio Garcia de Resende no Prólogo a seu *Cancioneiro*, “os que maus trajos e invenções fazem, por trovas são castigados e lhes dão suas emendas, como no livro ao diante se verá” (*Cancioneiro*, 1998, Prólogo, v.1).

Também Enrique da Mota coloca seus diálogos dramáticos a serviço da correção dos maus comportamentos ou dos desvios de pessoas, grupos ou instituições sociais, mas com a graça e a gentileza exigida aos artistas da corte. Lembremo-nos, por exemplo, de que a difícil situação do povo judaico no início do governo de D. Manuel, com os decretos de expulsão ou conversão ao cristianismo forçada, pode estar na origem da criação de *Alfaiate*, um cristão-novo arrependido, que, lamentando a perda de um cruzado, acusa sua conversão por sua vida mofina, pelos azares que lhe abatem:

[Alfaiate:] Certo eu naci màora,
em pior fui bautizado,
pois dês entam atêgora

²⁴ As *Siete Partidas* são um código de leis, originalmente denominado *Libro de las Leyes*, organizado no reinado de Afonso X de Castela, no século XIII. Ao caráter legislativo do código somam-se muitas vezes aspectos doutrinários e filosóficos. Na “Partida Segunda”, especificamente, são tratadas as leis que deveriam reger as práticas da injúria e do vitupério poético no âmbito das relações cortesãs.

sempre em mim mofina mora,
sempr'andei atrevesado.
que farei triste coitado
que nam sei já que me faça?
tudo é bem empregado
em mim pois tomei de grado
esta nova lei de graça (*Obras*, 1999: vv. 41-50).

Da mesma forma, em *Mula*, o insólito diálogo do animal com seus interlocutores, eivada de graça pela denúncia da avareza do Amo em lhe negar cevada, não deixa de revelar aspectos da má política de gestão alimentícia, denunciando a escassez por que passa Portugal:

Despidimento da Mula, em se partindo:

senhores do Bombarral
vou-me com vossa mercê
tanta mercê me fazê
que vos lembrês de meu mal.
e a cousa principal
que a Deos peçais
qu'esta fome tam geral
que anda em Portugal
nam dure mais (*Obras*, 1999: vv. 190-199).

Escassez de cevada e vinho, “sequeira” de funcionários públicos, políticas de segregação, avareza das classes dominantes, exploração de minorias, jogos de aparência, são muitas, enfim, as temáticas sociais abordadas pelos textos de Anrique da Mota, o que permite alinhá-los a vertentes da poesia satírica do *Cancioneiro Geral*. A crítica é explorada quase sempre por personagens tipificadas, construídas na linguagem e na ação, interlocutoras de um diálogo fluído, que busca a naturalidade do falar, recorrendo reiteradamente à graça, ao riso farsesco e franco. E, assim, a razão renasce em Saraiva, alguma poesia do *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* é, sim, dramática, é ‘diálogo dramático’, é texto dramático, por vezes corretivo de práticas sociais, recuperando e reafirmando seu potencial doutrinal.

Bibliografia

- Alpalhão / Dias (2016): Margarida Santos Alpalhão / Isabel Barros Dias, "Diálogos portugueses: contributo para um catálogo (Idade Média – século XVIII), *e-Humanitas*, n. 33, pp. 457-518.
- Barata (1993): José Oliveira Barta, *Invenções e cousas de folgar: Anrique da Mota e Gil Vicente*, Introdução, estabelecimento dos textos e sugestões de leitura de J. O. Barata, Coimbra, Minerva.
- Bernardes (1996): José Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo: modelos de síntese no Teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Univ. de Coimbra.
- Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* (1998), Fixação de texto e estudo de Aida Fernanda Dias, Maia, INCM, volumes I a IV.
- Centro de Estudos de Teatro. *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* - Base de dados textual [on-line]. <http://www.cet-e-quinientos.com>
- Dias (1978): Aida Fernanda Dias, *O Cancioneiro Geral e a prosa peninsular de Quatrocentos. Contatos e sobrevivências*, Coimbra Almedina.
- Fernandes (2015): Geraldo Augusto Fernandes, "O *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* (1470-1536): festa e teatralidade, um espaço para a exaltação do eu", *Revista Mirabilia* (Vitória-ES), n. 21, jun.-dez., pp. 165-177.
- Ferreira (1994): M^a Ema Tarracha Ferreira, *Antologia do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Seleção, organização, introdução e notas por M. E T. Ferreira, Lisboa, Ulisseia.
- Franco (2016): Márcia Arruda Franco, "O teatro pré-vicentino em Portugal: Cleonice Berardinelli por meio de Paul Zumthor", in Gilda Santos et alli, *Genuína Fazendeiro: ensaios em comemoração aos 100 anos de Cleonice Berardinelli*, Rio de Janeiro, Bazar do tempo, pp. 123-142.
- Frazão (1993): João Amaral Frazão, *Entre Trovar e Turvar: A encenação da escrita e do amor no Cancioneiro Geral*, Sintra, Inquérito.
- Gómez Gómez (1990): Jesús Gómez Gómez, "Diálogo, texto dramático y teatro (siglo XVI)", in Manuel García Martín (Ed.),

Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 447-452.

http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_1_046.pdf

Mendes (1997): Margarida Vieira Mendes (Org.), *O Cuidar e Suspirar [1483]*, Lisboa, Comissão Nacional para Comemoração dos Descobrimentos Portugueses.

Miller (1982): Neil Miller, “Henrique da Mota”, in *Obras de Henrique da Mota*, Ed. e apresentação de Neil Miller, Lisboa, Sá da Costa, pp. 125-347.

Morán-Cabanas (2003a): Maria Isabel Morán-Cabanas, “Sobre o debate entre Cuidar e Suspirar e a visualização poética do Deus de Amor”, *Revista Camoniana* (Bauru-SP), 3ª série, vol. 13, pp. 77-98.

Morán-Cabanas (2003b): Maria Isabel Morán-Cabanas, *Festa, teatralidade e escrita: Esboços teatrais no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor.

Morán-Cabanas (2001): Maria Isabel Morán-Cabanas, *Traje, Gentileza e Poesia. Moda e Vestimenta no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, Estampa.

Morán-Cabanas (2002): Maria Isabel Morán-Cabanas, “Um curioso manual de etiqueta no *Cancioneiro Geral*: as trovas do coudel-mor Fernão da Silveira”, in *Iberia Cantat: estudos sobre poesia hispânica medieval*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 459-472.

Nascimento (2009): Maria Teresa Nascimento, “Ecos das Invasões Napoleónicas na produção literária portuguesa em diálogo”, *Revista da Faculdade de Letras – História* (Porto), série 3, v. 10, pp. 29-35.

Obras de Henrique da Mota (1982), Ed. e apresentação de Neil Miller, Lisboa, Sá da Costa.

Obras de Henrique da Mota (1999), Ed. e apresentação de Osório Mateus, Org. de José Camões e Helena Reis Silva, Lisboa Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

- Osório (2006): Jorge Alves Osório, "Anotações sobre o *Cancioneiro Geral* de Resende", *Máthesis*, n. 15, pp. 169-195.
- Rebello (1984 [1977]): Luiz Francisco Rebello, *O primitivo teatro português*, Lisboa, ICLP.
- Ribeiro (1993): Cristina Almeida Ribeiro, "A poesia palaciana na dupla vocação do convívio e do espetáculo", in Cristina Almeida Ribeiro (Org.), *Antologia do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, Comunicação, pp. 17-45.
- Rocha (1951): André Crabbé Rocha, *Esboços dramáticos no Cancioneiro Geral*, Coimbra, Coimbra Ed.
- Saraiva 1996 [1988]: António José Saraiva, "A poesia dos cancioneiros não é lírica, mas dramática", in António José Saraiva, *Poesia e drama: estudos sobre Bernardim Ribeiro, Gil Vicente e as Cantigas de Amigo*, Lisboa, Gradiva, pp. 181-189.
- Sodré (2010): Paulo Roberto Sodré, *O riso no jogo e o jogo no riso: na sátira galego-portuguesa*. Vitória: EdUFES.
- Vasconcelos (1961): José Leite de Vasconcelos, "Língua de preto num texto de Henrique da Mota", *Revista Estudos de Filologia Portuguesa* (Rio de Janeiro), pp. 307-312.
- Vasconcelos (1924): José Leite de Vasconcelos (Ed.), *Farsa do Alfaiate: uma das mais antigas peças do teatro português de Anrique da Mota*, Lisboa: Lusitânia.
- Vian Herrero (2001): Ana Vian Herrero, "Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para una poética del género", *Criticón* (Toulouse), n. 81-82, pp. 157-190.
- Zumthor (1993): Paul Zumthor, *A letra e a voz: a literatura medieval*, São Paulo, Cia. das Letras.
- Zumthor (1972): Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil.